

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.)

Fünfunddreissigster Jahrgang 1912.

Handwritten: Blätter.

Deutsche Zeitschrift

im Jahre

RICHARD WAGNER



(Herausgegeben von der Universitätsbibliothek der Universität Würzburg)
und des Archivs (Lehrstuhl für Geschichte)

Veränderter Jahrgang 1912

Inhalt des fünfunddreissigsten Jahrganges.

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

Erstes bis drittes Stück (Januar—März): S. 1—84.

Eberhard König. Heinrich von Kleist. — *Felix Gross.* Immanuel Kant. — *Georg Braschowanoff.* Olympia und Bayreuth. VI. Kant. — *Emil Ergo.* Ueber Wagner's Harmonik und Melodik. IV. — *Karl Grunsky.* Ueber Geselligkeit. — *Adolf Zinsstag-Preiswerk.* Fasnacht in Basel. — Besprechungen: *D. Thode,* Daniel Stern: Dante und Goethe — *H. Rabe,* Wernicke: Kant's kritischer Werdegang — *J. Blankenburg:* die Kirche im Gerichte ihrer Gegner. — *O. Braun,* Platen-Renaissance, Neuausgaben, Luntowski: Menschen. — Bayreuth und Draussen: Stipendienstiftung. — Aus den Vereinen. — Ausserhalb der Vereine. — An unsere Leser. — Beilage: Statistische Beilage 1911.

Viertes bis sechstes Stück (April—Juni): S. 85—168.

Richard Wagner an Alwine Frommann. — *Friedrich Lienhard.* Charles Dickens. — *Hans von Wolzogen.* Wissenschaftlicher Glaube. — *E. W. Lewis.* Vorbereitung des Herzens auf Christus. Deutsch von *Max Hayek.* — Hermann Winkelmann †. *Georg Braschowanoff.* Olympia und Bayreuth. V. — *Emil Ergo.* Ueber Wagner's Harmonik und Melodik. IV. — Besprechungen: *R. Frhr. v. Lichtenberg,* Schroeder: die Vollendung des arischen Mysteriums in Bayreuth. — *Willy Pastor,* F. Seesselberg: Karl Schaefer als genialer Mensch. — *C. S. Benedict,* K. Grunsky: Die Technik des Klavierauszuges. — *Karl Grunsky,* K. Storck: Mozart. — Schweitzer: J. S. Bach. — Wagners Klavierauszüge. — *Ottomar Rutz:* Musik, Wort und Körper als Gemütsausdruck. — *Otto Braun,* A. Seidl: Wagners Musikdramen. — R. Saitzschick: Wirklichkeit und Vollendung. — P. Deussen: Der Gesang des Heiligen. — Eeden und Volker: Welteroberung durch Heldenliebe. — v. Domaczewski: Geschichte der römischen Kaiser. — Bayreuth und Draussen: Aus den Vereinen. — Verband deutscher Frauen. — Stipendienstiftung. — Ausserhalb der Vereine.

Siebentes bis neuntes Stück (Juli—September): S. 169—256.

Marie Gräfin von Wolkenstein-Trostburg — *Henry Thode.* Mythos u. Mystik — Plastik und Malerei — Antike und Moderne I. — *Paul von Spaun.* Mythos und Wissenschaft. — *Anton Graf von Wolkenstein-Trostburg.* Bodo v. d. Knesebeck. *Georg Braschowanoff.* Olympia und Bayreuth: Der Rhythmus. — *Paul Schubring.* Reduktionen. — *Armand Crommelin.* Hellerau. Ein Auferstehungsversuch des Rhythmus. — *L. Andro.* Die vaterlosen Knaben. — *Victor Junk.* Herzeleide. — *Carl Schmitt.* Richard Wagner und eine neue Lehre vom Wahn. — Besprechungen: *Kurt Mey.* Wagner's Schriften XI und XII. — Glasenapp VI. — Liszt an Baron Augusz. — Weber an Graf Brühl. — Dr. *K. Grunsky.* Berneker. — Weingartner. — Istel. — Bayreuth und Draussen: Generalversammlung Aus den Vereinen. — Frauenverband. — Stipendienstiftung. — Ausserhalb der Vereine. — Beilagen: Verzeichnis der Mitwirkenden 1912. — Beiblatt zu den Litt. Anzeigen.

Zehntes bis zwölftes Stück (Oktober—Dezember): S. 257—336.

H. v. W. Den Bayreuther Getreuen. — D. Th. Marie v. Gross. — H. v. W. Kurt Mey. — *Henry Thode*. Mythos und Musik. — Plastik und Malerei — Antike und Moderne II. — *Ernst Barthel*. Naturalismus der Nacht. — *Emil Ergo*. Ueber Wagner's Harmonik und Melodik. Schluss. — *Tina Pfeiffer-Raimund*. Der einäugige Wotan. — Besprechungen: *S. Benedict*, Wagner - Jahrbuch. — *K. Grunsky*, Bayreuther Wegweiser, H. Wolf, G. Braschowanoff, R. Fromme. — *F. Gross*, Matthias Claudius der Wandsbecker Bote. — *J. Blankenburg*, Wiltfeber, der ewige Deutsche. — *N. Braun*. Gleichen-Russwurm's „Freundschaft“. — Bayreuth und Draussen: Generalversammlung. — Festspielstiftung. — Stipendienstiftung. — Aus den Vereinen. — Parsifalschutz.

Beilagen: Gobineau-Vereinigung. — Zusendung. — Titel und Inhalt des Jahrganges.

I—III.

Der Gedanke, dass wir hienieden nichts, gar nichts wissen, dass das, was wir hier Wahrheit nennen, nach dem Tode vielleicht ganz anders heisst, und dass folglich das Bestreben, sich ein Eigentum zu erwerben, das uns auch in das Grab folgt, ganz vergeblich und fruchtlos ist — dieser Gedanke hat mich in dem Heiligtum meiner Seele erschüttert — —
(Heinrich von Kleist.)

Nur die Höllenfahrt der Selbsterkenntnis bahnt den Weg zur Vergötterung. Religion zu haben ist die Pflicht des Menschen gegen sich selbst.
(Immanuel Kant.)

In Sachen der Harmonie wie in anderen grösseren glaube ich, dass die Natur im ewigen Bunde mit dem Genius steht; die Wissenschaft soll nur immer mehr die Natur der Dinge und die Freiheit des Genius erforschen und deren Weiterentwicklung gerecht werden.
(Franz Liszt.)

Heinrich von Kleist.

Gedenkrede von Eberhard König

gesprochen am 21. November 1911 zur Kleist-Gedenkfeier des Werdandi-Bundes in Berlin.

Die Kalenderleute der Presse, die wachsamen Streckenwärter der Erinnerung, haben längst ihr „Achtung!“ in die deutsche Welt gerufen: In diesem Jahre, im trübseligen Wind- und Nebelmond, einen Tag vorm Busstag und fünf vorm Totensonntag, sind es 100 Jahre, seit der preussische Dichter sich am Wannsee erschossen hat. Und siehe da — „Heinrich von Kleist!“ klingt's bekennerfreudig von allen Enden, zahllose hurtige Federn kratzen pflichtgemäss dem Dichter der Hermannschlacht zu Ehren, über jede Bühne, die was auf sich hält, schreiten die unerhört lebendigen Gestalten des Märkers, der bei Leibesleben niemals seiner Dichtungen eine verkörpert schauen durfte; die unbändig-herrliche Penthesilea schwärmt, schluchzt und rast ihr: „Verflucht das Herz, das sich noch mäss'gen kann“ in Berlin sogar von zweien Bühnen auf einmal — kurz: mit erbaulicher Pünktlichkeit stellt sich auf einmal ein restloses Begreifen und Verstehen des Mannes ein, der damals mit der traurigen Gelassenheit des Unverstandenen aus der Welt ging — „wie man aus einem Zimmer ins andere geht.“ Alle Stimmen sind einig in der wohlthuenden Gewissheit, dass nunmehr die Nachwelt ganz und mit vollen Händen gebe, — was dem Mann das Leben — nicht halb — sondern beinahe völlig versagt hat. Die Nachwelt — das sind Wir von Anno Auto, Luftschiff und Kino: Wir

haben's, heisst es, inzwischen dahin gebracht, den psychologisch-vertieften Realismus des Neulandsuchers aus der Zeit des klassischen Ideals und der schönggeistigen Teegespräche zu verstehen und zu würdigen, und — Heinrich von Kleist ist unser Mann. „Wohl dir, dass du ein Enkel bist!“ —

Ist's nicht eigentlich ein toller Humor um diese einsichtige Ueberlegenheit der Nachwelt? sintemalen doch sozusagen jede noch so schlaue Nachwelt wiederum eine Gegenwart und eine zukünftige Vorwelt vorstellt — hilflos-dumme Gegenwart, und dermaleinst bis auf die Knochen blamierte Vorwelt!

Wie steht es eigentlich damit? Nun, dass unsere ästhetische Erkenntnis heutzutage — wohlgemerkt: soweit der Fall Kleist in Frage kommt — eine höhere, meinerwegen reifere geworden sei — wer will es leugnen? Haben wir doch schier mehr kunsttheoretischer Erörterung und Kunstgeschwätzes denn Kunst — und Etwas muss doch schliesslich bei dem endlosen Gerede herauskommen; vor allem — es liegt im Wesen und Begriff der reifenden Zeit, und liegt in der stillen, lebendigen Kraft alles Grossen und Echten selbst, das in geheimnisvoller, rastloser Arbeit — um ein Bild Kleistens zu gebrauchen — so wie eine keimende und aufwachsende Eiche allmählich einen Felsen zersprengt, den harten Stein des Unverstandes zermürbt: zwischen heut und damals liegt ja auch das Vergleichen und Deuten Einzelner — ich nenne nur die Namen Tieck, Wilbrandt, Heinrich v. Treitschke, Otto Brahm, Reinhold Steig —; gottlob, eine unaufhaltsame Kraft der Wahrheit gibt es schon; und eines Tages ist es geschehn, ist der einst Unverstandene „populär“ — „unser Kleist“.

Wie — oder doch nicht? Offen gesagt, ich glaub' nicht recht daran! Ich bitte Sie: unsere gründlich entgeistigte Zeit und Welt, der jedweder Segen ihrer technischen und wissenschaftlichen Errungenschaften zum verblödenden Fluche wird, unsere Zeit, der z. B. dem Wunder des Kinematographen, vor dem man die menschliche Verstandeskraft anbeten möchte, sogleich zu einer Schandtat der Unkultur verhalf, zur Ausbildung des bewussten Theaterwesens und Unwesens, jener blöden, stummen Schau — weil ja doch das gesprochene Wort für einen Menschen unserer Tage noch zu viel des Geistigen an sich hat! — unsere Welt, der die Deszendenzlehre zum Dogma genügte, genügte, eine sogenannte „Weltanschauung“ zu gestalten, den armseligen Monismus, den seine Bekenner im Ernste für etwas Ähnliches wie eine Religion halten — meine Herrschaften, kann es wohl etwas Unstatthafteres geben, als angesichts solcher Verkümmerserscheinungen uns einreden zu wollen, der Preussendichter, der an seiner beispieldios-ausschliesslichen Geistigkeit, dazu an seines Gemütes Ueberfülle und Uebermacht zugrunde gehen musste, sei nun unser Mann geworden? Glaube das, wer's nicht besser versteht, wer an die Möglichkeit glaubt, der Geist wie die hohe Kunst könnten überhaupt jemals ein Publikum haben! Schmeichelnder demagogischer Wahn, den Schmock seinen ver-

ehrten Abonnenten anrichten mag, Schwindel und dreiste Bildungsheuchelei! Es ist ein Schein- und Trugvorgang, wenn einem Genius „seine Stunde kommt“, wie man's so nennt. Wilhelm Raabe, der in seinem Bereich Aehnliches grade noch vor Toresschluss erlebt hat, hatte dafür ein schnurrig-säuerlich Lächeln. In Wirklichkeit ist dann nur die Stunde gekommen, von der ab es nicht mehr ganz anständig ist, zu schimpfen, zu kritteln, besser zu wissen oder vornehm zu übersehen, von der ab es zum Ton der guten Bildung gehört, hübsch zu loben, die Augenbrauen bedentsam hoch-zuziehen mit Kenner- und Feinschmeckermiene und Bescheid zu wissen. Verachten wir auch dies nicht, es ist immerhin etwas, ja, es ist viel, ist genug für vernünftige Leute.

Nein, nein! — Sehen wir von dem Besonderen der kleistischen Kunst ab, was seiner Zeit, voran dem alten Goethe, nicht eingehen wollte, und was wir Enkel nun begriffen haben — an sich liegt kein Grund vor, uns über Kritiker und Publikum vom Jahre 1800 erhaben zu dünken: „Die Wahrheit ist, dass mir auf dieser Welt nicht zu helfen war“ — diese Worte hätte der Dichter auch heute geschrieben, hätte auch heute sich mit der „kleinen, grauen Kugel“ von seinem, in allen Möglichkeiten erschöpften Leben abhelfen müssen. Warum? Weil er auch heute der seltsame, unheimliche Heinrich v. Kleist wäre, und wir auch heute noch das liebe Publikum sind. Getrost dürfen wir die Schuld unserer Ureltern mit auf uns nehmen, denn wir sind nichts weniger als besser und höher gestimmt denn jenes Geschlecht, das noch die Klänge der Schillerschen und Goethischen Muse frisch in Ohr und Herzen trug, und die Ueberlegenheit des Geistes und des Hochsinns im Kampfe mit dem Welteroberer bewährte, den der arme, todmüde Kleist nicht mehr abwarten konnte, den er im Lied nur vorgeahnt. Darum, meine Freunde, wollen wir uns bei der Nachbarschaft des morgenden Busstages etwas denken, etwas sehr Ernstes.

Es ist ein frommer, leider gar zu frommer Wunsch, den ich in dieser Andachtstunde wohl aussprechen darf, ob ich gleich sehr wohl weiss, dass er nie in Erfüllung gehen wird: Lerneten wir doch an diesem Einzelfall fürs Allgemeine! Nähmen wir doch bei der Betrachtung des Geschickes, das dieser Grosse getragen, das Gefühl der Beschämung vorweg, wenn wir nämlich daran denken, wie einst die Nachwelt wohl über uns als Vergangenheit richten wird; und halten wir dies Gefühl der Beschämung fest, unverlierbar fest, dass es uns zu jeder Stunde in voller Stärke gegenwärtig sei.

Was hätten wir damit gewonnen? Unendlich viel, etwas, wodurch wir gewiss und in der Wahrheit zu einem Kulturvolke geworden wären: Ehrfurcht hätten wir damit gewonnen — die würdigste, die es für gesittete Menschen gibt — Ehrfurcht vor dem geistigen Manne und seiner geheimnisvollen Fremdartigkeit. Haben wir die? Ehrfurcht vor dem adligen, heiligen Ringen dessen, der unter der Erden-sonne das Bild des Menschen in seiner reinsten, seiner göttlichsten, will sagen:

seiner menschlichsten Form darstellt? Ach, wovor wir heutzutage alles Ehrfurcht haben! Wie sehen die Heroenbilder und Wunschgestalten dieser Tage aus! Nein, ein Lachen ist unser Nachweltstolz, weil wir ein Teilchen vom Kunstgesetze der Kleistischen Dichtung besser kapiert haben und leidlich vernünftige Zeitungsartikel über ihn zu schreiben vermögen!

Heinrich v. Kleist in unsern Tagen: Er hätte andere, wiederum höhere, wiederum unverstandene Kunstgesetze, man würde seine Stücke ebenso wenig aufführen, er hätte anderen Grund, der ungemein Männliche in unserer feministischen Zeit, über sein Volk sich die Haare zu raufen, am Leben zu verzweifeln — ich wüsste keinen, von dem die eben gegründete Kleist-Stiftung weniger Notiz nehmen würde! — Der Abstand zwischen ihm und seiner Umwelt wäre genau der gleiche!

Und das ist es, worauf es für einen zum Nachdenken Gewillten in dieser Stunde zumeist ankommen muss: Dass dies Gefühl lebendig werde — von dem Abstand zwischen Genius und Allgemeinheit, der nur durch ehrfürchtige, bescheidene, gläubige Liebe zu überbrücken wäre — leider aber ist Feindschaft gesetzt zwischen beiden von Anbeginn und gilt die paradiesische Regel vom „Kopf zertreten“ und „in die Ferse stechen“ — dies Gefühl, dass jener Wildling aus dem dunklen Walde Gottes immerdar fremd und unerhört, unstatthaft sein und bleiben muss in dieser unserer Welt, unserer Gesellschaft, die grosse Ausnahme der Natur. Und sehen Sie, dieses typische, geradezu lehrbeispielhafte Abstandsverhältnis im Leben unseres Preussendichters zu betonen, das ist es, worauf es mir heut in erster Linie ankommt. Denn zu einer erschöpfenden Betrachtung seines Lebens und gar seines Schaffens gebricht es uns naturgemäss hier an der Zeit — ausserdem erübrigt sich solches, denn — Kleist ist ja jetzt „populär“, wir sind alle „kleistreich“, jeder weiss um diese Dinge Bescheid, und zum Ueberfluss erwartet uns in diesen Tagen allmorgentlich neben der Kaffeetasse eine Fülle litterarhistorischer Weisheit und seeledeutender Erwägung.

Darum vor allem einmal den Blick abgekehrt von dem nur allzu interessanten, allen Anteil so eigenartig bannenden Finale dieses Herakleslebens und dem einsamen — leider schon gar nicht mehr einsamen! — Selbstmördergrabe, von romantischem, romanhaftem Grusel umwittert. Mir ist wirklich, als sei es auch heut noch unzeit, dem Geheimnis dieses Todes nachzuspüren. Ich finde, es ist ein Interesse untergeordneter Art, hat etwas neugierig Lüsterndes, was von der Art kleiner Leute, dies ewige Beschnüffeln und Beseufzen des Selbstmordes. Hatte des Einzigen Seele ihr eigen Maass und Gesetz, woher den Maassstab nehmen für die Beurteilung ihres Entschlusses, ein Ende zu machen? War doch auch dies Dunkel um seinen Tod des Dichters eigener Wunsch und Wille. Ehren wir ihn doch, und glauben wir ihm im übrigen, dass nach dem Gesetze seines Wesens der Tod eine Notwendigkeit war, zwingend wie das Ergebnis eines Rechen-

exempels. Und was soll dies weibische Klagen über den erschrecklichen Selbstmord? Haben wir noch nicht gelernt, dass das Leben wirklich nicht der Güter höchstes ist, und dass es eher etwas Beruhigendes hat, wenn ein Mensch, der nicht mehr mittun will, weil er sich und seine Weise in dieser Welt nirgends vorgesehen findet, kurzer Hand geht? So lumpenhaft und nichtswürdig es ist, das Dasein wegzuworfen, solange noch nicht alle Wehrkraft aufgebraucht war, so bleibt es andrerseits für den Edlen seine letzte grosse, unveräusserliche und unbestreitbare Freiheit, selbstherrlich darüber zu entscheiden, ob ihm nach seinem adligen Sinne das Leben des Atmens noch wert sei.

Ich kann mir aber etwas viel Schrecklicheres, Traurigeres, Gefühl-empörenderes denken denn jenen ruhebringenden Pistolenschuss — eine Traurigkeit und Ungeheuerlichkeit freilich, die völlig unbemerkt sich in den Verlauf der Dinge einordnen, nach der kein Hahn krähen, um die kein Auge weinen würde: Wenn nämlich der, der um den höchsten Lebenspreis gerungen, sich ermattet eines Tages der Welt und ihrem Willen gefangen gibt, ihrem Willen, der da heisst: das Gemeine, und unter schmunzelnder Anerkennung aller Braven endlich „vernünftig“ wird. Das ist schlimmer denn Selbstmord, ist Selbstverrat, ist der Seele Tod. So tun heute, da die Kunst, da alles Ware geworden, viele, erste, allererste Künstler, und zwar ohne langes Ringen und Sichzieren. Freilich, ein sehr vernünftiger Mann war der gute Petrus, da er, ehe der Hahn krähte, den Herrn dreimal verleugnete; von ihm aber meldet doch wenigstens das Evangelium, dass er darum „bitterlich weinete!“ Für Kleist gab's nur das andere, er war eben ein Taugenichts — gesegnet sei sein edler Name darum! — der seiner vornehmen Familie, die dem Staate Preussen 18 Generale geschenkt hatte, ein Schandfleck geworden war: um seines Sterbens, und um seines Lebens willen.

In der Tat, das war ein Leben, davor sich wohl der ruhige, gesittete Bürger und Beamte, der für seine treffliche Verwendbarkeit als glatter, platter Ziegelstein im Bau der Gesellschaft den klingenden Lohn einsteckte, bass entsetzen und bekreuzen konnte.

Darauf wollen wir blicken, auf dies Heldenleben, nicht auf seinen Tod; davon uns erschüttern lassen.

Die Mutter Natur, diese Märchen-Stiefmutter ihrer besten Kinder, gedachte eines Tages sich eine fürchterliche Zerstreuung zu machen: „Jetzt schaff' ich einen Dichter, sprach sie zu sich selber, einen Kunst- und Geismenschen von ausgeprägtester Art! Aber diesmal soll's nicht so gehn wie bei dem Wolfgang Goethe, dem hab ich's, trotz allem und allem was er gelitten, doch noch zu leicht gemacht; ich will mir einen ganz und gar unwahrscheinlichen, lebensunmöglichen Kerl ausdenken und herrichten, der nicht nur über die Dinge ausser ihm — der über seine eigenen Beine stolpern soll; diesmal pack ich um ihn, auf ihn und in ihn alles, was sich mit

einander nicht verträgt, sich gegenseitig behindere, hemme, was jede Entwicklung unmöglich mache.

Nehmen wir also zunächst statt eines wohlhabenden Patrizierhauses mit schönem Bildungserbe auf dem alten Kulturboden des reichen Frankfurt am Main — ei, nehmen wir zum Spass: Frankfurt an der Oder. Richtig, da sind ja die Kleiste; schau, da lässt sich anknüpfen; denn ganz aus Nichts wird freilich nichts: vom Geiste des Frühlingdichters muss da noch irgendwas spuken; im übrigen aber ist alles da so herrlich ungeeignet wie nur möglich: karge, nüchterne, ungeniale, fromme Leute voll Junkerhochmut, die nur von einer vornehmen Lebensbestimmung wissen: den Degen der preussischen Majestät zu führen. So traf den Potsdamer Gärdeleutnant Heinrich von Kleist die grausame Wahl zu einem Martyrium ohnegleichen. Otto Brahm hat in seiner trefflichen Kleistbiographie*) all dies sehr lesenswert ausgeführt.**)

Gottlob, genügend arm war er auch, und bei aller angeborenen Liebenswürdigkeit von Haus aus nichts weniger als ein sogenannter „Kerl, der in die Welt passt“. Ein echter Edelmann zwar, stolz und hochfahrend und leicht bereit, den Widersacher vor die Klinge zu fordern, dazu ganz und gar gesättigt mit herber Mannheit, völlig ohne jenen Zusatz des Weiblichen in seiner metallischen Wesensmischung, wie er oft den Kunstmenschen kennzeichnet — war er doch im Auftreten linkisch und scheu, ohne Fassade, ohne die Gabe freier Rede, allzu gründlich und schwerfällig, um nicht hinter jedem eleganten Laffen und maulfertigen Teeschwätzer in Nachteil zu geraten.

Aber damit noch nicht genug, noch könnte er sich zu leicht zur Klarheit über seine Bestimmung durchringen. Gib dem halb Ungebildeten, in die enge Uniform Eingeknüpften, einen unbändigen Erkenntnis- und Lerntrieb, gib ihm das ernste Streben nach harmonischer Ausbildung seines Ichs, füll ihm das Junkerhirn mit Rousseauschen Menschheitsträumen, gib ihm den Wahn ein, dass die Wissenschaft des Menschen allerbeste Kraft, füll seines Wesens eine Hälfte mit Wissenschaftstrieb und -gabe und rede ihm ein, es sei sein ganzes Wesen — bis zum Tage der zermalmenden Enttäuschung — lassen wir doch mal solchen „Unmenschen ohne Rast und Ruh“, wie Goethe im Faust gedichtet hat, leibhaftig in Potsdam herumlaufen; aber nur nicht so bald ihn merken lassen, dass es auf den Dichter mit ihm hinauswolle! — Und dann die Zeit, die herrliche, elende Zeit: wenn der märkische Patriot aus dem Rousseauschen Humanitätsträumer aufgeschreckt wird, auch da wieder ein ganzer Mann in Liebe und Hass; dafür lass nur den Bonaparte sorgen.

*) Soeben in erweiterter Form neu erschienen bei Egon Fleischer und Co., Berlin.

**) Liesse sich aber von preussisch-deutscher Seite vielleicht noch anders ausführen, wobei die soldatische Herkunft des Dichters des „Homburg“ nicht zu kurz käme. H. v. W.

Vor allem aber sei seine eigene enge Brust die Walstatt grimmigster Kämpfe zwischen ewig unversöhnten Gegensätzen, und so ein Abbild der Menschenwelt selbst und ihres nie zu Ende gefochtenen Streites zwischen den gefühlsmässigen Forderungen des Einzelichs und den vernunftgemässen der gesellschaftlichen Ordnung. Geben wir ihm, sprach die liebevolle Stiefmutter, eine ausgesprochen dialektische Veranlagung, nüchterne Vernunft, wie sie dem Märker ansteht, ein ängstliches logisches Gewissen, wie es seiner stark männlichen Natur entspricht, lehrhafte Begriffspedanterie, Sinn und Begabung für Mathematik und Physik, kurz, er muss sich wie der geborene Mann der Wissenschaft vorkommen. Aber sieh, am Quell soll ihn der Durst peinigen: „Die Menschen sprechen mir von Alkalien und Säuren, indessen mir ein allgewaltiges Bedürfnis die Lippe trocknet“ — zu toller Mischung sei in ihm zu jenem ersten gesellt — was dem sich nie und nimmer einen mag: eine grenzenlos lebendige Fantasie und ein unerhört reiches Gefühlsleben; die süsse Lust am Dunkel jener Tiefen, die keine deutende Vernunft auslotet, die mystische, fromme Ehrfurcht vor allem Instinktiven, nicht begrifflich Aufzulösenden, Irrationalen, Ewig-Unvernünftigen, was doch am schicksalvollsten im Menschenleben waltet — Goethe nannte es das Dämonische.

Aus diesen beiden Unvereinbarkeiten, Rationalem und Irrationalem, soll dem Junker und Kammerassessor eine brennende rastlose Sehnsucht erwachsen nach einem neuen, niegeschauten Abbild der Welt und der Menschenseele — einem Bilde in entzückendem Helldunkel, schattentiefigeheimnissvoll und zugleich erdhaft-wirklich und herzvertraut. Diese dunkle Sehnsucht soll ihn aufscheuchen von jeder Arbeit am grossen Geschäfte seines Innern, soll ihn nie zur Ruhe kommen lassen auf der Suche nach seinem Beruf, dass er, wenn er sich tagelang eingeschlossen mit dem Gelübde, nicht eher sein Zimmer zu verlassen, als bis er seine Bestimmung gefunden, endlich doch wieder, trostlos, unverrichteter Sache heraustrete; dass in keinem Lande, keiner Stadt seines Bleibens sei, es ihn immer von neuem auffage: Nein, du taugst auch hierfür nicht! Hier bleibt dein Bestes, Stärkstes, Eigenstes brach — so immer rastlos weiter bis zur völligen Verzweiflung: du taugst also zu Nichts, zu Nichts in dieser Welt!

Aber auch die dumpfe Ruhe der Verzweiflung und Ergebung ist ihm nicht vergönnt: nicht das Unterkriechen im Treiben der Mittelmässigkeit, noch auch die Stille der goethischen erhabenen Desperation; zu dieser, einer letzten Greisenkunst, war er noch zu jung, an jenes war um deswillen nicht zu denken, weil ihn das untrügliche Gefühl seines ihm selbst unermessnen inneren Reichtums, die Gewissheit eines einzigartigen Wertes, die ungeheure, seligwehe Spannung der grossen Möglichkeiten seiner Natur immer von neuem emporriss. So gings, in tollem Versteckspiel mit seinem Daimonion, zu neuen Experimenten seines übermässigen Reichtums, zu

neuem Ringen um Reife, um Lebensgestalt — Endlich! endlich bricht ein Licht durch die Nebel des Werdens: jene Sehnsucht nach einzigartiger Gestaltung überschreitet herrisch alle Forderungen seiner Brust als die allein berechnigte, seines Daseins, seiner Seele einziger Sinn und Wert: die Herrin, die fortan über allen seinen Kräften thronet, enthüllt sich dem Auge des Umgetriebenen wie dem wogenverschlagenen Odysseus Leukothea; es ist nicht die freundliche, gütig lächelnde Gestalt, die Goethen den Schleier darreichte aus Morgenduft gewebt und Sonnenklarheit: Sie ist eine uerbittlich tyrannische Gebieterin, die ihm seinen Kranz an die höchsten Sterne hängt, seinen Ehrgeiz zu unerklimmbaren Höhen hinanweist.

Diesen Kleistischen Ehrgeiz — man muss ihn verstehn, um seine Fürchterlichkeit zu ermessen. Er war ja ein liebevoller, weicher Mensch bei allem Fürsichsein, des Beifalls und der Anerkennung zuletzt doch bedürftig, wurde äusserlich nie ein ganz Einsamer, riss niemals die Fäden zur Heimat und den Seinen völlig ab. So ward er nie unempfindlich für die Forderungen und Erwartungen derer, die ihm die Nächsten waren, so wenig er sich da verstanden wusste. „Morgens zur Kanzlei mit Akten, abends auf den Helikon“ darauf läuft's beim Bürger immer wieder hinaus in seiner Auffassung vom Dichter, einer Berufsart, die in keiner Rubrik der Steuerliste vorgesehen ist — „gewinnbringende Beschäftigung“? Weh' dem, der die Frage: „Was sind Sie“? (der peinlichste Missbrauch des Wortes „Sein“ fürwahr!) nicht klipp und klar beantworten kann! Nun, Kleist „war Einer, darum „war“ er nicht — „etwas“, darum hatte er bisher immer versagt, immer nur versagt! Wer glaubte noch an ihn? selbst die treue Schwester kam schliesslich an die Grenze ihres liebenden Glaubens: verstanden hat auch sie ihn nie. Wer sah und würdigte — was noch nicht da war? übersah über dem Unsichtbaren was offen vor Augen lag: die ständigen Misserfolge? Wer? Von wem wars denn zu verlangen? Wer fand zur Beurteilung so seltener Nöte den Maassstab im eigenen Erleben? Ihn aber entsetzte der Gedanke, zu den Seinen heimzukehren „wie ein Prätendent, dessen Geburtsrecht von allen geleugnet wird“, mit leeren, verzweifelten Händen, ohne sichtbare Lebensleistung. Und dem gegenüber die ungeheure Spannung siegessicherer Kräfte im Busen, das beseligende Erlebnis unerhörter Gesichte, die Gewissheit einer neuen, von Niemand noch geahnten Meisterschaft! Man empörte sich über die Ausbrüche unbeherrschter Augenblicke, die allzu temperamentvollen Ausbrüche eines verwegenen Selbstgefühls, mit dem er für ungesungene Lieder schon den höchsten Ruhm vorwegnahm — ach, wer will da mitreden! Er hats eben erlebt in seinem Innern; er war nur kindlich und unbändig genug, es auszusprechen! „Alles — sagt Arnsehm Feuerbach — was die Menschen dem Künstler als Hochmut und Selbstüberschätzung auslegen, was ist es denn anders als Arbeitskraft und Arbeitsfreude.“ — Nichts aber nährt

unbeugbaren Stolz so, steift den Nacken so herrisch und trotzig, wie der Misserfolg!

Aber er hatte in seinem gewaltigen Ehrgeiz, seiner unseligen Forderung: „Alles oder Nichts“, von der ja auch Penthesileas Seele glüht, sich sein Ziel zu hoch gesteckt — lesen Sie die Geschichte seines tragischen Ringens mit dem Stoffe des Robert Guiskard, seine Seligkeit über die Anerkennung und Bewunderung des alten feinfühligten Wieland und zuletzt den herzbrechenden Brief an seine Schwester Ulrike aus St. Omer, nachdem er sein Gedicht verbrannt hatte — eine unerbittlich strenge Herrin war seine Muse, und mit welcher Erschütterung lesen wir heut, die wir mit der Kraft der Liebe diesen einzigen Sänger wieder beschwören möchten, seine Klage über das Höllengeschenk seiner halben Talente.

So sehen wir ihn in seiner fieberhaften nach Innen gewandten Geschäftigkeit, seiner unerhörten, ausschliesslichen Geistigkeit, ganz nur geschaffen, ein Fremdling, ein Heimatloser, ein Monstrum gleich einer Irrung der Natur, ein ewig Aergernis und immer beunruhigendes Rätsel für seine Zeitgenossen zu sein — noch einmal frag ich: Wirklich nur für jene? Wollen wir den vielen Zeitungsartikeln Glauben schenken? Bleibt nicht doch zuletzt sein Leben mit dem beispiellosen Verbrauch an Energieen genau so rätselhaft wie sein Tod? „Ein Rätsel ist jede Brust, die fühlt“ ist sein Wort; wer fühlte so maasslos wie er? Um so maassloser, als sein eigen Gefühl sich ständig der Einrede jener im gleichen Ich miteingespannten strengen und eigensinnigen Verstandeskraft erwehren musste, Heinrich von Kleist immer aufs neue beschwörend dem Heinrich von Kleist zurief: „Verwirre das Gefühl mir nicht!“ Nein, die Welt hat für seinesgleichen nicht Raum noch Stätte, sie sind nicht von dieser Welt, haben zu geringe Erdschwere, die Gesetze ihrer Brust sind nicht die unseres Gedeihens; der anspruchsvolle, närrische Geist bleibt für die Menschen etwas Ekelhaftes, das schlechthin Niederträchtige — wie für jenen das, was Goethe so nennt. Das ist wirklich seit der Franzosenzeit nicht anders worden, wird nie anders sein, darf nie anders sein; denn es ist ein erhaltendes Grundgesetz des Lebens, dessen Wille das Gemeine, niemals das Ungemeine, sein und bleiben muss.

Die Pein vollends zu mehren, gab Natur diesem Kämpfer eine bei allen Zerrüttungen und krankhaften Erschütterungen schaurige Widerstandskraft und Wehrhaftigkeit und einen schier unverwüstlichen, eigensinnigen, trotzigsten Willen, also dass er, zehnmal von der Faust des Geschickes mit der stolzen Stirn wider den Boden gedrückt, zehnmal titanisch wieder emporschnellte; wie oft klingt es aus seinen Briefen, als wolle jetzt schon das düstere Finale einsetzen, als stünde der Erlöser schon hinter der Tür, nur gewärtig, dass der Erschöpfte „herein!“ rufe. Ach, wär's nur immer das grosse Schicksal mit seiner den Mannestrotz aufpeitschenden Herausforderung gewesen; wie

sagt Hebbel? „Der Mensch steht über jedem grossen Schicksal, aber unter jeder Armseligkeit!“

Ja, es verlohnte sich schon, das grausame Schauspiel, das die Natur sich gab, neugierig, wie viel wohl die Menschenseele vertragen könne!

Aber noch nicht genug am ewigen, am unvermeidlichen Fluche hoher Geistigkeit und ihrer störenden Andersartigkeit — hier noch aufs Peinlichste gesteigert durch das Unheimliche, Tolle eines in seinen Regungen und Fantasielaunen immer unberechenbaren Sonderlings — nicht genug an den ausnahmslosen Misserfolgen seines Schaffens, des unglaublich reichen Schaffens, das auf einmal, wie der Quell aus verborgenen Tiefen, mit unbegreiflicher — man muss sagen: Freudigkeit anhebt; nicht genug an der kränkenden Missdeutung, an der vernichtenden, ahnungslosen, wenn nicht gar böswilligen Abweisung durch den über alles verehrten litterarischen Weltenrichters in Weimar, an der trostlosen Verständnislosigkeit aller, aller — nicht genug an Bruch mit den Seinen, die ihn als einen Verlorenen aufgeben — nicht genug an der Aussichtslosigkeit, irgendwo, irgendwie im Leben zu Bleibendem zu gelangen, zu Stellung, Anerkennung oder Verdienst. —

Auch die Zeit war meisterlich gewählt, die Riesenlast zu mehren, die dieser arme Atlas tragen musste: Zur eigenen Not die Not des Vaterlandes! Und wie empfand er sie! Wie er alles empfand, in schrecklichster Einheit des Bewusstseins, in einer Leidenschaft der Liebe und des Hasses, die alle anderen Bewusstseinsinhalte hinwegzehrte. Mit Recht betont Erich Schmidt, dass sich Kleists sittliche Grösse und Mannhaftigkeit darin offenbart, dass — nach Ueberwindung der Guiskardkrisis, als allen Unbilden zum Trotz der Unverwüstliche in ein schier unbegreifliches Schaffen geraten war, also dass er nunmehr freudig den künstlerischen Ehrgeiz nähren durfte, während ein grosses Drama nach dem andern hervortrat, dass ihm jetzt der nationale Gedanke mehr galt als die einzelne Poesie. Ist es doch an sich für jeden deutschen Künstler von männlicher Art kennzeichnend, dass ihn ab und an ein Widerwille gegen jede Art Kunstbetriebs anwandelt und er sich beschämt nach der Walstatt des Lebens sehnt, nach äusserer Tat — wie viel verständlicher in den Tagen völkischer Schmach! Nun, wir wissen, dass der Dichter auch vor tätlicher Mitwirkung am gefährlichen Tun der Patrioten sich nicht gescheut, dass er in Dresden mit der List seines Hermann Spionendienst getan und oft den nächtlichen Reiter Leutnant Hüser in Baruth getroffen hat — wir wissen aber auch, wie er sein Dichten dem Dienste der unterjochten Heimat verpflichtet hat.

Es ist hier leider nicht die Zeit, von der Hermannschlacht zu sprechen; wir wissen oder sollten's wissen oder es allmählich lernen, was wir an diesem wilden Liede besitzen, das in der Zeit, in die es wie eine Fanfare der Rache und Freiheit hineinschmettern sollte, ängstlich gehehlt und ge-

borgen ward wie ein in Schanden gezeugter Bastard — 1871 ward es glücklich zum ersten Male aufgeführt! — wie wir ja leider auch all den anderen tieflebendigen Dichtungen, die wir ja, heisst es, nunmehr erworben haben, um sie zu besitzen, hier keinen Blick schenken dürfen.

Eins aber sollte jeder deutsche Mann kennen, und wenn er's nicht kennt, so soll er sich darum kümmern: Das ist das letzte, das wildeste, schrecklichste, aber auch herrlichste Lebensjahr unseres Dichters, da er als Schriftleiter der „Berliner Abendblätter“ eine vaterländische Tätigkeit ohne gleichen entfaltete. Das kann jeder verstehen, hier ist nichts mehr von genialischer, unzugänglicher Besonderheit, hier sehen wir nur einen treuen, wehrhaften, willensgewaltigen deutschen Mann am Werke, selbstlos, aufopfernd, rastlos, bis zum letzten Atemzuge, am Werke der Wiedergeburt unseres Volkes, am Werke der Stein und Arndt. Reinhold Steig hat ein sehr verdienstvolles Buch über Heinrich von Kleists Berliner Kämpfe geschrieben. Da wird einmal aufgeräumt mit dem üblen romanhaften Bilde des Dichters, das sich bei dem mangelhaften Verständnis für sein Werk und Wesen noch immer hartnäckig behauptet, dem Bilde des halbtollen Neurasthenikers, da sehen wir bis zum letzten Niedersinken einen Starken und Tapferen, der, wenn man sein Lied von der Hermannschlacht nicht hören mochte, in harter Prosa seine Schuldigkeit tut, die Gewissen wachzurufen — bis er, der wackere Hasser, der Politik Hardenbergs, die freilich klüger war denn dies heisse Herz, und der erstickenden amtlichen Zensur erlag. Die Abendblätter gingen ein, zur Stummheit verdammt der beredte Mund, es war aus. Gänzlich mittellos, zwecklos, ziellos in der Welt, wollte der Erschöpfte, zu Tode Gehetzte wieder Offiziersdienste nehmen — im Jahre 11, als sein König eben das traurige Bündnis mit Napoleon geschlossen! Sollte Er im Dienste des „Höllensohnes“ den Degen führen? Der Hohn des Schicksals war erfüllt, das Opfer zur Strecke gebracht. Eine letzte Bitte um Vorschuss ging bei Hardenberg ein, die der abfertigte: „Zu den Akten, da der p. von Kleist 21. 11. 11 nicht mehr lebt.“

Staunen muss man, wie lange diese Geistes- und Willenskraft der Vernichtung widerstanden, und mehr noch: welche Grosstaten der Kunst, man wird nie begreifen, wann, wo und wie, in all den zerrüttenden Kämpfen entstanden sind.

Es kam das seltsame Ende am Wannsee. Es war nicht mehr als die Schlussinterpunktion nach dem letzten Satze, der Strich darunter. Was soll man daran herumdeuten, die einzelnen Posten in der Summe aller Verzweiflungen an den Fingern abzählen, und nachstöbern, ob nicht noch ein anderes, die Liebe zur Gattin eines andern — nicht zu der ganz zufälligen Reisegesellschaft ins andere Land — es ihm zur Ritterpflicht gemacht, ins ewige Dunkel unterzutauchen. Wie ein Mann, in dessen Leben das Weib Schicksalsgewalt gewinnen konnte, sieht mir Kleist nicht aus! — Genug, wir wissen's nicht; es geht uns im Grunde auch nichts an, so sehr heute

die modische litterarhistorische Unverschämtheit zu lärmern und auf den Tisch zu hauen liebt: „Im Namen der Wissenschaft! Wir müssen das wissen, wir verlangen unser document humain!“

Ich meine, das Dunkel des letzten Geheimnisses steht dem seltsamen Träumerhaupte unseres Dichters wundersam schön, wie die mancherlei Geheimnisse, die unauflösbar sein Leben überschatten, dem Gesamtbilde dieses Menschen Stimmung und Schönheit geben, den immer neuen Reiz, der unendliche Sehnsucht erweckt. Liegt denn, besinnen wir uns, unserer besten Bekannten, unserer Freunde, ja unserer Liebsten Wesen in allen Zügen offenbar vor unseren Augen? nicht vielmehr im halb verschleierten Dämmer jenes Lichtes, von dem Goethe spricht im Liede an den Mond: „Breitest über mein Gefild — Lind aus deinen Blick, — Wie des Freundes Auge mild — Ueber mein Geschick“? So ergreifen wir des anderen Leben und Art nur in einem Gesamtbilde; nicht mit der zerlegenden Vernunft, sondern mit dem Gefühl, dem hellsehenden Instinkt der Liebe, und lesen mit Ehrfurcht und Nachsicht auf der Stirn des vertrautesten Angesichts die Worte: „Ich bin kein ausgeklügelt Buch, ich bin ein Mensch mit seinem Widerspruch.“

Darum, ohne den Zeitungsartikeln allzu weit zu trauen, halten wir's nur ebenso mit dem holdesten und düstersten der Rätsel, Heinrich von Kleist, und sehen wir sein Leben und sein Scheiden lieber an, wie es einer angeschaut hat, der ihn namenlos geliebt, sein Wesen und Geschick empfunden und begriffen hat wie Wenige, ein Kämpfer, ein Dichter wie er — Friedrich Hebbel:

Er stieg empor, die Welt ward klein und kleiner,
Und auf der Höhe, die wir nicht durch Schleichen,
Die wir nur fliegend oder nie erreichen,
Ward über ihm der Aether immer reiner.
Doch, als er nun die Welt nicht mehr erblickte,
Da hatte sie ihn längst nicht mehr gesehen,
Und frech ihm selbst das Dasein abgesprochen!
Nun musst' er darben, wie er einst erstickte,
Ihm blieb nichts übrig, als zurückzugehen,
Doch lieber hat er seine Form zerbrochen.

Immanuel Kant.

(Die Wissenschaft der Zukunft.)

Als „Gesamtwissenschaft“ und als die „Selbstbeschränkung der Wissenschaft“ habe ich in meinen zwei Vorträgen „Die Kultur der Zukunft“ und „Die Religion der Zukunft“ („Bayreuther Blätter“, Jahrgänge 1907 und 1909) die Philosophie Immanuel Kants bezeichnet. Beide Bezeichnungen sind richtig, bestimmen aber nur je eine Seite ihres Gegenstandes. Von innen gesehen nämlich, vom Gebiete der Wissenschaft aus, erscheint die Vereinigung aller Wissenschaften als das Wesentliche der Kantischen Tat, von aussen dagegen, vom Gebiete der Religion und der Kunst, erscheint als dieses Wesentliche die Begrenzung, die Selbstbeschränkung der Wissenschaft. Beide Ansichten bleiben notwendig einseitig. Um Wesen und Bedeutung der Kantischen Philosophie ganz zu verstehen, muss man beide vereinigen, indem man in den tieferen Grund eindringt, aus dem sie entspringen. Dieser Grund liegt in dem grossen Phänomen unserer germanischen Wissenschaft überhaupt; nur im Zusammenhange mit ihm kann Kants Philosophie begriffen werden.

Was Wissenschaft überhaupt zu allererst entstehen lässt, ist das Verlangen nach einem denkenden Begreifen der Welt, nach einem begrifflichen Verständnisse des grossen Zusammenhanges, in den unser Sein und Wesen so innig mitverwebt erscheint. Schon der arische Urmythos (wie wir ihn früher kennen lernten die älteste, gemeinsame Wurzel von Wissenschaft, Kunst und Religion) hatte neben manchen künstlerischen und religiösen auch dies wissenschaftliche Bedürfnis befriedigen wollen, seine Lösung konnte aber dem reifer gewordenen Verstande nicht mehr genügen. So suchte dieser selbständig nach einer neuen und besseren und damit begann die eigentliche Epoche der Wissenschaft, die Epoche des wissenschaftlichen Forschens.

Dieses Forschen teilte sich gleich anfangs in zwei Richtungen. — Um die Welt zu begreifen, müssen wir sie vor allem kennen lernen; nicht ein Geschöpf unserer Phantasie sondern ein treues Abbild der Wirklichkeit soll die Wissenschaft sein: der empiristische Trieb wendete sich also der unendlichen Manigfaltigkeit lebendiger Erfahrung zu. Das war die erste Richtung. — Kann aber unser Verstand begreifen, wo er keinen durchgängigen Zusammenhang findet? Handelt es sich nicht also vor allem darum, diesem Zusammenhange nachzuforschen? In solchem Glauben hielt sich der spekulative Trieb unseres Denkens an die strenge Einheitlichkeit der dogmatisch-logischen Konstruktion — und das war die zweite Richtung. Beide irrten; aber beide hatten auch wieder Recht. Ihr Verhältnis zu einander bestimmte zu allen Zeiten das Wesen der Wissenschaft.

In der indischen wie in der griechischen Wissenschaft überwog der spekulative Trieb den empirischen. Beim Inder hatte dies seinen Grund in der überreichen, spekulativ-metaphysischen Anlage seines Denkens, beim Griechen hemmte das künstlerische Bedürfnis nach fester logischer Gestalt alles Erforschten die Entwicklung der an und für sich recht starken empiristischen Keime, indem er ihnen den Weg in's eigentliche „Chaos der Empirie“ (ein notwendiges Durchgangsstadium) verwehrt. Beide Wissenschaften gingen an diesem Uebergewichte des spekulativen Triebes zu Grunde. Er führte zunächst und unmittelbar zu Inhaltlosigkeit — denn nur der empiristische Trieb vermag Inhalt herbeizuschaffen — später aber und mittelbar auch zu gänzlicher Formlosigkeit: durch keinen widerstrebenden Stoff in seiner Lust zum Formen beschränkt, gewissermassen „gebändigt“, verlor sich der spekulative Trieb in phantastischen Luftbauten, die, ein Uebermaass an immer neuen Formen, schliesslich selber alle Einheitlichkeit und damit alle Form verloren.

Den genauen Gegensatz zu dieser Entwicklung bildet unsere modernste „Wissenschaft“ von heute. Ueberwog in der antiken Wissenschaft der spekulative Trieb den empiristischen, so überwiegt in ihr der empiristische den spekulativen — die Gefahren, welche daraus erwachsen, sind die gleichen. Wie das Uebergewicht des spekulativen Triebes erst zur Inhaltlosigkeit, dann aber auch, durch ein Uebermaass an Formen, zur Formlosigkeit führte, so führt das Uebergewicht des empiristischen Triebes zuerst zur Formlosigkeit — und diese kann schon heute niemandem entgehen, der mit unbefangenen Auge in das Chaos unserer Wissenschaften blickt — dann aber auch, durch ein Uebermaass des angehäuften, ungeformten Stoffes (Inhaltes), der nicht mehr verwendet werden kann, also umsonst da ist, zu Inhaltlosigkeit. Die antike Wissenschaft hatte in leere Formen sich aufgelöst, jene moderne „Wissenschaft“ müsste in wenigen Decennien im Wüste des ungeformten Stoffes (der „wissenschaftlichen Litteratur“ etc.) ersticken. Beide sind warnende Beispiele. Die Wissenschaft der Zukunft wird an dem Tage beginnen, wo wir diese doppelte Warnung verstehen.

Von den ältesten Zeiten bis heute erfüllt der Kampf ihrer beiden antagonistischen Grundtriebe, des spekulativen und empiristischen Triebes, das Leben der Wissenschaft. Nach der endlichen Entscheidung dieses Kampfes muss offenbar ihr ferneres Schicksal sich bestimmen. Wie soll nun diese Entscheidung fallen, damit es zum Heile der Wissenschaft gereicht? In der antiken Wissenschaft hatte der spekulative Trieb gesiegt: Dieser Sieg richtete die Wissenschaft zu Grunde. In der modernen Wissenschaft glaubte man schon den Sieg des empiristischen Triebes feiern zu können; aber auch dieser Sieg würde den Tod aller echten Wissenschaft bedeuten. Soll also der Kampf gar nicht entschieden werden? Das wäre ebenso schädlich, denn er bindet unsere besten Kräfte. So bleibt denn

nur eine letzte Möglichkeit: Der Friedensschluss der beiden Kämpfer und ihre Vereinigung zur gemeinsamen Lösung der wissenschaftlichen Aufgaben. Kann diese Möglichkeit je wirklich werden? — Verwirklicht war sie von je in allen wahrhaft grossen Forschern, doch verbürgt diese Verwirklichung keine Dauer. Was in diesen Männern den spekulativen und empiristischen Trieb sich vereinigen liess, war nämlich bloss ein Geschenk der Natur — ihr Genie; dieses ist nicht mitteilbar, und so schwand mit den einzelnen Grossen auch jene Vereinigung wieder dahin und die Menge einseitig Begabter konnte trotz solcher Vereinigung schliesslich den endgiltigen Sieg des einen Triebes und damit den Tod der Wissenschaft herbeiführen. So war es in der antiken Wissenschaft, so droht es auch in unserer modernen Wissenschaft zu werden. Was sie einzig davor bewahren kann, ist die in ihrer Art ganz alleinstehende germanische Philosophie. Das Problem, das diese Philosophie von allem Anfange an beschäftigte, war nämlich: Jene Vereinigung des spekulativen mit dem empiristischen Triebe, welche, wie wir sahen, die notwendige Voraussetzung aller echten Wissenschaft ist, aus einem blossen unbewussten Instinkt des Genies zu einer sicheren, jedem erfassbaren und allgemein mitteilbaren philosophischen Lehre zu erheben: das Problem der wissenschaftlichen Methode. Seine Lösung durch die Philosophie Immanuel Kants ist die Tat, welche ein für allemal über die Zukunft unserer Wissenschaft entschied.

Die germanische Philosophie entstand als eine doppelte Reaktion im Gegensatze einerseits zu dem leeren Formalismus der scholastischen blossen Spekulation, andererseits zu der zwar bewundernswerten aber doch ungenügenden Empirie der grossen Entdeckungen und Erfindungen. Im ersten überwog und unterdrückte der spekulative Trieb den empiristischen — ihm gegenüber wies die Philosophie auf die Erfahrung als einzigen Quell alles Wissens, — in der zweiten überwog der empiristische Trieb den spekulativen — ihr gegenüber wies die Philosophie auf die Notwendigkeit das blinde „Entdecken und Erfinden“ vom wissenschaftlichen Denken leiten zu lassen. Gewiss war es also eine grosse Kühnheit, wenn Bacon die ganze antike Wissenschaft für „kindisch“ erklärte, noch grösser aber war die Kühnheit, mit der er alle die Entdeckungen und Erfindungen, die seine Zeit anstaunte, als blosser rohe Anfänge und tastende Versuche behandelte und an ihrer Stelle eine wahre wissenschaftliche Methode des Entdeckens und Erfindens forderte. Damit war das grosse Problem der neuen Philosophie aufgestellt.

Aus dem Verlangen den grossen Weltzusammenhang denkend zu begreifen war unsere Wissenschaft entstanden. Wie konnte dieses Verlangen befriedigt werden? Da es um ein Begreifen der Welt sich handelt, offenbar nur durch Erfahrung, denn blosses Vernünfteln vermag es nicht herauszubringen, wie diese Welt aussieht — dazu muss man die Augen öffnen.

Da es aber ferner um ein Begreifen der Welt in ihrem Zusammenhange sich handelt, nicht bloss um ein Wissen der in ihr enthaltenen Tatsachen, so genügt offenbar auch die blossе Erfahrung — die uns immer nur einzelne Tatsachen gibt — nicht, sie muss vielmehr zu einem einheitlichen organischen Ganzen gestaltet werden — diese Gestaltung vermag allein das Denken zu bewirken. Denken und Erfahrung gilt es also zu vereinigen, soll echte Wissenschaft entstehen; das hatten schon Bacon und Descartes sehr wohl erkannt. — Dennoch aber gelang ihnen diese Vereinigung nicht.

Bacon stellte die Erfahrung in den Vordergrund. Auf ihr allein sollte alle Wahrheit beruhen. Die richtige Verbindung mit dem Denken glaubte er dadurch erreichen zu können, dass er diesem eine ausführliche Anweisung gab, wie es die Erfahrung zu leiten und ihre Resultate zu ordnen und zu verknüpfen habe. Anders Descartes. Für ihn gab es wirkliche Wahrheit wieder nur in der apriorischen Gewissheit der „lux naturalis“, der als notwendig sich ankündigenden Gesetze unseres Denkens, und um dieses Denken mit der Erfahrung zu verbinden, suchte er: — die Wahrheit auch der Erfahrung logisch zu beweisen! Eine dauernde Vereinigung gelang weder ihm noch Bacon. Beide hatten sie gefordert, ohne aber zeigen zu können, wieso sie denn überhaupt möglich sei. Das allein wäre aber die Aufgabe der Philosophie gewesen. Es ist ja recht schön dem Verstande eine Anleitung zu geben, wie er mit der Erfahrung zusammenwirken solle, wie er sie leiten und ihr doch nicht vorgreifen möge etc., doch lehrt die Geschichte der Wissenschaften, dass man dazu der Philosophie wirklich nicht bedurfte. Solche einzelne Regeln hatten die Naturforscher selbst aus ihrer Praxis meist besser gekannt als alle Philosophen. Es war ferner gewiss ein tiefer Gedanke mit Descartes alle Erfahrung für das selbe zu erklären wie das Denken — nur verworren und undeutlich; in ihm lag eigentlich schon der ganze Keim zur grossen Tat Kants, wer aber konnte jenen salto mortale mitmachen, mit dem er bewiesen wurde — auch die Erfahrung der Sinne sei wahr und stimme mit jener „lux naturalis“ notwendig überein, denn Gott als das wahrhafte Wesen könne uns unmöglich betrügen? — Erst der Deutsche Leibnitz fand hier einen besseren Weg. In seinen Anmerkungen zu dem „essay concerning human understanding“ des Empiristen Locke — durch eine merkwürdige Schicksalsfügung erst ein halbes Jahrhundert nach Leibnitzens Tod veröffentlicht, gerade zu der Zeit, da Kant dieser entscheidenden Anregung bedurfte — gibt er diesem zwar zu, dass von aussen her der Stoff komme, aus dem wir dann unsere Vorstellungen bildeten, aber — unser Geist sollte bestimmte Formen enthalten, in die dieser Stoff sich gewissermassen hineinlege, so dass er durch sie gestaltet werde. Das war ein Gedanke, dessen vollständige Ausführung die grosse methodische Lebenstat Kants ausmacht.

Den empiristischen mit dem spekulativen Triebe zu vereinigen war die Aufgabe der germanischen Philosophie. Unschwer erkennen wir in ihr jene zwei Forderungen wieder, welche wir in Kant verwirklicht fanden: die Vereinigung der einzelnen Wissenschaften zur Gesamtwissenschaft und die Selbstbeschränkung der Wissenschaft durch die Grenzbestimmung der Kritik. Der spekulative Trieb nämlich führt den empiristischen, der allein zur fortschreitenden Spezialisierung und Vervielfältigung der Wissenschaften drängte, zur Gesamtwissenschaft, indem er die organischen Gesetze vorschreibt, welchen alle Wissenschaft gehorchen muss, und der empiristische Trieb wieder führt den spekulativen, der allein über alle Grenzen hinausflog, durch sein Festhalten an der Erfahrung zur Selbstbeschränkung in der Kritik. Beides wollen wir nun näher betrachten.

Wie bei Descartes und Bacon so war auch bei Kant die Frage nach der Methode der eigentliche Ausgangspunkt seiner Philosophie. Auf dem Boden der Erfahrung fortschreitend hatten die empirischen Wissenschaften viele und reiche Ergebnisse dem Verstande heimgebracht — aber gerade die letzten und wichtigsten Fragen wussten sie nicht zu beantworten; die höchsten Probleme in erschöpfender Weise behandelnd erschien die Metaphysik als erste Wissenschaft, als Königin aller anderen — aber ihre vermeintlich so sicheren Lehren erwiesen sich als trügerisch, ein Gebäude errichtete sie über dem anderen und eines nach dem anderen stürzte zusammen: Wie müssen wir es nun anfangen, um die Vorzüge beider in unserem Denken zu vereinigen? Wie ist Metaphysik als Wissenschaft möglich? Das war im Grunde schon Bacons und Descartes Fragestellung gewesen. Kant zuerst sah aber ein, dass sie nur zu lösen sei durch Aufdeckung des ganzen Mechanismus unseres Erkennens. Wie ist Erfahrung möglich? Wie ist reines Denken möglich? Erst als diese Fragen erschöpfend beantwortet waren, fand sich auch die Antwort auf die Grundfrage nach jener Methode, welche die Einheitlichkeit und Klarheit der spekulativen Metaphysik mit der Sicherheit und dem Reichtume der empirischen Wissenschaft verbinden sollte. Erfahrung ist nur möglich durch das reine Denken und reines Denken nur durch die Erfahrung. Erfahrung könnte nie entstehen, wenn nicht ein reines Denken in uns wohnte, das die Empfindung der Sinne gestaltet und ordnet und die Gesetze vorschreibt, welche aus blosser Anschauung erst eine „Natur“ erschaffen (die „Naturgesetze“); reines Denken könnte nie entstehen, wenn es nicht den Erfahrungsstoff vorfände, an dem allein es sich entwickeln kann und ohne welchen es eine bloss leere Form bliebe — ohne jeden Sinn und jede Bedeutung. Welches muss also die Methode der neuen Wissenschaft und „Metaphysik“ — der kritischen Philosophie sein? Die Vereinigung von Erfahrung und Denken, die nun erst kein blosses Wort sondern eine klare Einsicht ist — denn ich weiss jetzt, wie jene gegenseitig sich bedingen.

Und welches sind die Resultate dieser Methode? Es ist das oben aufgestellte Doppelresultat der „Gesamtwissenschaft“ und der „Selbstbeschränkung der Wissenschaft“. Mir scheint der Tag nicht ferne, da dieses Doppelresultat aus einer blossen theoretischen Lehre zur praktischen Wirklichkeit werden muss.

Als wir früher die moderne Wissenschaft der indischen und griechischen gegenüberstellten, sprachen wir von dem Uebergewicht des empiristischen Triebes in ihr über den spekulativen. Dieses Uebergewicht hat seinen Grund nicht in einer spezifischen Anlage des germanischen Geistes, sondern ist erst durch äussere Umstände in ihr entstanden. Es ist von grösster Wichtigkeit, dies zu begreifen. —

Dem Germanen sind von Natur aus ziemlich gleich starke empiristische und spekulative Anlagen mitgegeben. Mystische Metaphysik und treue Naturbeobachtung gingen bei ihm stäts Hand in Hand und mehr als seine älteren Brüder, Inder und Griechen, schien er also zur harmonischen Ausbildung beider Triebe, ja vielleicht zu ihrer endlichen Vereinigung bestimmt. Diese Harmonie der Anlagen ward nun aber durch einen äusseren Einfluss gestört. Die rohe Materialisierung, welche durch das im Wesentlichen (nämlich der Glaubensauffassung) jüdische Kirchenchristentum unsere ganze Weltanschauung erfuhr, konnte auch auf das wissenschaftliche Denken nicht ohne Einfluss bleiben. Geringer war dieser, so lange die Wissenschaft der Besitz und das Werk weniger, einzelner und genialer Männer war. Durch ihre besonders kräftigen geistigen Anlagen waren sie — zumindest auf dem Gebiete ihres speziellen Faches — jenem Einflusse weniger zugänglich und überwandten ihn dank ihrer germanischen Natur leichter. Von grösster Bedeutung wurde er dagegen mit dem besonders im XIX. Jahrhunderte sich vollziehenden Uebergang der Wissenschaft aus den Händen Einzelner in den Besitz der gelehrten Masse*). Diese Masse hatte natürlich viel stärker unter jenem Einflusse gestanden**), sie war seit Jahrhunderten in ihrem Denken stark durch ihn verändert worden und das Hinzutreten zahlreicher echter Rassejuden zu diesen neuen Trägern der Wissenschaft verstärkte die Wirkung noch gewaltiger. Der Materialismus jüdischer Weltanschauung hatte aber vor allem unsere spekulativen Anlagen schwer getroffen und geschädigt — und so begann denn mit der Herrschaft seines Einflusses ein dem Germanen sonst ganz fremdes Ueberwiegen der blossen Empirie, das seine Wissenschaft mit einem Male in die grösste Gefahr brachte. Diese Gefahr steht dem Einsichtigen heute ganz dicht vor Augen.

Erst Formlosigkeit, dann auch Inhaltlosigkeit; — dies Schicksal prophezeiten wir unserer Wissenschaft, wenn sie sich nicht bald besänne. Die

*) Vergl. Chamberlain, „Grundlagen“.

*) — und steht noch heute unter ihm, nicht zum wenigsten dort, wo sie, „freisinnig“ geworden, ihm gänzlich entronnen zu sein sich brüstet.

Formlosigkeit nun hat sie heute direkt schon zu ihrem Prinzip erhoben. Die meisten Fachgelehrten zucken nur mehr die Achseln, wenn man ihnen von philosophischer Weltanschauung spricht, die allein das empirische Chaos zur gegliederten Einheit formen könne. Ihren rudimentären spekulativen Bedürfnissen genügt statt solcher Weltanschauung ein politisches Programm und einige Phrasen von der „Freiheit der Forschung“ und der „voraussetzungslosen Wissenschaft“. Aber auch der Inhaltlosigkeit ist die „Voraussetzungslose“ nicht mehr fern. Der Mangel an einem leitenden spekulativen Denken ist es, der jenes gänzlich planlose, blind mechanische Drauf-los-erfahren und Drauf-los-experimentieren erzeugt, das in einem ungeheuren Schwallde „wissenschaftlicher Litteratur“ ein wahres Chaos unbenützter und unbenützbarer Tatsachensammlungen aufhäuft und über der Unmöglichkeit, das wenige Wertvolle in ihnen von der Unmasse des Wertlosen schnell zu trennen, uns den wirklich neuen Inhalt verbirgt. Je mehr mit solcher Litteratur unsere Bibliotheken sich füllen, desto leerer wird es in den Köpfen unserer Gelehrten, und es ist ihnen nicht einmal übel zu nehmen — vor dem Schreckgespenste „wissenschaftlicher Litteratur“ sinkt eben selbst dem Tapfersten das Herz. Die Inhaltlosigkeit, verursacht durch ein Uebermaass an ungeordnetem Inhalt, scheint das unentrinnbare Schicksal unserer Wissenschaft. Doch dämmert solchen Tatsachen und Gefahren gegenüber langsam zwar aber sicher auch die Erkenntnis wieder auf, dass nur in einer gesunden Vereinigung der Spekulation mit der Empirie das wahre Heil der Wissenschaft liege. Wie aber diese Vereinigung finden? Das Genie, durch welches die grossen Naturforscher der Vergangenheit sie fanden, können wir von den tausenden, die heute mit Geschicklichkeit und treulichem Fleiss das ungeheure Feld der Wissenschaft bearbeiten, nicht fordern. Was soll uns also dieses ersetzen, um trotzdem jedem Gelehrten jene notwendige Vereinigung zu sichern? Gewiss doch nicht jene spekulative Biologie eines Haeckel, welche, ein abschreckendes Beispiel einer solchen Vereinigung, wie sie nicht sein soll, eine richtige „Afterphilosophie“ zwischen rohestem Empirismus und ebenso roher Spekulation herumirrt, allen echten Naturforschern ein Gräuel? Was also denn? Mehr durch eine glückliche Ahnung als durch ein bestimmtes Wissen getrieben haben zahlreiche jüngere Naturforscher in dieser Not an das dunkle Orakel der Kantischen Philosophie sich gewandt. Und wirklich war hier allein die Rettung zu finden.

In Kant führt der spekulative Trieb das chaotische Durcheinander von Problemen und Hypothesen, Fragestellungen und antwortenden Experimenten zur einheitlichen, planvollen Gestalt — das geschieht dadurch, dass er von aussen nach innen sich wendet, die metaphysische Spekulation zur erkenntnistheoretischen Kritik sich wandelt. In Gott und Welt hatte die alte Metaphysik die höchsten Gesetze gesucht, aus welchen Plan und Zweck der Natur sich begreifen liessen — umsonst; denn Gott und Welt, noch

unerkenubarer als die uns nähere Natur, versagten die Antwort, und die empirischen Wissenschaften wandten sich ab von einer Philosophie, welche ihnen nur Hirngespinnste, keine sicher leitenden Gesetze zu geben vermochte. Mit Kant schlug sie nun — ihre frühere Ergebnislosigkeit selbst einsehend — einen neuen Weg ein: sie wandte sich nach innen, zur Betrachtung des Menschen. Und hier fand sie wirklich, was sie so lange vergeblich gesucht hatte: die grossen Prinzipien, von welchen alle Naturgesetze nur Widerspiegelungen sind, die Gesetze unseres Geistes, der selbst das planvolle Ganze unserer Welt schuf, das unsere Wissenschaften nun durchforschen — sie fand den grossen Baumeister und seinen Plan für jenes Gebäude, das wir, selbst darin gefangen, bisher nur in seinen einzelnen Räumen durchforschten und bewunderten, ohne das Ganze zu verstehen. Das war die ungeheure Tat, die Kant vollbrachte. Der Baumeister, so fand er, ist der Verstand, das Material die Empfindung der Sinne, das Gebäude, das aus ihr geschaffen wird, unsere Welt. Und wie lässt sich aus der Kenntnis des Baumeisters und seines Materiales, aus der erkenntnistheoretischen Einsicht in das Wesen des Verstandes und der Empfindung auf das Gefüge des Gebäudes, auf den Bauplan unserer Welt schliessen? Wie ist der „Uebergang von der Metaphysik zur Physik“ (nach Kant's eigenem Urteil sein wichtigstes Werk, das er aber nicht mehr vollenden konnte) möglich, wie kann die philosophische Einsicht in das Wesen unserer Vorstellungswelt zum Gesetze werden, das uns bei der Durchforschung dieser Welt der Wirklichkeit leitete? Wie kann die Einsicht in den Organismus unseres Geistes zum Organismus der „Gesamtwissenschaft“ führen? Diese Frage zu beantworten versagte ihm der Tod; — nur dunkel geben uns die Fragmente jenes letzten Werkes die Richtung an, welche er gehen wollte — erst die Philosophie der Zukunft wird den Faden, der der toten Hand entfiel, wieder aufnehmen. Schon hat ja im Anschlusse an Kant der Grösste der jetzt lebenden Generation neben die grosse Zweiheit der Physik, Stoff und Kraft, das Leben als neues Urphänomen gestellt, schon schickt sich ja im Anschlusse an Kant die lange vergessene Biologie, die Wissenschaft des organischen Bauplanes zu einem neuen Aufschwung an — die „Gesamtwissenschaft“ der Zukunft ist nicht mehr fern. In ihr wird an die Stelle der roh-mechanischen Teilung der Wissenschaft in „Natur-“ und „Geisteswissenschaften“ (eine „naturwissenschaftliche“ und eine „historisch-philologische Gruppe“) die organische Gliederung in Wissenschaften des Mechanischen und Wissenschaften des Unmechanischen treten. Diese Gliederung verdanken wir aber Kant. Die Natur, so lehrte er, ist das Reich der Kausalität („Kritik der reinen Vernunft“), der Wille das Reich der Zwecke („Kritik der praktischen Vernunft“), und die scheinbar unüberbrückbare Kluft, die damit zwischen Natur und Menschheit sich auftut, wird von der physischen Erscheinung des Lebens ausgefüllt, in welchem Kausalität und Zweckmässigkeit gleich-

mässig herrschen („Kritik der Urteilstkraft“). Die Wissenschaften des Mechanischen haben daher kausal (mathematisch-mechanisch), die Wissenschaften der Menschheit teleologisch (nach Absichten und Zwecken), die Wissenschaft des Lebens hat kausal und teleologisch zu fragen. — Welch ungeheure Wandlung die endliche Durchführung dieser Kantischen Gliederung jeder einzelnen Wissenschaft wird bringen müssen, das kann heute noch gar nicht voll eingesehen werden. Sicher ist, dass erst durch die engste Verbindung mit Biologie (der Zweckmässigkeitsbetrachtung des Lebendigen*) Geschichte und Philologie aus blossen systematischen Theorien zu wahren Wissenschaften sich wandeln werden**), und eine ähnlich umwälzende Wirkung ist für Physik und Chemie zu erhoffen, wenn sie mit Physiologie (der Kausalitätsbetrachtung des Lebendigen) sich enger verbinden. An die eigentlichen „Erfahrungswissenschaften“ (die alle „biologisch“ im weiteren Sinne des Wortes sein müssen) werden sich Logik, Mathematik und reine Mechanik einerseits, reine Moral- und Rechtslehre andererseits als Wissenschaften a priori anschliessen, und so die systematische Verfassung des Ganzen als eines Organismus der Wissenschaft vollendet sein. Heute weiss streng genommen keine Wissenschaft, was sie fragen soll. In Zukunft wird es jede wissen. An die Stelle blinden, chaotischen Drauf-los-erfahrens und Drauf-los-experimentierens wird ein sicheres, durch ihren Plan jeder Wissenschaft klar vorgezeichnetes, wahrhaft gestaltetes und gestaltendes Forschen treten. Erst dann wird es eine einzige Wissenschaft geben, wo es jetzt nur viele Fächer gibt: die „Gesamtwissenschaft“ der Zukunft. Erst dann wird Kant gesiegt haben.

Sein Sieg wird aber noch eine zweite, nicht minder wichtige Folge nach sich ziehen. Die grosse „mittlere“ Erkenntnis der Kantischen Philosophie, die gegenseitige Bedingtheit von Denken und Anschauen, Spekulation und Erfahrung bestimmt nicht nur die gesetzgebende Macht des Denkens über alle Erfahrung, sondern auch seine strenge Einschränkung in die Erfahrung. Der Verstand, der nichts anderes ist als ein Werkzeug zur Ordnung und Gestaltung der von den Sinnen gelieferten Empfindungswelt, verliert ausser ihren Grenzen jede Geltung und Bedeutung. Metaphysik als Wissenschaft vom Uebersinnlichen ist unmöglich. Das ist die strenge Selbstbeschränkung der Wissenschaft. — Wie jeder Organismus, so ist auch sie nur durch zwei Bedingungen möglich: Den planvollen

*) Diese Biologie ist selbst erst im Entstehen begriffen. Wer Näheres darüber erfahren will, sei auf den prächtigen kleinen „Leitfaden in das Studium der experimentellen Biologie der Wassertiere“ von I. Frh. v. Uexküll (Wiesbaden, 1905) verwiesen.

**) Diese Wandlung begann bereits mit Herder, dessen Sprachbetrachtung eine durchaus biologisch-teleologische ist und dessen Behandlung der Geschichte das Mechanische gegenüber der Teleologie mindestens stark zurückdrängt. Der „Kopernikus“ der Geschichte ist aber H. St. Chamberlain, der das (biologische) Problem der Rasse zum Mittelpunkt aller Geschichte erhob.

Zusammenhang im Inneren („Gesamtwissenschaft“, innere „Gestalt“) und die feste Grenze nach Aussen („Selbstbeschränkung der Wissenschaft“, äussere „Gestalt“). Beides besitzt unsere heutige Wissenschaft nicht. Beides wird die Vollendung Kants ihr geben. Versuchen wir nun zu einem letzten Ueberblick auch noch die Bedeutung festzustellen, welche diese Wissenschaft für die Gesamtheit unserer Kultur, wie für den Einzelnen dadurch gewinnen wird.

Das letzte Ziel aller Kultur ist Eroberung und Gestaltung der Welt. „Der Mensch ist ein Herr“, sagt Christus, und der Germane zog mit allen seinen Kräften aus, um dieser „Herr“ zu werden. Wie er durch Entdeckungen und Erfindungen, Kriege und friedlichen Handel den physischen Erdkreis sich unterwarf — nicht mehr gefährdet durch den drohenden Einbruch noch unbekannter dunkler Volksgewalten — so wird er in der Wissenschaft der Zukunft den geistigen Erdkreis unterwerfen. Nicht darum wird es sich ihm handeln, dass er alles wissen oder erklären könne, sondern darum, dass er, den grossen Weltplan — den wunderbaren Bau seiner Welt*) — immer mehr begreifend, sich sicher und heimisch in ihrem Schoosse fühle als ihr Herr, für immer entronnen den furchtbaren Gespenstern des Aberglaubens und dogmatischen Wahnes, der Furcht vor dunklen aussermenschlichen Gewalten in unserer Welt, einer Furcht, die Jahrtausende lang die Menschheit in den Ketten der Knechtschaft hielt.

„Der Mensch ist ein Herr“ — ein Freier. Freiheit und Herrschersein ist es, was Kants Philosophie unserer Kultur errang. Freiheit und Herrschersein errang sie auch dem Einzelnen. Die Beschäftigung mit Kant wirkte auf Goethe „wie das Betreten eines hellerleuchteten Raumes“: durch Kant sind wir „in's Tageslicht des Lebens“ eingetreten. In dem nächtigen Chaos der Welt — nur streckenweise beleuchtet von den Lichtern der einzelnen Wissenschaften und in seinem dazwischen und darüberhinaus liegenden Dunkel finstere Mächte beherbergend — in diesem nächtigen Chaos wurde es mit einemmale Tag, als das mächtig gestaltende Denken Kants es bezwang. Ein klares und helles Land liegt bald die Welt vor uns — wir können fest und sicher in ihr wirken!

Dr. Felix Gross.

*) Das heisst natürlich den Bauplan der uns als gegenwärtig vorliegenden äusseren Welt der Erscheinung, nicht etwa einer Welt von Dingen an sich oder einer Welt der Zukunft, zu welcher eine heilige Vorsehung uns leiten mag — an die wir aber nur glauben, nie sie begreifen können.

Olympia und Bayreuth.

Von Dr. Georg Braschowanoff.

IV.

Kant.

Das höchste ideale Prinzip, von dem Kant ausgeht, die Seele seines ganzen philosophischen Organismus, ist die reine Vernunft. Sie ist das Zentrum jener übermenschlichen Urteilskraft, welche über alle Relativitäten und Unzulänglichkeiten des Denkens erhaben, von aller Erfahrung unabhängig Urteile zu fällen vermag, die zugleich apriori und synthetisch sind. Das heisst die reine Vernunft, diese höchste Potenz des Denkens in uns, offenbart dem Menschen Erkenntnisquellen, die, bevor die Erfahrung eintritt und ohne jede Beihilfe der Reflexion, unser Erkenntnisvermögen mit absoluter Sicherheit und axiomatischer Gültigkeit erweitert. Dieser von aller Erfahrung unabhängige Schöpfungsprozess der reinen theoretischen Vernunft liegt aber zugleich aller Erfahrung zu Grunde, d. h. ihre Denkerzeugnisse stimmen bei nachträglicher analytischer Prüfung mit der Erfahrung überein. Das nennt Kant transzendental: Die reinen Vernunftzeugnisse besitzen „transzendente Idealität“ d. h. obwohl sie erkenntnistheoretisch genommen blosser Vorstellungen sind, kommt ihnen „empirische Realität“ zu. —

Der transzendente Vernunftgebrauch steht im Gegensatz zum „transzendenten“, welcher eine absolute Wissenschaft vom Uebersinnlichen, eine falsche Metaphysik, im Jenseits vergeblich sucht. Kant verwirft entschieden in seiner Transzendentalphilosophie diese bis vor ihm herrschende transzendente Auffassung der reinen Vernunft, und unterwirft alle bisherigen philosophischen Systeme einer strengen Kritik, ohne jedoch in die flachen Gewässer des Dogmatismus oder des Empirismus zu verfallen. Von seinem strengen Standpunkt des Kritizismus aus untersucht er die Möglichkeit, die Quellen und die Grenzen der menschlichen Erkenntnis; er durchläuft Tiefen und Höhen des Denkens mit bewunderungswürdiger Geisteskapazität, von der niedrigsten Stufe der Sinnlichkeit bis zur göttlichen reinen Vernunft hinauf und vice versa, stets mit der helleuchtenden Laterne der „reinen Vernunft“ in der Hand.

Kant nimmt als von selbst verständlich an, dass strenge Notwendigkeit und Allgemeinheit sich nie aus der Erfahrung, sondern nur unabhängig von aller Erfahrung — wir würden sagen: von aller geschichtlichen Beeinträchtigung frei — aus der menschlichen Seele gewinnen lässt. Diesen aprioristischen Faktor der reinen Vernunft nennt Kant die Form im Gegensatz zur Materie, die im allgemeinen von der Erfahrung abhängig den Charakter des aposteriorischen, des sekundären in sich trägt.

Wir sehen bereits hieraus klar, wie die Ideenlehre Platons das philosophische System Kants durchdringt. Im Grunde genommen ist das letztere eine neue Formulierung der ersteren im modernen Gewande der Philosophie. Dies apriorische Element, das Ding an sich von Kant genannt, repräsentiert die platonische Idee und ist mit den selben Eigenschaften des Unveränderlichen, Sichgleichbleibenden etc. behaftet. Es ist völlig überflüssig, die philosophische Verwandtschaft zwischen Platon und Kant weiter zu erörtern. Die Darstellung der geistigen Richtung des Einen ruft sofort die Parallele des Anderen ins Gedächtnis.

Im ersten Teil seines Hauptwerkes, in der Kritik der reinen Vernunft, findet nun Kant, nach gründlicher Reinigung des Denkens von allem, was die Geschichte hinzugetan oder falsch überliefert hat, dass drei Wissenschaften, nämlich Mathematik, reine Naturwissenschaft und Methaphysik apriorische Synthesen enthalten, welche die reine Vernunft durch das reine Anschauen (intuitive Anschauung Platons) zu ermitteln vermag.

Alle aus Erfahrung geschöpften Urteile besitzen nur komparativen (induktiven), also relativen nicht absoluten Wert. Sie stammen eben aus dem in Raum und Zeit befangenen Veränderlichen, während die reine Anschauung des „Dings an sich“ jenseits jeder Erscheinung liegend (wir möchten sagen: in mythologischer Erhabenheit) eigentlich gar nichts mit Raum und Zeit zu tun hat. Die reine Vernunft projiziert von sich heraus Raum und Zeit, die somit einfach Anschauungsformen unseres Vorstellungsvermögens sind, um so zu sagen einen Abglanz des Dinges an sich, nicht das „Ding an sich“ selbst, vorzustellen. Unsere gesamte Erkenntnis ist auf die Erscheinungswelt beschränkt. Denn unbeschränkte wahre Erkenntnis wohnt in dem Noumenon (*νοούμενον*), in der intelligibilen Welt, unter welcher das Ding an sich verstanden wird, und nicht in der Welt des Phänomenon (*φαινόμενον*), deren räumliche sowohl als zeitliche Ausdehnung und Gestaltung eben erst durch das Projizieren des räumlichen und zeitlichen Schauens zustande kommt.

Die Idealität von Raum und Zeit ist also ein konsequentes Postulat im transzendentalen Idealismus Kants. Denn darauf beruht seine transzendente Aesthetik, d. h. derjenige Abschnitt der Kritik der reinen Vernunft, wo es sich um die Entdeckung der apriorischen Elemente der Sinnlichkeit, der Wahrnehmungslehre, handelt. Und hier entdecken wir und erkennen den tieferen Grund der „Bewegung“ in Raum und Zeit, die wir in dem Begriffe des Wortes Agon fanden, wieder. Wie nur unter der Voraussetzung der reinen Anschauungsformen von Raum und Zeit Mathematik (Geometrie — Raum, Arithmetik — Zeit), d. h. Hervorbringung rhythmischer Gestalten möglich ist, so auch ist in der hellenischen Agonistik das reine Prinzip der inneren Agogik zum Ausdruck harmonischer Bewegung vom inneren Wesen der die Bewegung hervorbringenden Seele bedingt.

Die transzendente Aesthetik bildet die unterste Sprosse der Leiter, durch welche Kant seinen höchsten prinzipiellen Standpunkt der reinen Vernunft wieder erreicht. In dem zweiten Abschnitt der Kritik der reinen Vernunft, in der Analytik, wird nämlich die Möglichkeit der reinen Naturwissenschaft nachgewiesen, und schliesslich in dem dritten Teil, in der Dialektik, untersucht Kant die metaphysischen Ideen: Seele, Welt, Gott. — Es ist eine vortreffliche gymnastische Uebung des Geistes, Kants Ausführungen in den beiden letzten tiefsinnig angelegten Abschnitten zu verfolgen. Das würde uns aber zu weit von unserem Thema entfernen. Wir erwähnen daraus bloss folgende allgemeine Punkte. Das Werkzeug der transzendentalen Analytik ist der Verstand, welcher durch Begriffe Erkenntnisse aposteriori zu Stande kommen lässt, „das Vermögen zu Begreifen“. Die Vernunft operiert von innen heraus mit den angeborenen Vorstellungen und Ideen, während der Verstand umgekehrt die durch Affektion der Wahrnehmung entstehenden Empfindungen der äusseren Welt der Vernunft zu übermitteln, mit ihr zu verknüpfen, sie begreiflich zu machen, bemüht ist. Im ersteren Falle ist die Vernunft aktiv, intuitiv wirkend, im letzteren bleibt sie passiv, schwerfällig reagierend.

Hier findet also eine gewisse Vermählung des apriorischen mit dem aposteriorischen Elemente statt, aus welcher die Kategorien nebst den Verstandesgrundsätzen entspringen. (Quantität, Qualität, Relation, Modalität u. s. w.) Es bleiben jedoch dabei manche Schwierigkeiten und Widersprüche, die der übertriebenen Neigung Kants zum pedantischen Formalismus zu verdanken sind, weiter bestehen; sofern weder „die transzendente Deduktion der reinen Verstandesbegriffe“ die Frage: wie kommt es, dass die Kategorien trotz ihres subjektiven Ursprungs objektive Geltung haben? genügend zu beantworten weiss, noch der „Schematismus der reinen Verstandesbegriffe“ auf die Frage: wie werden die Kategorien auf Erfahrungsgegenstände anwendbar? eine befriedigende Antwort zu geben hat. Aber gerade diese Schwäche des Erfahrungsverstandes erhebt die Bedeutung und Wirkung der reinen Vernunft. Im allgemeinen könnte man sagen: Ueberall, wo der Verstand Kants zu sehr von der äusseren objektiven Erfahrungswelt abhängig ist und diskursives Verfahren anwendet, dort öffnen sich Aporien und verwundbare Stellen. Dagegen überall, wo der Verstand Kants vom Lichte der reinen Vernunft subjektiv erleuchtet wird und intuitiv verfahren will, dort herrscht Klarheit, Unfehlbarkeit. Denn dieser Subjektivismus ist doch und bleibt gewiss das höchste Verdienst Kants, die wichtigste Leistung seines ganzen philosophischen Systems. „Subjektiv“ ist bei Kant eben jenes reine Apriori des Geistes, welches nicht aus den Dingen, nicht aus der Erfahrung, nicht aus der Geschichte stammt. Es ist die göttliche Quelle des reinen Allgemeinmenschlichen, welche durch reine Anschauung Wunder zu tun vermag: den Verstand zum „Gesetzgeber der Natur“ befördernd, die Sinnlichkeit verklärend. Aber nicht umgekehrt.

Diese Ueberzeugung verbunden mit der Unzulänglichkeit des menschlichen Wissens, wird in der transzendentalen Dialektik, durch den Nachweis der Verborgenheit metaphysischer Vernunftideen von Gott, Welt und Seele, zu einem festen religiösen Glauben ausgebildet. Die Reinigungs-, Wiederlegungs- und Verneinungsarbeit Kants erreicht hier die Kulmination ihrer Strenge. Erbarmungslos kritisiert und vernichtet Kant alle bisherigen Spekulationen auf den Gebieten der Psychologie, Kosmologie und Theologie.

Der fördernd negative Schluss der transzendentalen Dialektik Kants führt uns unter dem schönen Nachklang des religiösen Choralakkordes, den er dort bereits angeschlagen hat, ins positive Gebiet seiner Sittenlehre, in die praktische Philosophie hinein. —

Kritik der reinen praktischen Vernunft heisst dieser zweite Teil des Hauptwerkes Kants. Hier hört also das Wissen auf um dem Glauben Platz zu machen. Die prinzipielle Ansicht Kants, dass nicht aus der Religion die Gesetze der praktischen Vernunft zu abstrahieren, sondern im Gegenteil, dass von der reinen Sittenlehre auch die Bedingungen der natürlichen Religion abhängig sind, verleiht der praktischen Philosophie jene religiöse Stimmung des gegenseitigen Zusammenhangs, aus welchem eine hohe ethisch-religiöse Harmonie erklingt. Das Wesen dieser Harmonie, welche so erhebend und läuternd auf unsere Seele wirkt, besteht wohl darin, dass dadurch das aus innerster Notwendigkeit entstehende ethische Prinzip der Bewegung zur sittlichen Handlung, das Wollen, mit dem Prinzip des Strebens zur Vollkommenheit, Religion, übereinstimmt.

Hier finden wir also eine autoritative Bestätigung des wahren Inhalts der Religion, die wir im ersten Abschnitt dieser Schrift zu begründen versucht haben. Kant war übrigens vom Haus aus eine religiös gestimmte Natur. Die streng religiöse Erziehung, die er in seiner Jugend genoss, bildete zugleich seinen sittlich ernstesten Charakter, der schliesslich im „ethischen Rigorismus“ seinen verklärten Höhepunkt erreicht. Das Ziel der Religionsentwicklung ist nach Kant die Auflösung des Geschichtsglaubens in den reinen Vernunftglauben. Es ist tröstlich, dass Gott nicht auf unser stäts mangelhaftes geschichtliches Tun, sondern auf das ernstliche Wollen des Guten blickt. („Die Religion innerhalb der Grenzen der blossen Vernunft“.)

Den prinzipiellen Ausgangspunkt bildet hier wieder die reine Vernunft. Wie dort, in der Kritik der reinen Vernunft, beim Erkenntnisvermögen kein allgemein gültiges, notwendiges, wirkliches Wissen ohne das apriorische Element der reinen Vernunft möglich ist, so findet hier in der Kritik der reinen praktischen Vernunft, beim Begehrungsvermögen, kein allgemeingültiges, notwendiges, wirkliches Wollen statt ohne die apriorische Allgemeingültigkeit der Maxime des Wollens, welche aus der reinen Vernunft herfliessen. Und wie dort die Reinigung des Wissensgebiets vom geschichtlichen Unkraut seine edle Tendenz ausmachte, so beginnt auch hier

Kant sein grosses christliches Werk mit einer Tempelreinigung. Jegliche Lustbestrebung, welche sich irgend ein Ziel vorschweben lässt ohne Berücksichtigung der mit innerer Notwendigkeit der reinen Vernunft hervorbrechenden Stimme der „Pflicht“, die keine äussere Macht in der Welt zum Schweigen zu bringen vermag: jedes willkürliche Handeln, alle Zweckmässigkeiten, Neigungsgefühle und Interessen, alle gesellschaftlichen Anstandsformen und Geselligkeitsforderungen mit ihren Gewohnheitsmoralvorschriften etc. etc., die nicht der „Kategorische Imperativ“ diktiert, werden rücksichts- und unterschiedslos ausgemerzt. Kant's bewunderungswürdiger ethischer Heroismus erschüttert uns, gewöhnliche Geschichtskinder der konventionellen Moral, mit prometheischer Ergriffenheit. Mit gewaltigem *ἡθικὸν σθένος* schlägt Kant das ganze Gebäude der sog. Moralsysteme nieder, reisst den darüber ausgebreiteten Schleier des Lugs und Trugs, der Heuchelei und Oberflächlichkeit fort und legt somit die grossklaffenden, Ekel erregenden Wunden dieser Patientin, Moral genannt, bloss, indem er andererseits in einer reinen Himmelssphäre die abtrünnig gewordene Königin der Ethik ihren Thron wieder besteigen lässt. Man kann nicht hoch genug diese welterschütternde grosse Tat des Königsberger Philosophen würdigen. Und mit vollem Rechte geschieht es, wenn die Kritik der reinen praktischen Vernunft von Vielen als seine höchste Leistung geschätzt wird. Denn dadurch gewinnt Kant die entgeltige Stellung und Bedeutung eines Erziehers der Menschheit.

Diese mit der ganzen Kraft der Seele empfundene, ausgesprochene, unwiderleglich begründete Ueberzeugung Kants, dass die Quelle des wahren sittlichen Wollens im Menschen selbst zu suchen und zu finden ist „wie's redlich dir dein Inneres hat gesagt“ um mit Goethe's Worten zu reden, bildet zugleich den Mittelpunkt seiner optimistischen Weltanschauung: Nicht Streben nach äusserer Glückseligkeit, sondern einfach dem inneren Vernunftgebote braucht man den gebührenden Gehorsam zu leisten, um wahren Glückes — seeligen Friedens — des „optimum“ des Menschenwesens — würdig werden zu können. Daher soll man nach eigener Vollkommenheit streben und fremde Glückseligkeit fördern. Die reine Vernunft ist unfehlbar und autonom, sie gibt sich selber die Gesetze. Der kategorische Imperativ bezeichnet den Grundsatz des Sittengesetzes: „Handle so, dass die Maxime deines Willens zugleich als Prinzip einer allgemeinen Gesetzgebung gelten könne.“ Daraus folgt die Freiheit des Willens, welche jedoch von der reinen Vernunft abhängig bleibt, und in uns das Beste zu wollen vermag. Die reine Vernunft grenzt aber an das Göttliche. Also vom Gott abhängig werden zu wollen, das gewährt die Freiheit. (Siehe ersten Teil dieser Schrift.)

Diese Freiheit ist moralisch, weil sie jene innere Gesinnung des Pflichtgefühls als Triebfeder, als einzigen Beweggrund zur Handlung gebraucht. Jede andere Pflichterfüllung, die von Rechtsgesetzen, Staats-

verordnungen und Geschichte*), von aussenher rühren, trüben und verletzen, erzwingen und beschränken die moralische Freiheit. Daraus entsteht eine gewisse „Legalität“, die erzwingbare Handlungen von aussen her diktiert und auferlegt. Die innere wahre Gesinnung der Pflicht bleibt jedoch un-erzwingbar. So könnte man also auch im Kant'schen Geiste sagen: Moralität ist ein Attribut der Mythologie, Legalität treibt die Geschichte. Die Weltgeschichte muss, nach Kant, danach streben, die relativ beste, „vernünftige“ Staatsverfassung einzurichten, die nicht Verträge, sondern einen allgemeinen Friedenszustand zu prästablieren als bestes Ziel vorhält und den Krieg überflüssig macht. —

Und nun zur „Kritik der Urteilkraft.“ Obgleich dies Hauptwerk Kant's später (1790) als die beiden ersteren, Kritik der reinen Vernunft (1781), Kritik der praktischen Vernunft (1788) erschien, beansprucht es doch den Mittelplatz zwischen diesen bloss chronologisch vorangegangenen und bildet das Mittelglied, das zentrale Verbindungsmittel der zwei Teile der Philosophie zu einem Ganzen: Die Urteilkraft d. h. das Gefühl der Lust und Unlust zieht die Grenzen sowohl wie auch die Verbindungslinien zwischen dem Erkenntnisvermögen und dem Begehrungsvermögen. Im reifsten Alter seiner philosophischen Tätigkeit verfasst also Kant als Krönung seiner ganzen Lebensarbeit seine epochemachenden kunstphilosophischen Betrachtungen: „Hiermit endige ich also mein ganzes kritisches Geschäft“ (Kritik der Urteilkraft, Vorrede). Und diese Tatsache ist von eminenter Wichtigkeit und Bedeutung sowohl in Bezug auf die Geistesrichtung des grossen Denkers wie auch für die Aesthetik überhaupt. Es klingt und sieht so aus, als wenn Kant, der da seine ganze Lebensaufgabe mit bewusster Absicht der Vernunft- und Verstandesforschung widmete, schliesslich doch ins Gefühl allein den Schwerpunkt seines ganzen Denkens legen, der Kunst und nicht der Wissenschaft den „Primat“ einräumen musste.

Die ästhetische Urteilkraft ist nach Kant ebenso wie die reine Vernunft ein a priori gesetzgebendes Vermögen. Es ist jene einheitliche Auffassungsfähigkeit des menschlichen Geistes, durch welche die Vorstellung und Idee des obersten Gefühlsvermögens für die Allgemeinheit zustande kommt. Das heisst, der Mensch besitzt die besondere Kraft a priori zu beurteilen, ohne durch den Verstand erkennen oder bestimmen zu wollen. Dies ist das transzendente Prinzip der ästhetischen Urteilkraft. Ein derartiges Beurteilen setzt den Begriff der Zweckmässigkeit als Form voraus. So ist die Schönheit eine formale oder subjektive Zweckmässigkeit, d. h. dem Schönen liegt zugrunde eine „Zweckmässigkeit ohne Zweck.“ Dieser paradox ausgedrückte und beim ersten Anblick merkwürdig und sonderbar unlogisch erscheinende Satz Kant's erhebt sich nach tieferem

*) *ἰδιωτεύειν ἀλλὰ μὴ δημοσιεύειν χρή τὸν φιλόσοφον. — Οὐδένα ἡμεῖς ἴσμεν ἄνδρα ἀγαθὸν γεγονότα τὰ πολιτικά.* (Platon. Apol. 32 A und Gorg. 517 A.)

Nachdenken und Nachfühlen zu einer einleuchtenden Wahrheit. Denn was ist sonst jenes lustvolle Gefühl, das im menschlichen Gemüt beim Betrachten eines Kunstwerkes aufsteigt und mit dem auch dem Kunstwerke entgegenströmenden unbekannten Elemente zu einer Harmonie des Wohlgefallens verschmilzt ohne jede Spur von Kenntnis hervorzubringen: als eben eine unbewusste Zweckmässigkeit? Vernunft, Verstand, Phantasie, alle Seelengefühle sind dabei nur durch das ästhetische Phänomenon in völliger Uebereinstimmung mit der äusseren Gestalt des Gegenstandes. Der formalen Zweckmässigkeit der Schönheit wird von Kant die reale oder objektive Zweckmässigkeit der Vollkommenheit entgegengesetzt. Mit der ersteren beschäftigt sich die Aesthetik, mit der letzteren die Teleologie.

Und nun vor dem Tor der heiligen Räume der Aesthetik stehend beginnt schon Kant hier auch mit der rigorosen Reinigungsvorbereitung: 1. Das ästhetische Wohlgefallen, welches das Geschmacksurteil bestimmt, ist ohne alles Interesse.

Man soll ehrlich eingestehen, dass dasjenige Urteil über Schönheit, worin sich das mindeste Interesse mengt, sehr parteiisch und kein reines Geschmacksurteil ist, d. h. wir dürfen keineswegs das Wohlgefallen dabei mit der Vorstellung der Existenz irgend eines Gegenstandes verbinden. Man muss nicht im mindesten für die Existenz der Sache eingenommen, sondern in diesem Betracht ganz gleichgültig sein, um in Sachen des Geschmacks den Richter zu spielen. Ein Urteil übereinen Gegenstand des Wohlgefallens kann, sagt Kant weiter, ganz uninteressiert, aber doch sehr interessant sein, d. h. es gründet sich auf kein Interesse, aber es bringt ein Interesse hervor. Dieser erste Satz erläutert schon jenen paradox erscheinenden Satz von der Zweckmässigkeit ohne Zweck. Das ästhetische Urteil drückt ein rein uninteressiertes Wohlgefallen aus. Dagegen das Wohlgefallen am Angenehmen, am Guten und an anderen spezifisch verschiedenen Arten des Wohlgefallens sind mit Interesse verbunden. In der Gesellschaft, sagt Kant ausdrücklich, wird es interessant, Geschmack zu haben, wovon der Grund in der Folge angezeigt wird.

Schön ist also nach Kant vor allen Dingen ein uninteressiertes Wohlgefallen.

2. Das Schöne ist das, was ohne Begriffe als Objekt eines allgemeinen Wohlgefallens vorgestellt wird.

Dieser Satz ist eine Folgerung des ersten. Die allgemeine Gültigkeit des subjektiven ästhetischen Urteils kann unmöglich aus Begriffen entspringen. Denn von Begriffen gibt es keinen Uebergang zum Gefühle der Lust oder Unlust. Dagegen alles Schöne, was durch begriffliche Begründung entsteht, ist blos ein Privatgefühl des interessierten Geschmacksurteils.

Hieraus folgt: Schön ist, was ohne Begriff allgemein gefällt.

Das Geschmacksurteil beruht also auf Gründen a priori.

Das ästhetische Wohlgefallen ist auch von dem Begriff der Vollkommen-

heit unabhängig. Denn eine formale objektive Zweckmässigkeit ohne Zweck, d. h. die blosse Form einer Vollkommenheit (ohne alle Materie und Begriff von dem, wozu zusammengestimmt wird, wenn es auch bloss die Idee einer Gesetzmässigkeit überhaupt wäre) sich vorzustellen, wäre ein wahrer Widerspruch.

Nach Kant gibt es keine objektive Geschmacksregel, welche durch Begriffe bestimmen könnte, was schön sei. Ein Prinzip des Geschmacks, welches das allgemeine Kriterium des Schönen durch bestimmte Begriffe angäbe, zu suchen, ist nach Kant eine fruchtlose Bemühung, weil, was gesucht wird, unmöglich und sich selbst widersprechend ist.

Somit macht Kant der geschichtlich-wissenschaftlichen Begriffsästhetik den Garaus und erreicht die Idealität der Schönheit, gereinigt von jeder geschichtlichen Beeinträchtigung.*) Wie sehr Kant gerade in ästhetischen Sachen antigeschichtlich und konservativ, gegen jede Entwicklung, ist, beweist seine Bemerkung, dass Muster des Geschmacks zum Beispiel in Ansehung der redenden Künste in einer toten und gelehrten Sprache abgefasst sein müssten: das erste, um nicht die Veränderungen erdulden zu müssen, welche die Lebenden unvermeidlicher Weise trifft, dass edle Ausdrücke platt, gewöhnliche veraltet und neugeschaffene in einen nur kurzdauernden Umlauf gebracht werden; das zweite, damit sie eine Grammatik habe, welche keinem mutwilligen Wechsel der Mode unterworfen sei, sondern ihre unveränderliche Regel hat.

Das höchste Muster, das Urbild des Geschmacks nach Kant, ist eine blosse Idee, die jeder in sich selbst hervorbringen muss. Diese Idee, die eigentlich aus der Vernunft stammt, bildet aber das Ideal der Einbildungskraft, eben darum, weil es nicht auf Begriffen sondern auf der Darstellung beruht; das Vermögen der Darstellung aber ist die Einbildungskraft, die Phantasie.

Mit emphatischem Nachdruck bemerkt Kant, dass, auf eine uns gänzlich unbegreifliche Art, die Einbildungskraft nicht allein die Zeichen für Begriffe gelegentlich, selbst von langer Zeit her, zurückzurufen, sondern auch das Bild und die Gestalt des Gegenstandes aus einer unaussprechlichen Zahl von Gegenständen verschiedener Arten zu reproduzieren; ja auch, wenn das Gemüt es auf Vergleichen anlegt, allem Vermuten nach wirklich, wenngleich nicht hinreichend zum Bewusstsein, ein Bild gleichsam auf das andere fallen zu lassen, und durch die Kongruenz der mehreren von der selben Art, ein mittleres herauszubekommen wisse, welches allen zum gemeinschaftlichen Maasse dient etc.

*) Kant verwirft auch die sogenannte schöne Wissenschaft: „Es gibt weder eine Wissenschaft des Schönen, noch schöne Wissenschaft, sondern nur schöne Kunst. Denn was die erstere betrifft, so würde in ihr wissenschaftlich, d. i. durch Beweisgründe ausgemacht werden sollen, ob etwas für schön zu halten sei oder nicht; das Urteil über Schönheit würde also, wenn es zur Wissenschaft gehörte, kein Geschmacksurteil sein. Was das zweite anlangt, so ist eine Wissenschaft, die als solch schön sein soll, ein Unding. Denn wenn man in ihr als Wissenschaft nach Gründen und Beweisen fragte, so würde man durch geschmackvolle Aussprüche abgefertigt.“ (Urteilkraft § 44.)

Wer durchschaut hier nicht die rein-mythologische Anschauungsweise Kants's?

So verstehen wir wohl jetzt, was Kant mit dem Satze meint: „Schönheit ist Form der Zweckmässigkeit, sofern sie, ohne Vorstellung eines Zweckes, an ihm wahrgenommen wird.*)

Das Schöne ist nach Kant ein notwendiges Wohlgefallen, notwendig wie die objektive kausale Gesetzmässigkeit der Natur. Und doch diese aesthetische Notwendigkeit hat nichts Systematisches, Starres, Erzwungenes, sie ist vielmehr eine freie Gesetzmässigkeit ohne Gesetze, ein freies Spiel der Einbildungskraft. Alles verstandesmässig Gesetz- und Regelmässige, was der Phantasie einen lästigen Zwang antut, ist nicht mehr schön, es gefällt nicht mehr: wogegen die dort an Manigfaltigkeiten bis zur Ueppigkeit verschwenderische Natur, die keinem Zwange künstlicher Regeln unterworfen ist, dem Geschmacke für beständig Nahrung geben kann. Selbst der Gesang der Vögel, den wir unter keine musikalische Regel bringen können, scheint mehr Freiheit und darum mehr für den Geschmack zu enthalten als selbst ein menschlicher Gesang, der nach allen Regeln der Tonkunst geführt wird. Die aesthetische Urteilkraft gewinnt auf dem Felde der freien Einbildungskraft Fähigkeit und Anlass sozusagen frei zu dichten; so wie etwa mit dem Anblick der veränderlichen Gestalten eines Kaminfeuers, oder eines rieselnden Baches, die für die Phantasie einen Reiz mit sich führen, indem sie ihr freies Spiel unterhalten.

Bei der Definition des Erhabenen in der Natur unterwirft Kant auch den ganzen Apparat der Sinne dieser Gemütsstimmung: Erhaben ist das, was über alle Vergleichung gross ist, was auch nur denken zu können ein Vermögen des Gemüts beweist, das jeden Maassstab der Sinne übertrifft. Das Erhabene gefällt unmittelbar gerade durch seinen Widerstand gegen das Interesse der Sinne. Solche unvergleichlich grosse Dinge in der Welt sind entweder an Zahl — mathematisch erhaben wie der Sternenhimmel, oder an Kraft — dynamisch erhaben wie Blitz, Erdbeben. Da nun unsere

*) „Ohne Vorstellung eines Zweckes“ heisst eben in mythologischem Sinne aufgefasst: ohne jede Beeinträchtigung seitens irgend einer geschichtlichen Anschauungsweise, welche notwendig mit Interessen, Begriffen u. s. w. behaftet ist. Mit anderen Worten: die Zweckmässigkeit des Schönen ist und bleibt transzendental, im Sinne Kants, und sobald dem Schönen irgend ein Zweck vom geschichtlichen Standpunkt aus angetan oder bloss angedacht wird, so verflüchtigt sich dann Wesen und Erscheinung des Schönen überhaupt, wie ein „ausgeblasenes Ei ohne Schale“, nach dem sonst treffenden Ausdruck eines Professors für Aesthetik, welcher aber damit nur das Kant'sche „Zweckmässigkeit ohne Zweck“ als sinnlose Paradoxie hinstellen will. Nach unserer Auslegungsweise und Auffassungsfähigkeit, sowohl des Gefühls wie auch des Verstandes, stellt sich uns nun dies Ei leibhaftig vor, einleuchtend, mit durchsichtiger Schale und mit lebendigem Inhalt sogar, welcher allerdings bei unvorsichtiger Behandlung eines etwa zweckmässigen Hineinbohren- und Ausblasenwollens eine unliebsame unaesthetische Verunreinigung herbeiführen könnte. Also lieber noli me tangere!

Sinne solchen gewaltigen Eindrücken nicht gewachsen sind, so erleiden sie darunter eine gewisse Demütigung und Depression; andererseits wird aber beim Betrachten des Erhabenen unsere innere Kraft und dynamische Macht der Vernunft, die auch das Unendliche fassen und anschauen vermag, wach gerufen. Diese Idee des Unendlichen in uns bewirkt jene Erhabenheit der Gemütsstimmung, wodurch die aesthetisch angeregte Seele nunmehr nicht nur jene Depression der Sinne aufhebt, sondern über jede Sinnlichkeit hinweg und über jede äussere Abhängigkeit erhaben in Sphären der reiner Anschauung gerückt wird.

So schreitet Kant, der mythologischen Idealität seiner aesthetischen Anschauung konsequent, um der Kunst überhaupt die ihr gebührende Reinheit zu verschaffen, weiter zur Definition des Genies: „Genie ist das Talent (Naturgabe), welches der Kunst die Regel gibt. Da das Talent, als angeborenes, produktives Vermögen des Künstlers, selbst zur Natur gehört, so könnte man sich auch so ausdrücken: Genie ist die angeborene Gemütsanlage (*ingenium*), durch welche die Natur der Kunst die Regel gibt.“ So sind also die Hauptmerkmale des Genies 1) Originalität, die keine Regeln verträgt. 2) Das Exemplarische, was dem anderen als Muster dient. 3) Dass er selbst nicht beschreiben noch wissenschaftlich begründen kann, wie es sein Produkt zu Stande bringe; daher der Urheber eines Produkts, welches er seinem Genie verdankt, selbst nicht weiss, wie sich in ihm die Ideen dazu herbei finden, auch es nicht in seiner Gewalt hat, dergleichen nach Belieben oder planmässig auszudenken und anderen in solchen Vorschriften mitzuteilen, die sie in Stand setzen gleichmässige Produkte hervorzubringen. Daher denn auch vermutlich das Wort Genie von *genius*, dem eigentümlichen einem Menschen bei der Geburt mitgegebenen schützenden und leitenden Geist, von dessen Eingebung jene originale Ideen herrühren, abgeleitet ist. 4) Dass die Natur durch das Genie nicht der Wissenschaft, sondern der Kunst, die Regel vorschreibe; und auch dieses nur, insofern diese letztere schöne Kunst sein soll.

Eine Naturschönheit ist nach Kant ein schönes Ding; die Kunstschönheit ist eine schöne Vorstellung von einem Dinge. Geist, in ästhetischer Bedeutung, heisst das belebende Prinzip im Gemüte. Dasjenige aber, wodurch dies Prinzip die Seele belebt, ist das, was die Gemütskräfte in Schwung versetzt, d. i. in ein solches Spiel, welches sich von selbst erhält und selbst die Kräfte dazu stärkt. Und dies Prinzip des Schwungs also der Bewegung, behauptet Kant, ist das Vermögen der Darstellung ästhetischer Ideen. Hier entdecken wir also den Angelpunkt der Schiller'schen Ausführungen von der schönen Bewegung der Seele in Bezug auf Schönheit und Würde. Hier liegt aber auch die von uns erörterte ästhetische Idee der Bewegung im hellenischen Sinne bezüglich der Bedeutung des *Agon* tief begründet. Denn schliesslich beim Ablegen des grossen Bekenntnisses über die ethische Würde des

Schönen, stimmt Kant überraschend mit Sokrates und Platon überein. „Nun sage ich: das Schöne ist das Symbol des Sittlichguten; und auch nur in dieser Rücksicht einer Beziehung, die jedermann natürlich ist, und die auch jedermann andern als Pflicht zumutet, gefällt es, mit einem Anspruch auf jedes andern Beistimmung, wobei sich das Gemüt zugleich einer gewissen Veredlung und Erhebung über die blosse Empfänglichkeit einer Lust durch Sinneseindrücke bewusst ist, und anderer Wert auch nach einer ähnlichen Maxime ihrer Urteilsthraft schätzt.“ (Kritik d. ästhetischen Urteilsthraft § 59.)

Fassen wir mit unserem Geistesauge die prinzipiellen Punkte dieser allgemeinen Betrachtung zusammen, so ergibt sich daraus, dass die ganze revolutionäre Geistesbewegung, die durch Kant in Wissenschaft und Kunst hereinbricht, im Grunde genommen nichts anderes als ein gründlicher mit heiligem Ernst unternommener Reinigungsprozess ist. Der sogenannte Kritizismus Kants im ursprünglichen Sinne des Wortes aufgefasst (*κρίνω* = scheiden, das Unlautere vom ursprünglich Reinen *εὐκρινές* ausscheiden) geht vom mythologischen Standpunkt der Lauterkeit der Gesinnung aus und richtet sich mit bewusster Ueberzeugung gegen die Unfreiheit und Unlauterkeit, die durch die sogenannte geschickliche Entwicklung dem menschlichen Fühl- und Denkvermögen anhaftet. Und auf diesen Grundsätzen Kants beruht die Aesthetik Schillers (siehe Schillers ausdrückliches Bekenntnis darüber im ersten Brief „Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen“). Jener vom synthetisch Allgemeinen ausgehender Urverstand — intellectus archetypus — Kants, der nicht discursiv, sondern unmittelbar intuitiv verfährt, ist eben die reine mythologische Anschauungsweise. Und aus jener ursprünglichen Denkweise der reinen Vernunft ist für uns gewöhnliche Sterblichen der bilderbedürftige Verstand — intellectus ectypus — der in geschichtlicher Befangenheit nur discursiv zu verfahren vermag. Dichter und Künstler schöpfen freilich aus jenem intellectus archetypus, welcher die Idee Platons repräsentiert.

Unsere übergeschichtliche Anschauung wird also auch durch dies klassische, für die gesamte Geistesrichtung der Neuzeit maassgebende Beispiel Kants kräftig unterstützt, und jenes innere Prinzip der freien agonistischen Bewegung, die das Wesen der hellenischen Aesthetik ausmacht, bleibt in Aeonen allgemein geltend. Die Allmächtigkeit und Unsterblichkeit der Ideen eines Platons im mythologischen Gewande findet, über mächtige Zeiträume hinweg, harmonischen Widerhall im reinen Denken, Sinnen und Fühlen eines Kants, als wenn beide als Zeitgenossen der selben Epoche angehörten. Das lässt tief schauen und viel bedeuten. — Bei reingeistigen Dingen kommt es also mehr darauf an: inwiefern das Geschichtliche vom Mythologischen abhängig werden kann, und es handelt sich sodann um Ueberwindungskraft.

Ueber Wagner's Harmonik und Melodik.

(Schluss.)

Richard Wagner und die Phrasierung.

IV.

„Das 19. Jahrhundert war eine Hexenküche durcheinandergeworfener Begriffe, widernatürlicher Paarungsversuche zwischen Wissenschaft und Philosophie, und die Attentäter konnten wie das Hexenvolk von sich melden:

Und wenn es uns glückt,
Und wenn es sich schickt,
So sind es Gedanken.

Die Gedanken sind dann auch darnach, denn es glückt nie und es schickt sich nie. So viel über den Begriff der Wissenschaft.“¹⁾

Diese Worte von Chamberlain passen auch recht gut auf musikalische Verhältnisse, und nicht am wenigsten auf die theoretische Hexenküche. — Es ist eine traurige Tatsache, dass Riemann noch immer nicht wirkliche Veranlassung gefunden hat, sogar bei der neuesten Auflage (der siebenten) seines Musiklexikons von 1909, den Passus zu unterdrücken: „wir sollten heute doch wenigstens darüber einig sein, dass es ausser dem Durakkord und dem Mollakkord keinen Stammakkord gibt oder geben kann.“

Also in diesem Jahrhundert der Elektrizität ist man noch nicht einig über die Grundlagen dieser Lehre! Aber wie soll denn der stolze Wahnsinn einfache, vortreffliche Gedanken von anderen erkennen! — Das Wunder der tonalen Funktionen (T, D, S u. s. w.) taugt nicht! Ein Gedankenakrobat hat etwas besseres (!) erfunden; sein Evangelium resumiert sich in M. R. L. mit seinen Dependenzen. Er eifert für seine Erfindung, und findet Gläubige. Sogar der grösste Unsinn findet solche.²⁾

¹⁾ H. St. Chamberlain: Die Grundlagen des 19. Jahrhunderts S. 733. (Volksausg.)

²⁾ „Der kleine Gott der Welt bleibt stets von gleichem Schlag,

Und ist so wunderlich als wie am ersten Tag“

heisst es in Goethe's Faust. — Das erfuhr ich in ganz besonderer Weise auf dem Londoner I. M. G. Kongress. Ein Reformator (!) erklärte uns da seine Erfindung einer „ganz neuen“ Notenschrift. — Unsinniger kann es ja nicht sein! Aber sein Parlament (der Republik Buenos-Ayres) scheint er von der Wichtigkeit seines . . . „stolzen Wahnsinnes“ (sage ich mit Roger Bacon) überzeugt zu haben. Er bekam zu dessen Verbreitung in Europa die gar nicht unbedeutende Summe von 25000 Pesetas. „Il a passé l'océan pour batailler“ sagte er mir in London; meine Einladung zur Controverse blieb aber unbeantwortet. Die befremdende Haltung dieses . . . Helden gab mir Anleitung zur Publikation einer (im Juli 1911 erschienenen) Brochüre (27 S.): *L'acte final de la tragi-comédie musicale: les aveugles réformateurs (!) de la notation musicale actuelle — et les belles (!) perspectives du système à 19 sous dans l'octave.* (Anvers: librairie néerlandaise.)

Dass sogar der Direktor vom Madrider Konservatorium (Th. Breton) diesem Unsinn

Vielleicht war es nicht schwer zu entdecken „dass die Figurationslehre ein wahres Labyrinth ist.“ Aber dies einzusehen und scheinbar doch nicht im Stande zu sein einen „schweren“ von einem „leichten“ Durchgangston zu unterscheiden, was, ja, . . . was soll man dazu sagen? — Man begegnet doch täglich Fällen, wie hier 143 ein paar zeigt:

143. Beethoven: Adelaide.

The musical score for Beethoven's 'Adelaide' consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The vocal line has four measures with notes marked a), b), c), and d). Above these notes are asterisks (*). The lyrics are 'der A - sche mei - nes Her - zens'.

Was ist da wohl einfacher und natürlicher, als jene auf schwere Zählzeiten (1 und 3) treffenden Durchgangstöne, mit dem scharf unterscheidenden Namen schwerer Durchgangston zu belegen (siehe * bei c, d 143). Aus einem ähnlichen Grunde sind cis und es (a und b 143) schwere Wechseltöne.¹⁾ Das scheint doch alles so klar, so von selbst verständlich! Leider aber nur für diejenigen, welche logisch denken. Die Gedankenakrobaten kommen aber immer wieder mit anderen, eigens gefundenen Namen, die sie in die Hexenküche hineinwerfen. —

Die schwungvolle Melodie des folgenden Beispiels (144) zeigt auch ein paar Durchgangstöne, welche wohl noch „schwerer“ erscheinen, weil

anhängt, geht aus S. 11 und 24 hervor, beweist aber, wie wahr Baudelaire's Ausspruch ist: „*le vent du siècle est à la folie*.“ — Das beweisen auch wieder einmal die Kakophonien eines modernen Komponisten dessen Name völlig in Widerspruch steht mit seinem Streben. Er sollte eigentlich Arnold Hässlichberg heissen, dann liesse sich alles sofort begreifen. Trotzdem erklärt *le vent de folie* ungemein viel; auch dass Busoni dessen Anhänger geworden,

Vorläufig aber zeigt sich der argentinische Held von jenem Schlag, dass er ein paar Zeilen aus der *Bhagavad-Gita* (§ 35) aufdämmern lässt:

„Die Helden in den Wagen werden denken,
Dass feige Furcht dich fort vom Kampfplatz trieb,
Und dich verachten.“

Dieser Art moderner Musikhelden bin ich leider nur zu oft begegnet.

1) Es sei hier erinnert an die grundlegende Auseinandersetzung im Jahrgang 1907 (S. 130—6). Inzwischen kann — und muss — man sich wundern, bis in die neuesten Theoriebücher, immer die nämlichen unlogischen Benennungen beibehalten zu sehen. So z. B. in Rud. Louis und Ludw. Thuille's Harmonielehre (1907), die (S. 172) *contradictio in terminis*: zurückkehrender Durchgang, was (S. 33) als „gegen den Wortsinn“ eingestanden wird. — Die Originalitätssucht treibt wunderbare Blüten. Ja, er bleibt stäts vom gleichen Schlag, der kleine Gott der Welt!

sie länger dauern (a, c und b). Aber ist das nun ein Grund, sie mit einem Namen zu belegen, dessen Wortsinn doch deutlich ganz etwas anderes vorstellt. (Siehe S. 131—2 der in voriger Note 1 angeführten Stelle, über Vorhalt = Retardation.)

144. Wagner: Tannhäuser (Akt I, Sz. 4).

(Wolfr.) Ge - grüßt sei (2) uns, du küh - - ner (4) Sän - ger, II III
T 1 | 3 | Tp V | Sp V |

c) d)

der ach, so (6) lang in uns - rer Mit - te (8) fehlt!
8 III
Sp III | D7 | °T ||

Am meisten „schwer“ ist der unter b; aber die Durchgangstöne bei a, c und d deuten sich alle auf die „schwere Hälfte“ ihrer Zählzeit, und infolgedessen ist ihr „Durchgang“ entschieden „betont.“ Es liegt aber kein Grund vor verschiedene „Grade“ schwerer Durchgangstöne aufzustellen.

Ein paar Takte weiter begegnet uns folgendes:

145. (Tannh.)

Ich wan - der - te in wei - ter, wei - ter Fern!
(D7)

Das „Schwere“ des Durchgangstones bei b (145) ist doch sehr auffallend. Wäre nun die Note unter a übergebunden, so wäre es ein Vorhalt (d. h. im richtig wissenschaftlichen Sinne); nun aber ist „angeschlagener“ Vorhalt wohl die beste Bezeichnung, glaube ich. Denn „nachschießender“ Vorhalt würde voraussetzen, dass jenes d (unter a) „übergebunden“ ist, und nachher noch einmal „nachschießen“ wird. So sehen wir da wieder ein Beispiel, dass man den figurativen Tönen mit gar wenig Mühe einen logischen Namen beilegen kann.

Oh, hätte man nur von Gottfr. Weber (1821) lernen wollen; und überhaupt von allen, welche unbestreitbar gute — ja vortreffliche — Gedanken geäußert, dann wären wir wohl schon weiter in wissenschaftlicher Beziehung.

Der geniale Gedanke von Fétis (1844) über die wahre Natur der *Sequenzen* hätte die Augen aller Theoretiker öffnen sollen. Aber 1853 weiss Simon Sechter davon nichts; und 1881 schreibt Karl Mayrberger: „als Theoretiker stehe ich auf dem System Simon Sechter's.“ Anno 1894 beweist nun mein honorable collègue Combarieu, dass er in harmonischer Angelegenheit gerade so weit ist wie Sechter in 1853. Denn er schreibt über die symphonische Dichtung von Cam. St. Saëns (*la Jeunesse d'Hercule*):

„Pour débiter, trois tonalités diverses qui se disputent l'attention de l'oreille: une basse en *mi* naturel majeur; un dessin qui donne l'impression du ton de *do dièse* mineur; enfin une note qui ne se trouve dans la gamme d'aucun de ces deux tons, note cruelle, blessante,¹⁾ un sol répété vingt-neuf fois, avec des accents sur les temps forts de la mesure“ u. s. w.

¹⁾ Erinnert das nicht sehr stark an Glareau's Dodekachordon und an die gleichzeitige Verbindung verschiedener Tonarten? Man lese dies Zitat S. 356 bei Riemann (1898): *Gesch. d. Mus-Theorie* im 9.—19. Jahrh. Mit dieser Note kann ich den Anfang machen meinem werten Kollegen Jul. Combarieu einiges zu erwidern auf sein Wort (*Revue Musicale*, 1910, Nr. 22, page 518): „*Je comprends cette opinion chez un musicien distingué, qui n'est que musicien*“, nämlich in Sachen Westphalscher Theorie über musikalische Rhythmik. Doch will ich vorläufig mich beschränken, ihn hinzuweisen auf die Werke Riemann's, wovon ich schon so oft Stellen zitiert habe. Auch auf die Freiheit des musikalischen Vortrages (1885) von Dr. Carl Fuchs, dessen Seiten 103—111 ziemlich viel über Philolog und Musiker sowie über Unterschiede sprachlicher von musikalischer Metrik bringen. Diese beiden Autoren sind *un peu plus que musiciens* und . . . „ihre Meinungen“ sind die „Meinige“. Obendrein habe ich schon einmal auf Schopenhauer gewiesen, wo er da spricht von dem „toten Wissen“ so vieler Gelehrten und dem „penetranten Scharfsinn“ von gewissen „Ungelehrten“.

Ergründen wir hier mal diese *trois tonalités diverses, qui se disputent l'attention de l'oreille* in *Saint Saëns Poème symphonique „la jeunesse d'Hercule“*; es betrifft den dritten Teil (*Allegro Halbe Note* = 112). Leider liegt mir jene besprochene Tonkombination zu sehr abseits der Musik, als dass es mir gefallen könnte Scharfsinn daran zu verwenden, um festzustellen, was für ein „alterierter Akkord“ dieser . . . aus drei Tonarten (!) hergeholte — wie behauptet wird — Tonkomplex eigentlich ist. Solche Stellen — ich gestehe es offen und ehrlich — betrachte ich als *quantités négligeables*. Um solche „schön“ — oder wie man es oft nennt: „charakteristisch“ zu finden, dazu muss man noch ein Extramusikalisches hinzu tun, was hauptsächlich demjenigen Freude macht, dessen Musiksinn nicht ganz normal scheint.

Ich gönne von ganzem Herzen diesen Herren ihr musikalisches Schönheitsgefühl, welche solche Dissonanzen (die mehr Diskordanzen oder Kakophonien gleichen) Schönheitssinn abgewinnen können unter dem Vorwand, dass hier: „*le plaisir est représenté par le désordre et la dissonance*.“

Ebenfalls überlasse ich es völlig meinem Kollegen Combarieu, während des *allegro moderato* (Viertel Note = 108) — „*consacré à la vertu*“, wie er da a. a. O. (*Les rapports de la musique et de la poésie* — 1894 — page 99) sagt, an jene „Vertu“ zu denken; ich halte mich an die Musik. Wenn diese nicht in einer oder anderen Weise mich im Gemüt packt, da wird es wahrlich jene untergeschobene oder prätextierte Geschichte nicht tun.

Auf Seite 83 seiner erwähnten Schrift citiert er den vielumstrittenen Akkord des Tristanvorspiels; aber erst 1905 (S. 80 seiner *Revue musicale* Nr. 3)¹⁾ sagt er darüber: „cet accord dissonant . . . est produit par le mélange de deux tonalités différentes.“

¹⁾ Lese ich nun in Nummer 8—9 (1906) S. 202 dieser *Revue musicale* — im Aufsatz *Le mode mineur et l'opposition*, dass mein werter Kollege Combarieu schreibt: „Nous „acceptons donc le dualisme, sans accepter toutes les prétendues démonstrations qui lui „font cortège“, — so macht es mir Freude, dass auch er dies solide Grundprinzip als solches anerkennt.

Und ebenso freue ich mich über die Worte, die er dort (einige Zeilen früher) schreibt: „Il faut accepter une idée quand elle est juste, mais il ne faut pas vouloir, a tout prix, la „justifier par des faits qui lui sont rebelles on dont ou n'est pas parfaitement sûr“ — Von solchem Verfahren bin ich ein ebenso grosser Gegner als er selbst.

Jedenfalls darf ich diese Gelegenheit nicht vorbei gehen lassen, ohne ihn gewiesen zu haben auf S. 14 von Riemann's Broschüre: *Das Problem des harmonischen Dualismus* (1905), wo er sagt: „Um uns den definitiven Abschied von der Begründung der „Harmonie durch die Obertöne (und auch durch die Kombinationstöne) zu erleichtern, sei „noch ein Beispiel angeführt, nämlich das e' g' im folgenden zweistimmigen Sätzchen:



„Die nächsten Obertöne dieser beiden Töne bringen h² d³ gis³ in den Zusammenklang, was „aber nicht verhindern kann, dass wir das e' g' als Vertretung der Subdominante, nämlich „des g-moll Akkordes (!) hören, also entsprechend dem vierstimmigen Satze:



„Dass solche Hörvorgänge sich weder aus den Obertönen noch aus den Kombinationstönen „erklären lassen, ist wohl ohne weitere Ausführung ersichtlich. Hier versagt die Physik „gänzlich und nur die musikalische Psychologie (Musikästhetik) kann Aufschluss geben.“ —

Wir haben da, sowohl für das 2- als für das 4stimmige Beispiel diese Harmoniefolge:

OT | SVII D⁺ | OT || —

Dass mein werter Kollege Combarieu die hohe, eminente Bedeutung der tonalen Funktionsandeutung noch nicht eingesehen, wenigstens (so weit ich weiss) noch nicht öffentlich anerkannt hat, ist mir ein Rätsel, und macht mich denken an Novalis: „Doch weiss ich nicht, warum nur ich von seinen Reden so ergriffen worden bin; die anderen haben ja das nämliche gehört, und keinem ist so etwas begegnet.“ (Heinrich von Ofterdingen.) Die ersten Worte der Zueignung:

„Du hast in mir den edeln Trieb erregt.

Tief ins Gemüt der weiten Welt zu schauen,“

gilt also wohl nicht für sehr viele jener „Andern“ betreffs dieser T, D, S u. s. w. —

Ich glaubte in der 9. Auflage (1911, revue und corrigée, von Combarieu's Buch: *La musique, ses lois, son évolution*, ein Wort von Anerkennung der (für den Unterricht von

Da haben wir die Erklärung (!) Mayrberger's, der auf S. 9 seiner Schrift *die Harmonik Rich. Wagner's* sagt: „ad Takt c,“ — siehe Beispiel 146 — „der Anfangsakkord ist ein Zwitterakkord, dessen Ton f aus a-moll „und dessen Ton *dis* aus e-moll stammt.“ —

Ich meine, der Name „Akkord“ deutet auf Einheit; und da kommen Theoretiker und tragen diese zusammen mit Elementen aus sogar . . .

solch eminenter Bedeutung) T, D, S, Sp, Tp u.s.w. zu finden. Aber kein Wort; auch nicht über Riemann's Werke über Rhythmik. Auch über Westphal suchte ich da nach den „*quelques point rectifiés*“, für die mich mein Kollege Combarieu nach seiner *Théorie du rythme d'après la doctrine antique* verwiesen, welche leider ausverkauft ist, und die sogar die Brüsseler Bibliothèque nicht besitzt, — und ich also nicht zu Gesicht bekommen konnte.

Ich kann aber versichern, dass sobald er mit einer „*attention impartiale*“ die Ideen über musikalische Metrik und Rhythmik von Riemann studieren wird, er zu ganz anderen Gedanken über dies Problem kommen wird.

Nur eins will ich noch hervorheben; es wird überzeugend sein, denke ich. Dass Dissonanz so gut wie Auftakt ein „Streben“ bekundet, ist klar. Man sehe nun in Westphal's Allgem. Theorie d. mus. Rhythmik seit Bach (S. 226), wo er in Bach's fis-moll Fuge (II, Nr. 14) die Einschnitte wie hier bei a⁺ markiert:



Nun hatten wir schon manchmal Gelegenheit, her orzuheben: dass es gar nicht geht rhythmische Verhältnisse zu untersuchen ohne Bezugnahme auf die Harmonik. Hätte nun Westphal das beachtet, so hätte er wohl eingesehen, dass die Vorhalte (bei a⁺, wo er gerade Einschnitte macht) erst befriedigend zur Auflösung kommen bei ‡, und dass infolge dessen die Einschnitte zu machen sind, wie es unter b angezeigt ist. Siehe weiter bei Riemann Katechismus der Fuge (II. S. 118).

Es wäre interessant Combarieu's Meinung hierüber zu vernehmen. „Il faut accepter une idée quand elle est juste“, sagt er. Dass hier „à tout prix on a voulu justifier des idées par des faits qui lui sont rebelles“, wird er wohl nicht behaupten wollen: die Sache ist zu deutlich und einfach logisch.

Wer aber trotzdem am Westphal'schen Wirrwarr Freude findet, der . . . richte nur ganz ruhig weiter Unheil an für sich selbst und für den grossen Haufen, der leider am ehesten sich dem Verkehrten, dem Falschen anschliesst und oft hartnäckig anhängt.

Nicht mit Unrecht sagt der Dichter (J. G. Seidl):

„Ist die Welt doch grau geworden und ist immer noch ein Kind,
Taub noch wie vor tausend Jahren, wie vor tausend Jahren blind;
Hat das Messer in den Händen, aber scheut sich vor dem Schnitt,
Hat den Schlüssel zu den Ketten, aber schleppt sie knechtisch mit.“

Zwar erkennt mein College Combarieu offen und ehrlich: „Je suis d'accord avec M. Emil Ergo dans presque toutes ces observations“ (pag. 517). Aber S. 518 geht's dann einigermaassen weiter, woraus durchschimmert: dass es ihm nicht leicht ist aus den Westphalschen Ketten heraus zu gelangen.

drei Tonarten! Der Autoritätsglaube hat hier wieder manches Opfer gefordert. Man sehe S. 10 von Riemann's *das Problem des harmonischen Dualismus* (1905); die Phantastereien von Helmholtz haben in O. Tiersch, Hostinsky, Capellen und Polak Anhänger gefunden. Im *c-moll* Akkord sehen alle jene Theoretiker die Elemente von *c-dur* (= c-g), *es-dur* (= es-g) und wohl gar noch von *as-dur* (= c-es). Das sind entschieden theoretische Sophismen, welche eine ganz spezielle *mentalité* voraussetzen, die nicht gerade beneidenswert ist. — Betrachten wir diese pseudo ... *Drei-tonarten-Einheit* etwas näher:

146. Wagner: Tristan und Isolde.

a) b) c) d) e)

1)

f) g) h)

2)

Damit wir das echte Wesen jener problematischen |Akkorde besser einsehen lernen, wollen wir erst etwas weiter Umschau halten, bei und über alterierten Akkorden. Diese können „einfach“ alteriert sein; sie können es aber auch auf „komplizierte Weise“ sein. Sobald aber die natürliche Lösung eines „kompliziert alterierten“ Akkordes eingetreten ist, scheint uns die angebliche Kompliziertheit ziemlich einfach. Dies mag Chopin beweisen, in einer einfachen Modulation.

¹⁾ Mit dieser Taktvorzeichnung mache ich den Versuch, diese — vielen Irrtümern vorbeugende — Art nach und nach zum Gemeingut zu machen. Man erinnere sich Beethoven's $\frac{12}{32}$ Takt (op. 111), welche er einteilt, als hätte man $\frac{3}{8}$ vor. Ein falsches Prinzip zeugt Irrtümer; deshalb nehme man ein gründliches, logisches, unerschütterliches. Mein Versuch ist nur die logische Konsequenz aus vielen Stellen Riemannischer Schriften (u. a. S. 170) Präludien und Studien B. I).

²⁾ Wenn nötig, sei dabei hingewiesen auf Beispiel 67 dieser Studien, auch die Beispiele 71 bis 76 seien dann mit in Betracht gezogen.

Noch will ich aber in Betreff des *gis* im Takt f (146) aufmerksam machen: dass man dies als *as* (was mich richtiger dünkt) findet, S. 174 der Klav. mit Text-Partitur.

147. Chopin: Impromptu (as-dur) Op. 29.

a) ——— | ——— | ——— | ——— | ——— | ——— | ——— ||¹⁾

T D₇ T D₇ T S⁶ ..⁶ D₇ T D₇ T D₇ T₆¹ <_{3>} S₄¹ <_{3>} D₄⁶ ..⁷ T

b) ——— | ——— | ——— | ——— | ——— | ——— | ———

(2) (4) (6) (8)

Wie hier Takt 6 (147) zeigt: die T wird S der neuen Tonart. Die beigelegte Sext verleiht der T einen Subdominant-Charakter. Aber diese 6 ist alteriert, erhöht (6⁺); ebenso die Prim (1⁺). Und die Terz ist erniedrigt (3⁻).

147 bis.

T⁶
S⁶ ..⁶ | D₄

Die Auflösung der natürlichen Tendenz jedes alterierten Tones zeigt sich da (147 bis) sehr einfach. Auch hier (147 ter) bei Beethoven sehen wir etwas ähnliches, — wo der Fall doppelt interessant ist.

147 ter. Beethoven (Op. 13) Sonate pathétique. (Rondo)

D₇ T S D D

a) b)

Denn die beiden Auffassungen (a und b) haben vielleicht gleiche Berechtigung: als (D 7) sehen wir da wieder die 5⁺ im Bass; als S kommt es dem Chopin-Beispiel (147) sehr nahe. Wir können daran sehen, dass eine „natürliche“ Komplikation eigentlich doch einfach ist, weil logisch.

Das scheinbar komplizierte bei Wagner liegt wohl daran, dass da (146c und g) die Alterierung unvorbereitet eintritt: ex abrupto! Da haben wir's! Wir sollen also unterscheiden: ob die Alterierung auf einfache, natürliche Weise eintritt oder sich „ex abrupto“ meldet.

¹⁾ Die Chopinsche Taktstriche findet man zufolge a); es muss aber wohl wie unter b) sein.

Ueber Geselligkeit.

Zwischen Einsamkeit und Liebe, suchend und fliehend, schwebt hin und wider das gemeinschaftliche Leben, das von der äussersten Grenze hilfloser Verlassenheit hinführt bis zum innigsten Verein der Freundschaft und Ehe. Was die Menschen aus der Wildheit heraus zu einander trieb, war zwingende Not: sie mussten irgendwie gesellig werden, um aus Urzuständen herauszukommen. Sowie dann eine gewisse Stufe der Gesittung erreicht ist, entfaltet sich aus und über den notwendigen Verhältnissen des Zusammenlebens als edleres Dasein die freie, wahlweise Geselligkeit. In der Regel meinen wir diese sinnfällige Blüte wählerischer Zuneigung, wenn wir von Geselligkeit reden. Es ist aber der Mühe wert, von der Blüte zurückzusehen auf den Stiel, der sie trägt, und auch den Boden zu untersuchen, dem etwas so Schönes entwachsen kann, wie das freie Sichzusammenfinden.

Herb und bitter mag die Not gewesen sein, die der ersten menschlichen Gemeinschaft vorausging. Neben dem Bedürfnis des Lebensunterhaltes drängte auch der Zwang, sich gegen Naturmächte, gegen streitgierige Nachbarn wehren zu müssen. Sagen und Märchen überliefern das Andenken der Völker an jene schreckvollen Zeiten, da der Zusammenschluss in Kampf und Gefahr die ersten Bündnisse bewirkte. Was durch gemeinsame Tapferkeit gewonnen war, wurde dann friedlich in gemeinsamer Nutzniessung festgehalten: man theilte Grundbesitz oder Beute nach gleichem Los und Recht. Ein uraltes deutsches Wort stammt wohl aus der Zeit der ersten rechtlichen Ordnungen: das Wort ‚Genosse‘. Es weist darauf hin, dass jeder des gleichen Anteils wie der andere geniesse, dass Fürst und Vasall — beide hiessen Genossen — einander gewissermassen gleichstehen. Daher ist auch der Begriff der Genossenschaft ans Rechtsleben gebunden.

Vom Recht allein kann aber nur die Grundlage, nicht der ganze Aufbau unseres Lebens geordnet werden. Die Sprache selber hat mit untrüglichem Feinsinn nicht aus dem Rechtsverhältnis, sondern aus dem lebendigen Verhalten von Mensch zu Mensch jenes Wort gezogen, das uns in biegsameren Bildungen, in reicheren Unterschieden des Sinns entgegentönt, und das doch so edel klingt: das Wort ‚Gesell‘. Ursprünglich ist Gesell einer, der im gleichen Saal, d. h. im gleichen Haus mit mir wohnt. Also Mitglieder der Familie und des Gesindes. Im engen Raum, bei täglicher Berührung sind alle angewiesen auf gutes Einvernehmen. Recht und Pflicht eines Genossen bleibt unwandelbar fest bestimmt, aber das Auf und Ab des täglichen Lebens, Mitsinn und Gegensinn, Widerspruch und Widerstreit, Hader und Aussöhnung, das alles geht seinen eigenen, dem Rechte nicht mehr erreichbaren Gang; und es wollte ehemals wie heute gelernt sein, dieses wechselvolle Widerspiel nicht feindlich, vielmehr freundlich zu lösen, auszukommen auch mit denen, die man nicht lieblosen möchte, oder seinen Lieben jederzeit als Freund zu beegnen.

Wie es im Saal des Germanen etwa zugehen mochte, kann nur die Phantasie ausmalen. Sicher aber beweist der Vollklang des Wortes ‚Gesell‘, dass die Mitbewohner einander vertrugen. Vielleicht darf man sogar eine ursprüngliche deutsche Anlage zur Geselligkeit vermuten, die von den romanischen Völkern dadurch bezeugt und anerkannt wäre, dass sie das Wort ‚Gesell‘ in alle ihre Sprachen eintauchten. Ghisella z. B. heisst Gesellin. Das Wort Saal war europäisches Gemeingut. Im Deutschen bezeichnet Gesell der Reihe nach alle Mitmenschen, die einem das Leben zugesellen kann. So in der Ritterzeit Gefährten oder Begleiter

eines Fürsten; auch den Gegner im Zweikampf; dann jeden Standes- und jeden Amtsgenossen, der sich später mit dem Fremdwort ‚Kollege‘ aufschmückt. Gesell hiess der Bundesgenosse oder Kamerad im Krieg so gut, wie der Teilhaber eines kaufmännischen Geschäfts; Gesellen waren Mitglieder einer Zunft oder später einer wissenschaftlichen Vereinigung. In alle solche Verhältnisse muss doch ein freundlicher Ton hereingeklungen haben; denn ‚Gesell‘ kündigte den willkommenen Gefährten an, ja den Helfer, den Freund.

Die andere, uns vertrautere Bedeutung, nach der ein Gesell im Handwerk der Gehilfe des Meisters ist, stammt aus dem 14. und 15. Jahrhundert, und gab in der Folgezeit auch Hilfslehrern und Hilfsgeistlichen ihren Titel, mit dem die Träger heute freilich nicht mehr einverstanden wären. Denn ein fremdes Wort stellt mehr vor als ein altes einheimisches. Dieses aber wird seine Keimkraft bewahren, mag ihm auch zeitweise der Ort des Gedeihens entzogen sein.

In der Gegenwart ist der Titel eines Gesellen ausserhalb des Handwerks wenig begehrt: um so eifriger will jeder als gesellig gelten. Im Zeitalter des Verkehrs ungesellig zu bleiben wäre ja gar nicht fortschrittlich. Nun ist richtig, dass unsere Zeit die Menschen durcheinanderwürfelt, bunter, als jede frühere; man kommt leichter zusammen und leichter auseinander. Für das, was dazwischen liegt, für alle die Begegnungen der breiten Oeffentlichkeit fehlt uns aber noch oder will uns entschlüpfen die feine sichere Sitte.

Wenn einst der Dichter anempfahl, den Gruss des Unbekannten zu ehren wie alten Freundes Gruss, so findet sich dieser Rat durch neuzeitliche Gewohnheiten nicht immer bestätigt. In der Grossstadt, wo viele einander gleichgültige Menschen durcheinander wogen, wird man des Grüssens so sehr entwöhnt, dass man auch in kleineren Verhältnissen, etwa beim Eintreten in geschlossene öffentliche Räume, selten grüsst oder begrüsst wird.

Dies wäre zu verschmerzen. Weniger harmlos ist, dass Leute auf Wegen und Strassen dem Verkehr nicht einmal ausweichen mögen, und der Spass kann einem vergehen, wenn der Raucher auf der Bahn unter Nichtrauchern gemächlich seine Zigarre anstecken und abwarten darf, ob ihn jemand zurechtweise; er muss nämlich verwarnt sein, ehe er eine Strafe verwirkt hat. Statt dass wir uns beschwerten, weil zu viele Verbote und Strafbestimmungen in unsere Freiheit eingreifen, sollten wir uns lieber entschliessen, durch eigenes Uebereinkommen das, was sich ziemt, selber festzusetzen und aufrecht zu erhalten. Die Art, wie man sich im Hause gibt, beobachtet gewisse Vorschriften, die ein Geschlecht dem andern einschränkt. Der äussere Verkehr, der allzurasch über uns losgebrochen ist, ermangelt eines solchen Haltes. Draussen ist vieles erlaubt, was drinnen für unschicklich gilt.

Besonders lärmt man mehr ausser dem Hause als bei den Seinigen. Man schreit und pfeift auf der Strasse, ohne zu bedenken, dass nebenan vielleicht ein Leidender liegt, welcher Stille ersehnt. Und der Gesunde kann sich ebensowenig vor der lieben Gassenjugend bergen. Für ihn wird z. B. in öffentlichen Bädern von Morgens bis Abends kein Stündchen freigehalten, da er sicher wäre vor dem Höllenbreughel einer Wolfsschlucht. Auch ins Miethaus sind die Lärmsünden eingezogen; es scheint dringendes Bedürfnis: die Türen müssen überall, nicht bloss auf der Eisenbahn, zugeschlagen sein. Fortgesetzte üble Geräusche betäuben zwar das Ohr, dass es nicht mehr alles hört, betäuben aber auch unsere Empfindung, deren Stimme nur noch schwach angibt, welche Rücksichten wir der Gesundheit, Ruhe, Annehmlichkeit der Mitmenschen schuldig sind. Ist ja noch nicht einmal das zur Sitte gestempelt, dass die Gebildeten im Konzert und Theater dem Kunstwerk des Dichters oder Tondichters schweigsam lauschen.

Doch es ist vergeblich, gegen das rücksichtslose Wesen der Oeffentlichkeit anzukämpfen. Nicht allein weil es, wie die unaufhaltsame Reklame, von ungezügelten Trieben fortgerissen wird, nicht allein weil die allerseits gepredigte Selbstherrlichkeit den einzelnen von Selbsterkenntnis abhält, sondern weil es in der Tat schwieriger ist, für ein zufälliges Begegnen, als für den längeren Umgang die passenden Formen zu finden und diese als feste Gesetze durchzuführen. An einer eigentümlichen Unsitte lässt sich dies nachweisen: ich meine die Gepflogenheit der Trinkgelder.

Es ist wahr, sie verringern dem Unternehmer die Sorge für Angestellte. Doch wie kommt einer dazu, gerade in dieser zweckmässigen Weise zu sparen? Weil menschliche Schwäche am ehesten hervortritt bei vorübergehender Berührung, auf Reisen, bei sonstiger Einkehr oder kurzer Abfertigung: man erhebt sich gern über andere, stachelt zum Neid, behandelt von oben herab. Alle Versuche, das Trinkgeld allgemein abzuschaffen, scheitern daran, dass der Höherstehende den Unterschied zwischen sich und der Bedienung mit klingender Münze betonen will, und der Tieferstehende solchen Ersatz gesellschaftlicher Achtung gar zu willig in Empfang nimmt; wo „Euer Gnaden“ und „gehorsamer Diener“ einander unebenbürtig gegenüberstehen, besorgt das Geld den ebenbürtigen Händedruck.

Die Trinkgelder pflegen zu verschwinden, wo es sich um zusammenhängende oder dauernde Leistungen handelt. Sobald sich die Menschen auf ein längeres Beieinander gefasst machen, richten sie ihr Betragen doch etwas bescheidener ein. Jeder fühlt, dass der andere die Gelegenheit ergreifen wird, Unarten zu vergelten. Festere Verhältnisse schaffen wenigstens die einfachen Regeln eines schicklichen Zusammenseins. Wie des alten Germanen geselliges Verhalten dem engen häuslichen Leben entsprang, so verdanken sich die Höflichkeiten, die der heutige Deutsche anerkennt, dem Zusammenwirken in Beruf und Amt, dem Zusammenarbeiten in jeder Tätigkeit, bei der die Arbeit geteilt wird.

Es kommen hiebei zweierlei Aufgaben in Betracht.

Der Verkehr zwischen Gleichgestellten, seien es Beamte, oder Arbeiter, oder Schüler, gestaltet sich meist, oder sollte sich gestalten in der Weise, dass unberechtigte Eigenheiten abgeschliffen, hochfahrendes Wesen, mutwillige Kränkungen gehandelt werden. Jeder Verband unseres vielgestaltigen Lebens erzieht seine Mitglieder wenigstens zur Verträglichkeit. Nur ist zu bedauern, dass in allen Verbänden der Zusammenhalt sich mehr und mehr lockert und verkürzt. Was haben frühere Zeiten in Festigkeit der Lebensverbände geleistet! Kann man sich die Taten kirchlicher Baukunst denken ohne die innigste Lebensgemeinschaft religiös miteinander Verbundener? Der Geist der Zucht schuf die Formen für Klöster und Klosterkirchen, die wir noch heute bewundern. — Auch andere Gebiete bewähren uns, dass z. B. sinnige Gebräuche nur dort entstanden oder etwa entstehen, wo ein Volkskörper kernhaft zusammengeschlossen, rührig und ungestört leben kann. In Landgemeinden, in mässig grossen Städten haben Bauern und Handwerker eine urwüchsige Geselligkeit hervorgebracht, die sich namentlich darin äusserte, wie man Feste und Feierlichkeiten beging. Jenes Gefühl des Zusammengehörens, das den festlichen Klang und Widerhall gab, musste in der Grossstadt ersticken, und kein noch so lauter Jahrmarkt täuscht über die Armut an wirklicher gemeinsamer Festfreude hinweg. Sitten und Gebräuche konnte die Grossstadt bis jetzt nur stören, zerstören, aber nicht aufbauen. Ihr gilt als wirksamstes Bindemittel das Metall. Etwas Schönes und Schöpferisches, etwa nach Art der volkstümlichen Passionsspiele, wird der zersplitterten und zerfahrenen Geschäftigkeit niemals gelingen.

Am engsten schliesst noch das Heer, weil es gelockert den offenkundigsten Schaden erlitte, die Gleichstehenden durch das Gefühl gemeinsamer Verantwortung

aneinander. Im abgestuften Heereskörper soll aber die kameradschaftliche Fürsorge auch das Verhältnis des Befehlenden zum Gehorchenden bestimmen. Diese zweite, heiklere Aufgabe wiederholt sich in allen Lebenslagen, die den einen in die Hand des andern geben, einen dem andern überordnen. Unreif wäre das Unterfangen, solche Zustände durchweg beseitigen und alle Geselligkeit zum Verkehr rechtlich gleichstehender Genossen herabdrücken zu wollen. Der Sohn weiss nicht was der Vater weiss, der Schüler ist jünger als der Lehrer, und ebenso bleibt im Beruf der Führer dem Ausführenden überlegen. Wollte sich keiner mehr eine Weisung geben lassen, so zerfiel die Menschheit. Es kann also nur das unser Ziel sein, die gegebene Wirklichkeit so zu gestalten, dass sie den Beteiligten in ihrem Werte verständlich sei.

Drückend und ungerecht erscheint sie dem Untergebenen, sobald man ihn nicht mehr sachlich unterweist, sobald man ihm Uebelwollen entgegenbringt. Als unziemlich empfindet er ebenso die allzuenge Nähe wie eine abstossende Entfernung. Häufiger als Vertraulichkeiten sind es freilich die herrischen Regungen, die den Frieden untergraben, und da gibt es zu denken, dass die Klagen über ungehöriges Auftreten auch jene Stellen treffen, die von unten herauf erstiegen und besetzt zu werden pflegen.

Eine andere Art des Verkehrs als zwischen Mitgliedern ein und der selben Gemeinschaft bildet sich nach aussen hin gegenüber solchen Bekannten, die in ein geschäftliches Verhältnis zu uns treten; der Kaufmann nennt sie seine Kundschaft. Leichter sind diese Beziehungen, insofern das Maass der Freundlichkeit eher erreicht ist als unter Gleichgestellten, als zwischen Ueber- und Untergeordneten.

Die Gefahr liegt auf der andern Seite. Wo der persönliche Vorteil im Hintergrunde lauert, da überschreitet das freundliche Wesen gern die Grenze der Höflichkeit und wird vordringlich oder unterwürfig. Der Geschäftsmann ist geneigt, nach Zahl und Ziffer auch den Wert des Nebenmenschen einzuschätzen; er redet von einem Qualitätspublikum, wo ihm doch nur die Quantität des Geldes Achtung einflösst. Gewiss ist die Kaufkraft des Kunden nichts Gleichgiltiges. Aber eine ungleich verteilte Aufmerksamkeit wirkt ungesellig; denn das Gesellige umschliesst doch auch ein Quentchen Menschenfreundlichkeit. Der Sparsame bekommt es, wohin er sich wendet, gar zu deutlich zu fühlen, dass er willkommener wäre, wenn er nicht zu rechnen brauchte. Herzensbildung aber kennt man daran, dass ohne Stufenleiter Arm und Reich, Betitelter und Zurückgezogener gleich gütig begrüsst und behandelt wird.

Entgegenkommen im Verkehr mit jedem, den uns das Leben zuführt, ist also nicht möglich ohne eine gewisse innere Beschaffenheit, ohne eine Seele, die gesinnt und gewillt ist, das Unzulängliche der Umgebung auszugleichen und die Härten des Lebens zu mildern. Es ist müssig, zu fragen, ob wir zuerst die Gesinnung und dann die Umgangsweise entwickeln oder ob wir die Folge umkehren sollen. Am besten erfüllen wir sofort die Pflicht des Augenblicks. So erfährt jeder an sich selber, wie erzieherisch äussere Sitte auf dauernde Gesinnung einwirkt; gerade wie der in Menschenliebe hineinwächst, der Werke der Liebe verrichtet. Ja wir dürfen annehmen, dass Freundlichkeit und Güte gegen solche, mit denen uns das Leben zwangsweise berührt oder verkettet, in mancher Hinsicht höher stehe und Höheres schaffe als die freie Geselligkeit.

Die freie, wahlweise Geselligkeit ist nun allerdings in einer Zeit, die an jedem festgefügtten Zusammenhalt rüttelt, als Gegenwirkung unerlässlich. Je brüchiger und formloser das öffentliche Leben wird, desto begieriger tasten wir nach solchen, denen wir uns ohne Befürchtung eines Anstosses nähern können. Da lautet denn die erste Frage: mit wem sollen wir umgehen? Die natürliche

Antwort wäre, dass wir dort verkehren, wo es uns hinziehe. Aber dieser Bescheid hilft wenig; denn das Leben verstrickt uns in mancherlei Verpflichtungen. Unsere Wahl ist nicht so frei, wie wir wünschten; in Neigung und Abneigung spielen die besonderen Verhältnisse herein, und die können wir nicht ohne weiteres ausser Acht lassen. Sogar die Pflicht der Repräsentierenden hat Sinn und Recht; gäbe derlei dem Spott nach und verschwände heute, es müsste morgen irgendwie doch wieder zum Vorschein kommen.

Obschon wir also nicht alles Lästige in Lust umwandeln können, steht doch das in der Macht eines jeden, dass er neben den Verbindlichkeiten seines Standes einen Umgang auswähle, der ihm zusagt. Dabei ist zu bedenken, welche Vorteile es bringt, wenn man sich nach Angehörigen anderer Stände umsieht.

Wie viele Gegensätze würden geëbnet, wie viel sinnloser Hass müsste weichen, wenn die verschiedenen Berufskreise, wie es ja eigentlich vom Zeitalter des Verkehrs zu erwarten wäre, nun auch wirklich miteinander verkehrten!

Aeusserlich scheint ja alles vermengt und vermischt zu sein: ehemals, als jeder Stand seine eigene Tracht anlegte, wer hätte eine Zeit vorausgesehen, da Hoch und Nieder, Bauer und Handwerker, Kaufmann und Beamter unter der eiförmigsten Allerweltskleidung ihre Herkunft verstecken würden? Die Unterschiede der Abzeichen sind, mit wenigen Ausnahmen, nunmehr getilgt. Was gleichzeitig damit erlosch, war der gemeinsame, gerechte Stolz jedes Standes; zurückgeblieben ist nur das ungerechte Vorurteil. Trotz aller Freiheit des Verkehrs ist unsere Geselligkeit noch recht unfrei: der Ring des ganzen Volkes gleicht einem Räderwerk, dessen einzelne Kreise nicht ineinander greifen können, solange die Verbindungen fehlen. Nur wenige wissen, dass das ganze Leben um so reicher für uns wird, je manigfaltiger sich unser Umgang ausbreitet.

Wer sich Vertretern fremder Fächer zuwendet, wird bald Kenntnis und Erfahrung gefördert finden; er lernt andere Verhältnisse verstehen, andere Berufe gerechter beurteilen. Unmöglich hätten z. B. Anhänger der Naturwissenschaft und des klassischen Altertums sich gegenseitig so entfremden können, wenn ein persönlich-geselliger Gedankenaustausch üblich gewesen wäre. Wie unter den Musikern fast jeder sein Instrument für das schwerste und wichtigste hält: so kann man beobachten, dass jeder den eigenen Beruf als den härtesten und als den höchsten abwechselnd beklagt und erhebt, ohne die andern Gebiete, gegen die er sich absperrt, zu überschauen oder zu würdigen.

Eine der Ursachen, warum die Berufe unverbunden verharren, liegt offenbar darin, dass mit abnehmender Menschenkenntnis das Strebertum überhand nimmt, das sich natürlich nur innerhalb des Fachs betätigen will. Eine Geselligkeit aber, die bloss den persönlichen Nutzen ergeizt, vollends eine solche, die listig und neidisch einherschleicht, ist und bleibt verächtlich. „Den lasst nicht zu euch herein, der andern schadet, um etwas zu sein.“ Soviel Freiheit hat jeder, dass er beide: Emporkömmling und Ränkeschmied, die besonders die sogenannten freien Berufe heimsuchen, von seiner Gunst ausschliessen kann.

Ebenso scheint der Gruss und Händedruck eigentlich nicht zu verdienen, von dem ich Beweise habe, dass er mit lieblichster Miene den Vorsatz verdeckt, mir Unbill anzutun. Ein alter Spruch heisst: „Mancher der lacht dich an im Scherz, der dir doch heimlich äss' dein Herz.“ Im übrigen kann ein Mensch dem andern nicht immer ins Herz sehen; jeder ist wandelbar, auch im guten Sinn. Vielleicht entlasse ich als Freund, der mir in feindlicher Absicht genah ist. Der Gesellige muss also die Menschen nehmen, wie sie sind; ihre Eitelkeiten kann er ihnen nicht vorher abstreifen, wenn er offene Tafel halten will.

Indessen, so tief menschliche Schwächen wurzeln mögen, es kommt doch viel auf den Boden an, ob sie fortwuchern oder unwirksam bleiben. Es ist deshalb wichtig, auch die Art und Weise zu überlegen, wie man zusammenkommen mag.

Die äussere Einrichtung kann sich binden an eine bestimmte Regelmässigkeit, oder den zwangloseren Anschluss begünstigen; dazwischen gibt es Uebergänge genug von der einen zur andern Weise. Mehr oder weniger gebunden bleibt jede Art der abgemachten Geselligkeit. An einer Tanzstunde, an einem der vielen nützen oder unnützen Vereine teilzunehmen steht mir zwar völlig frei. Bin ich jedoch eingetreten, so beherrsche ich die Lage nicht mehr. Neue Mitglieder mag ich nicht ablehnen: was mir sonst etwa gegen Wunsch oder Geschmack geht, nicht umgestalten. Je bunter die Gesellschaft, je umständlicher die Zurüstung, desto mehr wird das Freie der Zusammenkunft zum Schein. Man sieht sich in einen Kreis gestellt, wie ihn die Pflichten des Lebens auch schliessen.

Kennzeichnend z. B. für die Vereinsgeselligkeit ist der Ort: das Gasthaus und als Zeit die späte Nacht. Daran lässt sich kaum etwas ändern; niemand kann im Ernste befürworten, dass die Vereinspflege aufhöre. Aber eine Einschränkung verträgt sie wohl. Denn wir kommen anderswo als im Gasthaus freier zusammen. Der eigentliche Ort, wo Gastlichkeit hingehört, ist doch das Heim des Hauses, oder der Wohnung, oder der Stube. In der eigenen Welt kann ich mich am freiesten geben, in seiner Welt kann mir der andere die volle Anregung schenken, deren er fähig ist. Besuch und Gegenbesuch sind dann gewiss am traulichsten, wenn sie unverabredet erfolgen. In Wirklichkeit gilt der nicht angekündigte Besuch fast nur als Vorform zu Einladungen. Diesem Brauch kann man entgegenhalten, dass der Bauernstand, der eine gesündere Geselligkeit ausübt, die Einladung so gut wie gar nicht kennt. Sie ist etwas Städtisches, und freilich in der Stadt nicht zu vermeiden. Der Wert der Zeit erlaubt keine überflüssigen Fehlbesuche. Muss das Zusammenkommen einer Mehrzahl verabredet werden, so richte man es doch so ein, dass jedesmal wenige eingeladen seien, die zueinander passen, anstatt eines Schwarms von Gästen, der auch in grösseren Räumen sich ungemütlich verwirrt und verwickelt.

Das Zusammensein soll doch vor allem eine behagliche Entspannung bewirken. Wie heisst es bei Goethe? „Durch Grillen nicht gedrängt verknickt sich keine Lust, durch Zieren nicht geenget schlägt freier unsere Brust.“ Der Druck der Sorge weicht dem Mitgefühl mit gleichgestimmten Freunden, deren Gegenwart uns wohligherleichtert. Wenn im Verkehr des Tages höfliche Zurückhaltung geboten war, so verlangt freie Geselligkeit, dass wir den Brunnquell erquickender Teilnahme öffnen, dass sich Herz zu Herz gegenseitig aufschliesse.

Wahre, offene Freude ist nur leider heute zu einer seltenen Sache geworden. Verbänden sich die Menschen öfter und inniger als traute Gesellen, sie hätten es nicht nötig, ihre Heiterkeit zu erkaufen, zu erborgen. Statt dass man selber die lustigen Seiten des Lebens erfasst, lässt man sich seine Stimmung von Witzblättern bearbeiten; ein Lied singt man nicht, man hört es ja in der Operette; und hat man die Grossstadt hinter sich, so setzt man im Dorfwirtshaus das Grammophon in Bewegung, ein Instrument, das an Stätten wirklicher Freude ganz undenkbar ist. Seine Beliebtheit wird erklärt und entschuldigt nur durch die Unrast übermüdeten, abgepeitschter Menschen, die nach allem greifen, auch nach dem Abgeschmackten und Rohen, weil sie sich anders nicht mehr zu helfen wissen.

Missgriffe in der Wahl des Ergetzlichen sind ja schon darum häufig, weil es schwerer ist, sich richtig zu erholen, als recht zu arbeiten. Wenn aber die Arbeit selber, wie oft in der Gegenwart, der Freude und Zufriedenheit entbehrt, dann wird auch die Musse von einer Art sein, die nicht befriedigt. Kein Wunder,

dass viele Zusammenkünfte des echten Frohsinns verfehlen. Hier bleiben die Teilnehmer kühl und vorsichtig, als müssten sie sich wie der Fuchs vor der Falle in Acht nehmen. Dort wird Fröhlichkeit erkünstelt durch geistlose Belustigung, dort übertrieben zu bössartiger Ausgelassenheit. Hielten wir Maass und Grenze, dann hätten wir Deutsche auch ein ausgeprägtes Lustspiel und eine eigenartige komische Oper. Unsern Dichtern hat es zu oft am Vorbild des Lebens, den Zuhörern an Unterscheidungsgabe gemangelt. So konnte den feinen Schliff des Lustspiels erfolgreich unterbieten die Posse, ebenso die Operette den Adel einer herzenswarmen Musik, wie die von Mozart war, dessen Aufführungen von Jahr zu Jahr an Zahl zurückgehen.

Dies wäre kaum möglich gewesen, wenn wir uns bemüht hätten, unsere Geselligkeit von Geschlecht zu Geschlecht auf einen edleren Ton zu stimmen. Jahrhundertlang haben sich Geselligkeit und Alkohol geschwisterlich miteinander verbunden. Mag sein, dass unser schwerfälliges Wesen eines äusseren Anreizes bedarf: wird es nicht wieder verstärkt und vergrößert durch die schlimme Gewohnheit? Schöner ist es doch, wenn der Antrieb, sich mitzuteilen, von innen kommt, als wenn er vom Becher ausgeht; im einen Fall bin ich Herr, im andern lasse ich mich knechten. Wer den Alkohol als Erreger des Frohsinns verabschiedet, der hilft unserem Volk den natürlichen Frohmuth zurückgeben, der hilft den übermächtigen Einfluss der Kneipe zurückdämmen, der auch in die häusliche Lebensart tiefer eingedrungen ist, als man gern zugesteht. Erst jetzt, da wir uns wieder freimachen, bemerken wir, wie viele Unsitten im Wirtshausleben haften.

Namentlich hat die Sucht, vor andern sein Geld zu vertun, auch auf Einladungen übergegriffen, indem man seine Gäste jedesmal stundenlang abfüttert, als gälte es, die Feier eines weltgeschichtlichen Ereignisses zu begehen. Einen andern Ausweg aus der Verlegenheit, wie man die vorgesteckte Zeit hinbringe, eröffnen jene Spiele, die man betreiben kann, ohne dass man seine Kräfte übermässig anstrengen muss. Doch ist es immer noch angemessener, zu Karten und Würfeln zu flüchten, Rätsel und Pfänder zu lösen, als Musik und Vortragskunst zum Mittel der Verdauung herabzuwürdigen. Denn was in solchen, der Unterhaltung gewidmeten und der Langeweile ausgelieferten Stunden dargeboten und beschmeichelt wird, ist weder Kunst noch Kurzweil. All das Uebermaass an Essen, Trinken, Spielen, Musizieren dient doch nur dazu, jene erhellende Flamme zu dämpfen, die durch alle freie Geselligkeit strahlen sollte, und das ist die gegenseitige freie Aussprache.

Gewiss wäre vorher noch vieles andere zu sagen über alles Mögliche, was wir Gästen schuldig sind, was unsere Gastlichkeit umgibt, über den Schmuck der Wohnräume, über den Schönheitssinn, über Einzelheiten in Haltung und Benehmen, dann über die Anlässe, die uns zusammenführen, etwa Spiele im Freien, Spaziergänge und Ausflüge, häusliche Musik- oder Lesenachmittage, weiter über das Anknüpfen, Abbrechen, Wechseln von Beziehungen, über das gefürchtete Uebelnehmen, wie der Reizbarkeit des Verwöhnten, der Schüchternheit des Befangenen zu begegnen sei, wie sich das Taktgefühl äussere, wie jeder Lage ihre besondere Schicklichkeit anstehe — — aber dies alles tritt doch zurück im Vergleich zu dem, worauf Seele und Geist sinnt und denkt, sobald wir länger beieinander sind. Was wird gesprochen, und wie gestaltet sich Rede und Gegenrede? — Dies sind die Fragen, die hinter jenen grösser und mächtiger auftauchen.

Es gibt eine Art von Unterhaltungen, deren Gegenstände gar nicht näher zu beschreiben sind. Gefahrlos laufen sie auf dem Geleise einer sehr liebenswürdigen Artigkeit; die einzige Hebung und Senkung, wodurch solche Bahn un-

eben wird, verdankt sich neckischen Spässen. Als Entgleisung aber wirkt jeder Gedanke, der ins Ernste umbiegt. Verschieden hievon ist jenes Gespräch, das zielbewusst lossteuert auf nichts anderes als auf den Klatsch. Verleumdung ist strafbar. Doch wer fasst sie? Wer folgt ihr von Haus zu Haus? Machtlos bleibt das Gesetz, wo die Sitte versagt. Wann wird es endlich einmal für unfein gelten, über den Abwesenden, der nichts berichtigen, der sich nicht entschuldigen, nicht verteidigen kann, abzusprechen? Wann wird es verpönt sein, dem Anwesenden alles zu verschweigen, was man gegen ihn auf dem Herzen hat — um sich nachher hinter seinem Rücken Luft zu machen? Da man so selten den Ton der Milde findet, wenn man von Dritten redet, so wäre es angezeigt, sich nicht in die Ferne zu begeben, solange die nächste Nähe Anlass und Stoff darbietet zu abwägendem Rat, zu teilnehmendem Hin und Wider. Von der Teilnahme für den Nachbar könnte man vielleicht übergehen zur Anteilnahme am Abwesenden; der umgekehrte Versuch misslingt.

Weiter öffnet sich der Unterhaltung die endlose Reihe von Begebenheiten und Fragen des Tages; ernsthaft oder scherzhaft kann man sie erledigen, ohne die Personen hereinzuziehen. Man darf bloss die Regel befolgen, stäts nur Handlungen oder Leistungen zu beurteilen. Dadurch entgeht man auch der Gefahr, zu beleidigen. Niemand kann sich gekränkt fühlen, wofern sein Tun missbilligt wird, während er selber verschont bleibt.

Am edelsten freilich ist der Austausch von Ansichten über allgemeine, über geistige Dinge. Wenn der Gedanke mit Vorliebe anderswo weilt, als der Denkende, nun so erhebe er sich auch bis in jene Höhen, von denen man einer weiten Aussicht, eines freien Blicks auf das menschliche Leben geniesst. Selten glückt dieser Aufschwung; gewöhnlich sind es die aussichtslosen Niederungen, in denen man umherwandert. Zum Trost mag dienen, dass heute vielleicht nur deshalb so wenig über Geistiges geredet wird, weil wir dem Hang nachgeben, es mehr im Selbst- als im Wechselgespräch zu erörtern. Ausserdem verwandelt eine Unterhaltung, die auf Höheres eingeht, das leichte Spiel des Plauderns meist in zusammenhängende Einzelreden, und da pflegt man nicht so gelassen zuzuhören, wie die Teilnehmer des Platonischen Gastmahls.

Was wir nun auch als Stoff wählen, ob nächste Anliegen, ob die brennenden Neuigkeiten, ob allgemeinere Fragen, immer bekommen wir es empfindlich zu spüren, dass die Unterhaltung jeder Art und Form eine Kunst ist, die erlernt und geübt sein will. Denn jede Bewegung, der Gestirne wie der Gedanken, muss ihre Bahn haben.

Da im Gespräch der Augenblick alles gilt, sollten wir uns vor allem kurz und bündig ausdrücken. Auch wenn uns ein ganz bestimmter Gedanke vorschwebt, haben wir Mühe, ihn verständlich mitzuteilen: wir ringen mit unserer Sprache, schon deshalb, weil ihr unermesslicher Reichtum in Verlegenheit setzt. Die Fremdwörter aber, mit denen das Deutsche überladen ist, machen unser Denken selber nicht gerade klarer. Anschaulich, gegenständlich denken kann man nur in der unverfälschten Muttersprache. Enträt man ihrer, so verfällt man in das Gewelsch der Schlagwörter, die gerade im Schwang sind. Will man das Deutsche rein benützen, so fliesst das Gespräch nicht leicht genug. Leichtigkeit ist aber unbedingtes Erfordernis. Denn der Gedanke eilt so wie so dem Ausdruck immer voraus; er gleicht dem Blitz, der seinen Nachhall weit überholt. Deshalb sucht man jeden aufblitzenden Einfall unverzüglich auszusprechen. Dies führt wieder auf einen andern Abweg: das Zwiegespräch wird überstürzt, man unterbricht sich und andere, fällt einander ins Wort. Die Kunst ist durchaus nicht leicht, den andern anzuhören, bis er ausgeredet hat; die Entgegnung, die sich auf-

drängen will, zurückzuhalten, um sie im gegebenen Augenblick schlagfertig anzubringen. Mehre Gedankenvorgänge spielen sich hiebei gleichzeitig ab, verflechten, durchkreuzen einander, wollen mithin geordnet, beherrscht sein.

Ist einer nun Herr seiner Vorstellungen, so findet er seine Vorsätze oft vereitelt durch die Gewohnheiten der andern: es gibt Leute, die dermassen umständlich ausholen, dass sie zu vorzeitiger Entgegnung förmlich anreizen, vollends wenn sie Fragwürdiges auskramen. Manchmal ist es unmöglich, ein Wort anzubringen, ohne irgendwo den zähen Faden durchzuschneiden. Dies wird meist nicht weiter übel genommen; oft scheint es, als warte der Fortredende auf Unterbrechung, als sei er froh, wenn man ihn vom Schwall seines Ergusses befreit. Zur Ordnung und Anmut des Wechselgesprächs muss man einander also gegenseitig verhelfen. Es genügt nicht, dass einer für sich allein die Fähigkeit besitze, anzuregen und zu erwidern: wo alles regellos zusammen spricht, verworren durcheinander schreit, wird man in den Wirbel mithineingerissen, oder bleibt zum Schweigen verurteilt. Wenig höflich ist es, wenn man unaufmerksam alles überhört, was nicht mit dreister Stimme, sondern in rubigem Ton geäußert wird. Eine solche wortlärmende Gesellschaft kann sich gebarden wie eine Versammlung Schwerhöriger; jeder setzt eine Kraft der Lunge ein, als erprobte er das Echo im Gebirge, und doch erfasst keiner genau, was der andere eigentlich meint. Das nennt man animierte Stimmung.

Ein Gespräch liesse sich doch auch anders denken. Könnten wir nicht das Wort wie einen Ball, zielend, einer dem andern zuwerfen, ihn auffangen und weitergeben? Sollte es allzuschwer sein, das Wort, das jemand anbietet, aufzunehmen, umzuformen, solange zu entwickeln, bis der Zeitpunkt da ist, der es mit einem neuen Einfall vertauscht? Gleich weit von starrem Festhalten wie von planlosem Abschweifen möge sich die Wechselrede beleben und verjüngen im Spiel und Fluss der Einbildungskraft, die für des Augenblicks Laune auch das Scherzwort des Humors übrig hat. Die Umgangssprache manches Volksstammes verfügt ja über einen grossen Schatz an Wendungen, die übermütig und doch zugleich gutmütig klingen. Es mag ungereimt erscheinen, auf die Mundart des Volkes hinzudeuten, wenn man ein Bild der feineren Unterhaltung zeichnen will. Und doch können wir uns vom Landvolk noch manches merken. Während z. B. der Gebildete kaum ein Eigenschaftswort ohne die Vorboten von „furchtbar“, „greulich“, „entsetzlich“ verlauten lässt, hört man derlei auf dem Lande kaum. Wenn der Städter den Sommertag „wahnsinnig heiss“ findet, bescheidet sich das Bäuerlein, zu bemerken, es mache „a bisle warm“. Das klingt doch hübscher, schon darum, weil es dem andern noch eine Bemerkung einräumt, die den Ausdruck vielleicht steigern mag. Wer aber alles was er sagt, aufs äusserste treibt und zuspitzt, der nimmt dem Angeredeten alle Lust, weiterzuspinnen oder zu entgegnen. Die gleiche Verlegenheit bereiten Kraftausdrücke, die sich häufen und zur Schimpferei verbreitern. Was soll man da tun? Soll man etwa mitschimpfen? Ausbrüche des Unmutes gehören nicht in die gute Gesellschaft; dieses Erbe des Volkes brauchen wir nicht anzutreten. Uebrigens war das Wort „schimpfen“ noch im 16. Jahrhundert gleichbedeutend mit „scherzen“; offenbar wurde dann in der Folge immer bössartiger gescherzt, bis auch der Name herunterstieg zum Sinn einer gliblichen Beleidigung.

Heftig wird der Deutsche meistens auch da, wo er den Widerspruch anbringt. In der Mathematik und im rein Tatsächlichen gibt es ein Entweder — Oder von richtig und falsch; auch zwingt das sittliche Gebiet zu ähnlicher Schärfe. Aber zusammen kommt man nicht, um Tatsachen zu beurkunden, Kämpfe auszufechten, sondern, wollen wir hoffen, um friedlich gestimmt, sowohl die eine, als auch die

andere Seite der Dinge wahrzunehmen. Was ein Gespräch zum Gespräch macht, ist gerade die Freude daran, wie verschieden ein Gegenstand sein Aussehen abstuft, je nachdem er beleuchtet wird. Deshalb wirkt es täppisch, wenn jemand mit „O nein, ganz falsch“ dazwischenfährt, als wäre die eigene Ansicht die einzig mögliche.

Freilich, auch hier wieder ist es schon der Behauptende, der oft rechthaberisch im Uebermaass der Ausdrücke schwelgt. Da wird es dem andern schwer, solche Worte, zumal wenn sie verletzen, was ihm heilig ist, rubig ausklingen zu lassen und mit dem selben Anstand zu erwidern, zu dem ein maassvolles Wort von selber einlädt. Erst vollkommene Erziehung kann die Gesellschaft des Unerzogenen ertragen.

In mustergiltige Formen gebaut ist die Kunst der Unterhaltung bei unserm Nachbar im Westen. Der Franzose findet es reizvoll, einem Gespräche zu lauschen, das wie ein Gefecht nach bestimmten Regeln geführt wird; und auch in wirklich gefährlichen Auseinandersetzungen, wo es vorkommt, dass man die Waffen vergiftet, bewahrt er seine ritterliche Zucht. Wir sollten es ja nicht verschmähen, vom Ausland zu lernen. Maassgebend für uns sind natürlich nur fremde Vorzüge, nicht fremde Fehler. Seicht und schal dünkt uns die Wechselrede, die gar nichts besagt, deren Worte nur deshalb federleicht hin und her fliegen, weil sie ohne alles Gewicht sind. Mit dem Glanz des Oberflächlichen darf uns französischer Geist nicht blenden. Als Aufgabe schwebt uns vor Augen, dass aus der leeren Unterhaltung eine gehaltvolle Unterredung werde. Allerdings sind wir solchem Ziele selber noch fern. Das blosse schwatzhafte Beisammensein gilt keineswegs nur bei Franzosen unterhaltsam, sowenig als diese in ihrer Gesamtheit dem Gründlichen abhold sind. Unser Wort „Gesell“ hat doch wohl aus der Mitgift deutschen Vergnügens auch den misslichen Nebensinn eines leichtfertigen, unzuverlässigen Bruders abbekommen.

Dagegen scheint nun die Gemütsanlage des Deutschen doch dafür zu bürgen, dass er sich jederzeit der Gefahr bewusst sei, wie leicht Geselligkeit zur oberflächlichen, nicht erschöpfenden Behandlung alles Gegebenen hinneigt, wie leicht dann die Anschauung der Dinge selber flüchtig und unklar wird.

Nicht die Geselligkeit ist es, die dem Leben seinen Inhalt schenken kann, sondern umgekehrt: das Leben bleibt die Quelle, aus der die Geselligkeit schöpft. Was sich nicht tiefer als aus den gesellschaftlichen Strömungen herleiten lässt, belegen wir mit dem nicht gerade ehrenvollen Beinamen des Modischen und stellen der kurzen Herrschaft der Mode das überlegene Reich einer starken Innerlichkeit gegenüber, deren Gebot alles gefällige Schönreden schweigt. Für das Echte und gegen das Schlechte zu streiten, darin kann den Beherzten nichts aufhalten, keine äussern Einflüsse, Ansichten, Machenschaften, Demütigungen. Denn für Tun und Lassen, Wirken und Handeln, Arbeiten und Schaffen, für all dies fühlt sich der Deutsche doch noch einem Höheren verantwortlich, als der ihn umgebenden Gesellschaft.

Die Umgebung kann zur wahren Fessel werden schon dadurch, dass sie mit ihrem Treiben einen zu grossen Teil des Lebens ausfüllt. Nicht alles lässt sich in Geselligkeit verwandeln: sie verlöre Sinn und Segen ohne das Gegengewicht des Berufs. „Tages Arbeit, Abends Gäste, Saure Wochen, frohe Feste“, dieses Zauberwort gilt für alle Zeiten und alle Verhältnisse. Wen keinerlei Pflicht zu regelmässiger Tätigkeit ruft, wer nie nach einer freien Stunde gelehzt hat, dem entschwindet auch seine Freiheit ohne Labung. Der Wink der Natur ist nicht zu verkennen: sie trifft den Müssiggänger, der sich Geselligkeit zum vorherrschenden Lebenszweck ausersieht, mit Plagen, die härter sind, als alle Mühsal, unter

deren Druck der Arbeitende seufzt. Dafür, dass wir nicht zu oft und nicht zu lange beieinander seien, spricht deutlich auch jenes einfache Naturgesetz, das die Kräfte im Wechsel von Bewegung und Ruhe erneut. Wie der Wachende in Schlaf zurücksinkt, so muss es auch um den Geselligen immer wieder still werden. Er kann nichts hingeben, ohne es gesammelt, nichts Eigenes mitteilen, ohne sich etwas angeeignet zu haben. Das Alleinsein speichert die Kraft auf, die sich dann im Freundeskreise entlädt und entspannt. Pflege der Freundschaft kann auch darüber belehren, wie bald fortgesetzte Gegenwart die gesellige Spannkraft wieder abschwächt; der munterste Frohsinn, die lebhafteste Mitfreude müssen zuletzt erlahmen. Es wird also gut sein, wenn die Menschen sich zeitweise ebenso bestimmt von einander trennen, als sie sich zu einander gesellen.

Ein solcher rhythmischer Wechsel ist jedoch keiner so strengen und eintönigen Ordnung unterworfen, wie etwa die Folge von Tag und Nacht. Der eine hat das Bedürfnis, sich lange entfernt zu halten, der andere besucht seine Bekannten und vermehrt sie, so oft es ihm möglich ist. Die ungleichen Menschen betrachten wir wie die Blumen draussen. Die einen gedeihen, indem sie sich wo immer in Scharen ansammeln. Andere siedeln sich dazwischen hinein und weben seltenere Farben über den Grund. Aber mancher Blume gefällt es auch, abseits und einzeln zu wachsen; sie meidet Berührung, versteckt sich in den köstlichen Duft einsamer Wildnis.

Doch die Pflanze behält ihre Eigenart. Aber der Drang, unter Menschen zu gehen, schwankt und wechselt sogar im Leben eines jeden und tritt auch im Verlauf der Geschichte ungleich hervor. Die Gegensätze waren mitunter sehr schroff. Wir können es heute den Einsiedlern wohl nachfühlen, die vor Zeiten einer Welt voll Graus und Genusssucht entflohen. Ihr Leben in der damals noch unberührten Einsamkeit war nicht arm und nicht ohne Ertrag für uns. Wer weiss, ob alte Kirchen und andere Bauten des Nordens und Südens so einklingend und abgewogen in der Landschaft drin stünden, wenn nicht Blick und Sinn für die Natur durch die Männer der Einsamkeit erstarkt wäre. Wohin sich heute einer flüchtet, überall bedrohen ihn gesellige Laute und Ansprüche und wollen es nicht dulden, dass er sich zurückziehe.

Mit ihrem überlauten Gebahren bringen die Massen, die ins Freie hinaus-schwärmen, einen gellenden Missklang in das ruhige, keusche Walten der Natur. Wie sehr ihr Treiben wehtut, wie schmerzlich es den beleidigt, der draussen Ruhe und Frieden sucht, davon scheint die Mehrzahl nichts zu ahnen. Es wagen sich begründete Zweifel hervor daran, ob der Natursinn, dessen wir uns vor früheren Geschlechtern in gewaltigen Redensarten rühmen, wirklich rein und lauter verbreitet sei? Um die Natursinnigen auf Reisen würdig zu empfangen, verdirbt und schändet der Eigennutz Jahr für Jahr ein weiteres Stück der Heimat, und die herbeigelockten Gäste fühlen sich meist ganz wohl im erneuten städtischen Qualm, den man für sie bereitet. Zu solchen spricht weder Wald noch Welle, weder Blume noch Himmel. Denn damit diese Dinge zu mir reden, muss ich ihnen Zeit, und mir Ruhe geben.

Der beliebte Zeitvertreib in Gesellschaft angesichts der Berge oder des Meeres verhärtet nicht allein und verschliesst gegen Eindrücke der Umwelt, er hat auch etwas Peinliches durch den Gegensatz zwischen der Natur, in der kein Falsch ist, und dem Getriebe der Menschen, die nicht immer aufrichtig gegeneinander sind. Die Versuchung zur Unwahrhaftigkeit macht nirgends Halt, wo Menschen sich gegenseitig bemühen, verbindlich zu sein. Man vermeidet alles, was den andern verletzen könnte, man rührt nicht an seine Verhältnisse, an seine Vergangenheit, weil nichts zarter als das Vergangene ist. Aber man bleibt nicht

dabei stehen, man beginnt, die Eitelkeit sachte zu kitzeln. Die Grenze ist schwer zu ziehen, wo Höflichkeit aufhört und Unwahrheit anfängt. Darauf deutet der schlimme Spruch: „Im Deutschen lügt man, wenn man höflich ist“. Sollen wir darum ins Grobe fallen? Nein, der Spruch mahnt nur daran, dass wir rücksichtsvolle Formen des Benehmens in ein rücksichtsvoll empfindendes Herz ein-senken und einpflanzen, so dass aus dem Innern wiederum alle äussere Feinheit und Zier als Herzenshöflichkeit natürlich hervorwächst. Dem Gesellschaftsmenschen will dies nicht gelingen; und darum, weil seine Gesinnung von allen vornehmen Umgangsformen unerzogen bleibt, deshalb ist ihm Höflichkeit eine blossе, notwendige oder mutwillig geübte Lüge. Was er sagt, sein Herz meint es nicht so. Der Spiegel seiner Rede ist trüb, und getrübte Spiegel erinnern immer an die Schaubühne.

Da, wo der Mensch dem Menschen hell und offen ins Auge blickt, wo er sich klar im andern spiegelt, und den andern bis auf den Grund der eigenen Seele schauen lässt, da entgeht die Geselligkeit den geschilderten Gefahren, da kann sie nicht herabziehen ins Nichtige und Eitle, ins Nachgiebige und Unwahre, sondern sie wird, im Wechselbunde mit der Einsamkeit, beglücken und veredeln.

Ist es nicht etwas Grosses, dass Menschen ihr eigenes Inneres aufhellen können, indem sie es andern mitteilen? sich aus eigenem Gefängnis freimachen, indem sie andern loshelfen? Wer sich in seinen Nächsten versetzt, dessen Leben ergreift und teilt, wird sein eigenes in ihm wiederfinden und was er weggegeben, reicher auf sich selber zurückfliessen sehen. Kräfte, die im Sonderling zu schlummern pflegen, werden von der Gemeinsamkeit geweckt und belebt. Der Zwang, sich zusammenzunehmen, leitet auf den Weg sittlicher Selbstbeherrschung. Rücksichten legen uns nahe, dass wir den Mitmenschen auch Opfer schuldig sind.

Nach dieser Richtung wirkt aber nur die unmittelbare gesellige Nähe, also nicht etwa schon ein briefliches Herüber und Hinüber. Manche konnten sich kaum befreunden, die einander in Briefen von der besten, doch eben nur von Einer Seite hatten kennen lernen. Wenn sie beisammen sind, redet nicht bloss die Zunge, sondern es sprechen mit die Augen, die Züge, die Geberden und Bewegungen. Von diesem Gesamteindruck bilden die Worte zwar den edelsten, aber doch nur einen Teil. Wie oft liegt die Beweiskraft dessen, was die Lippen offenbaren, in der Miene, im Ton und Tonfall, im Gesichtsausdruck! Nicht als ob die hübsche Gestalt mehr Gunst verdiente als die missfällige. Sondern das ist weise eingerichtet, dass die Wirkung eines Wortes nicht einzig und allein im Sinn und Laut beruhe, vielmehr vom ganzen Menschen bekräftigt werden muss oder beeinträchtigt werden kann. Denn es strömen klare und vortreffliche Gedanken nicht immer aus reiner Absicht.

Weil das Vertrauen ausserhalb der Worte noch anderer Kenn- und Malzeichen bedarf, darum hat Gesprochenes auch ein ganz anderes Leben, als was gedruckt zu lesen ist. Die Zeiten, die ohne Buchdruckerkunst auskamen, waren in mehr als einer Hinsicht vor der neueren Zeit gesegnet und ausgezeichnet.

Schon allein die Sprache und Sprechweise konnte ein reicheres Vermögen entfalten, so lange sie all den mancherlei Mitteilungen diente, die jetzt der Druck verbreitet. Eine Nachricht, die von Mund zu Munde geht, fliesst lebendiger, als wenn sie Einer für Tausende zum Lesen einrichtet. Die Kunst des Erzählens, heute fast nur auf die Wiedergabe von Anekdoten beschränkt, muss im alten Griechenland alles durchdrungen, durchleuchtet haben: das beweist Homer, beweist Herodot. Im Mittelalter führten unsere süddeutschen Dichter eine so urfrische Sprache, weil sie aus dem Born unverdorbener Lebensfülle und Mitteilung des Lebens schöpfen konnten. Und wie viel reizvoller sprudelt die italienische

Novelle, als der betrachtsam-breite, der geselligen Erzählung ganz abgekehrte Roman!

Auch die Kunst der Unterredung hat ihre Höhepunkte vor dem Buchdruck erlebt. Als man noch gezwungen war, sprechend zu denken, gelang es auch, denkend zu sprechen. So ist die griechische Philosophie das gerade Widerspiel gelehrter Klügelei und Grübelelei: sie entfloß dem Leben selber als Gedankenbewegung von Mensch zu Mensch. Die Kunst, zu fragen, ist ja für die Philosophie ebenso wichtig wie die Kunst des Antwortens. Durch Fragen und immer wieder Fragen dringen wir gemeinsam zur Klarheit vor. Das Buch, das gedruckte, und wäre es noch so gehaltvoll, ist etwas Unlebendiges im Vergleich zu dem, was Mensch dem Menschen vorbringt, weil ich das Buch nicht befragen, ihm nicht erwidern, an seinem Inhalt durch eigene Einwürfe nicht mitarbeiten kann. Deshalb steht der Lehrer hoch über dem Schriftsteller. Jeder hat es wohl schon erfahren, wie ein einziges lebendiges Wort einen ganzen Himmel von Gedanken aufschloß, nachdem die Buchweisheit wie drückende versperrende Wolken über ihm gehangen.

Freilich, um dies zu erproben, muss man sich empfänglich zeigen und aufnahmefähig bewähren. Nie sollte uns der gute Wille erstarren, von des andern, auch von des Gegners Rede, sich überzeugen zu lassen! Wie kläglich sieht es da in unsern Parlamenten aus! Hier, wo die offenste Aussprache verbürgt ist, wird fast immer nach vorgefassten Meinungen gesprochen und beschlossen; nur ausnahmsweise vermag das Reden einen Andersgesinnten umzustimmen.

Die Kraft persönlichen Zuspruchs muss viel eindringlicher gewesen sein, als das gedruckte Wort dem gesprochenen die Herrschaft noch nicht streitig machte. Auf persönliche Eindrücke angewiesen, betätigte die Menschheit damals auch eine glückliche Gabe, das herauszufinden, was hervorragte, was des allgemeinen Zutrauens würdig war. Es kann kein Zufall sein, dass von klassischen Schriftwerken eine so herrliche Auslese erhalten ist: die Zeitgenossen schieden und sonderten das Wertvolle vom Wertlosen kraft einer Schärfe, die seit Gutenberg's Erfindung merklich stumpfer geworden ist. Die treibende Kraft zur Ausbreitung des Guten und Echten und Ursprünglichen auf allen Gebieten ruht freilich auch heute noch und wird immer beruhen in geselliger Weitergabe, im persönlichen Einwirken. Nur dass dieser Weg jetzt langsamer zum Ziel führt als einstens. Die Geschichte neuerer Dichter, Denker und Künstler klärt darüber auf, dass Anerkennung und Einfluss jedesmal von einer kleinen Gemeinde erzwungen werden musste im Kampf gegen die gleichgiltige oder feindselige Öffentlichkeit. Wie bedeutsam, wie unentbehrlich ist also die Pflege edler Geselligkeit, in deren Kreise einer dem andern die Fackel entzünden kann!

Vergleichen wir nun alle Ansprüche und Vorschläge, alle Wünsche und Hoffnungen mit der gewohnten Wirklichkeit, so dünkt es, als sei der Abstand des Erstrebenswerten doch etwas zu hoch bemessen. Die Bilder, die wir entworfen haben, scheinen den Bildern, die wir sehen, als Gegensätze zu widersprechen. Allein es geht beim prüfenden Schauen nun einmal ähnlich zu wie beim leiblichen Sehen: unserer Netzhaut spiegelt sich alles verkehrt, das Auge muss es erst aufrichten. So auch im Geistigen. Die Welt ist beherrscht von niederen Mächten; sie steht auf dem Kopf. Dies nehmen unsere Sinne wahr. Aber wir können nicht in ihr und mit ihr leben, ohne dass unsere Seele das Verkehrte umgekehrt und im Gegenbild des Ideals Genüge sucht und findet.

Dr. Karl Grunsky.

Fasnacht in Basel.

Nicht Weltberühmtheit, wie die grossen Carnevals von Nizza, Rom, Venedig, München, Köln u. s. w. hat die „Basler Fasnacht“ erlangt. Wer sie aber kennt, wie sie ist, in ihrer ganzen Intimität und Anmut der würde sie kaum gegen Eine davon eintauschen! Wenn ein Ausdruck den Grundzug unserer Basler Fasnacht bezeichnet, so ist es: Originalität. Und zwar eine Originalität, die sich zum Teil bis ins 16. Jahrhundert zurück nachweisen lässt. Ein Stück Mittelalter ist somit in ihr bis in unsere heutige, so nüchterne moderne Zeit hinübergerettet worden.

Wir haben jetzt etwa 140000 Einwohner, davon sind aber nur 22000 eigentliche „Basler Bürger“, d. h. stimmberechtigte Mitglieder. Das Gros unserer Bevölkerung besteht aus Schweizern anderer Kantone, Deutschen, darunter namentlich Badensern, Franzosen (eingerechnet besonders viele vor und nach dem Kriege 1870/71 eingewanderte Elsässer) und Italienern. Und jener relativ kleine Bevölkerungskreis hat trotz der mannigfachen fremden Einflüsse, denen unsere Grenzstadt jahraus jahrein ausgesetzt ist, dieses alte, traditionelle Gut, unsere „Basler Fasnacht“ vor Verfall oder Verflachung beschützen und bewahren können.

Hier eine eigentliche Geschichte der Basler Fasnacht darzubieten ist schon räumlich nicht möglich und auch nicht beabsichtigt, allein einen kleinen Umweg kann ich mir nicht ersparen, ehe ich auf den Kern der Sache komme.

Im Mittelalter begegnen wir fast in allen Städten Mittel- und Süddeutschlands und in der Schweiz dem Zunftwesen. Hervorragende Beispiele eines reich ausgebauten Zunftwesens finden wir besonders in Nürnberg, Köln, Mainz u. a. Schon lange vor Basels Eintritt in den Schweizerbund (1501) hat das Zunftwesen auch in dieser Stadt eine hohe Blüte erreicht. Alle Intelligenz und Arbeitsamkeit hatte in den Zünften ihr eigentliches Sammelbecken; sie repräsentierten dadurch eine starke, bedeutungsvolle Macht, nach welcher sich jahrhundertlang das ganze bürgerliche Leben zu richten hatte. Und in diesem Zunftwesen haben wir den Boden zu suchen, dem die spätere „Fasnacht“ entsprossen ist.

Die Zünfte pflegten alljährlich an einem bestimmten Tage „Musterungen“, nach der Art heute üblicher Waffeninspektionen, abzubalten, bei welcher Gelegenheit ein Umzug mit Trommlern, Fahnen u. s. w. veranstaltet wurde. Diese Musterungs-Umzüge bildeten die Urform unserer Trommler-Umzüge, indem sie immer mehr ein Volksfest für die allgemeine Bürgerschaft wurden. Im Jahre 1540 begegnen wir dem ersten bedeutenden Umzug, der etwa mit denen der jetzigen Fasnacht verglichen werden kann.

Dazu kommt als bedeutsames Moment noch die Sitte, dass die vielen Zünfte und Vorstadtgesellschaften um die Neujaarszeit ihre gemeinsamen „Zunftessen“, verbunden mit gegenseitigen Besuchen, veranstalteten. Auch hierbei wirkten Trommler mit, und voran schritt eine Maske, das jeweilige (gewöhnl. Tier-) Abzeichen der Zunft darstellend.*) Als Beispiele seien genannt die „Ehrenzeichen“ der drei Vorstadtgesellschaften der „minderen Stadt“ (jetzt Klein-Basel): Greif, Leu und wilder Mann, in der grösseren Stadt (Gross-Basel) die der Gesellschaften zur Krähe, zur Mägd, zum Wilhelm Tell u. s. w.

*) Im 7. Jahrgang des „Schweizerischen Archivs für Volkskunde“ S. 119 sagt Prof. Dr. Hoffmann-Krayer: „Es kann keinem Zweifel unterliegen, dass die noch heute üblichen Umzüge mit tierischen oder dämonischen Gestalten um die Neujaars- und auch die Fasnachtszeit zu diesen mittelalterlichen Gepflogenheiten in mehr oder weniger engen Beziehungen stehen.“

Noch heute ist ein Ueberrest der damaligen Sitten erhalten: der „Umzug der Kleinbasler Ehrenzeichen“ (im Volksmund kurzweg „Vogel-Greif“ genannt), worin wir den Vorboten zur eigentlichen Fasnachtszeit zu sehen gewöhnt sind. Der „Vogel Greif“ ist das Gesellschaftsabzeichen der genannten Vorstadtgessellschaft „Zum Greif“.

„Am*“ 13. 20. oder 27. Januar je nachdem die Gesellschaft zum „Rebhaus“, „zur „Hären“, oder zum „Greifen“ in dem betr. Jahre den Vorsitz führt (was abwechselungsweise geschieht) findet in der gemeinsamen Stube eine gesellige „Vereinigung der drei Gesellschaften, das sog. „Gryffe-Mähli“ statt. Am „Morgen dieses Tages begibt sich der als Waldmensch (wilder Mann) verkleidete „Vertreter der „Hären“ mit zwei Trommlern, der Fahne seiner und der dieses „Jahr den Vorsitz führenden Gesellschaft an den oberen Rhein, wo zwei durch „einen Bretterboden verkoppelte Boote (Waidlinge) seiner harren. Unter Böllerschüssen und Trommelwirbel fährt er hierauf rheinabwärts bis zum Gesellschaftshaus, dem ehem. Richthaus der „mindern Stadt“ und wird dort bei der Landung „von den „Ehrenzeichen“ der andern Gesellschaften dem Greifen und dem Löwen, „denen sich der „Narr Uoli“, die 3. Fahne und Trommler zugesellen, feierlich empfangen. Nach einem gemeinsamen Labetrunk begibt man sich etwas vor „12 Uhr auf die Rheinbrücke, wo beim mittleren Joch, (Käppeli-Joch) der Grenzscheide zwischen Gross- und Klein-Basel ein nach bestimmt vorgeschriebenen „Rhythmen geregelter und für jedes „Tier“ verschiedener Tanz (Leue-Danz, wild-„Manne-Dänzli, Gryffe-Danz) aufgeführt wird. Dieser Tanz wird an verschiedenen „Orten wiederholt, und dann folgt das Gesellschaftsmahl. Gegen Abend wird ein „Umzug mit Begleitung des Narren „Uoli“, welcher in einer Sammelbüchse für „die Armen Klein-Basels Geld erbettelt, veranstaltet. Ein gemeinsames Abendessen beschliesst den Tag.“

Im engsten Zusammenhang mit diesen Zunftumzügen in alter Zeit stand sodann der seit ca. 100 Jahren erloschene Kufertanz. Er erschien periodisch etwa von 1688 bis 1805 alle 7 Jahre und hat ein ausserordentlich charakteristisches Gepräge aufzuweisen. Bekannt ist wohl die Tatsache, dass in vielen süddeutschen und schweizerischen Städten dieser Tanz Parallelen hatte, z. B. in Nürnberg und München (Schäffler-Tanz), Genf und Bern.

Herr Prof. Dr. Hoffmann-Krayer (Basel) schreibt in einer sehr anziehenden Abhandlung über den Kufertanz: „Wir haben also in dem Basler Kufertanz nichts anderes zu suchen als eine Einzellerscheinung aus den massenhaft vorkommenden Musterungsumzügen der Zünfte, die sich grossenteils an die Obrigkeitswahlen anschlossen, und was den eigenartigen „Tanz“ anbelangt, so ist er nicht nur bei den Küfern nachweisbar, sondern auch bei anderen Zünften, und lediglich seiner gefälligen farbenfreudigen Inszenierung mag er seine grosse Verbreitung zu verdanken gehabt haben“ (Schweiz. Archiv. für Volkskunde, Jahrgang 14, Heft 2).

Aus Umzügen, wie der Kufertanz, dem „Vogel-Greif“-Gebrauch, und ähnlichen Volks-Sitten etc. mögen allmählich unsere eigenartigen Trommelumzüge an der Fasnacht entstanden sein. Dafür spricht schon die Tatsache der einzig in Basel üblichen Gruppenbildung, deren Ursprung in den verschiedenen Zünften zu suchen ist. Jede Zunft wetteiferte früher mit der Andern, Originelles zu bieten und noch heute, nachdem die Zünfte längst ihre Bedeutung eingebüsst haben, schliessen sich junge Leute zu Gruppen (im Volksmund „Cliquen“ genannt) zusammen, die keinem „Verein“ ihr Dasein verdanken: es sind Leute, die sich nur während der Fasnacht vereinigen, um einen „Fasnachtszug“ zu organisieren und durchzuführen.

* Vergl. Prof. Dr. Hoffmann-Krayer im „Schweizerischen Archiv für Volkskunde“, Jahrgang I Seite 257—58.

Vier Wochen vor der eigentlichen Fasnacht begegnen wir jahraus jahrein einer amtlichen Publikation im „Kantonsblatt“, wonach während dieser Zeit bis abends 9 Uhr jedermann — das Trommeln gestattet ist! Und wirklich hören wir im Innern der Stadt fast in jedem Bürgerhause allabendlich trommeln. In der Trommelkunst liegt eine Eigentümlichkeit, die mit der Fasnacht aufs allerengste verknüpft ist; ohne ein ganz ausgiebiges Trommeln wird keine Fasnacht gefeiert. Allerdings darf man sich unter der „Basler Trommel“ nicht etwa eine moderne, flache Militärtrommel vorstellen. Die „Basler Trommel“ ist, als eigentliches Universal-Kennzeichen des echten Baslers eine grosse, sog. Kessel-Trommel, in Messing oder Kupfer getrieben, mit Bandelieren und Stellseilen, einem Fellochdurchmesser von ca. 50—60 cm und von ebensolcher, oft noch grösserer Höhe. Es ist keine Uebertreibung, wenn man davon spricht, dass beim Schall einer Trommler-Gruppe jedem Basler „das Herz im Leibe lache“. Freilich finden wir auch an andern Orten bei Festlichkeiten, Anlässen, Umzügen u. dergl. Trommler als ganz natürliche Beigabe — allein, so wie in Basel wird auf der ganzen Welt nicht getrommelt! Es ist für unsere Stadt ein Unikum, dass man hier ganz besonders am Trommeln Gefallen fand, und sich in der Folge ein Sport, ja heute eine eigentliche „Kunst“ ausbildete.

Wenn irgendwo, so ist hier ein bedeutsames Wort Hans von Bülow's am Platze: „Im Anfang war der Rhythmus.“ Die rhythmischen Schönheiten der alten und neuen Basler Trommelmärsche rechtfertigten eigentlich allein, dass sie eine selbständige Würdigung in einem Separataufsatze fänden, denn sie sind in Wahrheit unerschöpflich. Jedes Jahr kommt es mir mehr zum Bewusstsein, dass in ihnen ein eigentliches Kapital von rhythmischem Leben aufgespeichert ist, — was nirgends gedruckt und nirgends geschrieben steht.

Man kann daher nicht von einer Trommel-„Litteratur“ reden, obschon es an Versuchen nicht gefehlt hat, diese Rhythmen in Noten oder gar „Worten“ festzuhalten. In Betracht kommt einstweilen einzig die Ueberlieferung: die Alten lernen es den Jungen und von Noten oder sonstigen Hilfsmitteln weiss kein echter Basler etwas, ich kann mir wenigstens nicht vorstellen, dass einer mitschlagen (im Volksmund „mit-ruessen“) kann, der seine Weisheit aus den „Rremtlemtle-mrrredebedlem“-Heftchen geholt hat, oder gar von den Noten die sog. „Schleppstreich“ ablesen will! Daher kommt es ja auch, dass sich diese Märsche nie an einen andern Ort hin verpflanzen lassen; sie existieren eben nur im Fasnachtsgeist des echten Baslers!

Schon die Namen dieser Märsche bilden eine Besonderheit: wir begegnen da meist Völker-Namen, wie „Franzosen“, „Römer“, „Näpeli“ (wohl von „Neapolitaner“), „Japanesen“, „Walliser“ — aber auch dunkeln Namen wie „Märmeli“ u. s. w. Mit Piccolo-Begleitung werden getrommelt die „alten“ und die „neuen Schweizermärsche“ und die „Arabi“. Als eine stäts angenehme Abwechslung wird die Mitwirkung dieser Pfeifer empfunden, wenngleich diese Märsche an rhythmischer Prägnanz den Märschen ohne Pfeifen nicht durchweg gleichwertig sind. Hier (bei den Pfeifern) wird allerdings in neuerer Zeit (etwa seit 40 Jahren) die Notenschrift zur Hilfe gezogen, während früher auch diese Kunst sich nur durch Ueberlieferung fortpflanzte.

Das Tempo sämtlicher Märsche ist ein mässig langsames Marschtempo, ich zählte bei den vorzüglichsten Tambouren zwischen 95 und 98 Schritte per Minute. Je gemessener diese alten Rythmen ertönen, um so unwiderstehlicher ziehen sie die Basler an, und die Clique, hinter welcher der grösste Tross Volkes (beiderlei Geschlechts) anhängt oder mitmarschiert, darf sich ruhig sagen, dass sie die besten Trommler hat.

Als einer einzigartigen Erscheinung soll auch unserer Trommel-Konzerte gedacht werden. Wer je einmal ein solches „genossen“ hat, wird es nicht so leicht vergessen; jedem rhythmisch geschulten Hörer bleibt doch der Eindruck, dass im Trommeln auch in gewissem Sinne „Musik“ vorhanden ist. Im selben Saal, in welchem wir die klassischen Meisterwerke in mustergiltiger Weise hören, postieren sich die oft bis 30 Mann starken Gruppen und geben dem andächtig lauschenden Publikum einen Vorgeschmack der kommenden Herrlichkeiten. Dass natürlich unser lieber Musiksaal bis zum hintersten Plätzchen besetzt ist, braucht wohl kaum betont zu werden, und niemand wird im Stande sein, einem der Zuhörer eine andere Meinung begreiflich zu machen, als dass das Gehörte der vollkommenste Ohrenschaus sei, gegen den eine Beethovensche Sinfonie oder sonst ein berühmtes Tonwerk sich niemals mit Erfolg behaupten könne! —

So wird nun Abend für Abend während vier Wochen der Trommelkunst gelebt, und in Wirtschaften und Clublokalen bilden sich nach und nach die „Cliques“, in deren Schoss sich das Projekt zu einem Fasnachtszug entwickelt. Dass auch die „Cliques“ ihre Namen haben, versteht sich von selbst — bis vor ca. 20 Jahren nannten sie sich bescheiden nach ihren Quartieren: „Steinlemer“, „Aeschlemer“, „St. Johannislemer“ (Betonung auf der ersten Silbe) d. h. die Gruppen im Steinen-, Aeschen- oder St. Johannquartier. Heute ist man bis auf wenige Ausnahmen leider von dieser Bezeichnung abgekommen.

Was die Basler Gebräuche von den anderorts üblichen unterscheidet, das ist eben das Fehlen eines einheitlichen, durch ein Zentralkomitee angeordneten Umzuges. Ein solcher, wie am Züricher „Sechseläuten“ oder am Luzerner „Fritschizug“ mag viel Schönes enthalten, aber nichts lokal-eigenartiges. Wir können den Inhalt eines 30—40 Minuten währenden Umzuges nicht in uns aufnehmen, ohne das Gefühl der Ermüdung zu haben: „es ist eigentlich schade, alles rollt nur an uns vorbei, und nachher weiss man nicht viel mehr als vorher.“ Das ist in Basel nicht der Fall. Eine jede „Clique“ (es mögen durchschnittlich etwa 12 sein) wählt sich ein zu behandelndes Sujet, welches dann nach allen Seiten erschöpfend ausgebaut, d. h. bildlich dargestellt und persifliert („ausgespielt“, wie der Volksmund sagt) wird. Vorwürfe zu solch liebevollem Studium bilden teils allgemeinschweizerische (z. B. eine Abstimmung) seltener universelle (heuer z. B. die Dürftigkeit des Halley'schen Kometen) meistens aber lokale Begebenheiten. Ohne Rücksicht auf Stand und Person wird eben ein Jeder, der von sich reden gemacht hat, aufs Korn genommen. Selbst Bundesbehörden, Regierungsräte u. s. w. werden nicht geschont, denn unsere Fasnacht ist einem Hohlspiegel zu vergleichen, in welchem Personen und Ereignisse als Karrikatur erscheinen.

Es wird Allem nur die humoristische Seite abgewonnen; Gemeinheiten und Beleidigungen kommen höchst selten vor, und es hat bisweilen der also Gefoppte, der damit eine gewisse Popularität gewinnt, die meiste Freude an der Sache. Allerdings nicht immer!

Was da der Volkswitz und der Augenblickseinfall des Einzelnen für Blüten treibt, das erregt oft mit Recht Bewunderung. Denn dass sich eine Clique von 30—40 Zugsteilnehmern nur mit einem Gegenstand zu beschäftigen hat, erzeugt eben die ungeheure Reichhaltigkeit der Ideen, die man fast an allen „Zügen“ beobachten kann. Als hervorstechendstes Merkmal führt jeder dieser Fasnachtszüge eine grosse Transparent-Laterne mit sich — und damit komme ich zu dem eigentümlichsten Teil unserer Fasnacht: dem „Morgenstreich“.

Dieser Teil der Fasnacht hat seinen besonderen Vorboten: die Sitte der Fasnachtfeuer am Abend vorher. Sie sind uralten Ursprungs, auch an vielen andern Orten gebräuchlich und lassen sich bis in die Heidenzeit zurückverfolgen.

Jeweilen am Abend vor dem „Morgenstreich“ sieht man in der Umgegend von Basel diese riesigen Feuer zum Himmel emporlodern. Die Jugend der benachbarten Dörfer trägt einen grossen Haufen Reisig und Holz zusammen, der dann beim Einbruch der Dunkelheit angezündet wird und weithin sichtbar ist. Ein Aehnliches geschieht wiederum im Fasnachtsbrauch Zürichs, woselbst ein „Böögg“, die Versinnbildlichung des Winters, in Flammen aufgeht.

Das Wort „Morgenstreich“, das man wohl vergeblich im Wörterbuch aufsuchen wird,*) ist uns Baslern mit in die Wiege gegeben: es bedeutet für die heranwachsende Jugend den Inbegriff aller Wonne und Begeisterung. Ich weiss selbst, dass ich als 10—12jähriger Junge die ganze Nacht vor dem „Morgenstreich“ nicht schlafen konnte! Da erzählt man sich glück- und freudestrahlend, was für Laternen erschienen, wie gut der oder die Personen darauf getroffen seien u. s. w. Diese Laternen sind öfters wahre Kunstwerke. Als ein dem Sujet des Zuges entsprechendes Wahrzeichen, im grössten Styl ausgeführt, wird sie mit grotesken, meist übertreibenden Malereien und Versen geschmückt. Das ganze ist transparent, d. h. ein Rahmengestell mit Leinwand überzogen, beispielsweise von der Form einer Flasche, einer Krone, oder sonst eines Gegenstandes, der sich zur Beleuchtung von innen eignet und mit dem Sujet in irgend welche Beziehung zu bringen ist. Auf den durch die Form gewonnenen Aussenwänden sind Szenen und Situationen aus dem Sujet bildlich dargestellt, und der Haupttriumph eines Zuges ist stäts der, wenn die von ihm „ausgespielten“ Personen auch sofort von jedermann erkannt werden.

Als ein geeignetes Beispiel könnte ein Fasnachts-Gegenstand der diesjährigen Fasnacht zur Erklärung dienen: Seit Jahren beschäftigt man sich in der Regierung mit einem Museums-Neubau, eine besonders gewählte Kommission ist aber nicht im Stande, über die Anfänge hinaus zu kommen, wir werden wohl noch manches Jahr vergeblich auf ein zweifelloses Resultat warten müssen. Die Laterne dieses Zuges war eine Schnecke, welche auf ihrem Rücken das neue Museum trug, und so das Tempo markierte, in welchem die Angelegenheit erledigt wird. Auf dieser Schnecke war nun die ganze Kommission ausgezeichnet getroffen d. h. alle massgebenden Persönlichkeiten, Szenen u. s. w. in die Spirale eingemalt. Die Trommler waren als Museumsdiener kostümiert, mit einem grossen Fragezeichen aus Blech auf der Mütze. —

Der „Morgenstreich“ hat den Zweck, diese Laternen dem Publikum zu zeigen und zwar in Beleuchtung. Dazu muss natürlich die Nachtzeit gewählt werden, und die hiefür festgesetzte Zeit ist — 4 Uhr morgens!

Da geht mit dem Glockenschlag an allen Ecken und Enden des Stadttinnern ein ganz unerhörter Spektakel los, die Trommler sind zu Hunderten in vollster Tätigkeit und von allen Seiten sieht man in der Dunkelheit die riesigen Transparente auftauchen, wie Gespenster erscheinen die mächtigen, oft bis 4 Meter hohen Ungetüme. Durch die Stadt d. h. in einigen bestimmten Strassen der Altstadt wogt ein Menschenstrom neugierigen Volkes, und in allen Wirtschaften ist jeder Platz besetzt, wobei die Mehlsuppe und Zwiebelwähen die von Allen, den Zugsteilnehmern wie dem Publikum, genossene Stärkung bildet.

Die Fasnacht ist eröffnet! Bereits beginnt ein ausgiebiges Maskentreiben, aber wegen der herrschenden Nacht nur in den primitivsten aber um so groteskeren Costümen. Gruppenweise durchziehen allerlei verummte Gestalten das ebenfalls vom Narrenwesen angesteckte Publikum. Der Lärm dauert bis zum Tagesanbruch — dann ist der „Morgenstreich“, die Ouvertüre zur Fasnacht, vorüber, der Mut zu neuen Taten gestärkt und geweckt.

*) Es ist vermutlich als Gegensatz zum Zapfenstreich gebildet.

Wie manchem Fremden mag es schon unheimlich zu Mute gewesen sein, wenn er ahnungslos am Abend vorher sich in einem der Hotels im Stadttinnern zur Ruhe gelegt hat und nun plötzlich aus tiefstem Schlummer durch Kriegsgeschrei und Trommelwirbel aufgeschreckt worden ist, und, zum Fenster hinausschauend, die weithinleuchtenden Kolosse wahrgenommen hat. —

Der „Morgenstreich“ hat seinen Ursprung ohne Zweifel in der „Tagwache“ zur Musterung. Als Anhaltspunkt zur Erklärung der Laternen finden wir in Chroniken den Hinweis auf das Tragen von Fackeln, die zur Beleuchtung dienen mussten, und späterhin wohl den Kleineren, sog. Kopf- und Steckenlaternen Platz gemacht haben. Letztere Gattung sieht man auch heute noch sehr häufig, wogegen Kopflaternen, d. h. auf den Kopf befestigte, meist runde Laternen ganz verschwunden sind. Diese Kleineren sind ebenfalls bemalt, entweder mit Fratzen, Figuren oder Versen und sind die Vorläufer der grossen Laternen. Genau lässt sich das Auftauchen der Grossen nicht feststellen, sehr alt scheint der Brauch nicht zu sein. Sicher ist nur, dass sie bereits 1845 vorhanden waren und zwar (beim Sujet „Begräbnis des Lällenkönigs“) in Sargform*) 1866 wurden die „Welt-ereignisse“ mit Laterne in Erdkugelform „ausgespielt“. Auch ist erwiesenermassen der Morgenstreich in dieser Form erst seit 1835 gebräuchlich, in früheren Jahren wurde er um 5, 6 und 7 Uhr begonnen. Der „erste Streich“ auf die Trommel in der Öffentlichkeit hat aber stets am Morgen stattgefunden, und daher hat der „Morgenstreich“ seinen sonderbaren Namen.

In einer Reisebeschreibung von F. G. Heinse, Leipzig 1811 ist die Basler Fasnacht und mit ihr der Morgenstreich in gebührender Weise auch von einem Deutschen (Sachsen) gewürdigt und darin manches Verwunderliche erzählt worden was auch heute noch zutrifft, wie vor 100 Jahren. Das Büchlein ist mir durch die Liebenswürdigkeit des Herrn Prof. Dr. Hoffmann-Krayer zugänglich gemacht worden und ich kann nicht unterlassen, einige Zeilen hier wiederzugeben:

„Basel besitzt in den Fasnachtslustbarkeiten ein so eigenes und genussreiches „Nationalfest, dass es wohl eine etwas umständlichere Beschreibung verdient . . . Wie „in der Schweiz überhaupt, hat man in Basel der rauschenden Vergnügen nur „wenige und weil sie auf weit kürzere Zeit beschränkt sind, wie in andern Ländern, „so kann man nicht in so langen Zügen aus dem Becher der Freude schlürfen, „läuft aber darum auch um so weniger Gefahr, ihn bis auf die Hefen zu leeren . . . „Der Tag des Festes hebt etwas lärmend an. Kaum graut der Morgen, so wirbeln „Knaben jeden Alters die sich schon wochenlang vor den Toren geübt haben, „einzeln oder in ganzen Chören mit ihren Trommeln durch die Stadt, und noch „hallt der Ton der einen in der Ferne, so nähern sich von entgegengesetzter „Seite wieder Andere . . . Weil die faunomartialische (!) Jugend dem Ohre des „Mittags fast keine Ruhe lässt, wird man nach und nach den Lärm gewöhnt, und „ich glaube, an diesem Tag allgemeiner Freude kann nur ein recht schwerer „Hypochondrist im Ernste sich darüber ärgern, besonders auch weil man hier „nicht so abscheuliche Misstöne hört, wie von der deutschen Jugend zu Jahr- „markts-Zeiten. . . .“

Kehren wir zum Treiben nach dem Morgenstreich zurück. Da hat nun die Stadt fast ihr ganz gewöhnliches, alltägliches Aussehen, ein jeder geht seiner Arbeit nach, einzelne Knabengruppen, mit angehenden Tambouren beleben ein wenig das Strassenbild, so dass man wenigstens merkt, dass nicht Alles in sein

*) Der „Lällenkönig“, z. Z. im historischen Museum ist eine alte Kopfmase, welche bis 1845 am Rheintor Gross-Basels angebracht war, und von Zeit zu Zeit seine rote, etwa zwanzig cm lange Zunge gegen das Klein-Basel herausstreckte. Zunge bedeutet im Volksmund „Lälli“, daher der Name „Lällenkönig“. Das Rheintor wurde 1845 abgebrochen.

tägliches Einerlei zurückgekehrt ist. Denn die Zuggesellschaften rüsten sich auf den Nachmittag. Da wird dann der Prunk entfaltet. Eine jede Clique verwendet alle ihr zur Verfügung stehende Intelligenz auf eine originelle, künstlerische Durchführung und Ausschmückung ihres Programms. An der Spitze des Zuges reiten oft einige Kostümierte zu Pferd; sie haben den Zweck, die Passage frei zu halten. Allerhand groteske Einzelpersonen, die irgend einen Bezug auf das veranschaulichte Sujet haben, folgen nach, von Kopf bis zu Fuss ver mummt, nach allen Seiten fliegende Zettel verteilend und das Staunen oder Lachen des Volkes hervorruhend. In kurzer Entfernung folgt die Laterne, von 4 Männern langsam und majestätisch auf den Schultern getragen. Dicht hinter ihr das Tambourcorps mit dem „Tambourmajor“. Diese Gruppe ist meist 8—14 Mann stark, und in früheren Zeiten, die mir noch sehr wohl erinnerlich sind, galt es als eine hervorragende Eigenschaft, wenn der Tambourmajor seinen Stock mit vergoldeter Kugel und Quasten mit mächtigem Schwung hoch in die Lüfte schleuderte und wieder mit den Händen auffing. Diese Sitte ist leider durch die elektrischen Drähte der Strassenbahn verdrängt und der Fasnacht dadurch ein originelles Glied geraubt worden. Sind auch Pfeifer im Zug so gruppieren sie sich stäts zwischen Tambourmajor und Laterne. Vor der Laterne, bisweilen auch erst nach den Tambouren folgen oft ein oder mehrere Wagen. Nicht selten sieht man den „Helden“ des Zuges als Stroh puppe aufgehängt, oder in einer Pfanne braten und dergl. wie es ja selbstverständlich ist, dass auf einem solchen Wagen, der selbst als Gebäude, als Halle u. s. w. ausgebaut ist, der Phantasie freier Lauf gelassen wird. Aus den Wagen werden wiederum die fliegenden Zettel mit satirischen Versen ausge teilt, und dem stäts darnach verlangenden Publikum Spreu, „Räppli“ (kleine Cartonausschnitte) seit etwa 18 5 auch Confetti angeworfen. In die Fenster der Häuser werden Orangen geschickt, und junge Mädchen mit Blumensträusschen erfreut (sog. „Maieli“). Ich glaube überhaupt, dass sich kaum ein Zugsteilnehmer mehr amüsiert, als diese Wageninsassen. Dass mit dem Werfen der Orangen auch ab und zu eine Fensterscheibe ein klirrendes Opfer der Fasnacht wird, ist nicht zu vermeiden. —

Wer nicht an einem Zug teilnimmt, und dennoch das Fasnachtstreiben auskosten will, der geht als Einzelmaske — und da begegnen wir Variationen ähnlich denjenigen eines Warenhauses: „Vom Billigsten bis zum Feinsten.“ Sehr beliebt ist auch, dass sich 3—4 Freunde, oft auch Frauen maskiert in einer Kutsche den ganzen Nachmittag in der Stadt herumführen lassen, und das Menschen gewühl mit den Orangen, Confetti u. s. w. traktieren. Kleinere Gesellschaftsgruppen begnügen sich mit einem Wagen, der in entsprechender Art ausgerüstet ist, sei es ein Leiter- oder Pritschenwagen, für wenig Geld wird damit ein wahrhaft königliches Vergnügen erstanden, und so dem Fasnachtstreiben das nötige Leben verliehen. Auch heute noch (in früheren Zeiten allerdings häufiger) treffen wir die charakteristischen Basler Einzelmasken, unter welchen ich den Domino, den „Dummen Peter“ (Zopfbürger), den „Plätzlibajas“ (nach Art der Harlequins) und besonders den „Waggis“ (Elsässer Bauer) erwähnen möchte. An Häufigkeit tritt neben den neuerdings aufgekommenen „Clowns“ dieser „Waggis“ am meisten in Erscheinung. Dass an einer guten Maske auch eine entsprechende „Larve“ von Bedeutung, ja oft die Hauptsache ist, kann man viel beobachten. Das eigentliche Maskenleben entwickelt sich im Wesentlichen auf den grossen Montag- und Mittwoch-Bällen des Stadt-Casino und anderer grossen Lokalitäten, nebst den üblichen Begleiterscheinungen, wie Prämierung u. s. w.

In den Hauptstrassen der inneren Stadt wogen nun diese Einzelmasken, Maskengruppen etc. im Verein mit den Dutzenden teils grösseren, teils kleineren

Zugsgesellschaften auf und nieder; kaum ist eine vorbei, so erscheint eine andere, und jede bringt uns neue Ueberraschungen. So lässt sich etwa ausmalen, in welcher Reichhaltigkeit sich ein solcher Fasnacht-Nachmittag bewegt: Die Strassen sind von Menschen vollgepfropft, denn aus allen Himmelsrichtungen strömt das Volk zur Fasnacht herbei; sie gilt weit und breit mit Recht als eine wirkliche Sehenswürdigkeit, an welchen ja Basel nicht gerade reich ist, wenn man bedenkt, dass man wohlgepflegte Strassen, Kirchen, Gebäude, Schulen u. s. w. schliesslich in jeder andern Stadt auch sehen kann. —

Der Zeitpunkt unseres Volksfestes fällt stäts auf eine Woche nach der kirchlichen (katholischen) Fasnacht — ihr kann kein „Aschermittwoch“ folgen, denn sie ist auf die Woche nach Aschermittwoch gelegt und zwar auf Montag und Mittwoch. Der Hauptreiz des Montags ist unstreitig der „Morgenstreich“ und je nach dem Wetter richtet sich das Leben des Nachmittags. Der Dienstag ist der Tag der Ruhe. Ausser den „Kinder-Maskenbällen“ merkt man nichts vom Karneval, wenn man von den vereinzelt Knaben, die in den Strassen sich im Trommeln üben, absehen will.

Um so toller geht es dann aber am Mittwoch her. Hat das Wetter sich Dienstags schön gehalten, so kann man mit aller Bestimmtheit damit rechnen, dass am Mittwoch-Nachmittag „etwas los ist“.

Dass das Bedürfnis nach „Austoben“ tief eingewurzelt ist, beweist auch die Existenz eines — Mittwochmorgenstreiches. Mit echt baslerischer Zähigkeit wird an diesem durchaus überflüssigen Brauch festgehalten. Seine Weiterexistenz haben wir namentlich den Jungen zu verdanken. Die jugendliche Fasnachtsbegeisterung kann sich eben nicht genug tun und tatsächlich treffen wir denn auch auf Knaben-Züge von erstaunlicher Fülle und Reichhaltigkeit. Jedes Jahr kann der alte Basler Fasnächtler am Nachwuchs seine helle Freude haben, sowohl am Trommeln, als auch dem Verständnis und Organisationstalent dieser Jungmannschaft.

Im Anschluss an diesen Hinweis auf die Jugend darf ich nicht übergehen, dass alljährlich das städtische Waisenhaus seinen Zöglingen die kostümierte Beteiligung an der Fasnacht erlaubt und uns stäts mit flott eingeübten Trommlern und Pfeifern erfreut. Diese Vergünstigung geniessen jedoch nur fleissige Zöglinge, die vom Publikum in ihren schmucken alten Schweizertrachten immer sympatisch begrüsst werden.

Noch sei ein Wort dem Treiben an den Montag- und Mittwochabenden in den Wirtschäften gewidmet. Ausser dem auch andernorts wohlbekannten Maskentreiben (Intriguieren) ist die Sitte der „Schnitzelbänke“ eine besondere baslerische Eigentümlichkeit. Eine „Schnitzelbank“ ist eine Art Fasnacht im Kleinen. Auf ihr sind die lokalen Begebenheiten in Bildern veranschaulicht. Ein grosses Leinwand-Tableau wird von der 8—10 Mann starken Schnitzelbank-Sängergruppe aufgerollt. Es ist in 12—16 Feldern eingeteilt, und in jedem Feld ist mit mehr oder weniger Geschick ein Bild gemalt. Der „Vorsänger“ tritt in Funktion. Zu jedem Bild weiss er eine Strophe zu singen, nach welcher stäts ein Refrain der übrigen Sänger folgt, damit das Publikum Zeit hat, sich von dem eben gehörten Witze zu erholen.

Allerdings kann ich nicht leugnen, dass die Qualität der Schnitzelbänke (sowohl der Bilder, wie der Verse) nur in seltenen Fällen einer Kritik standhält, denn es haben sich unter die Veranstalter dieses an sich billigen Vergnügens Elemente gemischt, die nicht nur über keinen Humor verfügen, sondern es in der Hauptsach auf die Gemeinheit und Schlüpfrigkeit, also auf die „niederen Instinkte“ abgesehen haben. Es kommt dann bisweilen vor, dass, wenn sie zu stark

auftragen, diese Gesellschaften durch Pfeifen und Johlen des Publikums am Weiter-singen verhindert werden. Auch trägt die grosse Anzahl dieser Schnitzelbänke dazu bei, dass das Interesse an den sich ewig wiederholenden Lokalbegebenheiten erlahmt, und dass es schon eine Ausnahme ist, wenn eine wirklich gute Schnitzelbank auftritt und die Aufmerksamkeit auf sich zieht. Das geschieht öfters durch einen überraschend schönen Gesang, wenn beispielsweise sich eine solche Gruppe aus Mitgliedern von guten Gesangsvereinen zusammensetzt.

Hieran anknüpfend möchte ich noch einiges Wenige über die Fasnachts-litteratur sagen. Die bereits erwähnten fliegenden Zettel wie auch die Schnitzelbänke enthalten meistens Lokalpoesie im Dialekt, seltener in schrift-deutscher Sprache. Je nachdem nun die Verfasser über poetisches Talent verfügen, fällt die Qualität aus. Wirklich guten Dichtungen begegnen wir ziemlich selten, im allgemeinen jedoch einer Mittelmässigkeit, die den Bedürfnissen zu genügen scheint. Dass auch schlechtes und ganz schlechtes mitläuft, ist ja nicht zu ver-hindern und auch kein Unglück.

Von den „Narrenzeichnungen“ ist etwa das Gleiche zu sagen, allein unter diesen treten alljährlich zwei wirklich gut abgefasste, oft mit feiner Satyre ge-würzte Blätter hervor: Der „Dubel“ (eigentlich „Dummkopf“) und der „Gig-ger-Nillis“ („Durcheinander“). Dass deren Verfasser einander spinnefeind sind, gereicht weder dem einen noch dem andern Blatte zum Schaden.

Aber auch in den intimen Schoss der einzelnen Familie wirft die Fasnacht ihre Wellen in Form eines Gebäckes, der sog. „Fasnachtsküchli“. Diese, tellerförmigen Fladen werden nach alten Basler Rezepten hergestellt und nament-lich von unserer lieben Jugend mit Vorliebe genossen. Die Existenz dieser Sitte lässt sich bis ins 15. Jahrhundert zurück nachweisen, allerdings in anderer, oft weniger harmloser Form als der heutigen. Das Nachschlagen der wenigen vor-handenen Litteratur hat mir zur Genüge bestätigt, dass das „Fasnachtmachen“ nicht immer so harmlos abgelaufen ist, wie in unserer Zeit. Besonders sind die Berichte vor Basels Eintritt in den Schweizerbund Zeugnisse rohester Sitten, die von Exzessen aller Art begleitet waren. So warfen sich z. B. in der so berühm-ten „guten alten Zeit“ die Bürger gegenseitig in die Brunnen u. a. m.

Meine Arbeit will durchaus keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben, sondern einzig in Form einer Plauderei Aussenstehenden einen kleinen Begriff von unserer lieben „Basler Faasnacht“, wie sie im Volksmund ausgesprochen wird, geben. Ist mir das gelungen, so ist mein Zweck erreicht — ich möchte aber noch darauf hinweisen, dass wir, als Leser unserer „Blätter“ nie genug das Volk und dessen Wesen studieren können, wie es unser grosser Meister Richard Wag-ner in so unübertrefflicher Weise in seinen „Meistersingern“ lehrt! Die Wurzeln dieses Volkswesens und Volkslebens müssen wir blosslegen und von ihnen lernen! Solche Wurzeln echten Volkstumes erblicke ich wohl mit Recht in seinen Sitten und Gebräuchen, zu welchen ein Fasnachtsbetrieb wie die „Basler Fasnacht“ entschieden gerechnet werden darf.

Basel, im Frühjahr 1911.

Ad. Zinsstag-Preiswerk.

Besprechungen.

Dante und Goethe.

Dialoge von Daniel Stern (Marie Gräfin d'Agoult). Uebersetzt von ihrer Enkelin Daniela Thode.
Mit 6 Porträts. Heidelberg, Carl Winter. 275 S.

Legt man einem heutigen deutschen Leser ein Buch vor, worin eine Französin vor einem halben Jahrhundert ihre Gedanken über Dante und Goethe ausgesprochen hatte, so wird er zunächst erstaunt fragen: was soll damit uns gesagt sein? Wenn er aber nur das Titelblatt mit Verständnis zu lesen wüsste, würde er schon anderer Meinung werden und die erstaunliche Sache zum Mindesten wohl beachtenswert finden. Dante — Goethe — die Französin — die alte Zeit jenseits aller „Moderne“ — und endlich der deutsche Leser von heute, wie weit dies Alles auseinander zu liegen scheint: bedenkt man nur, dass die edele Freundin des Schöpfers der Dante- und Faust-Symphonie das Buch geschrieben, dass nicht nur die Enkelin Liszts, auch die Tochter der Gattin Richard Wagners dies Buch übersetzte, so fühlt man ein wunderbar geheimnisvolles geistiges Band tiefer Verwandtschaft um Alles geschlungen, und die Unsterblichen aus fernen Jahrhunderten reichen sich die Hand, Dante und Goethe erscheinen als Brüder, indem Wagner als der Dritte im Bunde der ewigen Geister sich ihnen gesellt. In der Tat ist es der Geist selbst dieser grossen Einheit, welcher in diesem Buche hervortritt und nun deutsch zu Deutschen redet, zum Ruhme der trefflichen Uebersetzerin, aber auch zum Zeugnis des Ursprungs aus jenem Quell, der gerade uns Deutschen immer als urverwandt gelten wird: dem Quell reinmenschlicher Genialität. So ist es ein Genuss das Buch zu lesen, aber auch ein Gewinn; denn es gibt uns Wahrheiten aus feinstem Empfinden und im zartesten geistigen Gewande, woran die fremden Gewalten der Zeiten nicht rühren können. Wir wissen an dieser Stelle, wo wir unsere Leser nur darauf aufmerksam machen wollen, nichts Besseres zu tun, als die Vorrede der Uebersetzerin mitzuteilen, welche ganz den Stämpel des freien und edlen Geistes der hohen Kultur trägt, worinnen solche Erscheinungen heimisch sind.

H. v. W.

Einer Ungekannten gelten die vorliegenden Blätter; einer Ungekannten, wenn auch nicht Ungenannten. Marie d'Agoults Name ist in Deutschland allen Jenen nicht fremd, welche sich mit dem Leben des grossen Künstlers vertraut machten, in dessen Jugendjahren sie eine so einzige und eingreifende Stelle eingenommen, und der seinerseits für die Gestaltung ihres eigenen Daseins die entscheidende Macht gewesen ist. Mit ihrem Namen ist aber zugleich ein Bild auf uns gekommen, dessen Züge uns unentzifferbar sind, da wir es einzig in der Entstellung gewahren, welche besondere Verhältnisse ihm aufprägen mussten. Fast alle Schriften, welche sich bisher mit Franz Liszts Biographie beschäftigten, schöpften ihre Kunde über Marie d'Agoult einzig aus einer Quelle, die nicht ungetrübt sein konnte, weil sie dem Grunde eines leidenschaftlich erregten weiblichen Herzens entfloss. Fürstin Carolyne Wittgenstein, die hochherzige Freundin seines Mannesalters und glutvoll-hingebende Förderin seiner Kunst und seiner Bestrebungen, konnte das strahlende Schönheitsbild, das an der Pforte seines Schaffens stand, nicht aus dem Kreise ihrer Vorstellungen bannen, wie sie anderer-

seits im Sinne des Künstlers ein an ihm verübtes Unrecht zu rächen für ihre redlich und heftig erkannte Aufgabe hielt. Es ist hier nicht der Ort, auf diese Beziehungen und Verhältnisse näher einzugehen, die von so eigenartig zartester Beschaffenheit sind, dass es einer ebenso genialen als scharfsichtigen Feder künftiger Zeiten vorbehalten bleiben muss, sie zu schildern, Zeiten, in denen sich nach unerbittlichen moralischen Gesetzen Gestalten und Geschehnisse, soweit sie es wert sind, unvergessen zu bleiben, im wahren Lichte spiegeln werden. Dieser Band diene einzig dazu, die ungekannt-Vielverkannte selbst für sich sprechen zu lassen. Wer sie in ihrem unentstellten Wesen kennen lernen will — und wir sind es ihr, wie Franz Liszt, schuldig, sie kennen zu lernen —, Der forsche in den Zügen ihres Geistes, wie er sich hier in dem Kultus der beiden Genien äussert, welche bestimmend auf ihre geistige Entwicklung wirken sollten und gewissermassen in höchster idealer Potenz das in ihren Adern kreisende romanische wie germanische Blut verkörperten, Der lese in den Zügen ihres Antlitzes und deute sich forschend die stolzen Runen, welche die ewig wahrhaftige Natur darin eingegraben hat. Ihm wird dann von selbst das Bild sich klären, das ihm bisher als Entstellung begegnen musste.

Es handelt sich hier nicht darum, ein unleugbar begangenes Unrecht hinwegnehmen oder beschönigen zu wollen — wenn es auch Gründe geben dürfte, die verhängnisvolle Publikation ihres Jugendwerkes erklärend zu entschuldigen, die teils in den litterarischen Vorgängen des damaligen romantischen Frankreich mit seinen hochgegebenen schwärmerischen Passionen (s. George Sand und Alfred de Musset), teils in dem eigentümlich naiv selbstbewussten Charakter dieser besonderen Individualität zu suchen wären — es handelt sich auch nicht darum, in der Bitterkeit gesprochene, als ritterliche Konzession eben gegen jene erwähnten weiblichen Gefühle zugegebene, beider Andenken schädigende und tief bereute Worte auszustreichen: sie haben ihren Weg genommen, gefällige Ohren gefunden, die das Dissonierende lieber hören, als die meist sehr still und tief verborgen sich auftuenden Harmonien, und werden ihn gehen, bis er zu Ende ist —, es handelt sich einzig darum, einem Bedürfnis nach Gerechtigkeit Raum für Solche zu geben, die danach Verlangen tragen, und dem stolzen, ernsten Schatten der einsamen Frau das Wort zu lassen, das ihrem Gedächtnis frommt.

Wir glauben damit auch im Sinne des grossen Künstlers zu handeln, der entgegen jenen leichtfertig verbreiteten Worten, bei einer ihrer letzten Begegnungen, von glücklich-schmerzlichen Erinnerungen überwältigt, ihr scheidend zurief: über dieses Thema gab es nie eine Variation.

Versenken wir uns in das Wesen Marie d'Agoults, wie es hier — selbst durch die Anhäufung eines für eine Frau wohl beispiellosen, die innere Quelle fast zuschüttenden Wissensaufwandes — uns entgegentritt, so gewahren wir als Grundzug ihres geistigen Seins vor allem Eines in ihr, dem wir den Namen eines Heroismus der Wahrhaftigkeit nicht versagen können, indem wir aus einer ihrer früheren Novellen des auf Herzensangelegenheiten angewendeten Wortes gedenken: „l'héroïsme de la sincérité qui tente les grandes âmes n'est qu'une dangereuse illusion“. Hier auf dem Gebiet des Geistes durfte er sich jedoch als siegreiche Gewissheit erweisen. Zu einer Zeit, da in Frankreich Goethes Gestalt und Werk noch in tiefe Nebel gehüllt war, da selbst in Deutschland engherzige Anschauungen, Vorurteile und Beschränkungen jeder Art das Bild des grossen „Befreiers“ umschwirrten und teilweise entstellten, drang ihr Geist mit ahnungsvoller Sicherheit durch alle Hemmnisse hindurch und erkannte — wenn auch nicht ganz umfassend und in einzelnen Betrachtungen, wie in derjenigen über die Bedeutung von Goethes Verhältnis zu Cornelia, wo vorgefasste poetische Ideen sie verleiteten,

entschieden zu weit gehend — die lichte Erscheinung, die heute in jede, auch die verborgensten Regionen deutschen Geistes- und Seelenlebens hineinstrahlt, alles Denken und Handeln, Wollen und Leiden verklärend deutend.

Mit jenem „Heroismus“ verschwistert wäre als zweiter Hauptzug in ihr wohl zu betonen: die tiefe, unbewusst sie erfüllende und treibende Sehnsucht ihrer Seele nach dem Genie. In der Wundergestalt des jungen Feuergeistes, der von Chopin ihr, der reifen Frau, in das von allen Schranken weltlicher und geistiger Konvention umschlossene Bereich ihres äusserlich so glänzend sich ausnehmenden Daseins zugeführt wurde, glaubte sie es zu erkennen. Mutig durchbrach sie um seinetwillen alle Schranken und folgte ihm in die vermeinte Freiheit, in die Fremde, auf irren, glücktaumelnden Wegen. Doch was sie zu finden geglaubt, es erwies sich ihr als Täuschung. Sie suchte den Künstler und fand den Virtuosen; sie sehnte sich nach der Vollendung des Meisters und traf auf das überschwinglich ausgestattete Talent, dessen innewohnendes, der Welt noch nicht geoffenbartes Genie von ihr verkannt werden musste, da die Enttäuschung sie überwand. „La suprême ivresse, de l'âme n'est qu'un désir trompé, qui s'éteint dans les pleurs.“ Aber nicht gegen sich selbst, als der Urheberin ihrer Täuschung, wendete sie nun den bitteren Blick. Fest entschlossen, unnachsichtig betrat sie fortan den einsamen Weg — denn sie verschmähte stolz die ihr grossmütig dargebotene Wiederaufnahme in die einst kühn von ihr verlassenen Verhältnisse und Lebensbeziehungen —, auf dem sie keine Blüten hingebend erfüllter Liebespflichten, sich zum Glücke, brechen durfte, sondern auf welchem sich ihr nur der kühle Lorbeer darbot, um den sie in strenger Geistesarbeit rang. „In alta solitudine“ blieb ihr Wahlspruch von nun an. Nachdem sie in verschiedenen novellistischen Erzählungen mehr oder minder verhüllt sich selbst und Anderen den tragischen Roman ihres Herzens vertraut hatte, wandte sie sich immer entschiedener gewissenhaftesten Studien historisch-politisch-philosophischen Charakters zu. Es entstanden der Reihe nach: *Histoire de la révolution en 1848*, *Essai sur la liberté*, *Florence et Turin*, *Histoire des commencements de la république aux Pays Bas* (von der Akademie gekrönt, *Mes souvenirs*, *Esquisses morales* — letzteren stellte ihr Freund, Herr von Ronchaud, eine Studie über sie voran, deren geistvoll-zartsinnige Ausführungen es verdienten, in deutsche Sprache übertragen zu werden — einige dramatische Versuche, wie *Jeanne d'Arc*, *Trois journées de la vie de Marie Stuart* u. a. m.

Umtönten die Einsame, sich von den Erinnerungen der eigenen Vergangenheit Loslösende, die Klänge, welche sie einst dem grossen Künstler selbst eingegeben, und die zu den schönsten seiner Inspirationen gehören, wie sie u. a. in seinen „*Années de Pélerinage*“ als Ausdruck enthusiastischer, von hohem, religiösem Naturempfinden durchwehter Liebespoesie vor uns liegen? (Auch verdanken manche der Ideen zu den später in Weimar ausgeführten „Symphonischen Dichtungen“ diesem Liebesbunde ihre erste Entstehung.) Ihren Schriftstellernamen entlehnte sie jenen Erinnerungen: von gleicher Schwärmerei für den jugendlichen Propheten „Daniel“ erfüllt, hatten sie einst gemeinsam zu dem „Stern“ aufgeschaut, dessen Strahlen sie ihr Schicksal anvertrauten.

Der Traum des Lebens hatte den Traum der Herzen, den die Natur gesegnet und die Wirklichkeit zerrissen, nicht erfüllt.

Einer Michelangelo'schen Sibylle gleich, richtet sie den sehnstüchtigen, schwer-muttschweren Blick unerlöst in eine Ferne, die nur ihr Geistesahnen erhellt. Zweimal durfte sie dem Genius begegnen. In Zürich einmal, wo die stille Vornehmheit ihrer Haltung und ihre an der Arbeit am Ring des Nibelungen intensiv kundgegebene Teilnahme den schaffenden Meister wohlthuend berührte, und dann

in späteren Jahren am Luzerner See, wo sie, bei Anhörung des ersten Aktes der Walküre am Klavier, in tiefe Erschütterung sank. Die Vollendung durfte sie nicht erschauen — kurz vor Beginn der Bayreuther Festspiele im Jahre 1876 schloss sich das wahrheitsuchende Auge einer trügerischen Welt.

„J'aurais aimé à donner ma vie pour une grande cause“ — dieses Wort aus dem Munde einer ihrer Heldinnen bezeichnet vielleicht am treffendsten den zweiten Wesenszug, den wir hier nur in flüchtigen Linien andeuten konnten. Ihr selbst hatte das Schicksal jene erträumte Hingabe nicht gegönnt; denn die Zeiten waren nicht erfüllt. In des Freundes opfermutigem Wirken für die Lebendigerwerden höchsten Ideales, in der hehren Mission der Tochter, welcher der vor uns liegende Band ihrer Geistesbekenntnisse gewidmet ist, fand aber ihr Traum seine Erfüllung, ward ihr Sehnen gestillt, hatte sie mitschaffenden Teil an einem Lebens- und Kulturwerk ewigen Gehaltes. In solchem Sinne sei sie Allen wert, die sich zu der Bayreuther Gemeinde zählen dürfen, in solchem Sinne auch und in einer Sphäre, die sich über Wahn und Wirren der irdischen Bedingungen und Hemmungen verschönernd aufbaut, seien die Namen Franz Liszt und Marie d'Agoult auf immer vereint.

Cargnacco, Ostern 1911.

Daniela Thode,
geb. von Bülow.

Alex. Wernicke: Kants kritischer Werdegang

als Einführung in die Kritik der reinen Vernunft.

Braunschweig 1911 bei Joh. Heinr. Meyer. 144 Seiten.

Im Jahre 1904 erschien in den Monatsheften der Comenius-Gesellschaft ein kurzer Aufsatz von Alex. Wernicke unter dem Titel: Der Glaubensgrund des Kantischen Systems. Dieser Aufsatz bildet in durchgreifender Umgestaltung der Form und beträchtlicher Erweiterung des Inhalts den ersten Abschnitt und auch die Grundlage vorliegenden Buches. Es wird hier gezeigt, dass der Glaubensgrund des Kantischen Systems von Kants ersten Veröffentlichungen an bis zur hinterlassenen Handschrift der selbe geblieben ist, nur die Erkenntnisgrenze in Bezug auf Beweisbares und Unbeweisbares hat sich mit der kritischen Entwicklung stetig verschoben. Dazu kommt die durch einen erstaunlichen Objektivismus bedingte, und während der kritischen Schaffensperiode stark zunehmende Neigung, nur mit Beweisbarem an die Öffentlichkeit zu treten. So tritt der nicht beweisbare Glaube, der, wie Alex. Wernicke betont, aus den Vorlesungen, selbst der kritischen Zeit, durchaus deutlich hervorleuchtet, in den kritischen Schriften zurück. Und das hat zu einer vielfach irrtümlichen Beurteilung der gesamten Kantischen Weltanschauung geführt.

Der Kantische Glaubensgrund beruht auf der Zweiweltenlehre, die, von der Schule der Eleaten ausgehend, sich über Platon und das Urchristentum in das Mittelalter hineinzieht, und im Abendlande in der deutschen Mystik zu hervorragendem Ausdruck gelangt. Man kann Kants Weltanschauung ganz gut als die kritisch gereinigte Weltanschauung der deutschen Mystik bezeichnen. Hier wie dort ist das Wesentliche in der Verinnerlichung alles Aeussern zu suchen.

Der ältere Pietismus, der Kants Jugendzeit umgab, legte auch den Grund zu dieser Richtung, für deren weitere Ausbildung sodann in erster Linie Leibniz und Newton bestimmend wurden. Dementsprechend ist das erste Glaubensbekenntnis Kants, seine Weltanschauung, wie sie sich zum ersten Male geschlossen in den Träumen eines Geistersehers (1766) darstellt, eine auf mystischem Grunde voll-

zogene Synthese von Leibniz und Newton, und zwar insofern, als die Harmonie préétablie des ersteren durch die Wechselwirkung des letzteren ersetzt erscheint. (Man vergleiche hierzu die Ausführungen des Verfassers, S. 15.)

Dieses kleine Werk, veranlasst durch eine Kritik über Swedenborgs geistseherisches Wirken, ist von grosser Wichtigkeit als Ausgangspunkt zum Verständnisse der kritischen Entwicklung Kants. Seine Zweiweltenlehre in ihrer ursprünglichen Gestaltung gründet sich auf der Annahme einer übersinnlichen Welt von Substanzen, zu denen er auch die Menschenseelen rechnet, und einer sinnlichen Welt der Erscheinungen. Im Hintergrunde steht Gott als *Deus ex machina*. Er bildet gleich der Welt der Substanzen höchstes Erkenntnisprinzip im Sinne der alten dogmatischen Schulphilosophie. Die Träume eines Geistesehers enthalten nun das erste Bekenntnis eines bewussten Bruchs mit der zeitgenössischen Metaphysik, indem Kant das metaphysische Bedürfnis des Menschen wohl unbedingt anerkennt, aber an einer Lösung des metaphysischen Problems, wenigstens auf dem bisher üblichen Wege verzweifelt. Die Realität des Uebersinnlichen bleibt gewahrt, aber als der Wissenschaft unzugänglich. Der Metaphysik als Wissenschaft bleibt nur die Aufgabe, den „verborgenen Eigenschaften der Dinge durch Vernunft nachzuspüren und die Grenzen der menschlichen Vernunft zu bestimmen.“ Mit diesem Schritt gelangte Kant zur Selbständigkeit gegenüber all seinen Vorgängern, und zugleich bildet er die erste Stufe in Kants kritischem Werdegang.

Die nächste kritische Reinigung dieses Standpunktes bringt die Dissertation (1770): „Ueber die Form und die Prinzipien der sinnlichen und der übersinnlichen Welt.“ Die Dissertation stellt gleich die „Doppelaufgabe, die Sinnenwelt als Bauwerk des Menschen genauer zu untersuchen und die symbolische Erkenntnis des Uebersinnlichen genauer zu bestimmen.“ „Gott ist das Prinzip der übersinnlichen Welt, deren Form in der Wechselwirkung der ihren Stoff bildenden Substanzen besteht.“

„Das Gesetzliche im einzelnen Menschengenossen ist das Prinzip der Sinnenwelt, deren Form in der zeitlichen und räumlichen Nebenordnung der ihren Stoff bildenden Empfindungen besteht.“ Die Empfindungen muss der Mensch als ein Gegebenes hinnehmen; sie „bezeugen die Realität der substanziellen Welt.“

Im Anschluss an diese Ausführungen weist der Verfasser auch auf die eigentümliche Stellungnahme Kants zu Zeit und Raum hin. Einerseits bereits als reine Anschauungsformen des menschlichen Geistes scharf betont, erfahren diese Begriffe gelegentlich noch eine zweite, nahe den Pantheismus streifende Deutung. So wird der Raum auch als die erscheinende Allgegenwart Gottes, die Zeit auch als die erscheinende Ewigkeit Gottes eingeführt, was umso auffallender ist, als Kant sich schon damals als Gegner des Spinozismus bekannte und einer „mystischen Vereinigung von Gott und Mensch durchaus ablehnend gegenüber stand.“ Kant hat dann später, als Schelling und Fichte, von seiner Lehre ausgehend, dahin gelangt, die Immanenz Gottes in der Natur zu lehren, noch einmal Stellung zu dieser Frage genommen. Aber auch hier verleugnet sich die ursprünglich mystische Veranlagung nicht. Nur dass er statt der Immanenz Gottes in der Natur die Immanenz Gottes im Menschengenossen lehrte, wo sie sich als Sittengebot offenbare. (S. 28.)

„Es ist ein Gott, nicht als Weltseele in der Natur, sondern als persönliches Prinzip der menschlichen Vernunft (*ens summum, summa intelligentia, summum bonum*), welches als Idee eines heiligen Wesens völlige Freiheit mit dem Pflichtgesetze in dem kategorischen Imperative verbindet.“ (Kant: Nachgelassene Handschrift.)

Der Höhepunkt der kritischen Leistung in Bezug auf das Beweisbare und die prinzipielle Ausgestaltung der sinnlichen Welt ist die Kritik der reinen Vernunft (1781). Bekanntlich ist es äusserst schwierig, die Gedankengänge Kants, welche von der Dissertation zur Kritik führen, zu verfolgen, weil, ausser den Briefen Kants eigentlich nur noch seine Reflektionen Anhaltspunkte geben, falls man sich eben an ihn selbst hält. In der Dissertation steht Gott noch als Erkenntnisprinzip hinter der Welt der Substanzen und damit auch hinter der Welt der Erscheinungen. Der bedeutungsvolle Brief an Herz vom Jahre 1772 zeigt klar, dass Kant inzwischen die Gottesidee als Erkenntnisprinzip aufgegeben hatte, woraus dem Philosophen die Aufgabe erwachsen war, Ersatz dafür zu schaffen.

Für die Sinnenwelt lieferten glänzende Fortschritte in der Mathematik und Naturwissenschaft den Beweis, dass ein Ideal der Erfahrung denkbar ist, und daraufhin führte Kant den Begriff der Erfahrung ein, um die Welt der Erscheinungen prinzipiell zu begründen. Erfahrung (*experientia*) ist das Ganze der sinnlichen Welt, soweit es uns als gegebene Empfindung in den Anschauungsformen (Raum und Zeit) und durch die Verstandesbegriffe (Kategorien) zum Bewusstsein kommt. Den befriedigenden Abschluss findet Kant dann in den Vernunftsbegriffen oder Ideen, innerhalb welcher auch Gott als höchstes Ziel des Glaubens bestehen bleibt.

Für die übersinnliche Welt wiesen die Systeme der einzelnen Philosophen zusammengenommen nur Widersprüche auf, und so liess sich auf diesem Gebiete kein Erkenntnisprinzip gewinnen.

Hier greift nun Kant auf die Tatsache des Sittengebots zurück und die damit verbundene Tatsache der menschlichen Freiheit. Auf ihr, die doch da ist, und die in der Naturgesetzlichkeit alles Geschehens keinen Platz findet, gründet Kant das Uebersinnliche, allerdings unter Verzicht auf jede theoretische Erkenntnis.

Alex. Wernicke bringt nun, nachdem der gemeinsame Glaubensgrund aller Kantischen Schriften klargelegt ist, den Uebergang von der Dissertation zur Kritik zur Darstellung, wobei besonders ausführlich und mit Rücksicht auf die endgiltige kritische Fassung behandelt werden

- a) „der Eigenbesitz (*a priori*) des Menschengeistes und die echte Erkenntnis *a priori* — — —
- b) die freie Tätigkeit (Spontaneität) des Menschengeistes und ihr Baustoff — —
- c) die Formung des Gegenständlichen gemäss dem Eigenbesitze des Menschengeistes (Transzendental-Philosophie) — — —“

Aus diesen Ergebnissen werden des weitern die Voraussetzungen gewonnen für den Aufbau der Kritik der reinen Vernunft, und in Form von knappen Thesen geschlossen aufgeführt.

Natürlich kann man diese Voraussetzungen verneinen, und mit ihnen fällt dann Kants gewaltigste Schöpfung.

Wenn man aber zugibt, dass unter anderm der Mensch im Bewusstsein Empfindungen als „gegeben“ hinnehmen muss, was sowohl unsere Passivität beweist, als auch „irgend ein anders neben uns (*prater nos*)“, wenn man ferner die Verbindung der Empfindungen als ein Werk der Spontaneität, und diese als ein Vermögen unseres Verstandes begreift, gegründet im Prinzip der Immanenz als Ausgangspunkt und Grundlage aller Erkenntnis, und wenn man sich über den Begriff möglicher Erfahrung im Sinne Kants klar geworden ist, und den Begriff des Gegenständlichen in „der Einheit gesetzlicher Verbindungen von gegebenen Anschauungselementen“ sieht; d. h. also, sobald man diese Voraussetzungen anerkennt, kann man auch in der Kritik der reinen Vernunft nichts anders als deren notwendige logische Folge sehen und muss sie als solche gelten lassen.

Die Hauptfrage der Kritik formuliert Alex. Wernicke wie folgt:

„Kann der Menschegeist gemäss seiner Eigenart aus sich heraus (a priori) Wissenschaft vom Gegenständlichen gewinnen?“ Die Antwort im Sinne der alten Metaphysik und die Antwort Kants werden nebeneinander gestellt. Die Antwort Kants ergibt den Inhalt der Theorie des Gegenständlichen. Daran schliessen sich noch einige Worte über die Einteilung der Kritik der reinen Vernunft, welche eine der formalen Logik entsprechende ist und sich wie diese in die beiden Hauptabteilungen

Transzendente Elementarlehre und
Transzendente Methodenlehre

einordnet. An der Hand der Erläuterungen hierzu werden wir zugleich in den Inhalt der Kritik der reinen Vernunft eingeführt.

Endlich wird noch das äussere Gepräge dieser Schrift behandelt, wobei die Eigentümlichkeiten der Kantischen Sprache besondere Berücksichtigung erfahren.

Dreier Hauptmomente wegen möchten wir, zurückblickend, in diesem vortrefflichen Buche einen einzigartig wertvollen Beitrag zur Kantlitteratur setzen. Wir finden sie

1. in der maassvollen Würdigung des mystischen Elements, welches, zugleich als Grundlage eines frommen Glaubens, die Kantische Weltanschauung durchzieht,
2. in der scharfen Präzisierung der Voraussetzungen für die Entstehung der Kritik der reinen Vernunft,
3. in den Bemühungen um die Sprache in dieser Schrift.

Es lässt sich nicht leugnen, dass gerade die Kritik der reinen Vernunft sprachlich grosse Schwierigkeiten darbietet. Sie hängen meist damit zusammen, dass Kant als Metaphysiker alten Schlages begonnen hatte, und die Schulsprache dieser Periode dann mit seinen späteren erkenntnistheoretischen Untersuchungen in Konflikt geriet. Jedenfalls ist das, was uns Alex. Wernicke auch zu diesem Punkte zu sagen hat, nur geeignet, über vieles Dunkle und Unerklärliche helles Licht zu verbreiten.

H. Rabe.

Die Kirche im Gerichte ihrer Gegner.

Es ist ein sehr des Nachdenkens werthes Thema, das vier Frankfurter Theologen in Vorträgen, die unter diesem Titel herausgegeben sind,*) behandelt haben. Die Kirche bedeutet zweifellos auch in unserer Zeit ungezählten Menschen sehr viel. Vom einfachen alten Mütterchen an bis zu den höchst gebildeten Menschen gibt es viele, die eine grosse Treue und Anhänglichkeit gegen ihre Kirche zeigen. Andererseits aber haben sich heute auch weite Kreise von der Kirche abgewandt und stehen ihr fremd oder gar feindselig gegenüber, wie das in früheren Zeiten in einem solchen Maasse kaum je der Fall gewesen ist. Es sind dies besonders einerseits die Kreise von „Bildung und Besitz“ und andererseits ein grosser Teil der Arbeitermassen, während der sogenannte kleine Mittelstand und die bauerliche Bevölkerung meist in engerer Beziehung zur Kirche stehen. Unter den Gleichgültigen und noch mehr unter den Kirchenfeinden werden nun die verschiedenartigsten Anklagen und Vorwürfe gegen die Kirche erhoben. Um diese eben handelt es sich in den Vorträgen der Frankfurter Theologen, die sie auf ihre

*) Verlag von Moritz Disterweg in Frankfurt a. M.

Berechtigung zu prüfen suchen. Dabei nehmen sie den ganz richtigen Standpunkt ein, dass sie freimütig so manchen Tadel gegen die Kirche gelten lassen, aber die falsche aus Verständnislosigkeit hervorgegangene Kritik zurückweisen, ja auch manchmal die Vorwürfe an die, welche sie erheben, zurückgeben oder wenigstens ihre Mitschuld dartun.

Nach zwei Seiten hin wird die Kritik am ehesten als berechtigt anerkannt, nämlich darin, dass die Kirche dem Denken unserer Zeit, dem wissenschaftlichen Fortschritt nicht gerecht werde, sowie, dass sie es an sozialem Verständnis fehlen lasse. In dem ersten Vortrag von Oberlehrer H. Schuster „Ist die Kirche unwahrhaftig?“ wird ganz richtig ausgeführt, dass die christliche Religion sich in früheren Zeiten in das Gedankenkleid dieser Zeiten gehüllt habe, dass sie heute aber mit dem vielfach gänzlich umgestalteten Denken unserer Zeit erfasst werden müsse. Eigentlich werde ja der Kern des Christentums davon nicht betroffen, wie man es sich denkend aneignet, und doch „so leicht wie sonst Kern und Schale sich sondern, so leicht wie sonst ein Kleid abzustreifen ist, ist diese geistige Verbindung hier nicht zu lösen. Es handelt sich nicht blos um eine äussere Verbindung, es handelt sich um eine innere Verschmelzung, um ein organisches Zusammengewachsenensein; deshalb ist die Lösung eine so überaus schwere und schmerzliche Aufgabe.“ (S. 21.) Nun ja, dann sollten doch aber auch die Kritiker der Kirche mit ihrem Tadel eine achtungsvolle Zurückhaltung üben. Denn da hier die höchsten und heiligsten Dinge in Frage kommen, ist es doch wohl sehr verständlich, wenn vielen mit dem Inhalt auch die Form so lieb geworden ist, dass sie nicht so leicht davon lassen. Ein ungestümes Vorwärtsdrängen ist hier nicht am Platze, schon deshalb nicht, weil dabei erfahrungsgemäss auch oft, was Wesen ist, nur für äussere Form gehalten und mit verworfen wird.

Dies scheint mir zum Teil auch bei den Frankfurter Theologen der Fall zu sein. Wenigstens ist es mir nicht genügend, wie Schuster den Inhalt des Christentums, der „als höchste Wahrheit festgehalten werden“ müsse, kurz wiedergibt. Er sagt nämlich: „Es ist die Wahrheit von dem ewigen Werte der reifgewordenen menschlichen Seele, es ist die Wahrheit von der Würde der menschlichen Persönlichkeit: nicht von der Würde der menschlichen Persönlichkeit, wie sie von Natur ist, sondern wie sie unter der Leitung sittlicher Zucht gestaltet wird. Es ist die Wahrheit, dass der Glaube an das sittliche Ideal, an die Menschenwürde, an den ewigen Wert der sittlichen Persönlichkeit festgeborgen ist einzig in dem Glauben an den ewigen Vater-Gott im Himmel. Wir wissen sehr wohl, dass es sittliches Streben und sittlichen Optimismus auch ohne diesen Gottesglauben gibt, aber wir wissen ebenso wohl, dass ohne diesen Gottesglauben das sittliche Streben, wenn anders es von wirklicher Erkenntnis der äusseren und inneren Schwierigkeiten, des Uebels und der Schuld, begleitet ist, dass dieses Streben in schmerzlicher Resignation enden muss. Ein froher siegesgewisser Glaube an die ewige Macht des Guten ist uns möglich nur durch den Glauben, dass das Gute als ein persönlicher Wille den geheimnisvollen Grund der unendlichen Welt bildet, und dass er durch wunderbare, uns unverständliche Führung die Welt zu einem unbegreiflich grossen Ziele leitet.“ (S. 25.)

Ohne verkennen zu wollen, dass durch diesen Versuch, das Christentum in wenige Sätze zusammen zu fassen, sehr Grosses und Schönes angesprochen ist, finde ich doch den Mangel darin, dass der Gedanke der Erlösung hier zu kurz kommt. Und der ist doch so wesentlich für das Christentum, dass es abgeschwächt erscheint, wenn er hier ersetzt wird durch Wendungen wie die obigen, dass die „Würde der menschlichen Persönlichkeit“ nicht von Natur vorhanden sei, sondern „unter der Leitung sittlicher Zucht gestaltet“ werde, oder, dass „der Glaube an

den ewigen Wert der sittlichen Persönlichkeit“ angesichts „des Uebels und der Schuld“ „einzig in dem Glauben an den ewigen Vater-Gott festgeborgen“ sei. Man ziehe hier zum Vergleiche einmal Richard Wagners „Parsifal“ heran. Ich finde, dass die Inhaltsangabe des Christentums von Schuster daneben nicht bestehen kann. In Wagners Parsifal ist menschliche Schuld und Sündlichkeit in ihrer ganzen Schwere und Tiefe erfasst, so dass es nur eine Hilfe daraus geben kann, nämlich die Erlösung. Damit aber wird es so ernst genommen, dass diese nur so verstanden werden kann, auf Seiten des Menschen: eine ganze Wendung, ein Bruch in seinem Leben, auf Seiten Gottes: höchste Liebesoffenbarung in dem Opfer des göttlichen Heilandes. (Man vergleiche etwa die Stellen: Der erlöste Mensch „fühlt sich frei von Sündenangst und Grauen, durch Gottes Liebesopfer rein und heil“. Der Herr, „der heute, bar jeder Wehr, sein heilig Blut der sündigen Welt zur Sühne bot“. „Die Taufe nimm, und glaub an den Erlöser!“) Die Tiefe der Empfindung für menschliche Verschuldung und der Glaube an das Heil durch den göttlichen Erlöser entsprechen sich. Bei Schuster ist mir beides zu matt aufgefasst. Es ist nach ihm ein Hinübergleiten von der freilich unzulänglichen natürlichen Beschaffenheit des Menschen zum Zustand sittlicher Menschenwürde möglich; das ist keine Erlösung, das ist keine volle Wendung aus der Gott abgewandten Lebensrichtung zum Gott versöhnten Dasein. Und so ist nach ihm auch der Heiland mehr ein Bahnbereiter als ein Erlöser; er fasst die Bedeutung Jesu darin zusammen, dass die Wahrheit mit ihm „klar und siegend in die Welt getreten“ sei. Gewiss, aber noch viel mehr als das. Jesus schafft eine neue Wirklichkeit, er macht erlöste Menschen. Nur wenn die Kirche Seelen erschütternd die ganze richtende Majestät der heiligen Reinheit Christi und Herzen gewinnend die ganze Segensfülle seiner göttlichen Liebe und himmlischen Güte der Menschenwelt vor Augen stellt, erfüllt sie ihre Aufgabe und den Zweck, zu dem sie da ist.

Handelt es sich in dem Vortrage von Oberlehrer Schuster um den Kern des Christenglaubens, so in dem von Pfarrer D. Förster um seine Wirkungen nach aussen hin. „Ist die Kirche unsozial?“ lautet sein Thema. Das ist keine Kernfrage, aber darum doch von grösster Bedeutung. Denn ob die Kirche sich überlebt hat, oder ob sie noch ihren vollen Wert hat wie einst vor 1900 Jahren, als sie begründet wurde, wird am deutlichsten zu Tage treten auf einem Gebiet, das so bezeichnend ist für unsere Zeit, wie das lebend flutende soziale Leben unserer Tage. Nun lässt sich gewiss nicht leugnen, dass die Kirche hier viel versäumt hat und leider noch immer viel versäumt. Die Abwendung grosser Arbeitermassen vom christlichen Denken ist eins der bedeutsamsten und zugleich betrübendsten Kennzeichen der gegenwärtigen kirchlichen Lage. Andererseits ist aber auch nicht zu verkennen, dass die Kirche oder vielmehr das Christentum dennoch den stärksten Antrieb zu sozialem Fortschritt in dem letzten Menschenalter gegeben hat. D. Förster kritisiert in seinem Vortrage offen das Verhalten der Kirche und legt zugleich seine eigenen sozialen Anschauungen in einer Weise dar, dass man ihm vielfach zustimmen muss. Was mir als die Hauptsache erscheint, tritt jedoch nicht klar hervor in seinen Ausführungen. Es steht unbestreitbar fest, dass unsere grosse soziale Gesetzgebung, ein Vorbild für alle zivilisierten Völker der Welt, aus christlichem Denken hervorgegangen ist. Bismarck hat sie praktisches Christentum genannt, und er hat den Kaiser, dem er diente, wohl gekannt, sowie auch selbst gewusst, was er wollte. Der Gelehrte, der die soziale Gesetzgebung des deutschen Reiches wissenschaftlich vorbereitet hat, ist eine christliche Persönlichkeit, Professor Adolf Wagner, und praktisch angeregt ist sie worden von einem Mann der Kirche, Hofprediger Stöcker. Ein

immerhin sehr beachtenswerter Erfolg der Mitwirkung solcher Persönlichkeiten am sozialen Fortschritt der Zeit ist die christlich nationale Arbeiterbewegung. Ihr evangelischer Führer Franz Behrens hat in seiner schlichten Weise bei dem neuesten grossen sozialen Gesetzgebungswerk, der Reichsversicherungsordnung, sehr erheblich fördernd mitgewirkt.

Ich kann D. Förster nicht zustimmen, wenn er soziale Wirksamkeit der Kirche nicht „im Anschluss an die konservativen Mächte“, sondern an die liberalen für richtig hält. Er urteilt dabei viel zu sehr nach dem landläufigen Schema, nach welchem konservativ so viel wie rückständig, liberal dagegen fortschrittlich bedeutet. Die ganze Geschichte des neuen deutschen Reiches und schon seine Vorgeschichte zeigt aber, dass liberal viel eher gleichbedeutend ist mit oppositionell, konservativ aber mit staaterhaltend und die Bedürfnisse der Allgemeinheit, ob auch oft langsam und unzulänglich, erfüllend. (Die Nationalliberalen gehören bald zu den oppositionellen, bald zu den positiven Förderern des Staatslebens, Bismarck hat sie einmal geradezu als konservativ bezeichnet.) Nun soll die Bedeutung der Opposition, des organisierten Widerspruches nicht geleugnet werden. Aber so viel ist doch wohl klar, dass die Wirksamkeit der Kirche sich nicht in blossem unfruchtbaren Kritisieren ohne positive Mitarbeit erschöpfen darf. Sie muss also auch auf sozialem Gebiet ihren Anschluss gerade bei den konservativen Mächten suchen und diese durch Vertretung ihrer sittlichen Gedanken zu einem Handeln zu drängen suchen, das uns sozial vorwärts führt. Dabei ist freilich nicht zu verkennen, welche schwierige Lage sich für die Kirche daraus ergibt; denn die Kritiker haben in unserem Volke und zwar in seinen oberen wie in seinen unteren Schichten zur Zeit durchaus das Uebergewicht. Dennoch nur wenn die Kirche positiv mitwirkt, die Menschheit ihren grossen Zielen näher zu bringen, sie zum Lichte hinzuführen, erfüllt sie ihre Aufgabe, den Zweck, zu dem sie da ist. Kritik ist nur der Schatten des Lichts.

Der Vortrag von Professor D. Bornemann „Ist die Kirche unnatürlich?“ verteidigt das evangelische Christentum gegen Angriffe der neueren naturalistischen Ethik, und endlich der Vortrag von Pfarrer W. Veit „Ist die Kirche irreligiös?“ gegen Vorwürfe, die von sektirerischer und individualistischer Seite gegen sie erhoben werden. Die Ausführungen sind klar und enthalten viel Treffendes und Gutes. Im ganzen möchte ich meine Beurteilung der gedruckten vier Vorträge so zusammenfassen: Man lese das Buch; es wirkt zweifellos sehr anregend; aber man erinnere sich dann, um den Gesamteindruck, den man vom Christentum empfängt, zu vertiefen, an Richard Wagners „Parsifal“!

Joh. Blankenburg, Pfarrer.

Platen-Renaissance.

In der April-Nummer der Bl. 1911 hat Ludwig Schemann die grosse Platen-Monographie von Rudolf Schlösser mit voller Begeisterung begrüsst; und jeder, der Schlössers monumentale Arbeit eingesehen, kann ihm nur beistimmen. Bevor dieses Referat erschien, hatte ich bereits eine Platen-Besprechung der Redaktion der Bl. angemeldet, da mir mehr auf den Dichter bezügliche Publikationen zugegangen waren und ich mich von Schelling her für ihn interessierte. Nun hat mich unser hochverehrter Professor Schemann aber in eine schlimme Lage versetzt; denn am Schluss seiner Besprechung fordert er, dass ein „geschulter Litterarhistoriker und vor allem ein wirklicher und gründlicher Platenkenner“ in den Bl. die neuen Veröffentlichungen beurteilen möchte. Sollte ich nun, der ich beides nicht bin, das geplante Referat aufgeben? Ich habe mich nach längerer Ueberlegung entschlossen, es doch nicht zu tun. Einmal scheint es mir für die Bl. nicht so unbedingt wichtig, dass die Platen-Philologie im Detail hier ihre Würdigung fände — das Interesse ist hier allge-

meiner gerichtet und da darf wohl auch von einem Fernerstehenden, der nicht Textkonjekturen und Datierungen nachprüfen kann, ein Urteil abgegeben werden. Sodann darf ich für mich wenigstens für ein Gebiet bei Platen detailliertere Beziehungen behaupten, das ist sein Verhältnis zu Schelling. In dessen Nachlass habe ich eine grosse Reihe auf Platen bezügliche Schriftstücke aufgefunden, darunter 5 Briefe von Platen an Schelling. 2 davon waren bekannt, einen (vom 20. Oktober 1823) habe ich „Nord und Süd“ Juli 1909 veröffentlicht, 2 harren noch der Edition, die wohl bald erfolgen kann. Dazu kommt eine stattliche Reihe von Briefen der Gräfin Platen an Pauline Schelling, ein Brief (v. 20. Aug. 1822) an ihren Sohn, und viele Nachrichten, den Tod und Nachlass Platens betreffend. Da ich mich mit den Dingen längere Zeit beschäftigt habe, darf ich wohl wenigstens an diesem kleinen Punkte als mit der Platen-Forschung enger verbunden angesehen werden.

„Platen-Renaissance“ habe ich über diese Zeilen geschrieben — und es scheint wirklich so, als ob der bisher weniger beachtete Dichter in unseren Tagen eine Auferstehung erleben soll! Ausser dem Werke Schlössers liegen mir 3 umfangreiche Publikationen vor, die ihm gelten. Da ist zunächst die grundlegende kritische Gesamtausgabe der Werke von Max Koch und Erich Petzet (12 Bände in 4, Leipzig, Max Hesses Verlag), die Schemann schon erwähnt hat. Dazu gesellt sich eine Auswahl der Gedichte in 2 Bänden, von Rudolf Schlösser im Insel-Verlag veranstaltet. Und endlich der erste Band der auf 6 Bände berechneten, vollständigen Briefwechselausgabe, herausgegeben von L. v. Scheffler und Paul Bornstein (Georg Müller 1911). Alle Interessenten an dem Dichter werden so befriedigt: die geniessenden Leser ebenso wie die wissenschaftlichen Forscher, die jeder Einzelheit nachgehen. Wenn ich meine Meinung sagen darf: vor allem die Forscher und alle litterarhistorisch interessierten Leser werden bei dieser Renaissance voll auf ihre Kosten kommen. Ob auch die Geniessenden? Ich wage zu zweifeln. Es ist ja nur zu verständlich, dass Männer, wie R. Schlösser, die fast ihr Leben lang sich in ihren Helden eingedacht und eingefühlt haben, mit leiser Ueberschätzung ihn werten; denn ihnen erschliesst sich zweifellos ein hoher Genuss bei dem immer erneuten Studium des Dichters. Eine solche jahrzehntelange Hingabe kann man aber unmöglich vom Publikum verlangen — und Platen gegenüber stellt sich der Genuss nach meiner Erfahrung recht langsam und bei reichlich viel gutem Willen vielen Dichtungen gegenüber ein. Und ob man das von den meisten Lehrern erwarten darf? Nehmen wir ein Beispiel. Als besonders vollendet hebt Schlösser in seiner kurzen Einleitung die 17. Sonette aus Venedig hervor, im Herbst 1826 entstanden. Auch bei immer erneutem Lesen bleibt hier ein unangenehmer Eindruck zurück, der an der rationalistischen Art der vielen Namensnennungen haftet. Nehmen wir Nr. X:

Hier wuchs die Kunst wie eine Tullipane,
Mit ihrer Farbenpracht dem Meer entstiegen,
Hier scheint auf bunten Wolken sie zu fliegen,
Gleich einer zauberischen Fee Morgane.
Wie seid ihr gross, ihr hohen Tiziane,
Wie zart Bellin, dal Piombo wie gediegen,
Und o wie lernt sich irdscher Schmerz besiegen
Vor Paolos heiligem Sebastiane

Und ähnlich ist es in vielen der 14 Stücke. So habe ich, was die weite Verbreitung der Platenschen Werke anbetrifft, einige Zweifel an der Fruchtbarkeit der Renaissance. Damit ist ja natürlich kein Urteil über diese Bewegung gesprochen, denn es gibt viele Kunst, die nur für Wenige ist. Rückhaltlos sei vor allem anerkannt, was Max Koch am Beginn seiner grossen Platen-Biographie im ersten Bande der Gesamt-Ausgabe sagt: dass unter der formvollendeten Oberfläche der Dichtungen sich ein glühendes Empfinden verbirgt, „dass mit dem sittlichen Ernste des nach höchster Formvollendung strebenden Künstlers ein leidenschaftliches, meist tief leidvolles Gefühl des Menschen unlösbar verbunden war“ (S. 4). Die „Tagebücher“, deren vollständige Publikation am Beginn der neuen Würdigung des Dichters steht, haben uns den Menschen in seinen Tiefen und Höhen kennen gelehrt. Ueberall aber erscheint er als einer, der immer strebend sich bemühte, und dessen tief-sittliches Wesen trotz aller Verirrungen des Triebes in seiner späteren, italienischen Zeit über jeden Zweifel erhaben ist. Dass wir „den Menschen und Kämpfer“ Platen jetzt kennen, ist vielleicht das wertvollste Resultat aller Publikationen!

Die mit aller philologischen Gewissenhaftigkeit hergestellte Ausgabe, die gerade in ihrer Genauigkeit erst das Fundament für die Forschung und indirekt dadurch wieder für den Genuss schafft, ist über jedes Lob erhaben. Schade nur, dass der Verlag so gar nicht mit der kunstgewerblichen Verschönerung der Buchausstattung mitgeht: der im „Jugendstil“ verschönte Kallikoband ist eine Beleidigung für jeden Bücherfreund. Die Insel und Diederichs sollten vorbildlich sein: ohne höhere Preise zu nehmen, werden da wirklich vorzügliche Einbände dargeboten.

Koch's 480 S. starke Biographie schildert in exakter Weise, aber für weitere Kreise bestimmt, Leben und Schaffen des Dichters. Mit absoluter Genauigkeit verbindet sich flüssige und tief charakterisierende Darstellung. Dass Schellings Philosophie nicht in extenso berücksichtigt ist, scheint mir voll berechtigt; denn der einzelne Inhalt der Philosophie hat auf Platen offenbar viel weniger gewirkt, als Schellings ganze Art im allgemeinen.

Besondere Freude hat es mir gewährt, wie ich das schon früher hier einmal bei Gelegenheit von Goethes Kleinen Schriften ausführte, die abgelegenen Erzeugnisse von Platens Schaffen zu studieren. Da sei einiges erwähnt, was besondere Beziehungen zu Bayreuth hat.

Da steht im 11. Bande S. 150 ff der Aufsatz „Das Theater als ein Nationalinstitut betrachtet“ (Febr.—März 1825). Platen war ein glühender Patriot — in diesem Artikel wendet er sein deutsches Gefühl auf die Theaterfrage an. Den Griechen gegenüber heisst es: jedes Volk sei sich selbst eine eigentümliche Entwicklung aus sich selbst schuldig, so dass der Einfluss des Fremdartigen nur beiläufig in Anschlag kommt. Ausgehend von seinem feinen Verständnis für den Wert des kunstvoll gestalteten Wortes auf allen Gebieten hören wir das Drama gepriesen als den schönsten Ausdruck des lebendigen Wortes im Volk. Bedauernd führt Platen dann aus, dass Dichter und Musiker nicht mehr eine Person sind, sondern dass der Dichter erst des gefälligen Tonsetzers bedarf, um in den Mund des Volkes zu kommen. Mit Begeisterung preist Platen das Nibelungenlied und hofft von der Rezitation die herrlichste Wirkung der Heldengrösse. „Man sollte unsere Jugend so früh als möglich mit den Formen der altdutschen Sprache, die für einen Deutschen so leicht sind, bekanntmachen und lieber ein oder das andere lateinische Pensum vernachlässigen. . . . Kommt, ihr Knaben, schüttelt den Schulstaub von euch und lernt statt römischer Vokabeln das Gedicht eurer Väter auswendig! Auch wir wollen lauschen jenen herrlichen Taten, denen das Ohr unserer Väter lauschte!“ (S. 158.)

Sehr interessant müsste eine Studie über Platens ethische Anschauungen sein. Hier ist nur Platz, auf seine in Schliersee August 1817 aufgezeichneten „Lebensregeln“ hinzuweisen. (11. Band, S. 81 ff.) Viel Religiöses steht darin. Platen ist in religiösem Sinne damals schon Rationalist gewesen — in philosophischem nicht. Denn er erklärt es für unmöglich und undenkbar, mit dem menschlichen Verstande die Gottheit zu begreifen. Dagegen tritt er für durchgreifende Rechte der Vernunft dem Glauben gegenüber ein. Trotzdem ist er kein Freund von Revolutionen. „Lass die herrschende Religion unangefochten. . . . Die Weltverbesserung geht einen sehr langsamen Weg. Lass die Zeit gewähren. Alle Anschläge einer plötzlichen Aufklärung misslingen.“ Die Idee der Gottheit führt zur Annahme der Unsterblichkeit: wir können nur die Wirkung des Geistes nicht mehr sehen, wenn der Körper seine Organe versagt.

Bei den ethischen Maximen merkt man die Beschäftigung mit Seneca, Marc Aurel und mit Fichtes Bestimmung des Menschen, mit den französischen Moralisten z. B. La Rochefoucauld, La Bruyère. Daneben hat auch Knigge, diesen Typus des Philisters nach Schleiermacher, eingewirkt. Manches Triviale läuft somit unter. Dann aber erinnert Platen wieder an Heinrich von Stein. Einige Zitate seien angefügt:

„Der Zweck deines Lebens sei Vervollkommenheit im Guten.“ „Verliere nie jenen Lebenszweck aus den Augen, auch bei Kleinigkeiten niemals. Glaube, dass keine Handlung je geringschätzig sei, um nicht irgend eine Tugend durch sie zu fördern.“ „Beständige Tätigkeit und tägliche Betrachtung deiner selbst und die Wege der Gottheit seien die Lösungsworte.“ „Lass dich durch keinen guten Zweck zu zweideutigen Mitteln hinreissen.“ „Veredle deine Sinnlichkeit.“ (Fichte!) „Deine Rene sei lebendiger Wille, fester Vorsatz. Klage und Trauer über begangene Fehler sind zu nichts nütze.“ „Lebe den Pflichten und Beschäftigungen nach, die dein Stand dir auflegt; aber bedenke immer, dass du vorzüglich für deine Ausbildung als Mensch zu sorgen hast.“ Sehr wertvoll sind die „Einzeln Betrachtungen über einige moralische Verhältnisse des Lebens“ (1815), die zum ersten Male hier gedruckt worden sind. Platen heht darin, wie auch in anderen Maximen, den Wert der Freundschaft besonders hervor, mahnt zu stoischer Ruhe und zu Selbstüberwindung: „Bezwinge dich selbst, und du bist stärker und grösser als der Sohn der langen Nacht.“

R. Schlösser bringt in seiner Auswahl der Gedichte alles das, „was Platen selbst, von seiner ersten ernsthaften Publikation im Jahre 1821 an, der Öffentlichkeit entweder dargeboten oder ihr nur aus äusseren und zufälligen Gründen vorenthalten hat.“ Die Einleitung orientiert über die Entwicklung und Entstehung der vorgelegten Gedichte in kurzer Uebersicht, Anmerkungen geben notwendige Aufklärung. Die Ausstattung der Bände ist sehr hübsch, so dass sie sicher auch deswegen weite Verbreitung finden werden.

Die Briefwechsel-Ausgabe ist von grundlegender Bedeutung und bietet auch dem geniessenden Leser sehr viel dar. Die textliche und kritische Arbeit steht auf der selben Höhe wie bei Koch, Petzet und Schlösser — es ist hier wirklich ein Fundament geschaffen,

wie wir es in solcher Einheitlichkeit nicht so leicht für andere Geister haben! Die Einleitung berichtet über die Stellung Platens zu seiner Mutter und zu einigen Freunden. Facsimile und Bild erhöhen den Wert des schönen, stattlichen Bandes.

Im ganzen also: Die Platen-Renaissance zeigt uns ein sehr erfreuliches Bild deutschen Ernstes, Fleisses und idealen Sinnes. Möge auch recht viel Genuss der grossen Arbeit entspriessen!

Von Neuausgaben.

Wieder haben uns die grossen deutschen Verleger mit einer stattlichen Reihe von Neudrucken beschenkt; und da man die Zeit um 1800 wirklich ziemlich erschöpft hat, geht man weiter zurück oder mehr ins 19. Jahrhundert hinein. Da bringt uns der Tempel-Verlag das Nibelungenlied in zwei hübschen Bänden. Der mittelhochdeutsche Text steht neben der bewährten Uebersetzung von Simrock, Prof. Heusler zeichnet als Herausgeber. Es ist gut, dass die alte Fassung mitgegeben ist — vielleicht gewinnt mancher Leser den verlorenen Konnex mit unserer mittelalterlichen Kultur, mit der Sprache Walthers von der Vogelweide dadurch wieder. Traurig, dass wir überhaupt eine Verdeutschung des Deutschen brauchen. Das sind die Folgen des Kulturunterganges im 17. Jahrhundert. Wichtiger noch ist ein grosses Unternehmen des Verlages E. Diederichs, das sich „Thule“ nennt, und uns „Abnordische Dichtung und Prosa“, herausgegeben von Professor F. Niedner, bringt. Die ganze Fülle der in Island erhaltenen Weltliteratur, der Eddas und der Sagas, soll in künstlerischen Uebersetzungen vor uns ausgebreitet werden. Damit würde das bekannte Islandbuch von Bonus übertroffen werden. Die Idee des Unternehmens ist vorzüglich, denn die bewusste Verbindung mit den tiefsten Wurzeln germanischer Kultur ist ein hohes und notwendiges Ziel, und die Schönheit und Kraft der alten Heldengesänge ist unübertrefflich. Leider erfreut der erschienene 3. Band, die Geschichte vom Skalden Egil, übersetzt von Niedner, nicht in allem. Warum sind die Landschaftsnamen verdeutscht? Wem wird damit gedient? Das ganze verliert an Stimmung und — wie mir von landschaftkundiger Seite mitgeteilt wird — für den Kenner ist es unmöglich, sich zu orientieren, selbst bei Rückübersetzung. Also wäre zu raten, in den späteren Bänden die alten, schönen Namen stehen zu lassen. Ob „wikignern“ gutes deutsch ist, scheint mir auch fraglich. Im ganzen liest sich die Uebersetzung allerdings gut. Wir können dem Plane, in 24 Bänden die Zeit von 850–1250 lebendig werden zu lassen, nur glückliche Ausführung wünschen — die gewonnenen Mitarbeiter (z. B. Prof. Meisner-Königsberg, Prof. Neckel-Heidelberg, Prof. Heusler-Berlin) bieten die beste Garantie.

Ein zweites imposantes Unternehmen hat ebenfalls Eugen Diederichs begonnen, das in jeder Weise unterstützt werden sollte. „Das Zeitalter der Renaissance“, ausgewählte Quellen zur Geschichte der italienischen Kultur, nennt sich die Bändereihe, deren Herausgabe Marie Herzfeld leitet. Marie Herzfeld hat sich durch das (in den Bl. besprochene) Buch: „Leonardo da Vinci, der Denker, Forscher und Poet“, das soeben in neuer Auflage erscheint, und durch die Ausgabe von Leonardos „Traktat über die Malerei“ (beide bei Diederichs) bestens bekannt gemacht. Jetzt hat sie selbst übersetzt: F. Matarazzo: Chronik von Perugia. Ausserdem liegen vor: Petrarca's Briefe und Gespräche, Enea Silvio Piccolomini's Briefe (erstes von Dr. Hefe, letzteres von Dr. Mell ediert). Jährlich sollen 4–6 Bände erscheinen — ein gewaltiges Wagnis! Aber — ein aussichtsreiches. Denn die genannten Bände zeugen von der Gediegenheit der Herausgabe, von dem Wert des Stoffes und von der Schönheit der buchtechnischen Ausstattung. Da der Preis ein mässiger ist — 5–6 Mk. bei 200–250 S. Text und Bildern, 40 S. Einleitung — so ist weitere Verbreitung zu hoffen. Und das ist sehr zu wünschen: denn das Studium dieser Quellen wird ein richtigeres Verständnis für die grosse Kulturepoche der Renaissance erzeugen, als alle Lektüre über diese Zeit. Ein Genuss ist es, sich unmittelbar in das Denken jener Tage hineinzuversetzen — und die gelungenen Uebersetzungen, die oft mit grosser Mühe nur hergestellt werden konnten, sind vorzüglich geeignet, uns den Geist jener Zeiten lebendig zu machen. Die von gründlichster Sachkenntnis zeugenden Einführungen bringen die notwendige Orientierung über die Schriften. So sei nachdrücklich empfehlend auf diese Bände hingewiesen. In diesem Zusammenhang nenne ich das verdienstvolle Werk von Alfred Semrau: Die Condottieri (Diederichs 1909), das in packender Schilderung uns diese merkwürdige Gruppe von Menschen vorführt.

Auch die deutschen Mystiker-Ausgaben bei Diederichs haben Fortschritte gemacht: Heinrich Seuses deutsche Schriften sind in 2 Bänden, von W. Lehmann übersetzt und eingeleitet, erschienen. Die Einleitung gibt ein gutes historisches Bild der Kultur im 13. Jahrhundert und schildert Seuses Leben und Eigenart mit Geschick. Die Aufzeichnungen der zarten schwärmenden Seele des Mystikers, der besonders in innigem Zwiegespräch auf Frauen zu wirken verstand, werden heute Verständnis finden, da wir uns nach Verinnerlichung sehnen.

Ebenso empfohlen seien die „Texte aus der deutschen Mystik des 14. und 15. Jahrhunderts“, von Spamer ediert. Sie bringen Predigten und Traktate von Eckehart und seinen Schülern, Legenden, Verse und Sprüche in philologischer Ausgabe.

Wir kommen in neuere Zeiten. Da bringt der Insel-Verlag einen Neudruck von Klingers: *Fausts Leben, Taten und Höllenfahrt*. Ob diese litterarische Aufwärmung nötig war, sei dahingestellt. Interessant ist es jedenfalls, dieses Werk des „Sturmes und Dranges“ wieder einmal in hübschem Neudruck zu lesen und zu sehen, wie der neue Geist sich hier in merkwürdigen Gehärdn Luft machte.

Wir kommen zu den Klassikern. Der Tempel hat neue Goethe-Bände in bewährter Solidität gebracht. Daneben ist vor allem wieder Georg Müller mit seiner Propyläen-Ausgabe zu nennen. Band 7 und 8 bringen die Jahre 1791—1795. Nr. 7 ist besonders erfreulich, indem er viele unbekanntere Dinge bringt, so die Theaterreden, Schriften zur Farbenlehre, das politische Drama „Die Aufgeregten“. Nr. 8 enthält Wilh. Meister. Immer wieder erfreut man sich an dem klaren Druck und dem schönen Papier der Ausgabe. Nr. 9—12 enthalten die Jahre 1793—99. Aus dem Inhalte seien besonders hervorgehoben: Ueber litterar. Sansculottismus, Versuch über die Dichtungen, Schriften zur Chromatik, Versuch einer allgemeinen Knochenlehre, Theater- und Schauspielkunst, Zaubergeflöte (2. Teil) etc.

Die Insel hat in der bekannten, vorzüglichen Ausstattung vom „Jungen Goethe“ Band 4 und 5 erscheinen lassen. Viele Reproduktionen von Goetheschen Handzeichnungen, Brief-Facsimiles und sonstige Beigaben erhöhen den Wert des von Max Morris mit Genauigkeit hergestellten Textes, der in Briefen und Aeusserungen aller Art den jungen Goethe mit aller Lebendigkeit vor uns hinstellt.

Georg Bondi bietet den 3. und letzten Band der Brief-Auswahl: Goethe und seine Freunde dar. Aus dem überreichen Inhalt seien folgende Korrespondenzen hervorgehoben: mit Frau von Stael, Bettina von Arnim, Arthur Schopenhauer, Carlyle, Maria Paulowna, Ludwig I., Schadow, Beethoven, Berlioz, Corona Schröter, Metternich, A. W. und F. Schlegel, Tieck, Kleist, Brentano, Arnim, Platen, Heine, Karoline, Fichte, Schelling, Hegel, Grimm, Niebuhr. Man hat in dieser von Richard M. Meyer geschickt veranstalteten Auswahl eine wirklich genügende Uebersicht über den gewaltigen Briefwechsel Goethes. Wir sehen hinein in die zahllosen Verknüpfungen seines Genius mit der Umwelt. „Schillers Gespräche“ bringt die Insel, aus den Berichten der Zeitgenossen ausgewählt von Julius Petersen. Der Band ist besonders wertvoll, weil die hier zum Ausdruck kommende Seite von Schillers Genie sehr wenig bekannt ist und doch wesentlich das Bild des Dichters ergänzt. Das sehr ausführliche Namensregister erklärt alle Einzelheiten, kurze biographische Notizen geben den Ueberblick über Schillers Leben.

Aus den nach-goethischen Zeiten sei zuerst genannt der neue (4.) Band der monumentalen Brentano-Ausgabe bei Georg Müller. Er enthält die „Romanzen vom Rosenkranz“, jenes merkwürdige, stellenweise hochpoetische Werk, das 1852 als Torso erschien. Victor Michels hat eine sehr genaue Einleitung geschrieben und den Text mit aller philologischen Kunst gestaltet.

Dann wäre Jacob Grimm zu nennen, aus dessen „Kleineren Schriften“ der rührige Verlag Meyer & Jessen, Berlin, eine Auswahl bringt. Die veraltete Einleitung von L. Speidel hätte ruhig fortbleiben können. Von dem Text interessieren besonders die „Selbstbiographie“; über Schule, Universität, Akademie; über den Ursprung der Sprache; Rede auf Schiller. Der gut ausgestattete, billige Band ist der erste der Auswahl: Die Schriften der Brüder Grimm.

Den Reigen der älteren Sachen schliesse diesmal die schöne Ausgabe der Insel von Eichendorffs Dichtungen, die Franz Schultz in Auswahl vorlegt. Eichendorff ist Geschmacksache; dass er nicht zur grossen Kunst gehört, wissen wir alle. Fein sind oft die Stimmungen, fein ist vor allem der Abschnitt „Erlebtes“, in dem E. mit tief erfassendem Blick und treffendem Humor das deutsche Adelsleben am Schlusse des 18. Jahrhunderts schildert. Im ganzen aber ist er mir auf die Dauer ungeniessbar: die Situationen wiederholen sich, die Gestalten sind die selben, sie sind zu schematisch. Immerhin ist die gute Ausgabe erfreulich, wie fast alles, was die Insel bringt. Auch Philosophen sind diesmal zu erwähnen — ich darf vielleicht ausnahmsweise Arbeiten von mir selber nennen, so die Auswahl „Herders Ideen zur Kulturphilosophie“ (im Insel-Verlag, mit Nora Braun gemeinsam) und die 4bändige Schleiermacher-Ausgabe (bei F. Eckardt, jetzt Felix Meiner). Ferner sind hervorzuheben Kants Briefe und Schopenhauers Briefe (3 Mk.-Bände im Insel-Verlag). Die Ausstattung ist nicht so gelungen, wie die der 2 Mk.-Bände. Die Einleitungen von Ohmann und Brahm sind gediegen, die Briefe — gerade in ihrem Kontrast — prächtig. Kant tritt so sehr als Persönlichkeit zurück und geht so in seinem Werk auf, dass seine Briefe meist nur Aussenseiten des Lebens behandeln. Das Persönlichste an Kant war eben — seine Unpersönlichkeit.

A. Luntowski: Menschen.

Leipzig 1910. Xenien-Verlag. 270 S.

Der Eindruck dieses Buches ist zwiespältig — Anziehung wechselt mit Abstossung. Manche Geschmacklosigkeiten aus dem „Milieu“ des Litteratentums stören einen — angefangen von der seltsamen Menschen-Auswahl, die L. getroffen hat (Carlyle, Whitmann, Liliencron, Dehmel, Fidas, Thoreau, Emerson — und dazu Wagner, Kleist, Nietzsche, Beethoven) und dem tendenziösen Fortlassen des Adelsprädikates bei Liliencron, Kleist und Beethoven (Ludwig Beethoven — muss das sein?) bis zu so wenig feinen Kapitelanfängen wie S. 137 der Beginn der Kleist-Schilderung durch das „Lied des Betrunkenen“. Solche Sachen sind häufiger — ich nenne nur noch den Telegraphen-Boten mit der Depesche „Dr. Faust ist gestorben.“ Wozu diese Mache, dieses Haschen nach neuen Mätzchen? Ist der Gegenstand an sich nicht gross genug?

Was nun den Inhalt betrifft, so ist auch da manches nicht ganz treffend, manches ist halb wahr, manches schief. Daneben sind wieder Partien zu finden, denen man voll zustimmen kann, so z. B. fast das ganze Kleist-Kapitel. Dagegen gehört die Wagner-Auffassung zu den Einseitigkeiten des Buches. Sehen wir einmal von den einleitenden Worten ab, die schon viel Halbes enthalten — (z. B. „alle Kunst ist Persönlichkeit, alle Philosophie Ich-Wissenschaft“). Richtig ist die Betonung des Erlösungsgedankens — halb richtig die Herausarbeitung des Dualismus in Wagners Wesen. Die irdische und die himmlische Seele ringen miteinander, Wagners Machtwillen und sein religiös-christliches Streben stehen einander gegenüber. Aber L. hat zu wenig die höhere Vereinigung dieser Gegensätze herausgearbeitet: im Streben nach Welterlösung schliessen sich die beiden Seiten in Wagners Wesen zusammen. Alle Möglichkeiten der Erlösung hat er in seinen Werken geschildert, Erlösung durch hingebende oder durch schaffende Liebe, durch praktische Tat oder durch künstlerisches Schauen, durch Resignation aus Wissen oder durch mitleidvolle Tat aus Religion. Darin streben alle Gegensätze zur Einheit. L. wollte wohl darauf hindeuten mit seiner Paradoxie: „Harmonie ist Gegensatz“. Er hätte das lieber ausführen und uns dafür das geschmacklose Gleichnis vom Goldberg ersparen sollen!

Im Kleist-Kapitel ist das Umschlagen in der Geistesrichtung dieses genialen Menschen gut gezeichnet. Verstand und Phantasie zerren an seinem Herzen, wie er von den fast pathologischen Rasereien der Pentheseileä über den blühenden Hollunderbusch des zarten Käthchens zur Hermannsschlacht und zum Prinzen von Homburg (dem Prüfstein der Schauspielkunst“ nach Wagner) gelangt, das ist mit Geschick dargelegt. Am Ende des Gedenkjahres sei hier noch einmal auf diese wunderbare Dichtergestalt hingewiesen. In Kleist's Seele schlummerten die poetischen Möglichkeiten, alle Regungen der menschlichen Psyche in ihren Höhen und Tiefen zu schildern: „Wir können uns Kleist's Seele kaum gross und weit genug vorstellen“ (Kummer). Seine stürmische Dramatik ist ein würdiges Gegenstück zu Wagners Schaffen. In seinem psychologischen Universalismus, in der drängenden Bewegung seiner Handlungen ist er unserer Zeit willkommen.

Es ist viel über Kleist in diesem Jahre geschrieben worden — Gutes und Schlechtes. Am bedauerlichsten ist es zu sehen, wie eine gewisse undutsche Litteratengruppe diesen deutschen Genius versandelt — als abschreckendes Beispiel nenne ich A. Eloesser, der seinem nichssagenden Bande im Rahmen der Tempel-Ausgabe in der Kleist-Nummer der „Jugend“ einen geradezu ungläublichen Artikel folgen liess, der Kleist durch dauernde Wiederholung des Wortes „wollüstig“ zu charakterisieren sucht und in dem uns einzig erhaltenen Miniaturporträt nur — „etwas unbestimmt Sadistisches“ zu finden vermag. Man kennt ja diese Herren, die von ihrem selbstgezimmernten Originalitätsstühlchen herab alle gründliche wissenschaftliche Würdigung von seiten der „Litteraturprofessoren“ (in Anführungsstrichen!) lächelnd abtun. „Verachte nur Vernunft und Wissenschaft!“

Als erfreulichste Erscheinung des Kleist-Jahres nenne ich nochmals die 6bändige Monumentalausgabe der sämtlichen Werke und Briefe Kleist's im Insel-Verlag. Wilhelm Herzog, dessen Kleist-Werk bei Oskar Beck-München erschienen ist, hat die Herausgabe geleitet, mit Unterstützung der bedeutendsten Fachgelehrten (z. B. E. Schmidt). So ist denn in jeder Beziehung etwas Vorzügliches geleistet — in Ausstattung, philologischer Genauigkeit und sachgemässer Kommentierung. Diese Ausgabe ist das schönste Denkmal für den unglücklichen Dichter, der an seinem inneren Leiden verbrannte, da es ihm nicht gelang, die Welt mit seiner Glut zu durchseelen.

Die andern Kapitel von Luntowski zu besprechen, ist hier kein Raum — Triviales ist mit Gutem überall gepaart. Und so ist denn L. selbst so dualistisch, wie er seine meisten Menschen schildert — das gibt dem Ganzen doch noch einen gewissen Stil.

Otto Braun.

Bayreuth und Draussen.

Richard Wagner-Stipendien-Stiftung Bayreuth.

Unter Aufsicht der Königlichen Regierung von Oberfranken.

Abrechnung für das Jahr 1910/11.

a) Grundstock-Conto.

Stand am 1. Oktober 1910	177 581.39
Spenden 1910/11:	
Spende von Herrn A. Vertongen, Bruxelles	40.—
" " Frau Hauptmann Selzam, Darmstadt	10.—
" " Herrn Major Selzam, Nd. Gentringen/Diedenhofen	10.—
" " " Friedrich Adelung, St. Petersburg	300.—
" " " Thomas Knorr, München	100.—
" " " Fritz Oppenheim, Bremen	20.—
Vertragsmässige Ueberweisung von Alex. Duncker, Verlag, Berlin	3 000.—
Spenden von Herrn Professor A. Prüfer, Leipzig	275.—
Spende von Frau von Tiedemann-Seeheim, Berlin	1 000.—
" " Herrn Donat Danielson, Hamburg	20.—
" " Baron Adalbert von Kruedener, Riga	10.—
Durch Allgem. Rich. Wagner-Verein übermittelte Spenden	86.—
Spende von Herrn Georges Knapff, Bruxelles	40.—
" " Prof. Hänel, Stuttgart	20.—
" " Frln. Marie von Ritter, München	300.—
" " Herrn M. Hänlein, Hof	30.—
" " Frln. G. Ellendt, Königsberg	20.—
" " R. B., Hannover	10.—
" " Herrn Ad. Zinsstag, Basel	20.—
" " Sr. Majestät dem Könige Ferdinand von Bulgarien: Frs. 1000.—	807.—
" " Herrn John Stut, Hamburg	20.—
" " Frln. Luise Hopf, Bayreuth	20.—
" " N. N., Hof	20.—
" " Herrn Avigdor L. Birnstingl, Kensington	101.75
" " Frln. von Zerzog, Bayreuth	2.—
" " " Elfriede Hintzke, Liegnitz	4.—
" " " Else Wolpert, München	10.—
" " " Lina Denzinger, München	5.—
" " " Anna Mitterdorfer, Amstetten	3.—
" " Frau Hamilton Ogilvy, Prestonkirk	10.—
" " " Selma Kopp, Pirmasens	50.—
" " " Helene Röchling, Mannheim	9.—
" " Herrn Dr. Sölling, Karlsruhe	10.—
" " " Fritz Engel, Erfurt	40.—
Durch den Verwaltungsrat der Bayreuther Bühnenfestspiele überwiesene Konventionalstrafen für unbefugten Kartenverkauf:	
M. W. in H.	100.—
Frln. A. v. E.	30.—
Dr. W., Charlottenburg	30.—
Dr. E. Ch., Eger	30.—
J. G., Schlachters	90.—
R. H.-D., Mainz	30.—
Rabbiner Dr. K. in B.	240.—
Frau M. H., München	180.—
Kapellmeister W. in E.	90.—
Stand am 1. Oktober 1911	184 827.14

b) Vermächtnis der Frau Anna von der Osten.

Stand am 1. Oktober 1911 (wie am 1. Oktober 1910)	703.50
---	--------

c) Vermächtnis des Herrn Generalmusikdirektors Hermann Levi.

Stand am 1. Oktober 1911 (wie am 1. Oktober 1910) 4 515.69

d) Bernhard Loeser-Stiftung.

Stand am 1. Oktober 1910 4 200.—
 Spende von Frau Kommerzienrat Cäcilie Loeser, Berlin 600.—
 Stand am 1. Oktober 1911 4 800.—

e) Jubiläums-Konto.

Stand am 1. Oktober 1910 147 298.80
 Ueberweisung vom Landesausschuss Thüringen 400.—
 " " " Mecklenburg 200.—
 " von Ortsgruppe Berlin (Zehlendorf) 230.—
 " " " Stettin 1 000.—
 " " " Offenbach 710.—
 " vom Hess. Landesausschuss Darmstadt 1 450.—
 " von R. Wagner-Stipendien-Stiftung Karlsruhe 100.—
 " vom Anhalter Landesverein 500.—
 " von Rich. Wagner-Stipendien-Stiftung Dresden 1 050.—
 " vom Landesausschuss für Württemberg 1 507.70
 " " " Fürstentümer Reuss 1 200.—
 Stand am 1. Oktober 1911 155 616.50

f) Richard Wagner-Verband Deutscher Frauen.

Stand am 1. Oktober 1910 29 957.22
 Ueberweisung von Ortsgruppe Altenburg, S.-A. 300.05
 " " " Bayreuth 169.—
 " " " Berlin 5 827.65
 " " " als Ertrag einer auf
 Befehl Sr. Maj. des Kaisers zum Besten der
 R. W.-Stip.-Stiftg. veranstalteten Aufführung
 des Lohengrin im K. Opernhause in Berlin 5 300.—
 " von Ortsgruppe Berlin-Schöneberg 256.—
 " " " Bonn 67.—
 " " " Braunschweig 1 500.—
 " " " Bremen 3 230.—
 " " " Breslau 817.55
 " " " Burg 40.—
 " " " Chemnitz 230.—
 " " " Cottbus 24.—
 " " " Dresden 2 200.—
 " " " Frankfurt a. M. 870.—
 " " " Graz (Kr. 132.—) 112.10
 " " " Halle a. S. 250.—
 " " " Hamburg 387.85
 " " " Hannover 3 720.78
 " " " Karlsruhe i. B. 130.—
 " " " Kassel 82.90
 " " " Königsberg i. Pr. 300.—
 " " " Leipzig 200.—
 " " " Liegnitz 40.—
 " " " Magdeburg 3 000.—
 " " " München 3 200.—
 " " " Naumburg a. S. 69.—
 " " " Nürnberg 4 000.—
 " " " Rostock 1 200.—
 " " " Schwerin i. M. 850.—
 Stand am 1. Oktober 1911 68 331.10
 Auf Wunsch der Verbandsleitung für Verwaltungszwecke zurückgegeben 500.—
 Stand am 1. Oktober 1911 67 831.10

g) Stipendien-Konto.

Stand am 1. Oktober 1910	„	9 661.90
Ueberweisung vom Allgem. Rich. Wagner-Verein	„	2 000.—
„ von Frln. G. St. für zurückgegebene Eintrittskarte	„	20.—
Zinsen der Konten a—g	„	15 143.25
	„	<u>26 825.15</u>
Abschreibung für Kursunterschied	„ — 266.—	
Unkosten	„ 5 6.93	
Für Stipendien wurden ausgegeben (s. u.)	„ 24 099.—	24 911.93
Verfügbare Rest am 1. Oktober 1911	„	<u>1 913.22</u>

h) Zusammenstellung.

1. Grundstock-Konto	„	181 827.14
2. Vermächtnis von der Osten	„	703.50
3. Vermächtnis Hermann Levi	„	4 515.69
4. Bernhard Loeser-Stiftung	„	4 800.—
5. Jubiläums-Konto	„	155 646.50
6. Richard Wagner-Verband Deutscher Frauen	„	67 831.10
Stand des Kapitalvermögens	„	<u>418 323.93</u>
Verfügbare Rest auf Stipendien-Konto	„	<u>1 913.22</u>
	„	<u>420 237.15</u>

Dieses Vermögen besteht aus:

a) Bankguthaben: Bayer. Ver.-Bank München	„ 2 927.40	
Schuld an Kgl. Filial-Bank München	„ 9.80	2 917.60
b) „ 423 000.— mündelsicheren, bei der K. Filialbank München		
hinterlegten Wertpapieren im Buchwerte — ohne die laufenden		
Zinsen — von	„	417 319.55
	„	<u>420 237.15</u>

Allen gütigen Gebern 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 Mittheilung an die Verwaltung der Stiftung.

Für Stipendien zu den Bühnenfestspielen dieses Jahres wurden ausgegeben:

a) für Ankauf von 751 Eintrittskarten	„ 15 020.—
b) für Beiträge zu Kosten von Reise und Aufenthalt	„ 9 059.—
	„ <u>24 079.—</u>

Sitpendien erhielten: a) Barbeträge allein	14 Personen.
b) Karten	114 „
c) Karten und Barbeträge	191 „
	<u>319 Personen.</u>

Ausserdem waren noch Stipendien bewilligt gewesen im Betrage von „ 1 935.— („ 955.— bar und 49 Karten) an 31 Personen, die aber schliesslich an deren Benützung verhindert waren.

München 1. Oktober 1911.

Kaiser Ludwigplatz 2.

Die Verwaltung.

Friedrich von Schoen.

Akademischer Wagner-Verein zu Berlin.

Sommer-Semester 1911.

Die Zahl der aktiven Mitglieder war in diesem Semester fünfzehn, von diesen traten vier dem Verein erst im Laufe des Halbjahrs bei. Der Vorstand setzte sich zusammen aus dem I. Vorsitzenden cand. phil. Schwebsch, dem Schriftführer stud. phil. Thalmann und dem Kassenwart cand. arch. Rachwalsky.

Unsere Hauptbeschäftigung bildete die Besprechung des „Parsifal“. Fanden sonst unsre Abende in dem kleinen Kreise der Mitglieder und der wenigen uns schon seit langem nahestehenden Freunde statt, so hielten wir es in diesem Semester, wo es sich um eine Vorbereitung auf die Bayreuther Festspiele handelte, für angebracht auch den übrigen, dem Verein nicht angehörenden Festspielbesuchern aus Berlin Gelegenheit zu geben, sich mit dem „Parsifal“ eingehend zu beschäftigen. Einer in einigen Zeitungen eingerückten Mitteilung folgte eine verhältnismässig grosse Anzahl von Interessenten. Erfreulich war es, dass diese Zuhörerschaft, ohne sich zu verringern, das ganze Semester hindurch an unserer Tätigkeit teilnahm.

Herr Professor Dr. Sternfeld hatte wieder gütigst übernommen, die Besprechung des „Parsifal“ am Klavier durchzuführen. In einzelnen Vorträgen und anschliessenden Diskussionen suchten wir uns über mehrere schwierige, an das Drama anknüpfende Probleme Klarheit zu verschaffen. An mehreren Abenden wurde auch der aus dem Jahre 1865 stammende Entwurf zum „Parsifal“ verlesen.

Am 18. Juni feierten wir zugleich mit dem Stiftungsfest in einer grösseren Veranstaltung den Geburtstag des Meisters. Zum Vortrag kamen Teile aus „Die Meistersinger von Nürnberg“ (Herr Konzertsänger Herrmann Weissenborn, Frl. Steinweg). Die Festrede, von Herrn Professor Sternfeld gehalten, hatte die kurz zuvor der Öffentlichkeit übergebene Autobiographie des Meisters zum Thema. Herr Professor Sternfeld wies auf den unschätzbaren Wert dieses Werks hin, las der Versammlung einzelne Abschnitte vor und protestierte namentlich gegen die Gleichgültigkeit und Kühleit, mit der es in der Öffentlichkeit aufgenommen worden ist. Besonderen Dank wissen wir schliesslich Herrn Konrad Ansohre, der die letzte Sonate Beethovens in vollendeter Weise zum Vortrag brachte. — Die am 12. Juli veranstaltete Sitzung war grösstenteils dem Andenken des kurz zuvor verstorbenen Felix Mottl gewidmet. Herr Professor Sternfeld entwarf ein Bild des Dahingegangenen, der erste Satz der es-dur-Symphonie von Mozart und Isoldens Verklärung (Frl. von Linsingen) bildeten Anfang und Schluss der Feier.

Wieder blicken wir auf ein reiches Semester zurück und fühlen uns gedrängt, Herrn Professor Dr. Sternfeld, dem wir den grössten Teil unserer Anregungen verdanken, den allerherzlichsten Dank auch an dieser Stelle auszusprechen.

Berlin, den 25. Oktober 1911.

Reinhard Thalmann,
II. Vorsitzender des A. R. W.-V.

Sitzungs-Programme.

1. Sitzung. 3. V. 1911. 1. Vorspiel zu „Die Meistersinger von Nürnberg“ (Herr Prof. Sternfeld, cand. phil. Schwebsch). 2. Ansprache des I. Vorsitzenden. 3. Ansprache (Herr Prof. Sternfeld). 4. Vorspiel zu Parsifal (Herr Prof. Sternfeld). — II. Sitzung. 10. V. 1911. 1. Vorspiel zu Parsifal (Herr Prof. Sternfeld). 2. Entwurf zum Parsifal. 3. Interpretation des Parsifal I. Akt Scene 1 (Herr Prof. Sternfeld). — III. Sitzung. 17. V. 1911. 1. Beethoven: 5. Symphonie Satz I (Herr Prof. Sternfeld, cand. phil. Schwebsch). 2. Vortrag Wagners Mutter (stud. phil. Bindel). 3. Interpretation des Parsifal I. Akt Scene 2 (Herr Prof. Sternfeld). — IV. Sitzung. 24. V. 1911. 1. Wagner: Charfreitagszauber (Dr. C. Singer, Frl. Ackers). — 2. Vortrag: Reinmenschliches und Mitleid bei Wagner (Dr. C. Singer). 3. Interpretation des Parsifal I. Akt Schluss (Herr Prof. Sternfeld). — V. Sitzung. 31. V. 1911. 1. Wagner: Entwurf zum Parsifal Akt II. 2. Interpretation des Parsifal II. Akt Scene 1 (Herr Prof. Sternfeld). — VI. Sitzung. 14. VI. 1911. 1. Beethoven: Sonate für Klavier und Violine (Herr Prof. Sternfeld, Frl. Ackers). 2. Vortrag zum Gedächtnis König Ludwigs II. (Herr Dr. Rettberg). 3. Interpretation des Parsifal II. Akt Scene 2 (Herr Prof. Sternfeld). — VII. Sitzung. 21. VI. 11. 1. Wagner: Siegfried-Idyll (Herr Prof. Sternfeld, cand. phil. Schwebsch). 2. Wagner: Entwurf zum Parsifal II. Akt Schluss. 3. Interpretation des Parsifal II. Akt Schluss (Herr Prof. Sternfeld). — VIII. Sitzung. 28. VI. 11. 1. Bach: Konzert für 2 Violinen und Klavier (Herr Prof. Sternfeld, Frl. Ackers, Dr. C. Singer). 2. Vortrag: Parsifal II. Akt (stud. phil. Bindel). 3. Interpretation des Parsifal III. Akt Scene 1 (Herr Prof. Sternfeld). — IX. Sitzung. 5. VII. 1911.

1. Bach: 2 Orgelpräludien (Herr Prof. Sternfeld). 2. Vortrag: Kundry und Klingsor (stud. phil. Thalmann). 5. Wagner: Entwurf zum Parsifal III. Akt. 4. Interpretation des Parsifal III. Akt Scene 2 (Herr Prof. Sternfeld). — X. Sitzung. 12. VII. 11. (Mottl Gedekfeier). 1. Mozart: Symphonie in es-dur (Herr Professor Sternfeld, cand. phil. Schwebsch). 2. Vortrag: Felix Mottl (Herr Prof. Sternfeld). 3. Wagner: Isolde's Verklärung (Frln. von Linsingen). 4. Interpretation des Parsifal III. Akt Schluss (Herr Prof. Sternfeld). — XI. Sitzung. 19. VII. 11. 1. Beethoven: Trio op. 1. (Herr Prof. Sternfeld, Dr. C. Singer, Dr. A. Singer). 2. Vortrag: Parsifal (cand. phil. Schwebsch). 3. Wagner: Vorspiel und Schluss des Parsifal (Herr Prof. Sternfeld). — XII. Sitzung. 26. VII. 11. 1. Vortrag: Bericht über die beiden ersten Festspielaufführungen (1911) (Herr Professor Sternfeld). 2. Wagner: Vorspiel zu „Die Meistersinger von Nürnberg“ (Herr Prof. Sternfeld, cand. phil. Schwebsch).

Aus den Vereinen.

Darmstadt. 12. 10. 11. 183. V.-Abd. Vortrag von Herrn Dr. Michael Georg Conrad: „Bayreuth im Strome der Kulturentwicklung.“ — 20. 10. 11. 184. V.-Abd. Franz Liszt-Abend von Herrn Edouard Risler, Paris. — 31. 10. 11. 185. V.-Abd. Kammersmusikabend des Dresdener Petri-Quartetts (Petri, Warwas, Spitzner, Wille): Haydn, Cherubini, Beethoven. — 9. 11. 11. 186. V.-Abd. Konzert von Frln. Evangelina Anthony, London (Violine) und Frln. Wynne Pyle, Berlin (Klavier). — 16. 11. 11. 187. V.-Abd. Johanna Senfter-Karl Hallwachs-Abend (Frln. Käthe Hörder aus Berlin, Frau Frieda Hallwachs-Zerny, Hr. H. Baldzuhn (Gesang); K. Musikdirektor K. Hallwachs (Klavier) aus Cassel, Frln. Wilh. Heiss (Klavier), Konzertmeister Mico Poppelsdorff (Violine), Hr. Franz Engert (Violoncello) aus Frankfurt a/M. — 1. 12. 11. 188. V.-Abd. Deutscher Liederabend von Tilly Koenen, Berlin, Klavier: Hr. Paul Aron, Leipzig. — 12. 12. 11. Sonatenabend von Hrn. Arthur Schnabel, Berlin: Schubert, Korngold, Weber. — 29. 12. 11. 190. V.-Abd. Brahmsabend von Frln. Agnes Leydhecker, Berlin.

Hamburg. 22. 10. 11. 80. V.-Abd. Franz Liszt-Abend: Tasso, Lieder, Préludes (Frln. Irmgard Kraus-Sonderhoff, Gesang, Kapellmeister Felix Landau, Prof. Harald Feddersen, Klavier) und Vortrag des Herrn Dr. Rudolf Cahn-Speyer (Charlottenburg): „Liszt's musikhistorische Bedeutung.“ — 15. 11. 11. 81. V.-Abd. Werke von Beethoven, Schubert, Schumann, Liszt u. a. (Hedwig Nissen aus Eutin, Klavier; Anna Enze, Gesang; Konzertmeister Jan Gesterkamp, Violine; Dr. F. Glage, Begleitung. — 13. 12. 11. 82. V.-Abd. Gesänge und Rezitationen (Emma Scharff, Gesang; Irmgard Strauss, Rezitation; Wilh. Schulze, Kunstharmonium; Aug. Maass, Klavier). — 16. 1. 12. 83. V.-Abd. Ein- und mehrstimmige Opernsätze von Marschner, Verdi, Kreutzer, Weber, Beethoven, Mozart und aus „Der fliegende Holländer“. (Maria Quell, Luise v. Lehsten, P. Haarmann, Ed. Mayer, R. Prohme; Klavier: K. Krüger, Armin Mügge.)

Kopenhagen. Am 4. Oktober 1911 ist in Kopenhagen ein Richard Wagner-Verein gegründet worden, der beschlossen hat, sich als Zweigverein dem A. R. W.-V. anzuschließen. Die Gründer des Vereins waren: K. Kapellmeister Fr. Rung, Frau Chef des K. Theaters Weis, K. Opernsängerin Frln. J. Bruu, K. Opernsänger P. Cornelius, Herr Generalkonsul Joh. Hansen, Bureauchef im Kultusministerium Fr. Dahl, Organist G. Helstedt, K. Bibliothekar J. Clausen, K. Kapellmusikus Göring und Axel Gade, Buchdrucker Sören Wedege, Prof. Karl Lassen, K. Opernsänger Høeberg und C. Madsen, Bureauchef Wilh. Behrend.

Plauen i. V. 203. Konzert, am 5. 10. 11. Overture Leonore Nr. 3 und Konzert-Arie „Ah perfido!“ von Beethoven. Sinfonie H-moll von Schubert. Drei Gedichte („Schmerzen“, „Stehe still“ und „Träume“), Vorspiel zu „Lohengrin“ „Elsa's Traum“ aus Lohengrin und Szenen aus „Die Meistersinger“ von Wagner. Ausführende: Charlotte Boerlage-Reyers, Berlin und die städt. Kapelle aus Chemnitz, Leitung: O. Malata. — 204. Konzert, am 23. 10. 11. Orchester-Suite op. 43, Tschaikowsky. Klavierkonzert A-moll von Grieg. Zur Feier des 100. Geburtstags von Liszt: Zwei sinfon. Dichtungen: „Tasso lamento e trionfo“ und „Les préludes“ und 3 Klaviersoli: Etude Des-dur, Sonetto del Petrarca und Rhapsodie Nr. 12. Ausführende: Else Gipsier, Berlin und die Winderstein'sche Kapelle aus Leipzig. Leitung: Professor Hans Winderstein. — 205. Konzert, am 24. 11. 11. Lieder-Abend. Acht Duette von Brahms, Schumann, Donizetti und G. Henschel. Sechs Lieder für Tenor von Liszt und Brahms und sechs Lieder für Sopran von Schubert, Reger, Weingartner und Pfitzner. Ausführende: Kammersänger Felix Senius und Clara Senius-Erler. Am Klavier: Walter Leo aus Berlin. 206. Konzert, am 7. 12. 11. Vorspiel zu „Tristan und Isolde“, Wagner. Klavierkonzert Nr. 2 A-dur, Liszt. Zwei Lieder von Liszt (Mignon) und Mahler. „Ein Pharaonenbegräbnis“, antikes Stimmungsgemälde, Schulz-Beuthen. Worpewede, Lieder-

zyklus für Sopran, Violine, Engl. Horn und Klavier von P. Scheinpflug und Overture „Römischer Karneval“, Berlioz. Ausführende: Martha, Prof. Dr. Günther (Sopran), Elsa von Grave (Klavier) und die Kapelle des 10. K. S. Inf.-Reg. Nr. 134. Leitung: K. Musikmeister Paul Tietze.

Verband deutscher Frauen.

Magdeburg. 22. 10. 11. Lisztfeier. Gedenkrede des Herrn Dr. Gustav Manz von Berlin. — Lieder, ges. von Hrn. Alb. Jungblut. 13. Psalm, ges. vom Rebling'schen Kirchengesangsverein (Prof. Fr. Kaufmann).

Schöneberg-Berlin. Die Gruppe hat 65 Mitglieder (50 im Vorjahr). Abgeliefert wurden M. 547 (M. 256 i. V.). Reineinnahme aus einem Weber-Abend mit Orchester: M. 255.—.

Schwerin i. M. Nachmittagstee. 21. 11. 11. Werke von Haydn, Mozart, Wagner-Liszt. — Heitere Vorträge. — (Kammersängerin Frl. Friede, Berlin, Hofoperns. Frl. Strauch und Schreiber, Hofschauspielerin Frl. Petermann, Herr Hofkapellm. Meissner, Hofschausp. Kraze, Kruse und Freiberg, Hr. H. Beltz, Bützow, Hr. Kammermus. Meissner und Passehl, Hr. Hofmus. Läppchen und Hartmann).

Ausserhalb der Vereine.

Darmstadt. 28. 10. 11. Franz Liszt-Abend von Herrn Geheimrat Henry Thode unter Mitwirkung der K. Hofopernsängerin Frl. Gertrud Geysersbach (vier Lieder), der K. dänischen Hofviolinistin Frl. Hertha Tegner (Elegie und „Benedictus“), des Herrn Kapellmeister Karl Kittel (Begleitung).

Münster i. W. 9. 1. 12. Vortrag des Herrn Dr. Otto Braun: Einführung in den „Ring d. N.“, unter Mitwirkung des Herrn Kapellm. Alfr. Schink.

Posen. 21. 10. 11. Lisztfeier des Provinzial-Lehrerinnenvereins: Vortrag des Herrn Dr. phil. O. Stieglitz über „Franz Liszt als Künstler und Mensch“; Frl. Martha Küntzel, Klaviervirtuosin, Berlin (Sonate H moll, Konzertetüde F moll, Franziskus-Legende).

An unsere Leser und Mitglieder.

Wegen der Berechnung der unserer Vertretung zufallenden Berechtigungsscheine bitten wir um baldige gefällige Einsendung der etwa noch ausstehenden Jahresbeiträge.

Die Redaktion der B. Bl.

Im Buchhandel zu beziehen durch C. F. Leede, Leipzig.

Im Verlage des Herausgebers.

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

1911.

I. Bayreuth.

1. Bühnenfestspiele.

Im Sommer 1911 fanden 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“.

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 1911: *ℳ* 420 237,15.

3. Die Richard Wagner-Festspiel-Stiftung.

Das Vermögen betrug am 29. Juni 1911: *ℳ* 88 600. 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 (mehr je *ℳ* 4). Gesamtpreis aller 34 Jahrgänge *ℳ* 139. (Jahrgänge 1883 und 1884 je *ℳ* 6, Jahrgang 1894 Neudruck *ℳ* 3). — Einzu zahlen an die Redaktion in Bayreuth.

XXXIV. Jahrgang 1911.

48 Beiträge: von Richard Wagner, Behn, Braschowanoff, Beta, N. Braun, Chamberlain, Crömmelin, Elster, Ergo, Golther, Gotthelf, Gross, Grunsky, Höfler, Kellermann, Mayrhofer, Meinck, Mey, Peltzer, Prüfer, Raabe, Schemann, Schlösser, v. Schröder, Seiling, v. Spaun, Thode, Wernicke, Wittmer, v. Wolzogen, Youth.

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, Wirkl. Geh. Rat.
 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.), Medizinalrat Dr. Solbrig, Vorstand, Luitpoldplatz 6; Josef Schwab.

„ Redaktion der „Bayreuther Blätter“.

Berlin, Akad. Richard Wagner-Verein, Hans Rachwalsky, cand. arch.

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.

Kempten, Hans Sommer, Lehrer.

Köln a/Rhein (Z.-V.), Dr. E. Compes, Rechtsanwalt, Vorsitzender; Dr. R. Schnitzler, Kommerzienrat, Kassier.

Laibach (Krain), Hans Gerstner, Konzertmeister, Knafflgasse 18.

Leipzig, W. Rich. Linnemann, Musikverleger; Paul Zenker, Kassenwart, Dörrienstr. 13.

„ Akad. Richard Wagner-Verein (Z.-V.).

Liegnitz, Dr. E. Meinek, 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, Oberlehrer, Kassier.

Riga, C. Fr. Glasenapp, Staatsrat, Reimersstr. 1.

Rostock i/Meckl., Rektor Paul Stübe in Grabow (Meckl.).

Viersen i. d. Rheinpr., Fräulein Marie Schmidt.

- Wien Akad. Richard Wagner-Verein (Z.-V.), Landesgerichtsrat Schaumann, 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.

- Bindel, stud. phil. Ws. Mutter. — Parsifal. Ak. W.-V. Berlin.
 Bölsing, Dr. Tristan und Isolde in der Weltliteratur. Ak. W.-V. Berlin.
 Braun, O., Dr. Ueber den Ring des Nibelungen. Münster i/W.
 Conrad, M. G. Bayreuth im Strome der Kulturentwicklung. Frankfurt a/M., Darmstadt, W.-V.
 Finsterbusch, K. Aesthetik des Tragischen in den Musikdramen Ws. — Ws. Tannhäuser-Bearbeitungen. Ak. W.-V. Leipzig.
 Flath, W. Das Kunstwerk der Zukunft. Ak. W.-V. Leipzig.
 Gatscher, E. (Franz Liszt und die Gegenwart. — Liszt und Thalberg. — Liszts pädagogische Tätigkeit.) Ak. W.-V. Leipzig.
 Geisberg, L. Drei Vorträge über R. W. München.
 Golther, W., Prof. Dr. Ueber R. Ws. „Meistersinger“. Rostock. — „Tristan und Isolde“. Weimar. — Wagner-Kolleg. Universität Rostock.
 Gorter, Rich. Parsifal (Rezitation). Hamburg.
 Hahn, V. v. (Jean Paul.) Ak. W.-V. Leipzig.
 Hammerich, A., Dr. Zwölf Vorträge über W. und seine Werke. Kopenhagen.
 Huhn, Fr. Die Ursachen der Niederlage des „Tannhäuser“ in Paris. — W. in Paris 1861. — E. T. A. Hoffmanns Anschauungen von der Musik. Ak. W.-V. Leipzig.
 Kaestner, J., Dr. Warum gehen wir nach Bayreuth? Ak. W.-V. Leipzig.
 Peters H., Lohengrin. Schlesw.-Holst. Ver. Berlin.
 Pfohl, Ferd. Der Meistersinger holdselige Kunst. W.-V. Hamburg.
 Possart, E. v. Parsifal (Rezitation). Berlin.
 Prüfer, Arthur, Prof. Dr. Das Leben R. Ws. — Zur Vorbereitung auf Bayreuth (Meistersinger und Parsifal). — Seminar-Lektüre: die wichtigsten auf Bayreuth hinweisenden Schriften Ws. — Der Ring des Nibelungen. — Franz Liszt. Universität Leipzig. — Alt- und Neu-Bayreuth. Frauenverband Leipzig. — (Franz Liszt als Schriftsteller.) Intern. Musikges. Leipzig. — R. W. und Bayreuth. Alldeutscher Verband Delitzsch. — (Franz Liszt und Leipzig.) Verein für Geschichte Leipzigs und Goethe-Ges. Leipzig.
 Bettberg, Dr. Zum Gedächtnisse König Ludwig II. Ak. W.-V. Berlin.
 Rödger, E. Entstehung des „Parsifal“. Frauenverband Altenburg. — Ws. musikalische Entwicklung. Gymnasium Altenburg.
 Schievelbein, W. R. Ws. nationale Bedeutung. Gymnasium Lauenburg.
 Schwebsch, stud. phil. Entstehung von „Tristan und Isolde“. — Marke. — Parsifal. Ak. W.-V. Berlin.
 Seiling, Max, Prof. Die Gesamterscheinung R. Ws. Theosoph. Ges. München.
 Singer, K., Dr. Reinmenschliches und Mitleid bei R. W. Ak. W.-V. Berlin.

- Sternfeld, R.**, Prof. Dr. Ueber: Tannhäuser. Cottbus. — Rheingold. Deutsche Schulen in Antwerpen und Brüssel, Rostock (Stipendien), Zehlendorf. — Walküre. Cottbus, Hohensalza, Uerdingen, Stettin (Wotan-Abend mit Hofopernsänger Bischoff-Berlin). — Siegfried. Hohensalza. — Götterdämmerung. Swinemünde. — Tristan. Kreuznach, Mannheim, Posen. — Meistersinger. Berlin, Fürth, Graudenz, Hamburg, Nakel, Ottweiler, Saarbrücken, Schneidemühl, Stettin (Hans Sachs-Abend im W.-V. mit Hofopernsänger Bischoff-Berlin). — Parsifal. Altona, Auerbach, Crefeld, Frankfurt (Stipendien), Fraustadt, Krotoschin, Leipzig, Meseritz, Nordhausen, Pleschen, Zehlendorf.
- Thalmann**, stud. phil. Luther und W. — Kundry und Klingsor. Ak. W.-V. Berlin. — Entstehung und Bedeutung der Bayreuther Festspiele. Christl. Verein ehem. Schüler höherer Lehranst. Berlin.
- Thode, Henry**. Ueber R. W. Goslar, Hannover, Nauheim. — Die Kulturbedeutung der Festspiele. Berlin, Hamburg. — Kunst und Religion. München. — Tragische Bühne in Bayreuth. Cassel, Hamm, Mainz, Stettin. — Das Kulturideal R. Ws. Köln. — R. W. und das Kunstwerk von Bayreuth. Ulm, Höchst, M.-Gladbach, Crefeld. — (Ueber Franz Liszt.) Darmstadt, Frankfurt a/M., Mannheim.
- Uhlig, Joh.** Das Leitmotiv. — Hans Thoma und Hermann Hendrich, zwei Maler des „Ringes“. Ak. W.-V. Leipzig.
- Wagner, B. A.**, Prof. Meine Beziehungen zu R. W. W.-Bund Berlin.

2. Bücherschau.

a) Von Richard Wagner.

- Mein Leben. 2 Bände. Leipzig, Breitkopf & Härtel und O. F. Siegel (R. Linnemann). Sämtliche Schriften und Dichtungen. V. Auflage. Band XI und XII. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
- Briefwechsel mit seinen Verlegern. 1. Band: Mit Breitkopf & Härtel. 2. Band: Mit B. Schott Söhne. Leipzig und Mainz, Br. & H. und B. Sch. S.
- Aussprüche über Musik und Musiker. Für jeden Tag des Jahres zusammengestellt von Daniela Thode. München, F. Bruckmann.
- R. Ws. Werke. Ausgabe der Original-Verleger. Berlin, Fürstner; Leipzig, Breitkopf & Härtel; Mainz, Schott Söhne.

b) Ueber Richard Wagner.

- Cantillon, A. Essai sur les symboles de la Tétralogie Wagnérienne. Bruxelles.
- Chamberlain, H. S. Richard Wagner. Neue illustrierte Ausgabe in 2 Bänden. München, Bruckmann.
- Glasenapp, K. Fr. Das Leben R. Ws. VI. Band. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
- Graf, Max. R. Ws. „Fliegender Holländer“. Leipzig, Dentike.
- Irvine, David. Ws. Bad Luck. London, Watts & Co.
- Junk, Victor. Tannhäuser in Sage und Dichtung. München, Beck.
- Reichelt, K. R. W. und die englische Litteratur. Leipzig, Xenien-Verlag.
- Seidl, Armin. R. Ws. Musikdramen. Deutsche Schulausgabe. Berlin-Dresden-Leipzig, L. Ehlermann.
- Seiling, Max. R. W. als Künstler und Mensch, als Denker und Kulturträger. Leipzig, Xenien-Verlag.
- v. Wolzogen, Hans. R. W. og Kristendommen. Paa dansk ved E. Langgaard. København, Prior.

c) Aus verwandten Gebieten.

- Franz Liszt. Ein Gedenkblatt von seiner Tochter. München, F. Bruckmann.
 Dante und Goethe. Von Daniel Stern (Gräfin Marie d'Agoult). Uebersetzt von Daniela Thode. Heidelberg, Winter.
 Mayrhofer. Zur Theorie des Schönen. Leipzig, Esseger.

3. Zeitungsschau.

- Allgemeine Musikzeitung.** Berlin. 1. M. Altmann. Ein künstlerisches Glaubensbekenntnis R. Ws. aus dem Jahre 1851. — R. Sternfeld. Albert Niemann. — 3. Altmann. Geschichte der Entstehung und Veröffentlichung von R. Ws. „Ring des Nibelungen“. — 7. Brief Ws. an Meyerbeer. — 12. K. Singer. Musikalische Abrechnungen. — 17/18. R. Batka. Ws. Memoiren. — 23. Ed. Segnitz. Eine Freundschaft (R. W. und Ludwig II.). — 26. K. Hager. Der Weg nach Bayreuth. — 27/28. R. Ws. Hugenotten-Aufsatz. — 29/30. Kapp. Ws. Meyerbeer-Aufsatz. — 31/32. A. Seidl. Ein Appendix zur Kontroverse Sternfeld-Kapp. — 35. A. Seidl. „Kulturfaktor“ oder „Fragment“. — 37. L. Andro. Der Kulturfaktor Bayreuth. — 40/41. K. Singer. Wagneriana. — Ed. Segnitz. W. über Franz Liszt. — 43. Müller-Hartmann. Ein neues W.-Pamphlet. — 50–52. P. Riesenfeld. Germanistische Einflüsse auf Ws. „Tannhäuser“-Dichtung.
- Allgemeine Zeitung.** Chemnitz. Beilage. 7. Brief R. Ws. an Max Maria v. Weber.
- Anwalt der Tiere.** Riga. 1. Aus Briefen R. Ws. an Minna W. — 2. R. W. an seine Mutter.
- Bayreuther Tagblatt.** 186. G. O.-Fr. Bayreuther Festspielproben.
- Bayrischer Courier.** 209. S. Benedict. Wie soll man R. W. feiern?
- Berliner Tageblatt.** 346. Anna Bahr-Mildenberg. Probenzeit in Bayreuth.
- Brief.** München. 6. Frankenstein. W. als Briefschreiber. — W. in Leipzig. — M. Seiling. Wie ich zu R. W. kam. — A. Prüfer. Bayreuth. — W. Golther. R. W. an Eliza Wille. — H. v. Wolzogen. R. W. und die Tierwelt.
- Christentum und Gegenwart.** Nürnberg. 11. Die Christusanschauung eines Theosophen. (Parsifal.)
- Darmstädter Tageblatt.** 92. Die Schutzfrist des Parsifal.
- Deutsche Reichspost.** 247. A. B. Glasenapps „Leben R. Ws.“.
- Deutsches Litteraturblatt.** Würzburg. 2. Conrad. Bismarck, W. und der deutsche Michel. — 3. Conrad. Der Künstler-König Ludwig II. und die höhere Kultur. — 5. Conrad. Der gekränkte Hornstein.
- Deutsche Tageszeitung.** Unterhaltungsbeilage. 188/190. J. Stolzing. Bayreuth 1911.
- Deutsche Welt.** Berlin. 19. J. Stolzing. Parsifal and die profanen Opernbühnen.
- Deutsche Zeitung.** Berlin. 87. Aus neuen Briefen R. Ws. — 115. R. W. über sein erstes musikalisches Auftreten. — 174. R. Ws. Pariser Bankier.
- Frankfurter Zeitung.** 8. 3. 11. Scheidemantel. Erinnerungen an Liszt und W. und ihre Weimarer Zeit.
- Geisteskampf der Gegenwart.** Gütersloh. 9. A. Seidl. Parsifal und der Fall Jatho. — 12. A. Seidl. Bayreuther Grals-Ideal und Christenlehre.
- Grenzboten.** 33. Frhr. v. Lichtenberg. Festspiele 1911.
- Guide musical.** Bruxelles. 5. M. K. Les mémoires de R. W. — 7. Lettres de R. W. à Gubernatis. — 32/33. H. de Curzon. La X^{ème} saison de Bayreuth. — 40/41. de Rudder. R. W. 1854. — 52. de Rudder. Un livre de Mme. Cosima Wagner.
- Hamburger Fremdenblatt.** Illustrierte Rundschau. 167. H. Ch. Bayreuther Bühnenfestspiele.

- Hamburger Nachrichten.** 342/351. Carl Waack. Bayreuther Bühnenfestspiele.
- Hannoverscher Anzeiger.** 76/83. W. Waltrautes Haar.
- Harmonie.** Hamburg. 12. A. Kieser. Das Ueberragende der Bayreuther Festspiele.
- Heilbronner Zeitung.** 163. Weber. Bayreuth 1911.
- Jenaische Zeitung.** Beilage. 71. R. Schröder. Das lebende Bayreuth.
- Illustrierte Zeitung.** Meistersinger-Nummer. (3551.) Dinger. Die Meistersinger. — Smolian. Hans Sachs. — Sommerlad. Beckmesser. — Mey. Vom deutschen Meistersingertum. — Höfer. Max Brückner. — Luise Reuss-Belce. Bayreuther Arbeiten. — Prüfer. S. W. und Jakob Grimm. — Geissler. Die beiden Hans Sachsen.
- Kieler Zeitung.** 26449. A. B. Sauer. Ws. „Mein Leben“.
- Kölnische Volkszeitung.** 13. 3. 11. K. A. Stehle. Die Pariser Tannhäuser-Aufführung 13. 4. 61.
- Kunstwart.** 15. Fr. Huch. R. W. — 17. Marsop. München, Offenbach und W.
- Leipziger Neueste Nachrichten.** Beilage. 30. K. Weber. W. und Bayreuth.
- Merkur.** Wien. 8. Ein Fragment aus Ws. Autobiographie. — J. Karpath. Zur Autobiographie R. Ws. — 19/20. W.-Heft mit Beiträgen von G. Hauptmann, Hans v. Wolzogen, C. Fr. Glasenapp, Thomas Mann, Otto Iro, W. Golther, M. Hayek, C. Goldmark, W. Kienzl, Hermann Bahr, E. Humperdinck, G. Hirschfeld, Stefan Zweig, Joh. Schlaf, Margarete v. Schuch-Mankiewicz, Anna Bahr-Mildenburg, R. Batka, M. Schillings, R. Specht. — 22. R. Specht. Bayreuth 1911. — 25. F. Gotthelf. Ein musikalischer Scherz R. Ws.
- Musik.** 14/15. Kapp. W. und Meyerbeer. — 17. Kopp. Ws. Autobiographie. — 20. W.-Heft: Istel. Wie R. W. am „Ring“ arbeitete. — A. Schering. Beckmesserszenen 1598. — Heubach. „Tristan und Isolde“. — Kapp. R. Ws. „Leubold“. — 22. Hagemann. Bayreuth 1911. — XI. 3. E. Lijepe. Zur Frage der Textvarianten.
- Neue Freie Presse.** Wien. 16855. Bayreuther Festspiele. — 16869. R. Specht. Bayreuther Ring-Silhouetten.
- Neue Hessische Volksblätter.** 114. Parsifal in München.
- Neue Musikzeitung.** Stuttgart. 16. O. Kühn. R. Ws. „Mein Leben“. — 22. Kellerbauer. Bayreuth 1911.
- Norddeutsche Allgemeine Zeitung.** 268. R. Sternfeld. Ein W.-Festspiel in Gera.
- Posener Neueste Nachrichten.** 3705/6/11/14. M. Fontana. Eine Festspielwoche in Bayreuth.
- Prager Tageblatt.** 218. E. Rychnowski. Im „sterbenden“ Bayreuth.
- Revue musicale.** 18/19. Prod'homme. La mort de R. W. — 20/21. Lettres de W. à Liszt.
- Rheinische Musik- und Theaterzeitung.** 18. R. Ws. Selbstbiographie.
- Salonblatt.** Dresden. 33. A. Seidl. R. W. in Anhalt.
- Schwäbischer Merkur.** 351. S. Benedict. Von den Bayreuther Festspielen.
- Schweizerische Musikzeitung.** Zürich. 27. Trapp. R. Ws. „Feen“.
- Staatsbürgerzeitung.** 37. K. Paesler. R. W. als Träger deutscher Kultur.
- Tägliche Rundschau.** 23. G. M. R. W. über sein Leben. — Unterhaltungsbeilage. 34/38/42/43. G. Manz. Der Vater und der Sohn. — 75/6. R. Sternfeld. W.-Biographien. — 76. A. Schorn. Das nachklassische Weimar. — 83. R. W. über M. Schröder-Devrient. — 89. R. W. im Jahre 1840 in Paris. — 92. Friedr. v. Schoen. Ueber „Tantiemen“ des Hauses Wahnfried. — 98/99/101/105. G. Manz. R. W. — 170 ff. G. Manz. Bayreuther Tagebuch. — 213. G. Manz. Der Abschluss eines Riesenwerkes. (Glasenapp.) — 279/81. Aus R. Ws. geistiger Werkstatt. — 291. G. M. W.-Geschenkwerte.

Thüringer Wochenschrift. 9. H. Göring. Die Hüter der tragischen Muse in Bayreuth.
Türmer. 9. K. Storek. Ws. Memoiren.
Unser Egerland. 7/8. A. John. Ws. Beziehungen zu Böhmen.
Unverfälschte deutsche Worte. Wien. 6. Das arische Mysterium in Bayreuth.
Velhagen und Klasings Monatshefte. 10. W. Klafeld. Das sterbende Bayreuth.
Volkserzieher. Berlin. 23. M. Seiting. R. W. als Dichter.
Westermanns Monatshefte. 12. R. Sternfeld. R. W.
Xenien. Leipzig. 10. Margarete von Schuch-Mankiewicz. Eine Wallfahrt nach Bayreuth.
Zeitschrift für deutschen Unterricht. Leipzig. 3. Matthias. Schiller und R. W.

4. Theaterschau.

I. In deutschsprachigen Ländern.

In der Zeit vom 1. Juli 1910 bis zum 30. Juni 1911 fanden in 107 Städten 1849 Aufführungen statt, und zwar in 90 deutschen (1580), 11 österreichischen (182), 5 schweizerischen (77), 1 russischen (10).

Die Reihenfolge der Werke nach der Aufführungszahl ist: L. 381, T. 346, H. 223, M. 210, W. 198, S. 118, Rh. 112, Tr. 110, G. 103, R. 43, F. 5.

Die Städte (hierzu die Uebersicht!) ordnen sich nach der Gesamtzahl der Aufführungen: Berlin (117), Wien (72), Hamburg (65), München (64), Dresden (57), Breslau (47), Köln (46), Wiesbaden (43), Leipzig (41), Chemnitz (40), Frankfurt a/M. (38), Stettin (37), Nürnberg (32), Barmen, Bremen, Hannover, Mannheim (30), Dortmund, Düsseldorf (29), Kiel (28), Aachen, Stuttgart (27), Kassel, Zürich (26), Weimar (25), Magdeburg, Strassburg (24), Freiburg (23), Brünn, Darmstadt, Essen, Karlsruhe, Prag (22), Bern, Elberfeld (21), Schwerin (20), Augsburg, Mainz, Troppau (19), Rostock (17), Danzig, Dessau, Königsberg, Münster, Osnabrück, Würzburg (16), Coblenz, Halle, Lübeck, Posen, Regensburg (15), Basel (14), Braunschweig, St. Gallen (13), Graz, Trier (12), Altenburg, Erfurt, Saarbrücken (11), Coburg, Plauen, Riga (10), Gotha, Mühlhausen, Thorn (9), Görlitz, Innsbruck, Reichenberg, Teplitz (8), Bamberg, Bromberg, Fürth, Ulm, Zwickau (7), Bielefeld, Brandenburg, Crefeld, Stralsund (6), Detmold, Frankfurt a/O., Linz (5), Czernewitz, Liegnitz (4), Bochum, Bonn, Hirschberg, Kaiserslautern, Luzern, Sondershausen, Zittau (3), Colmar, Cottbus, Duisburg, Eisenach, Gablonz, Halberstadt, Heidelberg, Hildesheim, Mindeu (2), Baden, Düren, Gera, Hagen, München-Gladbach, Saarlouis (1).

Der „Ring“ als Cyklus in Barmen (2), Berlin (3), Bremen (2), Breslau (1), Brünn (2), Chemnitz (1), Coburg (1), Dessau (1), Dortmund (3), Dresden (5), Düsseldorf (2), Elberfeld (1), Frankfurt a/M. (1), Gotha (1), Hamburg (3), Hannover (3), Innsbruck (1), Karlsruhe (2), Kassel (1), Kiel (1), Köln (4), Leipzig (3), Magdeburg (2), Mainz (1), München (5), Münster (1), Nürnberg (2), Osnabrück (1), Prag (3), Riga (1), Schwerin (1), Strassburg (1), Stuttgart (1), Trier (1), Weimar (1), Wien (5), Wiesbaden (2), Würzburg (1), Zürich (1). 72 „Ring“-Aufführungen in 39 Städten.

Der 13. Februar ward beachtet in Breslau Tr., Brünn G., Chemnitz Rh., Dresden Tr., Düsseldorf G., Elberfeld H., Essen W., Freiburg L., Gotha W., Hamburg H., Köln L., München M., Prag W., Reichenberg L.

Als „Kuriosum“ ward gemeldet: Prag W. I., Butterfly I., Rigoletto IV. *)

*) Besondere Mitteilungen haben wir zu verdanken den Herren Otto Donn (Hannover), G. Ducati (Piacenza), K. Gianicelli (Budapest), Wolfg. Golther (Rostock), Schulz-Curtius (London), dem Grossherzoglichen Hoftheater zu Schwerin und dem Herzoglichen Hoftheater zu Dessau.

Uebersicht.

Städte	Feen	Rienzi	Helländer	Tannhäuser	Lohengrin	Rheingold	Walküre	Siegfried	Götterdämmerung	Tristan	Meistersinger	Summa
Aachen	—	3	1	4	4	2	4	2	2	1	4	27
Altenburg	—	5	2	2	—	—	—	—	—	—	2	11
Augsburg	—	—	2	5	4	—	2	1	2	—	3	19
Baden	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	1
Bamberg	—	—	—	—	4	—	3	—	—	—	—	7
Barmen	—	—	1	6	6	3	5	2	2	3	2	30
Basel	—	—	4	4	3	—	3	—	—	—	—	14
Berlin	—	1	1	22	22	10	15	9	7	11	19	117
Bern	—	—	2	5	5	—	—	4	—	—	5	21
Bielefeld	—	—	1	2	1	—	2	—	—	—	—	6
Bochum	—	—	3	—	—	—	—	—	—	—	—	3
Bonn	—	—	1	—	1	—	1	—	—	—	—	3
Brandenburg	—	—	—	2	4	—	—	—	—	—	—	6
Braunschweig	—	—	3	4	1	—	—	—	—	3	2	13
Bremen	—	—	2	6	6	3	3	2	2	1	5	30
Breslau	—	—	4	13	12	1	6	2	2	3	4	47
Bromberg	—	—	—	2	2	—	—	—	—	—	3	7
Brünn	—	—	2	3	5	2	2	2	2	—	4	22
Chemnitz	—	—	5	5	7	5	3	4	3	3	5	40
Coburg	—	—	1	1	4	1	1	1	1	—	—	10
Colberg	—	—	3	4	4	—	2	2	—	—	—	15
Colmar	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—	2
Cottbus	—	—	—	1	—	—	—	—	1	—	—	2
Crefeld	—	—	—	4	1	—	—	—	—	—	1	6
Czernowitz	—	—	—	—	4	—	—	—	—	—	—	4
Danzig	—	—	1	6	3	—	2	—	—	—	4	16
Darmstadt	—	1	4	4	3	—	3	2	1	1	3	22
Dessau	—	—	3	2	1	1	2	1	1	1	4	16
Detmold	—	—	—	—	2	—	2	1	—	—	—	5
Dortmund	—	—	4	7	4	3	3	3	3	—	2	29
Dresden	—	1	5	9	15	5	5	5	5	2	5	57
Düren	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	1
Düsseldorf	—	—	3	7	3	2	4	3	3	2	2	29
Duisburg	—	—	1	—	1	—	—	—	—	—	—	2
Eisenach	—	—	1	—	1	—	—	—	—	—	—	2
Elberfeld	—	—	2	5	5	1	1	1	1	2	3	21
Erfurt	—	4	1	5	—	—	—	1	—	—	—	11
Erlangen	—	—	—	—	1	—	1	—	—	—	—	2
Essen	—	—	4	8	8	—	2	—	—	—	—	22
Frankfurt a/M.	—	—	5	9	8	1	4	1	1	5	4	38
Frankfurt a/O.	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	4	5
41	—	15	73	158	157	40	81	49	39	38	91	741

Städte	Feen	Rienzi	Holländer	Tannhäuser	Lohegrin	Rheingold	Walküre	Siegfried	Götter- dämmerung	Tristan	Meister- singer	Summa
Uebertrag	—	15	73	158	157	40	81	49	39	38	91	741
Freiburg	—	—	3	6	5	—	—	—	—	4	5	23
Fürth	—	1	2	1	1	—	1	—	—	—	1	7
Gablonz	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—	2
Gera	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	1
Görlitz	—	—	2	3	3	—	—	—	—	—	—	8
Gotha	—	—	1	2	1	1	1	2	1	—	—	9
Graz	—	—	1	3	4	1	2	—	—	—	1	12
Hagen	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	1
Halberstadt	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—	2
Halle	—	—	2	4	2	—	—	—	2	1	4	15
Hamburg	—	3	8	12	12	4	7	3	3	6	7	65
Hannover	—	—	2	5	6	2	4	2	2	2	5	30
Heidelberg	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—	2
Hildelsheim	—	—	—	1	1	—	—	—	—	—	—	2
Hirschberg	—	—	—	1	2	—	—	—	—	—	—	3
Innsbruck	—	—	1	3	—	1	1	1	1	—	—	8
Kaiserslautern	—	—	—	—	3	—	—	—	—	—	—	3
Karlsruhe	—	2	3	2	2	2	3	3	2	1	2	22
Kassel	—	—	—	4	4	3	4	3	3	2	3	26
Kiel	—	—	3	5	4	4	3	3	2	4	—	28
Köln	2	2	5	6	5	4	5	5	5	4	3	46
Königsberg	—	—	3	3	4	—	2	—	—	1	3	16
Leipzig	—	2	6	7	6	3	3	3	3	4	4	41
Liegnitz	—	—	1	3	—	—	—	—	—	—	—	4
Linz	—	—	—	2	3	—	—	—	—	—	—	5
Lübeck	—	—	1	5	4	—	1	1	1	—	2	15
Luzern	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	2	3
Magdeburg	—	—	3	3	4	2	3	2	2	1	4	24
Mainz	—	—	3	2	4	1	3	2	1	1	2	19
Mannheim	—	—	6	4	6	4	3	—	—	3	4	30
Metz	—	—	2	1	3	—	1	—	—	—	3	10
Minden	—	—	—	—	—	1	1	—	—	—	—	2
München	3	—	8	6	8	6	8	4	5	6	10	64
Mülhausen i/E.	—	—	—	3	3	—	—	—	—	1	2	9
München-Gladbach	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	1
Münster	—	—	2	5	4	1	1	1	1	—	1	16
Nürnberg	—	2	4	4	8	2	3	2	2	2	3	32
Osnabrück	—	—	—	—	7	—	2	3	4	—	—	16
Plauen	—	—	2	4	—	—	3	—	—	1	—	10
Posen	—	—	5	1	6	—	—	—	—	—	3	15
Prag	—	—	1	3	3	3	4	3	3	1	1	22
Regensburg	—	—	—	—	—	4	1	3	1	—	6	15
Reichenberg	—	—	—	—	5	3	—	—	—	—	—	8
84	5	27	155	272	294	92	151	96	83	84	174	1433

Städte	Peen	Rienzi	Holländer	Tannhäuser	Lohengrin	Rheingold	Walküre	Siegfried	Götterdämmerung	Tristan	Meistersinger	Summa
Uebertrag	5	27	155	272	294	92	151	96	83	84	174	1433
Riga	—	—	—	3	3	1	1	1	1	—	—	10
Rostock	—	—	3	3	3	—	3	—	—	3	2	17
Saarbrücken	—	—	4	—	7	—	—	—	—	—	—	11
Saarlouis	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	1
Schwerin	—	—	6	3	2	1	2	1	1	2	2	20
Sondershausen	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—	1	3
Stettin	—	11	9	5	5	—	2	—	—	2	3	37
St. Gallen	—	—	4	—	—	2	1	—	1	3	2	13
Stralsund	—	—	—	2	2	—	2	—	—	—	—	6
Strassburg i/E.	—	—	—	8	5	1	4	2	2	2	—	24
Stuttgart	—	—	5	5	6	1	2	2	2	2	2	27
Teplitz	—	—	3	2	3	—	—	—	—	—	—	8
Thorn	—	—	2	4	3	—	—	—	—	—	—	9
Trier	—	—	—	4	3	1	2	1	1	—	—	12
Troppau	—	—	6	—	4	—	6	—	—	—	3	19
Ulm	—	—	—	4	1	—	2	—	—	—	—	7
Weimar	—	2	2	5	3	2	2	2	2	—	5	25
Wien	—	3	7	7	15	6	8	5	6	6	9	72
Wiesbaden	—	—	6	6	9	2	5	4	2	5	4	43
Würzburg	—	—	1	3	4	1	1	3	1	1	1	16
Zittau	—	—	3	—	—	—	—	—	—	—	—	3
Zürich	—	—	6	6	6	1	3	1	1	—	2	26
Zwickau	—	—	1	2	2	1	1	—	—	—	—	7
107	5	43	223	346	381	112	198	118	103	110	210	1849

II. Aus dem fremdsprachlichen europäischen Ausland.

- I. Belgien: Brüssel T., L., Rh., W., S., G. Antwerpen H., G., Tr., M. Gent W.
 II. Dänemark: Kopenhagen T., L., Rh., W., S., G., M.
 III. England: London 2 T., 3 Rh., 3 W., 3 S., 3 G., 2 Tr. Glasgow Rh., W., S., G.
 Leeds Rh., W., S., G. Manchester Rh., W., S., G.
 IV. Frankreich: Paris 13 T., 10 L., 4 W., 5 G., 5 Tr., 9 M. Marseille T., L., W.
 V. Holland: Amsterdam L., Rh., W., S., G., M. Haag L.
 VI. Italien: Bologna T., L. Brescia L. Genua S. Mailand L., S. Neapel W.
 Palermo G. Parma M. Piacenza L. San Remo L. Turin T.
 VII. Oesterreich: Lemberg Rh., W., S., G.
 VIII. Russland: Petersburg L., Tr. Helsingfors S.
 IX. Schweiz: Genf Tr.
 X. Schweden: 2 H., 7 T., 9 L., 2 W., 1 G., 2 Tr.
 XI. Spanien: Barcelona 4 T., 4 Rh., 4 W., 4 S., 4 G., 4 Tr., 1 M.
 XII. Ungarn: Budapest 3 H., 6 T., 9 L., 3 Rh., 6 W., 2 S., 3 G., 5 Tr., 1 M.

Abgeschlossen am 31. Dezember 1911.

IV—VI.

Wir sollen grosse Liebe zum Leiden haben, denn Gott hat nie etwas anderes getan, solange er auf Erden war; und dies soll unser Mühsal gering machen: denn der gute Ritter klagt nicht um seine Wunden, wenn er den König ansieht, der mit ihm verwundet ist.

Dass wir Gott nicht finden, das kommt daher: wir suchen ihn mit Gleichnissen, während er doch kein Gleichnis hat.

Wo die Zeit nie hinkam, wo nie ein Bild hineinleuchtete: im Innersten der Seele erschafft Gott die ganze Welt.

(Meister Eckhart.)

Richard Wagner an Alwine Frommann.

Wieder verdanken wir der Güte des Hauses Wahnfried die Erlaubnis zum ersten Abdruck der nachfolgenden freundschaftlichen Briefe Richard Wagners aus dem dortigen Archiv. Für die Kenner des Buches „Mein Leben“ braucht diesen Briefen nur wenig hinzugefügt zu werden. „Unsere treue Freundin“ — „meine alte Freundin“ — „die gute Frommann“ — mit diesen herzlichen Bezeichnungen finden wir die Empfängerin häufig genug durch alle zwei Bände hindurch erwähnt. Wir möchten aber auch diese Gelegenheit, wie jede ähnliche, gerne dazu benützen, das nun vollendete biographische Meisterwerk C. Fr. Glasenapp's als sicherstes Nachschlagebuch unseren Lesern wiederum nahezu legen. Alwine Frommann wird darin, dem Register nach, an neun Stellen genannt. (II. 71, 146, 147, 237, 238, III. 57, 108, IV. 317, V. 200 Anm.) Die erste dieser Stellen enthält das zunächst Wissenswerteste; nach der Erzählung vom sympathischen Eintreten des Professors Karl Werder bei der ersten Aufführung des „Fliegenden Holländer“ 1844 in Berlin heisst es weiter: „Die zweite, ebenfalls durch den Eindruck des Fl. H. vermittelte Bekanntschaft war die mit einer dem gleichen Kreise angehörigen Freundin, der wir im nachfolgenden noch wiederholt begegnen werden: Alwine Frommann, die nachmalige Vorleserin der Kaiserin Augusta, schon damals mit dem Prinzen Wilhelm und seiner Gemahlin gut befreundet, trat ihm während späterer Berliner Aufenthalte auch persönlich nahe; einstweilen aber drängte es sie zu einer brieflichen Mitteilung, wie sie in so ausdrucksvoll beseelter Weise dem jungen Meister noch nicht begegnet war.“ — Damit war die langjährige Freundschaft begründet, welche aus zweifellosem Vertrauen und wohlthuender Treue ihren dauernden, immer rein bewahrten Wert gewann. Die Briefe sagen darüber mehr, als alle biographischen Notizen es könnten. Der Tod der Getreuen entriss sie dem engeren Kreise der Freunde gerade

zu der Zeit, da der Meister ihnen sein Lebenswerk endlich vorzuführen beginnen durfte: in den Tagen der Vorproben zum ersten Bühnenfestspiel, Anfang August 1875.

1.

Hochverehrtes Fräulein!

Es betrübt mich sehr, zu spät erfahren zu haben, welche glückliche Gelegenheit mir jetzt geboten war, Ihnen persönlich für die mir so wohlthuende Theilnahme danken zu können, die Sie mir von Berlin aus in Bezug auf meine Oper „Der Fliegende Holländer“ kund thaten. Ich glaubte damals, als ich Ihnen mir so werthen Brief erhielt, in sehr Kurzem wieder Berlin besuchen zu können und hob mir daher auf, Ihnen meinen Dank mündlich auszusprechen; allein ich kam nicht nach Berlin und habe nun leider auch die schönste Gelegenheit, mich Ihnen nahen zu können, gänzlich ungeahnt vorübergehen lassen müssen! Herr Eduard Devrient sagte mir gestern Abend, Sie seien im Begriff, heute Vormittag zeitig schon wieder abzureisen: ich sehe ein, dass ich stören würde, wollte ich Sie zu solcher Zeit belästigen. Statt meiner erlaube ich mir daher, Ihnen ein Exemplar des soeben erschienenen Klavierauszugs meines „fliegenden Holländers“ zuzustellen, den ich recht herzlich bitte freundlich annehmen zu wollen, als ein Andenken an die grosse Freude, die Sie mir durch Ihre in jenem Briefe ausgesprochene Theilnahme bereiteten.

Dass Sie meinen „Rienzi“ kennen gelernt haben, ist mir sehr unlieb: ich liebe dies Ungethüm gar nicht.

Mit grösster Hochachtung und Verehrung empfiehlt sich

Ihr

unterthänigster

Dresden, 27. October 1844

Richard Wagner.

2.

Hochverehrtes Fräulein,

indem ich mit grosser Freude dem Augenblicke entgegenreise, wo ich Ihnen meinen Besuch werde machen dürfen, muss ich Ihnen zu allernächst zu meinem Leidwesen bekannt machen, dass wegen Versäumniss der Dekorations-Maler meine Oper nun allerdings erst gegen den 12^{ten} Oktober zur Aufführung gelangen wird. Wenn Sie mir bei unserem nächsten Zusammentreffen die erfreuliche Nachricht geben könnten, dass Sie bis zu der genannten Zeit hier verweilen dürften, so würden Sie dadurch wahrhaft beglücken

Ihren

hochachtungsvoll ergebenen

Richard Wagner

Dresden, 14. September 1845.

Dresden, 27. Dec. 1845

Meine werthe Freundin,

über das, was Sie von mir erfahren, werden Sie sich recht wundern! Den Gedanken mit dem „Lohengrin“ für Berlin, das einzige eingebildete Siegeszeichen, das ich aus meinem letzten Berliner Feldzuge mit nach Hause brachte, habe ich vorläufig gänzlich aufgegeben. Je besser es mir mit dieser Oper geht, desto schneller soll sie fertig sein, und desto glücklicher will ich sie aufgeführt sehen: das kann ich aber mit Tuzek, Marr, Mantius etc. nicht! Deshalb — fahre hin, Ehre und Ruhm! Ich schreibe den „Lohengrin“ wieder für Dresden! Mein Intendant hat mich auch darum gebeten, und ausserdem hat er mich neuerdings durch von ihm an mich ausgerichtete Lobsprüche des Königs aller Sachsen so angenehm cajolirt, dass ich ihm gar nicht widerstehen kann. Ich schreibe das nun auch Meyerbeer; will er etwas für mich thun, so soll er meinen Schreihals, den „Rienzi“ aufführen: das ist wahrlich bei weitem eher möglich als Tannhäuser und Lohengrin, — und es bringt mir wenigstens Geld, das ich sehr nöthig gebrauche, trotz der vielen Geschenke, die mir meine Frau zu Weihnachten beschert hat.

Wir hatten hier wieder eine sehr schöne Aufführung des Tannhäuser: ich bin nach den Sängern wieder zweimal hervorgerufen worden, — die Dresdener können mir gar nicht genug zeigen, wie sehr sie sich schämen, nicht sogleich vom Anfang herein mit mir einig gewesen zu sein. — In den ersten Tagen des Januar haben wir die Oper wieder, und zwar hat sich der König besonders ausgebeten, dass sie nicht etwa an einem Tage gegeben werde, wo er verhindert sei, das Theater zu besuchen. Sehen Sie, so geht es!

Wie befindet sich denn unsere vortreffliche Freundin, Frau von Schmerling, gegen die ich so gränzenlos unbefangen war? Bitte, grüssen Sie sie ja auf das Verbindlichste von mir! Das Gescheuteste, was ich in Berlin verlebt habe, war bei Ihnen.

Freund Werder möge mir seine Freundschaft erhalten, — der Schwan aber muss entzaubert werden, — es geht nicht anders! Ich freue mich ungemein, recht lange einmal bei Ihnen, und gerade mit Werder sein zu können! Grüssen Sie ihn schönstens von mir! Und seien auch Sie von meiner Frau und mir auf das Treulichste begrüsst! Leben Sie wohl und sorgen Sie immerfort für

Ihren

dankbarsten

Richard Wagner.

Die Lind hatte mir noch am Abend vor meiner Rückreise meine Opern uneröffnet sorgfältigst zugeschickt: ich hoffe, Sie haben den Holländer zurückerhalten? —

4.

Liebe Freundin, Ihre gestern an mich gelangte Anfrage kam recht nach dem Feste: am Abend zuvor war gerade Tannhäuser gewesen; ihn nun bis vor dem 15^{ten} schon wieder zu geben, ist daher in jeder Hinsicht unrathsam, auch haben wir soviel wegen bisheriger Krankheit der Sänger veränderter und nun wieder flott gewordener Vorstellungen auf dem Repertoire, dass es von mir unhaushälterisch sein würde, wollte ich in diesen nächsten Tagen wieder Tannhäuser ansetzen lassen, welcher vorgestern wieder ein sehr volles Haus machte. Alles wäre am Ende aber nichts gegen die Rücksicht, die ich auf Meyerbeer's Wunsch zu nehmen habe, und ich besprach mich daher auch bereits mit Tichatschek; der sagte mir aber, ich möchte jetzt zunächst nicht viel auf ihn rechnen, er fühle einen starken Schnupfen im Anzuge. Hoffentlich wird Meyerbeer aber ein anderes Mal auch wieder frei werden, und ich lasse ihn daher bitten, — wenn er späterhin wieder einmal Lust zum Tannhäuser verspürt, mir es doch ja sagen zu lassen, ich richte es dann schon so ein und will ihn von jetzt an darauf hin zurückhalten. Will mir Meyerbeer nützen, so soll er machen, dass er Operndirektor in Berlin wird; ausserdem könnte er mir auch Tausend Thaler borgen, für die ich ihn gern 4—5 procent Zinsen zahle. Aber noch eines: — ich habe Redern die Betreibung der Annahme der Dedication des Tannhäuser von Seiten des Königs von Preussen übergeben: das ist nun schändlich, wie lange mich der Mann im Ungewissen lässt und ich komme mir ganz ehrlos dabei vor, wenn ich noch lange warten soll. Könnte nicht Meyerbeer, wenn er gerade einmal an Redern's Busen ruht, ihn tüchtig erinnern? Dafür will ich auch Meyerbeer die Nachricht geben, dass er an Johanna eine vortreffliche Valentine gewonnen hat; — sie hat grossen Erfolg damit gehabt.

Mir geht es nicht gut; — seit mehr als zwei Monaten habe ich keine Note wieder geschrieben. Gott, wenn mir doch einmal eine Freude passirte, — Sie glauben nicht, wie das meiner Gesundheit aufhelfen würde: so eine recht freudige Nachricht geht wie ein wohlthätiges Gewitter durch meinen Körper und nützt mehr als alle Diät und Medizin.

Mit Auerbach bin ich seit einigen Tagen herzlich Freund geworden: er las uns seine neue Erzählung vor und ich gab ihm zum ersten Mal den Tannhäuser zum Besten. Das ist ein vortrefflicher Dichter und was hat er für Freude an sich und seinem Dichten. Wenn ich nur das Opern-Componiren lassen könnte und Bücher schreiben wollte, würde ich auch mehr Freude erleben.

Minna hat wieder Gäste, Professor Brockhaus und Frau; zum Schreiben wird die nicht viel kommen, trotzdem sie behauptet, sie habe Ihnen sehr viel zu schreiben: für die blaue Manchette dankt sie sehr und möchte mit der Zeit der Symmetrie wegen zwei haben.

Sie liebe Freundin haben sich diesmal bei uns gar nicht gefallen können; es war ein Wirrwarr, dass man zu nichts kam; das Gefühl lebt noch wie eine wahre Beängstigung in uns fort. — Zu Ostern ziehen wir aus, nach der Friedrichstadt in das Marcolinische Palais, in einen prächtigen Garten hinaus, mehr Gelass, die grösste Ruhe, Sonne und 120 Thr. weniger Miete.

Ich glaube da wird's auch besser werden, wenn Sie uns einmal besuchen.

Ich singe mit meiner Frau oft das Duett aus Blaubart: „Vergy, Vergy! Siehst Du denn noch nichts? —“ „Nichts etc.“

Letzthin habe ich aber wieder einmal beschlossen zu leben, denn das ist doch am Ende die Hauptsache und deshalb ist man da! Wenn ich nur zur Arbeit käme, denn dann ist Alles gut.

Sie sind nun in Ihrer Hasenhaide auch keine zu lustige Person: wenn man so seine letzte Zuflucht zu den Thieren nimmt, ist's im Ganzen doch schlimm: allein was kann man dafür, wenn einen die Menschen freudlos lassen?

Gott erhalte Sie, liebe Freundin! Minna grüsst von Herzen.

Ihr

Richard Wagner.

Dresden, 9. Oct. 45.

5.

Dresden, 8. Nov. 47.

Liebste Freundin,

ich komme soeben von einem ersten Dresdener Nachmittags-Spaziergang wieder zurück; ich habe mich dabei viel mit Ihnen unterhalten, schreiben kann ich es Ihnen nicht. — Als wir am Sonnabend von Berlin fortfuhren, kam uns beiden zugleich ein Gedanke: — liebe Frommann, könnten Sie sich nicht entschliessen bei uns zu wohnen? Wir richten Ihnen eine Stube ein, hübscher als in Berlin, und dann blieben Sie und theilten Freude und Leid mit uns bis an unser Aller Lebensende. Wollen Sie durchaus ganz allein bleiben, — oder hängen Sie untrennbar an der Prinzessin? Uns fehlt Jemand, — sind Sie sich allein genug? — Antworten Sie mir nicht so schnell, — tragen Sie es recht lange mit sich herum, und wenn Sie gar nicht mehr anders können, dann entschliessen Sie sich! Wenn Sie mir sogleich antworten, so weiss ich im Voraus, dass Sie abschlägig antworten. Also Zeit!

(Schluss fehlt.)

6.

Liebe Alwine!

Minna hat Ihnen vor einiger Zeit geschrieben, ich kann aber nicht gut denken, dass der Brief an Sie gelangt ist; später erfuhr ich nämlich, dass sie — aus Missverständniss einer Stelle aus einem Ihrer Briefe — eine vermuthlich gar nicht existierende Adresse („im grossen Raum“ Berlin) aufgeschrieben hat. Wenn Sie nun den Brief — October — nicht bekommen haben, so fragen Sie doch auf der Post nach: dann aber — antworten Sie auch! —

Wie mir zu Muth ist, und was ich vorhabe, darüber erhalten Sie ausführliche Nachricht in einer „Mittheilung an meine Freunde“, die ich der Herausgabe meiner „drei Operndichtungen“ (Breitkopf & Härtel) als Vorwort vorausgeschickt habe: in diesen Tagen wird diess erscheinen.

Wollen Sie meine letzte Dichtung „der junge Siegfried“ lesen, so lassen Sie sich das Manuscript von Liszt zur Durchsicht kommen: fordern Sie's nur in meinem Namen.

(In der „Mittheilung“ kommen Sie und Werder — beim flieg. Holl. — auch vor.)

Ueber meine Gesundheit und Wasserschaft giebt Ihnen Heine Auskunft, dem ich darüber Mittheilungen gemacht habe. —

Leben Sie wohl — und — wenn Sie's können — so seien Sie weniger empfindlich gegen mich!

Ich behalte Sie stets lieb, seien Sie dessen versichert!

Zürich (Zeltweg)

Ihr

R. W.

20. Dec. 51.

Ob wohl Jacob Grimm der II^{te} und III^{te} Theil von meinem „Oper und Drama“ interessieren könnte?, der „junge Siegfried“ wird's gewiss. Theilen Sie doch mit!

7.

Aus: Altmann: Wagner u. d. Berliner Intendantur.

1854 Nov. 14. „Die nachgesuchte Erlaubniss, selbst nach Berlin kommen zu dürfen, hatte keinen anderen Sinn, als Liszt den Rückzug leicht zu machen: durfte ich selbst kommen, so fiel die Bedingung von Liszts Berufung ohne Beleidigung für diesen von selbst weg. Es war nur ein Ausweg, und Minna hat hoffentlich erwähnt, dass ich weder berufen sein, auch nicht dirigiren wollte, sondern mich nur privatim mit den Sängern verständigen. Unter keiner Bedingung möchte ich in Berlin jetzt meine Oper selbst dirigiren; ich bin gegen dies frühere Werk gleichgültiger geworden, weil es mir ferner gerückt ist, und ich hätte nicht das Mindeste dagegen, wenn es jetzt ohne Liszt und ohne mich in Berlin zur Aufführung käme; wenn ich demnach jetzt noch dagegen wäre, so sei dies nur Rück-

sicht für Liszt, nicht für mein Werk, das ich gern schon jetzt bedingungslos in Berlin übergebe mit dem vollsten Zutrauen.

Nichts könnte mir des weiteren jemals ungelegener kommen, als zum Gegenstand einer demokratischen Demonstration gebraucht zu werden, da ich diese nur als ein neues gänzlich Missverstehens meines Wesens ansehen könnte; wenn daher Herr von Hülsen den Berlinern so wenig Vernunft und Erkenntniß zutraue, dass er eine solche Demonstration zu meinen Gunsten möglich halte, so mögen Sie versichern, dass ich seiner Zeit mehr thun würde, einer solchen auszuweichen, als er thun könnte, um sie zu verhüten.

Wenn es den ganz auf eigne Hand ausgeführten Schritten meiner Frau gelingt, mir die Erlaubnis zur zeitweiligen Rückkehr nach Deutschland zu verschaffen, so werde ich auch dann nur nach Berlin kommen, wenn ich darin die einzige Möglichkeit ersähe, Liszt ohne Kränkung zurücktreten zu lassen; erführe ich jedoch, dass dies für Liszt nicht mehr nöthig sei, so würde ich gern ganz von Berlin wegbleiben. Also wenn diesen Winter der „Tannhäuser“ in Berlin noch nicht herauskommt, so wird dies nicht an mir liegen, sondern an Liszt, den ich nicht fallen lassen kann, da er für meine Musik gewirkt, als noch niemand etwas dafür that . . .

Tritt dagegen Liszt ohne peinliche Empfindung zurück, so möge Herr von Hülsen sicher sein, dass von meiner Seite ihm nicht das Mindeste entgegensteht, die Oper nächsten Winter zu geben.“

8.

Aus: Altmann: Wagner u. d. Berliner Intendantur. 1856, Januar 16.

Liebe Freundin!

In Bezug auf meinen letzthin mitgetheilten Wunsch bitten Sie mich um eine noch bestimmtere Erklärung? Ich kann Ihnen nichts weiter sagen, als dass ich aus inniger Ueberzeugung das Wiedererscheinen der Elisabeth als Leiche für das Wirkungsvolle d. h. Verständlichere halte. Ich hatte mich zu einer abermaligen Abänderung des Schlusses leider durch das Geschrei aus Deutschland bestimmen lassen, welches darüber erscholl, dass Elisabeth, die uns vor kurzem lebend verlassen, alsbald schon, wohl eingesargt, von der Wartburg zurückgebracht würde. Es ist mir aber, als ob in der für Berlin bestimmten Partitur — in welcher ich allerdings den wunderverkündenden Gesang der jüngeren Pilger ausführen liess — die Wiederabänderung des Schlusses in Bezug auf das Erscheinen der Leiche noch nicht angegeben wäre; ist es dennoch, so ist daran der Dresdener Kopist schuld. Dass nun Freund Devrient auf den guten Einfall gekommen, den Sie bereits kennen, war mir sehr lieb, und besonders war es mir sehr recht, dass ich durch Sie von Herrn von Hülsen selbst an diese letzte Version gemahnt wurde. — Wenn nun, wie Sie mir heute schreiben, meinem letzten Wunsche die neueste Erfahrung, dass jener ge-

wissermassen unpersönliche Schluss den Leuten ja gefalle, als Einwendung entgegengestellt wird, so habe ich dem doch zu erwidern, dass ich den ungemein feierlichen und tiefgreifenden Eindruck des Fackelscheines, vor welchem die Zaubererscheinung erbleicht und weicht, und des wirklich herannahenden Trauerzuges, sowie des Hinsinkens des Tannhäuser an der Leiche nicht aus der Kette der wirkungsfähigen Faktoren des letzten Aktes ausfallen wissen möchte. Die Abänderung ist aber um so leichter, als in der Musik nicht das Mindeste zu ändern ist, sondern einzig das scenische Arrangement zu berichtigen wäre. Hierin nämlich gehe ich mit Ihnen auseinander: Sie wünschten besonders auch das „er ist erlöst“ der zweiten Bearbeitung; das muss aber notwendig ausfallen, sobald der Chor der jüngeren Pilger vollständig ausgeführt wird, worauf ich aber des Abschlusses des Ganzen, wie überhaupt auch der grossartigeren, bedeutungsvolleren Wirkung wegen bestehen muss. Ich weiss, dass dieser Chor in Berlin gut vorgetragen und scenisch ausgeführt werden kann: der grüne Stab, wirklich getragen in der Mitte der Heimkehrenden, ist ausserdem ein wichtiges Symbol.

Ersuchen Sie nun Herrn von Hülsen in meinem Namen um die bezeichnete Aenderung: wenn man dringende Bedenken gegen eine sofortige Vornahme derselben hegen sollte, möge sie bis zur Wiederaufnahme der Oper in nächster Saison verschoben werden.

Was nun den bisherigen Erfolg des „Tannhäuser“ in Berlin betrifft, so brauche ich Ihnen wohl nicht erst zu wiederholen, dass ich das Unbestimmte und Zweifelhafte desselben voraussah. Gerade so wurde mein „Fliegender Holländer“ und mein „Rienzi“ aufgenommen, und ich würde glauben, dass der „Tannhäuser“ auch das Schicksal jener Opern in Berlin haben würde, wenn mir in diesem Falle nicht aus zwei Stützen eine Hilfe entstünde: aus der Erfahrung, dass der „Tannhäuser“ auf allen übrigen Theatern Deutschlands bereits das grösste Glück gemacht hat, und aus der einsichtsvollen und günstigen Stimmung für mein Werk von Seiten des jetzigen Intendanten. Herrn von Hülsen würde der von ihm so eifrig betriebene Erfolg des „Tannhäuser“ sehr erleichtert worden sein, wenn ihm ein geeigneteres Künstlerpersonal für die beiden männlichen Hauptrollen zu Gebote gestanden hätte. Besässe die Berliner Bühne einen ihrer vollkommen würdigen Tenoristen (ich meine darunter einen Sänger und Darsteller, wie seiner Zeit der berühmte Wild es war) so würde der „Tannhäuser“ mit einem Schlage die Wirkung hervorgebracht haben, die jetzt nur sehr allmählich und doch zwar nie ganz vollständig bezweckt werden kann, nämlich dadurch, dass durch häufige und fleissige Vorstellungen nicht nur den Sängern Gelegenheit zu ihrer Vervollkommnung, sondern auch dem Publikum zum genauen Eingehen in Motive verschafft wird, die bei ganz entsprechender Darstellung sogleich gewirkt haben würden, jetzt aber nur durch genaueres Bekanntwerden sich erschliessen können.

Alles, was ich durch Sie wiederum erfahre, bestärkt mich in meinem grossen Vertrauen auf Herrn von Hülsen: ohne dieses hätte ich mich schwerlich bestimmen können, unter den von mir sehr deutlich gekannten misslichen Verhältnissen mein Werk dem Berliner Hoftheater anzuvertrauen.

Ich bitte Sie für heute, mich Herrn von Hülsen allerbestens zu empfehlen und ihm zu versichern, dass ich für meinen „Tannhäuser“ in Berlin einzig auf ihn und sonst gar nichts vertraue.

Somit Gott befohlen für diesmal!

Ihr ergebenster

Zürich, 16. Januar 56.

Richard Wagner.

9.

Venedig, 8. Febr. 59.

Liebe Freundin!

Dass Sie im vorigen Mai nicht zu uns kamen, war ein grosses Unglück. Hatten Sie meinen letzten Brief, der Sie dazu zu bestimmen suchte, verstanden, und wollten der schweren Aufgabe ausweichen, die er Ihnen andeutete? Oder — verstanden sie meine Andeutung nicht, und geht Ihnen das Verständniss meiner Lage ab? Diess waren die beiden Zweifel, zwischen denen ich mich seitdem beim Hinblick auf Sie bewegte. Dieser Hinblick auf Sie hat aber eine weite und ernste Bedeutung. Ich blicke nicht zufällig auf Sie, sondern ich schaue dabei mit nothwendigem, sehnstüchtigen Suchen nach einem tief befreundeten weiblichen Wesen aus, an dem ich all die nöthigen Eigenschaften des Herzens und des Verstandes, ja selbst der Stellung in der Welt und zu mir, auffinden möchte, die es fähig machten, meinem Leben den fortan entscheidenden Dienst zu leisten, dessen ich so unerlässlich nothwendig bedarf. — Ich gestehe Ihnen, dass ich mit grossem Bangen daran gehe, Ihre Erscheinung, wie sie in mein Leben trat, für mich dahin zu bestimmen, dass Sie diejenige wären, die jenen Dienst mir leisten solle. Wir haben uns zu wenig persönlich kennen gelernt; seitdem manches Ihnen Unbegreifliche in meiner Lebensentwicklung sich zugetragen, ist mir die Möglichkeit, Sie genau und innig darüber aufzuklären, unerreichbar geblieben; trotz Ihres tiefen Willens für mich, sah ich wiederholt einen unwiderstehlichen Antagonismus in Ihnen sich geltend machen. Ich bin mir unsicher darüber geworden, wie weit ich auf Sie zählen kann. — Noch eine andere Rücksicht aber hielt mich lange im Schwanken. Sie selbst haben ein hartes Leben hinter sich; Sie sind meist sehr leidend, und zur Erhaltung der eigenen Lebenslust auf diätetische Schonung, namentlich in moralischer Hinsicht, angewiesen. Ob es daher recht und selbst freundschaftlich sei, von Jemand in dieser Lage eine Hülfe anzusprechen, die ihm nothwendig tiefe Bewegung und ersten Kummer verursachen muss? Auch diess hatte ich zu erwägen. Aus diesen Rücksichten schwieg ich zuletzt ganz gegen

Sie. Ich vertraute, für das was mich so tief bekümmert, meinem redlichen Sinn, meinem ernsten Willen, meinen besonnenen Fähigkeiten, und hoffte Sie gänzlich unberührt lassen, und Sie einst nur an dem guten Erfolge wahrnehmen machen zu können, welches zerstörende Gewitter abgeleitet worden sei. — Was diese letzte Hoffnung betrifft, so muss ich sie jetzt nun schwinden sehen. Ich erkenne, dass nur eine energische, tief eindringende Freundeshülfe mich an die Erreichung meines Zieles bringen kann. Da dieses Ziel mein persönliches Wohl nur soweit in sich schliesst, als es mit dem Wohle eines anderen Wesens zusammenhängt, dem auch Sie herzlich Theilnahme und Mitleiden widmen, so überwinde ich endlich meine Bedenken gegen den Schritt, Sie zu einem ernsten Einschreiten zu veranlassen, weil ich mir zugleich auch sagen muss, dass ein Enthalten von diesem Schritte das letzte Aufgeben jeder Hoffnung auf wahre Freundschaft aussagen würde, womit denn das Leben für mich bestimmt nur noch den Charakter einer Hölle übrig behielte.

Zur Sache! —

Wie Sie von je, seitdem Sie in dasselbe blicken konnten, mein eheliches Verhältniss beurtheilt haben, ist mir nicht deutlich. Haben Sie erkannt, welche enorme Differenz zwischen der Anschauungs- und Urtheilsweise meiner Frau und der meinigen liegt, und welcher Quell des stets wachsenden Missbehagens daraus für uns Beide fliessen musste? Oder haben Sie, nur durch den Anblick unserer gemeinschaftlichen Lebensnoth in Anspruch genommen, nie ernster mit dieser Untersuchung sich beschäftigt? In diesem letzteren Falle würden Sie sich ziemlich ganz in der Lage befunden haben, die mich während der ersten Hälfte unsrer Ehe gefesselt, und über den eigentlichen Grund des häufigen und oft höchst störenden Widerstreites zwischen mir und meiner Frau, im Unklaren erhielt. Ich habe mich viel zu jung verheirathet, um nicht — jeder hierin von der Welt gemachten Erfahrung gemäss — sobald nicht eine ungewöhnlich glückliche Bewandniss dabei zu Grunde lag, unglücklich verheirathet zu sein. Das Innwerden hiervon konnte nur durch die stete, oft unerhörte gemeinschaftliche Lebensnoth zurückgehalten werden. Endlich musste es unabweisbar dem Bewusstsein und dem Lebensgeföhle sich darstellen. Die Klarheit hierüber trat jedoch nicht mit dem Aufhören der Lebensnoth und — Sorge ein, denn diese ist mir immer treu und anhänglich geblieben, sondern seit der Zeit, als ich aus meinem Inneren mich immer bestimmter darüber erhob, und die Lebensnoth bis zur Unempfindlichkeit dagegen überwand. Diese Kraft konnte nur aus meinem eigensten, tiefsten Innern kommen, und der Welt kann ich sie nie deutlich bezeugen, sondern nur in meinen Kunstwerken sie ahnen lassen. Sie ist im Begriffe nur negativ zu fassen, als Weltverneinung, Abwendung vom Leben, bis zum heftigen Eckel gegen das eigentliche gemeine Sein der Welt und der Menschen. Ist diese Kraft der Quell des Ideales und meiner Kunstwerke, durch die sie mir Befreiung

von meinem elenden Dasein verschafft, so ist sie, eben dieser ausserordentlichen Natur wegen, auch der Grund der vielen tiefen Leiden, die mir aus meiner doch immer noch nothwendigen Berührung mit der Welt entstehen. Früher befand ich mich hierbei in einer gewissen Einheit mit der Welt, wenn auch nur im praktischen Bewusstsein: so lange es galt, durch Geltendmachung meiner künstlerischen Fähigkeiten zugleich die Lebensnoth im bürgerlichen Sinne zu überwinden, konnten auch diejenigen an meinen Bestrebungen einen erträglich verständnissvollen Antheil nehmen, die unter jener Lebensnoth zunächst am unmittelbarsten mit zu leiden hatten. Nun aber war dieser Faden des Verständnisses abgeschnitten, und, wie ich mich mit der ganzen Welt im praktischen Widerspruche befinde, wie ich hierbei namentlich mit mir selbst in den quälendsten Widerspruch gerathen muss, so konnte der Widerspruch mit derjenigen, die naturgemäss berufen war, jene anderen Widersprüche zu mildern, gegen sie mich zu schützen, und schonend sie mir zu verbergen, nur um so offener herauszutreten, als diese, durch die Lebensnoth einzig erzogen, mir am allerfernsten geblieben war. Gerade jene Kraft, aus der ich mich einzig über das Leben erhob, wurde für sie zum unbegreiflichen, unheimlichen Dämon, dem sie fremd und misstrauisch auswich, den sie mit Scheu und Widerwillen bekämpfen zu müssen glaubte. Und ich erkenne, dass ihr Instinkt sie hierin richtig leitete: in dieser Kraft lag als tiefer Grund das Bekenntniss meines — Unglückes verborgen.

So trat denn eine Zeit ein, und — ich sehe! — sie musste eintreten, — wo dieses Bekenntniss laut und grell von der Unglücklichen mir aus dem Herzen gerissen werden musste. Der Dämon liess ihr keine Ruhe; Beziehungen, die nur leidenvoller und entsagender, dabei höchst zarter und geistiger Natur waren, verwechselte sie, die leider alle ihre Begriffe über menschliche Beziehungen aus der Theaterwelt oder aus der trivialsten bürgerlichen Sphäre sich gebildet hat, mit solchen, die ihr einzig begreiflich waren: da, wo sie bei einigem Verständnisse meiner Natur, bei wirklicher Liebe zu mir, oder auch nur unter der Anleitung eines umsichtigen, vernünftigen Urtheiles, wie es ihrem Alter wohl zu eigen sein sollte, eine Prüfung für sich zu erkennen gehabt hätte, der sie, vielleicht zart leidend, wenn sie sie glücklich überstand, die Erhaltung meiner herzlichsten, dankbarsten und achtungsvollsten Ergebenheit, ja — ich muss gestehen — eigentlich erst den Gewinn einer wahren, verehrungsvollen Hochachtung, zu verdanken gehabt haben würde, — da — sah sie nur dasselbe, was ihrer Beobachtung in der gemeinen Wirklichkeit, die ihr bisher einzig Begriffe geliefert hatte, sich darbot, und — handelte darnach, handelte mit einer Leidenschaftlichkeit, welche auch mich zum Aeussersten brachte, eben bis zu dem klagenden, scharf ausgesprochenen Bekenntnisse meines — Unglücks. Jedoch — gerade hier, auf diesem schrecklichen Punkte war es nun auch, wo eine andere Kraft deutlich sich in mein Bewusstsein

drängte: — das Mitleiden! — Nach dem schrecklichen Bekenntnisse, das ich ihr machen musste, ist die arme Frau für mich ein andres Wesen geworden, als sie früher es war. Ich sehe nur noch, wie schrecklich sie leiden muss, und kann nur noch mit ihr — leiden. Sie war — eben in ihrer Niedergetretenheit — zum ersten Male ganz weich, und nur noch klagend, was mir das Herz zerriss. Meine Bestimmung stand von da ab fest. Nie hatte ich ernstlich im Sinne gehabt, sie je zu verlassen, oder gar etwa — ein andres „Glück“ zu suchen. Doch hatte ich mich immer nur leidend, abwehrend, mich entfernend von meiner Frau gehalten. Jetzt, nachdem ich ihr diese furchtbare Wunde hatte schlagen müssen, trat ich mit vollem Bewusstsein zu ihr in ein actives Verhältniss. Es lag mir jetzt ob, sie zu trösten, mit ihrem Schicksale zu versöhnen; ganz und herzlich ihr das zu sein, was ich ihr nun sein konnte, sein musste, und eben nicht etwa aus Pflichtgefühl, sondern auf Antrieb einer tiefinnigen Stimme des Herzens. Was hätte ich nun in dieser Zeit darum gegeben, den Beistand zu finden, dessen ich hier für mein gutes Werk so tief benötigt war! Wollte ich gerecht sein gegen die arme Frau, so konnte ich es doch nur, indem ich gerecht gegen Alle war. Ich konnte Minna nur tief und innig zu versöhnen und zu beruhigen hoffen, wenn ich auch sie zur Gerechtigkeit stimmte; ja, wirklichen Trost, einzige Erhebung und Selbstachtung konnte ich ihr nur dadurch zu geben annehmen, dass sie diejenigen Beziehungen, die sie so widerwärtig verkannte, ihrer Natur nach richtiger zu würdigen vermöchte, dass sie erkannte, wie hier nur Leiden, und zwar ein edles, zartes Leiden, aber nichts Beeifernswerthes vorhanden sei. Aber wie sollte ich ihr diess klar machen? Jeder Versuch dazu konnte, aus meinem Munde, fast nur eine neue Verletzung, eine neue Anklage gegen sie enthalten; denn hier war ihr ganzes Gefühl einzig aufgeregt, und Vernunft und Einsicht konnten gegen den Eindruck meiner Stimme, wenn ich sie zur Gerechtigkeit erhob, nicht zum Antheil am Verständniss gelangen. Wie sehnstüchtig blickte ich damals auf Sie, Alwine! Nur eine Frau, eine Freundin konnte hier das erwirken, was mir unmöglich gelingen durfte. Sie kamen nicht, und ich blieb mit der Unglücklichen in der furchtbaren Oede allein, um jeden Tag die Hoffnung auf Versöhnung ferner schwinden zu sehen. Zum Unglück bemächtigte sich auch die Verwirrung des jugendlichen Gemüthes meiner hierbei theilnehmenden Freundin. Der Dämon des leidenschaftlichen Misverständnisses jagte hin und her. Die Lage wurde durchaus unerträglich. Sie ward zum furchtbaren Traum, aus dem nur Erwachen retten konnte.

Ich gestehe nun, dass ich mit gebrochenem, aber auch erbittertem Herzen von meiner Frau schied. Doch erkannte ich in dieser Trennung bald ein wohlthätiges Heilmittel. Ich liess Minna unter starken häuslichen Beschwerden und Unruhen zurück. So sehr ich sie darum beklagte, so durfte ich doch, ihrer so vorherrschend praktischen Natur nach, hoffen, dass

gerade diese Besorgnisse sie einigermaassen von dem inneren Seelenfieber befreien würden. Je ferner wir uns kamen, desto lebhafter hielt ich von ihr nur noch das Bild der leidenden, kummerbelasteten Frau fest. Hatte ich nie aufgehört, selbst nach den leidenschaftlichsten Erregungen, mir den Zustand dieser armen Frau deutlich zu machen, und immer mir zu sagen — „glücklich hast du sie doch wahrlich auch nicht gemacht!“ — und „was sie leidet, ist am Ende doch nur der intellectualen Beschaffenheit ihres Wesens nach, nicht dem moralischen Character des Leidens selbst nach von dem Deinigen verschieden,“ — so trat nun immer mehr der ganze Umriss ihres pein- und sorgenvollen Lebens vor mich, und meine erste Stimmung nach jenem harten Schlage trat bewusst und sicher wieder ein, um fortan mein Verhalten gegen die Unglückliche zu bilden. Vor Allem aber ist und bleibt ihr schrecklich gestörter Gesundheitszustand das, was mich ein für allemal nur noch zu liebevoller Rücksicht und Schonung gegen sie bestimmt. Mag ich mir, zur Beschwichtigung innerer harter Vorwürfe, auch manches als Trost über den Grund ihres physischen Leidens sagen können, so übersehe ich doch keinen Augenblick, dass der Character meiner Natur und meines Lebens es war, an dem die Frau so weit zu Grunde ging. Darf ich mir gestehen, dass die Lebensnoth, an der sie so unaufhörlich zu tragen hatte, für mich eigentlich nicht niederdrückend vorhanden war, ja selbst wohl nur aus der unbesonnenen Zusammenkettung zwei im Grunde ganz divergirender Lebenstendenzen hervorging, von denen eine jede, eben nur durch diese Berührung mit der andren zu leiden hatte, so musste ich doch eben so bestimmt einsehen, dass sie darunter wirklich gelitten, und bis zum Verlust ihrer Gesundheit gelitten hatte. — Ausserdem hatte ich, liebe Alwine, jede Brücke des Lebens längst hinter mir abgebrochen. Für mich war das Freundlichste und Tröstlichste doch nur noch Leiden und wo ich litt, dahin brachte ich auch Leiden. Dieses Leiden, von dem ich hier spreche, ist grösser und tiefer, als Minna eine Ahnung hat. Doch die es trägt, liebt dieses Leiden, hat durch dieses Leiden sich aufgeschwungen, und schwebt jetzt wie ein Engel über mir, der mir zu jedem Guten, Edlen und Schönen meines Handelns und Schaffens den weihvollsten Segen giebt. — So gestärkt und mit jeder Kraft zum Ertragen ausgerüstet, wende ich mich einzig der Sorge um meine arme Frau zu. Fest ist es mein Wille, durch nichts mich mehr reizen zu lassen, meiner sorgenden Milde und Schonung Abbruch zu thun. So gelang es mir denn auch, Minna wieder Vertrauen zu ihrem Schicksale einzuflössen, ich durfte hoffen, durch den herzlichen, ehrlichen Ausdruck meiner liebevollen Gesinnung gegen sie, ihr Beruhigung und Sicherheit gegeben zu haben. Von der für einige Zeit noch unterhaltenen Trennung verhoffte ich mir das Gute der Zerstreuung und Ablenkung für sie, und für mich, in Bezug auf die ihr nothwendige Behandlung, den Vorthail, mich gegen die üblen Folgen momentaner Aufwallungen, wie sie im persönlichen Verkehr mit einer so un-

glaublich gereizten und aufreizenden Natur nur zu leicht vorkommen können, in so weit sicher zu stellen, dass ich aus der Ferne mich stets nur besonnen, mild und beruhigend auslassen dürfe. Deshalb, und weil ich eben die absolute Unmöglichkeit einsehen musste, sie meinerseits über den Charakter des Vorgefallenen zu belehren, bat ich sie auch dringend, ja forderte sie fest und feierlich dazu auf, nie mehr jene Punkte zu berühren, wogegen ich sie ein für allemal meines herzlichsten Bedauerns des Harten und Kränkenden meiner Aeusserungen in jener verhängnissvollen Katastrophe versicherte, und sie um Verzeihung dessen bat.

So fasste ich denn zuletzt nur noch die äussere Gestaltung unsres Lebensabends in's Auge, entschlossen von nächstem Herbst ab mit Minna wieder einen häuslichen Herd zu gründen, an dem ich sie pflegen, und nach Kräften für die harten Mühen ihres Lebenssommers entschädigen wollte. Wo? und wie? das war noch meine einzige Sorge nach dieser Seite hin. Auch diese bekümmert mich, denn die Welt macht es mir jämmerlich schwer. An einen kleinen Ort, zur intimen Zurückgezogenheit, kann ich mich unmöglich entschliessen. Minna darf nicht zu sehr auf mich angewiesen sein. Ich suche dagegen eine grosse Stadt mit nöthiger Zerstreuung auf für meine Frau, und möglicher periodischer Thätigkeit für mich, unter behaglichen häuslichen und gesellschaftlichen Verhältnissen. Wie schwer mir wird, diese Möglichkeit mir aufzubauen, denken Sie wohl leicht? Aber — nicht diess soll meine eigentliche Sorge sein! Ach, das wäre zu mild für mich! Nein, mit namenloser Trauer und Beklemmung ersehe ich, dass ich auch diese Zukunft in den Wind aufzubauen fürchten muss, — denn — ich muss verzweifeln, Minna gerettet zu sehen. Wie ich jetzt immer wieder und mehr aus ihren Briefen ersehe, wird ihr Herz nie zu der wohlthuenden Ruhe gelangen, durch (die) sie allein sich und mir das Leben möglich macht. Der alte Dämon bricht immer wieder hervor, und keine Vorsicht meiner Seits genügt, ihn zu beschwichtigen. Sie bleibt, und ist — wie es scheint — gerade erst jetzt recht, den widerlichsten, aufreizendsten Einflüssen auf ihr Gemüth ausgesetzt. Sie geht, wie es nun leider auch ihre Neigung mit sich bringt, meist mit Personen um, denen der eigentliche „Klatsch“ ihr wahres Element ist. Jeder Brief bringt mir in dieser oder jener Form den Beweis, dass ihr eine „gute Freundin“ wieder etwas vertraut hat. Und ihr Gemüth bleibt der ewig hell lodernde Herd, in den diese Tropfen Oehl's geworfen werden.

Glaube ich diesen üblen Einflüssen in etwas entgegen zu müssen, rein um sie eben nur über mich zu beruhigen, so fache ich auch dadurch ihre ewig bereite Gluth wieder an. In einem letzten Briefe wirft sie mir wieder Reden und Ausdrücke aus jener Zeit vor. Nichts verlöscht sich in ihr; nichts kann sie überwinden. Der Gott, der sie einzig retten kann, bleibt ihr fern; sie ist wie die Mücke, die sich in dem Licht verbrennen muss, scheuche man sie auch noch so besorgt davon.

Mit Entsetzen sage ich mir: wie soll das werden?? Sie, die nur noch von dem Gifte angezogen wird, das ihr den Tod geben muss, wie soll ich sie mit mir vor dem unausbleiblichen Unglück bewahren, das unter solchen Umständen unsre Wiedervereinigung mit sich führen muss? —

Und auch ich, liebe Alwine, bin sehr — zu schonen! Mein Lebensüberdruß wächst mit jedem Tage. Was soll mir Freude machen? Ich kann Ihnen kein Wort über den Lohengrin erwidern. Kaum höre ich es mehr, wenn man mir von so etwas spricht. Ich bin für jedes Schmeicheln der Welt unempfindlich geworden. Was mich bei Geisteskraft erhält ist einzig der instinctive Trieb zur Vollendung meiner Werke, und was mir moralische Ausdauer giebt, ist einzig der Wille und Wunsch, meiner Frau durch ihren Lebensabend zu helfen, ihr gut zu thun, sie einst versöhnt aus dieser Welt scheiden zu lassen. Ausserdem — nichts! Gehe ich heute aus der Welt, so lasse ich nichts anderes zurück, denn was mir am Nächsten ist, das — folgt mir. Ich weiss es! —

Was habe ich mir nun zu erwarten, wenn ich meine letzte moralische Lebensaufgabe zu erfüllen habe? Werde ich sie lösen können? Wird es mir möglich gemacht werden? Ich sage: möglich; denn nicht alles vermag man, was man will. Auch ich bedarf zu der schwierigen Aufgabe der Schonung, der Rücksicht. Es muss mir geholfen werden. Wie aber soll man mir helfen? Mit unerbittlichem Hass verfolgt meine Frau jeden Menschen, der mir irgendwie sympathisch und dadurch ihr verdächtig ist, und sucht ihn von mir fern zu halten. Und verdächtig, gefährlich dünkt ihr eben ein Jeder, der mich irgend anspricht, meine Teilnahme weckt, der mir ergeben, und namentlich — wie diess sich ja jetzt trifft — mit Enthusiasmus zugethan ist! Aber, um Gottes Willen, wie soll ich mich nun dagegen verhalten? Wäre es denkbar, dass man von mir fordern sollte, nur um dem wüthenden, leidenden Herzen dieser Frau Ruhe zu geben, sollte ich die grössten Ungerechtigkeiten ausüben, mit hellem Wissen den Unschuldigen kränken, ja, bis zum wirklichen Verrath der Freundschaft, der heiligsten Rücksichten mich verstehen? Und wie könnte diess ihr Ruhe geben? Kann die Ruhe nicht nur aus der Versöhnung, der Gerechtigkeit, der Milde kommen?, aus dem keineswegs beschämenden, sondern einzig trostreichem Gefühle, dass man sich getäuscht habe, als man sich verrathen wähnte? — Ich begreife, dass es dem Herzen einer Frau zuviel zumuthen hiesse, wollte ich von der meinigen verlangen, sie solle auch gegen diejenige, die sie für den einzigen Grund ihrer Leiden hält, gerecht werden, in ihr nur die Leidende ebenfalls erkennen, ihrer Erhebung, ihrer schönen Resignation, ja ihres tiefen Mitleidens für die Gekränkte selbst, inne werden, und auf diesem Grunde mit ihr sich versöhnen. Wahrlich dazu gehörte ein Character, der eine andere Grundlage hätte, als der meiner unglücklichen Frau! Aber soll und darf ich mich mit klarem Bewusstsein in eine Lage bringen, in der ich selbst, nur um

meiner Frau eine eingebilddete, durchaus unnatürliche Labung zu bereiten, in ihren abscheulichen Ton einstimme, oder diesen selbst nur ertrüge? Soll ich die Welt, und Alles was mir Edel und Theuer dünkt, zusammen-treten lassen, nur um einem unbändigen Herzen eine Medizin zu bereiten, von der ich gewiss weiss, dass sie ihr auch nicht die mindeste wirkliche Linderung bringen könnte? —

Sie gestehen, dass ich mit meinen Hoffnungen auf Versöhnung an einem Abgrunde stehe, der — mir und meiner Frau in schnellster Kürze den Tod geben muss. — Ich kann mir diese furchtbare Zukunft nicht verbergen; und jetzt, wo ich mit allen Bestrebungen daran bin, die Zukunft erträglich für uns Beide zu gestalten, muss ich nach einer Gewährleistung aussehen, die uns beide vor dem letzten, höchsten Elend bewahrt. —

Würde ich in diesem Sinne an Minna mich wenden, so müsste sie Alles, auch noch so zart, aber eben in dieser Absicht Vorgebrachte, nur von Neuem reizen und beleidigen. Alles, was hier nöthig ist, kann nur ein Dritter thun, und diess muss Jemand sein, der bei jenen Conflicten bisher unberührt blieb, das Vertrauen Minna's besitzt, und namentlich muss diess ein weibliches Wesen sein, das schon vom Geschlechtsstandpunkt aus ihre Vernunft offen findet.

Meine liebe Alwine! Was soll ich Ihnen nach diesem Allen noch deutlicher und bestimmter sagen? Soll ich Sie auffordern, und im Namen des Lebens und Leidens zweier guter, aber sich quälender Menschen beschwören, die ganze Kraft Ihrer schönen Natur aufzubieten, um durch Ihre Vermittlung die Lösung einer schweren Lebensaufgabe mild und verständig vorzubereiten? Soll ich Sie, um Sie dazu zu bestimmen, nochmals versichern, dass ich tief ernst und aufrichtig den herzlichen Wunsch hege, meiner Frau Ruhe, Frieden und Milderung ihrer schrecklichen Leiden zu geben? Ja, dass dieser Wunsch, selbst wenn die Unglückliche ihn nicht anerkennen, und mich zurückweisen wollte, den grössten, wohl einzigen Theil des mir überhaupt in der Welt noch Wünschenswerthen einschliesst, und ich trotz jedes Hindernisses mich unausgesetzt bemühen würde, ihn nach Herzenstrieb zu erfüllen? Soll ich Sie nun erst noch dazu auffordern? —

Sie haben diesen Brief gelesen, und ich weiss, wenn Sie irgend sich die Kraft dazu zutrauen dürfen, werden Sie auch unaufgefordert Alles aufbieten, um in dem grausam gereizten Herzen meiner armen Frau diejenige grosse Wendung zum einzigen Heile herbeizuführen, die einzig auch wahren Trost, wahre Ruhe geben kann. Derjenigen, die nur durch Erfüllung der Mahnung: „Vergebet Euren Feinden!“ wahren Frieden finden könnte, dürfte aber diese Erfüllung so leicht gemacht werden, wenn ihr deutlich zur Einsicht gebracht würde, dass sie es nicht mit Feinden zu thun hat: dass wir Alle leiden und irren, irren und leiden, und dass der

Feindseligste der irrendste und leidendste ist. Geben Sie ihr Ruhe! Sie haben mit diesem Briefe mich offen wie vor einer Geliebten gesehen. Keine Falte ist in mir. Was ich will, habe ich Ihnen klar und einfach gesagt. Helfen Sie mir! Helfen Sie ihr, — damit ich — ihr helfen kann. Aber dies kann nicht auf dem Grunde neuen Truges geschehen. So weit ihr diess irgend möglich wird, muss sie die klare Lage der Dinge einsehen. Diess einzig kann sie vor Rückfällen bewahren, und sollte sie der Gedanke meines — Bekenntnisses untröstlich lassen, so sei ihr zum wahren Troste gegenüber gehalten, dass diejenige wahre Hochachtung, innige Verehrung, ja Bewunderung, die sie sich meinerseits durch eine klare und bewusste Versöhnung erwerben müsste, das Höchste und Würdevollste sei, was einem Weibe in der Welt beschieden sein kann.

Segne Sie Gott zu Ihrem Werke, wenn Sie es als das Ihrige betrachten dürfen! —

Ich denke, Sie sehen meine Frau bald! Geben Sie ihr den Frieden, und mir die — Möglichkeit, der Welt noch meine letzten heiligen Künstlergaben zu spenden.

Ihr

Richard Wagner.

10.

16, Rue Newton. Champs Elysées.
Paris. 31. Oct. 59

Beste Freundin!

Nehmen Sie meinen innigen Dank für die grosse Freundschaft, die Sie mir erweisen! Ich darf nicht mehr darüber in Zweifel sein, dass Sie von sehr wohlthuendem Einflusse auf Minna gewesen. Glauben Sie, dass ich die ungemeinen Schwierigkeiten, die hier zu besiegen sind, gründlich zu würdigen weiss. Jede Ihrer mir geäusserten Befürchtungen habe ich vollkommen verstanden. Noch im vorigen Frühjahr musste ich selbst wieder erfahren, mit welcher ausgesuchten Vorsicht meine Frau zu behandeln sei, da ihr Zustand nun einmal nicht zulässt, dass in dem zarten Punkte, um den es sich handelt, ihr ein vernünftiges Urtheil ermöglicht sein kann. Seit dieser letzten Erfahrung (die sich auf einen vollkommen missglückten Versuch, ihr über jenen Punkt selbst eine letzte beruhigende Aufklärung zu geben, gründete) bin ich nun mit mir ganz darüber einig geworden, dass in alle Zukunft zwischen uns auf das Strengste zu vermeiden, jene Saite irgend wie wieder zu berühren. Es wird dazu meinerseits kein kunstvoll berechnetes Benehmen bedürfen, sondern ein Blick auf ihre Gesundheit zeigt mir einfach, dass ich mich zu ihr in der rücksichtsvollen Superiorität eines Arztes zu verhalten habe, der dem Leidenden alles Schädliche und Reizende fern hält.

Auf die wunderlichsten, missverständnissvollsten Vorwürfe und selbst Schmähungen, die sie mir auf jenen Versuch entgegen warf, konnte ich, ohne dass es mich die mindeste Beherrschung oder Ueberwindung gekostet hätte, sogleich nur beschwichtigend und tröstend antworten, eben weil ich erkannte, wie es mit der Armen steht. Sie kann meinerseits nun nie mehr Anlass zur Ereiferung erhalten: ich bin meiner hierin völlig gewiss. Denn ich hatte seit unsrer Trennung nun Zeit genug, nach allen Seiten mir darüber klar zu werden, wie ich mich zu verhalten habe, wenn wir uns wieder vereinigen. Ich weiss aber auch, aus welchem Grunde ich diese Wiedervereinigung selbst zu wünschen habe. Es ist diess meine Sorge um Minna selbst, weil ich einsehen muss, dass sie unter Niemandes Schutz und Pflege noch so gut gedeihen können wird, als unter den meinigen. Sehr habe ich zu bedauern, dass sie sich namentlich gerade in Dresden niederliess: das Unglück will, dass sie meist nur Umgang mit ungebildeten Frauen hat, die es wohl mit ihr gut meinen mögen, aber nicht im Entferntesten dazu gemacht waren, wohlthätig auf die so sehr leicht Erregbare zu wirken. Fast jeder Brief brachte mir ein neues Herzugetragenes, einen sogenannten Klatsch, eine ihr wiederfahrene unvorsichtige Beängstigung, und diess — ich will nur sagen: unselige Verkehren mit meiner Frau ist durch nichts zu unterbrechen, als durch ihre Entfernung aus dieser Umgebung. Da sie im Uebrigen selbst so sehnlich nach geräuschlosem, zurückgezogenem Leben verlangt, so halte ich das meinige ganz dazu gemacht, ihr zur Theilnahme anempfohlen zu werden. So fühle ich mich in jeder Hinsicht sicher meines Vorhabens, weil ich eben genau weiss, was ich vorhabe: ich weiss, dass nur ich wahrhaft wohlthätig auf Minna noch einwirken kann, und somit ist mir deutlich vorgeschrieben, was ich muss. Somit habe ich keine Wahl, die ich nur dann hätte, wenn ich einsehen dürfte, dass ihr Belassen in ihrer jetzigen Umgebung und Lebensweise, ihr dieselben günstigen Einflüsse gewährte.

Doch läugne ich auch nicht, dass diese meine Sicherheit mir ihrerseits ermöglicht werden musste: zu meiner wahren Freude glaube ich in letzter Zeit aus ihren Mittheilungen aber deutlich ersehen zu dürfen, dass namentlich Ihnen, liebe Freundin, es wirklich gelungen ist, klärend und beruhigend auf die arme Geängstigte zu wirken. Ich ersehe das mit so inniger Befriedigung, dass ich in diesem Erfolge Ihrer Freundschaft auch eine bestärkende Kräftigung meines Vorsatzes erkennen darf. Ich sehe daher mit Freude und wahrer Genugthuung dieser Wiedervereinigung entgegen, die mir die schönste Veranlassung geben soll, recht nah und fühlbar zu zeigen und zu bewähren, welches meine Religion ist. Seien Sie recht ruhig und vertrauen Sie auf mich, wie ich auf Ihren Beistand vertrauen durfte.

Auch über meine äussere Lage beängstigen Sie sich nicht, beste Freundin. Alles, was ich für dieselbe wünschen müsste, wäre Sicherheit und Stätigkeit; im Uebrigen sind meine Einnahmen reichlich, und seit

längerer Zeit bereits bestreite ich alle meine Bedürfnisse einzig von meinen verdienten Einkünften. Hätte ich, seit der Bestreitung unsrer letzten Züricher Einrichtung, ruhig und ungestört am Orte fortleben können, so würde ich sogar bereits recht hübsche Ersparnisse zurückgelegt haben, denn so gross waren die Kosten der letzten, durch den Fortgang von Zürich herbeigeführten 15 monatlichen Lebensart, dass ich mit der Hälfte davon in meinen dortigen Verhältnissen vortrefflich ausgekommen wäre. Gegenwärtig verursacht die Uebersiedelung nach Paris — für die ich ebenfalls nichts anderes zu wählen hatte — namentlich auch durch die Schwierigkeit von nachbarlichen Klavieren unbelästigt zu wohnen (was hier nur durch die Miethe eines Häus'chens für mich allein zu erzielen ist) — starke und gern umgangene Ausgaben, und ich läugne nicht, dass ich es schwer habe; doch habe ich die Aussicht, auch diess durch meine Einnahmen mit der Zeit decken zu können, und was mir daher — bei der beständigen Störung meiner häuslichen Lage einerseits, und bei der grossen Unregelmässigkeit meiner Einnahmen andererseits, wünschenswerth erscheinen müsste, ist ein mir offener Credit, um in Fällen der Erfordernis meiner Lage die Zufälligkeit und Unbestimmtheit meiner Lage ausgleichen zu können, da es sich trifft, dass ich zu einer Zeit starke Ausgaben habe, wo ich gar nichts oder geringes einnehme, während zu andren Zeiten starke Einnahmen oft reichlich zusammen fallen. Hieraus entstehen dann wohl Schwankungen und öfters starke Verlegenheiten: eine Hülfe wäre mir da viel werth; doch eben nur als Credit, zur Ausgleichung; in sehr dringenden Fällen ist mir auch dieser gesichert. — Ich berühre diess umständlicher, um Sie hierüber zu beruhigen, und über einen Irrthum zu belehren, indem ich Ihnen nochmals bekräftige, dass meine Einnahmen — für jetzt ganz abgesehen von Aussichten ungewisser Art — sich als vollkommen meinen Bedürfnissen entsprechend, namentlich selbst in dem für mich so ungemein schwierigen vergangenen Jahre, erwiesen haben. -- Im Uebrigen bleibt mir auch hierin keine eigentliche Wahl: bedenken Sie das und beunruhigen Sie weder sich noch mich darüber, wenn ich mich vorübergehenden schwierigen Lagen aussetzen muss. Auch meine Verschwendungssucht, liebe Alwine, die Ihnen so grosse Pein zu machen scheint, stellen Sie sich, ich bitte herzlich, nicht gar so grell vor; lassen Sie sich vielmehr (ganz im Vertrauen) sagen, dass gerade meine gute Frau gar nicht so übermässig gegen Neigungen zu Ausgaben gewappnet ist, die ich oft recht unnöthig finde. Der Unterschied bei uns ist, dass ich gewisse Bequemlichkeiten und Annehmlichkeiten liebe, für die mancher vielleicht gerade keinen Sinn hat; meine Frau dagegen gern nach aussen zu einen Anschein sich zu geben sucht, den ich mir nur dann gefallen lassen könnte, wenn nach innen alles entsprechend wäre: ihre Neigung, Gäste zu bitten, und durch besonders reichliche Bewirtung sich die Bezeigung ihrer besonderen Anerkennung hierfür zuziehen, hat mich oft bis zum Excess des lauten Tadels vor diesen Gästen

verleitet. Es war mir nun recht drollig, vor einiger Zeit mir hierüber Vorwürfe Ihrerseits zuzuziehen. — Doch lassen wir diese Kleinlichkeiten, die ich hier wahrlich nur lächelnd berühre.

Mögen dagegen meine Versicherungen Sie, wie ich es so herzlich wünsche, einiger Maassen beruhigen, und mit etwas grösserem Vertrauen in mich, auch nach der Seite der Ueberlegtheit meiner Handlungen hin, erfüllen. Ich hoffe wirklich recht zuversichtlich, Sie nach einiger Zeit vom guten Erfolge meines Vorhabens, namentlich in Bezug auf Minna, hören lassen zu können, und wiederhole, dass ich Ihnen, meine treue, theure Freundin, einen grossen wichtigen Antheil daran zu erkenne, für den ich Ihnen jetzt wie immer zur treuesten Erwiderung Ihrer Freundschaft von ganzem Herzen verpflichtet bin.

Leben Sie wohl, beste Alwine; gedenken Sie meiner in Güte und Vertrauen und behalten Sie mich so lieb wie Sie können!

Ihr

Richard Wagner.

11.

Starnberg. 21 Juni 1864.

Meine liebe Alwine!

Leider hör' ich, dass Sie viel kränkeln! Könnte ich Ihnen helfen! Desto schöner, dass Sie sich so über mich freuen. Sie haben Grund; denn das, was mir von der Welt gehört, ist gerettet und bewahrt, weit über mein Leben hinaus. Ich wusste, dass das möglich sein müsste: aber nicht, wo wir es suchen und mühsam uns herrichten wollen, wird das Rechte angetroffen; das kommt wie ein Wunder als Geschenk des Himmels. Und so kam es mir. Was ich gewonnen, ist ganz mein Eigen: aus meinem jungen König blicke ich mich an, mein Genius steht verkörpert vor mir. Nichts, Nichts kann Ihnen die Schönheit dieses Jünglings, seiner Liebe zu mir, meiner seligen Erwiderung der Seinigen schildern. Es ist das verwirklichte Ideal! So musste es kommen; der Schooss einer Königin musste mir den Schutzengel meiner Kunst, meines Lebens gebären: — und ich kann sagen, mein Geist, mein tiefstes Bedürfnis hat ihn gezeugt. — Jede Einzelheit, die ich Ihnen berichten wollte, würde mir als ein störendes Zeugniß für die Aechtheit und Schönheit unsres Verhältnisses erscheinen: Hier ist noch etwas Anderes, als Göthe und sein Carl August! Mein junger König, der in keiner Hinsicht, selbst für die ernstesten Regierungsgeschäfte, den mindesten Einfluss über sich aufkommen lässt, ist eifrig und angestrengt, um die Macht fest und unverkümmert zu halten, die ausreichen soll, meine Ziele zu verwirklichen; denn Er weiss, dass

das mehr werth ist, als was sein ganzer Staat an sich und für sich zu Stand bringen könnte. —

Ach, Liebe! Das ist schön, — und ein höchstes Glück, dass es jetzt noch eintrat! Ich war nicht verloren — als das, was ich bin, — aber für die Welt wäre ich verschwunden, wenn das dritte Jahr meiner Rückkehr nach Deutschland so abgelaufen wäre. Ich war mit Allem und Jedem fertig: keine Sehnsucht meines Herzens konnte mir die rasende Hohlheit all der öden Menschengefäße ausfüllen, in die ich mich bisher hineinzuzaubern versucht hatte.

Es ist nicht zu schildern, was mich Alles zuletzt traf, welches unerhörte Mislingen mich für jeden Schritt verfolgte; und je unglücklicher ich in Allem war, desto bedenklicher wurde Alles, was Freund war, gegen mich; ich besass plötzlich geradeweges gar nichts, nicht eine Seele mehr. Alles fiel ab. — Die Wandelungen des Monat Mai sind in keinem Drama drastischer zu geben: dieser Monat enthält ein ganzes langes Leben: tiefster Druck, und wunderbarste Erhöhung! —

Nun bekommt mich Niemand mehr: Alles was ich schaffe und wirke, gehört jetzt nur noch meinem holden König, tritt nur durch ihn noch in die Welt, wird nur nach seinem Wunsch und Ermessen noch der übrigen Welt mitgetheilt werden. Dies Recht habe ich ihm zuertheilt, und ich war entzückt, als er begriff, wie ich durch diese Widmung erst mich und mein Wirken vollkommen geborgen fühlte. Nirgends mehr werde ich vor einem Publikum erscheinen: nur noch zu den ersten Aufführungen meiner neuen Werke vor meinem König! Denn Er ist mein Deutschland, meine Menschheit! Himmel, was wäre ich mit Deutschland und der Menschheit ohne ihn!

— Bisher hatte ich mich noch herzurichten und zu erholen: was ich hinter mir habe, bebt noch in mir nach. Ich bereite mir nun letzte Schaffensruhe; dazu habe ich treue Diener, einen alten Hund, eigentlich keine Freunde, kein Weib, an das ich mein Haupt schmiegte, aber — einen König: — Den — habe — ich! Er ist mein! —

Liebe, theure Alwine! Sehen Sie, so weit brachte ich's! Jetzt habe ich Alles, was ich von dieser Welt fordern konnte: nun erst kann ich Ich sein; für mein Wirken ist mir nun nicht bange. Ich hab' Ruhe, Alles würdig vorzubereiten. Nächstes Jahr haben wir Tristan — und die Meistersinger. In drei Jahren die vollständige Nibelungen-Aufführung! Halten Sie sich tapfer! Das müssen Sie noch frisch und froh erleben: das versteht sich ganz von selbst, und desshalb ist mir vor Ihrem Kränkeln gar nicht bange! —

Von ganzem vollen Herzen

Ihr

R. W.

12.

Liebe Freundin!

Eine grosse Freude kehrte bei uns mit Ihrem Briefe ein. Noch Tag's zuvor hatten wir viel von Ihnen gesprochen: so hatte es uns denn gut in den Ohren geklungen! Auch Werder's Gruss freut uns herzlich: wollen Sie ihn schönstens ihm erwidern. Herzlich danken wir für die Nachrichten von Ihrem Leben, die allerdings wehmüthig genug lauten! Und doch sind Sie rüstiger, als Sie es ankündigen zu dürfen glauben. Auch bin ich jetzt von dem sonderbaren Glauben besessen, dass, wer es mit mir gut meint, noch viel erleben wird. Damit hat es so seine eigene Bewandniss. Ich nämlich weiss, dass ich noch eine lange rüstige Lebenszeit vor mir habe, und zwar besonders deswegen, weil ich so viel zu vollbringen habe, was, wie ich nun wohl sehe, kein Andrer ausführen kann. Nun aber ist mir ein Sohn geschenkt. Wer ermisst, was mir das sagt? Er ist so stark und schön, dass ich ihn „Siegfried“ nennen durfte, und ihm zu Ehren hatte ich auch mein Werk beendet. Auch „Helferich“ heisst er, weil er ein nützlicher Helfer werden soll. Nun muss ich den Jungen noch gross ziehen. Mit ihm wachsen die vier Mädchen meiner Frau auf, deren Unterricht und Erziehung das Tagewerk der Edlen in unserer stillsten Zurückgezogenheit bildet. Alles gedeiht. Der Arzt ist seit 5 Monaten nicht mehr in's Haus gekommen. Die Partitur des „Siegfried“ beendige ich so eben; von der Götterdämmerung ist fast die Hälfte schon in Musik gesetzt. So wird es denn nächsten Juni 3 Jahre, dass ich gänzlich aus der Welt geschieden bin: seit ich vom König von Bayern bei der ersten Aufführung der „Meistersinger“ in seiner Königsloge Abschied nahm, habe ich keinen Laut eines Orchesters mehr vernommen. Aber mit meinen Lebenserfahrungen habe ich abgerechnet, da ich mich nun berufen glaubte, keinen Spass mehr zu verstehen, und jedes Ding bei seinem rechten Namen zu nennen. Auch mein Leben ist genau verzeichnet; ich hab' es Cosima, die es wissen wollte, dictirt; das soll mich dereinst überleben: ich vermach' es meinem Sohne. Was Cosima ist, und was sie mir ist, wird wohl Jeder ermessen können, der uns fortan zusieht. Ich weiss, dass Sie sie lieben. Wir werden vermuthlich im Frühjahr nach Berlin kommen: dort will ich der Academie meinen Dank abtragen durch einen Vortrag über „die Bestimmung der Oper“. Daraus wird man auch meinen Plan zur wirklichen Einführung meiner Werke kennen lernen. Was ich hierfür zu fordern habe, ähnelt in einem gewissen Sinne der Forderung des Faust an den Kaiser, ihm so viel Land zu überlassen, als er vom Meere abdämmen würde. Keiner Menschenseele werde ich zu nahe treten: das Theater betrete ich mit keinem Fusse. Aber Verständniss für mich will ich zu gewinnen suchen: ohne dieses kann und will ich nichts. — Könnte ich noch Einem nützen, so wäre dies in Berlin Constantin Frantz. Kennen Sie ihn? Er ist persönlich über alle Maassen un-

behilflich und ungeniessbar: aber —!! Haben Sie seine Bücher gelesen: „Die Wiederherstellung Deutschlands“, „Die Naturlehre des Staates“? — Er trat zur rechten Zeit in mein Leben, um mir von grosser Wohlthat zu werden. Und wie elend lebt dieser Mensch in Berlin! O, Deutschland! —

Hier zur Erbauung ein allerneuestes Gedicht* von mir. Cosima rieth mir davon ab, es in die Nordd. Allg. Zeitung zu bringen, wie ich es zuerst beabsichtigte. Ich besann mich kurz, und schickte es an Bismarck. — Ein Leipziger Verleger hat mich aufgefordert, einen Kaiser-Krönungs-Marsch zu schreiben. Vielleicht fällt mir etwas Gutes ein. Es wird nun hübsch sein, wenn dieses Musikstück etwa in den Biergärten gespielt wird, während zur wirklichen Krönung etwa Herr Taubert oder dgl. im Allerhöchsten Auftrage einherparadirt. Aber diess sind wir gewohnt. Gott weiss, was wir verschuldet haben! — Doch hoffe ich, mein Sohn soll es anders erleben! — Mein Vertrauen auf die Zukunft hat sich schön belebt. Mir ist vergönnt worden, tief, tief in die Natur des deutschen Geistes zu blicken: jetzt darf ich Alles verstehen, ja — zum ersten Mal etwas durchaus bewundern. Der Gang der Bildung des neuen Reiches ist wundervoll. Hier hat Alles aus tiefem Instinkte und unverilgbaren Anlagen gewirkt. Wer diese Figuren, wie Bismarck, Roon und Moltke gerade um diesen König Wilhelm nicht begreift, — der ist zu beklagen. — Doch genug hiervon. Vielleicht plaudern wir bald mit ruhiger Wärme auch hierüber.

Leben Sie wohl, gute, liebe Alwine! Auf meinem Componirpulte liegen auch Ihre beiden Albums, schön gebunden, vor mir ausgebreitet unter den einzigen Andenken meiner grossen Cosima! Da werfe ich täglich einen Blick auf sie! —

Herzliche, hochofrenute Grösse von ihr begleiten die meinigen!

Ihr

Luzern, 1. Febr. 1871.

Richard Wagner.

13.

(Ohne Datum, Poststempel Luzern, 4. III. 71)

O Freundin!

Seien Sie doch nur auch so besonnen als ich es war, da ich diesen 8^{ten} Band redigirte! Also E. D. thut Ihnen leid, aber ich nicht, der ich mich zu der Herausgabe dieser „Censuren“ gestimmt fühlte? Lasen Sie meinen „Vorbericht“ zu diesen Artikeln? Bitte, lesen Sie das Schlusswort noch einmal, und aus dem letzten Absatz desselben (S. 259) ermessen Sie, ob es mir Vergnügen machte, das von Ihnen gerügte Schergenamt auszuüben!

* An das deutsche Heer vor Paris.

Ausserdem hatte ich dafür zu sorgen, dass Alles von mir aufbewahrt werde, aus dem man etwas lernen könne. Der niederträchtige Styl des Devrient'schen Buches (das trotzdem ja eine zweite Auflage erlebt hat) hat mich mehr aufgereizt, als das schlechte Herz dieses Menschen und der grosse Schaden, den ein alberner Glaube an ihn dem Gedeihen des Guten und Rechten verursacht hat! —

Bald mehr und Erfreulicheres von

Ihrem

R. W.,

14.

(Berlin)

Liebste Alwine!

Cosima ist krank, auf Wassersuppe gesetzt; meine Erschöpfung ist vollständig. Schleunige Abreise von Berlin wäre das Gerathenste. Doch haben wir vom Arzt herausgekriegt, dass wir, nach gehöriger Ausruhung, heute Abend eine Stunde bei Johanna zu bringen. Bis dahin rühren wir uns nicht, würden aber einzig Sie gern bei uns sehen. Somit — wiederum keine Mélange!

Das ist nun Schicksal! — Herzlichst grüssend

Ihr

6. Mai 71

Richard Wagner.

Charles Dickens.

Ein Gedenkblatt zu seinem 100jährigen Geburtstag.

Von Friedrich Lienhard.

Als Charles Dickens im Kriegsjahre 1870 starb, ging eine Trauer durch ganz England und darüber hinaus. Man hatte einen Freund verloren. Ein Zeitalter schien zu Ende zu sein; jenes Zeitalter, das ungefähr mit dem Geburtsjahre des grossen Erzählers — 1812 — eingesetzt und mit dem nächsten grossen Kriege sich wieder abgerundet hatte: zwischen dem eisernen Napoleon und dem eisernen Bismarck. In dieser Zeit goss Dickens eine Fülle von Heiterkeit und Herzlichkeit über die Menschheit aus, besonders über den kleinbürgerlichen Leser, dem er das Dasein verklärte und die belanglosen, nüchternen Dinge des Alltags in ein wärmeres Licht setzte.

Demnach hat dieser volkstümliche Erzähler Idealisten-Arbeit geleistet. Er hat Sonne abgegeben in den Werktag. Dies ist die Hauptsache. Man muss Erscheinungen wie Dickens mit dem Herzen ergreifen; denn kühler litterarischer Verstand wird ihnen nur unzulänglich gerecht, wenn sich auch vor der sprudelnden Gestaltungsfülle dieses unermüdlichen und lebhaften Buchschreibers jede Kritik verbeugen muss.

Kühler litterarischer Verstand wird vielleicht den herben Thakeray als den schärferen Schauer und Schilderer werten; wird feststellen, dass Dickens einen gewissen Mangel an ästhetischer Fachbildung empfinden lässt und öfters die Region etwa des Kalenders oder des Schauer-Romans streift; dass er im Drang nach Wirkung zu drastisch, zu forciert im Humor, zu deutlich im Unterstreichen von Tugend und Laster wird. Das sind künstlerische Bedenken, die man ruhig aussprechen kann. Und doch bleibt die starke Herzenswirkung nach wie vor bestehen.

Ein Teil dieser Wirkung hängt mit dem Anwachsen der Demokratie zusammen. Das Bürgertum beherrschte diese Epoche, nachdem die Revolutionen vorgearbeitet hatten und der Absolutismus des 18. Jahrhunderts überwunden war. Die letzten grossen Versdichter, Byron und Shelley, gingen in den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts früh dahin; im Jahre 1832 starben Goethe und Walter Scott. Und nun, in der Biedermeierzeit, war Bahn frei für schriftstellerische Wirkungen, wie sie von Dickens und ähnlichen Geistern ausgegangen sind. Ihr litterarisches Ausdrucksmittel war vorzugsweise der Roman. Und diese Romanform selber neigte zu einer Bevorzugung der gesellschaftlichen Sittenschilderung. Gleichzeitig mit Dickens wirkte in Frankreich Balzac; bei uns Deutschen lässt Gustav Freytag Einwirkungen des englischen Erzählers spüren („Soll und Haben“). Balzacs Werk setzt sich dann fort und gewinnt europäische Berühmtheit in Zola. Aber die Liebe, die in Dickens gewaltet hatte, durchwärmt nicht

mehr die Werke des bedeutenden Parisers. Eher hat hier der Hass die Führung übernommen; und in Parallel-Erscheinungen wie Dostojewski oder selbst Tolstoy ist eine ähnliche dumpf-harte analysierende Stimmung, etwas wie Busspredigertum; der gleichzeitig wirkende Ibsen, der sich der dramatischen Form bedient, ist ein nicht minder kniffliger Gesellschaftskritiker. Was aber einen Dickens ausgezeichnet hatte, das Herz, ist nicht mehr der führende Faktor.

Und darum verdient er dieses Gedenkwort; denn er verdient unsere Liebe. Alle Schwächen oder Fähigkeiten wiegen gering neben der sprudelnden Wärme, die ihn die Feder und die Hand geführt hat im Schreiben und im Leben. Der lockige Charles hat am eigenen Leibe die Bitterkeiten der Armut durchgemacht; er verdient spärliche Groschen in einem Schuhwarengeschäft, während sein Vater im Schuldturn sitzt; er wird dann Reporter, versucht sich in Skizzen, hat mit den „Pickwickiern“ einen plötzlichen grossen Erfolg — und ist bald weltberühmt.

Aus seinem geliebten London vor allen Dingen saugte er Kraft und Anregung zum Fabulieren. Schon dem Jungen prägten sich unvergesslich bestimmte Typen ein, die er dann später ins Papier bannte. Im „David Copperfield“ stecken eigene Erinnerungen. Er schreibt so suggestiv, weiss das Gemüt derart zur Teilnahme zu zwingen, dass seine Werke Einfluss nahmen auf manche wohltätige soziale Reform. In Vorträgen trat er für Abschaffung von Misständen ein; war überhaupt leicht zu haben, wo Elend zu lindern war. Darum liebte man den ganzen Menschen und Dichter, so wie er war, als einen herzenswarmen und dabei doch in der Art seines Humors oft stockenglischen Rassetypus. Er hat nichts von dem herben, kühlen Stolz englischer Aristokratie; es ist in ihm gewiss keltische Beimischung, die ihn geschmeidig und beweglich machte. Und doch ist in der Trockenheit mancher Anspielung oder wieder in der sinnlosen Ausgelassenheit immer etwas, das wir als rassenhaft englisch empfinden.

Wie viel gemeinsames Gemüt verbindet doch uns Deutsche mit den Engländern! Mit welchem liebenden Verständnis haben wir Shakespeare aufgenommen und in Fleisch und Blut eingearbeitet! Wie lesen oder lasen wir Scott und Dickens oder einst, in Klopstocks Zeiten, Young und Richardson! Wir verehren Carlyle, wie er unseren deutschen Geist, obenan Goethe, verehrt hat; und mancher von uns hat in der Burns-Hütte zu Alloway gestanden oder Scotts Schloss Abbotsford bestaunt.

Man möchte, von Dickens sprechend, wieder etwas von der Liebe herbeiwünschen, die allein Herzen und Völker miteinander verbinden kann.

Wissenschaftlicher Glaube.

Die Weltanschauung unserer Zeit wird beherrscht von dem Gedanken der Entwicklung. Wenn alles Denken unter diesem Einflusse sich bewegt, so wird auch das religiöse Denken nicht davon auszuschliessen sein. Das religiöse Denken, das ist: das Denken über Religion, nicht die Religion selber, oder noch bestimmter gesagt: nicht der Gegenstand und Inhalt der Religion. Das religiöse Denken, wie es sich also jetzt in dieser unserer Zeit, in dieser Periode der menschlichen Geistesgeschichte, unter dem Einflusse des Entwicklungsgedankens vollzieht, ist eben auch durchaus an diese Zeitlichkeit gebunden, wandelt sich mit der Zeit, und gerade in dieser Wandelbarkeit bewährt es seine Wahrhaftigkeit. Ein Mensch von heute, der mit dem Denken von gestern arbeitet, ist unwahrhaftig, seine wissenschaftliche Arbeit ist wertlos, und sein religiöses Denken, soweit es eben Denken unter wissenschaftlichem Einflusse ist, wird ebenfalls unwahrhaftig und wertlos sein. Seine Religiosität als solche wird dadurch so wenig berührt wie die Religion selbst. Nur vom Werte des Denkens ist hier die Rede. Dieser Wert wird heutzutage also gemessen an der herrschenden Wahrheit des Tages: dem Entwicklungsgedanken.

Der Entwicklungsgedanke hat etwas Bedeutungsvolles für sich. Es spricht sich schon in seinem Begriff deutlich aus, dass er ganz ausschliesslich der Erscheinungswelt angehört, auf diese allein sich bezieht und bezogen werden darf. Entwicklung kann sich nur vollziehen unter den Formen der Zeit, des Raumes, der Causalität. Sie ist die Erscheinung der Causalität in Zeit und Raum. Man kann auch sagen: sie ist objektiv das, was subjektiv jene Erscheinungsformen sind; doch auch objektiv nur innerhalb der Erscheinungswelt. Wir entdecken also durch sie kein metaphysisches „Ding an sich“ hinter dieser Welt, vielmehr zeigt sie uns nur die Reihe der „Dinge“ nach einander, die wir neben einander vor uns sehen. So ist der Entwicklungsgedanke die ehrlichste aller wissenschaftlichen Erklärungsweisen für die Erscheinungswelt. Dem Gesetze der Erscheinung selber entsprechend könnte er wohl für ebenso unveränderlich wie unwiderleglich gelten, während alle anderen Erklärungsweisen mit den Zeitanschauungen und Wissensserkenntnissen wechseln. Unwahrhaftig und wertlos wird dieser Gedanke erst dann, wenn er auf Ausserzeitliches, Ueberzeitliches angewandt werden soll.

Auch ist es immerhin möglich, dass die Wissenschaft in ihrer rastlosen Arbeit, welche Hypothese auf Hypothese sich als philosophische Hilfen heranzieht, zu einer anderen Zeit nicht mehr in gleichem Maasse wie heute gerade vom Entwicklungsgedanken sich beherrschen liesse; sondern ihre — wissenschaftliche — Weltanschauung von einer anderen Seite her zu

gestalten suchte. Es kommt hierbei schon eine Art künstlerischer Geistes-tätigkeit zur Geltung, welche immer mehr Freude an der Gestaltung als an der Entwicklung haben wird. Man kann von dieser Seite her die Welt auch als verkörperten Gottesgedanken auffassen, und es ist gar nicht ausgeschlossen, dass selbst eine künftige Wissenschaft, bei veränderter Richtung des menschlichen Denkens auf das stäts in unserem Wesen vorhandene Metaphysische, mit diesem künstlerisch-religiösen Gedanken fertig zu werden suchen müsste. Augenblicklich ist sie noch weit davon entfernt und findet im Entwicklungsgedanken ihr volles Genügen, ja, den verlockenden Anlass zur unwahrhaftigen Ausdehnung seiner Herrschaft über unzuständige Gebiete. Um die Wahrhaftigkeit zu retten, bleibt dann der Wissenschaft nichts übrig, als zu erklären, dass diese Gebiete überhaupt nicht existieren. Das aber kann sie nicht beweisen. —

Die menschliche Seele findet ihr Genügen nicht, wie die Wissenschaft, in der Erscheinungswelt allein. Sie sucht wohl ihr Glück in dieser, aber sie fühlt sich dadurch niemals vollkommen beglückt. Schon dann, wenn nur ein schöner Wahn sie beglückt, wird sie von dem Zauber berührt, der — vergänglich zwar — doch einem anderen Reiche entstammt, welches ihrem Glauben als unvergänglich feststeht. Hierauf beruht auch alle Religiosität der Menschenseele; das andere Reich, das Unvergängliche, also Ausser- und Unzeitliche, ist der Inhalt der Religion, wird gegenständlich in der Vorstellung von der Gottheit. — Ist dieser Inhalt an sich niemals wissenschaftlich zu erfassen, weil er der Erscheinungswelt nicht angehört, so fällt er auch nicht unter die Herrschaft des Entwicklungsgedankens. Was sich entwickeln kann und muss, weil es der Zeitlichkeit angehört, ist nur die Form und Richtung des menschlichen Denkens, die daraus hervorgebildeten religiösen Vorstellungen. Was durch allen Wandel und Wechsel auf diesem, vom Verstande noch erreichbaren Gebiete unberührt bleibt, ist der ursprüngliche Gegenstand der Religion, ist die Gottheit selbst, und was wir ihr Reich nennen, das „Reich nicht von dieser Welt“. —

Das „Reich nicht von dieser Welt“ hat sein lebendiges Spiegelbild in unserem Innern, als im Reich der Seele; wir nennen es im Deutschen gern: das Gemüt. Bildlich gesprochen ist es „das Himmelreich in uns“. Das Erlebnis der Widerspiegelung, als Ausdruck einer besonderen seelischen Kraft, heisst der Glaube. Das Gemüt hat es nur mit dem Glauben, der Glaube mit dem Gemüt zu tun. Der Glaube ist die Phantasie des Herzens. Will der Verstand in Vorstellungen sich verdeutlichen, was der Glaube unmittelbar, widerspiegelnd, erfasst: so muss die Phantasie des Kopfes hinzutreten, welche das religiöse Denken in Bewegung setzt. Die stärkste religiöse Bewegung von heute, am weitesten abgekehrt der materialistischen Zeitrichtung von gestern, ist die Persönlichkeitsreligion. Diese bringt am Meisten und Entschiedensten uns die innerste Seite des religiösen Gebietes wieder zum Bewusstsein. Damit wirkt sie auch am Meisten und

Entschiedensten für eine Wiederbelebung des Christentums. Denn von allen vorhandenen und erdenklichen Religionen ist es sicherlich das Christentum, welches seine eigentliche Heimat, seinen geistig-seelischen Grund und Boden, sein Lebensprinzip, in diesem innerlichen Reiche des Glaubens hat; dergestalt, dass man sagen dürfte: es gibt keinen wahrhaftigeren Glauben als eben den christlichen. Christlicher Glaube ist der Glaube, da das Reich des Gemütes ja zugleich das des Glaubens ist. Und in solchem Sinne heisst das Christentum mit vollem Rechte die wahrhaftige Religion. Auch die Persönlichkeitsreligion verdient ihren Namen nicht nur deshalb, weil sie in der gläubigen Persönlichkeit, im Individuum wurzelt, sondern in noch tiefer gehender Bedeutung: weil sie ihr Urbild nicht in einer Idee, vielmehr in der lebendigen Persönlichkeit Jesu Christi sieht.

Nun drängt sich die Frage auf — dem Denken, nicht dem Glauben —: ist denn aber die Person Christi nicht selber ein Ding der Erscheinungswelt? Wir sprechen ihr doch mit Nachdruck, als ein Axiom unseres Glaubens, die geschichtliche Wirklichkeit zu. Wird sie damit nicht abhängig von dem wissenschaftlichen Denken, gleich allen Dingen der Erscheinungswelt, für welche allein dieses gilt? Ja, wird sie nicht abhängig von den wandelbaren Vorstellungen auch des religiösen Denkens, von den wechselnden Anschauungen der Zeiten, den eigentümlichen Auffassungen der Volksgeister? Hat man dafür nicht in der Tat die Beweise in der verschiedenen Stellung des menschlichen Geistes zu der Persönlichkeit Christi? Gibt es viele „Christi“? Oder gibt es doch nur den Einen Christus? — Da muss man sich vor Allem das rechte Verständnis dafür zu gewinnen suchen: dass und weshalb diese Persönlichkeit Christi das eigentliche, grosse Wunder der Welt und aller Zeiten ist.

Dieses Wunder gehört nicht zu denen, welche nach und nach von dem wissenschaftlichen Denker aufzulösen sind, also auch nicht zu denen, welchen ein „wissenschaftlicher Glaube“ nahekommen könnte, falls es einen solchen gäbe. Wie verschieden auch immer gewertet, bleibt dieser wunderbare Christus immer der persönliche Ausdruck des Allerhöchsten, wozu der Verstand des Menschen als zu einem ihm Unerreichbaren aufblicken, was der Glaube als das ihm innigst Eigene erfassen kann. Man mag, je nach der Zeitstimmung und Geistesrichtung, persönlich oder als Volks- und Zeitgeist, zu dem Begriff des Wunders ganz verschieden sich stellen. Man mag sagen: ich brauche die Wunder nicht, um Christus zu verehren, ja, um ihn zu glauben; oder: Christus aber braucht die Wunder, als natürlichen oder logischen Ausdruck seiner wunderbaren, übernatürlichen und gottesgeistigen Persönlichkeit. Dass Er selbst das Wunder der Wunder ist, das bleibt bestehen. Man kann z. B. auch sehr verschieden von der „Erlösung“ denken, oder an die Erlösung glauben: denken, als einen Begriff, glauben, als eine Kraft. Man kann an die Erlösung glauben durch

die Tat und den Tod Christi; oder an die Erlösung durch den Glauben an Christum, oder an die Erlösung durch die in Christo geoffenbarte weltumfassende Fülle der göttlichen Liebe. Das Er selbst das grosse Wunder der göttlichen Liebe in Person ist, das bleibt bestehen. Er bleibt, was er einmal persönlich war, aber auch: was er jemals einer Zeit, oder einer Seele persönlich geworden ist. Die lebendige Idee des Göttlich-Guten, das vollkommenste Objekt des Glaubens, das dem Denken unerreichbare, von der Wissenschaft unantastbare Höchste alles Seins, eben „die göttliche Liebe in Person“: das ist der innerhalb der Zeitlichkeit ewig Auferstandene, das „A und O“, wie die „Offenbarung Johannis“ es ausdrückt, oder „der Amen“, der Wahrhaftige, die ewige Wahrheit: Jesus Christus. —

Kehren wir auf das Gebiet der Wirklichkeit und Zeitlichkeit zurück und erinnern wir uns daran, dass wir dort nicht nur mit dem Begriff eines wissenschaftlichen Glaubens zu rechnen haben, sondern auch mit dem des deutschen Glaubens. Der wissenschaftliche Glaube erweist sich als ein Widerspruch in sich, da der Glaube sich auf ein Objekt bezieht, welches der Wissenschaft sich entzieht. Nur die Art, wie der Verstand sich den Glauben verständlich machen möchte, kann oder muss wissenschaftlich angefärbt sein, weil der Verstand sich nicht dem wissenschaftlichen Denken der jeweiligen Zeit entziehen kann. Meint man nun etwa, dass „wissenschaftlicher“ und „deutscher Glaube“ sich aber doch recht nahe stünden, da ja der deutsche Geist sich zweifellos durch wissenschaftliches Denken ganz besonders ausgezeichnet hat, das deutsche Volk sich selber für „das Volk der Denker“ zu halten pflegt? Diese Begriffe decken sich aber doch nicht ganz. Abgesehen davon, dass wissenschaftliches Denken auch bei anderen Völkern in ruhmvollen Beispielen sich zur Geltung gebracht hat, tritt das insonderheit Deutsche bei diesem Denken selbst noch in anderer Weise zu Tage.

Mindestens so sehr wie auf die Wissenschaftlichkeit hat der Deutsche sich immer auf seine „Innerlichkeit“ etwas zu Gute getan, und die grössten Erscheinungen aus seiner Mitte bestätigen diese Eigenart. Auch in seiner Wissenschaftlichkeit ist diese Innerlichkeit bedeutend in Mitwirkung zu finden. Das deutsche Denken wurzelt im Gemüte und es dringt auf Betätigung. Hinter ihm lässt es einen metaphysisch-mystischen Grund ahnen, und vor ihm liegt ein moralisch-praktisches Ziel. Gerade das Moralische ist charakteristisch für die deutsche Weltanschauung, für das deutsche Urteil, selbst bei ästhetischen Dingen. Das Moralische aber ist wiederum ein Trieb des Gemütes, welches die Gedanken zu Taten werden lässt. Es ist die angewandte Innerlichkeit. So sehr es oft den Anschein hat, dass der deutsche Geist in der Wissenschaftlichkeit aufgehe, nach der Moral gar nicht frage, die Innerlichkeit ganz vergesse: dies sind dennoch entweder nur wirkliche gelehrte Vergesslichkeiten, — wie der Deutsche nur zu oft sogar vergisst, dass er Deutscher ist —, oder es verraten

sich darin geradezu undeutsche Einflüsse und Elemente. Schliesslich bricht das Deutsche aber doch wieder durch; die wissenschaftlich betriebene Sache nimmt eine moralische Wendung. Die deutsche Seele lässt sich auf die Dauer nicht ohne Metaphysik und Moral, nur am kahlen, kalten Wissen, befriedigen. Wenn auch in einer bestimmten Periode, dem allgemeinen Zeitgeist folgend, der deutsche Glaube ebenso sehr das Deutsche wie den Glauben vor lauter Wissen nicht mehr versteht, sodass ihm die Religion selbst wissenschaftlich wird, — was das Ende der Religion für ihn bedeutet —: sobald der Deutsche sich wiederfindet, wird ihm auch die Wissenschaft wieder religiös werden wollen; und wäre dies das Ende der Wissenschaft, so würde der deutsche Geist erklären, dass eben damit das Ziel der geistigen Entwicklung der Menschheit erreicht sei.

Somit würde deutscher Glaube aus seiner Eigenart heraus zu dem gleichen Ziele gelangen wie das Christentum, dem alles Wissen Stückwerk, der Glaube Alles ist. Beiden ist das Wissen nicht der Zerstörer des Glaubens, sondern der Glaube der Vollender des Wissens. Man nennt dies auch wohl sonst den deutschen Idealismus. Auch der Idealismus wurzelt im Gemüt; auch die Ideale sind Objekte des Glaubens. Hiermit ist endlich auch schon der Einwand abgewehrt, dass man mit einem „deutschen Glauben“, ebenso wie mit einem wissenschaftlichen, Begriffe oder Bildungen der Zeitlichkeit auf ewige Dinge irrtümlich anwende. Da sind wesentliche Unterschiede festzustellen. Wissenschaft ist nur ein Mittel des Verstandes zur Erkenntnis der Zeitlichkeit; Deutschtum aber ist ein lebendiger Teil, ein grundlegender Teil des menschlichen Wesens selbst, welches Religion hat und Ewiges glaubt. Ist das überwissenschaftliche Objekt des Glaubens ohne das persönliche Subjekt des Menschen gar nicht denkbar, so auch dieser Mensch nicht ohne seine Volkheit. Nicht das Objekt des Glaubens wird dadurch deutsch, aber der Mensch bemächtigt sich seiner als Deutscher. Die Widerspiegelung des „Reiches nicht von dieser Welt“ vollzieht sich in einer Menschenseele, welche eine deutsche Seele ist. Das ist kein Widerspruch an sich, wie der „wissenschaftliche Glaube“, sondern es ist tatsächlich, mit dem grossen Friedrich zu sprechen, die „Façon“, unter welcher der Mensch, da er nun einmal Mensch und als solcher Deutscher ist, „selig“ werden, das Göttliche in seiner Seele sich spiegeln lassen, — glauben kann. Und zu guter Letzt ist es doch auch immer nur die „Façon“, womit das menschliche Denken zu tun hat, wenn es sich mit dem Glauben beschäftigt: die „Seligkeit“ selber bleibt ihm entzogen. Sie ist die Sache der Seele, der Gottesseele in der Menschenseele, als welches mystische Geheimnis wir mit einem geläufigen Fremdworte aus Aller Munde: Religion zu nennen gewohnt sind. —

Am 200. Geburtstage Friedrich des Grossen,
24. 1. 1912.

H. v. Wolzogen.

Vorbereitung des Herzens auf Christus.

Predigt des Rev. E. W. Lewis, M. A. B. D., Kings Weigh House Church, Duke Street, London W. *)

„Bereitet dem Herrn den Weg, machet seine Steige richtig“

Mt. 3, 3.

„Darum auch das Heilige, das von dir geboren wird, wird
Gottes Sohn genannt werden“.

Lc. 1, 35.

In einer kürzlich gehaltenen Predigt über „Die geschichtliche Vorbereitung auf Christus“ deutete ich an, dass die Bedeutung Jesu in der Geschichte im Aufstiege der menschlichen Rasse zu einer höheren Qualität von Selbstbewusstsein läge: einem wahrhaft menschlichen Selbstbewusstsein, als seiner Blüte. Es geschah nicht zu einem besonderen Zeitpunkte, wann eben die Gelegenheit günstig war oder die Umstände es forderten: Gott sandte Jesus nicht von aussen her in die Welt, wie etwa ein Londoner Geistlicher zu einem Bischof von Neu-Seeland gesendet werden könnte; oder wie ein Parlaments-Kandidat von der Grenze des Landes in den Mittelpunkt entsendet werden könnte, um die politische Organisation auf den Shetlands-Inseln zu leiten; oder wie, gemäss dem alten Aberglauben, der Engel Gabriel aus dem Unsichtbaren plötzlich auf dem Erdenplan erschien. — Die Beziehung Jesu zur Menschheit ist entwicklungsgemäss, nicht katastrophal; organisch, nicht theoretisch. Jesus kam aus dem Innern der Menschheit hervor, gerade so wie die Kornähre aus dem eingepflanzten Samen bricht und heraus aus dem Herzen der natürlichen Ordnung, innerhalb welcher jener Same ein Brennpunkt des Lebens ist.

Die geschichtliche Vorbereitung auf Christus geschah nicht nach der Weise der Vorbereitung eines Sockels für eine Statue, welche dann herbeigebracht und aufgestellt werden sollte; sondern sie geschah nach der natürlichen Vorbereitung eines Feldes durch die Hand Gottes und durch das

* Wer die religiösen Bewegungen unserer Zeit mit geistiger Anteilnahme verfolgt, dem wird es nicht unwichtig sein, auch in die Anschauungen und Betätigungen jener ernstlichen Gemeinschaft christreligiöser Seelen in England einen Blick zu werfen, welche dort unter dem Namen „*League of liberal Christianity*“ sich gebildet hat, und aus deren Mitte die Prediger aufgestanden sind, deren Einen wir zunächst in den oben mitgetheilten Worten auch zu uns einmal reden lassen wollen. — Unsere Leser werden fühlen, wie darin die aus deutscher Mystik bekannten Grundempfindungen vom göttlichen Wesen sich verbinden mit dem modernen Entwicklungsgedanken, welcher jedoch, wenn man allein an das Gleichnis vom Himmelreich als Samenkorn denkt, keineswegs nichtchristlich genannt werden kann. — Allerdings aber wird wenigstens in der Ausdrucksweise, welche diese Gedanken hier fanden, ein gewisser Hauch von Orientalismus uns fremd berühren, was vielleicht für den englischen Geist nicht so empfindlich sein mag wie gerade für uns Deutsche. Deutsches Christentum also würde im Wesentlichen mit jenem neu-englischen sich tief verständigen können, ohne doch geartet und geneigt zu sein, den sinnlich gefärbten Stil, der zugleich eine geistige Richtung andeutet, sich anzueignen.

H. v. W.

Werk des weisen Landmannes, der gemäss seiner Gott-Erkenntnis die Saat bewirkt, die nun von innen aufkeimen soll.

Der individuelle Mensch ist indes ein Mikrokosmos und in seinem Herzen geschehen, im Kleinen, genau jene Prozesse der Entwicklung, welche wir im weiten Körper der Menschheit, als ein Ganzes betrachtet, im Grossen sich vollziehen sehen. Missverstehen wir diesen Punkt nicht; — als ich über die Vorbereitung des Herzens auf Christus sprach, meinte ich damit nicht etwa das, was zum Beispiel geschieht, wenn ein Haus, zur Ankunft eines neuen Mieters an Stelle des alten, der gekündigt wurde, reingefegt und geschmückt wird. Die Ankunft Christi in dir ist nicht die Herabkunft eines fremden Geistes von aussen; es ist die innere Heraufkunft eines blühenden Lebens, dessen Keim zur Stunde am Boden deines Herzens gebunden liegt. Es ist die Ankunft von etwas, das aus den Tiefen deines Wesens, aus dem Kern deiner Persönlichkeit, aus den Geheimnissen deines inneren Lebens empor will. Es ist nicht das Eintreten eines anderen Ich's, es ist das Erwachen eines erleuchteteren Bewusstseins, keines anderen denn eines menschlichen, aber eines höchsten Bewusstseins. Es ist die innere Manifestation eines göttlichen Lebensgeistes in Schönheit und Wirksamkeit. Kein übernatürlicher Geist, aber ein übermenschlicher Geist; der Abgrund zwischen natürlich und übernatürlich, zwischen menschlich und göttlich ist verschwunden, ja in Wahrheit war er nie da; dein höchstes, natürliches Leben ist geistiges Leben; und dein höchster menschlicher Geist ist göttlicher Geist; und dein erleuchtetstes, menschliches Bewusstsein ist ein Gott-Bewusstsein. Und diese Ankunft deiner höchsten Männlichkeit und Weiblichkeit, deines Blühens in Gott und Gottes Blühen in dir, bereitest du vor.

Es gibt etwas Grösseres und Höheres, als du in dir aufsteigend geträumt hast. Es gibt ein heiliges Ding, das aus dem Schosse deines Lebens durch die Ueberschattung des Höchsten geboren wird.

So weit ich das Leben der Menschen zu erkennen und mein eigenes zu lesen vermag, scheint es mir, dass ein gut Teil ernstlicher Bemühung angewendet wird, ich will nicht sagen: in falscher Richtung, aber in einer von der Linie wahrhaft seelischen Fortschrittes abweichenden Richtung. Erinnerst du dich einer Hymne, welche wir in früheren, einfacheren Tagen sangen? Sie lautete etwa:

„Wenn Er kommt, wenn Er kommt,
Seine Juwelen anzuheften!“

Und viele von uns betrachten ihre Leben als Juwelen, die der Krone zubereitet werden; und, was wir in unseren ernstesten Momenten tun, ist, diese Juwelen glänzend zu machen; — oder, um dieses Bild ein wenig zu verändern: die Schlacke vom puren Golde unseres Charakters auszuscheiden. Unser bewusstes Ziel ist ebenso, Alles zu verschönern, was ist, wie auch die Geburt von etwas in uns Seiendem von anderer und,

zusammengenommen, höherer Qualität vorzubereiten. Soll ich an dieser Stelle sagen, dass Gott nicht so sehr Edelsteine für seine Krone als Söhne und Töchter wünschte, die, Ihn in der ewigen Heimat verstehend, leidenschaftlich lieben sollten? So dass die wahre Methode des Lebens nicht analog ist jener des Juweliers oder Goldschmiedes, sondern eher jener des Landmannes, — denn wir werden wahre Gottessöhne und Gottestöchter nicht, indem wir unsere moralische Natur, die nicht unsere höchste Natur ist, auf's äusserste steigern, sondern indem wir jenes geistige Bewusstsein in uns zur Geburt und zur Blüte bringen, dessen Keim von Anfang an in uns gesät war. Die Disciplin moralischen Lebens hat ihren Platz, aber ihr grundlegender Zweck ist nicht als das Glätten eines Edelsteines aufzufassen, sondern vielmehr als die geduldige und mühevollen Pflege des Bodens, um den Weg der Offenbarung der Glorie des köstlichen Samens zu bereiten, der in uns verborgen liegt.

Ich habe öfter von der Idee der Geburt Gebrauch gemacht, um auszudrücken, was meinen Geist heute morgens beschäftigt. Es ist die Analogie des Neuen Testamentes zur Wieder-Erweckung des tiefsten Bewusstseins der Seele. Der Symbolismus ist vielfach bedeutungsvoll; — vieles ist zu augenscheinlich, als dass es noch eines Hinweises von meiner Seite bedürfte; — aber es ist ein Wink da, den ich Ihnen nicht entgehen lassen möchte.

Wir hören heutzutage sehr viel über Kinderfürsorge. Es gibt keinen Zweig sozialer Dienstleitung, der so voll reinsten Wertes und, vermutlich, so wirksam wäre, wie jener, welcher Mütter darüber unterrichtet, wie sie ihre Kleinen daheim am besten ernähren, kleiden und erziehen. Bis zur gegenwärtigen Zeit ist diese Sorge indes meistens eine nachgeburtliche. Und ich lasse keinen Zweifel darüber, dass nicht wenige von Ihnen bereit sind, zu sagen: „wenn nur mir ein Zeichen dieses göttlichen Lebens geschähe, ein Strahl dieses erleuchteten Bewusstseins mich träfe — wie eifrig wollte ich darnach streben! — Wenn diese Geistesgabe mein wäre, wie wollte ich sie hegen gleich einer kostbaren Perle! Wenn der Engel Gottes zu mir käme und an meine Thüre pochte, wie eifrig würde ich sie öffnen; wie würde ich ihn nötigen, zu verweilen; wie liebevoll würde ich ihn bewirten!“ Wenn das Heilige einmal in dir geboren würde, dann würde es kein Bedürfnis nach nachgeburtlicher Sorge geben. Aber seine Geburt in dir ist fast gänzlich dem Zufalle überlassen, oder, wie man wohl sagen könnte, der Laune des Geistes, welcher weht, wo man ihm lauscht. So viele kleine Kinder kommen ohne jede elterliche Fürsorge in die Welt und in Heime, die in keiner Weise und keinem zureichendem Sinne für sie bereitet wurden; der Beginn ihres Lebens ist so schrecklich zufällig; und ich wundere mich nicht, warum das, was wir das erwachte religiöse Leben nennen, von so vielen unter uns so schwächlich und unerleuchtet ist und uns in unseren ernstesten Momenten so viel Angst verursacht und durch äusserliche und künstliche Methoden lebend erhalten werden muss; — es bestand eben keine Herzensvorbereitung dafür, keine vorgeburt-

liche Fürsorge. Es kam als ein Fremdling; fast als ein Eindringling; nicht als willkommener und erwarteter Gast.

Die moderne Wissenschaft betont die Wichtigkeit vorgeburtlicher Fürsorge. Betont auch — denn wir wissen, wie verwickelt alle diese Dinge sind — dass dies nicht allein die Fürsorge des Körpers, des heiligen Bogens des offenbarten Lebens ist, sondern auch jene des Geistes und der häuslichen Atmosphäre. Gesegnet das Kind, welches geliebt wird, wenn es noch als ein krystallener Gedanke im keuschen Geiste und ein heiliger Wunsch im reinen Herzen lebt und als heiliges Ziel eines freudigen Willens.

Wir wissen, welch liebevoll gehegtes Herzensgeheimnis so manchen jüdischen Mädchens es war, die Mutter des Messias zu werden: wie es dieses Geheimnis mit frommen Gedanken umwob und in den duftenden Weihrauch edler Gebete einhüllte. Könnten die unaussprechlichen Wünsche einer echten Mutter besser ausgedrückt werden als dies hier geschieht:

„Ich bin bestürzt und verstört, mein Kind“ (flüstert sie zu ihrem süßen Geheimnis) — „bei dem Gedanken an dich; ich wage es kaum, davon zu sprechen, denn du bist so heilig;

Ich bin mit Verwunderung und Freude erfüllt;

Ich will meinen Körper rein halten, sehr rein; ich will die sanfte Luft athmen und klares Wasser trinken; ich will im Freien verweilen, stundenlang, auf dass mein Fleisch rein und duftend werde um deinetwillen;

Heilige Gedanken will ich denken, ich will mich in den Gedanken der Mutterliebe versenken. Ich will mich selbst mit Schönheit erfüllen; Bäume und eilende Bäche sollen meine Gefährten sein;

Ich will beten, auf dass ich durchscheinend werde — auf dass die Sonne und der Mond auf dich, mein Geliebter, leuchte, selbst noch ehe du geboren bist.“

Ueber diese vorgeburtliche Fürsorge möchte ich zu Ihnen sprechen. Nun, das Wort, welches ich Ihnen heute morgens erkläre, ist für Sie Alle bestimmt; obgleich es keineswegs alle von Ihnen aufnehmen werden. Sie mögen sagen, Sie verstünden es nicht. Sie mögen sich denken, dass es in Ihnen ein tieferes Element des Selbstbewusstseins, das in Ihnen zu verlebendigen wäre, nicht gäbe; dass für Sie eine höhere, noch zu erreichende Stufe des Lebens nicht existiere als jene ernste, redliche, pflichtgetreue und dienstefrige, auf der Sie jetzt leben. Sie mögen sagen, dass Sie keine tiefere als Ihre moralische Natur haben; oder dass Sie im Leben bereits so weit vorgerückt sind, dass die Zeit für die Geburt eines neuen Dinges in Ihnen bereits dahin sei. — Sie mögen sagen, dass all das Gerede über die höhere Stufe eines innerhalb der Grenzen der Sterblichkeit erreichbaren Selbstbewusstseins ein Gerede in die Luft sei; — dass, wenn sie überhaupt erreicht werden kann, dies nur durch die Auflösung des Fleisches geschehen könne; Sie mögen sagen — und es gibt Lehrer der Theologie,

die Sie hierin unterstützen werden — dass das Bewusstsein Jesu, in welchem Er die Himmel offen sah, in welchem Er Satan als Blitz vom Himmel fallend schaute, in welchen Er sich selbst mit dem Vater Eines wusste — dass dies unwiederholbar sei; ein übermenschliches Bewusstsein, von welchem Sie, durch die gegebenen Begrenzungen Ihres Wesens ausgeschlossen sind.

O Brüder, glaubt das nicht! Es ist nicht wahr! Seid nicht, obgleich Ihr keinen Glauben habt, eure eigenen Thorhüter und schliesst euch nicht in das Gefängnis des Fleisches ein. Glaubt, dass eure Persönlichkeit tiefer liegt und deshalb höher steigen kann, als ihr je dachtet oder denken könnt. Glaubt, dass euer wahres Selbst noch auf seinen Ausdruck wartet; dass das heiligste und göttlichste, ja, das stärkste Element in euch noch ungeboren ist. Im Namen Jesu, des Meisters aller Seelen, des Begründers und Vollenders dieses Glaubens, erkläre ich euch, dass dies die Wahrheit ist.

Und noch da ich das Gebet spreche, weiss ich, dass es viele von Ihnen nicht empfangen werden; vielleicht können es die meisten von Ihnen nicht; Ihre Augen sind befangen. So mag ich vielleicht zu einem einzelnen Mitgliede in dieser Versammlung sprechen, vielleicht gerade zu demjenigen, welches, nach unserer menschlichen Art zu urteilen, am wenigsten darnach aussieht, zu dem Einen nämlich, den das Wort aussucht, weil er oder sie, fähig ist, es mit Verständnis und Freude aufzunehmen. Mit diesem Einen würde ich mehr als zufrieden sein; zufrieden wie Johannes, der Täufer, zufrieden gewesen sein musste, als inmitten der vielen Enttäuschungen in in der Menge derer, die sich zu seiner Taufe drängten, zuletzt Einer kam, in dessen Seele er, als ob er ein Finger des lebendigen Gottes gewesen wäre, Licht und Leben und Freude und Kraft erweckte und von Dem er, mit sieghafter Erkenntnis, aussagte: ein Mann kommt nach mir, der vor mir gewesen ist, dass ich nicht wert bin, dass ich seine Schuhriemen auflöse. Denn wenn ich so weit mit Gott wirken könnte, dass ich in einem Einzelnen von Ihnen den Keim jener göttlichen Macht, welcher in uns Allen liegt, beleben könnte, dann würde ich an dieser Stelle einen neuen Brunnen in dieser weltlichen Wildnis erschlossen haben: würde ich eine umwandelnde, regenerirende und unwiderstehliche Kraft entfesselt und Energien befreit haben, die nicht nur als unaussprechliche Freude in jenem willigen Herzen heraufquellen, sondern überfließen würde wie Flüsse des Heils und Ströme der Seligkeit, um die Welt wieder zu beleben und zu erneuen.

Und so, nicht wissend, zu wem ich spreche, doch immerhin glaubend, dass ich zu irgend einem spreche, der dieses wahren Wortes halber hieherkam — ich wollte, ich dürfte wagen, einige von Ihnen beim Namen zu nennen und zu sagen: „Sie mögen es sein!“ — erkläre ich, was der Engel der Mutter Jesu erklärte: „der heilige Geist wird über dich kommen und die Kraft des Höchsten wird dich überschatten; darum auch das Heilige, das von dir geboren wird, wird Gottes Sohn genannt werden.“

Wie sollst du dich nun, mein unbekannter Freund, zu dem ich spreche, für das Erwachen dieses Christ-Bewusstseins in dir vorbereiten? Wie sollst du glücklich und gesund dieses gottgeborene Ding in deinem Leben zur Geburt bringen?

Gestatte mir vier kurze Ratschläge.

Vor allem glaube an dein grösseres, tieferes Selbst. Glaube an die unmessbaren Möglichkeiten deines Wesens. Glaube, dass von dem Oberflächenpunkte, wo deine Individualität aufkeimt und sich anderen Individualitäten entgegenstellt, dein persönliches Leben ebenso vertieft als verbreitert, hinab zur Schwelle tätiger Gewissenhaftigkeit, zur Wurzel des Seins, und dass sein letzter Ruhepunkt Gott ist und kein anderer. Glaube, dass in diesem weiteren Teile deiner selbst, versenkt in den Wässern der Zeit, Gedanken schlummern, welche eines Tages aufsteigen werden wie leuchtende Krystallkugeln, die aus den Tiefen der Springbrunnen steigen; und gebundene Energien, die, einmal befreit, dich zu Höhen einer Reinheit heben und dich mit dem Scepter einer Kraft begaben werden, die einzig dem höchstengesetzten Frieden angehört. Glaube, dass dir Gedanken ermöglicht sind, die weit ausserhalb des gegenwärtigen Kompasses deines Geistes liegen, Visionen, die ausserhalb des Gesichtskreises eines offenbarten Horizontes sind, eine starkbeschwingte Leidenschaft, die über alle wirkliche Fähigkeit geht, eine Freude, die dich von jeder Sorge, eine Liebe, die dich von allem Uebel befreien wird. Wie nun ein feiner, wollweicher Nebelfleck, in der Bläue sichtbar, der Scheitelpunkt zahlloser Kubikmeilen unsichtbaren Wasserdampfes zu sein vermag, so liegen hinter dem Schaupunkte deiner Individualität Spielräume der Persönlichkeit, die zu messen wir keinen Faden und die zu sondieren wir kein Senkblei besitzen. Das gegenwärtige Ich ist nichts im Vergleiche zu dem möglichen Ich! — Dein Selbstbewusstsein ist nur eine Oberfläche, unterhalb deren ein wahrer Ocean persönlichen Seins sich findet, in dessen dunkel-geheimem Grabe ein heiliges, gottgezeugtes, unzerstörbares Ding gelegen ist. Glaube, dass, wenn dieses Heilige Ding einmal in dir geboren sein wird, es alles, was dich jetzt verzehrt, deine Schwäche, deine Sünde, deinen Erfolg, deinen Ruf, gerade so machen wird, wie den Hauch, der auf Glas gehaucht wird. Glaube dies. Wiederhole es dir stätig. In den Augenblicken des Zweifels und Selbstmisstrauens verkünde laut die mutige Herausforderung dieses Glaubens: Bade dein Leben in der Atmosphäre dieses Glaubens; ziehe ihn mit tiefen Zügen ein; erfülle deine Seele mit einer Erwartung göttlicher Vaterschaft; in den geschlechtslosen Regionen geistigen Lebens kannst du die „Mutter Gottes“ werden; glaube dies; lasse keinen Cynismus oder den Finger irgend eines Spötters diesen Glauben in deiner Hand erschüttern; lasse nichts Geringeres deinen Begriff davon lockern. „Ich glaube an mein offenbartes Gott-Bewusstsein; ich glaube an meine Gottmöglichkeiten, ich glaube, dass Gott mich erwarte und dass ich dazu bestimmt sei, meine Seele von innen

heraus zu entfalten!“ Durch diesen beharrlichen Glauben sollst du den Weg des Herrn vorbereiten.

Mein zweiter Ratschlag kann in einem Texte der Schrift gegeben werden: „Jeder Mensch, der seine Hoffnung auf Ihn gesetzt hat, reinigt sich selbst, wie Er rein ist.“ Lerne deine Lection von jener Mutter, die voll war von vorgeburtlicher Fürsorge. „Ich will meinen Körper rein halten; die sanfte Luft will ich athmen und klares Wasser will ich trinken; heilige Gedanken will ich denken; ich will mich selbst mit Schönheit erfüllen; Bäume und eilende Bäche sollen meine Gefährten sein.“

Ja, du, der du jenes Heilige Ding in dir zur Geburt bringen willst, musst dich selbst mit Schönheit erfüllen. Gewöhnliche Leute mögen in ihrem Leben mit dem Zufalle spielen, aber du, hochbegünstigt und auserwählt vom Höchsten, musst unnachlässig sein. Das Geburtszimmer deiner Seele muss mit reinen Gedanken, heiligen Wünschen, himmlischen Vorstellungen und zärtlicher Sehnsucht ausgestattet sein. — Du musst an den Fenstern deiner Seele Wache halten; jede Begierde muss gebändigt sein; und an der Thüre deiner Seele muss die engelhafte Schildwache eines geweihten Zweckes stehen mit dem flammenden Schwerte, das alle Wege schützt und den Pfad zum geheiligten Torbogen wider jeden schädlichen Eindringling bewacht. — Deine Seele muss die keusche Braut des Heiligen Geistes sein. Leute von gröberem Korn und eines weniger hohen Berufes als der deinige es ist, mögen das zweifelhafte Buch lesen oder das gefährvolle Spiel sehen oder der schmutzigen Leidenschaft gegenüber nachsichtig sein oder mit den weltlichen Gefährten sich verbinden, aber du — ach, schon indem ich diese Dinge nenne, fühlst du nicht, dass diese Dinge nicht für dich sind, nicht für dich sein können, in dem das Heilige Ding geboren werden soll? Was unrein ist, muss dich ganz und gar nicht berühren. Du wirst alle hässlichen und zänkischen Dinge meiden. Du wirst dich selbst mit Schönheit erfüllen. Du wirst dein Leben mit schönen Gewohnheiten umschilden. Deine Sprache wird einfach und schön sein wie die Gedanken, welche du darin ausdrückst. Deine Handlungen werden so schön sein wie die Wünsche, denen sie entspringen. Deine Leidenschaften werden schön sein als Flamme, und als Flamme werden sie rein und stätig reinigend sein. Edle Bücher, grosse Gemälde, majestätische Musik und Menschen von einfachem, glücklichem und gutem Leben — dies werden die Felder sein, in welchen deine Seele Umgang finden wird; und insbesondere in der freien, weiten Natur, diesem Elternbuche aller höheren Litteratur, diesem unübertroffenen Original aller grossen Malerei, der klingenden Harmonie, die ergreifender ist als die mächtigste Musik, jener Gefährtin der freien Seele, edler, verständiger und gewährender, als alle deine Freunde es zu sein vermögen. So, indem du den Platz seines Heiligtums verschönst und den Kanal seiner Offenbarung heiligst, wirst du den Weg des Herrn vorbereiten.

Mein dritter Ratschlag ist: „Das Krumme soll gerade und das Rauhe eben gemacht werden, auf dass die Glorie des Herrn sich offenbare.“ Hier ist der Ort moralischer Bemühung und Disciplin. Diese sind nicht schon das Ende, sie sind nur die Vorbereitung für das Kommen des Herrn. Der moralische Schmerz der Reue, der Selbstbeschränkung und der Selbstaufopferung sind die Geburtswehen eines anderen als moralischen Lebens. Die Bemühungen nach moralischer Erhebung und Kraft sind nötig, aber sie sind nötig als ein Hinwegrollen des Steines von der Thür des Grabes, das auch der Schoss eines höheren als moralischen Bewusstseins ist, jene innere Erfahrung der Erleuchtung und Freude, die das ewige Leben der Seele ist. Du wirst der Last ernster Pflichten und schwerer Verpflichtungen nicht entlaufen wollen, noch auch der Strenge persönlicher Selbstzucht; du wirst selbst deinen Körper dazu hergeben, für das Leben der Welt zerbrochen zu werden, und du wirst, auf mögliche Art, durch ein unbegrenztes Ausströmen von Lebens-Energien dem Ganzen zu dienen suchen; heilige Unternehmungen sollen dich nicht vergeblich anrufen; du wirst die Lebenskämpfe vicariösen Leidens nicht zurückweisen; — du wirst das Kreuz nicht beiseitestossen; aber du wirst die wahre Selbstbeziehung von all Diesem verstehen. Eben infolge und mittels dieses Brechens der Selbstigkeit und der Verfeinerung der Selbstzucht wird der lebende Strahl vom Sohne des Lebens dich durchleuchten und mit dem erweckenden Finger jenes heilige, embryonische, schlummernde Leben in dir berühren. Dein Gehorsam, dein mühsames Streben, dein Erdulden der Bedrängnis, dein Leiden, dein Kreuztragen, deine Liebestaten — diese werden in dir den Blätterkranz der ewigen Rose entfalten; sie sind das rauhe Winterwetter, der Sturm und Frost, der die hindernden Klumpen niederreisst und die berindete Erdoberfläche zerstäubt; sie befreien das höhere Leben aus der chrysalidischen Einpuppung des Selbstbewusstseins; sie nehmen von dir die dich einhüllenden Leinentücher, auf dass der Sohn Gottes in dir mag auferstehn und hervorkommen in Kraft und Herrlichkeit. Moralität ist eine Geburtshelferin; — ihr Ziel ist, dass Gott in dir möge befreit werden. Moralische Bemühung und Disciplin ist der Wintersturm, der die toten Blätter und Aeste und Zweige gegen Frühjahr vom lebenden Baum schüttelt. Es ist das ausscheidende Leben, welches vollkommene Frucht und Blüte des Geistes erst möglich macht. Es ist an sich noch kein Ende; es ist ein Weg zu einem Ende, eine Vorbereitung; das grösste Ding im menschlichen Leben ist nicht jenes, das Krumme gerade oder das Rauhe eben zu machen, sondern dass längs dieser geebneten und unbehinderten Landstrassen das höhere Bewusstsein und das göttlichere Leben erwachse.

Und mein letzter Ratschlag ist dieser: „Ruhe im Herrn und harre geduldig auf Ihn und Er wird dir deines Herzens Wunsch gewähren.“ Gib der Betrachtung, der Erbauung und Passivität einen Platz in deinem Leben. Falte manchmal die Hände und versieh deine Füsse mit Flügeln. Bemühe

dich, ruhig zu sein. Ist es dir noch nicht geschehen, dass du, wenn du unruhig nach einem Gedanken suchtest, der dir entwischt war, ihn nicht fandest; aber, wenn du die Suche aufgabst und harrtest, er wieder aus jenen unbewussten Tiefen kam, daraus er dir gegeben wurde? Es gibt ein tiefes, unbewusstes, in deinem Leben fortschreitendes Wirken und eine Ursache, warum es an seiner Fruchtbarkeit fehlt, ist diese, dass du so beständig an seiner Oberfläche tätig bist; so vorbeschäftigt, Dinge zu thun; in solcher Eile, Dinge getan zu haben. Ziehe manchmal alle veräusserlichten Energien zurück und lasse sie sich im Mittelpunkt sammeln. Gewähre manchmal, dass jenes, was aus der unbegrenzten Tiefe stieg, zu ihr heimkehre. Moderne Kenner körperlicher Kultur werden dir sagen, dass die Erholung so wichtig sei wie die Uebung. Der weise Landmann kennt die Notwendigkeit, das Land brach liegen zu lassen. Lasse dich manchmal im Lichte Gottes liegen. Lasse jede oberflächliche Tätigkeit ruhen; lasse die feinen, stillen und tiefen Energien, die innerhalb der unbezeichneten Gebiete deiner Persönlichkeit liegen, sich sammeln. Verlasse den Wächterturm und das Steueruder und liege am Busen jenes mächtigen Lebens, welches dich trägt und umhüllt, wie ein Kind an der Brust liegt, zufrieden, glücklich, sorglos. Uebergib die Zügel; oder lasse sie von deinem Handgelenke herabfallen. Befreie dich von allen Gründen. Schläfere dein murmelndes Leben ein. Höre auf, dich zu sorgen. Birg dein bewusstes Selbst im unermesslichen Ocean des göttlichen Lebens, worin du dich befindest. Lasse alle deine Energien abwärts sinken, als ob es den Wurzeln des inneren Seins zuginge. Verliere dich selbst. Ruhe! Lasse den innen wohnenden Gott wirken ohne jede Mitwirkung von deiner Seite. Gerade wie zu dieser Jahreszeit das Leben, welches so lange Blätter und Blüten hervorbrachte, nun mit Aesten und Stämmen zu den grossen, unerschöpflichen Reservoirs zurückkehrt, die unterhalb liegen: so erwarte auch du einen Frühling in der Seele, eine Wiedergeburt des Lebens, eine herrliche Auferstehung, eine Heimkunft zu Gott.

Mit einem also vorbereiteten Herzen wirst du keinen Zweifel haben müssen: Christus wird sich erheben. Solch weiser und zweckvoller Erwartung wird Er zu antworten nicht verfehlen. Und mit Ihm, wenn Er kommt, wird eine Begabung mit Kraft sein von oben; Er wird dich schmücken mit der Schönheit der Heiligkeit; du wirst von aller Furcht befreit sein und von allem Uebel; und du wirst angefüllt sein mit unerforschlichen Reichtümern des Lebens und unaussprechlicher Freude.

Lasse ihn, der ein Ohr hat, vernehmen, was der Geist ewigen Lebens den kleinen Kindern Seiner Liebe sagt, die in der Zeit wohnen, doch in der Ewigkeit daheim sind.

(Aus dem Englischen von Max Hayek.)

Hermann Winkelmann †.

Wer Bayreuth vor dreissig Jahren miterlebt hat, wer den Eindruck des ersten Bühnenweihfestspiels mit sich in die Gegenwart tragen konnte, der wird mit wehmütiger Dankbarkeit des Anteils gedenken, welchen der Darsteller des ersten „Parsifal“ dabei gehabt, dessen Tod uns soeben aus Wien gemeldet wird. Hermann Winkelmann, vom Meister berufen und belehrt, trat vor uns hin wie ein Priester seiner Kunst. Die grosse Aufgabe, die ihm zuerst von allen deutschen Künstlern zugefallen war, erfasste und führte er aus mit einem feierlichen Ernste, der ergreifend wirkte, indem er der ganzen Erscheinung eine geheimnisvolle Weihe verlieh. Diese besondere Eigentümlichkeit der Winkelmannschen Leistung war durchaus nicht etwas Angelerntes, nur äusserlich Angeeignetes, nicht Styl im objektiv-künstlerischen Sinne. Sie war Ausdruck der Persönlichkeit, innerliche schlichte Wahrhaftigkeit, Seele — und darum im Gralsgebiete heimisch, darum ohne alle theatralisch-artistische Prätensionen so unmittelbar wirkend als natürlicher Teil des ganzen übernatürlichen Werkes. Und auch den „Tannhäuser“, welcher ein Jahrzent darauf von Winkelmann in Bayreuth gleichfalls zuerst verkörpert ward, zeichnete diese innere Wärme, diese einfache Würde des künstlerischen Ernstes aus. Was ihm am angeborenen Dämonium des leidenschaftlichen Lebenswillens fehlte, ward auf eine edle Weise gleichsam verhüllt durch das eigentümlich Geheimnisvolle, das auch diese Gestalt umgab, weil sie eine Gestaltung aus der Ehrfurcht vor der Tiefe und Grösse des Werkes und seines Meisters war. Hermann Winkelmann ist ein Bayreuther Künstler gewesen; Bayreuth wird sein Gedächtnis bewahren.

Bayreuth, 20. Januar 1912.

H. v. W.

Olympia und Bayreuth.

Von Dr. Georg Braschowanoff.

V.

Das religiöse Motiv in der agogischen Bewegung zur Schönheit.

Kehren wir zu unserem Ausgangspunkte der kunstphilosophischen Untersuchungen des Ursprungs und der Bedeutung der Agonen zurück, so behaupten wir nun mit desto grösserer Zuversicht, dass jenes Prinzip der agogischen Bewegung die Grundlage aller Aesthetik ausmacht.

Dies subjektivistische Element der inneren Bewegung steht in engster Verbindung mit dem Streben nach objektiver Vollkommenheit, d. h. mit der Religion (siehe den ersten Abschnitt dieser Schrift). Daher jener ursprünglich religiöse Charakter der hellenischen Agonistik, welcher vorzüglich in der mythologischen Periode der olympischen Agonen zum feierlichen Ausdruck gelangt. Der im Menschen eingeborene ästhetische Bewegungstrieb zum geistig Gut- und körperlich Schönwerden sucht in seiner Objektivierung das absolut ideale Urbild der Vollkommenheit, um sich davon abhängig zu machen, und dies nennt er seinen Gott. Also nicht, wie man zu sagen pflegt, die Agonistik und Gymnastik der Hellenen trat in den Dienst der Religion, sondern vielmehr umgekehrt ist die Sache: die aus dem ästhetischen Prinzip der hellenischen Agonistik hervorquellende religiöse Ueberzeugung diente als Urmotiv und Endziel der hellenischen Kunst überhaupt. Alle religiösen Veranstaltungen in Hellas tragen den künstlerischen Charakter der das ganze Leben der Hellenen beherrschenden ästhetischen Weltanschauung. Jenes freudige Zurschaustellen und Aufbieten der körperlichen Schönheit, verbunden mit Anmut, Kraft und Geistesfrische, bei den Agonen, betrachteten die Hellenen als das herrlichste Schauspiel, als das höchste göttliche Geschenk für Menschenkinder. Jede agonale Veranstaltung, welcher der fromme Hymnos des Dichters heilige Weihe verlieh, war zugleich ein Gottesdienst, wobei die persönliche *ἀρετή* und *καλοκάγαθία* lebhaft zum stolzen Bewusstsein empordrängte und zur höchsten göttlichen Vollkommenheit und Würde strebte. Im Namen der heiligen Kunst schmückte der gottgewirkte Künstler den Tempel mit seinen Wunderstatuen der Götter (*ἀγάλματα*-Freude erregende Bilder), die er zugleich als Weihgeschenke der Gottheit betrachtete. Und von diesem Standpunkt aus fand der Hellene keinen grossen Unterschied zwischen einem Zeusbild und einem ebenso künstlerisch ausgeführten Marmorbild eines olympischen Siegers (*ἀνδρείας*-Mannestugend). Die künstlerische würdevolle Freude als gemeinsames Ausdrucksmerkmal war die Hauptsache dabei. Im Gottestempel erregte die Bewunderung nicht die Frömmigkeit der Priester, sondern

vielmehr das ideale Bild der Kunstschönheit des Künstlers, welcher in den kalten Marinerstein die ästhetische Bewegung und die ethische Würde einzuhauchen verstand. Niemals und nirgends ausser den Hellenen in Hellas stellte ein Volk der Welt seine Religion so stolz und so freudig in den Dienst der Kunst. Eine vollbewusste und vollberechtigte Scheidung zwischen Religion und Kunst, wie auch zwischen Wissenschaft und Religion, hat es eigentlich in Hellas nie gegeben. Eine tote begriffswissenschaftliche Theologie war nicht bekannt. Der Hellene kannte kein andachtsvolleres Gebet und wusste keinen besseren Ausdruck des Dankes zu seinem Gott in allen Lebensverhältnissen, als die im freudigen Gefühle gesunder Gesinnung unter dem heiteren freien Himmel vollzogene Veranstaltung von schwungvoll schöner Bewegung, wobei der ganze Umfang und Reichtum der natürlichen Lebensfülle in höchstgesteigerter Lebensfreude gefeiert, geoffenbart wurde. Und diese Freude der Hellenen an den Agonen ist unergründlich uralte, mindestens so alt wie die Religion und Mythologie.

Die Veranstaltung der Festagonen vorhistorischer Zeiten, welche zu Ehren der Götter und Heroen begangen wurden, standen in enger Verbindung mit der Religion, so ungefähr wie bei uns jetzt die zu bestimmten Tagen des Jahres stattfindenden geistlichen Feiern. Denn Homer und Hesiod kennen keine regelmässigen Olympiaden. Sie waren eben mit den Jahresfesten einzelner Heroen verbunden, wie unsere kirchlichen Jahresfeste — vorwiegend in der katholischen Kirche — mit Bezug auf bestimmte Heilige gefeiert werden. So stellte sich also der Heroendienst, dies wesentlichste Element des „Agon“ als Religion, in den Dienst der Kunst. Für die Hellenen jener Zeiten galt nichts Würdigeres und Heiligeres, als dies göttliche Geschlecht der Heroen, welches — *ἀνδρῶν ἡρώων θεῶν γένος* (Hesiod op. 159) — aus den agonistischen Veranstaltungen entsprang. Und dieser religiöse Geist, mit dem die hellenischen Agonen von jeher innig verbunden sind, verleiht jene weihevollen Verklärung der agonalen Veranstaltungen, die in diesem Sinne allerdings wahre Gottesdienste genannt zu werden verdienen. Dies Heroenwesen liegt aber am reinsten in jener „grauen“ Vergangenheit, die doch die Gegenwart mit hellem reinen Licht durchstrahlt. Geisteshelden, Dichter und dichterisch durchsinnende Heroenverehrer waren die Berechtigten dazu: Prometheische Fackelträger, Priester des grossen Gottesdienstes, in welchem die höchste Menschenwürde geschmiedet wurde. Nur aus den Erinnerungen an jene „graue“ Vergangenheit konnten spätere geschichtliche Zeiten vegetieren. Inmitten des heiligen Bezirks und Festverkehrs, in der Altis, in Olympia errichteten die Hellenen das Grab des Pelops, und im Jahre 476 v. Chr., in voller geschichtlicher Aufklärung begriffen, wandten sich die Athener an jene „graue“ Vergangenheit zurück, in dem sie die Gebeine des Theseus von Skyros einholten, um sie als heilige Reliquien im Tempel aufzubewahren. Und wenn sie keine handgreifliche Reste der Heroen jener Zeit besaßen, so errichteten sie doch die

sogenannten leeren Grabmäler *κενά σήματα*, so z. B. des Tiresias zu Theben, des Achilleus zu Elis, des Jolaos zu Theben, des Odysseus zu Sparta, des Kalchas in Apulien u. a. (Paus. 9, 18, 4; 6, 23, 3; 9, 23, 1). Homer repräsentiert einen abgeschlossenen Zyklus jener mythologischen Erinnerungen. In den Homerischen Dichtungen sind doch vollständig abgeschlossene Bilder einer grossen Kultur, und unsere Geschichte scheint erst dort anzufangen, wo jene Homerische Kultur aufhört.

So war also der sogenannte Ahnenkultus ausschliesslich eine Heroenverehrung, die ihren wohlberechtigten Grund und Ursprung auf dem heiligen Boden des Agon basierte (siehe Pind. P. 5, 87 ff., Herod. 6, 38, 1, 168, Diod. 11, 66, 4); sodass die Bezeichnung „Heros“ das durch harmonische Ausbildung körperlicher und geistiger Kräfte Geniale bedeutete und schliesslich auf das aesthetische Phänomen der „Bewegung“ hinauslief. Ueber dem Grabe eines schönen olympischen Siegers errichteten die Hellenen einen Heroentempel, seiner Schönheit wegen, und verehrten ihn wie einen Gott (Herod. 5, 47). Darin finden wir keine religiöse Superstition (*δαισιναιμονία*), sondern vielmehr einen vollberechtigten Würdenkultus, wie die Welt nie wieder gesehen hat. Der Heroenglaube der Hellenen wuchs aus der inneren Ueberzeugung von höchsten Lebenswerten der persönlichen *ἀρετή*, die wiederum als aesthetische Bewegung von den Tummelplätzen der agonistischen Veranstaltungen ausströmte. Also *ἀνδραγαθία* und *καλοκαγαθία* und *ἀρετή* und nicht *πατραγαθία* oder *κενόν ἀξίωμα*.

Der olympische Adel und die daraus emporquellende hellenische μεγαλοψυχία (Grossgesinntheit) der freien, gesunden und schönen Persönlichkeit.

Die Freude an der natürlich schönen Bewegung mit der daraus bedingten körperlichen Gesundheit erzeugte jene berühmte hellenische Heiterkeit, welche in harmonischer Verbindung mit der geistigen Vornehmheit des Grossgesinntheits (*μεγαλοψυχία*) den wahren Begriff des „Olympischen“ ausmacht. In diesem Sinne umspannt der olympische Adel den höchsten Grad eines menschlichen Eudaimonismus, indem er das Prinzip der fremden Glückseligkeit und eigener Vollkommenheit Kant's in der freien, gesunden, starken Persönlichkeit vereinigte. Der freie Hellene jener mythologischen *εὐδαιμονία* zauderte nicht im mindesten sich an Lebensenergie und Glück mit seinen Göttern zu vergleichen. Der Weg zu diesem erstkühnen Wagnis ging durch die olympischen Agonen. Die aus derartigen freien Persönlichkeiten entstandenen Heroen der olympischen Aristokratie dienten als Wegweiser, als zuverlässigste Führer dazu. Von diesem Standpunkt aus und auf den inneren Wahrheitsgehalt der mythologischen Ueberlieferung gestützt zweifeln wir nicht daran, jene

Heroen der hellenischen Vorzeit als reinhistorische Personen uns vorzustellen. Diese Vorstellung gewinnt ohnehin die Gültigkeit eines festen Glaubens; man braucht einfach an eine Analogie der Neuzeit zu denken: die Heiligen des Christentums, welche in der katholischen und orthodoxen Kirche die Rolle der Vermittler zwischen Menschen und Gott in speziell religiösem Sinne spielen, entsprechen jenen mythologischen Personen der Vorzeit, die ebenfalls gelebt haben müssen. Der Unterschied in Bezug auf das Wesen der Sache ist allerdings ungemein gross, aber hier handelt's sich blos um die Begründung der Existenz der selben analogen historischen Begebenheiten, die in der Vorzeit mythologisch und in der Geschichte historisch heissen.

Und gerade diese historische Wahrheit weist deutlich auf die Notwendigkeit des Heldentums in allen Zeiten und Völkerschichten.

Die Weltgeschichte weiss darüber nichts zu erzählen, aber gerade dieser geschichtliche Mangel erhöht den Wert der mythologischen Ueberlieferung, welche mit überraschender Bestimmtheit eine ganze Welt, die Welt der Heroen, offenbart. Ernste Geschichtsschreiber, wie ein Herodot und Thukydides, bewegten sich im festen Glauben an jene wahren Uebermenschen des Heroentums; sie beriefen sich darauf. (Herod. 8, 109, 7, 43, Thukyd. 2, 74, 2; 4, 87, 2; 5, 30, 2, 5 u. a.)

Die Weltgeschichte hat aber kein edleres Heldentum als nur jenes olympische aufzuweisen, ja jenes unvergleichliche Menschengeschlecht der hellenischen Mythenhelden — die wir Geschichtsschwächlinge uns kaum vorstellen können —, welche durch freie Entfaltung der persönlichen Schönheit und Würde bis zu dem Göttlichen sich aufzuschwingen vermochten. Nach einem solchen Heldentum sehnt sich die Menschheit seither, mit lebensernsten Blicken jene goldene Vergangenheit erspähend. Ein solches Heldentum hält Pindaros in historischen Zeiten den Olympioniken vor, mit der mythologischen Fabel in der Hand die Gegenwart durchleuchtend. Es ist die grosse Gestalt des „Reinmenschlichen“, in welchem Philosophen, Dichter und Künstler von jeher die Urquelle des „Uebermenschlichen“ d. h. des „Uebergeschichtlichen“ erblicken. Ein solches Ideal der wahren Menschheitsaristokratie schwebte auch Richard Wagner vor, als er seine grosse weltgeschichtliche Tragödie, den „Ring“ verfasste.

Siegfried, das reinmenschliche Naturkind, ist zugleich der olympisch edle Repräsentant des übergeschichtlichen Heldentums in der Arierrasse der Germanen. Olympia und Bayreuth haben diesen heroischen Zug des olympischen Adels gemein. — Die ergreifende Schönheitsmacht, jener aesthetische Lebensernst, welcher mit agogisch-dynamischer Wirkung aus dem Bayreuther Werke hervorgeht, entspricht dem charakteristisch wesentlichen Ausdruck der würdevoll schönen Bewegung bei den olympischen Agonen.

Das Prinzip der schönen Bewegung in den verschiedenen Kunstarten. Gestaltentheorie.

Betrachten wir nun zur ergänzenden Begründung unserer Theorie von der schönen Bewegung die Motive, welche auf den verschiedenen Kunstgebieten Anschauungen und Empfindungen aesthetischer Wirkungen hervorzaubern, so beginnen wir allerdings mit der beweglichsten aller Kunstarten, mit der Musik.

Jeder Kunstempfindung im allgemeinen geht eine gewisse Gestaltbewegung der aesthetisch angeregten Seele voran. Die ursprüngliche Werkstätte dieser Gestaltbildungen im Labyrinth der Psyche ist wohl die Phantasie, jenes wunderbare Seelenvermögen, welches in der deutschen Sprache so treffend und bedeutungsvoll Einbildungskraft heisst. („Es gibt kein Gefäss, die Werke der Einbildungskraft zu fassen, als eben diese Einbildungskraft selbst“ sagt Schiller.) Ob diese Bilder und Gestalten erst mit der Empfindung der Gestaltungsfähigkeit ihre genetische Entstehung antreten, oder ob es einfach Reproduktionsvorstellungen sind aus der unerschöpflichen Vorratskammer der mythologischen Phantasie nach dem eigentümlich individuellen, ethisch-ästhetisch gearteten (Seelen)charakter der betreffenden gestaltproduktionsfähigen Künstlerseele, darüber hat unser Platon schon längst die entschieden ausreichenden Aufschlüsse gegeben. Aber auch in der neuesten Zeit gewann diese psychologische Gestaltentheorie einen neuen geradezu platonischen Aufschwung: Ernst Mach behauptet und beweist (in seinen grundlegenden Arbeiten: „Grundlinien der Lehre von den Bewegungsempfindungen“ Leipzig 1875, und „Beiträge zur Analyse der Empfindungen“, Jena 1886), dass wir Raumgestalten und Tongestalten, d. h. sowohl geometrische wie auch musikalische Figuren, unmittelbar zu empfinden vermögen. So werden also die Melodien in unserm Vorstellungsvermögen nicht als die Summe einzelner Tonschritte, sondern als abgeschlossene ganze Tongestalten aufgefasst, als organisches Ganzes dargestellt, dessen einheitliche Beschaffenheit den ästhetischen Wert und Ausdruck ausmacht, und, genau so wie ein architektonischer Figurenzusammenhang, unzerlegbar ist.

Es ist eine allgemeine Erfahrungstatsache, dass wir unvergleichlich leichter ganze Melodien, kleinere oder grössere Tongestalten im Gedächtnisse zu behalten und reproduzieren vermögen, als wie die einzelnen Elemente, die Intervallenschritte der selben Melodien. Wir können wohl einzelne Intervalle herausgreifen, wir sind jedoch gezwungen für diesen Zweck vorher die ganze Tongestalt in unserer Seele als lebendige Figur aufsteigen zu lassen. Darauf beruht ja die von P. Cornelius seinen Schülern zur Wiedererkennung von Tonintervallen empfohlene Methode, welche Mach anführt (Anal. d. Empfind. S. 129) in Wagnerschen, besonders dazu geeigneten Beispielen. „Ich war damals in meinem sech-

zehnten Jahre, und zumal durch die Lektüre Hoffmann's zum tollsten Mystizismus aufgeregt: am Tage, im Halbschlaf hatte ich Visionen, in denen mir Grundton, Terz und Quinte lebhaft erschienen und mir ihre wichtige Bedeutung offenbarten. — Endlich wurde mir der Unterricht eines tüchtigen Musikers zugeteilt: der arme Mann hatte grosse Not mit mir; er musste mir erklären, dass, was ich für seltsame Gestalten und Gewalten hielt, Intervalle und Akkorde seien.“ (Autob. Skizze S. 10.) Ja, was Wagner damals und überhaupt während seines kunstsöpferischen Schaffens erschaut, erfasst, in ersichtlich monumentalen Werken fest halten und fixieren konnte, das waren wohl keine leeren, anschauungsarmen Begriffsspielereien, sondern eine ganze mythologische Welt von formvollendeten und organisch-lebendigen Gestalten, die ihn, den getreuen Freund, so huldvoll anredeten und so freundlich anregten. Man mag darüber denken, was man will, und die sonderbarsten begriffswissenschaftlichen Hypothesen von Erkenntnistheorien ausklügeln, diese schreiende Tatsache wird man doch niemals wegleugnen können, dass grosse Gedanken, absolut unerschütterliche Wahrheiten auf dem Gebiete der echten Kunst und Wissenschaft, im Kopfe und Herzen grosser Männer immer durch „Gestalten“ vermittelt worden sind. Man nehme diese Phantasiebilder, Götter, Göttinnen, Musen oder wie man sonst will, es sind doch jedenfalls Gestalten, an die sich grosse Dichter aller Zeiten wenden, inhaltsvolle Vorstellungen, auf die sie sich immer wieder berufen, um ihre Werke beginnen und vollenden zu können. Denken wir z. B. an Hesiod, den biedereren Schafhirten, dem die neun Musen, nach seinem ausdrücklichen Bekenntnis, lebhaftig erschienen, und ihn dort, auf den grünen Wiesen der freien Natur mit Helikonischen Lorbeerzweigen bekränzten und mit Weisheit erfüllten, sodass er mit göttlicher Stimme nicht nur die Vergangenheit besingen sondern auch die Zukunft vorsehen konnte. Ferner Homer, Platon, Goethe: „Ihr naht euch wieder schwankende Gestalten“ etc. Aber auch der sprachliche Ausdruck des Erkennens überhaupt, welcher in allen bekannten indogermanischen und sonstigen Weltsprachen deutlich auf das einleuchtende Einsehen hinweist, liefert uns ein untrügliches Zeugnis von der Wahrheit dieser Gestaltentheorie, die nicht etwa von einem Platon bloss gedichtet, sondern von allen Völkern der Welt innig empfunden und geschaut worden ist. Dass dies erkenntnistheoretische Moment der Völkerpsychologie in allen Zeiten bis in die moderne naturwissenschaftliche Geistesarbeit hindurch maassgebendes Verfahren geblieben ist, ist wohl jedem geistesbegabten Menschen einleuchtend genug. Und wenn man es sonst niemals erlebt hat, so stelle man sich z. B. Platon, Goethe und Richard Wagner vor, die mit ein Paar Worten überzeugend genug davon zu reden verstehen:

Platon: „Der Sehende, sagen wir, gelangt zur Wissenschaft dessen, was er innig geschaut hat, denn es ist zugegeben worden, dass Gesicht und Wahrnehmung und Wissenschaft das Selbe ist.“ (Theätetos 164 a).

Goethe: Wär nicht das Auge sonnenhaft,
 Die Sonne könnt' es nie erblicken,
 Läg' nicht in uns des Gottes eigne Kraft,
 Wie könnt' uns Göttliches entzücken?

Wagner: „Mehr als alle Philosophie, Geschichte und Rassenkunde belehrte mich eine Stunde wahrhaftigsten Sehens!“

Schiller (6. Brief): „Der abstrakte Denker hat daher gar oft ein kaltes Herz, weil er die Eindrücke zergliedert, die doch nur als ein Ganzes die Seele rühren“ (also als Gestalt, und dies ist typisch im Allgemeinen).

So z. B. der Quartschritt nach aufwärts, im Anfang der Tannhäuser-ouvertüre, Walhallmotiv und Meistersingervorspiel für die charakteristische Vorstellung des musikalischen Klangbildes Des-dur und C-dur u. s. w. — „Fundierte Merkmale, Gestaltqualitäten unanalysierter Inhalte“ nennt Meinong (Zeitschrift für Psychologie Band II S. 70, 164, 245) diese Eigenschaften der Gestaltbewegungen, und Hans Cornelius bemerkt ausdrücklich (Psychologie als Erfahrungswissenschaft, Leipzig 1897), dass „dieselben sich bei der Analyse vollständig verändern, z. B. ein Klang verliert seine ursprüngliche Klangfarbe; mit der Wiederherstellung des einheitlichen Klanges tritt aber auch die ursprüngliche Gestaltqualität von neuem auf; die Stimmung des Zusammenwirkens der unbemerkten Teile wird sofort wesentlich alteriert, sobald ich meine Aufmerksamkeit dem einen oder dem anderen dieser Teile zuwende“. Karl Stumpf gibt uns in seinen an neuen Ergebnissen experimentaler Untersuchung reichen Hauptwerken „Tonpsychologie“ Leipzig 1883–90 2 Bände und „Psychologie und Erkenntnistheorie“ München 1891 autoritätsvolle Aufschlüsse, die mit den entsprechenden theoretisch-kunstphilosophischen Ausführungen Platons auffallend übereinstimmen. Die grundlegende, systematisch-wissenschaftliche Arbeit auf diesem Gebiete in der neuesten Zeit spezieller Gründlichkeit leistete aber zweifellos Christian von Ehrenfels in seiner Abhandlung über „Gestaltqualitäten“ (erschien in Vierteljahrsschrift für wissensch. Philosophie unter Mitwirkung von Max Heinze und Wilhelm Wundt, herausgegeben von Rich. Avenarius, XIV. Jahrgang 1890, Leipzig, O. R. Reisland). Auch Ehrenfels geht vom Mach'schen so paradox klingenden Prinzip der Tongestalten aus und kommt zu noch paradoxerer und doch der Tatsache vollends entsprechender Behauptung, dass das Komplizierte als Gestalt viel leichter erkennbar und reduzierbar ist, als das gestaltlose Einfache: „und zwar lehren die Beispiele, dass nicht die einfachsten Tongestalten am leichtesten im Gedächtnisse zu fixieren sind, sondern vielmehr solche von einer Gliederung, welche den einfachen Tonschritten gegenüber als manigfaltig bezeichnet werden kann. Analoges gilt von den Raumgestalten und den Elementen ihrer zugehörigen Komplexe“. (S. 262 ff.) Die Bezeichnung „Gestalt-

qualität“^{*)} von Ehrenfels zum ersten Mal als wissenschaftlicher terminus technicus ausgedrückt, wird folgendermaassen definiert: „Unter Gestaltqualitäten verstehen wir solche positive Vorstellungsinhalte, welche an das Vorhandensein von Vorstellungskomplexen im Bewusstsein gebunden sind, die ihrerseits aus von einander trennbaren (d. h. ohne einander vorstellbaren) Elementen bestehen.“ Ehrenfels unterscheidet „unzeitliche Gestaltqualitäten“, bei welchen die Vorstellungskomplexe vollständig in der Wahrnehmung vorhanden sind, und „zeitliche“, bei welchen höchstens nur ein Element in Wahrnehmungsvorstellung gegeben sein kann. Erstere, die den platonischen angeborenen Ideen entsprechen, würden wir zeitüberlegene mythologische Gestaltsbewegungen^{*)} „nennen, letztere, welche zeituntergeordnete Veränderungsprozesse bedeuten — geschichtliche Gestaltsbewegungen, einerseits das unvergänglich-einheitliche Gestaltenspiel der mythologischen Phantasie, das Einfache in der Manigfaltigkeit, und andererseits das Vergängliche in der Veränderungserscheinung. Es ist eine Art Bildersprache in kinematographischer Ausdrucksweise der Vorstellungen, wenn wir so sagen dürfen, wobei uns die plastisch in Bewegungsspiel gestellten Gestalten Gefühle und Kenntnisse vermitteln. „Und wenn nicht die Genialität dichterischer Begeisterung“ (sagt Ehrenfels S. 270) „allerhand Mittel in Bewegung setzen würde, uns, wenn auch nicht jene Phänomene der Gestaltqualitäten selbst, so doch ihre Gemütswirkung zu vermitteln, sodass wir in Verbindung mit den direkten abstrakten Andeutungen diesbezügliche Konkreta in der Phantasie nachschaffend selbst hervorbringen, — so wäre eine Kunstform, welche wie die des Epos zum grössten Teil auf Erweckung von Vorstellungen derartiger Gestaltqualitäten in der Seele des Lesers oder Zuhörers beruht, kaum erklärlich“. Und in der Tat, worin besteht z. B. die wunderbare Wirkung der Homerischen Dichtung auf unsere Vorstellungswelt, wenn nicht in einer derartigen lebhaft anschaulichen Gestaltsbewegungserweckung, durch welche Gemütsstimmung uns der göttliche Dichter in eine grossartig angelegte kinematographische Vorstellungswelt versetzt und mit jedem Vers ein neues sinnvolles Gestaltenspiel mit berückender Schönheit hervorzaubern und schauen lässt. Dies platonische Sehen und Hören mit dem inneren Auge und Ohr vermittelt uns durch Gestaltsbewegung und Rhythmus die Ideenwelt, die höhere Ordnung des Weltalls, und Ehrenfels sagt ausdrücklich S. 279: „Was man Stilgefühl für ein gewisses Kunstgebiet nennt, dürfte der Hauptsache nach in nichts anderem als in der Fähigkeit

^{*)} Wir gebrauchen lieber den Ausdruck „Gestaltsbewegung“, denn erst durch eine gewisse Bewegung erhalten wir das Bewusstsein überhaupt vom Vorhandensein der Gestalten; aber auch ihre Qualität ist von dem Grade der entsprechenden Gemütsbewegung bedingt und abhängig, sodass die Bewegung an und für sich ist das Hauptmerkmal und Wesen der Erscheinung zugleich. Ohne Bewegung keine Gestalt.

bestehen, Gestaltqualitäten der betreffenden Kategorie aufzufassen und zu vergleichen. Ja, manche Analogien legen sogar die Frage nahe, ob nicht Gestaltqualitäten verschiedener, anscheinend disparater Vorstellungsgebiete (wie z. B. ein Crescendo, das Zunehmen des Lichtes bei anbrechendem Tage, das Steigen einer Erwartung) eine direkte Aehnlichkeit aufweisen, welche, über die Gleichheit gemeinschaftlicher Merkmale (hier etwa der Zeit) hinausreichend, dennoch in den Phänomenen selbst und nicht etwa nur in den sie begleitenden Gefühlen ihren Sitz hat. Man betrachte etwa den Orchestersatz während des Sonnenaufgangs im Vorspiel zur „Götterdämmerung“ von Richard Wagner, dessen Werke überhaupt wegen des in denselben verwirklichten Parallelismus zwischen musikalischen und dramatischen Vorgängen den reichsten Stoff zur Vergleichung von Gestaltqualitäten aller Art darbieten, — wäre dies wohl möglich, wenn jedem derselben Begriffe bloss ein Aggregat von Vorstellungen entspräche, ohne ein sie alle umschliessendes einheitliches Band — eine Gestaltqualität höherer Ordnung?“ — „Der grösste Teil des im gewöhnlichen Leben wie in der Wissenschaft benützten Wortschatzes bezeichnet Gestaltqualitäten“ (S. 281 ff.). —

Es ist interessant auch die mit unserer Behauptung von der Passivität des menschlichen Geistes übereinstimmende Tatsache zu erwähnen, dass wir hierbei keiner Tätigkeit der Intelligenz bewusst werden können. (Siehe S. 285 ff.) Eine gewisse innere Aufmerksamkeit ist allerdings dabei notwendig, denn sonst sind die Fälle ebenso zahlreich, in denen Jemand (wie Ehrenfels richtig bemerkt S. 283) „Farben sieht, aber kein Bild, Bäume aber kein Wald, in denen er Töne hört, aber keine Musik.“ S. 286: „Der Blick muss bei allen grösseren Bildern über die Bildfläche wandern und die so aufgelesenen Einzelheiten in den indirekt gesehenen Teilen des Ganzen durch Illusion festhalten. Erst wenn alles dies getan ist, besitzt man im Bewusstsein jenen Vorstellungskomplex, welcher der durch das Bild zu vermittelnden Gestaltqualität zur Grundlage dient. Erst bei demjenigen, der diese Arbeit vollzogen hat, kann sich auch das ästhetische Gefallen einfinden.“ — „Wir gelangen somit zu dem Schlusse, dass die Gestaltqualitäten ohne speziell auf sie gerichtete Tätigkeit mit ihrer Grundlage zugleich psychisch gegeben sind. Der illusionierenden Kraft der Phantasie aber gelingt es bei gleichem äusseren Empfindungsreize die Grundlagen selbst und durch sie mittelbar auch die Gestaltqualitäten zu verändern.“ „Wie wunderlich sich der ausgesprochene Gedanke auch darstellen mag, ich kann keinen triftigen Grund gegen die Möglichkeit der durch ihn postulierten Zurückführung auffinden, wenn auch Niemand so kühn sein wird, zu hoffen, menschlicher Scharfsinn werde sie jemals verwirklichen. Die Folge davon wäre eine Befriedigung aller ordnenden Erkenntnistriebe. Da unsere Kenntnis von Realitäten nie grösser sein kann, als die Menge des Vorstellbaren, so würde mit der Ableitung

sämtlicher Vorstellungsinhalte aus einem gemeinsamen Urelement die Möglichkeit geboten sein, die ganze bekannte Welt unter einer einzigen mathematischen Formel zu begreifen“ (Siehe S. 296 ff ff). — Und dies eine, gemeinsame Urelement, dürften wir hinzufügen, würde sodann nur aus der Mythologie herzuleiten sein, und auf den Rhythmus der Urbewegung hinweisen.

So finden wir also auch in dieser modernen Gestaltqualitätentheorie eine neue Bestätigung unserer mythologischen Weltanschauung. Wir sehen, wie das Urweltmotiv, die Bewegung zur Form, zur Gestalt, sowohl in dem Geisteslabyrinth der Seele wie auch im ganzen Universum mit gewaltig aesthetischer Ergriffenheit überall vordrängt, das Weltall als ein einheitliches grosses Kunstwerk darstellen will und keine Zerlegung, keine Analyse duldet. Ja, Gestalt ist alles, *εἰκὼν, εἶδος, σχῆμα, εἶδωλον, ἰδέα*, und will gefühlt und gesehen werden im Sinne Platons. Goethe macht uns oft darauf aufmerksam und mit einem gewissen edlen Zorn, wie Platon, äussert er seine Verwunderung darüber, dass man eben vor dieser Tatsache immer noch blind stehen will, z. B. in einem Brief an Zelter vom 30. Oktober 1808: „Kein Mensch will begreifen, dass die höchste und einzige Operation der Natur und Kunst die Gestaltung ist, und in der Gestalt die Spezifikation, damit ein jedes ein Besonderes, ein Bedeutenderes werde, sei und bleibe.“ — Schiller sagt: „Der Gegenstand des Formtriebes, in einem allgemeinen Begriff ausgedrückt, heisst Gestalt, sowohl in uneigentlicher als in eigentlicher Bedeutung; ein Begriff, der alle formalen Beschaffenheiten der Dinge und alle Beziehungen derselben auf die Denkkräfte unter sich fasst; — ein Begriff der allen aesthetischen Beschaffenheiten der Erscheinungen und, mit einem Worte dem, was man in weitester Bedeutung Schönheit nennt, zur Bezeichnung dient.“

Diese Wahrheit von der Gestaltbewegung trägt wahrlich das ganze Gebäude der Aesthetik. — Da ist keine Lücke, keine Blösse, wodurch die Zeitlichkeit einbrechen und zudringlich sein könnte. — Davon hat der Verstand keinen Begriff und die Sprache keinen Namen. „Stoff ohne Form ist freilich ein halber Besitz: denn die herrlichsten Kenntnisse liegen in einem Kopf, der ihnen keine Gestalt zu geben weiss, wie tote Schätze vergraben. Form ohne Stoff hingegen ist gar nur der Schatten eines Besitzes, und alle Kunstfertigkeit im Ausdruck kann demjenigen nichts helfen, der nichts auszudrücken hat.“ (Sch. „Ueber die notwendigen Gränzen beim Gebrauch schöner Formen.“)

Selbst die Tongestalten in der Musik müssen von unserem inneren Auge plastisch so wieder aufgefasst werden, wie sie der betreffende Künstler beim Komponieren lebendig gesehen und festgehalten hat. Erst dann werden wir auch gut hören können.

Olympia und Bayreuth sind die beiden leuchtenden Kunststätten, wo

dies Weltprinzip der schönen Hervorbringung und Bewegung von Gestaltqualitäten zum feierlichsten Ausdruck gelangten.

Das mythologische Moment der künstlerischen Anschauungsweise ist das goldene Verknüpfungsband, wodurch über Zeit, Raum und Geschichte hinaus die weltumspannende Bedeutung des olympischen Agons und des „Geheimnisses“ der Bayreuther Kunst so verschwistert, erklärt und verklärt erscheinen. Und jener einheitlich-motivierte musikalische Eindruck des Bayreuther Werkes wird von der Gesamtmitwirkung der Genossenschaft aller Künste, die sich Wagner in der harmonischen Reigenbewegung aller Musen personifiziert vorstellt, unterstützt und zweckmässig verstärkt; so dass die so oft und vielfach vom Bayreuther Zuhörerpublikum ausgedrückte Empfindung, dass man dort bei echt Olympisch-Bayreuther Begeisterung die mit eigentümlicher weihervoller Stimmung begleiteten Tongestalten Wagner'schen Musik aus dem „mystischen Abgrund“ heraufsteigen sieht, kein leeres Gerede krankhaft illusionierender Einbildung, sondern ein philosophisches Phänomen ist, welches durch die Gestaltbewegungentheorie Fleisch und Blut einer tatsächlichen Wahrheit erhält. Wer in Bayreuth Gestalten, auch im leeren Luftraum, nicht gesehen hat, der hat eben auch keine wahre Bayreuther ästhetische Stimmung gehabt, um die Offenbarung des „Bayreuther Geheimnisses“ auf sich mit mythologischer Reinheit verklärend und beglückend wirken zu lassen.

Olympia und Bayreuth ergänzen einander in dieser Hinsicht, insofern sie beide von scheinbar entgegengesetzten Ausgangspunkten ausgehend die selbe Geistesstadiodromie zurücklegen und im zentralen Brennpunkt zusammentreffen: was dort mehr durch Ausbildung kraft- und schönheitsstrotzender Gestaltenbewegung beabsichtigt wird, das selbe wird hier mehr durch Ausgestaltung von Tonharmonien bezweckt. Das Schlussergebnis ist und bleibt das selbe: Gestaltbewegungen.*)

Ueberall, wo die schwere Masse gestaltlos herrscht, dort greift entweder die Natur selbst oder der Mensch ein und gestaltet. Es ist, als

*) „Ich habe immer, wenn ich am Komponieren bin, ein Gemälde in meinen Gedanken und arbeite nach demselben.“

(Beethoven.)

„Es gibt kein grösseres Wohlgefühl, als diese vollkommenste Unbedenklichkeit des Künstlers beim Produzieren . . . Mit voller Zuversicht versenkte ich mich hier nur noch in die Tiefen der inneren Seelenvorgänge und gestaltete zaglos aus diesem innersten Zentrum der Welt ihre äussere Form . . . Leben und Tod, die ganze Bedeutung und Existenz der äusseren Welt, hängt hier allein von der inneren Seelenbewegung ab. Die ganze ergreifende Handlung kommt nur dadurch zum Vorschein, dass die innerste Seele sie fordert, und sie tritt so an das Licht, wie sie von innen aus vorgebildet ist. („Wagner Band VII Zukunftsmusik.“) „Sobald es Licht wird im Menschen, ist auch ausser ihm keine Nacht mehr; sobald es stille wird in ihm, legt sich auch der Sturm in dem Weltall, und die streitenden Kräfte der Natur finden Ruhe zwischen bleibenden Gränzen“ (Schiller 25. Brief Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen).

wenn die Götter bei der Schöpfung aus der gestaltlosen Materie das Universum geschaffen und dabei noch manches Material zur weiteren Gestaltung dem Menschen überlassen hätten, damit er nach dem Vorbild der Gestalten lernt und weiter übt und mit der Form Leben erzeugt. Schiller sagt Nr. 25: „Jedem Schrecknis der Natur ist der Mensch überlegen, sobald er ihm Form zu geben und es in sein Objekt zu verwandeln weiss“ . . . „das Reich der Titanen fällt, und die unendliche Kraft ist durch die unendliche Form gebändigt“ — . . . „mit einem Wort: die Schönheit ist zugleich unser Zustand und unsere Tat“.

So könnte man also, nach allen diesen einsichtsvollen Erwägungen, mit Bestimmtheit annehmen, dass dies Schauen mit dem inneren Auge, worauf der göttliche Platon so viel Wert gelegt hat, das Hauptwerkzeug im Menschen ist, wodurch er zur Erkenntnis gelangt. Will man aber dabei mit konsequenter Einsicht denken, so muss man ferner die Evidenz der Gestaltenbewegungstheorie (*θεωρία ειδους, ειδόλων, ιδεῶν*) annehmen. Wir dürften sodann getrost sagen: Ideen sind eigentlich nichts anderes als in rhythmischer Ordnung begriffene, dem inneren Auge ersichtlich gewordene und erlebte Gestaltbewegungen.

Damit betreten wir nun das Gebiet des Rhythmus, und zwar wir haben hier zunächst den Rhythmus an sich, dann den Rhythmus als eine Begleiterscheinung der Gestaltbewegung in Bezug auf die Musik, die beweglichste aller Kunstarten, näher zu betrachten, sodann den Rhythmus in der Kunst im Allgemeinen, um, uns schliesslich zu höheren rein künstlerischen Regionen der Anschauungsweise aufschwingend, die philosophische Bedeutung der rhythmischen Ordnung im Weltall erschauen zu können.

Ueber Wagner's Harmonik und Melodik.

Richard Wagner und die Phrasierung.

IV.

Wir kommen Beispiel 146c und g einen Schritt näher, wenn wir der natürlichen Alterierung in folgendem Beispiel (148) aus der Walküre nachforschen. Dies aber muss ich mir — aus einem guten Grunde — erlauben, nach der Orchesterpartitur zu geben; nur deswegen weil wir dabei wieder ein ganz vorzügliches Mittel (ein musikalisches anschauliches) kennen lernen werden. Mein geschätzter College Combarieu wird, glaube ich, auch jetzt wohl zugeben, dass unsere damaligen Collegen (V. d'Indy, Frémont) vom *Congrès international de musique à Paris*, 1900, wieder einmal die Lösung eines musikalischen Problems ausser seines Kreises gesucht haben. Ich selbst hatte damals über das vorgebrachte Problem ¹⁾ nicht nachgedacht,

¹⁾ Art IV des Programms jenes Kongresses lautete: *emploi d'un signe dis directif, accompagnant les clefs de fa et de sol dans les parties vocales et instrumentales, pour les parties s'entendant à l'octave*. — Der beste — annehmbare — gegenüber manchen gar nicht glücklichen — Vorschlag, war der von d'Indy: eine 8 „über“ bzw. „unter“ den betreffenden Schlüssel. Ich stimmte dem bei. — Die Commission aber schien nicht ganz befriedigt; denn im *Compte rendu des rapports et discussions* heisst es (S. 44): „l'examen de cette proposition est renvoyé à une Commission“. — D'Indy's Mittel wird aber wie es scheint gebraucht, wie ich von einem Militärkapellmeister vernahm, der - - - staunte über die Einfachheit und Klarheit des Beispiels 148, sowie über das hier weiter folgende (Berlioz). Ein klares (vorwiegend musikalisches) Mittel für alle Intervalle! Würde jene Commission nicht völlig Frieden haben auf diese Art? *Tenzen*, *Sexten* (gross und klein), ja *Nonen*, usw. alles fällt sofort auf, Beispiel 148 und das hier folgende spricht schon hinlänglich deutlich. Ich denke, jene Commission — sowie jeder Komponist und Dirigent — kann das nur gut heissen; denn grössere Klarheit hierin kann wohl nicht verlangt werden. Sogar der sehr bedauerliche Unterschied zwischen deutscher („irrégulière“) und französischer („régulière“) „Notierung“ für Bassklarinette, tritt hier auffallend hervor. Beweis: dieser eine Takt aus Berlioz *Symphonie funèbre*. — NB. Diese zwei vorgestellten Noten (∞ u. ∙) sind stets im betreffenden Schlüssel zu lesen, wie die 1. Posaune im Beispiel 148 ergänzend zeigt.

Berlioz: *Symphonie funèbre*.

Ophicléide en ut.		
Ophicléide en sib.		
Clarinette basse en sib.		
Bassons 1 et 2.		
Contra- fagot.		
		b) a) = la notation française. b) = la notation allemande.

Wagner hat beide Notierungen (a und b) für Bassklarinette gebraucht. Welche

trat aber dem von d'Indy, als dem scheinbar Besten, bei. Wie meine Lösung weit über das gesteckte Ziel von Art. IV jenes Kongressprogramms hinaus ragt, wird mein College Combarieu wohl sofort einsehen, und staunend sich freuen über solche Klarheit, wie die paar Noten zu anfang der drei obersten Zeilen von Beispiel 148 über Notierung (○) und Klang (•) sofort Aufschluss geben. Da haben wir nun ein Mittel, das für jedes Intervall gleich und sofort deutlich ist. —

Hauptsache ist aber hier der alterierte D₇ Akkord im dritten Takt von 148.

148. Wagner: Walküre.

2 Trompeten in E. *pp*

Baßtrompete in es. *pp*

1. Posaune. *pp*

Posaune 2 u. 3. *pp*

Kontrabaß-
posaune. *pp*

| S VII | D₇ 5₂ | (D₇) ||

Zur bequemen Uebersicht wollen wir die drei letzten Akkorde aus der Klavier-Partitur (mit Text) dazu setzen (149):

1)

149.

eigentlich die einzig beste (weil logische) ist, geht klar hervor aus der synthetischen Tabelle (für alle Klarinettenarten) S. 133 meines Werkes *Dans les propylées de l'Instrumentation* (1908). Kommentar ist da überflüssig.

¹⁾ Dieses *ais* ist verlassener Wechselton von *h*. Man erinnere sich der logischen Erklärung bei Beispiel 21.

Es ist deutlich: das *gis* der 3. Posaune so wie der Contrabassposaune schreitet über das *g* (d. h. das erniedrigte *gis*) zu *fis*. Mit *gis* statt *g*, hätten wir da den kompletten D₇ Akkord von der *fis*-moll Tonika. Und um sich zu überzeugen von der Logik, braucht man an der betreffenden Stelle nur einmal *gis* statt *g* zu spielen.

Was sollen wir hier nun mit Sechter, Mayrberger, und Anderen von Zwitterakkorden reden? — Also aus zwei oder drei Tonarten herüber geholten Elementen?! Wie oberflächlich! Und wie passen solche unglückliche Begriffe in eine Zeit, welche so stolz ist auf ihren Fortschritt? — Progrès! Ja, *progrès vers la décadence*, in mehr als einer Beziehung; das erblicke ich, wenn ich um mich her sehe, in diesem Kreise moderner . . . Uebergelehrter ¹⁾; — und dann dämmert es auf (und will mir nicht aus

¹⁾ Und moderne . . . Uebermusiker! — Es ist mir aus dem Herzen geschrieben, was ich bei Friedr. Hofmann (Bayr. Bl. 1910, X.—XII. St., S. 311) lese: „Wer mit der gehörigen Aufmerksamkeit die zeitgenössische Kunst prüfend betrachtet, wird zugeben müssen, dass mitten unter uns die Kunstinstinkte der Schwarzen sich ans Tageslicht drängen. Bedenklich ist in der neuen Malerei das Gefallen an der grell bunten Farbe auf Kosten der Form, wie in der neuesten Musik die rein sinnliche Freude am Lärm, an den ohrbeleidigenden Dissonanzen ohne erkennbare Ursache, an der Vergewaltigung der menschlichen Stimme. Nicht mit Unrecht redet man bereits von einer Negerästhetik in der Kunst . . . Kein Wunder dann mehr, wenn manche unserer heutigen Komponisten sich stärker erweisen in der Erfindung schallender Instrumente als in der Erfindung neuer Melodien.“

Aergerlich ist dabei nur, dass solche vorübergehende Erscheinungen die ganz „nach ihrer Art“ sind, für Entwicklungen gehalten und uns Germanen in die Schuhe geschoben werden.“

Wenn Dr. Carl Grunsky sagt (Musikästhetik 1907 S. 21): „Die Musikgeschichte, soweit sie die unterschiedlichen Tonsysteme zu behandeln hat, wird künftig entschiedener als je den Standpunkt wahren: Dass es keine ziellose Entwicklung gibt; auch keine ewig fortschreitende in dem Sinn, dass den altheiligen Gebietern, dem Dreiklang, der Tonleiter, der zwei- und dreigeteilten Zeit der Garaus gemacht und an ihrer Stelle ein chromatisches oder exotisches Prinzip heimgeholt werden könnte“ — so kann ich das nur aus vollem Herzen unterschreiben.

Von dem sogenannten „Fortschritt“, dessen Schlagwort für die allermeisten Modernen verderblich wirkt, sagt Grunsky treffend (Musikgeschichte seit Beginn des 19. Jahrhunderts — 1908 — S. 124, T. II.): „Es ist gleichgültig, wohin man schreite, wenn nur fortgeschritten wird. Aber das Ziel, dem die Entwicklung zustrebt, verhehlt sich dem ruhigen Blicke nicht. Die äusserlichen Mittel sind es, die von jedem neuen Werk überboten werden müssen. Bald fordert man ein voller besetztes Orchester, bald eine unerhörte Fülle gegeneinander laufender Stimmen, bald ersinnt man eine bisher ungewagte harmonische Folge, bald eine vermeintlich treffende Wiedergabe eines wirklichen Vorganges oder Gegenstandes durch ein neues Klangbild („man kann jede Gabel komponieren“), kurz der Fortschritt erheischt eine fortgesetzte Reihe von Verblüffungen.“

Mit Grunsky (S. 155 a. a. O.) hoffe ich: „dass künftig immer wieder einzelne erleuchtete „Geister auftreten, die den Kampf des Lebens heldenhaft durchkämpfen und Werke „hervorbringen, die an Kraft des Gemütes und Adel der Form jenen Meisterwerken gleich- „kommen, die zu erleben ein gütiges Geschick uns Menschen des 20. Jahrhunderts be- „schieden hat.“

dem Sinn) was in Chamberlain's Kant S. 412-13 und 637 zu lesen steht, über „Einfalt“, und über „Phantastereien.“

Wie treffend richtig bemerkt hier Riemann: „Durch die Alterierung „verliert der betreffende Ton durchaus die Eigenschaft, ein ruhender, konstitutiver Bestandteil der Harmonie zu sein, dessen Fortschreitung im „Belieben steht. Jeder alterierte Ton ist Dissonanz, aber eine Dissonanz, deren Lösung innerhalb der selben Harmonie ausgeschlossen ist; also ein das Fortschreiten zu einer anderen Harmonie gebieterisch fordernder Ton. Ganz allgemein kann man sagen, dass alterierte Töne Leittonfortschreitung in der Richtung der Alterierung erwarten lassen, dass der alterierte Ton selbst Leitton ist.“¹⁾ —

Die erniedrigte Quint (5 $\flat$) im D7 Akkord ist nicht so selten; man begegnet ihr oft. Und in der Akkordfolge von Beispiel 150, wo sie (die 5 $\flat$) diatonisch (also nicht „chromatisch“ wie bei 148) eintritt,²⁾ ist es packend, überraschend.

150. Mendelssohn: Meeresstille und glückliche Fahrt.
Adagio.

a) $\frac{D_7}{5\flat} \mid T$

b) $\frac{(D_7)}{5\flat} \mid S$

Man weiss, wie Wagner, nebst der Hebriden Ouverture, auch diese der „Meeresstille“ hochschätzte.³⁾

Es bleibe dahingestellt, ob hier (150) der g-dur-Akkord T oder S sei. In jedem Falle aber (wie es a und b zeigt), ist der vorhergehende Akkord D₇ jener problematische S oder T. — Einen dritten (und letzten), aber von den beiden (150 und 148 [149]) abweichenden Beleg gibt uns Schubert:

¹⁾ Riemann: Elementarbuch der Harmonie (1906 — Hesse, Leipzig) S. 165.

²⁾ Dass diese Folge nicht immer so packend ist, kann man am Anfang des Schlusssatzes der e-moll Symphonie von Brahms erfahren. Die Harmoniefolge ist:

$\begin{matrix} {}^{\circ}S & | & ..VII & | & {}^{\circ}T & | & {}^{\circ}S & | & D^+ & | & D_7^+ & | & D_{5\flat}^+ & | & T^+ \\ (2) & & & & (4) & & & & & & & & (8) \end{matrix}$

³⁾ Siehe Ges. Schriften und Dichtungen B. 10, S. 149. Auch in H. von Wolzogen's Erinnerungen an Rich. Wagner (ed. Reclam Nr. 2831) S. 31—2.

151. Schubert: Lieder (B. II, n. 21 [101]).

Die Lie - be hat ge - lo - gen, die Sor - ge la - stet (2) schwer.

T V | 0Sp 1 | SvII V | (D7) 5> | (4) | D+

Da mir die Taktstriche an unrichtiger Stelle schienen, habe ich mir erlaubt sie zu verschieben. Vielleicht aber muss es $\frac{2}{4}$ statt $\frac{4}{4}$ sein; aber das sei nicht hier erörtert. —

Greifen wir aber eben zurück auf die Takte a-d von Beispiel 146. — In der letzten Auflage (1909) seines Musiklexikons sagt Riemann (S. 714): „So würde eine Analyse der ersten Takte des Tristan-Vorspiels in den beiden Bezeichnungsweisen sich so gestalten (152 A B):“

152. a) b) c) d)

Klangschlüssel.	A		0e		a VII		e7
Tonale Funktionen.	B		0T		S VII		D7
	C		0T		B ⁶ 5>		D7

Riemann hat da entschieden einen Fehler begangen. Takt c ist nicht S VII wie ers (Kolonne B) angiebt. Am besten wird dies wohl bewiesen durch Takt g von 146. Das harmonische Verhältnis ist ganz das selbe zwischen den Takten c—d, wie bei g—h (146): die „zweite“ Dominante leitet die „erste“ ein. Die harmonische Formel beider ist wie folgt:

153. c) d) (ex. 146)

{	$\text{B}^6_{5>}$ 7..		$\text{D}^4_{7} \text{ } ^5$	
	($\text{B}^6_{5>}$..7		$\text{D}^4_{7} \text{ } ^5$..)	
	g)		h)	

(ex. 146)

Takt d (146) bringt die D_7 der Tonart (a-moll); aber Takt h bringt die D_7 der ^0Tp , also eine Zwischenkadenz zur ^0Tp , welche aber nicht folgt. Bei jeder zweiten Dominante ist die 7 durch die 6 vorgehalten

(verzögert); und die darauffolgende D_7 bringt erst die 4- die dann zur 5 weiterschreitet. Dass Riemann das f (Takt b) als oT chiffriert, ist richtig; denn die Appoggiaturen (Vorhalte) der Takte c und g (146) billigen nicht nur, sondern zwingen fast zu der Annahme der f als Appoggiatur von e (Takt b, 146).

Aber jenes *gis* (Takt c 146 und 152) als S VII! — das wäre also (154):

$$154. \quad \left\{ \begin{array}{ccccc} \text{VII} & - & \text{V} & - & \text{III} & - & \text{I} \\ \text{h} & & \text{dis} & & \text{f} & & \text{a} \end{array} \right.$$

Riemann hat entschieden etwas zu schnell und undeutlich gesehen. —

Es gibt da aber etwas weiter im Tristan-Vorspiel noch eine andere Art modifizierter D_7 ; nämlich der Terz-Septakkord, s. h.: der D_7 Akkord ohne Prim also Φ_7 . Sehen wir den Passus:

155.

Wir finden hier überall unter 155 a und b, das Verhältnis folgender zwei Akkorde (156):

$$156. \quad \left\{ \begin{array}{cc} \begin{array}{c} (\Phi_7) \\ 5 > \end{array} & \begin{array}{c} 4 < 5 \\ D_7 \end{array} \\ \hline \text{a} & | & \text{b} \end{array} \right.$$

Dabei können wir wieder einmal konstatieren, dass die grossen Meister diesen Akkord (156 a) niemals in Quintlage (157 a) bringen, wie so mancher Theoretiker — irriger Weise — ihn als Grundform (157 a) aufstellt.

157.

Man denke sich den Chopinschen Akkord (147 bis) so, wie Beispiel 157 c, jene Elemente (1 < 3 > 5 6 <) übereinanderstellt: welch harmonischer Unsinn! Aber so bald diese nämlichen Elemente von 157 d als D_7 funktionieren (157 e) so verändert sich die ganze Sache; und . . . so haben wir die schönste Gelegenheit das Problem zu berühren, worin ganz namhafte Autoritäten sich so borniert gezeigt haben. So scheitert z. B. der Theoretiker Gevaert am Problem der Dissonanz. Er sagt: „Le

phénomène physiologique de la dissonance entendue hors de tout „contexte musical, se produit par la collision de deux sons qui se „repoussent mutuellement, sans qu'aucun d'eux pris isolément, paraisse „être la cause principale de l'impression plus ou moins contrariante ressentie „par nous.“ Nun folgt ein Satz, der zu Anfang glauben machen kann: jetzt fasst er das Problem beim Rechten; aber . . . aber! man höre weiter: „Mais à l'audition d'un ensemble polyphone, l'effet est tout „autre: la dissonance se localise dans notre sentiment qui „signale comme note dissonante tout son surajouté à „l'accord primaire qui fait la base de l'agrégation.¹⁾

Das ist ganz falsch! Nein, die Töne sind es nicht, welche einander abstossen. Was Gevaert für ein „phénomène physiologique“ gehalten, ist tatsächlich „un phénomène psychologique“. Die Auffassung der Dissonanz setzt ein aktives Eingreifen des apperzipierenden Menscheingesistes mit Anwendung logischer Funktionen voraus; und damit tritt man aus dem Gebiete der Tonphysiologie in das der Tonpsychologie (Musik-ästhetik), über. Es ist also nicht le sentiment, wie Gevaert meint, sondern der Verstand.

Es ist vielleicht nichts geeigneter dies einfach und gründlich zu beweisen, als folgende zwei „natürliche Auflösungen“ des S⁶ Akkordes. (158a b):



Stelle ich mir die S⁶ vor, als ihre Auflösung in die T antretend, so dissoniert in meiner Auffassung das d gegen das c. Denke ich mir hingegen die Auflösung des selben Akkordes als in den D₇ Akkord übergehend, so dissoniert für den apperzipierenden Geist das c gegen das d. Wir haben es da also nicht mit dissonanten „Intervallen“, sondern mit dissonanten Tönen zu tun. Welcher von den beiden Tönen c-d dissoniert, hängt von der Auffassung des harmonischen Sachverhaltes ab, nicht vom Gefühl. Also: psychologischer Natur ist das Phänomen; nicht aber „physiologisch“, wie Gevaert irrtümlich glaubte und dozierte. Er hätte das alles bei Riemann finden können;²⁾ aber den liebte er nicht! der

¹⁾ Gevaert: *Traité d'harmonie théorique et pratique* (1905–7) page 72 A.

²⁾ Z. B.: In dem meisterhaften Kapitel B im Grundriss der Musikwissenschaft (1908), wo er (S. 42–56) speziell die Tonphysiologie (Tonpsychologie) behandelt; oder in den früher erschienenen Elementen der musikalischen Aesthetik (1900). — Da hätte er im Kapitel Dissonanz (S. 107–116) manches gefunden, was ihn hätte belehren können. Ja, er hätte da gesehen (S. 108), wie schon Rameau (1722) nicht mehr auf dem Standpunkt der „dissonanten Intervalle“ stand. — Und das Kapitel Scala, Harmonie (S. 83–106) hätte ihn aufklären können über seine Vernünftleier der „Quintenketten“ — oder

war gut genug um seine Instrumentenlehre und noch ein paar Bücher zu übersetzen; und . . . von diesem „Uebersetzer“ ein paar geniale Gedanken zu . . . „entlehnen“, die er zur Karrikatur umschuf.¹⁾ (Z. B. der „Unsinn“ seiner *Modulations introtonales* = Riemanns *Zwischenkadenzen*).

Da hätte ihn doch Gottfr. Weber (1821) — Gevaert hatte ja eine Vorliebe im Zitieren von „toten“ Theoretikern; die lebenden scheint er samt und sonders unter dem Kollektivtitel *musicistes modernes* unter einen Hut zu bringen, — also, Weber hätte ihn schon belehren können, wo er schreibt: „Das Gehör nimmt jede vorkommende Tonverbindung, „welche an sich selbst in der bisherigen Tonart vorfindlich ist, in der „Regel auch wirklich für leitereigen, nicht für eine Ausweichung. Diese Reihe — (die tonale Funktion-Andeutung erlaube ich mir hinzuzufügen) —:



„versteht das in a-moll gestimmte Gehör doch nur ganz als in a-moll verlaufend.“ — Da haben wir das . . . Gesetz der Trägheit, die Oekonomie der Vorstellung, das doch bei aller Geistestätigkeit eine grosse Rolle spielt.

Mein Kollege Combarieu scheint wenigstens nicht sehr eingenommen für Gevaerts „*rosaire de quintes*“ (wie er es ironisch nennt), um die Tonleiter zu erklären: „Il est superflu — sagt er — d'égréner le rosaire des

wie Combarieu ironisch bemerkt: „*rosaire des quintes*“. Solche gedankenakrobatische (wahnsinnige) Auffassungen findet man nicht selten in Gevaerts Buch.

¹⁾ Tatsächlich, auf Niemand besser als auf Gevaert selbst passen die Worte, die er (S. 108 seines *Traité d'Instrumentation*, I) — mit Recht — über Instrumentenbauer angeführt: „chaque facteur voulant s'attribuer un mérite d'invention, a forgé des termes à „sa guise pour désigner ses produits, alors même que ce ne sont que des imitations plus ou „moins déguisées. De là vient que des instruments au fond identiques, portent souvent deux „ou trois noms différents.“

Wenn man nun für die Worte „*melodie antique*“ den Namen des Autors (Gevaert) liest, der in seiner *Histoire de la musique de l'antiquité* (vol. II. 1881) S. XIII schreibt: „Cette conception n'est peut-être pas de nature à rehausser l'opinion que notre „époque se fait de la mélodie antique; mais en histoire il faut se résigner à voir les choses, „non comme on voudrait qu'elles eussent été, mais comme elles furent en effet“ — so muss man sagen, dass er famose Texte geliefert hat, mittels welcher man in vielen Fällen über Gevaert selbst zu Gericht sitzen kann.

Ich schreibe zwar keine Geschichte; aber solche Dinge können doch gelegentlich als Dokumente dienen, wenn es darauf ankommt, einmal ganz genau festzustellen, in welcher Weise Gevaert eigentlich dem wissenschaftlichen Fortschritt in Sachen der Harmonielehre gedient hat. Ich kümmere mich nicht um Autoritäten. Solche aber, welche das ideale Banner der echten Wissenschaft, des wahren Fortschritts hochgehalten, das sind meine Helden; die verehere ich!

quintes pour expliquer la gamme“. Ich glaube sogar mich zu erinnern, dass Gevaert irgendwo anführt: „da habe Wagner die chinesische — oder ich weiss nicht welche andere exotische — Skala angewandt.“

Als ob ein genialer Tonkünstler sich mit solchen kleingeistigen Mitteln abgäbe! Dass dies nur Gedankenakrobattheorien sind, ist klar. Das viele Wissen dieses Mannes hat ihm den Kopf verwirrt, und . . . da lieferte er die schönste Mischmasch-Harmonielehre, die man sich denken kann. Die vielen zerstreuten archäologischen Bemerkungen darin ändern nichts an jenem echt modernen Durcheinander; kurz eine wahre harmonische Hexenküche! ¹⁾

Siehe! da haben wir nun einen Musiker, der „plus que musicien“ war; der Aristoteles u. s. w. im Original lesen konnte und übersetzte;

¹⁾ Ein einziges, kleines aber typisches Beispiel wird das überzeugend beweisen. Er schreibt (S. 93. D) „Pour ce qui est de l'échelle descendante du (mode) mineur diatonique, elle est restée d'usage courant parmi nous. Son parcours entier s'utilise non seulement comme dessin mélodique mais aussi dans des suites d'accords de tierces simples (ex. 222a) ou de tierces et sixtes (ex. 222b).“

Dann folgt ex. 221, folgendes Fragment aus „Robert le diable“ (Meyerbeer):

a) 

Die römischen Zahlen sind Gevaerts Stufenandeutung der Molltonleiter:

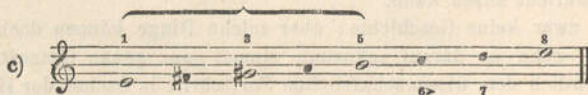
f	—	g	—	as	—	b	—	c	—	des	—	es	—	f
I		II		IIIb		IV		V		VIb		VIIb		VIII

Seine Stufenschiffrierung beweist nur zu deutlich, dass er diese ganz von Dur ableitet; was noch deutlicher bewiesen wird durch sein Beispiel S. 106 (B)

b) 

wo er hinzufügt: „c'est là le parcours habituel des melodies appartenant au type secondaire du mineur moderne“ (d. h. das melodische Moll).

Oh Riemann, wie habe ich Ihre einzig wahre Erklärung der Tonleitern bewundert in der Neuen Schule der Melodik (1883), wo S. 14 (unter Nr. 19) jene Gevaertsche parcours habituel (b) als Tonleiter der Dur-Oberdominante in Moll vorkommt:

c) 

und treffend merkt da (S. 6) Riemann an: „Jeder Klang der Tonart hat seine eigene Tonleiter. Durch die Stellung des Klanges zur Tonika wird die

der aber trotzdem, in rhythmischen und harmonischen Problemen doch so ziemlich viel Unsinn ausgeheckt und gepredigt hat.

Haben wir da nicht ein Gegenstück zu dem, was der berühmte Botaniker Julius Sachs schreibt: „Wer gelehrt genug war, um Aristoteles „zu verstehen, richtete in der Naturgeschichte der Pflanzen nur Unheil an.“

Ueber die Anfänge unserer Pflanzenkunde in der Zeit zwischen dem 14. und dem 17. Jahrhundert berichtet er, dass sie, solange der Einfluss des Aristoteles vorwaltete, nicht einen Schritt weiter zu bringen war; einzig den ungelehrten Kräutersammlern verdanken wir das Erwachen echter Wissenschaft.¹⁾ —

Und nun, wie steht es auf kontrapunktischem Gebiet!? Sind noch heute nicht fast allgemein die oberflächlichen (Schulmeister-)Regeln des

„Wahl dieser oder jener Zwischentöne als die passendere, die Bedeutung „des Klanges prägnanter ausdrückende bedingt.“

Es sei noch eben hingewiesen auf die da (S. 21 Nr. 38) vorkommende Tonleiter der $^{\circ}S$ in *Dur*, wo man buchstäblich die selben Intervallverhältnisse findet wie oben bei c):

d)	c	d	e	f	g	6 ^{>}	7	
	1		3		5	as	b	c

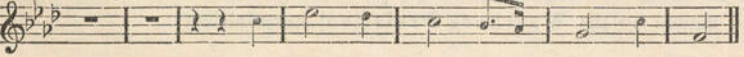
Wie jede „mögliche“ Tonleiter die Grundharmonie der Skala in einer anderen Weise färbt, ist wohl folgendes vorzüglich geeignet zu erkennen, wo die Tonleiter auf c^+ gebaut, von der 5, ab, zur 8. „anders“ verläuft:

c	d	e	f	g		6	7 ^{<}	8
1	2	3	4	5		a	h	c als T
						6	7	8
						a	b	c als (D 7) der S
						6 ^{>}	7 ^{>}	8
						as	b	c als (D7) der $^{\circ}S$ in c-moll oder c-dur.

Aber man denke sich nun jenes Beispiel aus Robert le Diable (Beisp. 221), wo Gevaert es (S. 113 Beisp. 263) mit der Harmonie zeigt. Ich bringe es hier als einen der vielen Beweise der traurigen Verirrung Gevaerts, der wohl nur aus stolzem Wahnsinn Fetis und Riemann verkannte, aber dafür als der belgische Justinus Knecht (in Sachen der Harmonielehre) wird angesehen werden. — Ich füge unter a) die Ziffer der Akkordelemente der tonalen Funktionen bei

b) V | VII $\flat$ VI $\flat$ | V IV III $\flat$ | II V | I } Gevaert's Sk alastufen.

(Begleitung.) a) I | 1 | 7 | 3 2 1 | 5 1 | V }

f) 

$^{\circ}T$ ————— | D_7 ————— | $^{\circ}Tp$ ————— | D_7 ————— | $^{\circ}T$

Um aus solchen Fragmenten Tonleiterbetrachtungen zu machen, muss man sonderbare Begriffe von Wissenschaft haben. Ja, auch von diesem Träumer gilt, was Lessing sagt:

„Das Forschen ist sein Gift, Hartnäckigkeit sein Ruhm;
Wer ihn bekehren will, raubt ihm sein Eigentum.“

¹⁾ Zitiert nach Chamberlain: Die Grundlagen des 19. Jahrhunderts. S. 790 (kl. Ausg.).

14.—15. Jahrhunderts in Umlauf?! Wo man noch nicht einmal den Begriff der Harmonie kannte! Damals erblickte man in der Mehrstimmigkeit eine Verbindung mehrer Melodien, für deren Führung man mühselig nach bestimmten Regeln suchte. Aber trotz aller Regeln bildete der musikalische Instinkt die höchste Instanz und behielt auch immer das letzte Wort.

Was würde mein College Combarieu sagen über einen Vergleich der Tabellen in Durands *Traité d'Harmonie* ²⁾ betreffs jener (seiner) Regeln für den zweistimmigen Satz, und der allereinfachsten Logik, wie ich Kontrapunkt anfangen lasse, und, — nebenbei — . . . was mein Kongresskollege Combarieu in 1900 so ziemlich zu bewundern schien.

Zweistimmig sind die besten harmonischen Vertretungen für konsonante Akkorde:

$$\begin{matrix} 3 & (\text{III}) & \text{oder} & 5 & (\text{V}) \\ 1 & (\text{I}) & & 3 & (\text{III}) \end{matrix}$$

welche natürlich in verschiedenen Entfernungen, nach dem Lauf der kontrapunktischen Stimme, vorkommen können; wie Beispiel 159 zeigt:



Prüfen wir das nur an ein paar kleinen Fragmenten; denn es kann hier darüber nicht ins Breite gegangen werden, da es leicht zu weit führen würde.

160.

Pergolesi: Stabat mater.



Beethoven:

Violinsonate, Op. 23 (*Allegro molto*).



²⁾ Seite 22 findet man dort, den *Tableau indicatif des intervalles harmoniques à employer sur les divers degrés de la gamme majeure et de la gamme mineure*.

Wie man sieht — die Leute können sich nicht aufschwingen zur harmonischen Bedeutung der Töne einer Melodie oder eines Cantus Firmus. Wo bleibt denn die Skala-stufentheorie z. B. dabei, wo Wagner einmal so [a] — ich glaube in Der fliegende Holländer] — und einmal so [b] Walthers Preislied] harmonisiert:



Man soll sich doch begraben lassen mit jener Kinderschuhtheorie des 14.—15. Jahrhunderts, oder . . . seine Augen ganz weit aufmachen.

Das Beethoven-Beispiel (160b) bringt Note gegen Note, und . . . kann das Gesetz lehren der Vertretung (zweistimmig) für den unvollständigen Dominant-Septakkord ($\Phi_7 = \text{si-re-fa}$). Pergolese zeigt uns die Form: vier Noten gegen eine. Aber wie stimmt das (die Anfangsnote) mit der einfachen Vorschrift . . . welche natürlich den Meisterbeispielen entlehnt ist!

Sehen wir nun, wie Beethoven (160b) jenen cantus firmus (f-e-b-a) weiter contrapunktisiert.

160 c.

schw. chr.
d. d.

d. d. a. d. d. d. d.

T ——— | Φ_7 ——— | Φ_7 ——— | T ———

Ich glaube, man wird begreifen, dass es einen Schüler freuen muss, wenn er gar bald, nach wenigen Wochen, seine Schwingen in der Weise versuchen kann. Auch kann es wohl kaum befremden, dass Herr Albert Lavignac in 1901 versuchte (wie ein echter Kulissenheld) diesen und anderen Ideen, die ich hochhalte und zum Segen des Unterrichts in weiteren Kreisen zu verbreiten bestrebt bin, den Garaus zu machen und dass mir sein Rapport nur auf Umwegen in die Hände gelangte — sehr bezeichnend für die ganze Kommission jener erleuchteten Musiker in *la ville . . . lumière!* Handlanger des Dämons der Finsterniss! — Er empfahl bei jener Gelegenheit den schönen weltverbreiteten Unsinn jener Tabelle Durands. Und man soll nicht einmal Matthesons *Melopoetische Lichtscheere* wieder hervorholen um solche Lichter zu putzen!? Wie viel Schneuzungen würde man bei Herrn Lavignac vornehmen müssen?!

Aber wie wäre es nun, wenn ich im Verfolg jener Beispiele 160a und b einmal zeigen wollte, dass wir mit Beispiel 159 eigentlich schon auch die Gesetze des doppelten Kontrapunktes haben?! Würde dann vielleicht jener Held vom Pariser Konservatorium sich nicht noch viel tiefer in den Kulissen verbergen?! Wie sagt Victor Hugo: „Les hiboux n'aiment pas, qu'on leur apporte une chandelle.“ Und Lichtenberg, meine ich, sagt irgendwo: „ich habe das schon öfter bemerkt, — die Leute von Profession wissen oft das Beste nicht.“ Wer aber von diesen Herren Lust hat, mit dem Kopf gegen die Wand zu rennen, der tue es! Es ist aber klar, dass solches Verfahren niemals zum Nachteil der Wand ausfällt.

Besprechungen.

Leopold v. Schroeder: Die Vollendung des arischen Mysteriums in Bayreuth.

80 258 Seiten. München, J. F. Lehmann's Verlag.

Dieses „dem Andenken des Meisters von Bayreuth“ gewidmete Werk ist eine Schrift aus der Bayreuther Gemeinde und für diese im allerschönsten Sinne. Aber nicht nur für die engere Gemeinde ist das Buch von hohem Werte, sondern auch abseits stehende, rein wissenschaftlich-mythologische Kreise können unschätzbaren Gewinn daraus ziehen, und so ist es in hervorragendem Masse geeignet, auch von anderer Seite her Interesse zu erwecken und durch den Nachweis, dass der Meister in seinen Werken uraltarischem Geistes-Leben und arischer Weltanschauung ein dauerndes herrliches Denkmal setzte, unserer Gemeinde neue überzeugte Anhänger zu gewinnen.

In schönen und erhebenden Worten schildert die Einleitung Richard Wagner als den von A. W. von Schlegel ersehnten „grossen romantischen Tragiker“, „und zwar in einer Vollendung, von welcher die Kunstbegriffe der alten romantischen Schule noch gar keine Ahnung hatten.“ Der Verfasser zeigt, dass das Werk von Bayreuth gerade durch seine idealen Ziele echt deutsch aber auch romantisch ist, wie diese Eigenschaften tief im urarischen Wesen wurzeln, so dass wir das wunderbare Werk von Bayreuth „erkennen als die Vollendung uralten Suchens und Sehns, das weit über die Anfänge deutscher Nation zurückgeht bis in die arische Urzeit.“

Die der Einleitung folgenden Abschnitte bringen dann naturgemäss lange nichts über die Werke des Meisters, da in diesen Abschnitten zunächst die bis tief in die Vorzeit zurückgehenden uralte arischen Wurzeln kargelegt werden. Auf Grund tief eindringender, gründlicher Forschungen, die v. Schroeder schon seit einer langen Reihe von Jahren betreibt, werden die Naturverehrung und der Seelenkult als die Wurzeln der arischen Religion nachgewiesen. Der den Göttern geweihte Kult bestand in Tänzen und mimischen Darstellungen des Mythos; besonders wurde in den kultischen Frühlings-Festen der „Einzug der Leben weckenden Geister, der Vegetations-Dämonen, ihr fröhliches Hochzeits-Fest, vor allem die Hochzeit der jungen Sonne, der Söntochter, der befreiten Sonnenjungfrau mit ihrem himmlischen Partner“ zur Anschauung gebracht. Diese Aufführungen sind die Mysterien-Spiele, die die Grundlage für das Drama darboten.

Darnach werden die „Schicksale der arischen Religion im Fortgang der Jahrtausende“ besonders auch die Wandlungen der Moral in der Weltanschauung von der rücksichtslosen Lebensbejahung der Urzeit bis zum Buddhismus nachgewiesen und gezeigt, dass alle diese Wandlungen in dem Werke des Meisters sich auf das Herrlichste wieder spiegeln.

Es muss den Lesern des Werkes, deren sich hoffentlich recht viele finden werden, überlassen bleiben, in dem Buche selbst die geistreichen Beobachtungen und Forschungen Schroeders nachzulesen, mit denen die uranfängliche Verwandtschaft und Zusammengehörigkeit von Tanz und Musik geschildert wird, ferner wie sich in zahlreichen Volks-Bräuchen die uralten Mysterien bei allen arischen Völkern bis heute erhalten haben. Auf den diesen Fragen gewidmeten Seiten, sowie in der Unterscheidung von Mysterium und Mimus und in den Untersuchungen über das arische Mysterium und die Mysterien-Stoffe der Urzeit, gibt Schroeder auf dem verhältnismässig engen Raum von 99 Seiten einen gründlichen Abriss der arischen Kulturgeschichte von dem religiösen Kulte und dem Mythos aus betrachtet.

Als solche Mysterien-Stoffe der Urzeit erkennt Schroeder: „Tod und Wiederaufleben des Vegetations-Dämons,“ „Drachenstich und Jungfrauen-Befreiung,“ „Hochzeit der Vegetations-Dämonen, himmlische Hochzeit, heilige Hochzeit,“ „Feuerraub, Sonnenraub, Sonnen-Tötung, Wiedergewinnung oder Wiederkehr des Feuers, der Sonne, des Hortes,“ um dann in dem folgenden und grösseren Teile des Buches zu zeigen, wie alle diese für das Mysterium hochbedeutungsvollen Motive in den Werken Richard Wagners wiederkehren, so dass diese Werke „eine Neugeburt des arischen Mysteriums in vollendetster Form“ sind.

In eingehender, tiefgründiger Weise wird dann gezeigt, wie der Meister in jedem seiner Werke die alten arischen Sagen wohl zum Vorbilde nahm und ihre Motive als Ausdrucksmittel benützte, nicht aber um diese Sagen zu rekonstruieren, sondern um grosses Neues in den alten Stoff hinein zu legen, den in den Sagen von Urzeiten her ruhenden Sinn bedeutend in wundervoller Weise zu vertiefen.

Bei der in diesem Sinne angestellten Betrachtung des Rheingold zeigt v. Schroeder mit Anlehnung an Wagners Schrift „die Wibelungen“ das „Aufgehen des idealen Inhaltes des Hortes in den heiligen Gral.“ Wirklich sind beide mythen-geschichtlich auch das Gleiche, aber wie sehr hat Wagner auch hier den Sinn vertieft, und zwar durch ganz neue Beziehungen zur Moral, während dem eigentlichen alten Mythos alles Moralisierende völlig ferne liegt. Sehr schön sagt L. v. Schröder (S. 108) „Durch einen genialen Zug ist es Wagner gelungen, den Raub des Goldes von Anbeginn mit dem schwersten Verhängnis zu belasten, mit einer Schuld, die unaufhaltsam Verderben, Untergang gebären muss.“

Leider würde es hier zu weit führen, wollte ich aller der Gedankengänge Erwähnung tun, mittels derer v. Schr. sowohl in die Werke des Meisters als in die alten Mythen eindringt und durch die er wundervolle geistige Uebereinstimmungen aller arischen Völker von den Germanen bis Indien nachweist und zeigt, dass all das dem Meister teils wohl bekannt war, teils von ihm mit idealstem künstlerischen Seherblicke neu erkannt und herrlich verwertet wurde.

Auf Grund der vorhin erwähnten mythisch gleichen Bedeutung von Hort und Gral weist Schr. darauf hin, dass der „Ring“ das Erste, „Parsifal“ das Letzte war, „was Wagner in Bayreuth schaffend erlebte und die Welt erleben liess,“ um dann ausführlich auf „das wunderbare himmlische Gefäss in Wagners Parsifal“ einzugehen und dieses in allen Mythen eine so grosse Rolle spielende Gefäss bis zu seiner im Parsifal am Reinsten und Erhabensten erscheinenden neuen christlichen Bedeutung als Gral zu verfolgen.

Diese Untersuchungen über den Gral ziehen sich auch in den folgenden Abschnitt mit hinein, der „Schwanalben-Mysterium und Lohengrin“ überschrieben ist. Auch hier finden sich wieder sinnvolle Beziehungen bis Indien, z. B. die Sage von Urvaçi und Pururavas im Rig-Veda, oder zum griechischen Semele-Zeus-Mythos, den gemeinsam arischen Ursprung deutlich erweisend.

In sehr geist- und lichtvoller Weise behandeln die nächsten Abschnitte den Tannhäuser und Fliegenden Holländer, wobei auch hier der alt-mythische Untergrund und die durch den Meister gefundenen neuen moralischen Vertiefungen deutlich herausgeschält und erläutert werden.

Von höchstem Werte ist das, was v. Schr. in dem Abschnitte: „Das Prinzip des Wagnerschen Dramas“ ausführt. Er weist nach, dass Wagner „stets nur einige wenige, grosse, entscheidende Szenen“ bildete, „die Alles enthalten, Alles sagen, was gesagt werden soll und muss.“ Aussprüche des Meisters über die Bedingungen des künstlerischen Schaffens und des Kunstwerkes werden gründlich herangezogen und dann kommt der Verfasser zu dem erhebenden Ergebnisse: „Seit der Trennung der arischen Völker-Stämme vor mehr als 5000 Jahren

können dieselben jetzt zum ersten Male wieder an einem bestimmten Orte sich zusammenfinden, um ihre uralten Mysterien — nun aber in unerhörter Vollendung neugestaltet — vor sich zu sehen. Durch Wagner ist Bayreuth zum idealen Mittelpunkt aller arischen Völker geschaffen worden.“

Der letzte Abschnitt behandelt „Tristan und Isolde.“ Manche Forscher hatten nachzuweisen geglaubt, dass der Tristan-Sage kein Mythos zu Grunde liege. v. Schr. zeigt aber unumstösslich, dass auch hier uralte mythische Motive den Kern bilden; besonders wird dies für die älteren Tristan-Dichtungen an dem im Mythos so hoch bedeutungsvollen Motive der verlassenen Braut erwiesen.

Nur einige wenige Punkte konnte ich hier aus dem ganzen prächtigen und für alle Anhänger des Meisters hochehrwürdigen Werke herausheben. Den vollen Eindruck des Buches, die begeistert idealistische Stimmung, aus der heraus es geschrieben ist und die sich dem Lesenden unbedingt wieder mitteilt, kann nur der geniessen und erkennen, der sich selbst in dieses Buch vertieft. Dann wird ihm auch zu seiner Freude als sicheres Ergebnis erscheinen, was v. Schr. bereits in der Einleitung sagt: „Ganz gross ist der Deutsche nur, wenn er seinem idealistischen Genius folgt,“ und „Das Drama von Bayreuth aber, das grosse ideale Kunstwerk, konnte nur auf deutschem Boden erwachsen.“

Prof. Dr. R. Frhr. v. Lichtenberg.

Karl Schäfer als genialer Mensch.

Am 10. Januar wurde in der Charlottenburger Hochschule eine Herme für den bekannten Architekten Karl Schäfer enthüllt. Man muss schon nahe herantreten, um zu erkennen, dass das von Peter Breuer geschaffene Werk in seiner bei aller Charakteristik grossen und freien Behandlung den Durchschnitt überragt. Für den Ferneindruck sollte und durfte die Herme sich nicht allzu stark unterscheiden von den Bildnisbüsten, die bereits in ansehnlicher Zahl die grosse Halle der Hochschule schmücken. Die Totalwirkung solcher Büstenansammlungen ist uns seit frühester Jugend vertraut. Sind doch in zahllosen öffentlichen Gebäuden die Repräsentationsräume auf eine ähnliche Art ausgestattet. Man fühlt auch bei künstlerisch anspruchslosen Bauten sehr wohl die Grösse und überlegene Gewalt einer derartigen Anordnung. Das Architekturbild (dessen Formen sich wieder der Bestimmung des Gebäudes fügen) soll unbedingt herrschen, und alles Einzelpersönliche soll der Idee des Ganzen untergeordnet bleiben. So ist ja auch das Leben dieser Einzelnen selbst einmal gewesen. Der Gedanke, der ihm einen Inhalt und die Richtung gab, geht weit über die engen Grenzen eines Einzel Lebens hinaus, und so liegt schon Sinn und Bedeutung in jenen für den Fernblick einförmigen Bildnisreihen, die ein mächtiges Architekturbild überragt.

Welcher Art war nun das Leben des Mannes, dessen Bildnis sie am 10. Januar enthüllten? Welchem grossen Gedanken hat es sich untergeordnet? Und in welcher Art war es ihm dienstbar? — Die Festrede des Tages stand auf solche Fragen Antwort. Friedrich Seesselberg hat diese Rede gehalten. Bei aller Pietät eines einstigen Schülers hielt sie sich frei von Ueberschwenglichkeiten, und die Grösse ihrer Gesichtspunkte ist wohl die schöne Veröffentlichung wert, in der sie unter dem Titel „Karl Schäfer als genialer Mensch“ nunmehr vorliegt und auf die hinzuweisen mir hier gestattet sei.

Der alten, uralten Wahrheit, dass in der Geschichte der Menschheit idealistisch und materialistisch veranlagte Völker und Zeiten sich klar von einander

abheben, hat Chamberlain eine neue Formel gegeben, indem er eine mehr kulturelle von einer mehr zivilisatorischen Geistesarbeit unterschied. Von diesen Gegensätzen kulturell oder zivilisatorisch bestimmter Epochen ging Seesselberg aus, wobei er namentlich des letzten grossen Kontrastes gedachte, wie ihn das Zeitalter Goethe-Kant gegen das ihm folgende der sogenannten exakten Wissenschaften darbietet. Heute beginnt das Volk endlich misstrauisch zu werden gegen die vermeintliche Wahrheit jener materialistischen „Gedanken,“ mit denen die versinkende Zivilisationsepoche im Handumdrehen meinte alle Welträtsel lösen zu können (für anderthalb Reichsmark bekam man sämtliche Lösungen gebunden ins Haus; es war eine in jedem Betracht sehr wohlfeile Weisheit). Ein neues rein kulturell bestimmtes Zeitalter beginnt sich durchzusetzen; im transzendenten Denken in der Kunst, der Wissenschaft, den Beziehungen von Mensch zu Mensch.

Wandlungen, wie wir sie heute erleben, sind unmöglich ohne geistige Führer. Die Führerschaft braucht nicht immer jenen Genien anvertraut zu sein, deren Wirken über die Jahrhundert hinwegragt. Auch die Meisterschaft im kleineren Bezirk, deren eigentliches Symbol eben jene für eine spätere Zeit halb anonymen Hermen sind, verlangt ihre Männer. Und dass Karl Schäfer in einem solchen kleineren Bezirk, vornehmlich als Hochschullehrer für die heranwachsende Jugend, der rechte Mann am rechten Posten war, das war es, was Seesselberg beweisen wollte, und auch bewiesen hat.

Ein kleines Beispiel, das Seesselberg aus der Erinnerung des Kollegs anführt, zeigt sehr lebendig die ganze Wirksamkeit des Lehrers. Schäfer habe da nebeneinander ein kraftvoll einfaches Würfel-, und ein zerfliedertes korinthisches Kapitel gezeigt, um aus den Gegensätzen zu erläutern, worauf es bei monumentaler Kunst ankomme. Er schildert, mit welcher Unmittelbarkeit ihm bei solchen Einzelheiten das Wesen des neuen Geistes offenbar wurde, und fährt fort: „Viele seither bedeutend gewordene Bildhauer, die ihm als Architekturstudierende zu Füssen gesessen, habe ich diesen Einfluss Schäfers auf sie selbst mit Begeisterung bezeugen hören. Die damals entstandenen ersten wuchtigen Bismarcktürme haben wohl gleichfalls — gleichgültig ob bewusst oder unbewusst — wesentlich mit auf Schäfer beruht, und nie wird die Kunstgeschichte seinen Namen von dem monumentalen Zuge unserer Architektur im Ganzen trennen.“

Ein Wort noch über das Aeussere der Feier, in der die Büste enthüllt wurde. Es ist eine üble Sitte, bei solchen Gelegenheiten mit einem Massenaufgebot von künstlerischen Kräften zu wirken. Ein Orchester oder mindestens ein starker Männerchor leitet mit einer mächtigen Fortissimowirkung das Ganze ein. Die darauffolgende übliche Festrede gibt dieser Wirkung dynamisch nichts nach. Das Lebenswerk des zu Feiernden wird in Scheinwerferbeleuchtung gerückt, und für eine halbe Stunde übertrifft es an Leuchtkraft die Arbeit aller seiner Zeitgenossen. Als Abschluss des Ganzen dann wieder Orchester oder Chor. Von solchen Superlativen war bei der Karl Schäfer-Feier nichts zu spüren. Wie die Festrede Schäfer als Mann der neuen Zeit nur das gab, was die Gerechtigkeit auch in weniger festlichen Stunden ihm nicht versagen wird, bewegte auch das Musikalische sich in angemessenen dynamischen Grenzen. Weder Orchester noch Chor, sondern lediglich ein schlichtes Streichquartett (es war das vortreffliche Waldemar Meyer-Ensemble). Die Kavatine aus Beethovens opus 130 machte den Anfang, die Variationenfolge aus Haydns Kaiserquartett den Schluss. Es dröhnte nichts in dieser Feier, aber ihre leisen Klänge haften um so nachhaltiger in der Erinnerung.

Willy Pastor.

Dr. Karl Grunsky: Die Technik des Klavierauszugs.

Entwickelt am dritten Akt von Wagners Tristan. Leipzig 1911. Breitkopf & Härtel.

Auf die ausserordentliche Bedeutung und Wichtigkeit des Klavierauszugs hinzuweisen, sollte eigentlich überflüssig sein. Wie viele Freunde der Tonkunst lernen die Werke unserer grossen Meister überhaupt nur aus dem Klavierauszug kennen! Oder sie machen wenigstens durch ihn ihre erste Bekanntschaft, die dann zum Kennenlernen in der Originalgestaltung, wie sie im Theater oder Konzertsaal dargeboten wird, veranlasst. Ein wirkliches Vertrautwerden mit den Meisterwerken wird vielfach nur durch den Klavierauszug ermöglicht. Es lässt sich wohl auch nicht leugnen, dass das, was wir an Originalwerken der Klavierlitteratur, namentlich aus der neueren Zeit, besitzen, an künstlerischem Werte meist weit unter den Orchesterwerken unserer Meister steht, die uns der Klavierauszug vermittelt. Wenn trotzdem den zünftigen Klavierspielern der Klavierauszug nur „halb so echt“ gilt, wie jedes beliebige Original-Klavierstück, wenn für sie einzig diese sowohl beim Unterricht wie beim öffentlichen Konzertspiel in Frage kommen, so ist das jedenfalls eine auffällige Erscheinung. Sie mag, zum Teil wenigstens, in der häufig recht mangelhaften, grundsatzlosen und der öffentlichen Kontrolle entbehrenden Herstellung des Klavierauszugs ihre Erklärung finden.

Es fehlte bisher an einer wissenschaftlich begründeten Methode, an einer ernsthaften Untersuchung der Prinzipien, nach denen die Abfassung eines künstlerisch befriedigenden Klavierauszugs zu erfolgen hätte. Müsste einmal der Klavierauszug nicht mehr als blosses Handwerksmache gelten, sondern als wertvolle, wirklich künstlerische Arbeit allgemein anerkannt werden, so könnte wohl selbst bei den „Zünftigen“ seiner Rangerhöhung auf die Stufe der „echten“ Klavierwerke nichts mehr im Wege stehen.

Diesem Ziele nahe zu führen, dürfte Karl Grunskys neueste Arbeit, sofern sie die nötige Beachtung findet, berufen sein. Sie bietet, als Frucht eines sich über Jahre erstreckenden und mit erschöpfender Gründlichkeit behandelten Studiums, eben jene bisher vermisste Methode dar: eine bestimmte Formulierung und Aufstellung von Gesetzen für die Technik des Klavierauszugs, die, wenn auch nicht zum bedingungslosen Einverständnis in jedem einzelnen Punkte, so doch zur Beachtung und Prüfung aller auf diesem Gebiete in Betracht kommenden Möglichkeiten nötigt.

Der dritte Akt des Tristan unter Heranziehung des Bülow'schen Auszugs dient zur Erläuterung der neuen Methode. In dieser Form eines planvoll durchgeführten Vergleichs wirkt die Darstellung besonders instructiv und belebend. Jedes theoretische Ergebnis wird an praktischen Beispielen aufgezeigt und erläutert, so dass der Leser gewissermassen an der Untersuchung selbst teilnimmt und die Zweckmässigkeit der Vorschläge sofort erproben kann. Dass der Verfasser sich einen allgemein bekannten und geschätzten Auszug zur Vergleichung gewählt hat, wird man ihm nicht verdenken, denn erst der Umstand, dass seine Resultate sich von dem bisher Anerkannten sehr wesentlich unterscheiden, konnte seiner so eingehenden Arbeit Berechtigung verleihen. Die grossen Verdienste Bülows als des ersten, der uns überhaupt einen brauchbaren Auszug des Tristan geschenkt hat, bleiben trotzdem ungeschmälert, und es darf dankbar anerkannt werden, dass der Verfasser, auch wo er andere Wege als Bülow geht, nirgends Töne unvornehmer Polemik anschlägt.

Bei dem Bestreben, für den Klavierauszug einen eigenen Stil zu schaffen, schwebte Grunsky die grösstmögliche Treue dem Original gegenüber als

Leitstern vor. Um diese Treue zu erreichen, soll vor allen Dingen alles rein klavieristisch Wirkende, aus der besonderen Klaviertechnik Hervorgegangene ausgeschlossen sein, ohne dass man deshalb zum Klavierwidrigen zurückzukehren, die Eigenheiten des Klaviers nicht gründlich zu berücksichtigen brauchte. Wie dieser goldene Mittelweg zu finden sei, zeigt der Verfasser in den Kapiteln über Phrasierung, Dynamik, Zeitmasse, Tremolo, Klavierklang, Tonlagen, Mehrstimmigkeit, Harmonie, Rhythmus und Stimmentreue. Die Untersuchungen im einzelnen können wir hier natürlich nicht verfolgen, nur auf einiges sei noch besonders hingewiesen, so auf das Kapitel über Klavierklang. Warum die namentlich durch Liszt glänzend entwickelte Eigenart des Klavierklangs dem treuen Auszug ungünstig ist, wird darin ausführlich begründet. Störend wirken nämlich im Auszug die eigentlichen Elemente des Klavierstils: Arpeggio, weite Griffe, Vorschläge, Sprünge mit Vorschlägen, Etüden-Oktaven, durchbrochene Oktaven, blinde Oktaven, unrecht verteilte Oktaven, reine Klavierfiguren, umschreibende Figuren für Tonwiederholungen und für Tremolo u. s. w. Sie werden im Stil des treuen Klavierauszugs als Unarten empfunden, weil ihnen der Eindruck des Etüdenhaften, Kleinlichen anhaftet und weil sie kein klares, durchsichtiges Bild zulassen. Man ist versucht, von einer Täuschung des Spielers zu sprechen, der geneigt ist, jedenfalls alles, was die Tonschritte angeht, der Partitur zuzuschreiben, und nicht wissen kann, dass er häufig nur die „Taten“ des Bearbeiters vor sich hat. Besonders bemerkt zu werden verdient auch, dass Grunsky unterscheidet zwischen Tremolo und Tonwiederholung, vor welcher letzteren Bülow eine gewisse Scheu zeigt. Eine bestimmte Art des Tremolos wird als Tonwiederholung aufgefasst, nämlich das einfingrige, bisher noch nicht im Auszug angewandte. Man beachte ferner den Abschnitt über die Schreibweise des Tremolos (S. 59 unten), sowie über die Psychologie des Tremolos („Erregungs- und Ruhe-Tremolo“) und seine dynamische Behandlung (S. 62). Immer bleibt für die Stimmführung die Treue der oberste Leitsatz. Grunsky ist bestrebt, die Harmonieen vorwiegend in das mittlere Tongebiet, also in engere Lage zusammenzudrängen. Er erlaubt daher auch, namentlich aus akustischen Gründen, die Tonlagen zu vertauschen — ein Punkt, über den bis jetzt noch nicht genügend Klarheit zu herrschen scheint. Doch gibt es auch Fälle, wo diese Vertauschbarkeit nicht angebracht ist (vgl. S. 177 unten). Stets wird auf harmonisch reinen Satz gesehen. Des weiteren finden wir Beispiele dafür, dass der Rhythmus nicht verändert werden darf. Das Problem der aufgehobenen Bindung wird ganz besonders ausführlich behandelt. Im Kapitel über Stimmentreue sei das Beispiel auf Seite 242 hervorgehoben (vgl. Notentext S. 13). Endlich möge noch auf die klare Art, wie zwischen Arrangement und Klavierauszug unterschieden wird (S. 2), verwiesen sein.

Uebersaus wertvoll und belehrend machen das Buch die in grosser Anzahl den Text begleitenden Notenbeispiele, sowie die 28 Seiten Notentext am Schluss, grössere zusammenhängende Abschnitte aus dem dritten Tristan-Akt, die uns das praktische Ergebnis der Grunskyschen „Technik“ mit all ihren Vorzügen anschaulicher vor Augen führen. Unwillkürlich erwächst daraus der Wunsch, es möchten sich bald Verleger finden, die dem Verfasser die Bearbeitung ganzer Auszüge übertrügen. Für die Werke Wagners wäre ja der gegenwärtige Zeitpunkt gerade günstig. Immerhin verdient schon die Sorgfalt und Opferwilligkeit, die der Verlag Breitkopf & Härtel dem vorliegenden, mit seinen zahlreichen Notenbeispielen durchaus nicht anspruchslosen Werke angedeihen liess, volle Anerkennung.

Niemand, der sich mit dem Problem und der Praxis des Klavierauszugs beschäftigt, wird künftighin das Grunskysche Buch übersehen dürfen, aber auch aus dem weiteren Kreis der Musikfreunde wird Keiner das nicht nur sein Thema

erschöpfende, sondern auch darüber hinaus manigfache Anregungen ausstreuende Werk ohne Gewinn aus der Hand legen. Gewidmet ist das Buch dem feinsinnigen Münchner Tonkünstler Walter Steinkauler.

C. S. Benedict.

Eine Betrachtung über Mozart.

Im Anschluss an Dr. Karl Storcks Werk über Mozart. Türmervlag Greiner & Pfeiffer, Stuttgart.

Der bekannte musikalische Berater des Türmers bringt in ansehnlichem Umfang (553 Seiten) ein warm geschriebenes, stellenweise begeistertes Zeugnis von der Grösse des Mozartschen Genius.

Aus Mozarts Leben ist im allgemeinen nur das bekannt, was seine Jugend angeht. Er war ein musikalisches Wunderkind und genoss durch die Fürsorge seines Vaters, der Violinist in der erzbischöflichen Kapelle war, eine gründliche musikalische Ausbildung, der sich nicht alle Wunderkinder freuen können. Allein soweit gingen die Gedanken des Vaters doch nicht, dass er dem Ruhmesglück hätte entsagen und den Sohn zu Hause halten können — zumal da der kleine Wolfgang eine ältere, ähnlich begabte Schwester hatte, das Nannerl. So wurden denn die Geschwister nach Paris und London geführt, um sich hören und sehen zu lassen. Es kam aber nichts dabei heraus, als dass der 13jährige Junge daheim in Salzburg erzbischöflicher Konzertmeister wurde. Dann folgten erneute Reisen, diesmal nach dem gelobten Land der Musik, nach Italien. 1777 nimmt Mozart seine Entlassung aus den Diensten des Erzbischofs, wendet sich nach Paris, ohne viel zu erreichen, und ankert schliesslich 1781 in Wien, wo er jedoch seine Laufbahn durch den Bruch mit seinem Brotherrn, dem Erzbischof, ferner durch seine gutmütige Heirat mit der leichtsinnigen Constanze Weber nicht gerade hoffnungsvoll einleitete. Am meisten aber stand er sich selber dadurch im Wege, dass er andere Musik machte, als damals gang und gäbe war.

Gewaltig muss bei den Urteilsfähigen der Eindruck seiner Werke gewesen sein. Sie hatten aber einen schweren Stand gegen die Machenschaften der italienischen Partei, deren Weltherrschaft durch Mozart gebrochen wurde, und gegen die Gleichgiltigkeit des Publikums. So vergöttert der junge Mozart als Wunderkind war, so elend und kümmerlich hatte er sich als Komponist durchzuschlagen. Den Durchschnittsmenschen, vollends wenn sie mit glatter Zunge begabt sind, hat die Welt von jeher ihre schönsten Pfründen zur Verfügung gestellt. Mozarts Ringen aber führte zu keinem Ergebnis. Geschwächt durch die unregelmässige Lebensweise, erschöpft durch die ungeheure Anspannung der geistigen Arbeit, sicherlich auch erschüttert durch die vorzeitigen Erregungen, denen er als Wunderkind ausgesetzt gewesen war, musste er schon 1791, noch nicht 36jährig, dahingehen, ohne das Füllhorn seiner Gaben ausschütten zu können, und ohne auch nur die Kosten eines ordentlichen Begräbnisses erspart zu haben. Man hat ihn in eine Armeleutegrube gesenkt; kein Freund, keine Zeitung, nicht einmal seine Witwe kümmerte sich darum, wo man ihn hingelegt hatte, so dass sein Grab überhaupt nie bekannt wurde: dies ist wohl die Tatsache der Musikgeschichte, die uns am tiefsten beschämt.

Auffallend ist bei Storck das milde Urteil über Mozarts Frau, die in keiner Weise des edlen Menschen würdig war. Man lese das Genauere in dem Buch: „Die Frauen im Leben Mozarts“ von Carola Belmonte (Reichel, Augsburg und Berlin, 1905).

Die Verfolgung und das grässliche Begräbnis Mozarts erinnern uns daran, dass in den sogenannten freien Berufen, des Künstlers, des Gelehrten, nichts weniger als ein friedlicher Wettbewerb herrscht, dass alles von Gunst und Ungunst abhängt, heute wie damals, und damals wie heute. Die Feinde Mozarts haben das Aeusserste an Gehässigkeit geleistet, indem sie ihn unter den Boden brachten und bewirkten, dass er verscharrt wurde, fast wie ein Verbrecher. Mozart selber fühlte sich bei seiner letzten Krankheit vergiftet, und es ist auch nach den neuesten Untersuchungen (Kalischers) keineswegs undenkbar, dass der sonst nie misstrauisch gewesene Kranke mit seinem Verdacht Recht hatte. Dass man unbequeme Gegner vergiftet, ist ja nur ein folgerichtiges Fortschreiten auf der Bahn der Verleumdung und des erbitterten Neides. Auch gehört, seit den gepriesenen Tagen der Renaissance, beim Italiener ein gutes freundnachbarliches Gift zur vorsorgenden Hausapotheke: in Rom verschwanden aufs geheimnisvollste auswärtige Künstler, die wahrscheinlich das Wagnis des Wettbewerbes mit dem Tod bezahlten.

Wir müssten nun, ob diesem Undank der Welt, an aller Vorsehung zweifeln, wenn wir nicht bei genauerem Besinnen entdeckten, dass ein gewisser Ausgleich gegen die Unbill des Lebens im Geistigen vorhanden ist. Mozart war eine glückliche, zufriedene, sonnige Natur; das Maass an Freude, das sie erlangte, ist gewiss unvergleichlich grösser gewesen, als aller Genuss, alles Wohlleben, alle Ueppigkeit sämtlicher Neider zusammengenommen. Mozart hatte viele Feinde, aber er selber war niemandes Feind. In dieser Tatsache prägt sich der edelste Zug seines Charakters aus. Der Angefeindete war so harmlos wie ein Kind, gönnte jedem das Seine, und wusste nichts von Wühlen, Hetzen, vom Umtrieb der treulosen Welt. War er nicht weit glücklicher als die andern? Und ist nicht seine Musik mit dem Zeichen herrlichster Sorglosigkeit und Lebensfreude gestempelt und besiegelt? Wenn wir Mozart hören, fühlen wir unser Dasein als ein Geschenk und fühlen uns zu Dank verpflichtet jener Macht, die uns ins Dasein rief. Das Kindliche, das sich Mozart bewahrt hat, trotzdem er Wunderkind war, das Kindliche, das er nicht abgelegt hat, als ihm die Welt keine ihrer sogenannten Stellungen einräumen wollte, dieses Kindliche lebt und wirkt weiter als eine unzerstörbare Kraft in seiner Musik. Das Wesen des Kindes liegt darin, dass es gefällt, ohne gefallen zu wollen! In dieser Art berührt uns auch Mozart mit seiner Musik: sie ist nicht auf den Erfolg angelegt, sie wirkt immer von innen heraus, und das will um so mehr heissen, als ja Mozart auch die Gattung der Oper, in welcher der Erfolg nicht unwichtig ist, mit unsterblichen Werken bereichert hat.

Das „unsterblich“ möchte ich betonen, weil ich an Mozarts Unsterblichkeit glaube, obwohl die Zahl der Aufführungen seiner Werke von Jahr zu Jahr abnimmt. Nun, auch Wagner nimmt ab und Beethoven dazu. Das liegt nun einmal in unserer Zeit begründet. Man kann nicht zwei Herren dienen. Man kann nicht der modernsten Musik nachlaufen und zugleich die grossen Meister nachempfinden und durchempfinden. Als Jünger des Bayreuther Meisters wollen wir von der Musik etwas haben, was uns anmutet, befreit, befriedigt und befriedet, und lassen alles, was lärmt und schreit, ruhig beiseite. Aller äusserlicher Aufwand, aller Ueberfluss an Mitteln kann uns doch nicht bange machen: dieser Grossbetrieb muss ja über kurz oder lang in die Arme Mozarts zurückführen.

Ein anderes aber ist es, was uns Sorge macht und Aufgaben stellt. Der beste Wille, zu Mozart zurückzukehren, findet sofort darin seine Schranke, dass wir Mozart gar nicht mehr vom Standpunkt der Zeitgenossen aufnehmen können. Wenn wir heute mit hingegenem Sinne Mozart hören, so hören wir andere, spätere Meister gleichsam mit. Gerade die ganz grossen Schöpfer, die nach Mozart

kommen, Beethoven, Liszt, Wagner, Bruckner, haben uns mit einer solchen Fülle neuer und tiefer Gedanken beglückt, dass wir es wohl verstehen, wenn jemand im Hinblick auf diese Höhen, oder vielmehr von diesen Höhen aus meint, Mozart erscheine doch etwas zu einfach und eben.

Namentlich fehlt auf den ersten Blick die Kraft der emporstrebenden Steigung und Steigerung, wie wir sie von den späteren Meistern her kennen.

Wie aber, wenn wir doch die ersten Anzeichen Beethovenscher Steigerungen auch bei Mozart entdeckten? Man spiele doch einmal die 2. C-moll-Fantasie für Klavier, ob im Mittelsatz nicht ein über allen Begriff grossartiger Schwung zur Höhe reisst? Aehnliche Beispiele, die auf Beethoven raten lassen, gibt es mehr!

Es ist also doch nicht so schlimm, wenn wir die späteren grossen Meister an Mozart heranbringen. Sie sind es, die uns Mozart anders hören lehren, als man ihn vor hundert Jahren hörte! Nie tut ein wahrhaft Grosser dem wahrhaft Grossen Abbruch, sondern bereichert unser Innenleben, legt unserer Auffassung alles das nahe, was wir sonst vergessen und überhört hätten. Ebenso wie wir jetzt Mozarts Steigerungen als Vorzeichen der Beethovenschen aufsuchen, ebenso gibt es eine ganze Anzahl von Schönheiten, die man erst gefunden hat, seit man jene späteren Meister kennt und liebt!

Wir hören Mozart mit anderen Ohren als unsere Väter und Grossväter; wir hören in seiner Musik nicht allein die angeblich ewige Heiterkeit der Melodie, die uns freilich langweilen müsste, sondern wir vernehmen, wo mans vorher nicht beachtete, den sehr deutlichen Unterton des Schmerzes, und wir finden, sobald wir suchen, ganze Sätze und Werke, die unsere Vorfahren vernachlässigten, und die eine ergreifende Schwermut, ein herzerschütterndes Weh offenbaren. Denn, wenn wir den Vergleich mit dem Kind festhalten: das Kind ist auch keine Heiterkeitsmaschine, sondern fühlt nur allzustark, wann ihm weh ums Herz ist.

Je mehr wir uns nun bemühen, Mozart so zu hören, dass er die Meister der Folgezeit verkündet, desto eher dürfen wir auch hoffen, seiner Musik das zu entnehmen, was ihr und nur ihr zu eigen ist, was nie wieder seither so schön und ausdrucksvoll gesagt worden ist, was durch keine später entwickelten Kunstmittel ersetzt werden konnte. Dazu rechne ich das eigentümlich Fliessende der Sprache Mozarts, das wir nie weder vorher noch nachher in gleicher Anmut wiederfinden. Oder bei aller Leichtigkeit das Gemütvolle, wie es seiner komischen Musik zu eigen ist, welche die leichte Anmut aus lichtvoller Wärme des Gemütes aufleuchten lässt.

Es fehlt uns leider an einem kritischen Wegweiser durch Mozarts Werke, und auch Storck hat sich hier die Gelegenheit entgehen lassen, dem Leser alles Charakteristische zu nennen. Ein Wegweiser, wie ich ihn mir vorstelle, müsste unterscheiden lehren, worauf es in den bekannteren Werken ankommt, und wo die unbekannten Schätze zu heben sind. Diese letzteren liegen besonders auf den Gebieten der Kammer- und Kirchenmusik. Mozarts Quartette und Quintette gehören immer noch zum Unbekanntesten; ebenso werden seine Messen „im Reich“ noch totgeschwiegen. Eine Aussicht auf Besserung im Musikleben, das ja von ganz andern als von sachlichen Gesichtspunkten aus geleitet wird, ist nicht abzuwarten; man muss sich mit der häuslichen Pflege Mozarts begnügen und auf andere Zeiten hoffen. Unterschätze aber niemand die stillen Wirkungen, die von der Geheimpflege Mozarts ausgehen! Man braucht nicht immer von etwas zu reden und Aufhebens zu machen, damit es gross sei: es ist doch da und wirkt täglich sein Gutes. Der tollste Anhänger der Modernen kann jene Musik nicht ungeschehen machen. Ihr Eindruck schafft im stillen weiter, wie er in Wagners Leben gewirkt hat, und es sind oft die grössten Umwälzungen, von denen man lange gar

nichts bemerkt. Mozart entlässt die Hörer nicht als die gleichen, wie sie gekommen sind; er überschüttet sie, wie es Goethe beschreibt:

Da schwebt hervor Musik mit Engelschwingen,
Verflucht zu Millionen Tön' um Töne,
Des Menschen Wesen durch und durch zu dringen,
Zu überfüllen ihn mit ewger Schöne.

Und auch eine Goethesche Ermahnung gewinnt Kraft, wenn wir Mozarts Musik beherzigen:

Nur wo du bist, sei alles immer kindlich,
So bist du alles, bist unüberwindlich.

Dr. Karl Grunsky.

Albert Schweitzer: J. S. Bach.

Verlag Breitkopf & Härtel. Leipzig 1908.

Im Jahre 1905 war über den Thomaskantor bei Breitkopf in französischer Sprache ein Buch erschienen, das nicht wenig Aufsehen erregte: der Untertitel *Le musicien-poète* verriet schon etwas von der Richtung des Inhalts. Bach wurde in der Tat als denkender und dichtender Musiker dargestellt. Bald nach der französischen Ausgabe folgte eine deutsche, und zwar vom gleichen Verfasser, der sich als Privatdozent an der Universität Strassburg und als Organist des Bachchors zu St. Wilhelm bekennt, ausserdem aber medizinisch gebildeter Theologe ist, und jetzt im Begriff steht, als Missionsarzt nach Afrika zu gehen, um dort die Schlafkrankheit zu untersuchen. Eine Vielseitigkeit, die von unserer engherzig gesinnten Zeit nicht gern gesehen wird.

Aber Schweitzer liefert wieder einmal den Beweis, dass neue Gedanken nur bei Berührung verschiedener Geistesgebiete entspringen. Und umgekehrt haben die meisten Beurteiler gezeigt, dass es mit dem Verständnis für dieses Neue beim getrennten Wissensbetrieb nicht weit her ist. Schweitzers Buch hat nun schon vier Jahre gewirkt; wir möchten versuchen, es dem Leser ans Herz zu legen.

Den grössten Anstoss erregten die Abschnitte über die musikalische Sprache der Choräle und Kantaten (S. 450—509). Hier waren Schrittmotive, Schmerz- und Freudenmotive, bildliche Themen, Motive der Mattigkeit, des Friedens, Seligkeitsrhythmen nachgewiesen und gruppenweise zusammengestellt; auch fand sich die Verbindung von solchen Motiven untersucht. Dies weckte auf der einen Seite die Meinung, als habe Schweitzer seinen Bach nur als ärmlichen Programmmusiker modernen Schlags aufgefasst. Wer aber Sinn hat für musikalische Sprache, die doch gesetzmässig sein muss wie jede Sprache, und wer sich die Mühe nimmt, das Buch näher anzusehen, der kann nicht entdecken, dass der Verfasser den Tonhelden zur Armut der modernen Konzertbeherrscher herabwürdigt. Vielmehr zeigt er den Reichtum der Musik Bachs, und lässt die Fülle der Einfälle und Eingebungen ahnen, die sich in diesem grossartigen Geiste bewegten. Im Rahmen eines Werkes, das den ganzen Bach umspannt, konnte die Untersuchung über die gleichbedeutenden Motive nur ausgeführt werden, um anzuregen, keineswegs um den Gegenstand zu erschöpfen. Aber Schweitzers Anregung genügt, um die Brücke zu finden, die zu Hans von Wolzogens „Musikalisch-dramatischen Parallelen“ führt. (Breitkopf, 1906.)

Das Zusammentragen ähnlicher Motive hat für manchen etwas Bedenkliches, weil er glaubt, es sei damit zu viel Absichtlichkeit beim Entwerfen der Tondichtung angedeutet. Er verwechselt dabei Ruhe und Mühe des nachträglich Betrachtenden mit Ruhe und Mühe, die der Schaffende eben nicht hat: dieser ist erregt und leichtbeschwingt, wenn er seine Motive wie aus höherer Welt herabholt! Auch muss es jedesmal ein anderes sein; Bachs Motive stehen dem Nachfolger nicht einfach wörtlich zur Verfügung, so interessante Beziehungen sich mit Richard Wagner ergeben.

Wir bedürfen aber in diesen Fragen des Vergleichs, um das Unvergleichliche zu finden! Das Unvergleichliche des einzelnen Werkes, wie der Eigenart seines Meisters. Schweitzers geniales Verdienst liegt darin, dass er durch all seine Vergleiche jenem Unvergleichlichen weit näher getreten ist als alle seine Vorgänger, die sich mit Bach beschäftigt haben.

Der Biograph Spitta war gewiss eine sehr fein angelegte Natur, und die lesbaren Abschnitte seines Werkes geben zart und innig erfasste Eindrücke wieder. Aber Spitta wurde durch die Stellung gegen Wagner in seiner Auffassungskraft beschränkt und besass ausserdem nicht genug Plan und Methode, was sich z. B. in der Einteilung der Choralvorspiele fühlbar macht. Aus der Chrysanderschen Schule gingen sodann jene Bach-Erklärer hervor, die überall den Maasstab Handels mitbrachten, und der hat sich als ganz ungenügend erwiesen. Man kennt des Bayreuther Meisters Misstrauen gegen die Händelfreunde der 70er und 80er Jahre; es war gerechtfertigt. Man lese nur einmal in Kretzschmars Konzertführer oder seinen offiziellen Bachfest-Erläuterungen, um zu entdecken, wie gar wenig der populäre Gelehrte mit Bach anzufangen weiss! Die Auffassung tappt ganz im Dämmer; sie ist ebenso oft verfehlt als sie etwas Richtiges bringt. Vielleicht haben wir einmal Gelegenheit, dies ausführlich zu begründen und auch auf andere Bach-Erklärer, von den Aelteren etwa Todt, von den neueren auf Heuss näher einzugehen.

Das Werk Albert Schweitzers enthält natürlich nicht bloss jene Motivkunde, welche in alle Zukunft eine sichere Unterlage für die Deutung der Musik Bachs gewährt, sondern ist schlechthin das Hand- und Nachschlagewerk über Bach, indem es Leben und Werke erzählt und erörtert. Der Umfang, XVI und 844 Seiten, ist hinreichend ausgedehnt, um über jede Frage, um über jede Schöpfung Licht zu verbreiten, zugleich aber, in Anbetracht des ungeheuren Stoffes, so knapp, dass die Uebersichtlichkeit in Anordnung und Ausdruck gewahrt bleibt; die gelehrte Einzeluntersuchung ist ausgeschlossen, dagegen erhöhen klare Verzeichnisse die Brauchbarkeit des Buches.

Um nichts zu verschweigen, möchten wir noch erwähnen, dass der Verfasser, wie bei seiner grossen Aufgabe erklärlich, auch dem *errare humanum est* seinen Zoll entrichtet. Bezüglich der Choralvorspiele z. B. macht sich eine Neigung zum Bildlichen geltend, die mitunter ans Aeusserliche streift. Darum hat man den Elsässer als Franzosen (natürlich als oberflächlichen) verdächtigt, als ob alle Deutschen Anwartschaft aufs Gründliche hätten! Was Versehen betrifft, so irrt Schweitzer z. B. S. 716, wenn er auf die Vorlage der 34. Kantate eingeht: das Nötige steht ja alles im 41. Band der Bachausgabe, dessen Vorwort und Inhalt übersehen zu sein scheint. Doch dies sind Einzelheiten, welche den hohen, maassgebenden Wert des Buches nicht beeinträchtigen können.

Dr. Karl Grunsky.

Billige Ausgaben von Wagner's Werken.

Vor zwei Jahren haben sich die drei Verleger Breitkopf, Schott und Fürstner dahin geeinigt, von Wagners Dramen eine billige Folge von Klavierauszügen auf Subskription herauszugeben. Gegen die Abfassung dieser Auszüge sind seinerzeit mancherlei Bedenken laut geworden, das heisst, was die Werke bei Breitkopf und Schott betraf, namentlich vermisste man die Angaben über Instrumentierung. Aus Uhligs Lohengrinauszug waren sie sogar getilgt worden. Dagegen konnte man gegen die Ausgaben bei Fürstner kaum etwas einwenden, es wäre denn der Wunsch gewesen, die Pariser Bearbeitung dem Tannhäuser-Auszug wenigstens anhangsweise mitzugeben. Sonst aber erwies sich B. Kogels Einrichtung den üblichen Anforderungen entsprechend. Diese drei Kogelschen Auszüge zu Rienzi, Holländer und Tannhäuser sind nun neustens im Preis auf 3 *M* ermässigt worden (geb. 4 *M* 50 *§*). Sie bieten in klarem Stich, guter Ausstattung mit Angabe der Instrumente, den vollen Gesang- und Wort-Text der Einzelstimmen und Chöre dar. Der entsprechende Auszug mit hinzugefügtem Text, ohne eigene Systeme für Gesang, ist auf 2 *M* herabgesetzt (geb. 4 *M*); als Herausgeber zeichnet Döbbses.

Gleichzeitig teilt Fürstner mit, dass der Preis der kleinen Orchesterpartituren zu Rienzi, Holländer, und Tannhäuser von 24 *M* auf 8 *M* angesetzt wird. Wie gross muss der äussere Kreis derer sein, die Wagner kennen lernen wollen, wenn die Verleger jetzt schon, 2 Jahre vor Ablauf der Schutzfrist, derartiges wagen!

Kurz nach dem Bekanntwerden dieser herabgesetzten Preise meldeten auch die anderen Verlagshäuser, Breitkopf & Härtel in Leipzig und Schott in Mainz, dass sie ihre Klavierauszüge und Partituren verbilligen wollten. Beispielweise kostet nun der Uhlig'sche Klavierauszug zum Lohengrin (Volksausgabe Breitkopf) nur noch 3 *M*, der Auszug mit übergelegtem Text 2 *M*, die vollständige Orchesterpartitur 12 *M* (!). Ebenso verhalten sich die Preise der Ausgaben von Tristan und Isolde. Unter den mancherlei Einzelausgaben von Orchesterstücken, Vorspielen u. s. w. erwähnen wir als neueste Partitur die der Faust-Ouverture des Meisters (Preis 1 *M* 50 *§*; Verlag Breitkopf & Härtel). 1840 in Paris entstanden, ist sie in Zürich 1855 umgearbeitet worden. Glasenapp erzählt (III, 61), ursprünglich sollte sie Frau Wesendonck gewidmet werden; aber der Gedanke an den vorausgeschickten Spruch aus Goethes Faust („Der Gott, der mir im Busen wohnt“ u. s. w.) habe den Meister davon zurückgehalten. Bezüglich der Umarbeitung äusserte er gegen Liszt, dass eine solche am deutlichsten sehen lasse, „wes Geistes Kind man geworden und welche Rohheiten man abgestreift hat“. Es sei hier auf die Studie Santen-Kolffs in den Bayreuther Blättern (1894 VII—XII) verwiesen. Unsere Leser wissen, dass die Faustouverture zu den genialsten Meisterwerken gehört, die sich an Goethes Dichtung anschliessen. Wie klar ist ihr Aufbau, wie symphonisch ist sie durchdacht, und welch ergreifende Töne findet Wagner für das Grübeln und Sinnen, das ja doch der musikalischen Aussprache fern und fremd zu sein scheint!

Dr. Karl Grunsky.

Dr. Ottmar Rutz. Musik, Wort und Körper als Gemütsausdruck.

Leipzig 1911. Breitkopf & Härtel. (12, geb. 15 M.)

Mit gemischten und widerstreitenden Empfindungen legen wir Rechenschaft ab von einem Buche äussersten Umfangs (XVIII und 741 Seiten, dazu 35 Tafeln), das den Anspruch erhebt, wesentlich neue Entdeckungen mitzuteilen. Willkommen jeder Pfadfinder, der uns unbetretene Gebiete weist, willkommen jede Kraft, die uns bereichert, jede Erkenntnis, die Ungewusstes enthüllt, um tiefere Geheimnisse ahnen zu lassen! An Lust, zu lernen, auch umzulernen, soll es nicht fehlen. Versuchen wir eine kurze Uebersicht von dem, was hier vorliegt; freilich ist sie nicht leicht zu geben angesichts der Fülle des berührten Stoffes.

Joseph Rutz (1834—1895), Chorführer bei den Oberammergauer Passionsspielen, gewann seine verlorene Stimme durch eigentümliche Übungen wieder. Er fand einen Zusammenhang zwischen Stimmklang und Rumpfmuskeln und gelangte schliesslich dazu, die Muskeln des Unterleibs willkürlich zu beherrschen, und zwar mit dem Erfolge, dass er sich auf diese Weise allen möglichen Stilarten und Gemütsbewegungen der Gesangswerke und Tondichter anpassen konnte. Das öffentliche Auftreten (unter dem Namen J. Claus) ergab einen triftigen Beweis für das Richtige und Wichtige der neuentdeckten Zusammenhänge. Man staunte, was ein nicht mehr jugendlicher Sänger an Umfang und Ausdruck der Stimme zu leisten vermöge. Vogl und Gura verkehrten mit dem Sänger, um von ihm zu lernen. Zunächst wurde aber nur durch die Klangvorstellung und das Gehör auf andere eingewirkt. Dann übernahm Frau Klara Rutz, und nun mit ganz besonderem Eifer der Sohn, Dr. Ottmar Rutz, die Ausbildung der Lehre. Es steht dem Verfasser des ausführlichen Buches fest: was sein Vater kaum ahnte, habe sich jetzt, nach langen Jahren der Arbeit, als Tatsache herausgestellt, dass nicht bloss die Muskeln des Gesichts, sondern in viel höherem Maasse die des Rumpfes am Gemütsleben und dem Ausdruck des Gemütslebens beteiligt seien.

Hier machen wir den ersten Halt und bemerken gleich, um wie viel der Sohn über den Vater hinausgeht. Jener meinte: Gesungen wird nicht allein mit Kehle und Lunge, sondern der ganze Körper ist mehr oder weniger beteiligt. Also auch der Unterleib. Vielleicht ist die Haltung des Rumpfes sogar das Wichtigste. Das mag sein. Nun aber wird vom Sohn aus einer Schulfrage des Gesangs eine Frage der Seelenkunde entwickelt. „Musik, Wort und Körper als Gemütsausdruck“ betitelt er sein Buch. Doch liegt ja das Gemüthliche dem Gesanglichen so nahe, dass man begreift, wie eine Erkenntnis in eine andere überquilt.

Das ist aber nur der Anfang. Wie ein Strom wälzt sich nun die heilbringende Lehre von den vier Typen mit Unterarten heran, und die Zunge dieses Stromes leckt an allem, was Musik, was Sprache, was Kunst, was Körper ist: aus der Seelenkunde werden wir in die Rassenkunde, in die Sprachforschung, in die Anatomie und Naturlehre weitergerissen. Es ist schwer, irgend etwas ausfindig zu machen, was der neuen Lehre nicht zur Bestätigung diene. Vierlei sind die Lagerungen der Rumpfmuskeln. „Man schiebe den Unterleib wagerecht nach vorne und behalte diese Vorwölbung bei. Die Stimme erhält hierdurch einen dunklen und weichen Klang. Atem tief.“ Dies ist der erste Typus. Sodann der zweite: „Man schiebe die Unterleibsmuskeln gleich oberhalb der Hüften wagerecht nach rückwärts und wölbe die Brust vor. Stimmklang hell und weich. Atem höher als vorhin.“ Der dritte Typus: „Man schiebe die Muskeln an den Seiten des Rumpfes schräg entweder abwärts vorwärts oder abwärts rückwärts. Stimmklang hell und hart. Atem bei Muskelschub nach vorwärts abwärts höher, nach rückwärts abwärts tiefer.“ Endlich als viertes: „Man schiebe die Muskeln an den Seiten des Rumpfes schräg entweder nach vorwärts aufwärts oder nach rückwärts aufwärts. Stimmklang dunkel und hart. Atem bei Muskelschub nach vorwärts aufwärts höher, nach rückwärts aufwärts tiefer.“

Verzeihung, aber das klingt ein wenig einteilungssüchtig! Beim Schlittschuhlauf lässt sich vorwärts auswärts, vorwärts einwärts, rückwärts auswärts, rückwärts einwärts ganz hübsch durchführen. Ob hier alles richtig stimmt, wenn mein Rumpf mitsingt, weiss ich nicht. Eine starke Abneigung habe ich gegen das Vorwölben des Unterleibs. Was sagt Frau Bess M. Meusendieck hiezu? Sie erklärt es einfach für ungesund und unzweckmässig, und dies ebenfalls aus einer langen Körperübung heraus. Erfahrung steht hier gegen Erfahrung. Wem soll der schwankende Laie folgen? Aber Dr. Rutz wird mir sofort erklären, woher meine Abneigung kommt: ich gehöre wahrscheinlich einem anderen als dem ersten Typus an. Er wird es feststellen, wenn er sich diese Besprechung laut vorliest!

Der Verfasser errät nämlich aus vorgetragenen Briefen, welchem Typus das Fühlen grossen und kleiner Männer angehört. Er teilt in I 1 a ein, was bekanntlich eine schöne Sache ist — wo sie hinpasst. Die zur Bestimmung notwendige Unterart nennt er kalt und warm; die weiteren Unterarten sind: grosse und kleine (hängt mit der Magengrube zu-

sammen), dramatische und lyrische (hier kommen Rückenmuskeln in Betracht), ausgeprägte und schlichte (hier ist die Seele am Nabel zu Haus).

Nun, dies mag allen heiligen Ernstes für den Gesang gelten, und die Fachleute müssen sich darüber aussprechen, was sie davon halten und wieviel sie davon verwerten können. Vielleicht stimmt ja alles ganz genau; dem Fleisse des Urhebers wäre es zu gönnen.

Aber warum in aller Welt muss nun jeder Mensch in ein Schubfach gezwängt werden? Es geht einem doch wider den Geschmack, Beethoven und Flotow, Luther und Hanslick abgefühlt und mit Umschlägen: Typus III warm einfach, u. s. w. beheftet zu sehen. Einwände gegen diese Art der Temperamentlehre bieten sich von selber dar: jede Natur hat zwar gewiss ihre Grenzen, aber sie werden im wirklichen Leben so langsam durchlaufen, dass man Reichtum und Wechsel aller Aeusserungen des Gefühls nicht auf kurze Formeln bringen kann. Beethoven auf „Milde“ zu stimmen und R. Wagner das Milde absprechen — das geht nicht an. Dazu ist beider Musik doch zu vielgründig. In der Theorie nimmt der Verfasser allerdings an, dass sich beim einzelnen die genannten Unterarten ändern können; aber seine Beurteilungen ersticken diese Gedanken wieder.

Ein anderer Einwand gegen die Bestimmungslehre von Dr. Rutz liegt darin, dass er die verschiedenen Typen der Körperhaltung gar nicht auf Beobachtung, sondern allermeist nur auf Schlüssen bauen konnte. Ich höre Musik mit einer gewissen Erregung, die sich meines Körpers bemächtigt. Aus der Art körperlichen Gebahrens schliesse ich auf die Eigenart des Meisters, der die Musik gemacht hat, und entscheide, welche Verhältnisse der Muskelzüge des Rumpfes seine Persönlichkeit kennzeichnen.

Das ist umständlich, und zum mindesten unzuverlässig. Der Verfasser meint: „Man hört etwa in einem Konzert zuerst eine Suite von Bach, dann eine Symphonie von Brahms, endlich eine Symphonie von Bruckner. Bei Bach sitzt man gestreckter, schiebt die Muskeln schräg nach rückwärts abwärts, bei Brahms wölbt man den Oberkörper vor und schiebt den Unterleib wagrecht zurück, bei Bruckner fühlt man sich gedrängt, den Unterleib vorzuschieben und sich gleichsam schlaff und nachlässig zurückzulegen. Beim Anhören von Tristan und Isolde streckt man sich ähnlich wie beim Anhören von Bachs Werken, jedoch fasst man den ganzen Leib noch straffer zusammen. Im Ring streckt man sich auch, jedoch wieder anders wie beim Anhören des Tristan; man schiebt die Muskeln schräg nach vorwärts abwärts, gleichsam schräg vor sich hinab.“

Wie wunderbar! Meist sitzt die Menge bei Bach ebenso stumpf wie bei Brahms, bei Wagner ebenso schlaff wie bei Bruckner. Und bei den wenigen Eindrucksfähigen kommt es doch mehr auf den Charakter der einzelnen Stelle an, ob sie sich so oder so halten. Es ist jedenfalls bedenklich, aus solchen Wahrnehmungen weite Schlüsse zu ziehen!

Ähnlich verwegen ist die Bestimmung von Erregungszeichen, die wir vor Werken der bildenden Kunst verspüren. Vor allem nehmen wir die Haltung des Dargestellten an, nicht die gewohnheitsmässige Haltung des schaffenden Künstlers!

Doch der Verfasser hat noch andere Wegweiser zu den Gefühlstypen der Meister: Gesang und Vortrag. Hier können wir eher folgen. Er untersucht, welche Grundart des Fühlens, welche Einstellung der Rumpfmuskeln dem und jenem Liede am zuträglichsten sei. Hiebei gelangt er natürlich zu dem Ergebnis, dass nicht alle Lieder ein und des selben Verfassers auf die selbe Art wiederzugeben sind.

Die Winke, welche dem Gesang gelten, sind wohl die wertvollsten. Interessant ist auch der Unterschied, den Rutz zwischen Singen und Darsprechen findet, dass nämlich Musik und Dichtung oft nicht mit dem gleichen Gefühlstypus vorzutragen seien. „Auch wenn der Typus des Textverfassers der gleiche ist wie der des Tondichters“, kann Text und Musik verschiedene Lagerung der Muskeln, verschiedene Grundbewegung des Gefühls erheischen. Dies leuchtet ein. Wozu dann aber, fragen wir, jene schrecklichen Einteilungen oder Einschraubungen berühmter Männer, Seite 55 und 658?

Wo das Gebiet der Musik verlassen und über das Vortragen von Gedichten und Prosastellen oder Briefen gehandelt wird, da erheben sich sehr starke Zweifel und Bedenken. Unter der Ueberschrift „Die Tatsachen“ steht z. B. folgender Satz: „Spricht einer Goethe unmittelbar nach Heine, so schiebt er bei Goethe gleich nach den ersten Worten den Unterleib lässig nach vorne, während er sich bei Heine gestreckter hält.“ Es ist geschmacklos, nach dieser Richtung zu beobachten, und unzulässig, Schlüsse von der grössten philologischen Tragweite auf ein zurechtgelegtes System zu gründen. Man höre und merke: Dr. Rutz braucht nur eine Stelle laut vorzutragen, um sich an der Einstellung der Rumpfmuskeln klar darüber zu werden, ob sie etwa von verschiedenen Verfassern herrührt. Er stellt durch dieses Zaubermittel fest, was im apostolischen Glaubensbekenntnis eingeschoben ist, was in Ilias und Odyssee spätere Zutaten sind, wo die Verfasser der Offenbarung Johannis wechseln. Jede Sprache, jede Zeit zeigt ihm ihre Geheimnisse.

Wenn sich nur diese Art von Philologie als unfehlbar erwiese! Inbezug auf das Annehmbare liegt offenbar Selbsttäuschung vor: die Mittel, wodurch Echtheit und Unechtheit

entschieden werden, sind doch im Grunde die gleichen, die bisher auch angewandt wurden! Höchstens kann es sich darum handeln, das laute Lesen künftig mehr zur Entscheidung solcher Fragen heranzuziehen. Das wäre allerdings verdienstlich.

Wie das philologische Gebiet etwas gewaltsam gemeistert wird, so macht ein grosser Teil des Buches den Eindruck, dass er mit der Typenlehre kaum noch in Zusammenhang steht. Es ist ja sehr schön, dass der Verfasser das Fühlen möglichst ausweiten will, dass er z. B. für Siegfried Wagner das Recht der eigenen Art anspricht; aber es fallen auch Bemerkungen wie, dass Richard Wagner nicht das echte rassendeutsche Fühlen habe, dass bei Bruckner Wagners Sprache störend wirke. Ueber dies alles lässt sich auch ohne Rumpfmuskeln sprechen.

Wir gestehen gern zu und freuen uns, dass unsere Sänger auf einen neuen, bisher unbeachteten Punkt hingewiesen sind, von dem aus die Tonbildung beeinflusst werden kann; dass sie mehr als zuvor auf den Unterschied der Stile und Weisen und Tondichter achten sollen. Auch die Ratschläge für Schauspieler und Redner sind dankbarer Beachtung wert. Alles aber, was über die Kunst des Gesangs und des Vortrags hinausgreift, namentlich die Bestimmung der Typen einzelner Personen, nehmen wir mit vorsichtiger Zurückhaltung auf. Die Gedanken sind vorschnell verallgemeinert, wichtige Zwischenglieder fehlen, Ordnung und Schärfe des Denkens lassen zu wünschen übrig. So ist namentlich der grosse Umfang des Werkes unerquicklich: er schadet seiner Ueberzeugungskraft, statt ihr zu nützen.

Dr. K. Grunsky.

Richard Wagners Musikdramen.

Von Dr. Armin Seidl (Deutsche Schulausgaben, herausgegeben von Dr. J. Ziehen Nr. 73).
Verlag Ehlermann, Dresden, 130 S.

Eine Schulausgabe von Wagners Dramen — das ist ein Ereignis. Ich habe selbst an dieser Stelle die Forderung einer solchen Ausgabe erhoben und das Problem „R. Wagner und die Schule“ besprochen. Bringt die vorliegende Ausgabe die Erfüllung unserer Wünsche? Leider muss ich mit Nein antworten. Zwar ist sie gewiss besser als keine Ausgabe — aber, nach meiner Ansicht sollte sie doch noch anders gestaltet sein, um ihren Zweck, unseren grössten Dramatiker den Schülern nahe zu bringen, zu erfüllen. Seidl gibt zunächst eine Uebersicht über „R. W.s Leben und Bedeutung“ — auf 5½ Seiten. Dabei verbanderte ihn leider die Kürze, die wichtigsten Gesichtspunkte zur Würdigung Wagners eindrucksvoll auszuführen. S. hätte ruhig noch einmal so viel Seiten dieser doch so wichtigen Einleitung widmen sollen!

Den Hauptinhalt des Bändchens bilden nun nicht die Texte Wagners in Auswahl und Erläuterungen, sondern Inhaltsangaben seiner Dramen mit eingestreuten Zitaten. Das halte ich für nicht richtig — unbedingt müsste der Schüler W.s Dichtungen selbst in der Auswahl erhalten — die Inhaltsangaben könnte der Lehrer ihm leicht geben, wenn sie nicht in knapper Form in den Erläuterungen Platz finden. Allerdings — ich nehme an, dass S. nicht die Schuld an dieser Gestaltung der Ausgabe hat! Vermutlich wollte er mehr Texte geben — aber die Verleger Wagners haben ihm nicht die Genehmigung erteilt. Ich kann ein Lied davon singen — traurig ist es, aber wahr! Auch jetzt, so kurze Zeit vor Ablauf der Schutzfrist, können sich die Verleger (speziell die des Ringes) nicht entschliessen, zu gunsten einer idealen Unternehmung (W. den Schülern nahe zu bringen) auf ihre Rechte zu verzichten. Bedauerlich, dass W. immer noch rein zu Geschäftszwecken ausgenützt wird! So konnte S. vielleicht die Ausgabe nicht anders gestalten, als wie er es getan — ich hätte an seiner Stelle aber lieber gewartet, bis die Schutzfrist abgelaufen!

Die Inhaltsangaben graben auch nicht immer tief genug — so z. B. beim Ring. Und endlich: eine Unzahl Druckfehler stellt gerade noch die Wagner-Zitate! Ich weise hin auf die S. 28, 29, 30, 41, 87, 99, 104, 106, 110! War das nicht zu vermeiden?

Also: leider kann ich in dieser Ausgabe noch nicht die Ausgabe erblicken, die wir brauchen!

Robert Saitschick.

Wirklichkeit und Vollendung. Gedanken zur Menschenkenntnis und Lebenswahrheit.
2. Aufl. E. Hofmann & Co., Berlin 1911. 534 S.

Nur kurz kann ich hier auf die 2. Auflage dieses umfangreichen Werkes hinweisen. Es ist ein kluges, oft feines und interessantes Buch. Die Aphorismen sind frei von Nietzsche-Manier, wenn auch gelegentlich gewisse Redewendungen an den Philosophen erinnern. Ein natürlicher Blick für Realitäten und Idealitäten zeigt sich in den Betrachtungen, ein Verständnis für den geistigen Weltgehalt und für seine Verwirklichungen im Dasein. Leben und Denken, der Mensch und die Gesellschaft, Widersprüche und Schatten der modernen Kultur, Schriftstellerisches, Künstlerisches, Kulturerscheinungen, Religion und Leben, Christus und Christentum: in diese Abteilungen ist der reiche Inhalt gegliedert. S. ist kein radikaler Denker, der gewisse Grundideen scharf durchführt; ein ruhiges Abwägen der verschiedenen Seiten einer Sache ist seine Art. Dadurch wirkt er weniger aufrüttelnd, als klärend und zu eigenem beschaulichen Sinnen führend. So wird denn jeder so manches in dem Buche finden, das ihn anspricht. Wenige Zitate seien hier angeführt.

„Um fruchtbar zu sein, muss unser Denken in stäter Berührung mit unserm Erleben bleiben und immer wieder aus diesem emporsteigen. Erst dann ist unser Denken Selbsterkenntnis und führt zur Einigung aller Seelenkräfte (S. 6.). Nicht Gedanken streiten gegen Gedanken, sondern Charaktere gegen Charaktere (S. 9.). Das Denken ist geradezu schädlich, wenn wir nicht wissen, dass der lebendige Mensch mehr ist als alle Gedanken (S. 14.). Die inneren Motive sind der eigentliche Gehalt unserer Gedanken und Taten: was nicht aus innerster Nötigung entspringt, kann niemals recht genannt werden (S. 14.). Wahre Weltweisheit . . . ist ein Umbilden der Welt, eine Erhebung über die Wirklichkeit: sie setzt gesteigertes Seelenleben voraus (S. 97.). Ein edles Leben ist konzentriert und dadurch allein schon einsam: je weniger gesammelt das Leben eines Menschen ist, desto gewöhnlicher und flacher, desto weniger einsam ist es (S. 161.). Die Aufgabe des Geistes besteht darin, mit dem Stoffe, an den er gebunden ist, fertig zu werden (S. 393.). Gott und Mensch streben danach, einander immer näher zu kommen“ (420).

So mancher Ausspruch berührt ein wenig trivial, so manchen wird man ablehnen — im ganzen aber ist es ein Buch, das nachdenklichen Geistern sehr empfohlen werden kann.

Der Gesang des Heiligen.

Aus dem Sanskrit übersetzt von Paul Deussen. Leipzig, Brockhaus 1911.

Der „Geheimlehre des Veda“, von mir 1907 an dieser Stelle angezeigt, tritt jetzt diese neue Veröffentlichung an die Seite, die mit lebhafter Freude zu begrüßen ist. Die „Bhagavadgītā“ steht in Indien im allerhöchsten Ansehen, weil sie in poetischer Sprache und mit warmer Begeisterung die Grundlehren des Veda vorträgt; dazu tritt als wirksam ein Aufrufen zur Energie; das tatkräftige Handeln ist die höchste Aufgabe des Menschen. Endlich macht auch die theistisch-populäre Umformung des ursprünglichen abstrakten Pantheismus das Werk beliebt. Noch immer bildet die Lehre vom Brahman den idealistischen Hintergrund; alle Menschen sind wesenseins, in ihrem „Selbst“ wohnt der Atman — aber infolge der Schwäche der menschlichen Natur dringt immer wieder das Bedürfnis vor, sich das Göttliche objektiv entgegenzusetzen und mit ihm wie mit einer Persönlichkeit zu verkehren. Im ethischen, metaphysischen und psychologischen Teil werden diese Grundlehren vorgetragen. Die Lektüre des Buches wird jeden Menschen innerlich ergreifen — wie stets ist die Uebersetzung fein und tief.

F. van Eeden und Volker: Welteroberung durch Heldenliebe.

Schuster & Löffler. Berlin und Leipzig 1911.

Streng genommen erübrigt sich eine Notiz über dies Buch. Denn wenn man den Verfassern zustimmt, müsste man sich gleich mit ihnen persönlich in „Heldenliebe“ zur Welteroberung vereinen. Und wenn man ihnen widerspricht, so hat das nicht viel Sinn, denn die Verfasser haben für alle Einwände die unwiderlegbare Antwort bereit: „Du mußt es widersprechen, denn du gehörst zur Menge.“ Drum sei nur gesagt, dass die Verfasser

sich erhaben dünken über alle solide Forschung, dass sie alle unbekannten Geisteshelden zu einem Bunde vereinigen wollen. Was das für Menschen sind, und was der Bund will, ist leider nur negativ festzustellen! es sind neue Menschen, die etwas schlechthin Neues wollen — und das lässt sich nicht näher bezeichnen. Denn die Verfasser sind sehr empört über unsere verkommene Sprache, in der sich nichts Tiefes ausdrücken lässt. So reden sie dann in einer gemacht-schwungvollen Prosa, die den äusserlichen Aufputz von Nietzsche gelernt hat. Sie sind schon dabei, die neue Sprache zu schaffen. Man höre: „Da . . . wo der Wasserstoff puffend zu Wasser brennt, wo geräuschlos die Sterne ziehen, da naturts, — da wo der heisse Kuss ist, . . . die stampfende Maschine, da weltets“ (S. 83). Eine neue „elektrische Göttlichkeit“ (82) soll gesucht werden, Gott ist das ganz Nahe, die heisseste Liebesanschmiegung, das Leben, das sich nie fassen lässt (73). So nebenbei wird Wagner mit überlegener Handbewegung abgetan: „Die Musik überwuchert mit ihrem erschaffenden Zauber selbst die Kunst, die noch die am meisten ausgeprägte führende Kraft hat, die Dramatik.“ (48.)

„Original, fahr hin in Deiner Pracht!“ Wir ändern Nichthelden wollen uns weiter zu dem Geschlecht bekennen, das aus dem Dunkel ins Helle strebt!

A. v. Domaszewski: Geschichte der römischen Kaiser.

2 Bände mit 12 Tafeln. Quelle & Meyer, Leipzig 1909. à 9 M.

Es gibt verschiedene Möglichkeiten, das Thema „römische Kaiser“ zu behandeln. Entweder legt man auf die durch sie geschaffene, innerliche und äusserliche Entwicklung des Römerreiches und seiner Weltbedeutung Wert; oder man stellt die empirischen Gestalten der Kaiser selbst in den Vordergrund und lässt ihre Wirksamkeit für die Weltgeschichte mehr zurücktreten. Die erste Möglichkeit zielt auf eine Geschichte der Kulturideen ab, die zweite will Persönlichkeiten vor uns lebendig erstehen lassen. Domaszewski erstrebt das zweite, wie uns schon sein Geleitwort sagt. Ihm sind bei seinem Studium die Römerkaiser zu lebendigen Erscheinungen geworden. „Da sassen sie nun auf den Böden, den Stühlen, selbst an meinem Schreibtische, bis mir die gespenstige Umgebung zur Qual wurde. So habe ich dann geschrieben, um mich selbst zu befreien.“ Also durchaus ein Ausgang vom Konkreten, von den empirischen Gestalten, die D. förmlich zu sehen glaubte. Sie will er uns schildern, und er tut es, indem er mit geschickter Hand die Erkenntnisse über die Lebensumstände und Taten der Personen zusammenfügt und in bewegter Darstellung ihr Handeln vor uns entrollt. Die Episode bewahrt ihm zündende Kraft durch das ganze Werk hin und führt dem Leser oft mit überraschender Deutlichkeit so lange Vergangenes vor das Auge. Der flüssige und gewandte Stil des Verfassers unterstützt ihn bei seinem Unternehmen. Was er erstrebt, das ist ihm zweifellos gelungen: wir sehen die Gestalten der Kaiser, wie sie im Leben gewandelt, Antonius und Cleopatra z. B. sind besonders deutlich gezeichnet. Wir fühlen uns in ihre Zeit versetzt. So sei denn das Werk als höchst anregende und wertvolle Lektüre bestens empfohlen.

Dass die grossen Linien der Weltentwicklung in dem Buche zurücktreten, liegt an dem Plan des Ganzen; vielleicht könnte man sich auch auf diesem Gebiete Plastik der Gestalten mit Ideengeschichte vereinigt denken. Auch solche Werke hat unsere Geschichtsliteratur — ich erinnere an Burckhardts „Renaissance“ und Marks „Bismarck“. Doch ist dies höchste Ideal der Geschichtsschreibung nur ganz wenigen erreichbar. Hinzu kommt als Schwierigkeit die Ausdehnung des behandelten Gebietes und das Lückenhafte des Materials: Münzen, Bildwerke und Bauten entbehren noch der Bearbeitung. So bleibt das Werk von D. eine grosse Leistung, die einen unübersehbaren Stoff in bedeutende Form gebannt hat. Das Werk wird zweifellos die verdiente Anerkennung und Teilnahme der „deutschen Leser“, denen es gewidmet ist, finden. Die würdige Ausstattung und der schöne Bildschmuck unterstützen den Inhalt.

Dr. Otto Braun.

Bayreuth und Draussen.

Aus den Vereinen.

Darmstadt. W.-V. Nach dem neuesten Jahresbericht kann der Verein, der jetzt in das 24. Jahr seines Bestehens eingetreten ist, wieder auf ein erfolgreiches Vereinsjahr zurückblicken. Seine Mitgliederzahl, die zu Anfang des Jahres 1911 826 betrug, ist bis Ende 1911 bei 148 Neueintritten auf 974 Personen gestiegen. An die Richard Wagner-Stipendienstiftung wurden im abgelaufenen Jahre aus dem Grossherzogtum Hessen 2160 Mark abgeführt, wovon der Darmstädter Ortsausschuss 702.50 Mark aufgebracht hat. 12 Personen erhielten aus dieser Stiftung Freikarten und Reiseentschädigungen für Bayreuth. 40 vom Verein angekaufte Eintrittskarten zu den Bühnenfestspielen des Sommers 1911 gelangten unter den Vereinsmitgliedern zur Verlosung. Der Lesezirkel des Vereins, der 60 Zeitschriften umfasst, und die Bücherei, die um 37 Bände vermehrt wurde, erfreuten sich reger Benutzung. Die Neuwahl des Vorstandes ergab die einstimmige Wiederwahl sämtlicher seitheriger Mitglieder, sodass der Vorstand für das neue Vereinsjahr aus folgenden Personen besteht: Hauptmann Heinrich von Hahn, erster Vorsitzender; Professor Arnold Mendelssohn, zweiter Vorsitzender; Grossherzoglicher Rat Hermann Sonne, 1. Schriftführer; Oberlehrer Dr. Wilhelm Schmidt, zweiter Schriftführer; Eisenbahninspektor a. D. Ferdinand Scheyrer, Bücherwart; Oberlehrer Dr. Karl Ansfeld, Regierungsassessor Gustav Dittmar, Gerichtsassessor Otto Melior, Professor Dr. Wilibald Nagel und Kapellmeister Fritz Rehbock, Beisitzer. — 192. Ver.-Abd. 16. 1. 12. Liederabend der Frau Susanne Dessoir-Berlin unter Mitwirkung des Herrn Bruno Hinze-Reinhold-Berlin (Klavier). — 193. Ver.-Abd. 22. 1. 12. Beethoven-Abend des Pariser Capet-Quartetts (Herr Lucian Capet), Maurice Hewitt, Henri Casadesus, Marcel Casadesus). — 194. Ver.-Abd. 1. 2. 12. Konzert von Frau Marie Panthès (Klavier) und Herrn Robert Panthès (Violine) aus Genf: Werke von Mozart, Schumann, Couperin, Rameau, Léclair, Cäsar Frank. — 195. Ver.-Abd. 13. 2. 12. Konzert der Meininger Hofkapelle (Prof. Dr. Max Reger): Werke von Beethoven (F-dur-Symphonie), J. S. Bach, Brahms, Reger, Ouvertüre zum „Fliegenden Holländer“. — 196. Ver.-Abd. 27. 2. 12. Konzert von Frau Elly Ney-van Hoogstraaten-Köln (Klavier) und Frl. Lotte Hegyesi-Frankfurt a. M. (Cello). —

Hamburg. W.-V. 84. Ver.-Abd. Gedächtnisfeier am 13. 2. 12. Mitwirkende: Martha Pohlmann-Tümmler, Dr. Adolf Mönckeberg (Gesang), Emil Leichsering (Cello), Dr. Fr. Glage (Klavier): „Der Tannenbaum“, „Schlaf ein, holdes Kind“, „Die Erwartung“; Telramund's Klage gegen Elsa, Albumblatt für Cello, Erda und Wotan, Charfreitagszauber für Cello mit Klavier, Erda und der Wanderer. —

Richard Wagner-Verband Deutscher Frauen.

Breslau. Die Ortsgruppe sandte folgenden Bericht ein: „Unter dem Ehrenvorsitz Ihrer Exzellenz, der Frau Oberpräsident v. Günther, veranstaltete die Ortsgruppe Breslau, des Richard Wagner-Verbandes deutscher Frauen (Vorsitzende Frau Major Rodewald) Sonntag den 21. Januar 1912 ein „Meistersingerfest“, dessen Ertrag der Richard Wagner-Stipendienstiftung zu Gute kommen soll. Die Anziehung des Abends bestand nicht allein darin, dass alle Mitwirkenden im Kostüm der Meistersingerzeit erschienen, sondern dass alle musikalischen Darbietungen aus Volks- und Meistergesängen des 15. und 16. Jahrhunderts bestanden, worüber ein in altd deutscher Schrift und Sprache gehaltenes Programm Aufschluss gab. Der mit Guirlanden festlich geschmückte Saal zeigte im Hintergrund auf erhöhter Bühne die Stadt Nürnberg. Unter Vorantritt eines „Ehrenholdes“ und eines „Fiedler's“ begab sich der Festzug, bestehend aus Patriziern, jungen Mädchen, Jünglingen und Kindern, auf die Bühne. Hier entwickelte sich ein farbenfrohes lebendiges Bild; unter Zuruf wurde Hans Sachs (Professor Kinkeldey) bei seinem Erscheinen begrüsst. Nach einem gemeinsam gesungenen Choral verkündete der „Ehrenhold“ in einem von Frl. Berta Hasse gedichteten Prolog Zweck und Bedeutung der Veranstaltung. Darauf begann das „Meistersingen“, das in Solis und Ensembles bestand, die Herr Professor Kinkeldey ausgewählt und einstudiert hatte. Unter der Fülle des Interessanten, was geboten wurde, sei besonders des Meisterliedes von Hans Sachs gedacht: „Ich bin gezogen fern und weit, lang Zeit“, das Herr Professor Kinkeldey, mit all den charakteristischen Verzerrungen der Zeit, vortrefflich zur Geltung brachte. Ein Reigen, dessen Weisen auch dem 16. Jahrhundert entnommen waren, beschloss nebst einem Epilog und dem Erscheinen des Nachtwächters die Vorführungen, die die Zuhörer in den Bann der frohen Meistersingerzeit versetzt hatten.

Und wie der ideale Zweck des Abends sich erfüllte, wurde auch dem realen Zweck eine glänzende Lösung zu Teil.“

Nürnberg. Der dritte Bericht der Ortsgruppe für das Jahr 1911 meldet u. A., dass die Mitgliederzahl auf 606 stieg, und dass von der Einnahme (8201,39 Mk.) wieder 4000 Mk. an die Stipendienstiftung abgeliefert wurden. In den engeren Vorstand gewählt ward Frau Bürgermeister Bräutigam, in den Ausschuss Frau Geh.-Rat Schwechten, Frau Dr. Willi Voit, Frä. Hildegard Fischer und Frä. Elisabeth Knothe. Von den Gesuchstellern, welche von der Ortsgruppe vorgeschlagen waren, erhielten 17 Bayreuther Stipendien. — Am 17. 1. 11. fand zum Besten des Verbandes ein Humperdinck-Wagner-Konzert statt, unter Mitwirkung des Herrn Kammerängers Alfred Kase-Leipzig, des Damenchors des Nürnberger Liederkranzes, des Herrn Ludwig Grasser (Orgel), des Philharmonischen Orchesters (Herr Hofkapellmeister Ferdinand Meister): Faustouvertüre, Siegfried-Idyll, Wotans Abschied und Feuerzauber; Stücke aus Humperdinck's „Dornröschen“, „Königskindern“, „Heirat wider Willen“, Shakespeare-Suite. (Reinertrag: Mk. 1462). — Vorstandschaft: Frau Oberbürgermeister Geh.-R. Dr. Marie Schuh, Frau Gräfin Otilie v. Faber-Castell, Ehrenvorsitzende; Frau Konsul Lambrecht-Pabst, I. Vorsitzende, Frau Hofrat Dr. Flatau, II. Vorsitzende; Frä. Dr. phil. Bertha Kippmoller, I. Schriftführerin, Frau Rechtsanwält Agnes Zilcher, II. Schriftführerin, Frau K. Bankdirektor Knothe, Schatzmeisterin, Frau Geh. Kommerz. v. Gerngross, stellv. Schatzmeisterin, Frau Bürgermeister Bräutigam, Frau Major Dr. Neischl, Frau Redakteur Arenberg, Beisitzerinnen.

Richard Wagner-Stipendien-Stiftung.

Posen. Der Provinzialverband für die Richard Wagner-Stipendien-Stiftung veranstaltete am 30. 1. 12. einen Vortragsabend, an welchem Herr Geh. Rat Prof. Dr. Henry Thode über „Richard Wagner als Verkündiger des deutschen Kultur-Ideales“ sprach.

Ausserhalb der Vereine.

Münster i. W. Am 14. 2. 12 fand im hiesigen Stadttheater eine Gedenkfeier zu Richard Wagners Todestag statt: Wotans Erzählung, Wotans Abschied und Feuerzauber, Vortrag des Herrn Dr. Otto Braun: „Die Tragik bei Richard Wagner“, Weckruf an die Wala, Waltrautens Erzählung, Siegfrieds Tod und die Heldenklänge, Brünnhildens Schlusswort. Mitwirkende: das städtische Theaterorchester unter Leitung des Herrn Kapellmeisters Alfred Schink, Frä. Biedenkapp, Frä. Adelaide Gretlon, Herr Fritz Bassermann.

Posen. In der K. Handels- und Gewerbeschule fand am 21. 1. 12 eine Richard Wagner-Feier statt. Frä. Magdalene Fontana sprach über „Bayreuth und der Fliegende Holländer“, worauf dieses Werk nach seinem dichterischen Inhalt besprochen und zum Teil rezitiert ward. Herr Chorgesangslehrer Rohloff trug die Ouvertüre am Klavier vor, die Schülerinnen der Anstalt sangen den Spinnchor, und die Seminaristin Frä. Tschanter Senta's Ballade.

VII—IX.

Das einzig Wichtige und Wertvolle der ganzen Welt ist die Eigenart des menschlichen Innern.

Der Künstler weckt die Seele des Wirklichen und leiht ihr seine Sprache.

Der Wahn des Heiligen überwog die Grundkraft aller Dinge, den Willen, indem er ihn in sich aufnahm und die ganze Kraft des Willens in Erlösungswonne, in erlösendes Wohlwollen verkehrte.

(Heinrich von Stein. † 20. 6. 1887.)

Marie Gräfin von Wolkenstein-Trostburg †.

Marie von Buch — Freifrau von Schleinitz — Gräfin von Wolkenstein-Trostburg —: ein Dreiklang von Namen, der aus dem Leben des Meisters und seines Werkes für Jeden, der es kennt, wie wir es Alle kennen sollten, mit besonders warmen Tönen hervorklingt! — Das enthusiastische junge Mädchen in Breslau vor bald einem halben Jahrhundert, — die damals noch staunenswerte Fart der Preussischen Ministersgattin an der Seite ihres feinsinnig-vornehmen Mannes zu den „Meistersingern“ nach München 1868, — vor Allem und nicht genug zu betonen: die grosse gläubig-kühne Tätigkeit der hochgestellten Frau für die Ermöglichung des Bayreuther Werkes vor 1876, ohne welche es niemals Patronatscheine, ja, kaum jemals ein 1876 gegeben hätte, so bedeutsam geehrt schon durch jene einzige Vorlesung der „Götterdämmerung“ im Kgl. Hausministerium zu Berlin, und gekrönt in einem edlen symbolischen Sinn durch den ihr allein zu verdankenden Festspielbesuch der erhabenen Majestät des greisen ersten Deutschen Kaisers: wir lassen diese Lebensbilder vor unserer Seele vorüberziehen, und wir sehen jenen folgen so viele Bilder eigener Erinnerung an grosse und schöne Bayreuther Tage, und immer als unentbehrlichen, unvergesslichen Teil darin die bis ins Alter gleich lebensvoll liebenswürdige Erscheinung der treuesten Freundin Bayreuths und des Hauses Wahnfried — nein, es lässt sich schwer fassen, dass dieses Bild, dies Leben, der Vergangenheit angehören soll — aber es drängt uns in ihm das zu erfassen, was dauernd und unvergänglich bleibt: das geistige Wesen der Persönlichkeit.

Es gibt ein Temperament des Herzens, welches dem Genie am nächsten kommt, indem es dies am unmittelbarsten im Gefühl begreift. Gesellt sich

dazu eine hohe und feine Bildung, welche das Genie in seinen bedeutenden und tiefen Beziehungen zu allem Grossen der Menschen und Helden-geschichte erkennt, so ergibt sich ein persönlicher Wert von Kultur, der — von edelstem Tätigkeitsdrang nach aussen hin gewandt — auch wiederum im Dienste des Grossen an unvergänglichen Kulturwerken mitzuwirken befähigt ist. Und dies wird man gerade bei seltenen Frauen-naturen bewährt finden, deren Eine der für uns Verehrungswertesten eben die dahingeschiedene edle Gräfin gewesen ist. Sie war eine unbedingt harmonische Natur, aber sie hätte als solche nicht diese persönliche Bedeutung gehabt, wäre sie nicht zugleich aus Kontrasten zusammengesetzt gewesen. Auffallend musste zunächst jene grosse, unwiderstehlich sympathisch wirkende Anmut des Gebahrens sich verbunden zeigen mit der vererbten altpreussischen Festigkeit des Charakters. So auch wusste sie bei einem natürlichen, lebhaften Mitteilungsdrange wiederum strengste Diskretion bis zur Verslossenheit zu wahren. Andererseits liess ihre Gerechtigkeit im Urteil, das einzig unerbittlich war in Bezug auf die Sitte, sie niemals das Wohlwollen und die Zartheit im Behandeln vergessen, die ihrem grossherzigen menschlichen Empfinden entsprachen. Der Sinn für Freimut bei Andern und die eigene Freiheit der Ansichten, die zum mut-vollen Eintreten für das erkannte Gute und Grosse führt, ward immer in schönem Maass gehalten durch die angeborene Art der edelen Weiblichkeit. Die Schärfe ihres Blickes für das Echte, die sie der Echtheit ihrer Natur verdankt, paarte sich durchaus mit der Güte ihres Herzens. Die eigen-tümliche Genialität ihres Wesens äusserte sich in der Verbindung von Klugheit mit Kindlichkeit, die als dem Genialen verwandt die Einseitigkeit des Verstandes, den Fehler der Männer, von ihr fernhielt. So blieb ihr auch die schöne Heiterkeit eigen, sodass sie, welche so tiefen Ernst in der Behandlung des Wichtigen zeigte, mit feinem und liebenswürdigem Humor das Gleichgültige behandeln konnte, das so leicht in den gesellschaftlichen Sphären zum Allzuwichtigen wird. Und so stand sie auf den Höhen des äusseren Lebens als ein harmonisches Bild jener Schönheit, welche Aus-druck wahrer Menschlichkeit und reiner Weiblichkeit ist. —

In Rom war sie geboren, die Tochter des Preussischen Gesandten. In Paris ward sie zuerst in die Welt eingeführt. „La rose allemande“ — in dieser Bezeichnung drückte sich die Anmut und Begabungsfülle ihres jugendlichen Wesens vortrefflich aus. Familienverhältnisse brachten ihr wohl manche üble Erfahrung: sie aber hat stets das Ueble mit Gutem erwidert, niemals geklagt. Mit ebensoviel Verstand wie Grossherzigkeit ward sie von frühe an Herrin aller Schwierigkeiten. Als Gemahlin des Freiherrn von Schleinitz machte sie das Kgl. Hausministerium in Berlin zum Sammelpunkte alles Bedeutenden, wobei jedoch niemals die Sucht nach Zelebritäten sie leitete, sondern einzig die Teilnahme am Talent, das Interesse für Charaktere, wo sie solche wahrnahm. Desgleichen hat sie

im Bunde mit dem Grafen von Wolkenstein-Trostburg, der ihr in der Auffassung des Lebens und der Kunst so durchaus ebenbürtig und verständnisvoll zur Seite stand, der österreichischen Botschaft zu Paris den Stempel ihres Wesens aufgeprägt. Ein Bekannter sagte damals das hübsche Wort: es sei diese Verbindung das geglückteste Bündnis zwischen Preussen und Oesterreich. Es war aber die beste deutsche Art, der deutsche Adel in Beidem, was sich hier in der Form feinsten Kultur zusammengefunden hatte. Wo immer sie weilte und wirkte, strömte ihre Natur eine seelische Wärme wohltuend aus, wusste sie aus eigenem Gefallen am Schönen, wie aus kindlich reiner Freude am Gefallen, mit ihrer unfehlbaren Sicherheit des Geschmacks auf allen Gebieten, dem Leben eine künstlerisch beseelte, heitere Behaglichkeit zu schaffen. Man kann sagen: sie hatte unter allen, auch schwierigen Umständen: den Mut des Behagens. Ein angeborener und kultivierter Schönheitssinn durchdrang ihren ganzen Lebensbau, wie er sich bei ihr selbst auch in Tracht und Einrichtung kundgab, vor Allem aber in der natürlich gewählten Sprache zum mündlichen wie schriftlichen Ausdruck kam. Man hatte von ihr das Gefühl, sie müsse Glück haben, und sie hatte Glück in dem, was sie unternahm; dies beruhte auf den reinen, sittlichen Eigenschaften ihrer frei und sicher durchs Leben schreitenden gesunden Natur. Das Goethe'sche Wort: „Gedenke zu leben“ hat sie ausgeführt, und gleich dem Sonnenheros von Weimar liebte sie alles Gesunde und Kraftvoll-Lebendige, während das Schwächliche, Halbe und Ungesunde ihren Widerwillen erregte.

Man hat sie mit Recht eine Schülerin Goethe's genannt. Neben ihm aber war auch Luther der Gegenstand ihrer Verehrung. Auch hierin wiederum offenbart sich die seltene Harmonie der Kontraste ihres deutschen Wesens. An sie gerichtet war das Wort Liszt's von der Religion des Guten und Schönen. Bach's „Johannes-Passion“ war ihr letzter grosser künstlerischer Eindruck. Ein erhabener Ausklang des Geistes, in welchem und für welchen sie gelebt und gewirkt hatte — gelebt und gewirkt als ein leuchtendes Beispiel der Treue zu Bayreuth, seinem Meister und dessen Haus. Was sie zu schwierigsten Zeiten und in exponiertester Stellung dafür getan, bleibt ein Höhepunkt nicht nur ihres Lebens, auch in der Geschichte unseres Kunstwerkes selber. Sie ist als grossherzig-mutige Helferin in der Not unbedenklich in eine Reihe zu stellen mit jenen Grossen: mit Liszt, mit König Ludwig, und neben den nie dabei zu vergessenden getreuesten Adolf von Gross. Aus ihren letzten Lebenstagen noch ist es uns vergönnt eines Briefes Erwähnung zu tun, den sie an diesen verehrten Freund gerichtet, und worin sie zum Geleit ihrer alljährlichen hohen Gabe für den „Festspielfonds“ mit der ihr eigenen lebenswürdigen Herzlichkeit, die Bayreutherin dem Bayreuther, die Versicherung ihrer besonderen Freude gab, ihm „den Ausdruck ihrer alten Freundschaft wiederholen“ zu dürfen.

So hat sie sich immerdar mit dem Herzen und mit der Tat zu Bayreuth bekannt, und stolz darf dieses Bayreuth sein und wird es bleiben, dass eine so reinmenschlich bedeutende und seltene Persönlichkeit sich ihm zugehörig und eigen fühlte — in wesenhafter Harmonie ihm zugehörig und eigen gewesen ist. Der Wert dieser Persönlichkeit bleibt das Unvergängliche. „Auch Treue wahrt uns die Person“ spricht in der „Helena“ zwar die Dienerin; aber Bayreuth ist es, und die Gräfin von Wolkenstein bezeugt es: es gibt höchste Dienste, und Diener und Dienerinnen vom höchsten Adel. Wir möchten sie nicht missen und minderschätzen um alles Herrentum der Welt! —

Mythos und Mystik — Plastik und Malerei — Antike und Moderne.

Von Henry Thode.*)

I.

1. Das Problem der Michelangelo'schen Kunst.

Zu höchsten Höhen sich aufschwingende Sehnsucht nach der Schönheit, in tiefste Tiefen sich versenkendes Glaubensverlangen, von diesen beiden Kräften ward das seelische Leben Michelangelos beherrscht, sein geistiges Gestalten bestimmt — seit jenen ersten jugendlichen Eindrücken, da ihm die zwei Welten durch Lorenzo Medici und Savonarola erschlossen wurden, bis zu den Zeiten, in denen sie als Tommaso Cavalieri und Vittoria Colonna wiederum zu Persönlichkeiten sich verdichteten! Die selbe ungestüme Leidenschaft, welche im empörten Kampfe einer übermächtigen Einbildungskraft mit der Wirklichkeit, zornig das Schicksal herausfordernd und nie endende Leiden erzeugend, dem Schaffen zum Hemmnis ward, sie, welche in nie befriedigtem Liebesdrange das hochgemute Streben in die Traumbeängstigungen scheuen Misstrauens, in die Düsternisse der Schwermut, ja in undurchdringliches Dunkel der Verzweiflung hinabsinken liess — sie steigerte seine Phantasie zu Visionen einer Welt ewiger Ideen und sein Gemütsleben zu einem inbrünstigen Liebesumfassen der selben. Die irdische Liebe als Verlangen nach der Frau erstarb in der Liebe, die nach der Schönheit und in jener, die nach Gott verlangt.

Das Bekenntnis einer platonisch-christlichen Weltanschauung, welches Michelangelo in seinen Dichtungen abgelegt, ist, als unmittelbarer, gedanklich

*) Diese Abhandlung bildet die Einleitung zum dritten, im Herbst erscheinenden Bande des Werkes: „Michelangelo und das Ende der Renaissance“. (Berlin. G. Grote.)

bestimmter Ausdruck seines Gefühles, von unzweideutiger Klarheit. Es offenbart, in stärkster persönlicher Fassung, Wesen und Ideengehalt der italienischen Renaissancekultur überhaupt. Wie sollte ihm nicht der Hinweis auf den einzig richtigen Zugang zum Verständnis auch der Kunst des Meisters entnommen werden? Wer freilich in Kunst ein blosses Spiel der Geschicklichkeit sieht, wird sich dieser Erkenntnis verschliessen. Wer aber in ihr die durch Gefühlskräfte bedingte anschauliche Gestaltung geistigen Erlebens gewahrt, wem das Problem der Form gesetzmässige Einheitsbildung nicht bloss in äusserem Sinne, sondern auch in innerem: als Verhältnismässigkeit zwischen dem Auszudrückenden und der formalen Ausdrucksart bedeutet, der wird die Erklärung grosser künstlerischer Besonderheiten in jenen Tiefen suchen, in denen die Ideen einer schöpferischen Persönlichkeit wurzeln.

Und es ist in eben diesen Tiefen, dass wir den Quell eines Leidens entdecken, welches schmerzlicher, als alle durch Temperament und Schicksal veranlassten anderen, Michelangelo traf, weil es unmittelbar dem Nerv seines Lebens, seinem künstlerischen Formen, anhaftete, weil er es, ohne sich der Gründe deutlich bewusst zu werden, als die innere Fessel seines Prometheischen Wollens empfinden musste. Nicht als natürlicher Ausfluss innerer Harmonie von Gefühl und Anschauung, wie dasjenige Lionardos und Raphaels, vollzog sich sein Schaffen, sondern als herrische Bändigung sich widerstreitender Elemente. Seine Werke sind das Produkt eines gewaltigen Ringens, das dem Beschauer, wie schon früher bemerkt ward, nicht die Seligkeit beschwichtigender Kontemplation, an der man die stilistische Vollkommenheit eines Kunstwerkes erkennt, vergönnt, sondern ihn in den Zustand erhabener Erregung, ja leidensvoller Erschütterung versetzt, ihm ein Sehnen erweckt, dessen Stillung sonst die eigentümliche Wirkung gerade der Kunst ist. Sie erscheinen wie Höhepunkte einer nicht abgeschlossenen dramatischen Handlung, wie Wesen, deren Seele der Erlösung noch wartet. Eine äusserste Anspannung der Kraft, die ihre Erfüllung nicht in der Schöpfung selbst findet, sondern, über diese hinausreichend, ein unbekanntes Ziel sucht, scheint, auf die Dauer unerträglich, das Gebilde selbst und uns mit ihm zu vernichten. Und wir erinnern uns daran, wie oft der Künstler unmutig die Vollendung begonnener Statuen aufgab, ja, wie er verzweifelnd sie zu zerstören trachtete. Ein Meister, wie er, der über ein souveränes Können gebot!

Lässt dies alles keinen Zweifel über den Widerstreit, in den er bei seinem Schaffen geriet, so wirft auf die Art des Konfliktes die Tatsache, dass dieser in höherem Grade, als bei den Gemälden, in den Skulpturen hervortritt, Licht. Besagt sie doch nichts anderes, als dass durch die Malerei seine Ideen vollkommener, als durch die Plastik, zu verwirklichen waren. Aber freilich doch nur in bedingter Weise, da eben auch in seinen Bildern die gekennzeichneten Erscheinungen sich bemerkbar machen. Be-

achtet man, dass dies ganz vornehmlich dort der Fall ist, wo die plastischen Prinzipien der Gestaltung, die von ihm allgemein auf die Malerei angewandt wurden, mit besonderem Nachdruck auftreten, so darf man den Schluss ziehen: die Skulptur, eben die Kunst, welche von den Sternen diesem Genius als die ihm eigenste bestimmt war, ist es, die ihrem Wesen und ihren Stilbedingungen nach nicht den Anforderungen seiner Ideen entsprach. Mit anderen Worten: was er aus innerer Notwendigkeit künstlerisch auszudrücken hatte, liess sich in reiner Harmonie der Schönheit durch die Plastik nicht verdeutlichen. Der Widerstand, welchen diese den an sie gestellten Zumutungen entgegensetzte, war nur gewaltsam zu überwinden.

So weist dieses grössten Meisters Bilden auf ein bedeutungsvolles Allgemeines, nämlich auf das Phänomen hin, dass der Plastik in der christlichen Kultur die Freiheit der Entwicklung zu höchster Schönheit versagt blieb. Seine Werke sind das Zeugnis eines unbeugsamen und dennoch vergeblichen Willens, dies Ideal zu verwirklichen. Das stürmische Schauspiel seines Schaffens, dem an Macht nur Weniges in der Geschichte der Künste zu vergleichen ist, zeigt als heroische, an Kraft und Bedeutung einander gewachsene Handelnde, wie sie Versöhnung suchen und doch in immer neuer Entzweiung sich selbst zu behaupten trachten: den antiken und den christlichen Geist.

Wollen wir dies verstehen, müssen wir uns über die Grundfragen der christlichen Kunstgeschichte klar zu werden versuchen.

2. Der antike Mythos und der plastische Stil.

Will man den Charakter der griechischen Kunst und Kultur mit einem Worte kennzeichnen, so muss man ihn „plastisch“ nennen, d. h. vom Gefühl für körperliche Form bestimmt. Herrschend steht die Plastik, der in Stein oder Metall geformte schöne menschliche Leib, in der Mitte der Künste. Plastisch ist in organischer Gliederung die Architektur, plastisch im festumgrenzten Scheinbild des Menschen und seiner Umgebung die Malerei, plastisch im ausgeprägten Rhythmus von Tönen und Worten die Musik und die Dichtkunst, plastisch die Vorstellung des Erzählers und des Denkers, lebende Plastik und plastisch in seiner Gliederung das dramatische Kunstwerk. Die Bestimmung der Griechen, im Siege über die Schrecknisse der Natur dem Menschen die Freiheit zu schenken, in ihm das Maass aller Dinge zu finden, führte die ihrer Schauenskraft freudig bewussten, schöpferisch Gewillten zur Verherrlichung und Heiligung der menschlichen Erscheinung. Der Natur angehörig, aber in der Vollkommenheit seines leichtbeweglichen leiblichen Organismus ein Herrscher über sie, vermochte der Hellene, allen wirren Spuk einer geängsteten Phantasie abschüttelnd,

sich die hochwaltenden Mächte nur nach seinem eigenen Bilde in leichter Klarheit vorzustellen und durch genealogische Zusammenhänge sich selbst ihnen zu nähern.

Was vom dichtenden Seher in der naiv sinnlichen produktiven Jugendzeit seines Volkes erblickt ward: der leibhaftige Gott und Heros, ward zur gemeinsamen Anschauung eines Volkes und konnte sich als solche bis in die Epoche künstlerischer Kultur erhalten, weil kein Bruch der Tradition eintrat, weil natürliche Bedingungen des Lebens es förderten und weil eben diese Ideale selbst das Leben gestalteten. Den Körper in Kraft und Schönheit auszubilden, gebot das Vorbild des göttlich Heldenhaften; die grundlegende Erziehung im Gymnischen, welche das Nackte heiligte, hing mit dem religiösen Glauben tief innerlich zusammen. Und wenn sich ihr die musische Bildung gesellte, waren es, im Hinblick auf die Harmonie des Aeussern und Inneren, die Normen leiblicher Schönheit: Verhältnissmässigkeit und Rhythmus, die für das Geistig-Seelische maassgebend wurden. Ist doch dieses hellenische künstlerische Grundgesetz des Maasses auf die Erscheinung des Körperlichen, wie es sich in Form und Bewegung eindrucksvoll darstellt, zurückzuführen, also recht eigentlich ein plastisches. Denn nur in dem Beschränkten, d. h. dem Körperlichen, ist Maass zu finden; das geistige Leben in seiner Unbeschränktheit ist unermesslich. Die vollkommene Schönheit der plastischen Erscheinung bietet aber nur der nackte Leib dar, und zwar nach der kraftvollen Bestimmtheit des organischen Gefüges der männliche. In seiner Wiedergabe, die der griechischen Kunst den vorwiegend männlichen Charakter verleiht, liegt die höchste, notwendig zu erstrebende und einzig volle Befriedigung künstlerischen Verlangens.

Der tiefe Zusammenhang zwischen mythologischer Weltanschauung und plastischer Kunst wird hieraus ersichtlich. Ist der Mythos nichts Anderes als Verdichtung der Naturphänomene zum Menschenbild, so bedingt er die Herrschaft des bildnerischen Prinzipes in Kunst und Kultur. Die Kunst, welcher der Mensch in seiner Leiblichkeit an sich das höchste, ja einzige Objekt ist und die ihn, greifbar fasslich, dem Gesichtssinn vorführt, die Plastik, entspricht den Anforderungen des Götterglaubens am Meisten. Nur der Mythos erweckt aber andererseits jene höchsten Vorstellungen des Menschlichen, welche die Phantasie des Bildhauers zum Schauen und Gestalten des Vollkommenen beflügeln, da hier das von allen Fesseln historischer und konventioneller Bedingtheit freie Reinmenschliche zu finden ist. Göttliches in menschlicher Erscheinung heisst: Menschliches zu seinem Ideale gesteigert, über das Individuelle zum Typischen erhoben, in seiner Verhältnissmässigkeit, d. h. Schönheit, erfasst. Künstlerische Verherrlichung des Mythos bedeutet demnach plastische Schönheitsgestaltung des Reinmenschlichen. Der schöne Mensch ist der mythische Mensch, und zu einem mythischen, göttlichen Menschen wird in der grossen Zeit hellenischer Kunst aus Schönheits-

bedürfnis auch der wirkliche Mensch gestempelt: dem Sieger in den Agonen, wie anderen bewunderten Persönlichkeiten, wurden, mit Umgehung der Porträtähnlichkeit, typische Züge verliehen. Mit immer neuem Staunen blickt man zu diesen Höhen hinauf, auf denen als Urbilder aller Manigfaltigkeit menschlicher Individualitäten die Olympier in Aetherreinheit wandeln, und bewundernd wird man bei der Betrachtung der Einzelnen inne, auf wie wenige Formen jene Manigfaltigkeit in ihnen zurückgeführt worden ist. Die Hauptzüge, nach denen das Menschliche in Typen unterschieden wird, sind, vom Geschlecht abgesehen, nur die des Alters und allgemeinen Charakters. Jede nähere Kennzeichnung besonderer psychischer Eigentümlichkeiten wird als ein Sichverlieren aus dem Allgemeinen in das Individuelle, als eine Trübung des Reinnenschlichen vermieden. Sie verbietet sich von selbst, als unverträglich mit der reinen plastischen Schönheitsverherrlichung des Leibes, mit der Gesetzmässigkeit der Erscheinung.

Hiermit aber hängt ein Anderes zusammen: das dem Körperlichen entnommene Gesetz des Maasses, wie es für das geistige Leben bestimmend ward, gebietet auch für dessen Ausdruck in dem Antlitz der Statue die Beschränkung zugleich auf das Typische und das Verharrende. Nur Grundstimmungen des Wesens, nicht augenblickliche, spezifische seelische Regungen, dürfen erscheinen. Auch die Individualisierung im geistigen Ausdruck würde einerseits den Eindruck des Reinnenschlichen und andererseits den Einklang zwischen Körper und Geist aufheben. Dem Geistigen ein Uebergewicht zuerkennen, hiesse den Rechten des Leibes zu nahe treten. In der körperbildenden Kunst war dies ausgeschlossen; in ihr wahrte das Sinnliche seine vorherrschende Bedeutung in dem Grade, dass, unter Verzicht auf Mienenspiel und damit auf eine besondere Auszeichnung des Hauptes, vornehmlich in Form und Bewegung des gesamten Körpers Ausdruck des Wesens gegeben ward. Die Maske des athenischen Schauspielers hob mit der individuellen Erscheinung auch die physiognomische Gebärde auf, es blieb nur diejenige des ganzen Leibes. Was die epischen Dichter der Phantasie vorführen, ist Gestalt und Aktion.

Wird die Beschränkung im differenzierenden Ausdruck des Geistigen durch das mythologische Erfassen des Allgemeinmenschlichen bedingt, so wird sie zugleich durch die spezifische Kunst der Plastik gefordert. Auch hierin erweist es sich, wie durchaus ihrem Vermögen nach diese dem Mythos entspricht. Ihre Ausdrucksmöglichkeiten sind beschränkt: die feinsten Bestimmungen des Denkens und Fühlens, die sich im Auge offenbaren, wiederzugeben, muss sie der Malerei überlassen, aber nicht allein diese, sondern auch viele Erscheinungen des Mienenspieles, die nur in einer bestimmten Beleuchtung hervortreten, denn sie ist dem Wechsel des wirklichen Lichtes unterworfen und je nach dessen Einfall gewinnt die Erscheinung eine verschiedene Bedeutsamkeit.

Beschränkt ist der Bildhauer auch dann, wenn er, von seiner eigentlichen Aufgabe, der Einzelfigur, absehend, im Relief sich der Malerei nähert; nie gewinnt er, mag er auch in figurenreichen Darstellungen psychische Vorgänge in freierer Weise, weil in reicherem Zusammenhange, verdeutlichen, die Möglichkeit, sie zu vollständigem, überzeugendem Eindruck zu bringen, wie es dem Maler dank der perspektivischen Darstellung, den Farbenerscheinungen und Lichtwirkungen vergönnt ist. In Verdeutlichung inneren Erlebens kann der Materie gestaltende und durch sie gefesselte Bildner mit dem Maler, der bloss den Schein der Wirklichkeit hervorzaubert, nicht wetteifern. Will er dies gleichwohl, so rächt sich das willkürliche Ueberschreiten der Grenzen: er geht der Vorzüge seiner Kunst verloren, ohne dass er die der anderen gewänne. In seinen Schranken geblieben zu sein, selbst in den späteren Zeiten seiner Kultur, da auch für ihn bis zum Pathetischen sich steigender Ausdruck von Stimmungen und Affekten Bedürfnis ward, ist der ewige Ruhm des Griechen. Er konnte es, weil er, der geborene Plastiker und ein Gestalter des Mythos, durch strenge Uebung und in unmittelbarem Zusammenhang mit einem in jedem Sinne ihn fördernden Leben, wie auch durch innige Verbindung mit dem raumbildenden Architekten zu dem Vollbesitz des Wissens von der Gesetzmässigkeit plastischen Stiles gelangte.

Die eine Seite dieser Gesetzmässigkeit, nämlich die unzweideutige Bestimmung des Gegenständlichen und seiner Auffassung durch die religiöse Weltanschauung, ward uns eben bekannt, die andere ist die der rein formalen Prinzipien, welche jene Schönheitsvorstellung verwirklichen. Ist dieses Problem der Form die Gestaltung eines einheitlichen deutlichen Sinneseindrucks, so bezieht sie sich in der Plastik auf den Organismus des menschlichen Leibes. In dreierlei Weise kann und muss die Einheit sich geltend machen: allgemein im Räumlichen, denn der Leib ist ein Körperliches, im Besonderen in der Verhältnismässigkeit der Teile, denn er ist ein Gegliedertes, und in dem Zusammenhang der Bewegung, denn er ist ein organisch Lebendiges. Alle drei Einheiten müssen sich so durchdringen, dass nicht nur die einzelne, sondern zugleich die Gesamteinheit empfunden wird.

Die grundlegende Raumgesetzmässigkeit, auf eine oder mehrere Hauptansichten der Statue bezogen, verlangt die Verdeutlichung der Flächenbegrenzungen, insbesondere der vorderen und hinteren Fläche jenes regulären Luftvolumens, welches gleichsam das räumliche Maass der Figur bedeutet, denn nur in einem solchen regulären Raumgebilde erfassen wir auf Grund der Tiefenvorstellung ohne Weiteres ein räumlich Einheitliches. Nur Bewegungsmotive, welche diese ideelle Flächenbegrenzung empfinden machen, sind zulässig, d. h. es müssen so viele und so wesentliche Teile der Figur bis zu dieser ideellen Fläche vortreten, dass durch diese Teile eben die Vorstellung einer Fläche hervorgerufen wird, wobei aber bei

diesen Adolf von Hildebrand verdankten Darlegungen zu bemerken ist, dass es sich nicht um eine absolut mathematisch ebene Fläche, sondern um die Wirkung einer solchen für unser Auge handelt. Verstärkt und schärfer bestimmt wird die Auffassung des kubischen Maasses der Statue durch die sichtbaren regulären Maassverhältnisse der Basis. Von der Seite der Praxis aus betrachtet, wird der Künstler also aus dem Block die Gestalt so heraus zu arbeiten bestrebt sein, dass Teile seiner Flächen stehen bleiben. Da diese Gesetzmässigkeit nach ihrer Ursprünglichkeit am erkennbarsten im Relief hervortritt, durfte sie als Reliefstil bezeichnet werden.

Die Proportionalität der Gestalt, das Grössenverhältnis der einzelnen Teile, ist im letzten Grunde auf Zahlen zurückzuführen. Polyklets Kanon gab zuerst bestimmte Gesetze. Es galt, dem Willkürlichen individueller Erscheinungen gegenüber die Normen festzustellen, welche, der Vorstellung des typischen Allgemeinmenschlichen entsprechend, eine deutliche Anschauung von der Beziehung der Einzelheiten auf die Einheit des Ganzen ermöglichen.

Mit ihrer Ausprägung verband sich die dritte formale Gesetzmässigkeit, welche sich auf das organische Leben in der Bewegung bezieht. Den einheitlichen Eindruck einer Bewegung hervorzubringen, bedarf es, die Wahl natürlicher, unserem Gefühl und unserer Anschauung vertrauter und daher nachzuempfindender Motive vorausgesetzt, einmal der klaren Anordnung, welche den Zusammenhang in den Bewegungen der einzelnen Glieder bei allen Hauptansichten zur deutlichen Anschauung bringt, also über die Gesamtbewegung keinen Zweifel lässt, und andererseits der Gestaltung des Gesamtmotives als Ausdruck einer einheitlich im Körper wirkenden Kraft, welche alle Einzelfunktionen in Einklang setzt.

Vergleicht man nun diese Forderungen rein formaler Gesetzmässigkeit in der plastischen Kunst mit jenen, welche der mythische Stoff seinem Wesen nach an den Künstler stellt, so ergiebt es sich, dass beide absolut miteinander übereinstimmen. Denn die formale Einheitsbildung gestaltet eben jene Schönheit des Reinmenschlichen, die einzig und allein vollkommener Ausdruck der mythischen Vorstellungen ist. In einer höheren Gesetzmässigkeit, der Kongruenz von Idee und Form, aber entsteht Das, was wir im strengsten Sinne Stil nennen. Nur ein einziges Mal hat die Skulptur ihn erreicht, nur ein einziges Volk war befähigt, die vollkommene Schönheit des menschlichen Leibes plastisch zu gestalten, denn nur der Grieche war der Bildner eines Mythos, der das Ideal des Menschlichen zur Vorstellung brachte.

3. Die christliche Mystik und die Malerei.

Der Schein dieser Schönheit war im Erblassen, als das Christentum eintrat. Erhielten sich auch die grundlegenden Bestimmungen jenes Stilgesetzes, welches das V. Jahrhundert ausgebildet hatte, so vollzog sich doch, nachdem schon im vierten psychisches Ausdruckverlangen die Formenstrenge erweicht hatte, im Zusammenhange mit den Wandlungen der Kultur der Abstieg von den Höhen reiner Idealität zu der Wirklichkeit. Das wachsende egoistische Sonderinteresse, welches, die Charakteristik der Erscheinungen heischend, die Porträtdarstellung und die stärkere Betonung des Individuellen hervorrief, verband sich mit dem unruhigen Aufgehen in den Vorgängen des realen Lebens, das man sich auch künstlerisch vorgeführt sehen wollte, mit dem Suchen des Natürlichen, welches von den Zivilisationsmüden in den Reizen der Landschaft und in idyllischem, ursprünglichem Menschendasein gefunden wurde, und mit den Anforderungen eines Luxus, dessen orientalische Launen der zur Virtuosität ausgebildeten Kunstfertigkeit üppigste Betätigung erlaubten. Mussten solche Veränderungen in bedeutsamer Weise das künstlerische Gefühl für jene höchste Schönheit des Menschenleibes mindern, so ward diese nicht weniger bedroht durch die zunehmende Betonung der geistigen und seelischen Lebensfaktoren.

Die Gelehrsamkeit des Hellenismus beraubte die Anschauung ihrer naiven Kraft und verführte zur Schaustellung historischer und anatomischer Kenntnisse, die Erregbarkeit der Nerven brachte pathetische und sentimentale Steigerungen des Ausdruckes im Kunstgebilde mit sich, welche, da sie nicht nur allgemein in der weitgehenden Anspannung aller Bewegungsfunktionen des Leibes, sondern auch im Besonderen in der starken Belebung des Mienenspieles hervortraten, eine Auflockerung des festen harmonischen Formengefüges zu Gunsten dekorativ malerischer Wirkungen in Licht und Schatten zur Folge hatten.

Dass alle solche destruktive Tendenzen des Niederganges — denn um einen solchen handelt es sich, wie dies stärker noch in der neuerdings von unkünstlerischer Kritik glorifizierten römischen Kaiserkunst ersichtlich — dennoch dauernd durch das Stilgefühl gebändigt werden konnten, ist beweisend für die einem Naturgesetz vergleichbare Kraft künstlerischer Normen, wie die der Griechen es gewesen sind.

Auch die christliche Kunst sollte sich ihnen zunächst und für lange Zeiten nicht entziehen können. Ihre ersten Anfänge lassen es nicht erkennen, dass das Wesen des Christentumes, dem griechischen entgegengesetzt, mit der veränderten Weltanschauung auch ein gänzlich von ihm verschiedenes künstlerisches Ideal bedingte. Und doch war dies der Fall. Trat doch der anthropomorphischen Götterwelt, freilich vermittelt durch Ahnungen und Vorstellungen der hellenistischen Zeit, der geistige Gottesbegriff, den Heroen die historische Persönlichkeit des Sohnes Gottes, dem

Kultus des Leibes der der Seele gegenüber. Wich doch die Lebensvergötterung der Sehnsucht nach dem Tode, als dem Eingange in das wahre Dasein, dessen Gewinn von der Ueberwindung der Sinnlichkeit abhängig gemacht war. Und bedrohte nicht das jüdische Verbot einer bildlichen Darstellung des Menschen, das von den Christen zunächst übernommen ward, alle bildende Kunst überhaupt mit dem Untergange? Aber die antike Kultur, wie sie bestimmend ward für die christliche Dogmenbildung, bewies ihre Macht auch in dem Sieg einer bildlichen Vergegenwärtigung des neuen heiligen Glaubensstoffes, der, dem älteren heidnischen gesellt, dann ihn verdrängend, in Formen und Technik der verkommenen Kunstübung behandelt ward. Formal betrachtet verdienen diese altchristlichen Sarkophagreliefs, Katakombenmalereien und Mosaiken so wenig Aufmerksamkeit, wie künstlerische Leistungen überhaupt, welche als letzte Erzeugnisse einer einst grossen Kunstperiode den Untergang in vollständiger Roheit zeigen. Bemerkenswert aber sind Tatsachen, welche, im Verlaufe der Entwicklung hervortretend und auf spätere Zeiten hindeutend, und trotz dieses Anschlusses der bildenden Künste an die heidnisch-antike die veränderten Bedingungen erkennen lassen, also das neue Problem verraten.

Die erste ist das Fehlen der statuarischen Kunst. Es bloss aus der Abneigung gegen den Götzenkultus antiker und orientalischer Bildsäulen zu erklären, geht nicht an. Wohl mag eine solche ursprünglich entscheidend gewesen sein, aber sehen wir, dass Christus und Heilige als grosse Einzelfiguren in den Mosaiken der Basiliken dargestellt werden, so drängt sich die Vermutung auf, dass künstlerische Rücksichten diese Bevorzugung der Malerei bewirkt haben.

Diese Annahme wird durch das zweite Phänomen bestärkt: nach dem Absterben der Sarkophagreliefkunst übernimmt die Malerei überhaupt die führende Rolle im monumentalen Sinne. Sie wird, die Kirchen ausschmückend, zur lauten Verkündigerin des Glaubens in Historien und Einzelfiguren, indess die Plastik nur still im Kleinen noch arbeitet. Muss sicher hierfür der Charakter des christlichen Kultusgebäudes, dessen Bedeutung, symbolisch den christlichen Geist ausdrückend, im Inneren lag, mitbestimmend gewesen sein, einzig ausschlaggebend war er nicht; das beweist die spätere reiche kirchliche Plastik.

Als drittes ist das auffallende Nachlassen plastischen Formengefühles auf allen Gebieten künstlerischen Betriebes, in der Architektur und ihren Einzelheiten, in der Malerei, in der Ornamentik und in den Reliefskulpturen selbst, zu erwähnen. In zwei Erscheinungen tritt dies zu Tage: die eine ist die Umsetzung aller runden, schwellenden Formen in flache, abgekanthete, die andere das Sichverlieren der Empfindung für organischen Zusammenhang im künstlerischen Gebilde. Gewiss sind diese Wandlungen als Verfallerscheinungen der Kunst überhaupt denkbar, auch in Einzelnem, wie bei dem Ornament, aus dem Einfluss asiatischer Stilnormen zu erklären,

doch kann es nicht zweifelhaft sein, dass die durchgreifende generelle Veränderung auf eine veränderte künstlerische Anschauungsweise hindeutet.

Das Problem der christlichen Kunst steht uns vor Augen: nicht die Plastik sondern die Malerei wird die Kunst des Christenthumes werden. Die Frage aus welchem Grunde? findet die Antwort: weil nur die Malerei den Anforderungen des christlichen Glaubens entspricht. Der geistige, nicht der leibliche Mensch bedeutet diesem Alles. Die Harmonie zwischen dem Innern und Aeussern ward aufgehoben, die Seele zur Herrin erhoben, deren Machtgebot der verhüllte Körper sich zu fügen hatte. Die für den Bildhauer bedeutungsvollste Anschauung des nackten Leibes geht verloren. Mag es auch ein Irrtum gewesen sein, dass man Christi Lehre als ein Gebot der absoluten Brechung der Sinnlichkeit durch Askese auffasste, die Sündigerklärung des Fleisches war ausgesprochen und hiermit dessen Degradation. Auf die Darstellung des geistigen Wesens und der seelischen Vorgänge also kam es an, sollte der christliche Mensch geschildert werden, das heisst: der Leib hatte nur als Ausdruck des inneren Lebens Wichtigkeit, nicht an sich. Hierdurch wäre, im strengsten Sinne, der Begriff der Schönheit der Erscheinung aufgehoben und durch den der Wahrhaftigkeit des Ausdruckes ersetzt worden, hätte nicht die Vorstellung der im Menschlichen sich offenbarenden Göttlichkeit den bildenden Künstler zur Gestaltung der Schönheit dennoch gezwungen. Christus war nicht nur ganz Mensch, sondern auch ganz Gott. Hätte man ihn, sei es anknüpfend an die Traditionen von seiner historischen Erscheinung, oder indem man auf Grund der meisten, auf sein Aussehen zu deutenden biblischen Stellen ein Charakterbild frei konzipierte, als menschliches Sonderwesen, behaftet mit allen Schwächen individueller Unvollkommenheit dargestellt, wie hätten ihn die Gläubigen als Gottmenschen erkennen können? Wäre man selbst im Besitze eines glaubwürdigen alten Bildnisses des Heilandes gewesen, die Kunst, und zumal diese antike altchristliche Kunst, hätte ihn nicht nach diesem, sondern nach Analogie des antiken Schönheitsideales bilden müssen, denn nur in dem Typischen, Nicht-individuellen, das heisst: dem Vollkommenen, Schönen, war das Göttliche in leiblicher Erscheinung zu vergegenwärtigen. So zeigen denn auch die ältesten Darstellungen die weitestgehende Verallgemeinerung in dem aller individuellen Züge entbehrenden Jünglingsbild. Wenn dann, in Unterscheidung von den Typen der antiken Götter und mit Betonung des Zartgeistigen ein mehr charakterisierter Typus in der Form des bärtigen Mannes in mittleren Jahren erfunden ward, so ist dieser doch nicht minder ein Schönheitsideal. Und was für die Darstellung des göttlichen Stifters der Religion maassgebend ward, entschied auch über diejenige der Maria und aller der zunehmend in den Kultus aufgenommenen verehrten heiligen Glaubenszeugen. Die aus dem Kultus der Antike und aus den historischen

Kämpfen und Siegen natürlich sich ergebende mythologische Ausgestaltung des christlichen Glaubens bedingte die Verdeutlichung des Heiligenwesens in der Schönheit.

Das Ideal der werdenden christlichen Kunst besteht demnach in einer stärksten Durchdringung leiblicher Schönheit mit seelischem Leben, und zwar mit Gefühlsbewegungen, welche wir mit dem Namen der christlichen Tugenden: Glaube, Liebe und Hoffnung oder allgemein dem der Sehnsucht bezeichnen dürfen. Ist deren Wesen nun als ein Aufschwung des Empfindens über alle begrenzte Realität, als ein Hinausstreben in das Unermessliche zu erfassen, so bedeutet es eine Depotenziierung körperlicher Aktivität, eine Konzentration des Gemütsausdruckes in dem Haupte, und zwar entweder in dem Sinne innerlicher Versenkung oder in dem eines Entfliehens aus den Schranken der eigenen Persönlichkeit zu den Seelen Anderer und in höhere Regionen des Uebersinnlichen. Die Bedeutung des Leibes ist aufgehoben, es ist ihm die passive Rolle eines Organs, das nur der entrückenden Seelenwallung gehorcht, zuerteilt, sein Wille ist gebrochen, sein freudiges, materielles Dasein vernichtet. Er wird zum Schein, die Seele zur Realität. Das weibliche Element erhielt die Vorherrschaft über das männliche. Dieses Ideal zu verwirklichen, musste die Plastik verzweifeln. Ihrer formbildenden Energie wurde der Ausblick auf hohe Ziele genommen: die Bewegungen jenes ätherischen Seelenfluges im Antlitz sich widerspiegeln zu lassen, fehlte ihr die Fähigkeit. So trat sie ihre führende Stellung an die Malerei ab, die, mit dem Schein sich begnügend, auf die unmittelbare Wirkung des Körperlichen nicht nur verzichten kann, sondern muss und den Ersatz für sie eben in dem reichen Vermögen der Gefühlsveranschaulichung besitzt.

Gilt dies schon für die Darstellung der einzelnen Gestalt, so in noch viel höherem Grade für die Wiedergabe der Beziehungen und Handlungen, welche Menschen in mehr oder minder grosser Anzahl verbinden. Ja erst in ihr erfreut sie sich in vollem Genügen ihrer Gestaltungskraft, im Gegensatz zur Plastik, die ihr Bestes in der Einzelfigur giebt. Ihre Gesetzmässigkeit, die sich auf die Einheit der Erscheinungen innerhalb des beliebigen grossen perspektivisch darstellbaren Raumes bezieht und über Farben sowie Licht neben den bloss linear formalen Momenten als Faktoren gebietet, gewährt eine unbedingtere Freiheit, als die des Reliefs. Von einfacher Anordnung der Figuren in reliefartiger Schicht bis zu deren weiter Verstreung in den Tiefen des Raumes, welche Fülle von Möglichkeiten, Beziehungen herzustellen, besitzt sie! Wie weit darf sie, dessen sicher, dass sie die Unruhe der Erscheinungen durch die bindende Kraft von Farbe und Licht bändigen kann, in der Darstellung der Bewegung, also im Ausdruck, gehen, welche Zaubermacht, seelische Stimmungen und Affekte durch Farbenklänge, durch die Umgebung und die Lichterscheinungen zu

erwecken, ist ihr zu eigen! Und vor Allem: welche Manigfaltigkeit der Charakteristik steht ihr zur Verfügung! Wohl bleibt sie, wenn sie nur eine einzelne Gestalt darstellt, an die allgemeinen Schönheitsgesetze der Plastik gebunden, wo sie aber figurenreiche Vorgänge in grossem räumlichen Rahmen schildert, spielt nicht mehr die Schönheit des Einzelnen, sondern die in Linien und Farben erscheinende Schönheit des Ganzen die entscheidende Rolle und kann das Einzelne, von dem strengen Zwange des Ebenmaasses befreit, die Ausprägung des Charakteristischen bis zum Unschönen erhalten.

Der ungehemmten Wiedergabe des psychischen Lebens nach allen seinen Färbungen in Gebärden und in einer Charakteristik, welche sich dem Individuellen nähert, fähig, erfüllt demnach die Malerei die vom christlichen Geiste gestellte Aufgabe und zwar nicht allein in bezug auf die spezifisch christlichen Gestalten und Historien, sondern auch in bezug auf Natur und Leben, wie diese vom modernen Menschen aus der Innerlichkeit heraus aufgefasst wurden. Was die Typen bildende Plastik für die Antike, ward die Charaktere schildernde Malerei für die neuere Welt. Und wie die Plastik von dem Mythos, so wurde sie von der Mystik — um mit diesem kurzen Worte die Beziehung aller Erscheinungen auf das Seelenleben und auf das übersinnliche Ziel des christlichen Glaubens zu bezeichnen — notwendig bedingt, wie andererseits und in einem noch tieferen Sinne die Musik, als Gestalterin der Seelengeheimnisse in der unmittelbarsten Herzenssprache der Töne, die Kunst der christlichen Epoche werden sollte.

Alle angedeuteten Ausdrucksmöglichkeiten auszunutzen, hat die Malerei freilich erst im Verlaufe einer langen Entwicklung gelernt. Und nur die zusammenfassende Betrachtung dieser, von den bescheidenen Anfängen an bis zur Rembrandtschen Lichtkunst, gestattet ein allgemeines Urtheil, wie das soeben ausgesprochene, nur sie die Lösung der besonderen Probleme, welche das Verhältnis der Malerei zu den christlichen Vorstellungen betreffen. Denn damit, dass das Wesen der Malerei dem christlichen Geiste entspricht, ist noch nicht gesagt, dass das Gegenständliche des christlichen Glaubens in gleicher Weise der malerischen Darstellung, wie der Mythos der plastischen, günstig war. Im Gegenteil: der christliche Stoff, tief erfasst, bereitete der bildenden Gestaltung, wenigstens der monumentalen, Widerstand. Auch die Malerei kann das Göttliche in menschlicher Erscheinung, will sie monumental vorgehen, nur durch die Schönheit veranschaulichen, und sie muss sich in solchen Gebilden dem plastischen Stil annähern, daher man diese nur auf Darstellung des idealen Menschen ausgehende Richtung in ihr, im Vergleich zu der rein malerischen, welche den Menschen einem landschaftlichen Ganzen unterordnet und ihn seiner Selbständigkeit und damit auch seiner Schönheitsbedeutung entkleidet, die monumental plastische nennen dürfte

Fassen wir hier nur diese ins Auge, so sehen wir ihr durch die meisten christlichen Vorstellungen nicht Vorschub geleistet, sondern Hemmnisse bereitet. Diese Vorstellungen waren nämlich nur zum Teil ursprünglich mythische, im wesentlichen vielmehr historische, die mythische Prägung erhielten und demzufolge, da sie eines reinmenschlichen Charakters, wie er den griechischen zu eigen, ermangelten, Schönheit nicht bedingten. Es gilt, zwischen den mythischen und den spezifisch christlichen zu unterscheiden.

Die eigentlich mythischen Vorstellungen, die in das christliche Bereich aufgenommen wurden, sind zumeist alttestamentarische. So vor Allem die von Gott. Die Verquickung des Neuen Bundes mit dem Alten brachte es mit sich, dass der „Vater“ Christi mit dem Nationalgott der Hebräer identifiziert ward, der seinerseits als Welterschöpfer älterer Mythologie entnommen war. War der Typus im Allgemeinen wohl dem des Zeus verwandt zu denken, so hatte die Darstellung doch mit bedeutenden Schwierigkeiten zu kämpfen, welche es erklären, dass die Kunst sie ersichtlich eher vermieden, als gesucht hat. Sie beruhten einerseits in der Annahme des entrückten Himmelsaufenthaltes Gott-Vaters, andererseits in seiner reinen Geistigkeit, die Jesus gelehrt hatte. Wie unmöglich in künstlerischer Anschauung die Dreieinigkeit zu fassen war, bedarf keiner näheren Auseinandersetzung. Leicht hingegen durfte sich die Phantasie der Engel bemächtigen und ihnen schöne Form verleihen, indem sie die Frauenerscheinung der Nike in das Knaben- oder Mädchenhafte umwandelte, indessen die dämonischen Ausgeburten des Bösen an sie viel weitergehende Zumutungen stellten, als die antiken Mischwesen es getan.

Zu bedeutender Gestaltung forderten mythisch heroenhafte Persönlichkeiten, wie Moses, David, Simson, Typen patriarchalischen Lebens, wie die Erzväter, das leidenschaftliche Sehertum der Propheten heraus, daneben die Schöpfungssagen, die in Adam und Eva Urbilder des Menschentumes hinstellten, und neben so manchem Abstossenden, dem das Christentum durch seine Deutungen einen Nimbus verlieh, noch diese oder jene Historie von reinmenschlichem Gehalt.

So ist der Beitrag an künstlerisch fruchtbaren, Stoffen, den das Alte Testament dem Christentum lieferte, nicht gering zu schätzen. Ist dieses Sagenbereich auch nicht entfernt mit dem griechischen zu vergleichen und das Reinmenschliche nur in Verhüllung zu finden, so war es eben doch ein mythisches, und die mythischen Züge erwiesen ihre Wichtigkeit für die Kunst. Anders verhielt es sich mit den spezifisch christlichen Vorwürfen.

Der mythische Gott oder Heros ist das Phantasiebild vollkommener menschlicher Erscheinung — Christus war eine historische Persönlichkeit, und zwar eine solche, bei der auf die leibliche Schönheit nichts ankam,

alle Bedeutung nur in der Heiligkeit der Seele zu finden war. Wenn nun auch die Einbildungskraft, von allem Geschichtlichen absehend, sich ein ideales Bildnis von ihm erdichtete, so konnte dieses doch niemals das feste Gepräge eines allgemein menschlichen Typus gewinnen. Die Vorstellung göttlicher Kraft kam mit jener eines ganz von Demut und Hingebung erfüllten Wesens in Widerstreit; die erstere verlangte einen Apollinisch männlichen Leib, die zweite, da sie nicht auf den Kopf sich beschränken konnte, ohne die Harmonie der gesamten Erscheinung zu zerstören, weibliche Zartheit und Weichheit. Einer solchen Aufgabe musste die Plastik ratlos gegenüberstehen, aber auch der Malerei ist es, wie deren gesamte Geschichte erweist, nur in seltenen Fällen und vornehmlich nur dann, wenn sie auf die Wiedergabe der ganzen Figur Verzicht leistete und sich an der des Hauptes genug sein liess, gelungen, dank ihrem Vergeistigungsvermögen eine künstlerisch vollbefriedigende Darstellung zu schaffen. Und war es denn überhaupt das Bild eines in Lebensfülle auf der Erde Wandelnden, in dem der Gläubige die Erscheinung des Göttlichen wahrte, und nicht vielmehr das des Leidenden, ja Sterbenden? Nicht der lebende, göttlich herrschende Christus, sondern der Crucifixus war das Kulturbild des Christentums.

Dem zwischen Grauen und Mitleid schwankenden Blick, der sich auf die Passion richtet, offenbart sich das Problem der christlichen Kunst in seiner ganzen Tragweite, denn das Martyrium des Unschuldigen, das der Welt die Erlösung bringt, ist der Angelpunkt christlichen Glaubens. Alle anderen Vorgänge haben untergeordneten Wert, mit ihm verglichen. In dem Tod am Kreuz ist das Mysterium der Liebe eingeschlossen, in ihm tut sich die Gottheit Christi kund, auf ihn wird der Mythos des Alten Testaments bezogen, ihn bereitet das irdische Leben des Heilands vor, er bewirkt die Auferstehung und die Entscheidung im Jüngsten Gericht, in ihm siegt der Todesgedanke der neuen Weltanschauung über die Lebensgewissheit des Griechentums, das Jenseits über das Diesseits, die Seele über den Leib. Und die das Leben und die Erscheinung verdeutlichende, bildende Kunst sollte, indem sie die Passion schilderte, dem Tod tributpflichtig gemacht werden? Hiess das für sie nicht soviel, als sich selbst verleugnen? Nicht soviel, als dass die Mystik den Mythos, die von aller Erscheinung sich abwendende Seele den Schein und mit ihm die Schönheit verzehrte?

Seit anderthalb Jahrtausend der höchsten Verehrung teilhaftig, hat sich das heilige Schmerzensbild, von der Hand grösster Meister und einfacher Handwerker gestaltet, wie es unserem Auge allüberall, im Dunkel der Kirche, wie im hellen Sonnenlicht an Strassen und Pfaden, begegnet und über unserem häuslichen Leben waltet, so tief uns eingepägt, dass es fast unmöglich dünkt, es nach seiner ästhetischen Bedeutung beurteilen zu wollen. Aber es ist nicht anders — und dem Heiligen wird nicht zu

nahe getreten, wenn man es ausspricht —: einen tieferen Widerspruch in künstlerischem Sinn, als den zwischen der Vorstellung: Gott und der Erscheinung des Gekreuzigten gibt es nicht. Gott ist der Inbegriff des Lebens, des ewigen über allen Wechsel und alles Endliche erhobenen Daseins, sein nach dem Menschlichen geformtes Bild verlangt die Veranschaulichung des Lebens in einer höchsten Vollkommenheit, welche jeden Gedanken an Leiden und Untergang ausschliesst — und dieses Bild zeigt den in furchtbarsten Qualen Vergehenden! Es ist bezeichnend, dass die frühe Kunst nicht ihn, sondern den leidenlos Lebendigen, den vom Tod Unerreichbaren am Kreuz darstellte. Dann aber verlangte der Glaube gebieterisch sein Recht. Machte dieser schliesslich unempfindlich für jenen Widerspruch, so war er doch unfähig, einen anderen Konflikt, in den das Gesetz ästhetischer Anschauung mit dem zu behandelnden Vorwurf geriet, aufzuheben. Der künstlerische Eindruck beruht in einer „interesselosen“ reinen Gefühlsauffassung, er befreit von den Willenserregungen, sei es des Begehrens oder des Verabscheuens — Vorstellungen, welche unser Gemüt in tiefste Empörung und in den Krampf des Mitleidens versetzen, zu dauernder Erscheinung, wie sie das Werk der bildenden Kunst gestaltet, zu bringen, heisst: an Stelle der ästhetischen Wirkung eine andere hervorrufen.

Das Grauenhafte des unschuldigen Leidens in der Kreuzigung und den anderen Passionsszenen unwirksam zu machen, war vielleicht nur die alle ihre Mittel ausnutzende malerische Kunst Rembrandts, welche die Gestalt des Dulders, klein gebildet, verschleierte, entrückte und durch Himmelslicht verklärte, im Stande, vielleicht selbst sie nicht. Die Plastik und die plastisch bildende monumentale Malerei, so sehr sie durch die seltene Aufgabe der Darstellung des Nackten auch gefesselt ward, musste sich ihrer Ohnmacht bewusst werden. Wohl konnte sie Eines versuchen: durch möglichste Schönheitsgestaltung des Leibes und weitestgehende Unterdrückung der Leidenserscheinungen das Unerträgliche erträglich zu machen. Hierdurch aber ward der eigentlichen Bedeutung und dem Gehalt der Vorstellung Eintrag getan, ohne dass doch das Schönheitsstreben jemals sein Ziel hätte erreichen können. Als Folge ergab sich, dass die Kunst der Hochrenaissance, soweit es nur die ja erst mit der Gegenreformation wieder gebieterisch werdenden Glaubensanforderungen gestatteten, die Passion und das Kruzifix darzustellen vermieden hat. Denn ihr ästhetisches Urteil lautete: die Alles in sich schliessende, höchste und heiligste Vorstellung des Christentums ist der bildenden Kunst nicht angemessen. —

Betrachtet man die, Jesus als Gefolge umgebenden, Verehrung geniessenden Männer und Frauen auf die Frage hin, inwiefern es möglich war, historische Persönlichkeiten in allgemein menschliche Typen zu verwandeln, so löst sich sogleich eine von der grossen Schar ab: die gött-

liche Mutter mit dem Kinde. Mit ihr war eine ganz und allgemein menschliche, widerspruchslose Vorstellung, welche bereits die Griechen im IV. Jahrhundert künstlerisch beschäftigt hatte, gegeben: der innige Bund von Leib und Seele und die Offenbarung des Kernes christlichen Wesens, der Liebe, in der ursprünglichsten, rein natürlichen Erscheinung — so forderte diese Gestalt die Schönheitsverklärung und so war es ihr bestimmt, der höchste und herrschende Vorwurf der monumentalen christlichen Kunst zu werden. In ihr enthüllt sich die Idee an sich der christlichen Kultur, für welche sie die selbe symbolische Bedeutung, wie Apollo für die hellenische hat: die erlösende Kraft des Ewig-Weiblichen.

Was die anderen, des Göttlichen teilhaftigen Heiligen betrifft, so ergibt ein Vergleich mit den griechischen Idealfiguren zunächst dies, dass ihnen eine Stellung, wie die der antiken Götter, nicht zukommt, auch nicht die der Heroen. Sie müssen Christus untergeordnet bleiben, so hoch auch der Kultus des Einzelnen getrieben werden mag. Dies kann nur erreicht werden, indem das individuell Charakteristische betont wird, wobei doch wieder eine typische Verallgemeinerung eintreten muss, da nur durch sie der Heilige vom gewöhnlichen Menschen unterschieden werden kann. Und bei solcher Charakterschilderung ermangelt, von wenigen Ausnahmen abgesehen, die Kunst der Freiheit, das Nackte darzustellen, da dies dem geschichtlich Realen widerspricht und es sich zudem um Verdeutlichung intellektuellen Wesens handelt, denn die Heiligen sind geistige Kämpfer, sei es sinnende, lesende, schreibende und lehrende Denker, oder für ihre Ueberzeugung leidende Märtyrer. Allgemeine Unterscheidungen nach Alter und Temperament treten ein, aber die Uniformität der ihnen allen gemeinsamen christlichen Seelentätigkeit beeinträchtigt diese. Sie sind Variationen eines und des selben Themas, nicht verschiedene Themata, wie die Idealbildungen der Griechen. Sie zu kennzeichnen, bedarf es der äusseren Mittel: der Attribute, und zwar solcher — von dem Buch der Lehrenden abgesehen —, die, wie die Marterwerkzeuge oder -symbole, mit dem Charakter der Träger nichts zu tun haben, sondern nur historisch bedingt sind. Und in das Historische eingeeengt wird das rein Menschliche durch die kennzeichnenden Trachten. Nur die Apostel konnten in ideale Gewandungen gehüllt werden, einige Wenige in Phantasiekostüme; die anderen Meisten wurden in die verschiedenen, oft das ästhetische Gefühl empfindlich verletzenden konventionellen Priesterkleidungen gezwängt, die ihrerseits wiederum gar keinen Bezug auf das Wesen der Dargestellten haben. So gelangten, mit geringen Ausnahmen, die Heiligen nicht auf die Höhen der Schönheit reinen, göttlichen Menschentums; vielmehr blieben sie, halb historisch, halb mythisch, in der Mitte zwischen Idealität und Realität haften — Charaktertypen mehr dem Stand, als dem Wesen, nach. Nur durch die Fülle seelischen Ausdruckes oder verklärende Farbenwirkungen konnte der Betrachter über diese Unzulänglichkeiten und Beschränkungen

hinweggetäuscht werden, und die Gewohnheit hat uns schliesslich dazu gebracht, sie nicht mehr zu bemerken.

Aus der Ueberfülle der Erscheinungen treten aber doch, wie schon gesagt, einzelne von besonders typischem Gepräge hervor, die zu hoher Vollkommenheit von der Malerei ausgebildet worden sind, Typen freilich nicht ewiger Göttlichkeit, sondern schönen Menschenthumes. Vor Allem, wie aus dem früher Gesagten begreiflich wird: die jugendlichen weiblichen Heiligen, und unter ihnen wieder als Bild sinnlichen Lebens: Magdalena, als solches geistigen die königliche Katharina; unter den männlichen: die Apostel und Jünger, von denen die in voller Manneskraft leidenschaftlich wirkenden Petrus und Paulus und der schwäumerisch hingebungsvolle Evangelist Johannes die erste Stelle einnehmen, als Repräsentanten jugendlichen Wesens: der kraftvoll siegreiche Ritter Georg und der zarte unterliegende Sebastian, als Vertreter des Alters: der heilige Hieronymus. In ihnen und einigen verwandten anderen nötigte das künstlerische Schönheitsverlangen der italienischen Hochrenaissance christliche Anschauung zu einem Kompromiss.

Denn ein Zwang war es, da im Grunde genommen keineswegs formale Schönheit, sondern nur Ausdruck geistigen Wesens die im Charakter des Vorwurfs begründete Aufgabe war: die dem letzteren entsprechende Charakteristik wurde durch die Schönheit abgeschwächt, ja aufgehoben. Nichts lehrreicher als die Art und Weise, in welcher zu Gunsten der Schönheit die Italiener des XVI. Jahrhunderts die traditionelle Darstellung des Johannes des Täufers umgewandelt haben; aus dem Asketen entpuppte sich eine blühende, lebensvolle Jünglingserscheinung! Wer das Problem aber in seiner ganzen Bedeutung erfassen will, beachte, wie die von der christlichen Idee stärker beherrschte deutsche Kunst des XV. und XVI. Jahrhunderts in naiver Wahrhaftigkeit dem Ausdruck und der Charakteristik die formale Schönheit opferte. Auch von dieser Seite beleuchtet, kann die Frage, welche der beiden Künste, die Plastik oder die Malerei, der schwierigen Aufgabe in höherem Grade gewachsen war, nur lauten: die Malerei. Und nun bedenke man, dass schliesslich der Einzelfigur, wenn man die Maria mit dem Kinde und den Crucifixus ausnimmt, für die Veranschaulichung der christlichen Glaubenslehre eine geringe Bedeutung zukommt, verglichen mit den historischen Vorgängen aus dem Leben Christi, und dass gerade diese ihrem ganzen geistigen Gehalte nach, wie oben bemerkt, nur von dem Maler überzeugend dargestellt werden konnten!

Diese Historien sind, auf ihre künstlerische Verwendbarkeit hin betrachtet, von sehr ungleichem Werte. Bei der gebotenen Unterscheidung zwischen solchen von mehr mythischem und solchen von mehr geschichtlichem Charakter erweist sich auch hier wieder die Bedeutung des Mythos für die bildende Kunst.

Hat der christliche mit anderen Mythen die Vorstellung von dem wunderbaren Eingreifen überirdischer Macht in das irdische Leben gemein und ist ihm besonders eigentümlich nur die reich entwickelte Anschauung vom Jenseits, so gewährt das Reinmenschliche, das nicht nur dem ersten, sondern auch dem zweiten Bereich zu eigen ist, der Kunst in symbolischen Bezügen Möglichkeiten herrlicher Gestaltung.

Bezüglich des Wunders aber ist zu unterscheiden. Gewinnt die göttliche oder auch die teuflische Kraft persönliche Erscheinung, das heisst: handelt es sich um eine eigentliche mythische Vorstellung, wie in den Engeln der Verkündigung, der Geburt Christi, der Taufe, der drei Marien am Grabe oder in dem Dämon der Versuchung, so erscheint Innerliches in Anschauung umgesetzt. Wo die Kraft, wie bei den Krankenheilungen, Todtenerweckungen, bei der Hochzeit von Kana und der Vermehrung der Brote, nicht personifiziert wird, sondern bloss durch Geste und Blick des Wundertäters wirkt, also in mystischem Sinne sich äussert, gewinnt der Vorgang im Bilde keine reine Anschaulichkeit. Immerhin darf der Künstler von der nachhelfenden Phantasie des Betrachters, der mit dem Stoff vertraut ist, Verständniss voraussetzen. Und der hochentwickelten malerischen Kunst wird es möglich, selbst solche Wunder durch die Zauberwirkung geheimnissvoll einfallenden Lichtes unmittelbar zu verdeutlichen — das eindrucksvollste Zeugniss für die Relation zwischen Mystik und Malerei.

Einen Uebergang gleichsam von solchen in das Erdendasein eingreifenden Wundern zu dem überirdischen ewigen Leben bilden die Ent-rückungen, die ja auch der Phantasie der Alten nicht fremd geblieben sind, denen aber erst in der christlichen Kunst als Schilderungen der Verklärung, der Auferstehung und der Himmelfahrt eine höchst wichtige Rolle zu Teil wird. Ein einziger vergleichender Blick auf ältere Schöpfungen einerseits, andererseits auf die Transfiguration Raphaels oder die Himmelfahrt der Maria von Correggio genügt, zu zeigen, wie auch hier nur Maler, die zur Freiheit grosser Lichtsymbolik gelangten, das Widerspruchsvolle der Vorstellung zu überwinden vermochten.

Das Gleiche muss schliesslich wohl auch von der Darstellung des gewaltigen Mythos des Jüngsten Gerichtes, die zur Einheit erst durch die Ausscheidung oder wenigstens Einschränkung des grauenhaften Vorwurfes der Hölle gebracht wurde, behauptet werden, so ausnahmsweise stark, mehr als bei irgend einem anderen christlichen Vorwurf, gerade durch die von diesem gestellte Aufgabe grosser Bewegungsmotive nackter Leiber das plastische Interesse erweckt ward.

Das Gebiet der mehr historischen Stoffe, sei es des Lebens Christi selbst oder der Heiligen, lässt sich in zwei Bereiche scheiden. Das eine umfasst Vorgänge, die in ihrer einfach natürlichen, gefühlvoll bewegenden Art und mit ihrer allgemein menschlichen Bedeutung von dem Künstler freudig willkommen geheissen werden durften — die mythisch

gestimmte, märchenhafte Anbetung der Könige, die Heimsuchung, die Darstellung im Tempel, die Flucht nach Aegypten, die Predigten, die Segnung der Kinder, die Berufung der Fischer, Christus und die Samariterin, Christus und die Ehebrecherin, die Fussalbung durch Magdalena, der Einzug in Jerusalem, das Abendmahl und andere, denen sich zum Teil in das Sittenbildliche hinüberführende Gleichnisse gesellen lassen. Eine Fülle von Geist anregenden und Herz beglückenden Anschauungen! In schroffem Gegensatze zu ihnen stehen die dem anderen Bereiche angehörigen: die Leidensdarstellungen.

Was oben über den Crucifixus gesagt ward, gilt im wesentlichen auch für sie und in noch höherem Grade für die meisten Martyrien von Heiligen: das Grauenhafte vereitelte den künstlerischen Eindruck, so ergreifend und dramatisch erregend auch durch die Kontrastierung erhabener Unschuld mit bestialischen Leidenschaften die Wirkung gestaltet, zu so manigfaltiger Charakteristik auch der Maler durch den Gegenstand herausgefordert werden mochte. Nur in der Beweinung des Toten und in der Grablegung war das Pathetische in reiner künstlerischer Form zu bringen und dem Lebensbild der Maria mit dem Kinde durfte sich das Schmerzensbild der Pietà an ästhetischer Bedeutung nähern.

Hält man alle diese Tatsachen zusammen, so ergibt sich eine Erwägung, die in folgende kurze Worte gefasst werden kann. Das Wesen des Christentumes verlangte für seinen künstlerischen Ausdruck die Malerei, weil nur sie seinem seelischen Gehalte gerecht werden konnte. Selbstsie aber, wollte sie in monumentalem Sinne Schönheit menschlicher Gestalt schaffen, vermochte dies nur da, wo erstens mythische Vorstellungen gegeben waren, oder zweitens historische Gestalten und Vorgänge mythischen Charakter annahmen, oder drittens solche von schlicht natürlicher und allgemein menschlicher Art der Anschauung sich darboten. Die entscheidenden Ereignisse des Leidens und Sterbens Christi hingegen entzogen sich der Schönheitsverklärung und mit ihnen die Vorstellung, welche der Inbegriff des christlichen Erlösungsgedankens ist: der Crucifixus, an dessen Stelle die monumentale Malerei der entwickelten Renaissance als Hauptgestalt und Mittelpunkt die Madonna gesetzt hat.

Den Kompromiss zwischen Leibesverherrlichung und Seelensehnsucht, Mythos und Mystik, Sinnlichem und Uebersinnlichem, Erscheinung und Wesen herzustellen, gelang der Malerei dadurch, dass sie ihre Aufgabe in einer der plastischen verwandten Gesetzmässigkeit suchte, indem sie alles Gewicht auf die Erscheinung des Menschen und dessen vollkommen harmonische Bildung legte. Wann immer aber ein ganz dem Inneren zugewandtes Erleben des Christentumes eintrat, das heisst: die Mystik siegte, musste der monumentale Stil

der Wahrhaftigkeit des Ausdrucksbedürfnisses weichen und an seine Stelle das Ideal eines rein Malerischen treten, das nicht im Linearformalen, sondern Farbe und Licht, als Spiegelungen seelischer Stimmungen und Erregungen, die Schönheit sucht und gestaltet. Jenes Ideal, das, den Menschen in das Naturganze einbeziehend, vornehmlich den Schöpfern der religiösen Mystik und des Protestantismus, den germanischen Völkern, zu eigen gewesen ist!

Jedoch nicht dieses und seine Entwicklung von den Miniaturen des XIV. Jahrhunderts bis zu Rembrandt, sondern die Grundzüge der Kunst im Mittelalter und in der italienischen Renaissance verlangen unsere Betrachtung. Die gewonnene Erkenntnis der grossen Probleme gestattet uns, als das Charakteristische dieser beiden Perioden: für die erste die Vorherrschaft der Plastik unter dem Einfluss mythologischer Vorstellungen, für die zweite den Sieg der monumentalen Malerei, dank der Durchdringung des Mythischen mit mystischem Gefühlsleben, zu erfassen.

Mythos und Wissenschaft.

„Helden nur können mir frommen.“ (Wotan.)

Es war dichterische Intuition, nicht exakte Wissenschaft, welcher Charles Darwin die Deszendenz-Theorie verdankt.

Lasst uns dieses scheinbare Paradoxon begründen:

Die Deszendenz-Theorie — von einem freien, künstlerischen Standpunkte aus betrachtet, — zeigt eine Entwicklungs-Säule „vom Bazillus zum Menschen“.*) Diese Säule wird gebildet von Wesen, welche die Kraft hatten, sich über ihre Stufe empor zu entwickeln. Ihrer jedes musste beseelt sein von dem heroischen Drange, seine Art zu überwinden, einem Drange, der primärer und tiefer begründet ist, als selbst der nackte Wille zum Leben, denn von ihm bewegt schonten jene Wesen das eigne Dasein nicht, sondern opferten es willig dem Ideale einer höheren Entwicklungsstufe. — Geschöpfe, welche dieser Ueberwindung nicht fähig waren, blieben ausserhalb der Entwicklungs-Säule auf ihrer jeweiligen Stufe stehen; die heilige Heldenkraft war in ihnen erloschen, verkümmert zu dem entgegengesetzten Triebe, sich und ihre Art durch „Anpassung“ um jeden Preis zu erhalten. Der Altruismus der „Werdenden“, die glühende Liebe zum Kommenden, Höheren, ist hier entartet zum platten, philisterhaften Egoismus

*) Wir bedienen uns zu besserer Verständlichkeit der durch W. Bölsche, Br. Wille u. A. popularisierten Begriffe.

der „Bleibenden“; der Wille, der dort dem Dasein der höheren Art golt, wird hier zum Kampf ums eigene Dasein und Konservierung tritt an Stelle der Evolution.

Nur die solcher Art konservierte Tierwelt aber war der „exakten Forschung“ zugänglich. Wenn Darwin von hier aus, von der Regel des Egoismus auf Ausnahmen des seltensten Altruismus schloss; wenn er trotz der Erfahrung, dass die lebende Tierwelt sich nur „anpassen“, nie aber zum Menschen „entwickeln“ kann, sich die Heldenwesen jener Entwicklungssäule konstruierte, so tritt er mit dieser Umkehrung des Tatsächlichen in sein ideales Gegenteil aus dem Kreise „exakter Wissenschaftlichkeit“ heraus in den Kreis des „Dichters“, als welcher jene Funktionen umfasst, die nicht auf Begriffen der Erfahrung, sondern auf einem voraussetzungslosen innern Schauen, der intuitiven Erkenntnis, beruhen. Jene Heldenwesen besiegelten ihre Ueberwindung mit dem Tode, kein lebendes Auge hat sie erblickt, sie waren der Forschung im exakt-wissenschaftlichen Sinne nicht zugänglich; ihre Welt ist nicht sichtbare, fassbare Realität, sondern eine geheimnisvolle Leere, der mythologische Abgrund, der vor allem tatsächlichen Sein sich auftut. Keine exakte Forschung, sondern nur dichterische Intuition vermag es, aus diesem Abgrunde — dem Odysseus gleichend — die Schatten der Vergangenheit herauf zu beschwören. Ist doch schon die blosse Annahme einer Leere, in welcher eine Evolution möglich wäre, kein Satz der Erfahrung, sondern einer ahnungsvollen Logik. Goethe schaute diese Leere, als er die Metamorphose der Pflanzen schrieb, Moses füllte sie mit den sieben Schöpfungstagen aus, Germanen und Griechen beschworen aus ihr die Mythen von Welt- und Menschwerdung, Dichtungen, an deren Gestaltung reale Erfahrung, Logik und Psychologie zwar anderen, aber nicht geringeren Anteil hatten als an den Lehren unserer Wissenschaft. Wenn nun Darwin diese Leere mit Wesen bevölkert, zu deren Gestaltung ihm wissenschaftliche Forschung den Stoff darbot, so hat er doch qualitativ nichts Anderes getan, als Jene: Hier ist eben die Wissenschaft — Dichter geworden!

Also deckt die Deszendenz-Theorie jene Tiefe auf, in der die Elemente der Dichtung und der Wissenschaft sich liebend vereinen zur Zeugung einer Frucht, deren Vater dichterische Intuition, deren Mutter exakte Wissenschaft ist.

Diese Liebesflamme verzehrte manche Gegensätze, die vordem Dichtung und Wissenschaft entzweiten; Gebilde der Dichtkunst, die noch vor fünfzig Jahren von der skeptischen Wissenschaft verächtlich ins Fabelreich verwiesen wurden, hat die Deszendenz-Theorie heute gerechtfertigt. Wenn Siegfried den „Drachen“ schlägt, steht er nicht mehr einem Fabeltier gegenüber, sondern dem „Saurier“, wie die Wissenschaft diejenige Stufe bezeichnet, in welcher die Entwicklung vom Urwasser sich aufs Festland emporzählte; der „Vogel Greif“, der einst Hagen entführte, hat als Archäopteryx

seine Flügel in die Steinplatten gedrückt, welche heute das Museum der Wissenschaft schmücken; und haben Sphinxen und Centauren auch nicht derartige reale Spuren hinterlassen, so erscheint ihre „gedichtete“ Gestalt doch als Verkörperung des „wissenschaftlichen“ Gedankens, dass alles Menschliche aus dem Tierleibe wuchs. Es ist ein freundliches Bild zu sehen, wie die gemeinsame Intuition sowohl auf dichterischem wie auf wissenschaftlichem Wege zu den gleichen Schlüssen, ja, zu den selben Formen gelangt, so dass auf der Höhe beide Wege zusammenführen, und die so verschiedenen Funktionen des Dichters und des Forschers einander ergänzen. Die Knochen des *Diplodocus* „beweisen“ gewiss ebenso gut die Existenz des mythologischen „Drachens“, als die des wissenschaftlichen „Sauriers“, und es ist sehr wahrscheinlich, dass die mythologische Vorstellung von der Evolution und die der germanischen Denkungsart seit Jahrtausenden eingeprägte Gestalt des „Drachens“ bei der Geburt der Deszendenz-Theorie wesentliche Hilfe geleistet haben. Vor den Skeletten der Saurier muss die Wissenschaft sich des Vorurteils begeben, nach welchem nur ihr Weg zur Erkenntnis, die luftige, grundlose Dichtkunst aber nur zu nebelhaften Phantasmen führe; der wissenschaftliche Drang der Menschheit hat nicht weniger Irrtümer geschaffen, als die ungezügelter Phantasie der Dichter; Beide bedürfen eines Lenkers zur „Wahrheit“: der Intuition!

Darwin sah nicht die „Entwicklung“, sondern nur die „Erhaltung der Arten durch Zuchtwahl im Kampf um's Dasein“ vor sich, ein Produkt der Eier nach Leben, die zwar notwendig zur Spezialisierung der Arten führen, aber durchaus keinen zureichenden Grund zur Schöpfung neuer Arten bilden kann. Also konnte er den Entwicklungsgedanken nicht durch Forschung aus der Erfahrung, sondern nur durch Intuition aus seinem eignen Wesen schöpfen. Wenn nicht ausser sich, so musste er in sich Etwas von der Entwicklungskraft wahrnehmen, die er mit der Kühnheit der Ueberzeugung zum wissenschaftlichen Prinzip erhob. Und wahrlich: Wer die geheimnisvolle Leere der unter dem Menschen gähnenden Entwicklung-Säule mit den Heldengestalten der Ueberwinder ihrer Art auszufüllen vermochte, der musste dieses Heldentum — wenigstens latent — selbst in sich tragen. Hat je ein Mensch über sein eignes Wesen hinaus zu denken vermocht? — Im Gefolge der Deszendenz-Theorie behauptet die Embryologie, dass der Mensch den selben Entwicklungsgang „vom Bazillus zum Menschen“, den Darwin in die grosse Leere projiziert, im Mutterschoosse durchlebt; sollte ein dunkles Erinnern an dieses Erlebnis des Embryo im Schoosse einer heldenhaften Mutter sich im Geiste des reifen Mannes zur Intuition verdichtet haben?

Sicher erwarten wir, dass der „exakte Forscher“ hier logischerweise den Blick von der Theorie weg in sein eignes Innere lenken würde; wir ahnen, dass er dort nicht nur die Quelle seiner Intuition, sondern mit ihr

auch den einzig möglichen lebendigen Beweis seiner Theorie und damit denjenigen Punkt finden würde, an welchem die Theorie sich mit dem wirklichen Leben vereinigen kann. Die vorhin erwähnte Behauptung der Embryologie kann nicht als solche gelten; sie beweist keineswegs eine „Entwicklung“ des Menschen über seine Art hinaus, sondern erneuert in staunenswerter und komplizierter Form doch nur die alte Erfahrung, dass die Kinder im Mutterleibe wachsen. Hierzu aber hätten wir weder Deszendenz-Theorie noch Embryologie vonnöten. — Wir aber können der Deszendenz-Theorie, wie aller Historie, nur dann Wert zusprechen, wenn sie sich fruchtbar erweist für das Leben der Gegenwart und der Zukunft. Deshalb verlangen wir — voll Zutrauen zu den hohen Fähigkeiten der Wissenschaft — von der Deszendenz-Theorie Antwort auf die Frage:

„In welchem Punkte der Entwicklungs-Säule steht heute der „Mensch“? Wo ist seine Ueberwindung und seiner Ueberwindung Ziel?“

Zu dieser Frage gelangte Darwin nicht mehr. Ein Einziger hat es kühn gewagt, den Schleier von dem Bilde des „Uebermenschen“ weg zu ziehen; doch gleich dem Jüngling zu Saïs büsste er seine Kühnheit mit Wahnsinn und Tod! Die wissenschaftlichen Nachfolger Darwins aber, von der fruchtbaren Intuition ihres Meisters verlassen, sind wieder Skeptiker geworden: „Mit dem „Menschen“ ist die Entwicklung zu Ende; was darüber hinausgeht ist — ein „Gedicht“! — Wehe ihnen, wollte man beweisen, dass damit auch Sinn und Wert ihrer Theorie „zu Ende“ ist! Wer würde länger eine Wissenschaft dotieren, deren Ergebnis nichts anderes ist als eine Sammlung von Skeletten und Petrefakten? — An dieser Frage hängt die Existenz der Deszendenz-Theorie! Und sehen wir die Vertreter der Wissenschaft erblindet für den Ernst dieser Frage, so rufen wir nun den „Dichter“ auf, dass — in grossmütiger Vergeltung des Dienstes, den die Deszendenz-Theorie seinen „Fabeln“ erwiesen — nun er die Wissenschaft verteidige gegen den Verdacht der Sterilität, den der Skeptizismus ihrer Vertreter erweckt! —

Der Dichter: „Der Zustand der Menschenart ist nicht so, dass man ihn als Frucht einer millionenjährigen Entwicklung freudig begrüßen könnte. Gerade der ehrliche Bekenner der Deszendenz-Theorie, der einen Blick getan in die Hekatombe von Heldengräbern, welche die Entwicklungssäule kennzeichnen, müsste verzweifeln vor Scham und Schauer über den elenden „Menschen“, den unheldenhaften, impotenten Erben des ungeheuren, schwer erkämpften Entwicklungsschatzes. So sähe Alberich aus, wenn er Hort und Macht gewonnen hätte; oder gar: Mime als „Herr der Welt“? — Könnte die Wissenschaft uns Hoffnung geben, dass dieser „Mensch“ noch entwicklungsfähig sei, vielleicht nur die Raupe eines zukünftigen herrlichen lichtfrohen Falters; könnte die Deszendenz-Lehre uns die Möglichkeit, ja,

den Weg zeigen zur Entwicklung auch nur eines Wesens, das — der Held aller Helden! — würdig wäre, auf der Spitze der Entwicklungs-Säule zu stehen als das erhabenste Monument des Lebens, — o, wir würden diese Wissenschaft preisen als Erlöserin vom Leide der „Mensch“heit und sie verehren, inbrünstiger, als je Griechen und Germanen ihren Mythos verehrten! Die Menschheit, die ihren Heiland am Kreuze auf Golgatha verbluten sah, sähe dann einen neuen Heiland vor sich, das Ideal der Zukunft, den Heiland einer höheren, übermenschlichen Art, der zu Jenem spräche: „Gesegnet sei dein und aller „Menschen“ Tod! Sieh: aus deinem Grabe bin ich wieder auferstanden, zur Herrlichkeit des Himmels emporgestiegen, um zu rechtfertigen alle Lebendigen und Todten; du hast es verheissen, — ich habe es erfüllt: „Erlösung dem Erlöser!“ — Eine neue Religion entwüchse so der Intuition Darwins: die Liebe zum Heiland der Zukunft durchdränge als moralische Kraft die müden Menschen und entflamte sie aufs Neue zu Helden! „Möchte ich den Heiland zeugen, möchte ich den Heiland gebären!“ Das wäre der Segen, durch welchen die Ehe der Zukunft geheiligt würde; das wäre das Gebet aller Menschen-Väter und -Mütter, und wessen wären Väter und Mütter nicht fähig für ihr liebstes, schönstes, bestes Kind! Alle Keime der Schönheit und Kraft, des Edelsinnes und der Güte sprängen aus der Tiefe der Menschennatur, geweiht wäre die Zeit durch ihr Ziel; der „heilige Gral“ weilte wieder auf Erden und tränkte und speiste Alle mit der unendlichen Gnadenkraft des Heilandsblutes!“

So sprach der Dichter, der Wissenschaft zum Danke: möge diese nun, solcher Freundschaft wert, aufs Neue Schillers grosses Wort bezeugen: „Mit dem Genius steht die Natur in ewigem Bunde: was der Eine verspricht, leistet die Andre gewiss!“

Nur Leben ist Wahrheit! Für das Leben aber könnte es gleichgültig sein, ob die grosse Leere des Entwicklungs-Raumes von Wissenschaft oder Mythos mit Tier- oder Götterbildern oder etwa von der Geometrie mit der Evolution abstrakter Körpern ausgefüllt wird. Wahrheitswert können Wissenschaft, Mythos oder Geometrie nur erringen nach dem Grade ihrer positiven Wirkungen auf das Leben selbst. Kann der Forscher uns nicht einen Punkt des wirklichen Lebens zeigen mit der Erklärung: „Hier ist — als Beweis meiner Theorie, — der Durchgang der Entwicklung durch den „Menschen“!“, — so haben Darwin und seine Mitarbeiter uns nur ein Märchen erzählt: „Es war einmal eine Entwicklung . . .“

Wie sehr verkennt ein grosser Teil der Vertreter der Deszendenz-Theorie diese Wertfrage! Ihrer Meinung nach besteht das charakteristische Moment menschlicher Höhe in dem Gebrauch von Werkzeugen, deren immer gesteigerte Vervollkommenung den Menschen der Nötigung enthebe, auch noch sich selber zu entwickeln; er muss sich nur den Errungenschaften der Technik entsprechend „anpassen“. Also stammt diese Meinung doch

von Mimes Werkstätte her, und der grösste Mann des Jahrhunderts wäre wirklich — Aviatiker? Die „Anpassung“, das Kennzeichen tierischer Conservierung, träte an die Stelle der ersehnten „Entwicklung“? So hätte die Wissenschaft mit Hilfe der Theorie Darwins nur Eines entdeckt: die Conservierung, das Tier im Menschen? Da darf es uns nicht wundernehmen, wenn aus der Tiefe die Quiriten brüllen: „Die Erhaltung der Art sei Gesetz! Die Erde muss eine Versorgungsanstalt werden für den „Menschen“!“ — Pfui! Wo wäre dann noch Raum für Helden?!

Zwei Merkmale zeigt uns die Deszendenz-Theorie am „Werdenden“, am „Helden“: Die Kraft, über sich hinaus zu schaffen, und den opfermütigen Drang, sich nicht zu bewahren, sondern hinzugeben mit Leib und Leben an das Ideal.

Haben wir diese Merkmale nicht auch schon am „Menschen“ gesehen?

Senta, die voll Mitleid mit dem fluchbeladenen Schicksale des Höländers dem Ideale der Treue sich opfert; — Lohengrin, der sein Glück verlässt, um dem Rufe des Grales gehorsam zu sein; — Tristan und Isolde, die ihrer Ehre sterben; — Elisabeth und Hans Sachs, die um des Heiles und Glückes ihrer Geliebten willen Herzens-Not und -Tod auf sich nehmen; — Siegfried, der an der furchtlosen Wahrhaftigkeit seines Wesens untergeht; — Parsifal, der um des Mitleids willen den Lockungen Kundrys widersteht und „Wunden aller Wehr“ gewann; — lauter Helden, die sich nicht bewahren wollen, sondern dem Rufe des Ideales mutig folgen in Leid und Tod! Die Wälsungen verkörpern auch den entwicklungsgeschichtlichen Sinn des Heldentums: sie schaffen über sich hinaus, ihre Not gebiert „den hehrsten Helden der Welt!“ — Führte Darwin die Entwicklungsgeschichte bis zum „Menschen“, so zeigt Richard Wagner uns den Ueberwinder im Menschen selbst, — als Helden! Er hat uns gegeben, was Jener schuldig blieb, — den Blick ins Innere der eigenen, menschlichen Natur: im „Helden“ der Dichtung war von je der Held der Entwicklung gekennzeichnet, längst ehe die Entwicklungsgeschichte Wissenschaft geworden war; der dichterische Instinkt entnahm dem Leben eben nur dort Stoff zur Kunst, wo er Entwicklungskeime ahnte. Deshalb können wir, wie Richard Wagner einst „Weltgeschichte aus der Sage“ las, mit gleichem Fug nun aus der Dichtung — Entwicklungsgeschichte schöpfen. Und siehe: Die Dichtung bringt uns näher ans Ziel unserer Frage, als die Deszendenz-Theorie: den Helden, der im Lichte der Wissenschaft nur als vorweltliches Tier erscheint, zeigt uns der Dichter bereits als Menschen. Scheint es da nicht, als habe die Wissenschaft eine mythologische „Fabel“ gedichtet, der Dichter aber den Weg exakter Forschung besritten?

Woher aber kam dem Dichter sein Wissen? Dem heutigen „Menschen“ konnte er nur Scham und Schauer, doch gewiss nicht das Vorbild zu seinen „Helden“ entnehmen?

Wir erinnern uns an den wunderbaren Brief, den Richard Wagner am 19. Januar 1859 von Venedig aus an Mathilde Wesendonck gerichtet hat.

„Wenn ich“, — lesen wir dort, — „wie es beim Instrumentieren geschieht, mit letzter Beruhigung mich dem Genusse meiner eignen „Schöpfung“ hingebe, versinke ich zugleich oft in eine Unendlichkeit von „Gedanken, die mir unwillkürlich die durchaus eigentümliche, und der „Welt ewig unerklärliche Natur des Dichters, des Künstlers darstellen. Das „Wunderbare und der gewöhnlichen Lebensanschauung ganz Entgegen- „gesetzte erkenne ich dann recht deutlich darin, dass, während jene sich „immer nur an der Handhabe der Erfahrung hinzieht und zusammensetzt, „die dichterische Anschauung vor aller Erfahrung, ganz aus eigenster Po- „tenz, das erfasst, was aller Erfahrung erst Bedeutung und Sinn gibt. „Wenn Sie eine recht geschulte Philosophin wären, würde ich Sie darauf „hinweisen, dass wir hier im stärksten Maasse auf das Phänomen treffen, „durch welches überhaupt erst alle Erkenntnis möglich wird, nämlich da- „durch, dass das ganze Gerüste des Raumes, der Zeit und der Kausalität, „in welchem sich die Welt uns darstellt, in unserem Gehirn, als dessen „eigentümlichste Funktionen, vorgebildet ist, somit diese bedingenden „Eigenschaften aller Dinge, nämlich ihre Räumlichkeit, Zeitlichkeit und „Ursächlichkeit vor dem Erkennen dieser Dinge schon in unserm Kopfe „enthalten sind, da wir ohnedem sie ja auch gar nicht erkennen könnten.

„Was nun aber über Raum, Zeit und Kausalität erhaben ist und dieser „Hilfsmittel seiner Erkenntnis nicht bedarf, also das von diesen Be- „dingungen der Endlichkeit Losgelöste, von dem Schiller so schön sagt, „dass es einzig wahr sei, weil es nie war; dieses der gemeinen Welt- „anschauung gänzlich Unerfassbare erkennt nun der Dichter mit der selben, „seine ganze Gestaltung bedingenden, in ihm liegenden Vorgebildetheit, „dass er es mit unfehlbarer Gewissheit darzustellen vermag, — dieses „Etwas, das bestimmter und gewisser ist als irgend ein anderes Objekt „der Erkenntnis, trotzdem es keine Eigenschaft der durch Erfahrung uns „bekannt gewordenen Welt an sich trägt.

„Das höchste Wunder müsste nun sein, wenn dieses vorgeschaut, „wesenhafte Etwas endlich ihm selbst in die Erfahrung tritt. Seine Idee „wird dann an der Gestaltung dieser Erfahrung grossen Anteil haben; je „reiner und höher jene, desto weltfremder und unvergleichlicher diese. „Sie wird seinen Willen läutern; sein ästhetisches Interesse wird zum „moralischen werden; und der höchsten dichterischen Idee wird sich das „höchste moralische Bewusstsein beigesellen. In der moralischen Welt es „zu bewahren, wird dann seine Aufgabe sein; ihn wird das selbe Voraus-

„wissen leiten, was ihn als Erkenntnis der ästhetischen Idee zur Darstellung „dieser Idee im Kunstwerk bestimmte und für die Erfahrung befähigte.“

Diesem an Klarheit und Bestimmtheit unübertrefflichen Selbstbekenntnisse des Dichters gegenüber kann kein Zweifel mehr darüber bestehen, dass die Quelle seines „Wissens“ in der „in ihm liegenden Vorgebildetheit“, also in der Intuition, zu suchen ist. Bezeugten nicht schon die Griechen, dass Welterkenntnis im höchsten Sinne immer Selbsterkenntnis ist? Wie hätte der Dichter „Helden“ gestalten können, wenn sie nicht in seinem Wesen wirklich „vorgebildet“ wären? — Gerade das Leben Richard Wagners bestätigt diese Voraussetzung wie kein anderes. Das Heldentum, das er für die Bühne zu allgemein-menschlichen Gestalten verdichtete, finden wir unverkennbar in seinem persönlichen Leben wieder: Es fehlt hier nicht der Kampf mit dem Drachen („Das Judentum in der Musik“) und nicht die „Gralsburg“ auf dem grünen Hügel in Bayreuth; und wir ahnen die Herzens- und Lebens-Nöte, die hohe Treue und den hingebungs-vollen Gehorsam für das „Ideal“ (auch wenn er Glück und Weib darüber verlieren muss), den Adel seiner Ehre und die furchtlose Wahrhaftigkeit, die ein solcher Lebenskampf erforderte, und wir erkennen, dass nur das reinste Mitleid mit dem schmach- und schaudervollen Zustand der Menschheit und der Kunst den Dichter befähigen konnte, diesen Kampf durchzukämpfen bis zum Sieg! Wir erkennen am „Dichter“ die Merkmale des „Helden“ wieder: Alles Dichten ist ein Schaffen über sich hinaus, das Kennzeichen einer Potenz, die nach dem Ideale der Zukunft strebt; von ihr geleitet, entbehrt der Dichter der Eigenschaften, welche aufs praktische Leben der Gegenwart, auf seine Erhaltung, gerichtet sind; er will sich nicht bewahren, sondern ist stets bereit, das Ideal — wie Giordano Bruno auf dem Scheiterhaufen — mit seinem Tode zu bezeugen! In Richard Wagners Leben aber hat diese ideale Kraft sich stärker erwiesen, als die Macht des praktischen Lebens. „Das höchste Wunder“, er hat es erlebt, als im „Königreich der Gnade“ sein Schauen — „wie im Traum ich ihn trug, wie mein Wille ihn wies, stark und schön steht er zur Schau, hehrer, herrlicher Bau!“ — zur Wirklichkeit wurde. Der Dichter, der die Idee „in der moralischen Welt“ bewährte, durfte erleben, wie diese ihm „endlich selbst in die Erfahrung“ tritt und als Teil der realen Welt Macht gewinnt in der Kausalität. Die ganze Menschheit nimmt nun teil an dem unerhörten Wunder, dass des Dichters „Wähnen — Frieden fand!“

Für unsere Untersuchung aber geht aus dieser Wahrnehmung ein unzweifelhafter letzter Schluss hervor, einer jener Schlüsse, die so selten gezogen werden, weil ihr Ergebnis so ungeheuer nahe liegt:

„Wo ist der Durchgang der Entwicklung durch den „Menschen“? war unsere Frage; und wir ahnten bereits, dass wir mit der Quelle der Intuition, aus welcher die Idee der Helden-Entwicklungsgeschichte hervorging, auch

die Antwort auf diese Frage finden würden. Haben wir nun erkannt, dass diese Intuition nicht aus der Erfahrung des Forschers, sondern aus dem Wesen, oder — wie Richard Wagner am glücklichsten sagt: — „ganz aus eigenster Potenz“ des Dichters hervorgeht; haben wir gesehen, dass diese Potenz nicht nur „ästhetische Interessen“ erzeugt, sondern durch Bewährung des „höchsten moralischen Bewusstseins“ auch an der „Erfahrung“ des „Wunders“ in der realen Welt „grossen Anteil“ genommen hat; — so sind wir berechtigt, uns diese Potenz, — die Darwin zur Deszendenz-Theorie und Richard Wagner zur Schöpfung von Bayreuth drängte, — nunmehr im allerrealsten Sinne auf das Leben selbst gerichtet vorzustellen, als zeugende Manneskraft, welche die Existenz und Art der kommenden Generationen bestimmt. Das „Etwas, das so wahr ist, weil es nie war“ und doch „bestimmter und gewisser als irgend ein anderes Objekt der Erkenntnis“, enthüllt sich uns da als die Potenz des Lebens selbst; als die Potenz, welche — nicht nur in der Theorie Darwins, sondern im allerrealsten Sinne, — in jener geheimnisvollen Leere der Entwicklungs-Säule als plastische Kraft Ueberwindung an Ueberwindung reihte bis zur Entstehung des „Menschen“; welche — nicht nur im Dichtertraume Richard Wagners, sondern im allerrealsten Sinne, — im „Menschen“ selbst den „Helden“ erweckte, der den Menschen in sich und um sich überwindet als Bahnbrecher des Ideales einer über den „Menschen“ hinauswachsenden höheren Art; als die Potenz, von welcher wir, allen Skeptikern zum Trotz, nicht nur ahnungsvoll geträumt, sondern im allerrealsten Sinne erfahren haben, dass sie noch heute, in unserer Mitte, lebt im Wesen des Dichters!

Von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet wird uns Vieles klar, was einst an Dichterschicksalen wie ein ungelöstes Rätsel durch die Menschheit wandelte.

Es ist anzunehmen, dass von allen ins Leben getretenen Individuen immer nur eine kleine erlesene Schar jener Ueberwindung ihrer Stufe fähig war; die „grosse Mehrzahl“ blieb ausserhalb der Entwicklungs-Säule zurück. Die „Potenz des Lebens“ war in ihnen verkümmert zur „Potenz der Art“, des Individuums oder zur völligen Impotenz. Es ist gewiss, dass diese Auslese der „Werdenden“ von den „Bleibenden“ sich auch innerhalb des Menschengeschlechtes vollzieht. Die „grosse Mehrzahl“ will „Mensch“ bleiben; alle Instinkte der Masse sind auf Selbsterhaltung gerichtet, alle Humanität und aller Sozialismus sind ein Ausfluss dieser dekadenten Instinkte und haben in letzter Linie die Schonung und Erhaltung des „Menschen“ zum Ziel. Die „grosse Masse“ bildet den Rückstand der Entwicklung des „Uebermenschen“, wie auf niederer Stufe das Tier; für sie, die sich nicht entwickeln will, mag die Vervollkommnung der „Werkzeuge“ wirklich

ein „Ideal“ bedeuten, das aller Trägheit und Bequemlichkeit ein Eldorado von Mühelosigkeit und Genuss verheisst. Es ist tragi-komisch, dass auch die „grosse Masse“ behäbigen Anteil nimmt an den Gedanken Darwins, ohne in träger Stumpfheit zu gewahren, dass gerade die Deszendenz-Theorie, die alle Entwicklung vom „Kampf“ ums Dasein abhängig erklärt, wie ein treuer Eckhard vor dem Wege warnt, der nur zu Sterilität und Impotenz führen kann.

Dieser blinden Masse gegenüber muss die Natur des Dichters allerdings ein „gänzlich unerfassbares“ Rätsel bleiben. Der „Dichter“, der bei der „Teilung der Welt“ über dem Anblicke der Gottheit „das Irdische verlor“, — welcher Tor!: der, entzückt von dem Ideale einer fernen Zukunft, in heroischem Selbstvergessen sich nicht zu bewahren strebt, — welch' ein Narr!; der mit einem Lächeln des Mitleids auf das humane und sozialistische Gewimmel der „Menschen“ herabblickt und ohne an ihrem Streben und Ziel teilzunehmen, doch mitleben und mitessen will am Tische der Gegenwart, — welches Lumpen- und Diebsgesindel!

Solcher allgemeiner Verkennung und Verachtung gegenüber dauerte es lange, bis der Dichter Kraft und Mut finden konnte, sich selbst zu behaupten und zu bekennen; deshalb ist — trotz allen Litteraturgeschichten — die „Geschichte des Dichters“ sehr jung und beginnt genau genommen erst dort, wo der Dichter selbst uns Auskunft gibt über sein allen Andern unverständliches Wesen. — Im Altertume, wie unter Wilden, als Wahnsinniger verehrt; im Mittelalter als Diener des Schwertes und der Minne geduldet, vorausgesetzt, dass er übrigens ein brauchbarer Ritter war; zur Reformationszeit hinter Schustertisch und Webstuhl verkrochen, — das ist des Dichters Vorgeschichte! Dann verliert sich die Spur des Dichters geraume Zeit im Gewoge der Welt; noch Shakespeares Leben ist ein Geheimnis, ein getreues Symbol der rätselhaften Dichternatur. Lionardo da Vinci, der grossartigste Künstler der Renaissance, darf, umdroht von den Basiliskenaugen der Inquisition, ein kümmerliches Leben fristen unter dem Schutze brutaler Condottiere, welche die wissenschaftlichen Talente in ihm schätzten und ausbeuteten; doch so fremd ist seine klare, milde Sonnenatur seiner Zeit, dass seine Liebe wie der böse Blick tödlich wirkt auf seine Umgebung. So rätsel- und zauberhaft beginnt die „Geschichte des Dichters“.

Wenden wir uns nun der Heimat zu. Der dreissigjährige Krieg hatte das deutsche Land verwüstet, Not und Tod, Hunger und Vergewaltigung hatten das deutsche Volk gebrochen. Da war es der deutsche Dichter, der mit seinem Zaubersang die Bestien zähmte und die erstarrten Keime des Volkswesens, an der Wärme seines eignen Wesens, zu neuem Blühen brachte. Zu einer Zeit, wo das deutsche Volk kaum noch zu erkennen war und die „fürstlichen Höfe, in welchen einzig die Macht, ja die Existenz der deutschen Nation sich aussprach, mit fast skrupulöser Gewissenhaftigkeit sich als

dürftige Nachbildungen des französischen Königshofes gebärdeten“, gewann der deutsche Geist in den Tönen Bachs, in den Dichtungen Goethes und Schillers Gestalt in so hoher, herrlicher Vollendung, dergleichen bis dahin nie erhört gewesen! Zu dieser Zeit „seiner tiefsten Verkommenheit“ gewann der deutsche Geist die Kraft, dem neuerstandenen deutschen Wesen Helena, das Ideal der „urverwandten göttlichen Hellenen“, zu vermählen. Woher schöpfte der „Dichter“ solche Intuitionen zu einer Zeit, wo deutsches Heldentum ebenso sagenhaft in der „Vergangenheit“ lag, als griechische Schönheit, wo kein Blick ins Leben um sich ein Vorbild zu solchem Gestalten fand, — wenn nicht aus seiner eignen Natur, seinem eignen Leben! „Der deutsche Jüngling“ und der strebende „Faust“, sie lebten im Dichter selbst, dem Träger und Schöpfer des „Deutschen Geistes“, der hier in Deutschland seine wahrste, echtste, ursprünglichste Natur offenbart: als Entwicklungsheld, als Wecker seines Volkes, als schöpferischer Vater des Menschen!

Richard Wagner, dessen Schrift „Deutsche Kunst und Deutsche Politik“ wir dieses Kapitel der „Geschichte des Dichters“ verdanken, wendet sich von dieser Erscheinung mit den resignierten Worten ab: „Wir tun „gewiss nicht Unrecht, der Natur ihr Geheimnis hier zu überlassen und „zu bekennen, grosse Genies werden nach Gesetzen geboren, die wir nicht „zu erfassen vermögen“. Gerade hier aber erscheint die Natur des Dichters in so natürlich-reiner, kraftvoller Nacktheit, dass seine Betrachtung uns zur Offenbarung wird, die zu kühnsten Hoffnungen drängt! Und wer hätte diese Hoffnung vollkommener zu deuten gewusst, als eben Richard Wagner, in dem der Geist Bachs, Schillers und Goethes in so hoher Vollendung wiedergeboren erscheint? — Und wirklich finden wir, wenn auch nicht in so unmittelbarer Beziehung auf den „Dichter“, so doch auf dessen transzendentes Bild, den „Deutschen Geist“, vom Meister die höchsten Hoffnungen ausgesprochen. Noch in der oben genannten Schrift lesen wir: „Wie dort — (bei der Zertrümmerung des römischen Weltreiches) — eine „völlige Regeneration des europäischen Völkerblutes nötig war, dürfte hier „eine Wiedergeburt des Völkergeistes erforderlich sein und wirklich scheint „es der selben Nation, von welcher einst jene Regeneration ausging, vor- „behalten zu sein auch diese Wiedergeburt zu vollbringen; denn so er- „sichtlich nachweisbar, wie kaum ein anderes Datum der Geschichte, ist „die eigne Wiedergeburt des deutschen Volkes aus dem deutschen Geiste „hervorgegangen. . . .“

In dem „Brief an H. v. Stein“ aber finden wir geschrieben:

„Sollte jetzt noch den deutschen Stämmen durch Zurückgehen auf „ihre Wurzeln eine Fähigkeit zugesprochen werden, die der gänzlich semi- „tisierten sogenannten lateinischen Welt verloren gegangen ist, so könnte „eine solche Möglichkeit etwa daraus geschöpft werden, dass diese Stämme, „durch ihr Eintreten und Einleben in jene Welt, an ihrer natürlichen Ent-

„wicklung eben erst noch verhindert worden seien, und nun, durch schwere „Leiden ihrer Geschichte zur Erkenntnis ihrer nahezu völligen Entartung „angeleitet, zur Rettung ihres Kernes auf einen neuen, jungfräulichen Boden „hingetrieben würden. Diesen Kern zu erkennen, ihn endlich noch lebens- „voll und zeugungskräftig in uns nachzuweisen, möchte denn jetzt unsere „wichtigste Aufgabe sein: gelänge es uns, durch solche Nachweisung er- „mutigt, der Natur selbst, die uns für jede Gestaltung des Individuums „wie der Gattung die einzig richtige Anleitung in sichtbarem Vorbilde „darbietet, mit verständnisvoll-ordnendem Sinne nahe zu treten, so dürften „wir uns wohl berechtigt dünken, dem Zwecke dieses so rätselvollen Da- „seins der Welt vertrauensvoll nachzufragen.“

Mich dünkt, wir haben diesen „Kern“ der deutschen Stämme „auf ihre Wurzeln“ zurückgehend bis in die Tiefen der Menschwerdung, bereits genugsam enthüllt, um seine Existenz mit der Zuversicht „exakter Wissen- schaftlichkeit“ anzuerkennen. Die dichterische Intuition, welche die ge- heimnisvolle Leere der „Vergangenheit“ organisch belebt mit den Helden- gestalten der Ueberwindung und — wie Schiller singt: — „in ihrem Spiegel das kommende Jahrhundert“ aufdämmen lässt, bezeugt das Vorhandensein einer „lebensvollen und zeugungskräftigen“ Potenz, deren Wurzel wir — tiefer noch als im Wesen der „deutschen Stämme“ und der „urverwandten göttlichen Hellenen“ — als Wurzel des Lebens selbst uns klar gemacht haben. Wohl aber mag es immerhin fraglich erscheinen, ob die Potenz, welche die „Helden“ Darwins und Richard Wagners schuf, auch fähig sei, im allerrealsten Sinne im Schoosse eines Weibes einen „Helden“ zu erzeugen. Dieser Frage können wir, um nicht willkürlich zu verfahren, nur mit grösster Behutsamkeit nahetreten, indem wir uns stäts vor Augen halten, dass — solange nicht die Tat uns die „Gesetze, nach welchem grosse Genies geboren“ werden, enthüllt — alle unsere Bemühungen nur zu einem Glauben führen können, einem schönen, starken, hoffnungs- frohen Glauben vielleicht, dessen Erfüllung aber nur das „Wunder der Erfahrung“ bringen kann. Doch, — welche „Wissenschaft“ bedarf nicht der „Gläubigen“? — Und welche grosse Tat könnte geschehen ohne Glauben?

Nochmals verweisen wir auf „Deutsche Kunst und Deutsche Politik“.

Wir haben dort gesehen, dass der „deutsche Jüngling“ Schillers nicht nur poetisches Wort geblieben ist; das „Wort“ hatte beschwörende Kraft! „Dieser Jüngling, der in Mozarts keuscher Melodie den italienischen „Kastraten beschämte, in Beethovens Symphonie männlichen Mut zu „kühner, welterlösender Tat gewann!“ — — — — — „war es, der sich „endlich auf das Schlachtfeld stürzte, um, da seine Fürsten Alles, Reich, „Land, Ehre verloren, dem Volke seine Freiheit, den Fürsten selbst ihre „verwirkten Throne wieder zu erobern.“ „Zum Klange von Leyer und „Schwert schlug er seine Schlachten.“ — Hier haben wir es nicht mit der „Ausgeburt dichterischer Phantasie“, sondern mit einem „Faktum“

historischer Wissenschaft zu tun, die — zu unserm freudigen Erstaunen — also bezeugt, wie „das Wort ist Fleisch geworden und hat unter uns gelebt.“ — Der deutsche „Dichter“, der noch dem „grossen Fritz“ als „Affe“ erschien, wird nun an Weimars Fürstenhofe zu höheren Ehren geladen, als je dem Minnesänger in der Wartburg blühten. Der „Dichter“, der zu Hans Sachsens Zeit „wohl Reime und Schuh“ über einen Leisten schlug, darf sich nun des „Dichterhandwerks“ frei und offen vor allem Volke rühmen und hin und wieder sogar die in Italien gewachsenen Lorbeerzweige ums Haupt winden. Vielleicht ist diese Befreiung des Dichters die schönste Frucht der Siege von 1813 gewesen! — Doch ist es, an diesem Punkte der „Geschichte des Dichters“ angelangt, schwer die Satire zu unterdrücken, welche seine neu-gewonnene Stellung in dieser Welt herausfordert; schwerer noch, zu verschweigen, welch' namenlose Qual des „Ewig-Unverständlichen“ solcher „Dichterruhm“ verhüllt. Schiller, Mozart, Weber, — o all die Gräber der Frühgefallenen im Kampfe um's Dasein des höheren Menschthums, sind Zeugen, dass der „Dichter“ — wie jene Entwicklungshelden — sich nicht bewahren wollte, — um des Ideales willen, das, von seiner Zeit verachtet, erst der Nachwelt seine Früchte darbot!

Doch entsinkt die kritische und die satirische Feder der Hand, die nun dazu gelangt, die grösste Tat des Jahrhunderts aufzuzeichnen, eines „Wunders“, dessen „Erfahrung“ uns mit der Aufopferung der edelsten Dichterherzen nicht zu schwer erkaufte dünkt, — der Tat von Bayreuth!

— — — — —

Kein Dichter aller Zeiten hat seine Natur klarer zu erkennen und wahrhaftiger zu bekennen vermocht als Richard Wagner in den zehn Bänden der „Ges. Schriften und Dichtungen“; unser Begriff einer „Geschichte des Dichters“ konnte sich erst bilden angesichts des monumentalen Selbstbekenntnisses, das in diesen Briefen, Aufsätzen und Dichtungen geäussert ist. Aus diesen Bänden lesen wir, dass Richard Wagner nicht nur über Sinn und Ziel seiner Sehnsucht und über sein Wesen als Künstler und seine Stellung der ewig-unverständigen Welt gegenüber, sondern auch über die Mittel für sein Streben so vollständig klar geworden ist, dass — „Im Anfang war das Wort“, — kein späteres Ereignis seines Lebens eintreten konnte, ohne dort prophetisch längst vorher „mit unfehlbarer Gewissheit“ aufgezeichnet zu sein. „Seine Idee wird dann an der Gestaltung dieser Erfahrung grossen Anteil haben“, sagt der Meister vom Dichter, der das „Wunder“ erlebt; wo ward das Wort herrlicher erfüllt, als in seinem eigenen Leben?

Aus tiefster Lebens- und Künstlernot schreit er auf: „Wird dieser Fürst sich finden?“, — und siehe: als Antwort tritt ihm, schön wie ein Gott, eine Wirklichkeit entgegen, deren Bild auch den kühnsten Dichtertraum übertrifft. Es war kaum zu denken, wie auf einem Throne unserer

Zeit ein König gedeihen sollte, fähig, nach Schillers Worten „mit dem Dichter zu geh'n“; und wie leicht geschah das „Wunder“ mit Hilfe reinsten Menschlichkeit! Es ist herrlich, wenn Goethe und Carl August im Feuer reiner Jünglingsseelen zu inniger Freundschaft erglüheten; wer aber ermisst die menschliche Schönheit unseres „Wunders“? — Der „deutsche Jüngling“, zum Höchsten veranlagt, für einen Thron geboren, findet in den Werken des Verfehmten, Verhöhnnten den seelenverwandten „Meister“; Er, den er in seinen Kreisen kaum nennen durfte, wird zum verschwiegenen Sehnsuchtstraum des Fürstenkinds, dessen innigster Wunsch ist, wenn es erst König wär', dem All-Verkannten, ihm so Vertrauten, seine ganze Macht zur Hilfe darzubieten! — Und dort der Mann an der Grenze des Alters, ein Held aus dem Göttergeschlechte der Dichter, der mit dem Besten, was er will und rät, Andern nur „arg“ dünken kann, von Wälsungennot in Kampf und Flucht gejagt, den hoffnungslos-traurigen Blick auf das Ideal geheftet, mühevoll mit letzter Kraft der Meute wehrt! Und ehe noch die Heldenkraft gebrochen, und ehe noch die Begeisterungsglut des Jünglings am Leben erkrankt und erlischt, — führt Erfüllung sie zusammen! Wer errät nun die Wonne-Entzückung im Herzen des Jünglings, dem ein „Wunder“ vergönnt, dem ersten Menschen, den er mit der ganzen Seeligkeit der Jugend liebt, ein Königreich zu Füßen zu legen! Und wer ahnt die weihevoll-Entrücktheit des Mannes, der nach einem halben Jahrhundert des Ringens an dem Unverstand einer ganzen Welt verzweifeld, nun plötzlich durch die „bewusstvoll-unbewusste“ Liebe eines Kindes, das sein Bestes von ihm selbst gelernt, die Erfüllung seiner höchsten Hoffnung findet! — O herrliche Deutsche, die Ihr auch im Erhabensten nie das Aller-Menschlichste verläugnet!

Lasst uns das Unzulängliche dieses Höhepunktes der „Geschichte des Dichters“ nicht berühren „Das Unvergleichliche — hier ist's getan!“ War der „deutsche Jüngling“ König worden, um mit dem Dichter „auf der Menschheit Höh'n“ zu geh'n, so lässt sich nur ein Fall der Steigerung dieses „Wunders“ noch denken: dass der Dichter selber König würde, um als Mann restlos zu vollbringen, was der Jüngling nur gewollt!

Jünglings-Wollen und Meisterkraft haben uns Bayreuth geschenkt; die deutsche Kunst, die einst Volk und Reich wiedergebar, hat eine Heimstätte gefunden in der allerrealsten Welt, Tempel zugleich und Schmiede deutscher Herrlichkeit!

Für unsere Betrachtung aber erkennen wir das Bedeutungsvollste des „Wunders“ darin, dass der „Dichter“, der erst als geheimnisvolles Rätsel, dann als totgeweihter Weckrufer seine „Geschichte“ lebte, hier durch die Tat bewies, dass er — erst selbst in Klarheit und Wahrhaftigkeit zur Reife seiner Natur gelangt — auch dieser ewig-unverständigen Welt gegenüber sein Heldentum siegreich zu behaupten vermag!

Diese „Erfahrung“ berechtigt uns, von der nunmehr gereiften Mannheit des Dichters Alles zu erhoffen!

Von Richard Wagner kennen wir ein wunderbares Wort: „Für 'ein rückhaltlos liebendes Weib und tüchtige Kinder, sieh', gebe ich meine ganze Kunst hin!“ —*) In diesem allermenschlichsten Ausdruck seiner Liebes-Sehnsucht offenbart sich das tiefste „Wissen“ des Dichters! Gab es für den Schöpfer Bayreuths noch ein Höheres als seine Kunst, so scheint es uns geboten, zunächst diese „Kunst“ zu untersuchen.

Richard Wagners höchstes Kunstverlangen ergoss sich in den Begriff „Das Kunstwerk der Zukunft“. Es hat — soweit dringt das Unverständnis der „Welt“ bis in die nächste Nähe des Meisters — manchen unter seinen Freunden gegeben, welche im Rausche der Begeisterung den „Parsifal“ als die Erfüllung des „Kunstwerks der Zukunft“ erklärten, eine Auffassung, welche der selben Entschuldigung und Zurechtweisung bedarf, wie der Irrtum jener Darwinisten, die im begeisterten Entzücken über den Besitz der Deszendenz-Theorie behaupten: „Jetzt braucht der Mensch sich nicht mehr zu entwickeln!“

Das „Kunstwerk der Zukunft“ ist ein Problem, ein Ideal, das der Meister — aus seinem eignen Kunstverlangen abgeklärt — über die Kunst aller Zeiten als ein letztes Entwicklungs-Ziel gestellt hat. Die Kunst kennt, wie Alles in der Zeit, keinen Stillstand; sie ist flutendes Werden. Wie die Frucht des Baumes schon Samen trägt zu neuen Bäumen, so liegt in aller Erfüllung bereits der Keim zu neuer Sehnsucht; alle Gegenwart ist Uebergang. — Es war immer Meister-Art, diesem Wandel der Zeiten die Gesetze des Bleibenden, Ewigen abzulauschen, und ein solches Meistergesetz ist das „Kunstwerk der Zukunft“; ein Problem, ein Gesetz, das wirksam bleibt fort und fort überall, wo die „Potenz“ des Dichters noch zu Taten drängt und die Kunst noch eine Zukunft hat. Kein Pinsel und keine Feder, keine Architektur und kein Orchester wird es je „erfüllen“, auch die Vereinigung alles Kunstvermögens nicht, wie sie Bayreuth im „musikalischen Drama“ pflegt. — Doch bedeutet — und das lag jenen begeisterten Freunden wohl im Sinne — der „Parsifal“ die bedeutsamste Wendung in der Entwicklung der Kunst:

Solange die „Künste“, ihres Wesens und Zieles unbewusst, auf langen Entwicklungswegen irrten, hatten sie nur ein Ziel: sich selbst zu finden; das ist der Egoismus aller Jugend-Entwicklung. Mit der endlichen Heimkehr zu ihrer eignen Natur im Dienste des Dramas, also im „musikalischen Drama“ zu voller, selbstbewusster Männlichkeit gereift, wendet nun das „Gesamtkunstwerk“ den Blick von sich ab nach aussen, ein Ziel suchend für seine Kraft, wie der reife Mann das liebende Weib. Richard

*) So ungefähr lautet die Stelle in einem Briefe an Uhlig.

Wagner fand dieses Ziel in der Religion, zuerst in der Form des germanischen Mythos, zuletzt im christlichen Mitleid, und verband „auf ihre Wurzeln zurückgehend“, die Elemente der Kunst und Religion in jener schöpferischen Tiefe, wo sich — wie in der Deszendenz-Theorie — auch die Vermählung der Dichtung und Wissenschaft vollzog. Doch bedeutet auch der „Parsifal“ kein Ende der Entwicklung; die auf Synthese gerichtete Natur des Dichters wird immer neue Verbindungen schaffen. Wir erinnern an die Psychologie der Dramen Maeterlinks, an die Soziologie der „Weber“ Gerh. Hauptmanns, um zu zeigen, wie der Dichter aus seinem spezifisch künstlerischen Element heraus auf alle Weise und über alle Wege nach aussen strebt. Ein Ziel ist es, dem alle diese Wege und Weisen zustreben, ein Punkt, aus dem alle Kunst, Religion und Wissenschaft erst „Bedeutung und Sinn“ empfangen, — die Quelle, aus der sie flossen, die Mutter, die sie gebar: Das Leben selbst!

Die Fanfaren, welche die Eröffnung der Bayreuther Festspiele verkündeten, waren das Signal einer neuen Epoche im Leben des Dichters; wie Schillers Worte den „Jüngling“, riefen auch sie „Jung-Deutschland“ zum heiligen Kampfe um die höchsten Güter des Lebens. Seit der Dichter sich selber fand und den Mut fasste, in dieser ihn nie verstehenden Welt als „Dichter“ zu wirken, beobachten wir auch ein immer festeres Wurzelschlagen seines Wesens im Boden dieser wirklichen „Welt“. Nie aber blühte die Sehnsucht des Dichters nach Vermählung seines Ideals mit der Wirklichkeit des Lebens stärker und herrlicher auf, als seit den Tagen, da Bayreuth den unermesslichen und erhabenen Lebenswert der künstlerischen Tat enthüllte und damit das Selbstbewusstsein des Dichters von aller Zaghaftigkeit befreite. Was seit jenen Tagen in der künstlerischen Kultur Deutschlands vor sich ging, ist nur vergleichbar dem Sturme, den die Reformation Luthers hervorrief, und „Secession“, Loslösung, war nun — wie vor 400 Jahren — das „in hoc signo vincis“. Wie der lutherischen Reformation ging auch dieser Bewegung ein bilderstürmendes Brausen und Brechen voraus, welche das zeitgenössische Urteil betäubten; doch haben wir diese Brandung schon so weit hinter uns, um durch Gischt und Wogen hindurch den ruhigen Hafen, das Ziel dieser Kolumbusfahrt des „Dichters“ gewahren zu können. „Künstlerisches Leben“ — „Lebenskunst“ heisst das Neuland. Dieser Begriff ist ein Ausdruck des Bürgerrechtes, das der selbstbewusste Dichter nunmehr auf Erden beansprucht; er ist auch der Ausdruck seines höchsten Wollens. Losgelöst von dem Sockel einer starren, akademischen Formenkunst soll das Kunstwerk ein unmittelbarer Ausdruck höchster Lebensfülle sein und als solcher veredelnd und stärkend rückwirken auf das Leben. Die Deszendenz-Theorie hat den Dichter gelehrt, dass die Entwicklung der Schönheit kein blosses Spiel ist; die Mähne des Löwen, das Geweih des Hirsches, die leuchtende Pracht des männlichen Paradiesvogels dienen den erhabenen Zwecken der Auslese.

So sei denn auch die menschliche Kunst ihrem natürlichen Zwecke wiedergegeben.

Die „Sezession“ ist nicht auf die Kunst beschränkt geblieben. In der Wissenschaft hat die Deszendenz-Theorie eine Loslösung von bisherigen Systemen bewirkt und mit dem „Monismus“ eine neue Weltanschauung geschaffen. Neu-Christentum, Neu-Buddhismus und Theosophie bezeugen, dass auch das religiöse Bedürfnis der Menschheit nach Erneuerung strebt. Doch immer, — mag die Sezession sich materialistisch an das Monon „Stoff“ klammern, mag sie nach den überirdischen Sphären der Mystik streben, mag sie als künstlerische Reformation in Erscheinung treten, — immer ist sie auf ein Ziel gerichtet: dem Leben einen erhöhten Sinn zu geben. Wie in Richard Wagners Kunstwerk die drei Urkünste sich vereinigen, um im Dienste des Dramas ihre höchste Vollendung zu entwickeln, so sehen wir Kunst, Religion und Wissenschaft in unserer Zeit sich nähern, einander durchdringen, um schliesslich in erhabener Drei-Einigkeit sich dem Dienste des Lebens zu weihen. Schon kündet — (Ellen Key gab den Namen:) — „eine neue Sittlichkeit“ sich an; auf den Stufen, welche Kunst, Religion und Wissenschaft erbauten, besteigt die Liebe den Herrscherthron des Lebens. Liebe, schon etymologisch die Wurzel von „Leben“, gibt dann der Kunst, Wissenschaft und Religion aufs Neue „Sinn und Bedeutung“: den Ursinn des Lebens, das Urziel aller Entwicklung, das uns der Dichter gekennzeichnet hat als „Helden aller Helden!“

So wendet denn der „Dichter“ auf der Stufe reifer Männlichkeit in voller Klarheit und kühner Wahrhaftigkeit sich in Liebe dem Leben zu, das als „herrlichstes Weib“, umlodert vom Feuer, das alle Zagen schreckt, seinem Helden und Wecker entgegenträumt! Aus der Vergangenheit mahnt ein Schiller-Wort: „Das höchste aller Kunstwerke ist die Veredelung des Lebens selbst!“ Aus der Zukunft grüsst der Dichtertraum vom letzten Entwicklungsziele, vom „Held aller Helden!“ Zwischen beiden wölben Wissenschaft und Kunst zwei herrliche Brücken: Darwins Deszendenz-Theorie und Richard Wagners „Kunstwerk der Zukunft.“ Nun verstehen wir, was der „Parsifal“ bedeutet: wie Wagner Beethovens „Neunte“ die „letzte Symphonie“ nannte, so ist „Parsifal“ das „letzte Kunstwerk (an sich)“! Und wir verstehen, was jener herzerschütternder Schrei des Dichters nach einem „rückhaltlos liebenden Weib und tüchtigen Kindern“ uns lehrt: von Bayreuth aus schreitet die Kunst zur heiligen Selbstvernichtung im Leben! Auch sie wird zum Entwicklungshelden, der — um sich zu erfüllen — untergeht! Tod zeugt Leben! Wo Kunst — Leben wird, wird das „Kunstwerk der Zukunft“ sich erfüllen; und hier, wo Dichtung — Wahrheit wird, liegt auch das letzte Ziel der Wissenschaft!

Was aber will uns Das sagen?

Wir, die „in der eigenen Potenz“ des Dichters die „Potenz des Lebens“ selbst erkannten, finden uns nun vor die kühnste Antwort gestellt, die nur der „Dichter“ auf jene Frage der Wissenschaft finden konnte:

Ist der „Dichter“ reif geworden und hat seine Mannheit durch die Tat von Bayreuth erwiesen; und haben wir seine Potenz „lebensvoll und zeugungskräftig“ erfunden, um mit dem Leben selbst die Erfahrung des „höchsten Wunders“ zu erzeugen; — wie anders sollten wir da den Sehnsuchtschrei Richard Wagners nach dem „rückhaltlos liebenden Weib und tüchtigen Kindern“ deuten, als dass das Ideal des Dichters sich mit dem Leben vermählen, dass das Erhabenste sich im Allermenschlichsten erfüllen will?!

Hier ist der Weg der Entwicklung durch den „Menschen“; hier ist die „Potenz des Lebens“ am ewigen Werke, die heilige Heldenschar weiterzuführen, hoch über den „Menschen“ hinaus; hier wird der „Kern der deutschen Stämme“ eingepflanzt und in den „jungfräulichen Boden“ des „Neulands“ der Zukunft! Und ist „der Weisheit letzter Schluss“, das Ziel der Wissenschaft, und das „Kunstwerk der Zukunft“ Eins, — o, wie unermesslich ist dann die Herrlichkeit der Zieles, dass durch den „Dichter“ „schaffend Götterwonnen zu genießen“ die Menschheit erkoren ist!

Wir stehen erschüttert vor dem gewaltigen Monumente, das der Meister in Bayreuth der deutschen Kunst errichtet hat und lesen dort die erhabene Inschrift: „Hier — durch das letzte Kunstwerk — führt der Weg des Ideales zum Leben!“ — Und dort im stillen Garten „Wahnfrieds“ ist aus dem Epheu unter Cypressen eine strahlende Hoffnung aufgeblüht: „Hier starb der „Dichter“; doch sein Unsterbliches kehret wieder als Vater des „Helden aller Helden“!“

Und will die unermessliche Grösse des Sinnes solcher Worte unser Herz bedrücken und will ein banger Zweifel in uns klagen: „Ach — nur das „Wort“ eines „Dichters“!, — so steht in holdem Ernste die Wissenschaft an unserer Seite und flüstert uns leise, tröstend zu:

Gedenke der Worte des Meisters! — Ich habe den „Kern“ des Lebens „noch lebensvoll und zeugungskräftig“ nachgewiesen, ich bin „der Natur selbst, die uns für jede Gestaltung des Individuums wie der Gattung die „einzig richtige Anleitung in sichtbarem Vorbilde darbietet, mit verständnisvoll ordnendem Sinne“ nahegetreten und ich bezeuge dir: „Wir dürfen uns wohl berechtigt dünken, dem Zwecke dieses so rätselvollen Daseins „der Welt vertrauensvoll nachzufragen!“

Weihnacht 1911.

Paul von Spaun.

Bodo von dem Knesebeck.

Zum Gedächtnisse eines treuen Freundes unserer Sache, der er in schwierigen Lagen und Fragen dankenswerte Dienste im Stillen geleistet, aber auch zur Ehrung eines vorzüglichen, in unserer Zeit um so selteneren vornehmen Menschen, bei welchem die Zartheit das Gewand der Festigkeit war, eines „Hofmanns“, für den der „Hof“ nur die Bedeutung eines Ringes edler Treue um die Höhen des Daseins haben konnte, ist unseren Blättern von ihm nahbefreundeter, verehrungswürdiger Seite ein Nachruf überlassen worden, der ohne eines weiteren Wortes zu bedürfen hier dankbarlich von uns den nachempfindenden Lesern mitgeteilt sei.

Im Laufe des verflossenen Jahres ist er aus unserer Mitte geschieden. Für alle Diejenigen, die ihm nahe standen, war und ist sein Heimgang überaus schmerzlich. Nur Jene, die die Bande wahrer Freundschaft mit ihm vereinigten, konnten die Grösse und den ethischen Wert dieser so eigenartigen, so vornehmen und — ich möchte sagen — so geheimnisvollen Wesenheit erkennen. Er gab sich voll und ganz nur an die, die ihm, durch geistige und moralische Bindeglieder enge verbunden waren. Die ihm ferner Stehenden, waren sie im Alltagsleben noch so scharfsichtig, haben nie einen wahren Einblick in diesen vornehmen Geist, in dieses grosse Herz, in dieses edel-stolze Gemüt gewonnen.

Er kam nur dort entgegen, wo er ein volles Verständnis für seine hochstehende Eigenart und für sein tief-sittliches Sein zu finden erwartete.

Leicht war er nicht zu verstehen! Nur Diejenigen konnten hoffen zur richtigen Erkenntnis zu gelangen, die selbst das Gemeine hassen, dem Edeln dienen. Doch die Betätigungen seines vortrefflichen Seins erstreckten sich keineswegs nur auf den Kreis seiner wahren Freunde. Er war auch ein Mann, der für die Allgemeinheit lebte, fühlte und wirkte. Jedes Ungemach, das zu lindern er hoffen konnte, war Gegenstand seiner ebenso intelligenten wie energischen Tätigkeit. Gross war daher die Zahl der Bedrängten, die bei ihm Trost und Hülfe suchten und fanden.

Seine öffentliche Wirksamkeit gehört der Zeitgeschichte an. Sie wird im Rahmen der humanitären Bestrebungen einen ehrenvollsten, glänzenden Platz einnehmen.

Lange noch werden die Vielen, die er getröstet, denen er geholfen hat, in inniger Dankbarkeit sein Gedächtnis bewahren.

Ob, im Grossen und Ganzen, die öffentliche Meinung seinen wahren Wert, das ganze Gewicht seines gemeinnützigen Tuns erkennt? Wer kann diese Frage mit Sicherheit beantworten? Er selbst hat in dieser Richtung

Nichts getan! Für ihn handelte es sich um das wohltätige Wirken, um die hilfreiche Tat, nicht um die äussere Anerkennung. Nichts lag ihm ferner als das eitle Streben nach Popularität, als das gemeine Haschen nach flachen Dankes-Bezeugungen! Im verständnisvollsten Verkehre mit der schönen Natur, in der unablässigen, unermüdeten Fortbildung einer echten, geistigen Kultur in der rationellen Sorge für die Erhaltung und Stärkung der Körperkraft, und vor Allem in der treuesten Pflege aufrichtigster Freundschafts-Beziehungen, auf diesen vornehmen Gebieten lag für ihn der Lohn für edeles Sein und für dankenswertestes Wirken.

Beachtenswert, in hohem Grade, ist auch die Herrscher-Treue, die er immer bewiesen hat. Für Ihre Majestät die Kaiserin Augusta, und für Ihre Majestät die regierende Kaiserin, setzte er stets seine besten Kräfte ein um den vielfachen Obliegenheiten seiner dienstlichen Stellung Genüge zu leisten. Sein Pflichtgefühl beschränkte sich aber nicht auf jene Gebiete, welche unmittelbar in seiner Amtssphäre gelegen waren. Was persönliche, ehrfurchtsvolle Hingabe an eine hochverehrte Herrscherin ihm, im Kreise freiwillig übernommener Aufgaben, als geboten erscheinen liess, dem trug er Rechnung mit unvergleichlichem Eifer, mit ausgesprochener Sachkunde, mit bestem Erfolge.

Auch hier alle Ehre seinem Gedächtnisse!

Felix, qui, quod amat,
defendere fortiter audeat.

Berlin, März 1912.

A. Wolkenstein.

Olympia und Bayreuth. *)

Von Dr. Georg Braschowanoff.

Der Rhythmus in der Poesie.

Unserer Gestaltenbewegungstheorie gemäss beruht die Kunst im allgemeinen auf der Bewegung, deren Wirkung von der rhythmischen Beschaffenheit des jeweiligen Kunstwerkes bedingt und unabhängig ist. Hierin liegt begründet und gerechtfertigt sowohl das Wesen der Kunst,

*) Obwohl der zweite Band des Werkes „Olympia und Bayreuth“ bereits im Erscheinen begriffen ist, und bei der Ausgabe dieses Blätterstücks erschienen sein wird, glauben wir doch unseren Lesern es schuldig zu sein, sowie dem Verfasser für die Anempfehlung seines Werkes als Buch dadurch zu dienen, dass wir hier noch einige seiner Gedanken über den „Rhythmus“ mitteilen, nicht ohne voranzuschicken, was dem Buche als „Vorwort“ im Folgenden für die Gesamtarbeit bedeutend beigegeben ist:

„Es war wohl zu erwarten, dass der grundlegende Erste Band unserer Geistesstadiodromie von Olympia nach Bayreuth natürlicherweise zu ästhetischen Betrachtungen hinführen würde. Dies geschah auch in dem vorliegenden Zweiten Band, welcher, auf natürlich-

im ursprünglichsten, weitesten und wahrhaftigsten Sinne des Wortes, wie auch das maassgebende Charakteristikum der einzelnen Kunstphasen oder Kunstarten nach der geschichtlichen Zertrennung und Entfernung vom Urmutterschoss aller Kunst und Wissenschaft — von der Mythologie —, wodurch auch das einander innig verbindende verwandtschaftliche Band — der Rhythmus — der musischen Kunstgenossenschaft zerriss.

Das mächtigste Erbteil des rhythmischen Vermächtnisses nach der Katastrophe ist der Musik zugefallen und zuerkannt, die sodann mit ihren nächsten Lieblingsschwestern Poesie und Orchestik im Theater (*ῥέατρον* = Anschauungsort) gastfreundliche Zuflucht findet, auf der Bühne ihr neues Heim einrichtet — das tragische Drama darstellt.

Die endgiltige Wiedervereinigung aller neun Musenschwestern ist jedoch erst in Bayreuth unter dem Segen des mythologischen Geistes vollzogen worden.

Diese zeit- und raumvernichtende Bayreuther Grosstat berechtigt uns in ihrer ganzen Tragweite noch kräftiger, die durch die rhythmische Bewegung geoffenbarte dominierende Stellung und Bedeutung der Musik bei der Betrachtung der einzelnen Kunstarten anzuerkennen. Denn, was dort in Bayreuth als Gesamtkunstwerk vor unsern Ohren und Augen stattfindet,

mythologischer Grundlage gestützt, die uns der Erste Band Ueber Mythologie als sicheres, grundfestes Fundament lieferte, sich zu einem Grundriss der Aesthetik ausgestaltet hat.

Es war aber folgerichtig und ebenfalls natürlich zu erwarten, dass diese Betrachtungen wesentlich keinerlei enge Beziehungen zu den landläufigen Lehrbüchern für Aesthetik unterhalten konnten, und zwar aus dem erheblich wichtigen Grunde der Unverträglichkeit der Prinzipien und Unvereinbarkeit der Anschauungsweisen

Der aufgestellte Grundsatz von der Erhabenheit und idealen Superiorität der Mythologie über die Geschichte einerseits, und die reinmenschliche Lebensfreudigkeit sprühende, beglückende Gesundheit strotzende — vom Banne der blossen begriffsphilosophischen Erkenntnis frei gewordene — kollologische Betrachtungsweise des ästhetischen Phänomens, als einer selbständigen, die Wirklichkeit verklärenden Zentralsonne für alle Geistesbewegungen und alle Körpergestalten andererseits, das sind die Prinzipien, Prämissen und Bedingungen dieser idealistisch-konkreten neuen Lebensästhetik, deren Elemente wir hier anzugeben glauben.

Man betrachtete und man betrachtet immer noch die Aesthetik im allgemeinen als eine unwichtige, fast überflüssige Nebensache, und in offiziell wissenschaftlichen Kreisen als eine subalterne Disziplin, als eine bloss der Philosophie dienende Schülerin; während andererseits, auf Grund des in der menschlichen Natur eingeborenen physisch-metaphysischen Bedürfnisses, ein jeder von uns in seinem Herzenskämmerlein heimlich den ästhetischen Schwur ablegt, durchaus ästhetisch fühlt und denkt, den ästhetischen Werten unbedingte Priorität einräumt, dem Schönen uneingeschränkte Anerkennung zollt und, durch das ganze Leben hindurch einzig von der zeitweiligen Befriedigung dieses edelsten Seelenbedürfnisses unterhalten, die beseligende schöne Hoffnung für eine rein ästhetische Emanzipation in seinem Gemüt warm hegt.

Darum bedürfte es freilich keiner grossen Geistesexpedition von Olympia nach Bayreuth, um diese — vielleicht durch die wissenschaftliche Gewohnheit — eingebürgerte und sanktionierte Knechtschaft der Aesthetik einzusehen. Aber für den Befreiungskampf derselben erweist sich eine derartige Expedition doch notwendig, wenn die Unternehmung ihre

dasselbe demonstriert uns offenkundig der Rhythmus bei den einzelnen Künsten. Der Rhythmusgehalt ist also das einzige sichere, maassgebende Kriterium bei der Beurteilung und Empfindung des Wirkung jeder Kunst-erscheinung.

Alle wahre Kunst ist ein gestaltender Vorgang durch rhythmische Bewegung dargestellt. Eine wissenschaftliche Zerteilung und Unterscheidung der Künste von irgend einem anderen Standpunkt aus in musische und nicht musische und gar in gebundene und ungebundene, in Bewegung darstellende und ruhende Kunstarten usw., erscheint völlig überflüssig — wenn nicht absurd. Es gibt in der Welt keine unmusikalische Kunst-erscheinung — wohl aber unmusikalische Betrachter und Beurteiler — die Aesthetiker und Kunstgeschichtsschreiber, welche in ihren sich grossgebärdenden dickleibigen Büchern bloss dem göttlichen Rhythmus und der Königin aller Künste, der Musik, kein Plätzchen einzuräumen haben.

Der Rhythmus in der Poesie nach der Auflösung des hellenischen Theaters, in der geschichtlichen Zeit zwischen Olympia und Bayreuth, hat ein merkwürdiges Schicksal gehabt: Die Musik der althellenischen Bühnenerwerke, aber auch die Orchestik, bei denen der Rhythmus damals so intim vertraut zu Haus war, sind gänzlich verloren gegangen. Auf den Ruinen der althellenischen Theatergebäude nistete die unveränderlich gebliebene Nachkommenschaft der hellenischen Eulen, welche in traurigen Kreischtonarten die ewig schönen Attischen Nächte mit Friedhofshumor verspotteten,

Mission einigermaßen begründen, rechtfertigen, durchführen soll: Unsere geistige Wanderschaft auf den freien natürlichen Gefilden der Kunstheimat aller Zeiten und Völker — Olympia — leitet uns auf die reine Urquelle zurück, wo wir zunächst ein erfrischend-läuterndes ästhetisches Bad nehmen müssen, um jene in unsern Gliedern wuchernde konventionelle Aesthetik darüber zu vergessen.

Mythologie — Bewegung — Rhythmus bilden den Pythischen Dreifuss, auf welchem diese idealistische Lebensästhetik der Zukunft aufgestellt werden muss, um ihre Wahrheitsorakelsprüche zu spenden.

Die Mythologie gewährt ihr den idealen Weisheitsborn,

Die Bewegung — den lebendigen Begeisterungsschwung,

Der Rhythmus — den ordnenden Gestaltungssinn.

Daher ist auch die Gesamtwirkung dieser Pythischen Aesthetik durchaus musischer Natur und Herkunft.

Der gesunde menschliche Körper, als ganzer naturvollendeter Organismus, in welchem, wie im heiligen Tempel, die Seele — Gott wohnt, bildet das wunderbare musikalische Gefäss, den Resonanzboden, welcher die Klänge der göttlichen Musik zu einer harmonischen Symphonie sammelt, gestaltend empfängt und gestaltend wiedergibt. So also, dass der menschliche Körper selbst die Grundlage, den Inbegriff der Kunst ausmacht.

Wie steht's nun aber mit unserm modernen in Dekadenz und degenerativer Entartung begriffenen Körper? Wie ist's überhaupt möglich, mit einem defekten Resonanzboden göttliche Musik zu empfangen, in einem gebrochenen Gefäss musikalische Töne vibrieren, reflektieren, widerhallen zu lassen?

Olympia soll uns den entwürdigten Körper wieder gesund herstellen, Weimar — die Gesinnung läutern und Bayreuth — das Reinmenschliche verklären.“

und — einige wenige rudimentäre Ueberbleibsel jener hellenischen Poesie, die nunmehr klang und sanglos in düster trauernder Gestalt, wie abgemagerte Gespenster, um ihr verwüstetes Heiligtum herumwanderten.

Es hiess nun, diese Bruchstücke der verwaisten Worte-Poesie sammeln, zusammentun, und dem Rhythmus, der nun dienen sollte, fiel die Aufgabe zu, ihnen Leben einzuhauchen. Man hat indessen eingesehen, dass dieser Rhythmus den blossen Buchstaben, die, aller Musik und Orchestik bar, in den kalten Büchern wie eine Begräbnisstätte der lebendig verschollenen Poesie der Hellenen darstellten, nicht mehr jenen alten Dienst leisten würde. So nannte man ihn fortan Metrik (von μέτρον = Maass, μετρώ = zählen). Seine auferlegte Fronarbeit sollte sein: die toten Buchstaben zu zählen, sie in kurze und lange Silben zu teilen usw. Die Metrik sollte nunmehr die rhythmische Gestaltung des poetischen Kunstwerkes besorgen, die Lehre der rhythmischen Formen der Poesie darstellen.

Seit Aristoteles bis heute noch experimentiert diese metrische Theorie als besondere Wissenschaft, die hauptsächlich in der Zeit nach Alexander dem Grossen durch die sogenannten Grammatiker (das heisst Philologen im heutigen Sinne) ausgebildet wurde. Also in einer Zeit, wo die Poesie die Verbindung mit Musik und Tanz — und folglich auch mit dem echten rechten Rhythmus — gelöst hatte. Die lebendige rhythmusvolle Poesie ist zur Lese- und Buchpoesie geworden. Die bewegungstrotzenden Bezeichnungen *στίχοι* (Verse von *στίχω* = steigen), *στροφαί* (Strophen von *στρέφω* = die Bewegung wenden), *χορός* (Chor von *ὀρχοῦμαι* = tanzen), *Ὀρχήστρα* (Ochestra oder Orchester = Tanzbewegungsort) usw. bewegen sich nunmehr bloss auf dem Papier der Bücherseiten und geraten in eine heillose Verwirrung.

Aristoxenos, dem Schüler des Aristoteles, und Rudolf Westphal, diesen beiden musisch gebildeten und durchaus musikalisch angehauchten Philologen allein war es beschieden, durch ihre gründlich vorgenommenen Wiederbelebungsversuche, wobei der Rhythmus vor allem zu seiner früheren Geltung gelangt, einige rhythmische Zuckungen des Leichnams zu bewirken und aus seinem Munde ein paar archetypen Töne zu hören, die unserer heutigen klassischen Musik in auffallend überraschender Weise ähnlich erklingen.

Ja, der Rhythmus in der Poesie — wenn diese ein lebendiges, gestaltendes Kunstwerk darstellen soll — ist ebenso notwendig und unzertrennlich wie die Seele in einem organischen Lebewesen. Diese Tatsache manifestiert sich am deutlichsten in der oben kurz geschilderten tragischen Geschichte der hellenischen Poesie, die in ihrer rhythmisch-musikalischen Ausgestaltung auf der Bühne das vollendete Gesamtkunstwerk aller Zeiten darbot, und in ihrer rhythmuslosen unmusikalischen Entartung zerfallen musste. Daher jene natürliche Notwendigkeit der persönlichen Vereinigung des Dichters und Komponisten.

Wir, glückliche Besitzer eines Bayreuth, dessen genetische Entstehung, Werdegang und Blüte in der kurzen Lebenszeit einer einzigen Person, — Richard Wagner genannt — das biogenetische Grundgesetz der gesamten Kunstbewegung repräsentiert, wir dürfen jetzt wohl mit trosterfülltem Stolz die phylogenetische Ontogenie dieser Bewegung überblicken. Wir würden dabei konstatieren können, wie das Kunstphänomen des althellenischen Gesamtkunstwerkes, durch Bach, Mozart, Haydn, Beethoven, Gluck vorbereitet, mit Wagner in Bayreuth seine Wiedererstehung feiert. Und dieser Ueberblick dürfte sodann die Seiten des Kapitels Ueber Poesie in einer zukünftigen Aesthetik oder Kunstgeschichte würdig ausfüllen.

So paradox es auch unsern gewohnten kunstgeschichtlichen Ansichten entgegenklingen mag, so wäre es doch keine hyperbolische Behauptung, wenn jemand die ernst interessante Aufgabe übernehme, nachzuweisen und überzeugend vor Augen zu führen, dass in Deutschland gerade die Musik als musische Kunst, d. h. die Musik in enger Verbindung mit der Poesie, diejenige Hauptkraft der Geistesbewegung ausmacht, die, neben der idealistischen Richtung der Philosophie und der schönen Litteratur, den Idealismus des 18. und 19. Jahrhunderts hervorbrachte. Die Ideenmacht dieser Geistesbewegung, die Souveränität ihrer Wirkung liegt in der herrlichen deutschen Musik begründet, die Hand in Hand mit der Poesie das Szeptrum führt und führen wird.

Es gibt wohl kaum ein zweites Volk in der Welt, das so ernst in poetischem Geiste musizieren und so musikfroh dichten mag wie das Deutsche Volk in allen seinen Geisteskundgebungen. Und doch nirgends ist die Musik offiziell so arg in Abrede gestellt worden wie in Deutschland. Diese Widersprüche wird wohl jener zukünftige Kunsthistoriker schlichten können, der den Mut sich erlauben wird, die bisherige landläufige Aesthetik auf den Kopf zu stellen. Denn daraus — aus den unmusikalischen offiziell eingeführten ästhetischen Ansichten — stammt wohl die ganze Verwirrung und Verirrung.

Die ästhetische Behandlung des Rhythmus in der Poesie führt also natürlich und unwillkürlich auf die Musik hinaus, nicht auf metrische Betrachtungen. Denn auch die Poesie muss in ihrer höchsten Veredelung rhythmische Gestaltung annehmen.

Die Metrik bietet höchstens eine gewisse in ziemlich entstellter Weise überlieferte Versteinerung der rhythmischen Skelettform dar, um die sich jene musikalische Poesie bewegte. Blut und Fleisch fehlt gänzlich. Denn die Worte machen doch bloss den materiellen Stoff (*ὄλη*), das Rhythmizomenon aus, und jene metrischen Takte von kurzen und langen Silben bilden hohle Takträume ohne Noten, ohne Rhythmus.

Es ist wohl ohne jeden Zweifel anzunehmen, dass z. B. auch die homerischen Gesänge gesungen worden waren, ja, sie wurden vielleicht auch mit Instrumentalmusik begleitet. Ja, selbst die Jamben wurden nicht

gesprochen, rezitiert oder deklamiert, sondern richtig gesungen. (Siehe Lucian de saltat. 27.) Die hexametrischen Versfüsse, Jamben usw. erzählen uns doch davon so gut wie gar nichts. Ein gewisses rhythmisches Wortgetrappel ist wohl darin anzuerkennen, wie zum Beispiel in dem schönen Vers:

Αὐθις ἔπειτα πέδονδε κυλίνδετο λᾶας ἀναιδής,

wobei man sich den herabrollenden unverschämten schweren Felsblock lebhaft anschaulich vorstellt, die Gestaltung wahrnimmt, aber nicht die Musik des poetischen Verses; ebensowenig wie, wenn wir z. B. eine Beethovensche Symphonie bloss durch die angegebenen rhythmischen Takteile ohne Noten herauszuhören versuchten.

Hierbei könnte man einwenden: Wie kommts dann, dass poetische Erzeugnisse, sei es in Versen oder in Prosaform, rhythmische Gestalten hervorbringen ohne jede äusserlich sichtbare rhythmische Form, da jeder künstlerische Gestaltungsprozess nur durch rhythmische Bewegung stattfinden kann?

Darauf würden wir uns die Antwort erlauben: die urproduktive mythologische Gestaltungskraft der Poesie ist es, die in uns den rhythmischen Sinn, das rhythmische Gefühl wachruft, welches (wie die Idee Platons die Materie ergreift und formt), den zu bewegendem Stoff in rhythmischer Bewegungsordnung sich vorstellt und hinausprojiziert. Und diese psychologische Tat ist die Grundlage des so oft erörterten „Musikalischen in der Poesie“. Wer Homer und alle grossen Dichter so empfängt, der hört auch die die Gestaltenbewegungen begleitende Musik ihrer Poesie heraus. Es ist das angeborene immanente Seelenvermögen des ästhetisch angeregten Menschen. Jedenfalls auf den Rhythmus, so wie wir ihn kennen gelernt haben, kommt alles an. Der göttliche Dichter, der bei seinem poetischen Schaffen vom dämonischen Rhythmus umwoben ist, erweckt in uns die entsprechende rhythmische Bewegung zum Schauen.

Die Poesie als Form und Gehalt schmiegt sich innig an die Musik durch das Band des Rhythmus an, weil sie eben nur dort eine gewisse künstlerische Freiheit geniessen kann — unter dem Schutze der Musik, welche, wie wir bereits sahen, als freieste, begriffsloseste Königin aller Künste, auf ihrem erhabenen mythologischen Thron sitzend, jede schädliche Beeinträchtigung seitens der „Geschichte“ abzuwehren vermag.

Reduktionen.

Als Gottfried Semper (geb. 1803) 1834 als Direktor der Bauakademie nach Dresden berufen wurde, drang seine künstlerische Arbeit auf eine Zusammenfassung aller Einzelkünste unter Führung der Architektur. Diese sollte wie in der Antike und in der Gotik nicht nur das Haus bauen, sondern auch der Plastik, der Malerei und dem Kunstgewerbe, Platz und Aufgabe zuweisen. In diesem Sinne wurde zunächst 1837—41 das Hoftheater erbaut, dieses war nur als der Anfang grösserer Leistungen gedacht; eine straffe Organisation aller Gewerbe unter künstlerischer Oberleitung sollte jeder Einzelkunst nicht nur reichliche Aufgaben vermitteln, sondern vor allem eine einheitliche Stilbildung ermöglichen. Semper wusste, dass am Hofe Louis XIV. unter Lebrun u. a. derartiges gelungen war, er kannte den wunderbaren Reiz der Rokokokultur des 18. Jahrhunderts, die auf der Grundlage eines systematischen Grossbetriebs sich so duftig, rein und tüppig entfaltet hatte. Gegenüber der frostigen, zeichnerischen und isolierten Kunstrichtung der nachschinkelschen Periode wollte er, der Verfasser des „Stils“, dem einheitlichen, sinngemässen und konzentrierten Kunstschaffen wieder zum Leben verhelfen. Durch die Ereignisse von 1848 wurde durch alle diese Dinge ein Strich gemacht; Semper floh nach Zürich und hat später in London im Auftrag des Prinzgemahls den Engländern seine Kraft gewidmet.

Eine derartige Zusammenfassung der Künste, wie sie Semper plante, ist aber nur denkbar, wenn die einzelne Kunst einen Teil ihres Sonderlebens aufgibt und sich in den Organismus des Ganzen einreicht. Plastik und Malerei des Rokoko sind im wesentlichen dekorativer Art; sie erklären im mythologischen Deckenbild die Wölbung, sie kauern am Bassin und speien den Wasserstrahl. Das Staffeleibild tritt zurück, ebenso die monumentale, isolierte Statue. Der Architekt ist der Oberste; er ordnet das Ganze und weist dem Bildhauer den Platz und Sinn der Figuren, dem Maler die Decken und Glasfenster, dem Kunstgewerbler die Spiegelrahmen und Kronleuchter an. Trotz der vielfachen Arbeitsteilung — denn jedes Material bekommt seinen Sonderkünstler — blüht die Arbeit wie ein Naturgewächs. Nichts Vorlautes, nichts Brutales stört diese polyphone Ceremonie zarten Einklangs. Es ist ein freier Dienst an einer Gesamtleistung; ein einziger Wille, ein einheitlicher Vollzug bindet hundert Hände zu gemeinsamem Gestalten.

Ob Semper mit Wagner in der Dresdener Zeit bis 1848 solche Dinge durchbesprochen hat? Die Selbstbiographie Wagner meldet nichts davon; aber sie ist ja überhaupt auffallend schweigsam in Bezug auf prinzipielle Dinge. Zweifellos haben beide Männer sich gefunden in der Verwandt-

schaft ihrer künstlerischen Grundtendenz; sie ging bei beiden Männern auf die Organisation zerstreuter Kräfte, auf das Gesamtkunstwerk los. Denn was Wagner wollte, war ebenfalls eine Konzentration der Künste unter Führung einer einzelnen Kunst.

Was bei Semper die Architektur war, das war bei Wagner das Drama. Diesem Herren sollten sich die andern Künste unterordnen, um den künstlerischen Gesamtausdruck zu steigern. Wie dort die Plastik dekorativ bleiben muss, so ist hier Spiel, Tanz und Szene dienend zu gestalten. Der Malerei entspricht bei Wagner die Musik, die Farbe in die strengen Linien des Aufbaus und der Gedanken bringt und dem blossen Begriff Reichtum und Empfindungskraft verleiht. Das bloss andeutende Wort soll gesättigt und strotzend werden; den endlichen Begriff macht der unendliche Ton zum Element. Das Kunstgewerbe Sempers findet bei Wagner eine Parallele im Kostüm, in der Regie. Das Entscheidende ist hier wie dort, dass jede Einzelkunst sich eines Teiles ihrer Triebkräfte begeben, um im Dienste eines höheren Ganzen dienend, mitarbeitend und vermittelnd tätig zu sein.

Der Unterschied zwischen der isolierten und eingeordneten Sonderkunst wird am deutlichsten bei der Malerei und bei der Musik. Das isolierte Staffelei- oder Altarbild ist eine ganz selbständige Schöpfung. In seinem farbigen Schein hat es eine höhere Ahnung aus eigenster Kraft zu vermitteln. Zarteste Gesetze lehrten den Maler, in kleinster Form Ungemeines auszudrücken. Der Geist des Betrachters wurde zu stärkster Mitarbeit verpflichtet, um Andeutungen zu verfolgen, um die feine Rhythmik der Halb- und Zwischentöne zu erfassen, die Einheit zwischen Raum und Figur als verklarte Wirklichkeit zu empfinden und in dem Spiel der Flecken, Lichter, Schatten und Linien ein Abbild höchster Gesetze und unmittelbarster Wirklichkeit zu sehen. In nuce ward hier die Ewigkeit gefasst. Es war dabei ganz gleichgültig, ob es sich um eine italienische Madonna oder um eine holländische Wiese handelte. Das Besondere lag in der künstlerischen Gestaltungskraft, in der die geistige Energie ohne weiteres liegt. Wer dies letztere nicht glaubt, sondern zwischen Form und Inhalt scheidet, der wird vor vielen Bildern hilflos bleiben, die wenigen dagegen, die ein pathetisches Thema haben, stark überschätzen. Die geistige Welt liegt in der Gestaltung; Sinn und Kraft ist in der reinen Form schon gegeben.

Dem isolierten Staffeleibild entspricht nun in vielen Stücken die absolute Musik, die nicht dienend, nicht Ausdruck, sondern reine Form sein will. Diese ist gewiss nicht ausdruckslos; aber sie gehorcht ureigensten Gesetzen der Ton-Architektur, um im wunderbarsten Gestänge, in blitzender Farbigkeit und liebkosendem Helldunkel ein verklartes Abbild der Wirklichkeit, des Lebensdranges zu geben. Hier ist alles Form und Symbol, heiterer Drang und schaubare Staffellung. Das Gewebe ist bald lockerer, bald fester, hier symmetrisch, dort scheinbar regellos — stets aber

finden sich die Glieder wieder zusammen, um in brüderlicher Reihung der Vollendung entgegenzuschreiten.

Dies selbständige Sichausleben der Malerei dort, der absoluten Musik hier führt zweifellos zu höchsten Energien. Alle Kultur treibt zur Differenzierung; alle Entwicklung drängt auf Absonderung und Einzelentfaltung. Der Bildersammler, der die holländischen Kleinmeister des 17. Jahrhunderts in auserlesenen Stücken in seinem Saal vereinigt, hat das Recht, in diesen Arbeiten ein Absolutes zu sehen, ebenso wie der Fanatiker des Streichquartetts in diesen und in keinen andern musikalischen Gebilden den absolutesten Sinn der Musik zu sehen pflegt.

Dagegen verlässt die im Dienste des Ausdruckes stehende Musik ihre absolute Architektur. Wort, Sinn, Szene und Geberde drängen zu Höhepunkten, Schwellungen und Abebben, wo die absolute Phrase andere Wege gehen würde. Deshalb werden im Musikdrama die ganz selbständigen Arienformen zerbrochen, da sie dem Fluss gleichmässiger Ausdrucksbereitschaft widerstreben. In der alten Oper schien diese Architektur, dies feine Tongestänge wichtiger als die dramatische Präzision, da diese Gattung überhaupt nicht den Ehrgeiz hatte, ein Drama zu sein, sondern ein Schau-Spiel. Solche Formenfülle musste zerbrochen werden, wo die Musik in eine dienende zweite Stelle einrückte. — Uebrigens lässt sich gerade an einer Arie die Identität von Form und Inhalt prächtig erweisen. Mag sie Liebesschmelz, andalusische Küsten oder Waldeszauber besingen, immer wird sie durch Tonschönheit und Linienzartheit ein Abbild der bildlich geschilderten Wonnen geben; durch diese reine Form schenkt sie unendlichen Inhalt.

Eine ähnliche Reduktion wie die Musik erfährt die Malerei, wenn sie vom Holz auf das Glas oder den Wandbewurf übersiedelt und im Dienste der Architektur farbige Mächte entfaltet. Sowohl Glasmalerei wie Fresko haben ihre bestimmten technischen Grenzen; man spricht mit Recht von materieller Kunst bei der Glasmalerei. Das Fresko muss eine monumentale Sprache führen; sonst ist es lächerlich, eine ganze Wand zu bemalen. Der Gobelin, der ja gewebte Malerei ist und in alter Zeit mehr galt als Tafelbild und Fresko, untersteht den gleichen technischen Bindungen. Das Mosaik, die Intarsia, die Kosmatenkunst, der Niello, der Sgraffitto sind verwandte Techniken, die fast alle von Architekten beansprucht werden, um in farbiger Solidität am Bau mitzuwirken. Das Gemeinsame dieser Dinge ist, dass ihre Freizügigkeit beschnitten ist, dass ihre Wirkung erst im Zusammenhang mit der Architektur und mit den Schwesterkünsten zur eigentlichen Geltung kommt.

Wir sehen also, hier wie dort, die Künste einen Teil ihres Eigenbesitzes, ihrer Sonderstruktur opfern, um in ein grösseres Ganze dienend einzutreten. Wer möchte leugnen, dass ein Mosaik, das die Kalotte einer pompösen Absis füllt und auf goldenem bleichem Grund die steile Liebefrau zeigt — so sehen wir es z. B. in Torcello — dank seiner Lage, seiner —

gebundenen — Würfeltechnik und seines blitzenden Glanzes unendlich mehr Wucht besitzt, als ein unten auf dem Altar aufgestelltes, „absolutes“ Tafelbild! Nur ist seine Freizügigkeit gegenüber den munteren Launen des Pinsels beschränkt und auch nur an dieser vom Architekten freigehaltenen Stelle besitzt es diese volltönende Wirkung. Wie hier der Kopf des Gebäudes in seiner Sondergestaltung ein höchstes Mittel des Ausdrucks empfängt, so ist z. B. im Musikdrama das Aktende stets ein kritischer Punkt. Inhaltlich ruht es auf den starken Substruktionen des ganzen Aktes, szenisch drängt es zu voller Entfaltung der Gruppen, moralisch sucht der Schlussgesang die entbundenen Kräfte noch zu überbieten und in höchster Monumentalität die langsam und mühsam eroberte Freiheit höchster Regionen zu spiegeln. Ein wundervolles Beispiel ist dafür Brünnhildes Schlussgesang, der mir immer wie ein antiker Chryselephantin erschienen ist.

Auch die Plastik, die etwa dem antiken Tempel oder der gotischen Kathedrale dient, gibt einen Teil ihrer Möglichkeiten auf, um der Architektur entgegenzukommen. Die Giebelkompositionen des Parthenon sind erhöhtes Relief; sie verzichten auf Rundplastik, sie sind zu steigender und fallender Ordnung verpflichtet, eine gewisse Symmetrie der Gruppen ist unerlässlich. Die Metopen sind ursprünglich Verschlussplatten der Dachöffnungen zwischen den Balken; räumlich fest umschlossen sollen sie das Loch, das sie verstellen, betonen. Am klarsten wird das bei der Metope des Tempels in Selinunt mit Helios Viergespann, das aus der Tiefe des nächtlichen Hauses im ersten Frühschein herausgesprengt kommt. — Noch stärker empfinden wir die örtliche Begrenzung bei den gotischen Pfeilerstatuen, die auf bestimmten Konsolen, in fertige Nischen gehören und im Profil sich nicht stark vor die Dienste der Pfeiler vorwagen dürfen. Aber die hier verlangte Reduktion hat der plastischen Sprache keineswegs geschadet; der strenge Vertikalismus, der Verzicht auf Lockerung der leiblichen Existenz sichert diesen gotischen Figuren so viel Rassigkeit und stilvolle Steilheit, dass man die klare Zugehörigkeit dieser Statuenwelt zu der Pfeilerwelt ringsum als besonderen Charakter empfindet. — Gibt es zu dieser Gebundenheit im Musikdrama ein Verwandtes? Man könnte es in der Abhängigkeit der Geste von der Musik erblicken; die Wallungen des Orchesters sind die Nischen, in die sich die Gestalten der Spieler einzuordnen haben. Wer Wagners Partitur genau kennt, weiss auch ganz genau seine Gesten; alles ist vorbereitet und harret des innigen Verstehens. Wie qualvoll muss es Wagner gewesen sein, jahrzehnte lang seine Nischen leer und statt dessen neben den Nischen unerfreuliche Verlegenheiten sich breit machen zu sehen.

Hier kommen wir auf einen Punkt, der es m. E. den Romanen, vor allem den göttlich singenden Italienern, so schwer macht, Wagner richtig zu spielen. Der Italiener verträgt einfach diese gebundene Marschroute im Spiel nicht. Seine Kunst verlangt eine durchaus selbständige Ge-

staltung der Rolle; die italienischen Komponisten wissen, dass sie mit geborenen Schauspielern zu rechnen haben und schreiben ihre Partituren etwa in dem Sinne des bezifferten Basses (nicht wörtlich genommen!), so dass für die freie Gestaltung der Rolle ein weiter Spielraum bleibt. In der Tat ist das wie des einzelnen Abends in Italien stets das Entscheidende; das Wort Virtuose hat dort unten den besten und festlichsten Klang. Wagner verlangt vor allem Gehorsam, nicht Selbstwilligkeit. Er kann deshalb die Stars nicht brauchen; ich persönlich leugne nicht, dass ich das sehr schade finde. Denn einen geistvollen begabten Spieler eine Rolle neu und eigenartig gestalten zu sehen, ist doch nicht Unfug, sondern Genuss. Aber ich sehe ein, dass der Einheit zu liebe dies Opfer gebracht werden muss. Es bleibt ja immer noch genug Bewegungsfreiheit; wer in Bayreuth die verschiedensten Vertreter des Hans Sachs, des Beckmesser, der Kundry, der Brünnhilde, auch der Isolde erlebt hat, der weiss, wie viel köstliche Verschiedenheiten es gegeben hat. Nur die ganz streng typisierten Rollen, wie Parsifal, Erda, Marke u. a. verlangen eine ganz bestimmte Lösung. Wagner hat bei seiner Partitur sicher auch einen rein praktischen Gesichtspunkt im Auge gehabt: es lässt sich nicht leugnen, dass die geistvollen Spieler in Deutschland rar sind und dass bei grösserer Freiheit Entgleisungen allzu häufig vorkommen müssten.

Wie die kirchliche Malerei bei all ihren Leistungen einen bestimmten Stil verlangen muss, der den Charakter *sub specie aeternitatis* sofort herstellt, so hat auch das Musikdrama in der Szene eine starke Ueberwindung alles rein Zufälligen zu geben. Es ist deshalb meine innerste Ueberzeugung, dass Bayreuth gut daran tut, auf diesem Gebiet „altmodig“ zu bleiben. Wir alle haben uns gefreut, dass der Blumengarten aus seiner indianischen Pracht erlöst wurde; aber ebenso erfreulich war es, dass Siegfried Wagner sich in dem neuen Bild eher Corot, als Ludwig von Hofmann anschloss. Wagner hat in diesem Punkt einmal zu viel von der Szene verlangt; da hat der Sohn verständig Verzicht geleistet. Musik, Tanz und Worte sagen hier mehr als genug. Auch hier, beim Bühnenbilde, ist das „dienen, dienen“ zu betonen. Ich brauche nicht zu sagen, dass moderne Tendenzen auf diesem Gebiete ganz andere Ziele haben. Ich bewundere Reinhardt ehrlich; aber für das Musikdrama sind alle seine optischen Dinge zu ungehorsam.

Und nun komme ich auf den schwierigsten Punkt, die Selbständigkeit der Sprache. Wir erleben in der Gegenwart ein starkes Bemühen um die Wortkultur; und wir Bayreuther sollten, meine ich, unsere Freude daran haben, dass man diese zarten Schätze wieder sorgsamer pflegt. Aber freilich duldet das Musikdrama auch hier keine artistische Selbstherrlichkeit. Verstehe ich Stephan George und seine Freunde richtig, so ist ihnen alles Musikalische im tiefsten Grunde verhasst. In der Rhythmik, nicht im Gesang sehen sie die blanke Leiter für ihre sauberen Wortpagen; Gesang

verdämmert den Glanz der Worte, Musik verschleift und bedroht die klare Versgliederung. Nun sind wir wohl Alle darin einig: ein Goethesches Gedicht wie: „Der du von dem Himmel bist“ ist schöner ohne Schubertsche Musik als mit dieser. Denn es ist ja eine fertige Sache und duldet den musikalischen Ueberguss eben nur. Aber Wagners Dichtung ist gar nicht ohne den Ton zu denken. Ihre Rhythmik liegt im Melos der unendlichen Melodie. Man spreche sich nur einmal die nicht komponierten Brünnhilde-Worte: Nicht Gut noch Geld noch göttliche Pracht etc. laut vor, um zu fühlen, wie unmittelbar ihr musikalisches Klingen ist. Begreiflicherweise muss darunter die artistische Wortkultur leiden. Schon der Stabreim ist nicht Rhythmik, sondern Kolorit. Auch hier wieder eine Reduktion, ein Preisgeben des einzelnen Wortklanges, ein Verzicht auf den Reim, weil die Struktur, die Verbindung, der Zusammenklang eben in der Musik und nicht in der Diktion liegt. Goethesche Verse — etwa die der natürlichen Tochter — zu sprechen, ist so ungeheuer schwer, dass es schon eines glücklichsten Zufalles bedarf, wenn eine Bühne diese künstlerische Schwierigkeit überwindet. Dagegen ist unsere Gesangkunst — so viel man auch entbehren mag und so sehr man es beklagt, dass die Reize des südlichen Gesanges den deutschen Stimmen ein für alle Mal versagt bleiben — so weit entwickelt, dass sie den Wagnerschen Intentionen zu folgen vermag.

Auf einem andern Gebiete noch stehen wir Deutschen den Italienern an natürlicher Begabung unendlich nach; es ist die körperliche Darstellung. Ich meine damit nicht die einzelne Geste, auch nicht die Gesamterscheinung, sondern die Freiheit und Leichtigkeit der Bewegung. Ich würde von diesem wunden Punkt nicht sprechen, wenn es jetzt nicht eine Schule der musikalischen Gymnastik gäbe, die ebenso sehr der Schulung des Ohrs wie der der Glieder dient, das ist Jacques Dalcroze in Dresden-Hellerau. Gelingt es, ein Sänger- und Spielergeschlecht heranzubilden, dem die Musik derart in die Knochen gefahren ist, dass der ganze Leib musikalisch reagiert, so würde eine Steigerung des ganzen körperlichen Gebahrens und des Adels der Geste erhofft werden dürfen. Man denke, wie beglückt Wagner von Frau Schnorr von Karlsfeld als Isolde war, weil jede ihrer Stellungen ein antikes Bildwerk schien. Was dieser Frau als persönliche Mitgift geschenkt war, das möchte man in Hellerau systematisch heranschulen. Wagner stellt auf diesem Gebiet — das wird oft übersehen — die schwierigsten Anforderungen, viel grössere als irgend eine italienische Oper. Der Anfang der zweiten Szene des Rheingold, Brünnhildens Sonnensang, das Spiel des kranken Tristan sind berühmte Klippen. Was nützen all die lieben Töne, wenn der Sänger ein Holzstock ist, wenn die Sängerin keine Musik in der Armgeste hat? Und nun gar für die Tänze! Die „lieben Dinger“ auf der Nürnberger Festwiese sollen gewiss nichts Artistisches aufführen; aber gar zu salopp darf es doch auch nicht zugehen. Wichtiger aber

als Einzelleistungen ist das einfache Dastehen, Vorübergehen, Abtreten. Das ist alles dem Italiener Natur, der Deutsche muss es erst lernen. Die beiden Gralsfeiern sind ein glänzendes Probestück.

Wer in eine gotische Kathedrale tritt, das Hochamt miterlebt, Orgel und a capella Gesang hört, wer die Epitaphien und Altäre des Doms mustert, die Statuen und Reliefs, Stickereien und Bronzen, Glasfenster und Chorschranken betrachtet, der staunt immer wieder aufs neue, wie das alles zusammengehört, wie es zusammenklingt in einer volltönenden Harmonie. Unter Führung der Architektur findet sich hier Plastik, Malerei und edles Gewerbe zusammen, um in brüderlicher Unterordnung unter die raumgestaltende Kunst eine Einheit zu entwickeln. So will auch das Wagnersche Musikdrama als einheitliches Kunstwerk begriffen sein. Die führende Kunst ist das Drama; Musik, Wort, Bild, Geberde, Szene, Regie dienen dem dramatischen Ausdruck. Wagner hat selbst erklärt, dass man die Musik schliesslich vergessen solle. Wir sahen, wie jede Kunst einen Teil ihrer Eigenart opfert, um an diesem Tempeldienst teilhaben zu können. Die Gegner sprechen von dem Verlust der Stosszähne. Wir geben ohne weiteres zu, dass Reduktionen eintreten mussten und wir feilschen nicht um Worte, wenn die andere Partei von einer romantischen Idee spricht. Es ist keine Sorge, dass jede Einzelkunst in ihrer Differenzierung fortschreiten wird; das Musikdrama ist ein historischer Begriff geworden, an dessen Grösse wir staunend herumraten und dessen Wirkung auch die nicht bestreiten können, denen der Weg zu diesem Ziel als ein Irrtum erscheint.

Paul Schubring.

Hellerau: Ein Auferstehungsversuch des Rhythmus.

Es ist eine zwingende Notwendigkeit, dass wir bei unsrem Bemühen, dem Rhythmus wieder die ihm gebührende herrschende Stellung einzuräumen, auf seine Urfänge zurückgreifen; diese nun scheinen mir körperlicher Natur zu sein. Fürder — scheint mir — müssen wir in erster Linie hierbei die Griechen und auch unsre eignen Vorfahren im Auge behalten und zunächst versuchen, eine für uns so dringend notwendig gewordene, zielbewusste Körperkultur auf ihre mehr zufällige, ich möchte fast sagen: unbewusste Körperkultur aufzubauen. Gewiss war sich der Griechen des Nutzens der von ihm geübten Körperpflege, der Leibesspiele und -kämpfe vollbewusst, jedoch waren sie für ihn so natürlich und notwendig, dass er gar nicht erst gross Aufhebens davon machte. Die rhythmische Kraft dieser Leiber, die durch stäte Uebung erzielte Härte gegen äussere Einflüsse befähigten die Griechen, ebenso gesunde und kräftige Nachkommen zu erzeugen, während der dem körperlich eifrig sich Betätigenden eigne frische Sinn ihrem Geist die Schwungkraft zur Hervorbringung der staunenswertesten Arbeiten auf jedem denkbaren Gebiete verlieh. So schützte sie das Körperliche gegen die Gefahren einer einseitigen Geistesarbeit, und ergänzten sich bei ihnen Körper und Geist in schönster rhythmischer Harmonie.

Bei den Germanen und andren das jetzige Europa bewohnenden Stämmen finden wir nun eine aus der Notwendigkeit der Lebensverteidigung und des Lebens-

unterhalts erwachsene, einseitige, völlig unbewusste Körperkultur, welche abnimmt, sobald des Lebens Not nicht mehr die zwingende Triebfeder ist, allmählich ganz aufhört und in eine einseitige Geistesbeschäftigung übergeht. Dass weder bei einseitiger Körperlichkeit noch bei einseitiger Geistigkeit etwas Gescheidtes zu Tage gefördert wird, ist einleuchtend. Bei Ersterer fehlt dem Geist der edlere Antrieb um dem Körper den notwendigen Schwung zu geben, bei der Zweiten dem Körper die Frische um den Geist zu befruchten. Die bei den Griechen vorhandene, durch die Leibesübungen gezeitigte Zuchtauglichkeit finden wir bei andren Völkern in verstärktem Maasse durch die scharfe Auslese im Kampfe mit Menschen und Tieren, nicht zum mindesten durch die Tanzauslese, worüber uns u. a. Dr. Willibald Hentschel in Heft 9, IX. Jahrgang der „politisch-anthropologischen Revue“ belehrt. War nun auch bei diesen Völkern sowie bei unsren Vorfahren — den Germanen — hierdurch eine Art Hochzucht gesichert, so war diese doch ganz zufälliger Art und musste aufhören, sobald die Notwendigkeit des Kampfes — mit seinen Folgen — nicht mehr vorhanden war. Während die Griechen trotz ihrer zahllosen Demütigungen, trotz des Unterganges von Olympia, bis auf den heutigen Tag ein Volk von gutgewachsenen, elastischen Menschen blieben, sind wir, die Nachkommen der stolzen, prächtigen, auserlesenen, kampf-lustigen und -bereiten, nimmermüden Germanen, sind wir — sage ich — ja sind wir eben was wir sind: die traurigen, verkümmerten Ueberreste einstiger ragender Herrlichkeit. Warum? Durch die doppelte Einseitigkeit: bei den Vorfahren des Körperlichen, bei uns des Geistigen. Uns hat von jeher der Rhythmus gefehlt, dem die Griechen alles verdanken bis auf den heutigen Tag. Rhythmus spart Kräfte, während rohe Gewalt sie sinnlos vergeudet; die eben genannte doppelte Einseitigkeit ist rohe Gewalt: gegen den Körper und gegen den Geist. Wir nun, die durch Jahrhunderte immer tiefer herabgekommenen Nachfahren dieser Recken, die durch Bücher- und Aktenstaub vergilbten Bastarde einer unrhythmischen Rasse, wir beginnen uns seit einigen Jahren zu besinnen, dass in unsren Landen einst kraftstrotzende blonde Riesen wohnten, wir beginnen uns zu besinnen, dass es einmal ein schönes, harmonisches, in Eurhythmie schwelgendes Griechenvolk gab, mit olympischen Spielen und einer göttlichen Tragödie; wir beginnen uns zu besinnen, dass wir dem doppelten Andenken dieser Germanen und dieser Griechen etwas schuldig sind; wir kamen langsam, allmählich, Schritt für Schritt, suchend und tastend aus unsren Bureaux und Studierzimmern, aus unsren Schulen und Kneipen, putzten unsre Brillen: fingen nun also endlich an, Sport zu treiben. Und jetzt ist sogar seit kurzer Zeit das Wort Rhythmus wieder in Gebrauch gekommen, in seinen richtigen Gebrauch nämlich; denn es hat Jahrzehnte, nein: Jahrhunderte gegeben, wo wir nicht anders glaubten, als dass der ganze Vorrat an Rhythmus in der Metrik unsrer in der Schule krampfhaft hergeleiteten Hexameter, Jamben, Trochäen, etc. erschöpft war, und dass wir erst auf die Existenz eines „Rhythmus“ aufmerksam wurden durch einen unsanft auf unsre Fingerknöchel niedersausenden Bleistift unsrer Klavierlehrerin, wenn wir absolut nicht Triolen und Achtel zum gleichen Takte vereinigen konnten. Jetzt aber scheint also wirklich hie und da die Erkenntnis der wahren Bedeutung des Rhythmus für das ganze Leben durchzudringen. Wer die Schrift des Dr. Braschowanoff „Olympia und Bayreuth“ in ihren verschiedenen Abschnitten in den Bayreuther Blättern verfolgt hat und, wie ich, durch die Liebenswürdigkeit des Herausgebers dieser Blätter, Gelegenheit hatte den noch unveröffentlichten Abschnitt dieser grosszügigen Arbeit über den Rhythmus kennen zu lernen, wer ferner die Lebensarbeit eines Jaques-Dalcroze mit all ihren Folgeerscheinungen liebevoll betrachtet und zu erfassen versucht, muss gestehen, dass wir doch anscheinend aus der

Periode der simplen Schulmetrik — statt Rhythmus — herauszukommen im Begriffe sind, ja, dass die Zeit bald für die Durchdringung des Lebens in all seinen Aeusserungen mit dem erlösenden Rhythmus reif zu sein scheint.

Aber wir müssen uns vor Einseitigkeit hüten; unsre Einseitigkeit hat uns ja fast vernichtet; noch ist es — aber knapp! — Zeit, uns auf uns selbst zu besinnen und uns hierdurch aufzurichten. Braschowanoff hat dies erkannt. In seiner äusserst fleissigen und fesselnden Arbeit spielt das Griechentum in seiner herrlichsten Blüte die grosse Rolle; ja, seine ganze Anschauung beruht auf dem Griechentum. Und das ist recht: wollen wir uns physisch, psychisch, moralisch und künstlerisch regenerieren, so müssen wir aus der germanischen einseitigen Urwüchsigkeit und aus der griechischen elastischen Vielseitigkeit das Beste heraus-schälen und dieses Beste von den beiden uns am Herzen liegenden Welten zusammenfliessen lassen zu einem rhythmisch-starken Ganzen von unverwüsthlicher, sich immer erneuernder, frischer Jugendlichkeit.

Ob Herr Professor Dr. E. Jaques-Dalcroze, der geistvolle Wiedererwecker der Idee des Rhythmus und der mit einem fabelhaften organisatorischen Talent ausgerüstete Begründer der „Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze“ in der Gartenstadt Hellerau bei Dresden, sich dieser Notwendigkeit der Vermählung von germanischer und griechischer Vergangenheit vollbewusst ist, ob er ganz oder genügend durchdrungen ist von der Furcht vor der so gefährlichen Einseitigkeit? Letzteres — glaube ich — wohl; Ersteres kaum. Aber wird er das ihm einleuchtende Prinzip der notwendigen Zweiseitigkeit auch auf die Dauer durchführen können, wird ihm sein Unternehmen nicht über den Kopf wachsen und in eine Art besseren Konservatoriums ausarten? Dies zu untersuchen muss ich an der Hand des selbst in Hellerau Gesehenen und des in dem 1. Band von: „der Rhythmus, ein Jahrbuch, herausgegeben von der Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze, Dresden-Hellerau“ Gelesenen etwas zurückgehen und die, manchen Lesern dieser Blätter vielleicht noch nicht bekannte Entstehungsgeschichte der „Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze“ besprechen. Ich bemerke hierzu, dass meine Ausführungen, mögen sie auch manchmal eine Kritik enthalten, geleitet werden und beseelt sind von unbedingter Hochachtung für die Person des Begründers der ganzen Bewegung, für seine hohen Ziele und für die prachtvolle Energie, mit der er ihnen zustrebt; sie sind ferner beherrscht von einer grossen und begeisterten Liebe zu dem von Dalcroze mit dem heiligsten Feuer verfochtenen Gegenstande.

Jaques-Dalcroze ist nicht freiwillig nach Deutschland gekommen. Es heisst hierüber in Adolphe Appias: „Ueber Ursprung und Anfang der rhythmischen Gymnastik“ in dem oben angeführten Hellerauer Jahrbuch: „Lehrer und Schüler — sie sind in der Tat unzertrennlich — fragten sich, ob es nicht möglich sei, gleichzeitig den Takt mit den Armen und den Rhythmus mit den Beinen anzugeben. Sie versuchten es, und man nannte dies „faire les pas“. Dies war der Anfang der rhythmischen Gymnastik.

Es war ein vereintes Suchen und Arbeiten. Gewiss war der Lehrer der unvergleichliche Anreger, aber ebensoviel nahm er an Anregung und Hinweisen von den Schülern. Vor solchen Anfängen kann man nicht anders, als sich in Ehrfurcht neigen. Schritt für Schritt — man darf dies fast wörtlich nehmen — entwickelte sich ein ABC der Bewegung. Für die musikalischen Elemente fanden sich körperliche Entsprechungen, und so befriedigend war der Fortgang, dass Dalcroze den Direktor des Genfer Konservatoriums um Erlaubnis bat, eine besondere Stunde für diese Uebungen, dieses „faire les pas“ einzurichten. Bis dahin nämlich hatten diese Uebungen nur in der freien Zeit und ohne jeden offiziellen Charakter stattgefunden. Diese Erlaubnis wurde verweigert; man deutete ihm an, er entwickle sich, wie es scheine, zum Tanzlehrer.“

Dies war im Jahre 1904. Da hiess es nun ohne die Hilfe der offiziellen Stellen weiterarbeiten, und es wurde in den nun folgenden Jahren eine ungeheure Arbeit verrichtet. Das „unbekannte Neue“ musste „während der Stunden, die der offizielle Stundenplan des Konservatoriums frei liess, in langsamer, von der Ungewissheit des Erfolges sorgenvoll bewegter Arbeit errungen werden.“*) Und es wurde tatsächlich errungen; denn, wer einmal einer Stunde in der „Bildungsanstalt“ beigewohnt hat, es sei denn einer Solfège — einer Improvisationsstunde oder einer Stunde, in der die ersten Anfangsgründe der rhythmischen Gymnastik den jüngsten Schülern beigebracht werden, wer Gelegenheit gehabt hat, eine Schüleraufführung unter Leitung des geliebten Lehrers zu erleben, der muss sagen, dass da durch eiserne Energie und mit grossem Fleiss ernsthafte Arbeit geleistet wird, von der auf die Dauer eine grosse, erhabene Kraft ausgehen kann, wenn sie in richtige Bahnen geleitet wird. Diese Arbeit aber hat sich aus sich selbst ganz allmählich entwickelt und entwickelt sich noch immer weiter, sie beruht auf der sich ausfüllenden Gegenseitigkeit von Lehrer und Schülern; denn das scheint mir wohl mit das Bedeutendste bei Dalcroze zu sein: dass er seine Schüler als seine Mitarbeiter betrachtet und es nicht verschmäht, durch die Beobachtung der einzelnen Individualitäten und nach dem Ergebnis seines Verkehrs mit den Schülern und seines Nachdenkens über das mit ihnen Erlebte, seine Methode weiter auszubauen.

Nachdem nun 1904 nur wenige seiner Schülerinnen den Mut gehabt hatten, trotz der ablehnenden Haltung der „höheren Stellen“ des Konservatoriums, ihrem Lehrer auf seinen unbekannten „Schritten“ zu folgen, „waren im Mai 1905 Lehrer und Schüler so weit, dass sie gelegentlich des Musikfestes in Solothurn eine öffentliche Vorführung „der Schritte“ wagen durften.“**) Trotz des bedeutenden Erfolges erhielt Dalcroze nach Einreichung eines genauen Berichtes über seine Arbeit an das Komitee des Genfer Konservatoriums und nach der Erneuerung des Gesuches um Zulassung seines neuen Unterrichtes in den offiziellen Stundenplan, eine endgültige, entschiedene Absage. Trotzdem eröffnete er im Frühjahr 1906 seine regelmässigen Normalkurse, welche seitdem stätig an Bedeutung zunahmen und ihn schliesslich nach Hellerau geführt haben. Der erste Normalkurs ist — nach Appia — dadurch von grösster Wichtigkeit für den weiteren Ausbau der Dalcroze'schen Lehre geworden, dass es dem Urheber dieses Unternehmens gelang, die Teilnehmer zu überzeugen, dass die rhythmische Gymnastik eine persönliche Erfahrung sein muss, nicht eine Methode, mit andren Worten, dass es nicht ausreichend ist, zu glauben, man habe die Sache mit dem Verstande erfasst, könne also ein Jünger Dalcroz's aus der Anschauung werden, sondern dass die rhythmische Gymnastik eine Angelegenheit des Verstandes, des Herzens und des Körpers zugleich ist. Diese Dreieinigkeit kann einzig das durchaus notwendige Band zwischen dem ideal gesinnten Lehrer und seinen Schülern knüpfen: wer nicht die Erfahrung an sich selbst gemacht hat, wer nicht das erste suchende Tasten nach einer Ausdrucksmöglichkeit als Schüler mitgemacht hat, kann das Wunder des Rhythmus nicht völlig begreifen und ist auch nicht im Stande, aus dem Neuen, was uns Dalcroze darbietet, die letzten Konsequenzen zu ziehen. Dass es dem Lehrer gelang, hiervon den Schülern des ersten Normalkurses 1906 gleich den richtigen Begriff zu geben, das ist wohl der hauptsächlichste geheimnisvolle Grund des schnellzunehmenden, zum mindesten äusserlichen Erfolges. Können wir nun hier mit gutem Gewissen auch von einem innerlichen Erfolg reden?

Die Kurse nahmen in den folgenden Jahren ihren Fortgang. „Die Beteiligung

*) Adolphe Appia, a. a. O.

**) Adolphe Appia, a. a. O.

wurde immer grösser, immer internationaler, und die Kurse wurden mit jedem Jahre reichhaltiger, denn es häuften sich die Erfahrungen jedes Winters“ heisst es hierüber in dem obengenannten Aufsatz von Adolphe Appia. Als Abschluss des Normalkurses 1909 fand das erste Diplomexamen für Lehrer der rhythmischen Gymnastik statt. Dies scheint notwendig gewesen zu sein, weil Unbefugte ohne weiteres die rhythmische Gymnastik nach Jaques-Dalcroze zu lehren begannen. Der Lehrer machte inzwischen Reisen, hielt Vorträge und erläuterte seine Methode durch Schüler-Aufführungen. Trotzdem fand er in seinem Wohnort, Genf, kein wohlwollendes Entgegenkommen, kein Verständnis, nur: „die schädliche und unbeständige Bewunderung einiger Aestheten“.*) „Nur in den germanischen Ländern fand er Widerhall und ernste Beachtung. Man suchte ihn zu halten, aber noch lehnte er alles ab, was ihn seiner Heimat entzogen hätte“**) Dies war also 1909. Noch setzte Jaques-Dalcroze mit tapferer Energie sein Werk in der Heimat fort. Was die Heimat aus Unverstand ihm verwehren wollte, er suchte es mit edlem Sinne der Heimat zu erhalten. Er wusste wohl, dass das wahre Gelingen seiner Lebensarbeit ihr nur Grösse und Ruhm bringen konnte; persönlich mag es ihm wohl ziemlich gleichgültig gewesen sein, welcher Boden die Entwicklung der keimenden Pflanze des Rhythmus beschützen würde. Sicher ist, dass selbst der Grösste, die kraftvollste Persönlichkeit auf die Dauer nicht gegen Gleichgültigkeit, kaltes Phlegma und eine sogenannte abwartende Haltung sich zu behaupten vermag. Jeder Mensch, der für eine Idee kämpft, der erfüllt ist mit neuen, grossen, idealen Gedanken, kurz, jeder der schafft, braucht ein liebevolles, nicht aufdringliches Interesse seiner Umgebung, braucht eine verständnisvolle Wärme der Gesinnung, eine Art freudigen Optimismus bei seinen Mitmenschen. Ohne diese konnte nun das Werk Jaques-Dalcrozes auf die Dauer auch nicht gedeihen. In Deutschland fand seine Stimme zuerst den Widerhall, der ihr gebührte; in Deutschland fand er mehr: Begeisterung und Liebe. Die Brüder Wolf und Harald Dohrn forderten ihn 1910 auf, die im Entstehen begriffene Gartenstadt Hellerau bei Dresden zu besuchen und zu prüfen, ob seine Lehre, seine Kunst, seine Person inmitten dieses Neuen mit seinen boden- und lebenreformatorischen Zielen, eine Lebens- und Entwicklungsmöglichkeit fänden, und ob er das ihm in Genf Versagte, bei ihnen zu begründen wagen könne. Das Ergebnis seiner Untersuchungen war, dass er zusagte, und dass am 22. April 1911 die Feier der Grundsteinlegung der „Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze“ in Dresden stattfinden konnte. Seitdem ist aus dem Grundstein unter den Auspizien des Architekten Heinrich Tessenow der edle Bau entstanden, bei dessen Betrachtung das Auge ausruht von dem eintönigen Einerlei der Spielschachtelarchitektur der „Gartenstadt“. Ich hörte den Tessenowschen Bau von einer Schülerin der „Bildungsanstalt“ (der Name ist unglücklich gewählt und gibt zu ironischen Bemerkungen Veranlassung) sehr unehrerbietig mit einer Scheune vergleichen. Die Dame hat entschieden Unrecht. Das Gebäude ist wirklich ein Kunstwerk und macht in seiner monumentalen Vornehmheit einen imposanten Eindruck. Ich möchte es eher mit einem Tempel als mit einer Scheune vergleichen. Ruhig und erhaben wirkt der Komplex von Gebäuden, wie er da steht: die rüstige Grösse des Hauptgebäudes in seiner strengen Linienführung vermählt sich glücklich mit den Proportionen der in ebenso ruhigen Formen gehaltenen Nebengebäude, welche in der Hauptsache zur Aufnahme von Schülern gedacht sind.

Als ich nach Hellerau kam, war das Hauptgebäude beinahe fertig; d. h. es fanden in ihm bereits die hauptsächlichsten Unterrichtsstunden statt. Nur in

*) Adolphe Appia, a. a. O.

**) Der selbe a. a. O.

einigen kleineren Räumen und in dem grossen Saal, der die Mitte des Gebäudes einnimmt, waren Handwerker noch beschäftigt.

Nachdem wir unsre Karten abgegeben und auf die liebenswürdigste Weise zugelassen waren, wurden wir in einen Saal geführt, wo Professor Jaques-Dalcroze selbst einer Herrenklasse Unterricht in rhythmischer Gymnastik erteilte.

„Es gibt keine unmusikalischen Menschen.“ Diesem Ausspruch von Herrn Professor E. Jaques-Dalcroze steht man anfangs mehr oder weniger skeptisch gegenüber. Hat doch jeder in seiner Familie, in seiner nächsten Umgebung einige Exemplare einer gewissen Gattung stockunmusikalischer Menschen, für die jegliche Musik ein unangenehmes Geräusch ist, die keinen Unterschied bemerken zwischen Wolframs Lied an den Abendstern und dem gerade grassierenden Gassenhauer. Gegenüber solchen, täglich sich wiederholenden Beobachtungen, mutet uns ein Ausspruch, wie der oben citierte, zuerst recht eigentümlich an. Anders aber wird unsre Skepsis belehrt, nachdem wir einige Stunden in dem Institut haben zubringen dürfen. Wahrlich, habe ich mir gesagt, wenn man mich in meiner Kindheit von Anfang an so behandelt hätte, wie es hier mit den kleinen und noch gänzlich rohen Kindern geschieht, hätte aus mir in musikalischer Beziehung noch etwas werden können. Man beginnt also bei Dalcroze selbst zu glauben, dass es keine unmusikalischen Menschen giebt. Zum mindesten nicht unmusikalisch geborene Menschen.

Der Unterricht in Hellerau umfasst die folgenden Fächer: rhythmische Gymnastik, Gehörbildung (Solfège), Improvisation, Anatomie, Chorgesang, plastische Gruppenübungen, Turnen und fakultativ Tanz. Wenn man die Verteilung der Stundenzahl über die verschiedenen Fächer prüft, so gewahrt man, dass im Normalkurs (Lehrerausbildungskurs und in fakultativer Auswahl der Stunden Hospitantenkursus für Berufsmusiker und Dilettanten zur speziellen Ausbildung musikalischer Fähigkeiten) die meisten Wochenstunden — nämlich je 5 — der rhythmischen Gymnastik und der Gehörbildung eingeräumt sind, während für Improvisation, Anatomie, Chorgesang, plastische Gruppenübungen, Turnen je 2, 1, 2, 4 und 3 Stunden vorgesehen sind. Dazu kommen noch 5 obligatorische Wochenstunden zum Hospitieren an Stunden des höheren Jahrganges und fakultativ 4 Wochen-Stunden Tanz. Der Normalkursschüler hat also, wenn er alles gewissenhaft mitmachen will, 31 Stunden in der Woche; das ist viel, wenn man bedenkt, dass er sich zu Hause noch präparieren soll. Schüler der Anstalt sagten mir, dass sie meistens viel zu erschöpft seien, um ihre Erholung zu geniessen, und dass auch meistens für sie zum Turnen gar keine Zeit sei. Dieses Erschöpftsein und Keine-Zeit-Haben kann ich nun gerade nicht als Bundesgenossen des Rhythmus bezeichnen.

Der Unterricht von Jaques-Dalcroze ist ungemein fesselnd; sein Umgang mit den Schülern liebevoll und vertrauenerweckend; man sieht und fühlt es: sie sehen mit dem vollen, hingebenden Vertrauen zu ihm empor, welches unerlässlich notwendig ist, um zusammen etwas Grosses zustandezubringen. Wir kamen — wie gesagt — in eine Stunde, als Dalcroze selbst in einer Herrenklasse rhythmische Gymnastik lehrte. Wir sahen fabelhafte Sachen, welche ich früher kaum für möglich gehalten hätte: so z. B. das Ausführen der „Schritte“ in verschiedenem Takt von Armen und Beinen; das Ueben, bestimmte, vom Lehrer auf dem Flügel angedeutete Takte in Körperbewegung auszudrücken und vieles Andre höchst Interessante; zusammengefasst: wir erlebten, um die eignen Worte von Professor Dalcroze zu gebrauchen, das eifrige Bemühen von Musik studierenden Menschen „den körperlichen Rhythmen den selben Wert beizumessen wie den klanglichen, d. h. die Plastik ebenso wichtig sein zu lassen wie die Musik.“ — In der nächsten,

ungemein fesselnden Improvisationsstunde, ebenfalls von Herrn Dalcroze geleitet, erlebten wir das Wunder, u. a. auch Schüler, die vor einem Jahr noch keine Ahnung vom Klavierspiel gehabt hatten, in einer angegebenen Tonart das gegebene Thema mehr oder weniger künstlerisch, je nach ihrer Veranlagung dilettantenhaft oder nicht, aber jedenfalls technisch richtig ausarbeiten und ausführen zu hören. Das Ergebnis, namentlich dieser Improvisationsübungen, ist m. E. nur möglich durch die herzlich-verständnisvolle Art des Unterrichtgebens und des Verkehrs des Lehrers mit seinen Schülern, durch das sich Vertiefen in die Individualität jedes Einzelnen, und das Eingehen auf die speziellen Veranlagungen. — Aber erst in der dritten Stunde, bei den kleinsten Kindern, ging mir das Unendliche von dem grossen Lebensquell des Rhythmus völlig auf. Diese kleinen, zum Teil sogar körperlich noch unverdorbenen Menschen vermögen uns eigentlich erst ganz den Sinn für die Vergangenheit und Zukunft des Rhythmus zu erschliessen; sie bilden die Brücke zwischen der Antike und der zukünftigen Moderne. Durch sie gewahren wir die Gefahr, in der sich die Anfangsschritte des wiederlebendigerwerdenden Rhythmus bewegen: denn sie lernen durch die frühe Uebung und bewältigen spielend und mit ungetrübtem, unermüdlichem Frohsinn, wozu wir Erwachsene erst nach langem, aufreibendem Studium und nach krampfhaftem Bemühen erschöpft gelangen. Daher gehört der Rhythmus Jaques-Dalcrozes — falls bis dahin noch etwas Vernünftiges davon übrig geblieben sein sollte — der kommenden Generation: wir sind körperlich zu sehr heruntergekommen um aus ihm für unsere Generation noch den vollen Nutzen zu ziehen. Was wir tun können, ist für unsre Kinder; ist: erkennen, was uns fehlt und wo es uns fehlt; das ist zunächst im Körperlichen. Gerade durch diese Erkenntnis können wir auf vernünftigen Grundlagen, durch frühe, andauernde Uebung und eine rhythmische Erziehung für unsre Kinder sehr viel gutmachen und uns selbst so die einzige Garantie bieten für eine Zukunft, besser als es das Heute und die nächste Vergangenheit sind.

Im Anschluss an das in Hellerau Erlebte, wohnte ich zwei Tage später einer Schüleraufführung unter Leitung von Jaques-Dalcroze in Dresden bei.

Das Programm zerfiel in:

I. Vortrag:

Dr. Karl Stork, Berlin: Die Nengeburt des Tanzes aus dem Geiste der Musik.

II. Aufführungen:

Erster Teil.

1. Elementarübungen für die Entwicklung des metrischen und rhythmischen Sinnes, sowie für die Regelung der Bewegungsgewohnheiten (Vorübungen für jeden Instrumentalunterricht).

2. Uebungen für Fortgeschrittenere. Uebungen in der Phrasierung, im Kontrapunkt, in der Engführung Die musikalische Nüanzierung.

Zweiter Teil.

Uebungen für die Entwicklung des Gehörs und des Tonbewusstseins. Vomblattlesen, Praktische Harmonielehre. Improvisation. (Ausgeführt von allen Jahrgängen).

Dritter Teil.

Die plastische Verkörperung der Musik:

1. Rhythmischer Marsch.
2. Johann Sebastian Bach: Dreistimmige Invention in B-Dur.
3. Frühlingswind, Intermezzo.
4. Rachmaninoff: Präludium.
5. Johann Sebastian Bach: Dreistimmige Invention in Es-dur.
6. Kriegstanz.
7. Johann Sebastian Bach: Präludium und Fuge in C-moll.

Ueber den Vortrag ist hier nichts Besonderes mitzuteilen. Die Ausführungen Dr. Storks waren für das grosse Publikum deutlich und belehrend, enthielten aber nichts, was gerade den Lesern dieser Blätter neu sein könnte.

Der erste und zweite Teil der Aufführungen boten in ihrer wunderbaren musikalischen Präzision, zumal wo es die ganz Jugentlichen betrifft, wieder das ungemein reizvolle Bild dar, von dem ich schon in Hellerau einen Vorgeschmack erhalten hatte. Reizvoll ist nicht richtig gesagt; faszinierend, ergreifend sind die Ausdrücke, mit denen — glaube ich — das Erlebnis besser bezeichnet werden kann. Die Beobachtung des Eindruckes, welchen gerade die ersten Elementarübungen auf das Gemüt und auf den Körper des Kindes machen muss, die Wahrnehmung von der ungeheuren Schärfung des Denkvermögens, von dem frühen Erwachen des allgemein-künstlerischen Gefühls ist so wertvoll, dass schon diese Uebungen allein genügen, um die Zukunft der Methode Jaques-Dalcroze gesichert erscheinen zu lassen. Diese Elementarübungen bilden nicht nur — wie das Programm richtig angibt — die Vorübungen für jeden Instrumentalunterricht, sie sind, wie Dalcroze in seiner schönen, ersten Ansprache an die Schüler und Schülerinnen des Normalkurses I. Jahr mit vollem Recht sagte: „die Vorbereitung für alle Künste, denn der Rhythmus ist die Grundlage aller“. Da haben wir in wenigen Worten die Quintessenz der Dalcrozischen Lehre, die Quintessenz jeglicher Kunst überhaupt. Diesem Grundgedanken ist Dalcroze für seine Person bis in seine letzten Konsequenzen treu, dieser Gedanke ist der Leitfaden seines ganzen Strebens. Und doch — man verzeihe mir musikalisch gänzlich Ungebildetem die freimütige Kritik — doch durfte er gerade deshalb den bestehenden Verhältnissen der Welt und der Menschen nicht die Konzessionen machen, die er gemacht hat und stäts weiter macht. Er musste sich beschränken. In der Beschränkung hätte die grösste und erhabenste Kraft seines Unternehmens beruht. Beschränkung hätte für ihn bedeutet: Unterricht nur an Kinder; diesen Unterricht immer weiter ausbauen, bis aus dem ersten Jahrgang allmählich nach Jahren Helfer des Lehrers herangewachsen wären. Man hätte Aehnliches erreicht wie jetzt, aber langsamer: mit besserem Material. Körperlich vollkommen kann die nächste Generation auch noch nicht sein; aber doch schon etwas besser als die jetzige; Kinder, welche von Jugend auf geübt und gehärtet werden, gedeihen besser und werden biegsamer und kräftiger als ihre spätgeübten körperlich verkümmerten Eltern. So ist noch Hoffnung vorhanden, dass nach mehreren Geschlechtern, bei fortgesetzter vernünftiger Pflege — und nicht zu vergessen: bei sorgfältigerer Zuchtwahl, als sie bis jetzt üblich ist — Menschengenerationen geboren werden, die sich immer mehr unserm griechisch-germanischem Ideal nähern. Vielleicht ist es auch eine Utopie meines allzu optimistischen Gehirns. Jedenfalls gilt mir als Beweis, dass Herrn Professor Dr. E. Jaques-Dalcroze dieses griechisch-germanische Ideal, welches ich im Anfang dieser Zeilen erwähnte, nicht vorschwebt: 1. dass er überhaupt Erwachsene zu seinen Kursen zulässt, 2 dass er dabei so wahl- und ziellos die jämmerlichsten, verkrüppelten und verkümmerten Gestalten mit aufnimmt. Dies bedroht m. E. auf die Dauer ernstlich die Existenz von Hellerau, denn dieses scheint mir die „Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze“ zu einer einseitig-geistigen, ja, zu einer einseitig-musikalischen herabzuwürdigen. Dieses nun konnte niemals die Absicht des Neuerweckers des Rhythmus sein, und ist auch jetzt nicht seine Absicht. Man höre nur:

„Sich selbst erkennen, das sollte das Ziel der ersten Erziehung sein! Dieses suche ich in unsren Studien vor allem zu erreichen. Wer sich kennt, lernt sich beherrschen! Die Entwicklung des Charakters ist das Erste und das Wichtigste!“

„Gewiss habe ich mein System zuerst als Musiker erdacht und für Musiker! Aber je weiter ich fortgeschritten bin, umso mehr habe ich gemerkt, dass, wenn auch die Musik

eine sehr wichtige Rolle in der Erziehung für und durch den Rhythmus spielt, doch der Nutzen dieser Erziehung hauptsächlich in zwei Dingen besteht. Nämlich: erstens in der Ausbildung der allgemein-menschlichen Eindrucks- und Ausdruckfähigkeiten und zweitens darin, dass dem Menschen die Rückkehr zu seinen natürlichen Regungen erleichtert wird. Ich habe die Erfahrung gemacht, dass der Mensch erst dann reif zu einem speziellen Kunststudium wird, wenn der Charakter gebildet, die Ausdrucksfähigkeit entwickelt ist.“

„Warum gibt es so viele Menschen, die in ihrem Gehirn eine grosse Menge gehäufte Gedanken haben und in ihrer Seele dumpfe, unbestimmte Regungen, Menschen, die nicht im Stande sind, diese Gedanken zu ordnen und diese Regungen in ihrer ganzen Fülle und in ihrer ganzen Kraft zu erleben? Das kommt, wie ich meine, daher, dass die Empfindungen, die diese Gedanken und diese Regungen erzeugt haben, weder vollständig erlebt worden sind, noch den ganzen Organismus, so wie sie es sollten, in Schwingungen versetzt haben. Die Empfindungen haben auf einen unentwickelten Körper gewirkt, auf einen Körper, der keine natürlichen rhythmischen Formen besitzt, kein Maass, kein Gleichgewicht, keine Fülle des Lebens.“

„Aber mir scheint wahrscheinlich, dass ein Mensch mit geschwächten Muskeln und Nerven auch moralisch schwach ist. Kommt dieser nun durch Willenskraft dazu, seinen Körper zu kräftigen, so wird ihn das Selbstvertrauen, das aus diesem Fortschritt erwächst, in Stand setzen, auch geistige und moralische Fortschritte zu machen.“

„ Vor allen Dingen handelt es sich für uns, wenn wir diese verschiedenen Takte studieren, gar nicht darum, Musik im eigentlichen Sinne des Wortes zu machen. Wir wollen vor allen Dingen unsere Bewegungen im Raum gestalten, sie verschränken, verbinden und einander gegenüberstellen, sie ausdehnen, verkürzen und abstufen nach den Regeln, die speziell für körperliche Bewegungen gelten.“

„Wer rhythmische Gymnastik lernt, kann seine Empfindungen nur dann in körperlichen Bewegungen darstellen, wenn er die Technik seines Körpers beherrscht.“

Der Mann, der (in seiner Ansprache an die Schüler und Schülerinnen des Normalkurses I. Jahr^{*)}) diese guten und wahren Dinge sagt, der weiter in der Kunst das Höchste: die erneuerte griechische Tragödie anzustreben sich zu bemühen scheint, kann nicht der selbe Dalcroze sein, der uns nach der Vorführung der, eine wirkliche Offenbarung bedeutenden „Elementarübungen“, nach den musikalisch und allgemein-künstlerisch höchst bemerkenswerten Uebungen im Dirigieren, im Kontrapunkt, u. s. w. mit dem Schauspiel der sehr unkünstlerisch und dilettantisch anmutenden „plastischen Verkörperung der Musik“ erquickte. Der Dalcroze, der, wie die oben angeführten Aussprüche vermuten lassen, zum Teil so durchaus auf dem Boden des wahren Kunstwerkes zu stehen scheint, kann, meiner Meinung nach, nicht identisch sein mit dem, der gemeint hat, dass Richard Wagner die Oper „verjüngt und belebt“ (sic.^{**)}) habe, und dass diese von „dem grossen Genie von Richard Wagner“ verjüngte und belebte Oper „die Einheit des Wortes, der Bewegung und der Musik“ auch nicht darstellen könne, „denn weder die Mehrzahl der Sänger, noch — ich muss es sagen — die Mehrzahl der Komponisten kennt die Gesetze der körperlichen Bewegungen“^{***)}) Und weiter: „Es gibt heutzutage kein einziges Schauspiel, wo der gleiche Rhythmus den Sang, die Bewegungen und das Orchester beherrscht“^{†)}) Ich wiederhole: es kann nicht der selbe sein; es müssen in dem Manne zwei entgegengesetzte Strömungen wohnen, zwei Strömungen, welche einander ebenso feindlich entgegenarbeiten, wie das Prinzip der ausschliesslichen Kinderklassen und das Zugeständnis der Kurse für Erwachsene, wie die wundervollen, von uns erlebten Uebungen grossen Stils und die später uns vorgeführte Pantomimen-Afterkunst. Denn wie sollte es sonst möglich sein, dass ein Jaques-Dalcroze Wagner einen Verjünger der Oper nennt, dass er Wagners Drama auch nur in einem Atem mit der alten Oper nennen kann? Wie wäre es sonst möglich, dass

^{*)} „Der Rhythmus“ ein Jahrbuch u. s. w.

^{**)} Jaques-Dalcroze, in der selben Ansprache an die Schüler.

^{***)} J.-Dalcroze in der selben Rede.

^{†)} Idem.

er mit seiner Behauptung: „es gibt heutzutage kein einziges Schauspiel, wo der gleiche Rhythmus den Sang, die Bewegungen und das Orchester beherrscht“ das Wunder von Bayreuth vollkommen ignoriert; wie könnte er sonst unbekannt sein mit der Tatsache, dass der Ausdruck seelischer Gefühle und Leidenschaften, die plastische Darstellung dieser und auch körperlicher Zustände im Raum ohne Worte, die Pantomime also, nur etwas Halbes ist? Darüber sind wir nun doch hinaus. Seitdem Beethoven in seiner letzten Symphonie, im verzweifelten Ringen nach einem noch stärkerem Ausdrucksmittel, schliesslich nicht mehr ohne die menschliche Stimme auskommen konnte und nun den ganzen, unendlichen, aufgespeicherten Jubel in dem: „Freude, schöner Götterfunken“ zum Ausbruch brachte, seitdem Richard Wagner, auf Beethoven weiterbauend, die moderne Tragödie schuf, seitdem können wir keine neue absolute Musik mehr gebrauchen; wie viel weniger denn absolute Mimik. Und was Jaques-Dalcroze dem bewundernden grosstädtischen Aesthetentum mit seiner „plastischen Verkörperung der Musik“ leider vorsetzt, das ist diese vollkommen überflüssige absolute Mimik. Dalcroze sucht die Wiederbelebung der antiken Tragödie. Das ist sehr richtig, und so weit können wir ihm durchaus folgen. Jedoch erstrebt er diese Wiederbelebung durch schülerhafte Pantomimeninterpretation der göttlichsten Musik, die es vor Wagner und Beethoven gegeben hat. Er vergisst: erstens, dass die griechische Tragödie über menschliche Stimmen und über menschliche Körper verfügte; denn die Stimme gebraucht er nicht und die Körper hat er nicht; zweitens, dass wir in Bayreuth die griechische Tragödie in vollkommenerer, moderner Form haben. Wenn wir auch nicht die von ihm ersuchte Einheit von Spielraum und Zuschauer-raum verwirklichen können, so haben wir aber dafür das entschieden Wichtigere: die Einheit von Darsteller, Orchester, Gebärde, Raum, — kurz: die vollkommen richtige musikalische und künstlerische Einheit, diesen „gleichen Rhythmus“, den Dalcroze ganz richtig bei allen bestehenden Schauspielen vermisst.

Zusammenfassend scheint mir — wie gesagt — in den Bestrebungen von Herrn Professor Dr. E. Jaques-Dalcroze entschieden der Kern für eine bessere Zukunft auf mancherlei Gebiet zu liegen; oder vielmehr, auf dem ganzen, weiten Gebiete, welches wir Lebenskunst nennen. Voraussetzung wäre aber, dass die Entgleisungen, welche bis jetzt leider stattgefunden haben und stattfinden, zum Heile des Ganzen wettgemacht würden, und dass die Leitung der Hellerauer „Bildungsanstalt“ sich nicht von dem seichten Beifall der Menge allzu sehr irre führen liesse. Dann könnte von Hellerau eine wunderbare allgemeine Regeneration ausgehen und könnte Hellerau in der fernen Zukunft Hand in Hand mit Bayreuth für die wahre Kunst das Höchste leisten. Hellerau müsste dann aber wollen. Jetzt scheint es mir einigermassen wie ein steuerloses Schiff auf hoher See: es möchte wohl das Körperliche mit dem Geistigen vermählen; es hat aber noch nicht den Mut dazu, und so wird es leider dem einseitig Geistigen zugetrieben und läuft Gefahr, in eine Bildungsanstalt für Musiklehrer auszuarten.

Armand Crommelin.

Die vaterlosen Knaben.

Von L. Andro.

Es gibt kein Werk Wagners, in dem wir Eltern und Kinder miteinander auf der Bühne sehen. Nie im Sinn einer abgeschlossenen Familie; alle seine Menschen sind einsam. Es liegt ein tiefer Sinn darin, dass keines das Glück der Familie, das sättigt und befriedigt, aber oft auch erschläft und unfähig macht, überhaupt kennt. Wohl erscheinen Senta und Eva mit ihren Vätern; aber ihre Mütter haben sie längst verloren. Es musste so sein. Nur so konnte Sentas Sinn sich ganz in Sehnsucht verlieren, nur so Eva zu dem zielbewussten, klugen, den Geliebten stets ein wenig bemutternden Weibe werden, das sie ist. Mary wie Magdalene mögen recht gut für das leibliche Wohl der Kinder gesorgt haben. Aber die Mädchenseelen haben sich ihnen niemals erschlossen, auch der braven Magdalene nicht, wenngleich sie Eva zu all und jedem ihre Hilfe leiht, freilich ohne die Gedanken des Mädchens völlig übersehen zu können.

Wotan, Erda, Brünnhilde. Es ist das einzige Mal, dass wir in einem Drama — aber nicht zusammen — Vater, Mutter und Kind auf der Bühne sehen. Aber wie weltenfern voneinander! Wie einsam, durch wie weite Abgründe getrennt jedes für sich! Wie viele Schicksale liegen da schon zwischen ihnen! Wie wenig gehört eines zum andern mehr!

Wir sehen zuweilen Geschwisterliebe. Wild aufflammend zur Leidenschaft bei Siegmund und Sieglinden, sanfter bei Irene und Rienzi, Elsa und Gottfried, Gunther und Gutrunen. Allein niemals, niemals spricht ein Vater zu seinem Sohn — ein Menschenvater zu seinem Menschensohn!

Nur im ersten und im letzten Werk Wagners finden wir Anläufe zu solchem Gespräch: der alte Colonna redet zu Adriano und der sterbende Titurel ruft aus seinem Sarge den Sohn Amfortas an. Aber die ungeheuerere Macht des Vaters über sein Kind, das doch andern Blutes ist, anderen Zielen zustrebt und sich ihm dennoch beugt, dies finden wir nur einmal, allein in dämonisch-gespensischer Sphäre: Wenn Alberich in des finstern Hagen Seele die schwarzen Dinge weckt, die da schon schlummern, aber des Alben bedürfen, um wach und stark zu werden

Der Vater Wotan und das Kind Brünnhilde: nie hat ein Vater herrlicher zu seinem Kinde gesprochen. Aber nicht er ist es, der das junge Wesen schützt. Sie, in ihrer ungebrochenen Naturkraft scheint stärker zu sein als Er, der in furchtbarste Qualen Verstrickte. Sie bleibt die Stärkere. Denn in den gleichen Konflikt gebracht, folgt sie nur sich selbst, aus den Impulsen des eigenen heissen gütvollen Herzens und darf es tun, während dem Gott die furchtbare Pflicht der Gerechtigkeit obliegt, gegen eine Welt, die nicht die seine ist

Die Knaben Wagners aber kennen ihren Vater nicht. Ein Stück seiner Lebenstragik scheint sich hier zur Vision zu verdichten: er, der seinen Vater niemals gekannt hat, er, der seinem eigenen jungen Sohne allzufrüh wegsterben sollte, er lässt Tristan, Siegfried und Parsifal geboren werden, da ihre Väter die Erde deckt; lässt zwei von ihnen, Tristan und Siegfried von sterbenden Müttern zur Welt gebracht werden, indes der dritte vom Tode seiner Mutter erst hört, da er im Begriff ist, in das Gralsreich einzudringen.

Ihm hat noch eine lebende Mutter ihre Liebe geschenkt, darum darf er leben. Die beiden anderen aber kommen aus dem „Wunderreich der Nacht“ und müssen wieder dahin zurück. Niemals hat der düstere Tristan dies Land ver-

lassen können, auch bei der seligsten Hingabe Isoldens nicht. Nach dem strahlenden Siegfried aber strecken Andere, Finstere die grausamen Hände aus. Er weiss nicht, dass er verfallen ist; er ahnt es nur in seltenen Stunden. Aber er kommt aus dem selben Dunkel wie Tristan, er ist gezeugt von einem dem Tod schon verfallenen Vater, geboren von einer verzweifelnden einsamen Mutter, die sterben muss: und darum kann auch Siegfried nicht leben und die Nacht, deren Kind er ist, wie Tristan, nimmt ihn zurück.

Die starke Hand des Vaters, sein kluges Wort, sein weises Führen sind ihnen versagt geblieben, wie sie Wagner selbst versagt blieben, wie auch sein Sohn Siegfried sie bald entbehren sollte. Schon die alte Parsifal- wie die alte Tristan-Sage lassen die Väter, Gahmuret hier, Riwalin dort, vor der Geburt des Kindes sterben. Wie von einer ahnenden Macht getrieben, musste Wagner nach diesen Stoffen greifen. Und musste, von der selben Macht geführt, sein wunderbares Wälsungendrama in sein Werk fügen, das zeigt, „wie das ward“ und wie die ungeheuere Tragik im Lose der Eltern auch den kraftvollsten und leuchtendsten Sprössling beschattet und ihn ins Schattenreich zieht.

Der gütvolle Andere, der sich eines einsamen Kindes freundlich angenommen, mag vielleicht im Landgrafen Hermann wiedergefunden werden, dem väterlichen Freunde Elisabeths, im Kurwenal, der Tristan im Waffenwerk unterwiesen hat. Ins Tückische und Bösertige verkehrt, finden wir den Hüter einer Jugend in Mime. Bei Isolden hören wir viel von ihrer sorgend klugen Mutter, nichts von ihrem Vater. Wie fremd aber steht Senta ihrem Vater gegenüber, der so rasch bereit ist, sie um Gold und Ansehen hinzugeben! Edler ist das Mäzenatentum Veit Pogners: Evchens Hand soll der Preis für eine Sache sein, die ihm gross und edel dünkt. Nicht ganz ohne Selbstbefriedigung spricht er aus, wieviel er zu opfern bereit ist. Eva kennt ihren gütigen, doch in diesem Gedanken befangenen Vater, und so besonnen sie sonst ist, diesmal denkt sie an Flucht mit dem Geliebten. Zum Glück ist ein anderer da, der weiter sieht als sie, und der weiss, wie beiden zu helfen ist. Denn wie so oft, wissen auch hier Vater und Kind nicht allzuviel voneinander, wie herzlich sie einander auch zugetan sein mögen.

Einsam sind Richard Wagners Knaben gross geworden und einsam müssen sie sein. Allein mussten sie aufwachsen und sich emporträumen, zu dem, was ihr geheimnisvolles Geschick von ihnen wollte, und keiner durfte sie leiten. Allein mussten die jungen Seelen ihre Kräfte fühlen lernen, wie die Sonnenblumen mussten sie ihre Häupter dem grossen Lichte zuneigen, in dem sie erblühen sollten. Die schützende Hand eines Vaters aber hätte sie vor allzu glühendem Sonnenbrand vermutlich behütet. Von sterbenden Vätern gezeugt, von todestraurigen Müttern geboren: so erwuchs in ihnen die ungeheuere, sehnsüchtige Kraft, die sie über sich selbst hinauswachsen und die sie Erlösung finden liess, die einen im Wunderreich der Nacht, den letzten im tiefen Frieden des Gralsreiches, das ein Vergehen, ein Sich-Auflösen, ein Eingehen in die unendlichste Ruhe und Seligkeit bedeutet — wie der Tod.

Herzeleide.

Ihr brach das Leid das Herz,
Und — Herzeleide — starb.

(PARSIFAL, II. Aufzug.)

Den ganz grossen Kunstwerken eignet, wie man weiss, gegenüber den Produkten mittlerer Schöpferkraft eine eiserne zwingende Notwendigkeit, sodass an ihnen Alles ist, wie es nicht anders sein kann, und nichts anders möglich ist, als es eben der Genius dargestellt hat. Auch das kleinste Ereignis, die scheinbar unbedeutendste Figur hat klare Gestalt, festen Ausdruck und innere Notwendigkeit. Das wirklich grosse Kunstwerk kennt keine Episoden: was episodenhaft erscheint, hängt doch in irgendeiner Beziehung am Kern des Ganzen. Ja, oft lässt sich gerade an den kleineren Gestalten, den sogenannten „Nebenfiguren“, die Grösse des Dichters erweisen, seine Sorgfalt erkennen, mit der er die letzten Konsequenzen wie die feinsten Vorbedingungen seines Stückes durchdacht hat. Hans Pfitzner hat einmal wunderschön gezeigt, wie „Melot, der Verruchte“ seinen persönlichen Anteil an der inneren Tristan-Handlung hat, wie er neben der Rolle, die ihm für das äussere Geschehen im „Tristan“ zukommt, noch tiefer, menschlich tiefer motiviert erscheint: dass er keineswegs bloss der heimtückische Verräter ist, als der er uns wie den Personen der Handlung selbst entgegentritt, dass er vielmehr aus anderen Gründen sich gegen Tristan stellen muss; dass dann am Schlusse, wie er hereingestürzt kommt, in heftigster Reue, um Tristan abzubitten, um Alles wieder gutzumachen, seine letzten Worte „Wehe mir! Tristan!“ ergreifend tiefen Sinn erhalten, weil aus ihnen „die Erkenntnis einer furchtbaren Schuld“ klingt: „die Tragödie dessen, der das Tun des leidenschaftlich geliebten Freundes, dessen Reich nicht von dieser Welt ist, nicht begreift und deshalb zu seiner Vernichtung gereizt wird“.

Im „Parsifal“ erregen mehre solcher „Nebengestalten“ unser Interesse, und zwar besonders diejenigen, die gar nicht im Stück auftreten. Auch von ihnen gilt, was eingangs erwähnt wurde.

Die blässeste dieser Figuren ist noch der „Held Ferris“ unter den Klingsor-Rittern, genannt in der Szene zwischen Klingsor und Kundry, in der „Mauerschau“, als besonders wehrhafter Verteidiger der Zauberburg, zugleich im schärfsten Kontrast zu Parsifal, da er dem unbewaffnet hereinstürmenden Jüngling sofort unterliegt.

Wunderbar dagegen, wie Gawan, der unerschrockene, tollkühne Artusritter, gleichsam im Hintergrunde des Gedichts vorbeireitet! Er, der für den kranken Amfortas „mit List und Kühnheit“ Heilkräuter gewonnen hat, die aber auch nichts nützen, hat, entgegen dem Gebot des Grales („der trotzig Kühne“) das Gralsgebiet verlassen, um neue Heilmittel zu suchen. Amfortas muss deshalb für ihn, (der schon in der Dichtung des Mittelalters die weltlich-galante Seite des Rittertums repräsentiert) mit Recht besorgt sein, dass er „in Klingsors Schlingen fällt“, dass er den Versuchungen unterliegt, mit denen der Böse den Gralrittern auflauert.

In ähnlich klarer Gestalt ersteht Herzeleide, die Mutter des „reinen Toren“, vor unsrem geistigen Auge, wenn wir beachten, was uns über sie gesagt wird. Nur noch viel bedeutsamer!

Die Rolle, die die Mutter Parzival-Parsifals in der Sage einst und jetzt spielt, scheint fast die gleiche geblieben zu sein, und ist es doch nicht. —

Heute, wo wir zum erstenmal den gewaltigen, durch die Fabulierlust des Mittelalters ins Riesenhafte ausgedehnten Stoff vom Gral und Parzival in seinem

Werden übersehen, lohnt es sich, kurz den Weg zu verfolgen, den diese schöne und edle Gestalt in der Entwicklung der Sage zurückgelegt hat.

Wir wissen heute, dass die letzte Grundlage, die tiefste Wurzel der mittelalterlichen Gral-Parzival-Sage nicht, wie man immer behauptet hat, die christliche Legende von dem durch Joseph von Arimathia bei der Kreuzabnahme Christi in einer kostbaren Schale aufgefangenen und als heiligste Reliquie aufbewahrten und verehrten Blut des Heilands ist, sondern ganz im Gegenteil — ein uralt-arisches, durchaus heidnisches, bei Indern, Persern, Slaven, Kelten und Germanen in mehr oder minder deutlichen Spuren noch jetzt nachweisbares Märchen. Jenes Märchen erzählte von einem kindischen Helden, der durch seinen blossen Mutterwitz unter Ueberwindung der schwersten Gefahren zwei kostbare Dinge, das „goldene Becken“ (das wie das Tischleindeckdich Speise und Trank und alles Wünschenswerte der Welt gewährt) und die unwiderstehliche „diamantene Lanze“ gewinnt. In echt märchenhafter Weise ist der Held ein sogenannter „Dümmling“, d. h. ein in Stumpfheit, in scheinbarer Idiotie aufwachsender, daher unbeachteter Junge, der von seiner Umgebung (es ist gewöhnlich der jüngste von drei Brüdern) für dumm und unfähig gehalten wird, der aber dann plötzlich sich als der eigentlich und einzig Wertvolle, der wirklich Befähigte erweist, die Abenteuer spielend besteht und Reich und Prinzessin einheimt. Jene anfängliche Stumpfheit und In-sich-gekehrtheit ist also nicht das Zeichen wirklicher Stupidität, sondern vielmehr des sicheren Heranreifens zu den seiner harrenden Aufgaben. Die Mutter des Helden nun ist im Märchen gar nicht da — trotzdem, glaube ich, wirkt ihre Gestalt, vielleicht gerade weil sie nicht da ist: der Dümmling steht ganz allein in der Welt, selbst die Mutter fehlt ihm — seine Tat hebt sich darum auf diesem Grunde völligsten Verlassenseins nur umso glänzender ab.

Zu diesem Charakter gehört der Zug, dass er von ritterlichen Taten nichts weiss, dass er daher auch natürlich keine Ahnung hat von ritterlicher Kleidung, ritterlichem Auftreten usf., kurz ohne jede ritterliche Erziehung ist. Das ist der Punkt, wo der Charakter für das Mittelalter besonders interessant wird: Un-erfahrenheit, Mangel an Erziehung ist für das Minnezeitalter gleichbedeutend mit Mangel an speziell ritterlicher Ausbildung. Da ist es nicht gleichgiltig, dass nach mittelalterlich-höfischer Sitte die Erziehung bis etwa zum 9. Lebensjahre in den Händen der Frauen, vor allem der Mutter lag, erst dann trat an ihre Stelle der Waffenmeister, der zugleich das Waffenhandwerk, die Kunst des Jagens, Harfenspiel und Poesie zu lehren hatte. Es macht den wesentlichsten Zug an dem jungen Parzival Wolframs von Eschenbach aus, dass er eben ohne diese Erziehung zum Ritter aufwächst, ja dass ihm diese geflissentlich vorenthalten wird: mit Narrenkleidern stattet ihn die Mutter aus, auf einen elenden Klepper setzt sie ihn, als er, seinem angeborenen Triebe folgend, von ihr weg in die Welt zieht, denn sie hofft, dass er, verspottet und verlacht, wieder zu ihr zurückkehren werde. Das Stärkste in seinem Wesen, die vom Vater vererbte unbändige Ritterlichkeit sucht sie ihm zu verläugnen, ja zu verschimpfieren — die liebeerfüllte Törlin!

Wie erscheint uns nun aber die Mutter des Helden im „Bühnenweihfestspiel“? Sie tritt, wie bekannt, nicht auf, im I. und II. Akt wird sie genannt, im III. hat sie nichts mehr zu tun. Umsomehr aber in den beiden ersten!

Kaum ist Parsifal auf der Bühne, so wird schon ihr Name genannt. Er, der seine eben begangene Missetat, die Tötung des Schwanes im Gralgebiet, nicht versteht, der nicht weiss, wer sein Vater ist, der seinen Namen nicht einmal weiss, — er weiss nur das Eine: „Ich hab' eine Mutter, — Herzeleide sie heisst: im Wald und auf wilder Aue waren wir heim.“ Diese traumhafte Erinnerung ist Alles. Hier ist er eben noch ganz Kind.

Dass seine Mutter tot ist, weiss er noch nicht. Der Moment, wo er dies erfährt, bedeutet das Ende seiner Kindheit. Er steht unmittelbar vor dem Eintritt in die Gralsburg und den daraus folgenden für sein Leben entscheidenden Ereignissen, die mit dem Ausgestossenwerden aus dem Gralreich anheben.

Hier nun, im II. Akt, in der grossen Szene zwischen Parsifal und Kundry leuchtet die Gestalt der Mutter Parsifals ungleich heller auf, ersteht ihr wundervoll reines Bild klar vor unsren Augen. Wir sehen sie in Trauer um den ihr entrissenen ritterlichen Gemahl Gamuret, — „das Leid im Herzen, wie lachte da auch Herzeleide, als ihren Schmerzen zujauchzte ihrer Augen Weide!“ — den Schlaf ihres kleinen vaterlosen Lieblings bewachte „der Mutter-Sehnen, ihn weckt' am Morgen der heisse Tau der Mutter-Thränen“. „Nur Sorgen war sie, ach! und Bangen“; wie sie klagte, wenn er ferne war, wie es ihr dann „Lust und Lachen schuf, wenn suchend sie dich dann ereilt!“, wie dann „ihr Arm dich wütend umschlang“ — und als er endlich nicht wiederkommt und sie

„harrte Nächt' und Tage,
bis ihr verstummt die Klage,
der Gram ihr zehrte den Schmerz,
um stillen Tod sie warb:
ihr brach das Leid das Herz,
und — Herzeleide — starb“, —

steht sie da nicht leibhaftig vor uns, wie eine Personifikation jenes unendlichen Wunders, das wir mit ein paar armseligen Silben „Mutterliebe“ nennen?

Hier nun, im II. Aufzug, in der Szene zwischen Kundry und Parsifal, ist es im höchsten Grade bezeichnend, dass gerade Kundry es ist, der die Rolle zufällt, dem namenlosen tör'gen Reinen Namen und Abstammung zu melden, vom Ruhm des Vaters, vom Leid der Mutter zu erzählen, — denn in dieser grossen Szene, der dramatischsten des ganzen Weibespiels, wird der Gedanke an die Mutter, der auf Parsifal so mächtig einstürmt, für ihn einen Augenblick lang fast zum Verderben. Parsifal hat aus Kundry's Munde gehört, dass er durch sein wildes Fortreiten den Tod der Mutter verschuldet hat. Den furchtbaren Ausbruch seines Schmerzes über diese Tat nützt Kundry — die in diesem Augenblick durch den auf ihr lastenden Fluch nicht die hässliche Gralsbotin, sondern die über Alles schöne, jugendlich berauschende Verführerin im Dienste Klingsor's ist —: den ihr zu Füssen Liegenden, Gebrochenen umschlingt sie mit den Armen der Liebe, verheisst ihm Trost in der Liebe und „heftet nun ihre Lippen zu einem langen Kusse auf seinen Mund“. Was sie bezweckt hat, hat sie erreicht: in Parsifal wütet nun die sehnnende sinnliche Liebe, das „Sehnen, das furchtbare Sehnen, das alle Sinne mir fasst und zwingt!“

„Oh! — Qual der Liebe! —
Wie Alles schauert, bebt und zuckt
in sündigem Verlangen! . . .“

Aber sie hat ihn betrogen; ihre Verführungskunst hat sich die Rolle, die ihr als Kündlerin von seiner Mutter Tod zukommt, schlau zu Nutze gemacht: „als Muttersegens letzten Gruss“ bietet sie ihm „der Liebe ersten Kuss“. Unter dieser trügerischen Vorspiegelung des mütterlichen Abschiedskusses hat der Kuss ihrer Liebe solche Kraft gewonnen. Hier wirkt die Gestalt Herzeleide's und ihre unbegrenzte mütterliche, schützende und tröstende Liebe aufs Allerstärkste, eben weil es eine Andere, in diesem Augenblick Unwürdige, ist, die diese Liebe vermittelt, eben durch den scharfen Kontrast, durch die Lüge, die in dem Kuss der Kundry verborgen war.

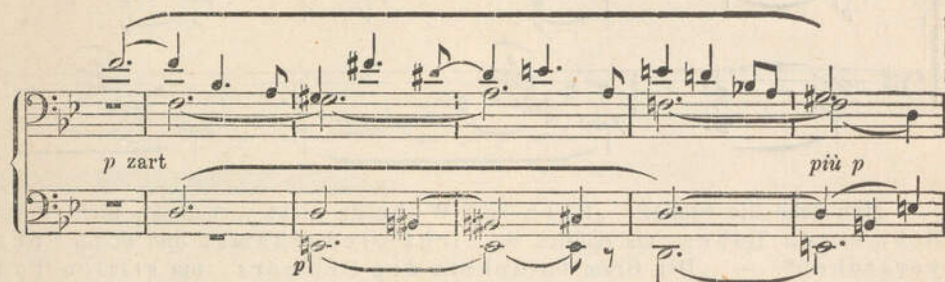
Von diesem Augenblick an ist aber auch die Rolle der Mutter im Stück zu Ende. Denn jetzt ist es nicht mehr der Knabe Parsifal, — es ist der Held, der vor uns steht: er fühlt die Schmerzen des Amfortas, vernimmt die Klage um das verwaiste Heiligtum: „erlöse, rette mich aus schuldbefleckten Händen!“, er begreift auch, woher die Schmerzen des Amfortas kommen, und erkennt „des einz'gen Heiles wahren Quell“; er wendet sich mit fast übermenschlicher Entsagungskraft von dem sieghaften Weibe:

„In Ewigkeit
wärst du verdammt mit mir
für eine Stunde
Vergessens meiner Sendung
in deines Arms Umfängen“ —

und er geht von da ab den Weg, der ihm und allen Uebrigen, auch Kundry, zum Heile führt: „Erlösung dem Erlöser!“

Die grosse Wichtigkeit der Mutter für die eigentliche seelische Handlung der „Parsifal“ ergibt sich auch aus der Musik!

Herzeleide ist durch das ebenso eindrucksvolle als warmempfundene Motiv charakterisiert:



Dieses schöne, den Hauch selbstlosester Liebe atmende Thema ertönt bei der ersten Erinnerung des jungen Toren an seine daheim verlassene Mutter, als er, von Gurnemanz um seinen Namen befragt, antwortet: „Ich hatte viele, doch weiss ich ihrer keinen mehr“. Die Kosenamen, die die Mutter ihrem Liebling gegeben, tauchen nicht mehr in seiner Erinnerung auf. Sodann beim Wegtragen des getöteten Schwans, und wieder bei den Worten „Ich hab eine Mutter; Herzeleide sie heisst“. Endlich an der Stelle: „Wer ist gut?“ — „Deine Mutter, der du entlaufen“.

Hier bei den Andeutungen auf das abgeschiedene idyllische Waldleben zwischen Mutter und Sohn mit seiner friedlichen Stille und Geborgenheit, hören wir das volle Herzeleide-thema. Von dem Augenblick an aber, in welchem Parsifal den Tod der Mutter vernimmt, bleibt von dem Motiv bloss der hervorstechendste schneidend wehmütige Teil übrig:



Es ist der Schmerz der Mutter, der gleichsam allein von dem Bilde geblieben ist und der die Handlung des Dramas so stark bewegt.

In dieser krystallisierten Gestalt erscheint das Motiv fast durchaus im II. Akt, dort also, wo von der Mutter am meisten die Rede ist. Zwar wird es an einigen wenigen Stellen nochmals in seiner Ganzheit zitiert: nämlich in den langen Berichten der Kundry dort, wo auf Herzeleides Glück als Mutter und Gattin angespielt wird: „Das Leid im Herzen, wie lachte da auch Herzeleide“ — „mit Kosen bang in Sorgen“ — „nur Sorgen war sie, ach, und Bangen“ — „Herzeleids Entbrennen“ (in Gamurets Umarmungen). Ja, es verliert hier sogar zeitweilig seine schwermütige, elegische Färbung und gelangt zu leidenschaftlich figurierter Ausschmückung. Aber dieses Bild des kurzen Glücks verblasst sofort wieder und lässt jenen schmerzvollen Seufzer zurück, in der ergreifenden Harmonisierung:

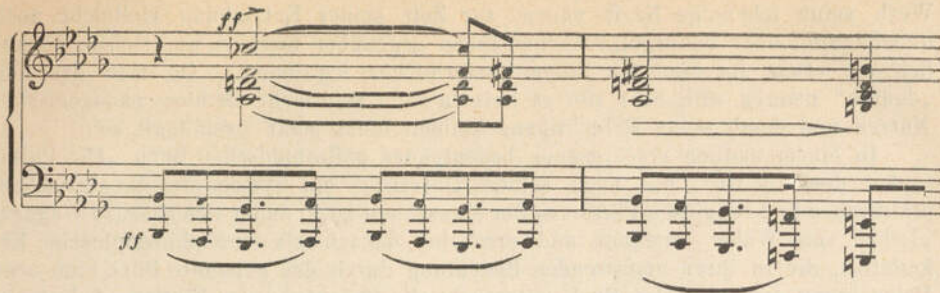


Man sehe die Stellen: „Doch ihr Wehe du nicht vernahmst, nicht ihrer Schmerzen Toben, als endlich du nicht wiederkam'st und deine Spur verstoßen“. — „Der Gram ihr zehrte den Schmerz, um stillen Tod sie warb.“ Der Abschluss von Kundrys Erzählung bringt dann noch einmal das ganze Thema, als wollte es ausdrücken: da habt ihr Herzeleide, da habt ihr ihr Leben!

Auch in Parsifals Worte klingt der schmerzmalende Motivteil: „Süsse, holde Mutter“, — „deiner vergessend, traute-teuerste Mutter!“ Diese Empfindung lässt ihn Alles überhören, was Kundry einwendet: „Die Mutter, die Mutter konnt ich vergessen!“

Das Motiv beherrscht die Szene, solange Parsifal bloss diese Schuld, den Tod der Mutter, erkannt hat. Kaum aber ist er durch Kundrys listig-verführerische Werbung zur Erkenntnis der Sünde des Amfortas und seiner eigenen sündigen Regung gelangt, so nimmt die Szene dramatisch und musikalisch jene grandiose Wendung: das letzte Auftauchen des Herzeleidemotivs (auf die Worte „als Muttersegens letzten Gruss“, die ihm gar nicht mehr bewusst werden) bedeutet den Abschluss jener Kindheitserinnerung. Sein Aufschrei „Amfortas, — die Wunde brennt in meinem Herzen“ ist das Erwachen zu seinem grossen Heilsamt.

Der Gedanke an die treue, übelbelohnte, schmerzenreiche Liebe der Mutter aber verlässt ihn nicht auf den Pfaden „der Irrnis und der Leiden“. In jener unvergleichlich grossartigen Verwandlungsmusik des III. Aktes, die Parsifal in die Gralsburg geleitet, erhebt sich auf den für diese Musik so charakteristischen, in furchtbarer Gleichmässigkeit sich schwer dahin wälzenden marschartigen Bassfiguren, in schneidender Dissonanz jener schmerzliche Aufschrei:



Ist es nicht, als richtete sich da, auf diesem letzten grossartigen musikalischen „Leidenswege“ Parsifals noch einmal das Bild der Mutter auf, in seiner ganzen Milde und Grösse, aber auch mit seinem ganzen Schmerz, dessen Erkenntnis ja der Anfang seines Leidens und Ringens geworden ist?

* * *

Das Drama des Jünglings Parsifal, der durch fremdes und eigenes Leid zur vollen Reife wächst, verdeckt jenes andere, das von Zeit zu Zeit durchzuschimmern scheint: die Tragödie der einsamen Frau, die sich in grenzenloser Liebe an das Einzige klammert, das ihr geblieben ist, und die doch bestimmt ist, das Schicksal der mater dolorosa zu erleiden. Auch Jesus kannte seine Mutter nicht mehr, da er die Welt erlösen sollte. Herzeleide sieht ihren Sohn nicht am Kreuze wie Maria, aber sie muss fürchten, ihn so zu erblicken, da er hinaus ins Leben eilt, wo Kummer und Gefahren drohen.

Ueber seinen Abschied bricht ihr das Herz, in Angst und in Sehnsucht vergeht sie. Wir kennen sie nicht, — aber von dem Schimmer des Grals fällt ein Lichtstrahl auch auf sie, deren Leben, Glück, Leid und Tod nichts als Liebe gewesen ist.

Wien.

Victor Junk.

Richard Wagner und eine neue „Lehre vom Wahn.“

Von Dr. Carl Schmitt.

Die zahllosen Deutungen, denen ein Kunstwerk ausgesetzt ist, bedeuten für seine unmittelbare Wirkung eine schwere Probe. Doch scheint es, als würden ihr nur solche Werke unterworfen, die sie bestehen können. Es ist leicht, zu spotten, wenn stäts von neuem gedeutet, interpretiert, Stellung genommen und erklärt wird; aber es ist ungerecht, daraufhin jedes Unternehmen, das ein Werk, eine künstlerische Gestalt oder eine einzelne Szene in einen Kreis von neuen Beziehungen stellen will, unbeachtlich zu finden. Denn jedes Verständnis und jedes Erleben eines Kunstwerkes beruht darauf, Beziehungen zu sehen, zunächst innerhalb des Kunstwerkes selbst, das ja eine Welt für sich, eine abgeschlossene Totalität mit eigenen Gesetzen und Relationen ist; dann aber auch darüber hinaus, denn es gibt kein Kunstwerk, dessen Verständnis ein horizontloses Hinstarren voraussetzte. Der Sinn der Bemühungen, derartige Beziehungen zu entdecken, ist nicht der, den Gehalt eines Werkes durch die endgültige Feststellung seiner festliegenden Inhalte zu erschöpfen; sondern es kann sich darum handeln, zu zeigen, wie das

Werk seine lebendige Kraft neuen, zur Zeit seiner Entstehung vielleicht noch unbekannten oder unausgesprochenen Ideen gegenüber bewährt und sich so eigentlich als etwas im höchsten Sinne Unsterbliches legitimiert. Ob man das nun „deuten“ nennen will, oder wie es heissen soll: sein mehr als bloss pädagogischer Nutzen und damit seine Berechtigung können nicht mehr zweifelhaft sein.

In einem neulich erschienenen bedeutenden philosophischen Buch „Die Philosophie des Als Ob“, das nach seinem Untertitel ein System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit ist,*) findet sich Richard Wagners „Lehre vom Wahn“ erwähnt und erscheint danach als eine philosophische Erkenntnis, die in ihrer umfassenden Bedeutung durch das genannte Buch eine neue Beleuchtung erfährt. Das Buch untersucht die Bedeutung der Fiktion, d. h. einer bewusst falschen und willkürlichen Annahme, für das menschliche Denken, insbesondere auch für die Aesthetik und Ethik, und kommt dabei zu dem Ergebnisse, dass fast alle unsere Erkenntnisbegriffe Betrachtungen „Als Ob“ und dass solche Fiktionen auch in der praktischen Philosophie unentbehrlich sind. Es war ein grosser Irrtum, zu meinen, mit dem Nachweis ihrer Irrealität seien sie widerlegt. Damit ist den Symbolen und dem Mythos die rechte Stelle angewiesen. Die Entwicklung der religiösen Dogmen, die gewöhnlich aus einem „Als Ob“ ein „Weil“ machen, ist ein schönes Beispiel für diese Verkenntung der Fiktion, deren Wert und Berechtigung in ihrer Unentbehrlichkeit für die Praxis des Denkens und Handelns liegt. — So wenig diese Theorie der Fiktion mit Richard Wagner zu tun zu haben scheint, so bestimmt ist sie bei Richard Wagner nicht bloss angedeutet, sondern auch ausgesprochen. Man kann in Wagners Schriften und Werken eine „Lehre vom Wahn“ finden. Nur ist dieser Ausdruck nicht so zu verstehen, als könnte man aus Richard Wagners Werken ein ethisches oder erkenntnistheoretisches System herauskombinieren, das nunmehr eine weitere Nummer in den Kompendien der Philosophie darstellt. Die Bedeutung des Wortes „Wahn“ bei Wagner an den verschiedenen Stellen zu bestimmen, ist eine terminologische Untersuchung für sich, die mit einer Darstellung von Wagners philosophischen Ideen und ihrem historischen und systematischen Zusammenhang mit Schopenhauer Hand in Hand gehen müsste. Eine solche Untersuchung würde auch keineswegs in ihrem ganzen Umfange auf eine Philosophie des „Als Ob“ hinauslaufen, bei der es sich um die Unumgänglichkeit und den Wert des Wahnes handelt. Denn es ist natürlich, dass einen Künstler rein erkenntnistheoretische Fragen, die doch niemals Material zur Gestaltung sein können, nicht interessieren; am wenigsten Wagner als einen in erster Linie moralischen Menschen, einen Menschen unmittelbarsten und tätigsten Lebens. Das, was er unter „Wahn“ verstand, und dessen Bedeutung wesentlich in der Sphäre des ethischen Lebens liegt, wird daher für das System der Philosophie des „Als Ob“ erst dadurch im besonderen wichtig, dass auch der systematische Zusammenhang, in den diese neue Philosophie jede Lehre vom Wahn stellt, einen Ausdruck bei Wagner gefunden hat. Weil das der Fall ist, ist Richard Wagners Lehre vom Wahn mit Recht in dem Buche „Die Philosophie des Als Ob“ als eine Erkenntnis von eigener philosophischer Bedeutung erwähnt worden. Der neue Zusammenhang, in den das Werk Richard Wagner damit gestellt wird, liegt darin, dass der ganze Prozess der Mythenbildung in logischer und psychologischer und ethischer Betrachtung eine neue Würdigung erfährt. Ausserdem aber muss jeder Satz eines Buches, das die Bedeutung des Wahnes für die Praxis unseres geistigen Lebens behandelt, bei der grossen Wichtigkeit, die nach Wagner dem „Wahn“ zukommt, herausfordern, an Wagnerschen

*) Herausgegeben v. H. Vaihinger. Verlag von Reuther & Reichard in Berlin. XXXVI und 804 S.

Vorstellungen zu exemplifizieren, mit ihnen zu vergleichen und zu messen. Es wird dabei von neuem klar werden, welche Tiefe intuitiver Erkenntnis den künstlerischen Gestaltungen Wagners zu Grunde liegt, und wie wenig diese Erkenntnis seine Gestaltungskraft gelähmt hat, wie vielmehr gerade das, was gern als nicht mehr darstellbar bezeichnet wird, weil seine Darstellung nur der allerhöchsten Kraft gelingt, sichtbar gemacht worden ist.

Es liegt am nächsten, an den Wahnmonolog in den Meistersingern zu denken. Die unerschöpfliche Weisheit dieser Schöpfung von ergreifender Schönheit wird dabei von neuem Erlebnis. Es sei versucht, die bisherigen Andeutungen mit wenigen Worten daran anschaulich zu machen. Das einleitende Thema ist ein beispielloser Fall, wie der Eindruck einer philosophischen Erwägung, die „aufgefasste Idee“ in 4 Intervalle gefasst wird, wie ein Gedanke, die ihm notwendige künstlerische Gestalt annimmt und musikalischen Ausdruck findet. Die Voraussetzung dafür war, dass diese Erkenntnis die Stimmung ernster Resignation bei einem reifen Manne hervorruft. Es ist nicht gleichgültig, wer erklärt, dass alles Wahn sei. Die philosophische Richtigkeit eines solchen Satzes muss freilich unabhängig davon sein; für die künstlerische Darstellung aber kommt alles darauf an, wer ihn ausspricht. (Zu dem Zweck braucht man nur den Wahnmonolog für eine Sekunde neben das Raisonement zu halten, das die Feldmarschallin im „Rosenkavalier“ über die Zeit anstellt.) Die moralische Wichtigkeit dessen, der eine solche Einsicht erfährt, ist das Entscheidende. Die Vorstellungen um die es sich handelt, bewegen sich in ethischen Kategorien. Im Wahnmonolog tritt zunächst die Erkenntnis des Wahnes als Einsicht in den faktischen Zusammenhang der Dinge, als Erkenntnis der Nichtigkeit und des Scheines alles Irdischen zurück hinter der Wertung menschlichen Tuns und Treibens, der Einsicht in die Irrationalität menschlicher Handlungen. Der Wahnmonolog, der Sachs nicht im Kampf mit sich selbst und dem eigenen Wahn, sondern als den Betrachter menschlicher Torheit zeigt, beginnt mit einem schmerzlichen Staunen über die Herrschaft des Wahnes. Dies Staunen ist der erste Anfang zur Objektivierung des eigenen Leidens und ist noch nicht frei von heftigen Affekten. Der Wahn tritt auf als blinde gewalttätige Macht personifiziert. Aber im Verlauf der Betrachtung wird die Stellung des Betrachtenden immer höher, die Ereignisse der vorigen Nacht erscheinen in dem Lichte der objektivierenden Reflexion sublimiert und durchauslich klar, durch die betrachtende Erinnerung in eine andere Sphäre gehoben, wobei es wohl ewig eins der grössten Wunder bleiben wird, wie eine solche Transponierung realer Ereignisse, die vorher auf der Bühne gezeigt worden sind, in der Reflexion eines nachdenklichen Menschen in subtiler Vollendung dargestellt werden konnte. Doch hört die Betrachtung Hans Sachsens damit nicht auf; er bleibt nicht bei seiner Kontemplation stehen. „Nun aber kam Johannistag“ Die Reflexion, die nicht selbst Zweck bleiben will, steigt wieder herunter zum tätigen Leben. Doch ist die neue Teilnahme am Leben nunmehr etwas anderes geworden, sie trägt jetzt den Stempel hellster Einsicht (Hölzer und Hörner zeigen das Thema des Abgesanges von Walters Preislied in klarer Reinheit), und es ergibt sich als Schluss die schönste und erhabenste Philosophie des „Als Ob“ für das praktische Handeln: die Erkenntnis der Nützlichkeit und Verwendbarkeit des Wahnes, seiner praktischen Unumgänglichkeit; die Erkenntnis, dass es Werke gibt, „die selten vor gemeinen Dingen, und nie ohn' ein'gen Wahn gelingen.“

Besprechungen.

Der elfte und zwölfte Band und die Volksausgabe der „Gesammelten Schriften und Dichtungen Richard Wagners.“

Leipzig, 1911 und 1912 bei C. F. W. Siegel (R. Linnemann) und Breitkopf & Härtel.

Durch eine überaus reiche Fülle wertvoller litterarischer und auch musikalischer Gaben kündigt sich schon lange vorher die Hundertjahrfeier der Geburt unseres Meisters an. Wiederum steht das Haus Wahnfried höchst dankenswerter Weise an der Spitze der Gebenden; aber die Verleger folgen auch nach durch Veranstaltungen von Volksausgaben der Werke, Schriften und Briefe Richard Wagners, damit jeder Willige sie auch nunmehr besitzen kann. Freilich manche sind nie zu befriedigen und können nichts billig genug bekommen; andere wieder kennen keine menschlichen Rücksichten und wollen jedes Wort gedruckt haben, was der Grosse einmal geschrieben hat, ohne an die Möglichkeit seiner Veröffentlichung auch nur zu denken, geschweige denn diese zu billigen oder zu wünschen. Von solchen Leuten reden wir hier lieber nicht, vielmehr von allen anständig und deutsch denkenden. Diese aber werden sich gewiss vereinen in dem herzlichsten Danke, den sie dem Hause Wahnfried aussprechen für die Veröffentlichung der Autobiographie des Meisters und zahlreicher, bisher unbekannter Sammlungen seiner Briefe, sowie für in Aussicht gestellte und bereits vorbereitete einheitliche Gesamtausgabe aller dieser Briefausgaben, wobei dieser Dank auch auszudehnen wäre auf die Verleger der früher erschienenen Sammlungen von Wagnerbriefen, und sich dem Hause Wahnfried gegenüber auch zu erstrecken hätte auf die bevorstehende Veröffentlichung der ersten Opernpartituren und Partiturfragmente, sowie der Orchester- und Klavierwerke Richard Wagners, denen sich hoffentlich auch noch die dazu gehörigen Klavierauszüge und Klavierbearbeitungen anschliessen werden. Die Originalverleger der musikalisch-dramatischen Werke des Meisters haben sich auch rechtzeitig noch gerührt und die Klavierauszüge mit und ohne Gesangspartituren, aber auch die Orchesterpartituren zu billigen Preisen herausgegeben, bevor das ein jeder darf. Es lassen sich aber gerade gegen diese letzterwähnten Publikationen Ausstellungen machen, die spätere Neuausgaben eventuell nötig machen dürften. Warum fehlt im „Rienzi“ z. B. die Pantomime, die doch im gewissen Sinne der Mittelpunkt des Dramas ist und auf Bühnen, denen es um die Sache ernst ist, auch seit zwanzig Jahren wieder mit zur Darstellung gelangt? Warum erscheint der „Tannhäuser“ nicht in der Paris-Münchener Neubearbeitung, die der Schöpfer des Werkes für die endgültige erklärt hat? Man konnte die alte, konzertmässige Form der Ouvertüre, die ursprüngliche Gestalt der Venusbergsszenen und was sonst früher musikalisch oder szenisch anders war, als Anhang dem „Tannhäuser“-Auszug beifügen! Warum fehlt bei sämtlichen Auszügen der späteren Werke („Tristan“, „Ring des Nibelungen“, „Meistersinger“ und „Parsifal“) die Angabe der Instrumentation? Warum veranstaltet man nicht auch billige Neuausgaben des „Tristan“- und des „Meistersinger“-Auszuges von Bülow und des „Parsifal“-Auszuges von Josef Rubinstein? Das sind offene Fragen, die — wenigstens zum grossen Teil — nach 1913 von anderen Musikverlegern praktisch beantwortet werden könnten, wenn die Originalverleger die Gelegenheit dazu vorübergehen lassen!

Also auch die „Schriften und Dichtungen“ erscheinen in einer Volksausgabe, im kleinen Format der früheren billigen Ausgabe, aber dieser gegenüber noch so wesentlich verbilligt, dass sie jeder sich anschaffen kann. Andere Verlagsanstalten brauchen sich also nicht gerade zu beeilen mit Neuausgaben kritischer

Kommentatoren, die so oft mit ihren Anmerkungen voll eigener Meinungen den klaren Sinn der Meisterworte mehr verwirren als klären, womit indessen solche Ausgaben durchaus nicht von vornherein verdammt werden sollen, sobald sie von wirklich sachverständigen Kunstgelehrten ausgehen und keine „Bearbeitung“ des ursprünglichen Textes enthalten. Indessen lässt sich vorher weder dafür noch dawider viel sagen. Unausbleiblich ist es wohl ganz sicherlich, dass mit der Zeit und zum Teil bald gute und schlechte Ausgaben der Schriften wie der Werke Richard Wagners erscheinen werden. Da heisst es die Augen aufmachen und von Fall zu Fall prüfen und sichten, damit vor dem Schlechten und Mittelmässigen rechtzeitig gewarnt und dieses nach Möglichkeit von dem Unterrichtsmaterial in Schule und Haus ausgeschieden werde. Jene Volksausgabe der „Schriften und Dichtungen“ wird aber nicht nur zehn Bände enthalten, wie alle bisherigen Ausgaben, sondern zwölf, da sie auch den elften und zwölften Band enthalten sollen, der soeben mit der fünften älteren Ausgabe (und auch zugleich mit dieser Auflagenbezeichnung) erschienen ist und über welche der Vollständigkeit halber auch in den „Bayreuther Blättern“ einige Worte gesagt werden möchten. In die in den ersten neun Bänden vereinigten Dichtungen und Abhandlungen, hatte der Meister, der die Sammlung selbst zusammenstellte, vielerlei nicht aufgenommen, was ihm damals aus verschiedenen Gründen zur Veröffentlichung nicht geeignet oder dessen Veröffentlichung noch nicht notwendig erschien. Der bald nach seinem Tode erschienene zehnte Band aber enthielt nur das nach dem Erscheinen der neunbändigen Gesamtausgabe Geschaffene und Geschriebene (dieses war zuerst in diesen Blättern zum Abdruck gelangt). Sehr bald aber wuchs das Interesse an der Persönlichkeit und an der Kunst des Meisters überraschend stark; und es war nicht nur Neugier, die mehr wissen wollte, sondern immer mehr auch mitfühlende Liebe und echtes Lernbedürfnis. Beides veranlasste den Nachdruck früherer Aufsätze und Abhandlungen Richard Wagners in den verschiedensten Zeitschriften, nicht zum wenigsten auch in den von 1885 bis 1894 herausgekommenen kleinen, aber inhaltlich höchst wertvollen Bayreuther Taschenkalendern. Dazu kamen hie und da verstreute oder auch von Wagnfried selbst herausgegebene Sammlungen nachgelassener dramatischer und andersartiger Entwürfe, Gedanken und Pläne. Ein geschäftseifriger Verlag fasste diese, soweit sie seinem Beauftragten (Dr. J. Kapp) erreichbar waren, erst vor kurzem in einem selbständigen Bande „Der junge Wagner“ zusammen, der aber mit der Gesamtausgabe der „Schriften und Dichtungen“ in keiner Beziehung stand. Diese brachten diesen wesentlich vervollständigten Nachlass vielmehr in dem neuen elften und zwölften Band. Der elfte Band enthält den dramatischen Nachlass. Er besteht aus dem Fragment „Die Hochzeit“, den vollständigen Dichtungen der Opern „Die Feen“ und „Das Liebesverbot oder die Novize von Palermo“ (worüber man vielleicht B. Hirzels Aufsatz über eine Washingtoner Originalhandschrift dieses Werkes in den „Sammelbänden der Internationalen Musik-Gesellschaft“ 1912 vergleiche!) ferner in den Entwürfen oder Dichtungen „Die Bergwerke zu Falun“, „Männerlist grösser als Frauenlist oder die glückliche Bärenfamilie“, „Die Sarazenin“, „Das Liebesmahl der Apostel“, „Friedrich I.“, „Jesus von Nazareth“, „Die Sieger“, die ersten Entwürfe zu „Tristan und Isolde“ sowie drei zu den „Meistersingern“, endlich einer zu „Parsifal“ und den Entwurf der neuen Venusbergszene im „Tannhäuser“, wohlgemerkt den Entwurf, worin der Strömkarl gewaltig zum Tanze aufspielt, nicht die spätere und endgültige Ausführung der Szene! Ueber den zwölften Band lassen wir am besten seinen Herausgeber, Prof. Dr. Richard Sternfeld, selbst reden. Nach dessen kurzer Einführung

enthält er in zwölf Abteilungen mit zahlreichen Unterabteilungen „das Aller-verschiedenartigste, indem er Musikalisches und Poetisches, Aesthetisches und Ethisches, Journalistisches und Politisches, Philosophisches und Religiöses, Persönliches und Lebensgeschichtliches in sich schliesst . . . und gibt gerade dadurch ein unvergleichliches Bild der einzigen Universalität dieses gewaltigen Geistes, dem nichts Menschliches fremd war: von dem ersten Aufsatz über die deutsche Oper, den der einundzwanzigjährige Musiker schrieb, bis zu der letzten tiefsinnigen Betrachtung des grossen Weisen zwei Tage vor seinem Tode offenbart sich uns wie im raschen Vorüberzuge das Denken und Sinnen, Streben und Kämpfen Richard Wagners“. — Völlig neu ist in diesen hinzugekommenen Bänden vor allen Dingen der vollständige „Text“ des „Liebesverbotes“, welches man als ein äusserst wirksames, bei allem Uebermut und mancher Kühnheit im szenischen Aufbau doch höchst lebenswahres und psychologisch meisterhaft entwickeltes Drama erkennt: Richard Wagner zeigt sich hier schon als der grosse szenische Plastiker und Gestaltenschauer, als der geniale Geistes- und Seelenverwandte Shakespeares! — Mit Recht sind die beiden neuen Bände der bisherigen Gesamtausgabe angefügt und nicht chronologisch eingefügt worden. Dadurch wird auch für alle Zukunft genau getrennt, was uns der Meister selbst von sich geschenkt und was er uns ausserdem noch als Erbe hinterlassen hat. Merkwürdigerweise hat eine gewisse Kritik auch daran Anstoss genommen! Man will dem Autor, dem Dichter also verbieten, wie er selbst seine Schriften und Werke der Mit- und Nachwelt hinterlassen will! Es ist aber die alte Geschichte: der Durchschnittsmensch, der für die Masse schreibt, deren höchste Punkte diesen Durchschnitt kaum überragen, kann auch das Genie nur erfassen, wenn er es in die Zeit, in das Eindimensionale projiziert. Das Ewige ist aber dem Plastischen verwandt. Es lässt sich daher nicht „entwickeln“; denn alle Entwicklung setzt eine Linie voraus, also nur eine Dimension! Wer aber historische Betrachtungen über Richard Wagners Leben und Wirken anstellen will, für den kann man ja zu den „Gesammelten Dichtungen und Schriften“ historische Tabellen hinzufügen (oder brauchte die bereits erschienenen von Gustav Levy nur zu vervollständigen), auf denen alles Geschaffene, Geschriebene und Erlebte in historischer Aufeinanderfolge genau verzeichnet und gruppiert ist.

Kurt Mey.

*

Zur Vollendung der grossen Richard Wagner-Biographie Karl Friedrich Glasenapps.

Von Kurt Mey.

Was nur der heiligen Sache selbst wegen getan, was keinen Lohn und keinen Dank ausser den der Liebe erheischt, aus welcher die Tat geboren ward: das ist deutsch! Was keine Reklame als sensationell und riesenhaft hinausposaunt in die oberflächliche Niedrigkeit der geräuschvollen Alltäglichkeit, sondern in stiller Klausur durch emsige und unermüdliche Arbeit geschaffen und geschrieben ward für solche, die es wieder in stiller Einsamkeit oder im trauten, engen Kreise hochgesinnter Seelen und Geister lesen und gewissenhaft studieren werden: das ist deutsch! Wie viel von Richard Wagner in diesem hohen Sinne Aufgefasstes und Gepriesenes, wieviel in echtster Bedeutung Deutsches aber wird denn in unserer Gegenwart wohl hervorgebracht? Wenig oder fast garnichts! Um so höher und begeisterter müssen wir es loben, wenn es wirklich einmal erscheint. Darum feiern wir den altgetreuen, zielbewussten Glasenapp bei der Erreichung seines Lebenszieles, seines einen Lebenszieles: denn in den Jahren, in denen die meisten zu schaffen und zu schreiben aufhören, hat er sich als

mutiger und begeisterter Streiter noch ein weiteres neues Lebensziel gesetzt, an dessen Erreichung er nun gleichfalls schon seit Jahren tapfer und fleissig arbeitet, allen Anfeindungen zum Trotz — an dem Eintreten für die Kunst des Meister-
 sohnes und selbst schon Meisters: Siegfried Wagner. — Hier jedoch handelt es sich um das, was Glasenapp für Richard Wagner getan hat! Wer die unendlich inhaltreiche, auf grund peinlichster Forschungen und sorgfältigster historischer Kritik aufgebaute, sechs riesige Bände grossen Formates füllende Richard Wagner-Biographie Glasenapps genauer kennt, der versteht ohne weiteres, dass eine derartige litterarische Arbeit als ein Lebenswerk bezeichnet werden kann, ganz abgesehen davon, dass die Arbeit daran fast vier volle Jahrzehnte umfasst. Wurde doch das Werk in seiner ersten, einen starken Band umfassenden Gestalt schon 1877 der Oeffentlichkeit übergeben! Diese erste Ausgabe erscheint der gegenwärtigen gegenüber, von welcher einzelne Bände schon in vierter Auflage erschienen sind, nun wie eine Skizze gegenüber dem vollendeten Gemälde! Wie gut stünde es wohl um unsere ganze Geistes- und Kunstgeschichte, wenn jeder grosse Mann einen so treuen und liebevollen Biographen gefunden hätte! Treue und Ehrfurcht gegenüber seinem Helden zeichnen Glasenapp vorteilhaft aus; und beide Eigenschaften sollen sich bei jedem Biographen eines wirklich Grossen vereinigen. Wodurch jener uns überragt, worin er göttlich ist, muss er vor allem enthüllen, damit wir uns dankbar erfreuen können, wenn wir dabei auch erfahren, worin er uns gleicht und worin wir ihm nahe kommen! Denn verehren muss man den Genius, wenn man lernen will ihn zu lieben und dadurch auch zu verstehen! Aber gerade solche höchste Verehrung wird von der überwiegenden Masse der Alltagsmenschen, unter denen es bekanntlich auch sehr viele Litteraten und auch nicht wenige Gelehrte gibt, gern missverstanden und als überschwenglich und zu schiefen Urteilen führend hingestellt und von kleinen Geistern noch dazu verhöhnt und verschmäht. In Wirklichkeit irren aber gerade diese kleinen Geister! Denn ein Riese passt nun einmal nicht in eine Zwergelperspektive hinein; und wer an einem grossen Manne immer nur die kleinen Erdenreste betrachtet, die nun einmal jedem Erdenbürger anhaften, dem erscheinen diese Erdenreste infolge der falschen Perspektive gross und wichtig, während sie in Wirklichkeit und im richtigen Masstabe gesehen nur klein und höchst nebensächlich sind. Haben denn aber jene Alltagsmenschen und ihre litterarischen und wissenschaftlichen Führer auch schon einmal darüber nachgedacht, ob sie überhaupt fähig sind sich selbst nur im Geiste auf jenen hohen Standpunkt zu versetzen, den Glasenapp einnimmt? Gewisslich nicht! Sonst würden sie den verdienstvollen Mann, den sie selbst nur zugern als Quelle benutzen, nicht lästern und schmähen, ihn nicht zum blossen Sprachrohr Wahnfrieds und zum gewöhnlichen Berichterstatter machen. Gerade weil er auf Zeugnisse solcher nicht viel gibt, die zu objektiver Wiedergabe von Miterlebtem gar nicht fähig sind, weil sie auf zu tiefer Bildungsstufe stehen, um zu begreifen „was anders ist“, gerade deshalb nennen jene Litteraten usw., die oft nur armselige Konkurrenten sind, Glasenapp parteiisch. Und weil er bei jedem Zeugnis, das er benutzen will, sich bemüht, die subjektiven Zutaten der Zeugen abzuziehen, wirft man ihm Mangel an Objektivität vor! Es ist sehr bedauerlich, wie viele Schriftsteller sich, ohne selbst zu prüfen, von solchen falschen Urteilen noch heute beeinflussen lassen und Glasenapp schweres Unrecht tun! Der vor nunmehr Jahresfrist erschienene, abschliessende sechste Band der Biographie ist nicht nur der umfangreichste, sondern mit seinem direkten Vorgänger zusammen insofern auch der wichtigste, als beide die Lebensjahre des Meisters umfassen, die in der Autobiographie nicht behandelt sind. Der sechste hat aber ausserdem noch den Vorzug, dass der Autor

ausser Aufzeichnungen befreundeter Schüler, wie Humperdincks, das Tagebuch der Frau Cosima Wagner mit benutzen durfte. Dadurch gewinnt die Darstellung die Frische und Lebendigkeit des Berichtes eines Augenzeugen und Miterlebenden, und welch eines Miterlebenden! Man empfindet bei der Lektüre bisweilen die Unmittelbarkeit der Autobiographie und erhält einen Einblick in die letzten sieben Lebensjahre des Meisters, in das Entstehen des „Parsifal“, der niemals durch eine andere Schilderung wird erreicht noch gar ersetzt werden können. Wenn auch eine Richard Wagner-Biographie, die heute erscheint, noch nicht als für immer abgeschlossen gelten kann, weil noch immer unveröffentlichtes Material, wie Briefsammlungen, existiert, das späterhin noch berücksichtigt werden muss, so ist Glasenapps Werk doch im wesentlichen vollendet; und Ergänzungen werden an seinem Charakter nichts mehr ändern. Es ist nicht eine, sondern die Biographie Richard Wagners. Allen echten Deutschen lauter Dank ist dem Autor sicher, der den Jahren nach schon die Grenze des Greisenalters überschritten hat, dessen zugleich gütiges wie strenges Auge aber noch mit solchem jugendlichen Feuer leuchtet, dass man mit Sicherheit auf ein frohes Herz und arbeitsfreudigen Willen schliessen darf. Sein Landesherr, der Zar, fühlte die Bedeutung seines Wirkens für die deutsche und damit zugleich für die Weltkultur und ehrte ihn durch Verleihung des Exzellenztitels; von Auszeichnungen seiner Person und seiner Tat in deutschen Landen hat man dagegen bisher noch nichts gehört. Dem Vortrefflichen genügt das Bewusstsein seiner Tat!

*

Zur Brief-Litteratur.

Franz Liszts Briefe an Baron Anton Augustz, 1846—1878, herausgegeben von Wilhelm von Csapó (Budapest 1911). — Zur Hundertjahrfeier Franz Liszts wurden nicht weniger als 117 Originalbriefe der Oeffentlichkeit übergeben, welche der Altmeister an seinen am 9. September 1878 verstorbenen ungarischen Freund, den Baron Anton Augustz zu Szeksgárd, im Laufe von reichlich drei Jahrzehnten gerichtet hat. Künstlerisch und ästhetisch bringen diese Briefe nichts Neues und Wertvolles; was man aus ihnen vielleicht schöpfen kann, sind einzelne biographische Kleinigkeiten, Ergänzungen und Korrekturen, die aber immerhin im ganzen zu belanglos sind, um grösseres Interesse bei einem weiteren Leserkreis zu erwecken. Wie zu erwarten, handelt es sich in diesen Mitteilungen meist rein persönlicher und privater Art gewöhnlich um Liszts Beziehungen zu seiner ungarischen Heimat, um dessen Kultur man ihn in manigfachster Weise und auch mit persönlichen Opfern immer und immer wieder bemüht sieht, nicht nur in künstlerischer sondern auch in anderer Hinsicht. Die Freundschaft, welche als eine sehr innige hingestellt wird, ist ohne Frage reinmenschlicher Art gewesen, mehr auf nationalem als geistigem Grunde erwachsen. Beim Lesen der Briefe erkennt man wieder Liszts edle und grosse Art, seinen hohen Seelenadel und die gesellschaftliche Begabung sich in allen Situationen zurecht zu finden, andererseits bei aller Güte, Nachsicht und Versöhnlichkeit, aber auch seine Verabscheuung niedriger Gesinnungs- und Handlungsweise. Es versteht sich, dass diese Worte nicht auf den Baron Augustz bezogen werden dürfen, den er ja seiner persönlichen und dauernden Freundschaft würdigte und bei dem er sich gern und oft aufhielt; vielmehr gelten sie von Personen und Vorgängen, die in den Briefen vorkommen und erwähnt werden. Um die Entstehung der Graner Messe hat der ungarische Freund einige Verdienste erworben, die aber ganz zufälliger Natur sind, insofern nämlich, als Liszt von Baron Augustz Wohnorte Szekszárd aus 1846 den Fünfkirchner Bischof Scitovsky die Komposition einer Festmesse versprach, welche

nach zehn Jahren in der berühmten Graner Messe zur Wirklichkeit wurde. Von da aus war Liszt dann nach Südungarn (Temesvar usw.) und nach dem Orient, über Konstantinopel bis Kiew im Triumph gezogen und hatte in dieser letztgenannten Stadt die Fürstin Sayn-Wittgenstein, geb. Karolina Iwanowszka, kennen gelernt, die so bedeutungsvoll und schwerwiegend in sein Leben eingreifen sollte. Aber alle diese Tatsachen lernt man doch nicht etwa erst aus diesen Briefen an Baron Augusz kennen, sie laufen ganz unabhängig nebenher und werden von dem Herausgeber in einer längeren Einleitung „Aus meinen Erinnerungen“ in einer sehr merkwürdigen Art und eigentlich ohne jeden inneren Zusammenhang berichtet. Der Verfasser dieser Erinnerungen hat von dem, was Liszt eigentlich gewesen ist, anscheinend kein richtiges Bewusstsein; er scheint in ihm mehr etwas Sonderbares als Wunderbares erblickt zu haben; er steht ihm mehr mit neugierigem Staunen vor etwas Sensationellem als mit der scheuen Zurückhaltung vor einem Grossen gegenüber. Er sieht mit den Augen des Durchschnittsmenschen, misst mit dessen Maassstabe das Unermessliche und bringt in seiner Darstellung nur ein wirres und verwirrendes Bild zutage. Beinahe nach Domestikenart wird nach menschlichen Schwächen gefahndet, was allerdings eine moderne Art von Biographen auch für die Hauptsache zu halten scheint; ja man schreckt nicht von dem genauen Berichte wahnsinniger Abenteuer zurück, zu denen sich z. B. eine sich von Liszt vernachlässigt fühlende, überspannte „Kosakin“ hinreissen liess. Was den tiefer gebildeten Leser an solchen Dingen interessiert, ist einzig die bewundernswert feine und zugleich kluge Art, mit welcher sich Liszt in solchen Lagen benahm. Denn gerade aus ihr erkennt man, wie hoch er als gesellschaftlicher Kavalier und gleichzeitig auch als reiner, mitfühlender und mitleidiger Mensch stand. Obwohl der Verfasser der Erinnerungen zu Liszts Ruhme reden will und ihm jedenfalls nur die beste Absicht zugeschoben werden darf, so lohnt es sich doch kaum, sie zu lesen (es sei denn zu biographischen Zwecken, aber auch dann nur zur Kontrolle biographischer Einzelheiten und Nebensächlichkeiten). Wer sich das Buch anschafft, beschränke sich daher ruhig auf die Lektüre der 117 Briefe Liszts. Denn aus Briefen grosser Männer kann man immer lernen. Hier, wo meist Geschäftliches behandelt und einfache, oft allerdings auch die Kunst oder Liszts Privatleben betreffende Tatsachen mitgeteilt werden, kann die Ausbeute allerdings nur gering sein. — Die Briefe sind im meist französischen, teilweise auch deutschen Urtext zum Abdruck gelangt.

Karl Maria von Weber: Briefe an den Grafen von Brühl. Herausgegeben von Dr. Georg Kaiser. Mit 2 Bildnissen. Leipzig 1911, bei Breitkopf & Härtel. — Der noch jugendliche Herausgeber hat sich bereits durch die Veröffentlichung Sämtlicher Schriften Webers vor wenigen Jahren bekannt gemacht und darauf mit einer Leipziger Dissertation über Weber als Schriftsteller zum musikalischen Doktor promoviert. Gegenwärtig ist er mit der Vorbereitung zur Herausgabe sämtlicher Weberbriefe beschäftigt. Wir haben also in ihm einen gründlichen und wohlvorgebildeten Weberforscher vor uns. Er ist aus dem Akademischen Richard Wagnerverein zu Leipzig hervorgegangen als neues Beispiel dafür, dass in diesen Vereinigungen die Wagnerverehrung nicht nur nicht ein streng wissenschaftliches Streben und Forschen ausschliesst, sondern auf ein solches direkt hinzielt und hinführt. Wir würden darauf nicht aufmerksam machen, wenn diese Tatsache nicht vielfach bezweifelt worden wäre und sich nicht sogar ein deutschredender Universitätsprofessor, allerdings jüdischer Rasse, in öffentlichen Schmähungen über die leider sogenannten Wagnerianer gefallen hätte. — Die vorliegende, nicht allzu umfangreiche aber dafür hochinteressante Sammlung enthält

48 Briefe Karl Maria von Webers an den Grafen Brühl, von denen bisher nur zwei (Nr. 11 und 12) in Max Maria von Webers Biographie bereits veröffentlicht und andere ebenda bisweilen zitiert worden waren, während andererseits allerdings auch wiederum einer oder zwei überhaupt verloren gegangen sind. Sie umfassen die Jahre 1814—1826, also die Zeit der künstlerischen Haupttätigkeit Webers. Brühl war der Enkel des berühmten sächsischen Ministers August des Starken, der Neffe von Aloys Friedrich von Brühl, der fünf Bände theatralischer Belustigungen veröffentlichte, und der Sohn des geistvollen Grafen Moritz Brühl. Auch seine Mutter war als Schriftstellerin tätig und stand mit den Weimarer Grössen in Briefwechsel. Goethe, Herder und Wieland zählten zu seinen Lehrern. Er lebte von 1772 bis 1837, war zunächst Kgl. preuss. Forstbeamter, dann als Kammerherr in verschiedenen Aemtern, ging 1813, nach dem Kriege, an dem er teilnahm, mit dem König nach Paris und London, heiratete 1814 Jenny de Pourtalès und wurde 1815, nach Ifflands Tode, Generaldirektor der Kgl. Schauspiele in Berlin. Er war ein Intendant von wirklichem Kunstverständnis und echter Kunstbegeisterung. Seine Prachtliebe förderte, sein starrer Bureaokratismus hinderte seine Wirksamkeit. Er berief das Wolffsche Ehepaar und Ludwig Devrient nach Berlin und reformierte das Kostümwesen nach historischen Gesichtspunkten. Vor allem aber trat er frühzeitig für K. M. v. Weber ein und sicherte der Berliner Bühne die Uraufführung des „Freischütz“ (18. Juni 1821). 1828 trat er wegen Krankheit von der Leitung der K. Bühne in Berlin zurück und wurde Generaldirektor der Berliner Museen, was er bis zu seinem Tode blieb. Brühl zeigte für Webers Musik und musikdramatische Bestrebungen früh warmes und eifriges Interesse und trat in ein fast freundschaftliches Verhältnis zu ihm. Auch Weber fühlte sich zu dem begeisterungsfähigen Manne hingezogen; „und seine Briefe an Brühl beweisen deutlich, wie beide Männer das Gefühl eines gemeinsamen, echt künstlerischen Strebens und Wirkens aufs innigste verband.“ Brühl empfand Webers überragendes Genie und ahnte seine führende Bedeutung für die Entwicklung der Oper zum musikalischen Drama. Er hatte mit seinem Eintreten für den kühnen künstlerischen Neuerer nicht nur gegen den damaligen allgemeinen Kunstgeschmack, sondern insbesondere auch gegen die am Berliner Hofe herrschende Kunstmode zu kämpfen und tat dies mit Unerschrockenheit und Ausdauer, weshalb ihm an dem in Berlin erfochtenen Siege des „Freischütz“ ein hoher Anteil zukommt. Abgesehen von diesem wichtigsten Thema der Weberschen Briefe an Brühl (die Briefe Brühls an Weber sind leider nicht zu erlangen gewesen!) ist aber auch der übrige Inhalt ebenso interessant als bedeutsam, sowohl für den Biographen Webers (da in ihnen z. B. über dessen geplant gewesene Berufung nach Berlin unterhandelt wird) als für den musikalischen Geschichtsschreiber und Aethetiker. Wir finden in ihnen Weber als Kritiker seiner Zeitgenossen und deren Werke; andererseits aber enthalten sie auch Neues über seine eigenen andren Kunstschöpfungen und Kunstpläne. „Und aus allen Aeusserungen tritt die lautere Persönlichkeit Webers hervor, ein fühlender, edler, vorbildlicher Mensch.“ — Der Text der Briefe ist teils nach den Originalen wiedergegeben, teils nach getreuen Kopien des früheren Weberforschers Fr. W. Jähns. Die Interpunktion ist zur Erhöhung der Verständlichkeit teilweise verbessert. Als Anhang enthält die Schrift noch vier Schreiben Brühls an seine vorgesetzte Behörde, das Engagement Webers in Berlin betreffend, aus den Jahren 1815 bis 1818, wovon eines an König Friedrich Wilhelm III. und drei an dessen Staatskanzler Fürsten Hardenberg gerichtet sind.

Kurt Mey.

Etwas von Konstanz Berneker.

Was kann von Königsberg Gutes kommen? So denkt vielleicht mancher, der zufällig vom Königsberger Tondichter Konstanz Berneker gehört hat. Nun wohl, sind nicht Adolf Jensen und Hermann Goetz, deren Namen einen reinen und guten Klang haben, dort oben in der Philosophenstadt geboren? Berneker wirkte dort (geboren ist er in Drakehmen in Ostpreussen) und hat nach seinem Tod (1844—1906) den Kreis seiner Wirkungen bedeutend erweitert. Andere Völker freuen sich unbefangen auch der Meister zweiten Rangs. Bei uns in Deutschland sollte man etwas mehr Dank lernen gegenüber den Gaben, die von Meistern wie Jensen, Goetz, und nun von Berneker dargeboten werden. Seit Aufführung der Krönungskantate auf dem Musikfest in Mannheim, 1907, ist Bernekers Name in Ehren genannt worden und begegnet erfreulicherweise zunehmender Teilnahme. Seine Tonsprache verwertet die Möglichkeiten, für die uns Wagner und Liszt den Sinn erschlossen haben. Aber sie hat nichts Umstürzendes; sie bedient sich keineswegs der Erregungsmittel unserer grosstädtischen Komponisten, die in der Nachbarschaft von Kinematographen für ihre grossen Orchesterkonzerte einen entsprechenden Aufwand grellen Lichtes, blendender Farben und weltschmerzlicher Müde einstellen. Im Vergleich zur modischen Grosstadtkunst ist Berneker ein bescheidener Provinzkünstler. Man wird dies mehr und mehr als einen Vorzug schätzen lernen. Der Ostpreusse spricht eine natürliche, ungezwungene und aufrichtige Sprache. Das innere Erleben, dem seine Töne Ausdruck leihen, halte ich für echter und ursprünglicher als etwa das eines Max Reger, der sich ja auch hübsch lustig macht über Erlebnisse.

Ueber diese allgemeinen Andeutungen hinaus einen Begriff von Bernekers Musik zu geben ist nicht gut möglich: den muss eben die Kenntnis der Werke vermitteln. Wir nennen also einige. Zunächst die Chorgesänge aus Schillers Braut von Messina, für Männerchor, Soli und Orchester; herausgegeben von der Gesellschaft zur Verbreitung der Werke Konstanz Bernekers, in Königsberg (Klavier-Auszug 10 *M.*). Schillers Chöre? Hier kommt alles auf eine glückliche Mittellinie an! Will man den Worten ihr Recht lassen, so gerät man leicht in eine unpersönliche Zurückhaltung, und die Musik wird zu dünn und allgemein. Erfüllt man sie aber mit blühendem Leben, so kommt wieder die Dichtung in Gefahr. Man gehe Bernekers Werk durch, und man wird erstaunt sein über die Sicherheit, mit der hier alles getroffen ist. Eine nähere Betrachtung über die Art und Weise, wie die Chorgesänge behandelt sind, findet man in der Deutschen Rundschau, Jahrgang 36, Heft 5—7 (Februar—April 1910), und zwar in einem etwa 100 Seiten langen, ausgezeichneten Aufsatz von Konrad Burdach über Schillers Chordrama und die Geburt des tragischen Stils aus der Musik. Hier ist Bernekers und seiner Chöre zur Braut von Messina ausführlich gedacht. Nur bedarf die Bemerkung, dass niemals ein Wort wiederholt sei, eines erklärenden Beiwortes: der Komponist enthält sich weise eines verwickelt mehrstimmigen Stils, spart aber doch einige Wirkungen, die jenem Stil entnommen sind, für die Schlussteile des Werkes auf, und wie mir scheint, mit gutem Bedacht. Hierbei müssen einzelne Teile der Schillerschen Rede wiederholt werden, Sätze wie Satzteile. Aus Eigensinn ganz auf ein wiederholtes Wort verzichten wäre unfrei. Wie stellen sich nun unsere Männerchöre zu dem Werk? Der niedrige Stand des Chorwesens ist eine bekannte Tatsache: und doch wirkt da und dort vielleicht ein freundlich zuredendes Wort, einen Dirigenten zur Aufführung zu bestimmen.

Im Verlag von Carl Giessel jun. in Bayreuth sind ausserdem folgende Schöpfungen Bernekers erschienen: eine Kantate für gemischten Chor, Soli und

Orchester (oder Orgel): „Gott unsere Zuflucht“; Auszug mit Text *M* 3.50. Die Eingangsworte des 90. Psalms singt der Chor gleichsam als Ueberschrift. Dann kommt eine schlicht empfundene, stimmungsvolle Arie für Bariton (oder Alt), die um göttliche Gnade im Hinblick auf das Ende bittet. Ein Chorsatz, fugiert beginnend, gibt die uralten Gegensätze göttlicher Ewigkeit und menschlicher Hinfälligkeit einfach und wirkungsvoll wieder. Sehr fein ist die Sopranarie „Ach Herr, strafe mich nicht“ entworfen und ausgeführt. Der Schlusschor klingt un-
gemein edel und gefasst aus. Für die Kirche (etwa an Busstagen, Leichenfeiern) bedeutet das Werk, das etwa $\frac{1}{2}$ Stunde dauert, einen wertvollen Gewinn. Von den drei unbegleiteten geistlichen Liedern für gemischten Chor ist wohl das dritte das Bedeutendste („Ich hebe meine Augen auf“). Ein schön improvisierendes Orgel-Präludium in E-moll (2 *M*) und ein ergreifend inniges, dazu klangschönes Duett für Sopran und Tenor (Brautlied, von Gerok), mit Orgel, möge der praktischen Musikübung anempfohlen sein!

*

Felix Weingartner: Die Symphonie nach Beethoven.

Dritte vollständig umgearbeitete Auflage. Leipzig 1909, Breitkopf & Härtel (Sammlung der Musikbücher).

Man erinnert sich der ersten Auflage dieses Büchleins: sie stellte die erweiterte Fassung eines Vortrags dar, den der bekannte Dirigent in Berlin und anderen Städten gehalten hatte. (Erschienen bei S. Fischer, Berlin, wie auch die Schriften „Ueber das Dirigieren“, und „Bayreuth.“) Elf Jahre liegen zwischen der ersten und dritten Auflage, und im äussern Leben wie in der innern Entwicklung des Verfassers hat sich gar manche Wandlung vollzogen. Am auffälligsten war der Uebertritt nach der Brahmsischen Seite, zu dem sich Weingartner durch die Kämpfe des letzten Jahrzehnts gedrängt fühlte. Weit entfernt, aus dieser Umkehr einen Vorwurf abzuleiten, halten wir es, solange die Menschen Raum und Zeit unterworfen sind, für das gute Recht jedes Berühmten oder Unberühmten, sich vom erkannten Irrtum zur erstrebten Wahrheit fortzubewegen. Gerade in diesem Wechsel kann ein Anzeichen grossen Charakters liegen; und da es Weingartner gewiss nicht leicht geworden ist, seine geänderte Ueberzeugung offen auszusprechen, so haben wir allen Grund, sie ernst zu nehmen und unsere Achtung vor dem Träger zu bekunden, in dessen sonst nicht gerade sympathischem Wirken dieser Zug persönlichen Mutes recht gewinnend hervortritt.

In sachlicher Hinsicht teilen wir sogar die Grundanschauung Weingartners. Er gehört zu denen, die nicht einverstanden sein können mit der Einseitigkeit und mit den Uebertreibungen eines Richard Strauss und seiner alles beherrschenden Gefolgschaft. In der Reihe dieser Unzufriedenen erwacht das musikalische Gewissen. Sie bezweifeln, ob unser Bayreuther Meister wirklich den Weg zur modernen Musik gewiesen habe. Wenn diese Selbstbestimmung bei Weingartner vielleicht auch in enger Fühlung mit dem eigenen, wenig erfolgreichen Schaffen steht, so können wir sie doch verstehen und würdigen: man will wieder zur Musik, und als Verwalter oder Spender musikalischer Schätze verdient Brahms sicherlich den Vorzug vor R. Strauss.

Unsere Uebereinstimmung geht aber noch ziemlich weit über diese Grundrichtung hinaus. Weingartner äussert viele treffende Urteile über die Symphoniker

nach Beethoven. Eine erschöpfende Behandlung wird niemand von ihm, dem Vielbeschäftigten, verlangen. Die Blössen, die er sich in der ersten Auflage gegeben, (er hatte z. B. von Beethovens Streichquartetten die zeitliche Folge der Entstehung nicht gewusst) sind geschickt zugedeckt. Eine Fülle feiner Bemerkungen entschädigt für den Verzicht auf reingeschichtliche Ableitungen. Es fallen Worte, die sich gut einprägen, wie z. B.: „Was einer wert ist, drückt sich in seinen Werken aus.“

Allein es sind doch andererseits in dem Büchlein auch Einzelheiten, denen wir nicht beipflichten dürfen. So beruht der Wunsch nach „sinnvollen Kürzungen und Zusammenfassungen“ des ersten Satzes der Faust-Symphonie augenscheinlich mehr auf einer Erbsünde der Kapellmeister, als auf Liszts Schwäche. Hat sich ja Weingartner in Wien auch an Wagners Dramen mit kürzender Hand vergriffen! Die „notengetreue Wiederholung der Einleitung“ in der Faust-Symphonie soll zur Langeweile stimmen? Ja, wird sie nicht eben durch den klassischen Aufbau des Satzes gefordert? Als ein höchst sonderbares Bekenntnis ist uns auch aufgefallen, wie Liszts Tasso beurteilt wird: so trocken, so phantasielos, dass ich um alles nicht Kapellmeister werden oder sein möchte, wenn ich mein unbefangenes Empfinden mit dieser stumpfen Genussmüde vertauschen muss! „Der Tasso bringt einen reizvollen Mittelsatz und eine zwar lärmende, aber ungemein wirkungsvolle Schlusssteigerung, so dass der an grosser Zerrissenheit leidende Anfang mit in den Kauf genommen werden kann.“ Ach so! Und ich habe, beim Anhören jeder guten Tasso-Aufführung von inneren Erlebnissen durchbebt, immer geglaubt, von Anfang bis Schluss sei dies ein unbedingt folgerichtiges Drama, dem kein Glied entrissen werden könne, ohne dass das Ganze geschädigt würde. Vom ersten bis zum letzten Takt ein tief durchdachtes, tief empfundenes Meisterwerk — und nun!

Umgekehrt habe ich noch nie etwas gefühlt, was Weingartner vorfühlt: „Das schauernde Gefühl, das uns bei manchen Sätzen Beethovens überkommt, dass sich urplötzlich der Boden auftut und sich uns eine Riesenfaust daraus entgegenstreckt, befällt uns auch hier“, nämlich in der ersten Symphonie von Brahms. Natürlich beneide ich jeden, der tiefer eindringen kann in eine Musik, als ich selber; „das Grieseln und Grausen, Glühen und Schauern — gern begehrt' ich das Bangen, sehnend verlangt mich's der Lust.“ Einstweilen bescheide ich mich mit der Wahrnehmung, dass eine gewisse geistige Demimonde dazu gehört, jene Musik mit der Beethovens gleichzuachten.

Die ganze kapellmeisterliche Unempfindlichkeit zeigt Weingartner, wenn er auf Bruckner zu sprechen kommt. So hübsch er hier seine Urteile einkleidet, man merkt sofort, dass er den Verhassten nicht genügend kennt: denn die Fähigkeit des Kontrapunktierens und die „individuelle“ Behandlung des Orchesters ist meines Wissens Bruckner nur von solcher Seite abgesprochen worden, die kein Gewicht auf Sachlichkeit gelegt hat. Ueber die vierte und siebente Symphonie hinaus dürften Weingartners Kenntnisse nicht reichen. Und jene beiden Werke hat er mit sinnvoll-stimmwidrigen Kürzungen, in empörendem Alarm-Tempo herunterdirigiert, so etwa wie Reinecke das Meistersingervorspiel. Wenn der Glanz und Ruhm und Reichtum der Welt taub macht gegen innere Grösse, gegen echte Ursprünglichkeit — wie glücklich und reich darf sich jeder schätzen, dem Frau Sorge das sicher tastende Gefühl für Bruckners Wert gelassen hat, für den Wert, „der sich in seinen Werken ausdrückt.“ (S. 110/111).

Edgar Istel: Das Kunstwerk Richard Wagners.

Band 330 der Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen „Aus Natur und Geisteswelt.“ Verlag von B. G. Teubner in Leipzig. 1910.

Es gibt viele Sammlungen, die das ganze Gebiet des Wissens zu umspannen trachten. Was gewusst werden kann, mag sich ja auch immer klarer und verständlicher enthüllen — es gibt genug gescheite Köpfe für die Verleger — aber im rein Geistigen, das nicht bloss gewusst, sondern erfüllt und errungen wird, sollte man vorsichtiger sein. Hier veräusserlicht meist der äussere Anlass: irgend ein Verleger wünscht irgend ein Gebiet angebaut; er wendet sich an einen als kundig Bezeichneten, unterhandelt mit diesem, und bald ist ein neues Buch unter der Presse. Natürlich unterscheidet es sich von allen über das Gleiche geschriebenen durch irgend einen andern Gesichtspunkt.

So macht auch das vorliegende Bändchen nicht den Eindruck, dass es von innen heraus ans Tageslicht geboren ist. Sondern es ist die Erfüllung einer bestellten Arbeit, mit allen Vorzügen und Schwächen einer solchen. Der Verfasser hat gewiss seinen Ehrgeiz daran gesetzt, etwas Tüchtiges zu leisten und Wagners Werke, wie er sagt, vom „künstlerischen Standpunkt aus, ohne überflüssiges biographisches und philosophisches Beiwerk“ zu besprechen. Soweit dies auf 144 Seiten möglich ist, und soweit es sich um mehr oder weniger bekannte Ergebnisse handelt, die fast schon Gemeingut geworden sind, ist das Vorhaben auch gelungen. Insbesondere gereicht es dem Buch zum Vorteil, dass der Meister selber ausgiebig darin zu Wort kommt.

Doch sucht man vergebens nach Bemerkungen, die einem das schon Erkannte in neuem Lichte zeigen könnten, oder neue Erkenntnisse ahnen liessen. Es ist ein Fernerstehender, der Wagner aus äusserem Anlass etwas nähergetreten ist und sich nun mit der als „objektiv“ angesehenen Ruhe vernehmen lässt. Derartige Zusammenfassungen könnten mehr Gutes stiften, wenn sie das, was Treffendes schon gesagt worden ist, übersichtlich wiedergäben, statt es im Ehrgeiz der objektiven Entfernung inhaltlich zu verkleinern, zu verwischen. Es ist doch etwas gedankenlos hingeworfen, was Istel im Vorwort und auf den letzten Seiten über Bayreuth fallen lässt. Was stellt er sich eigentlich unter der „opernhaften Inszenierung“ des Parsifal vor, was unter der Abkehr „vom Geiste des Meisters“, der doch vielleicht in seiner Familie ebenso weiterlebt wie in einem Münchener Gelehrtenheim? Wenn der Verfasser nichts Greifbares beibringen kann, wozu diese anspielenden Redensarten, die gar nichts besagen? Man versuche sich Bayreuth zu denken, wie es unter einem modernen Festkomitee „betrieben“ worden wäre, und man wird einsehen, wie abgeschmackt es ist, im Ton der Ueberlegenheit zu schulmeistern.

Dr. Karl Grunsky.

Bayreuth und Draussen.

Einladung

zur

General-Versammlung am 24. Juli 1912.

Die unterzeichnete Zentralleitung beehrt sich hiermit, die ordentliche General-Versammlung des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins für das Jahr 1912 auf

Mittwoch den 24. Juli 1912, 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 1912.

Die Zentralleitung des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins.

von Rosenberg,
I. Vorsitzender.

Franz Lieck,
Kassenführer.

Aus den Vereinen.

Basel. Unter dem Namen „Richard Wagner-Verein zur Förderung der Bayreuther Kunstideale“ hat sich mit Sitz in Basel ein Verein gebildet, welcher bezweckt: 1. durch Veranstaltung von Vorträgen und Vorlesungen das Verständnis Richard Wagner'scher Werke in weitesten Kreisen zu wecken, 2. das Interesse des theater- und kunstfreundlichen Publikums auf geistesverwandte Gebiete der dramatischen Kunst, d. h. auch auf Werke anderer Autoren auszudehnen, 3. dem Richard Wagner-Stipendienfond Mittel zuzuführen. Es wird den Mitgliedern anheimgestellt, die Höhe des Jahresbeitrages selbst zu bestimmen. Dieser darf aber nicht weniger als drei Franken (Fr. 3.—) betragen. Der Verein veranstaltet: 1. Interne Zusammenkünfte in zwangloser Folge mit Vorträgen und Vorlesungen. 2. Vorträge namhafter Redner und Künstler (gegen Eintrittsgeld). Bei Auflösung des Vereins fällt dessen sämtliches Vermögen dem Richard Wagner-Stipendienfonds zu. — Das Zustandekommen dieser Vereinsbildung verdankt sich vor Allem der mutvollen Anregung des Herrn Goldschmieds Adolf Zinsstag. — Der Vorstand besteht aus den Herren: Gottfr. Becker, 1. Kapellmeister am Stadttheater, Präsident, Adolf Zinsstag, Goldschmied, Vizepräsident, M. A. Herzog, Sekundarlehrer, Schriftführer, Alfred Kieser, Kaufmann, Kassier, S. E. Breil, Organist, Dr. E. Groscheintz, Zahnarzt, Ferd. Kächler, Tonkünstler, H. Liman, Regisseur, Gebh. Reiner, Gesanglehrer. — Der erste Vereinsabend 8. 5.: Vortrag über den Inhalt der drei ersten Teile des „Ringes“ durch die Herren Kurt Ritter und Kapellmeister Becker, erzielte einen über Erwarten grossen Erfolg. Die Mitgliederzahl wuchs auf 150. Mitte Juni spricht Herr Prof. Max Seiling aus München über „Das Kunstwerk Richard Wagners“.

Darmstadt. R. W.-V. 197. V.-A. 12. 3. Lieder- und Duetten-Abend von Frau Ottilie Metzger-Lattermann und Herrn Theodor Lattermann aus Hamburg: Werke von Brahms, Dvorak, Fleck, Kahn, Kaun, Mahler, Pfützner, Schubert, Schumann. 198. V.-A. 19. 3. Schwedischer Komponisten-Abend von Frau Ellen Saatweber-Schlieper aus Barmen (Klavier) und Herr Prof. Henri Marteau aus Berlin (Violine): Werke von Peterson-Berger, Berwald, Sjögren.

Hamburg. W.-V. 85. V.-A. 18. 3. Mitwirkende: Olga Rohde, August Maass (Klavier), Lotti Ackers (Violine), Max Spilker (Gesang). Werke von Kuyper, Schubert, Brahms, R. Strauss, Mattheson, Gossec, Leclair, Liszt. (Es-dur Konzert für 2 Klaviere.) 86. V.-A. 22. 4. Mitwirkende: Frieda Hell-Achilles (Gesang), Anita von Hillern-Flinsch (Klavier), Max Menge (Violine): Werke von Schumann, Brahms, Wolf, Weingartner, Strauss. — 87. V.-A. 22. 5. Mitwirkende: Ida Seelig, Dr. Max Wagner, Oskar Seelig (Gesang), Marie Hartzler-Stibbe (Klavier): Aus Wagners Werken und Fis-moll-Fantasie.

Kopenhagen. Der neugegründete „Dänische Richard Wagner-Verein“ hielt am 1. April seine erste Sitzung ab. Eine ansehnliche Versammlung — gegen 90 Mitglieder mit eingeladenen Gästen — füllte den Saal des Studentenvereins und wurde an Stelle des erkrankten Vorsitzenden, Kgl. Kapellmeister Rung, vom Schriftführer Bureaudirektor Willi Behrend bewillkommet. Herr Behrend hielt den einleitenden Vortrag über Entstehen und bisherige Geschichte des Vereins. Des Näheren entwickelte er den Zweck, die Ziele und Arbeitspläne des Vereins, teilweise sich gegen die schon entstandenen Widersacher des Vereins polemisch wendend und mit folgenden Worten schliessend: „Das, was wir wollen, ist: So viel aufrichtige und warmherzige Kunstfreunde wie möglich in einer Gesellschaft zu sammeln, worüber die Fahne Richard Wagners weht: nicht als leere flatternde Zier, auch nicht als ein Zeichen des Aufruhrs oder Kampfes, sondern als ein Symbol der idealen Kunst“. Die folgende Generalversammlung nahm die vorgelegten Gesetze an und wählte zum Vorstand ausser den bisherigen Mitgliedern noch die Baronin Reedtz-Thott, Kgl. Bibliothekar Clausen und Buchdrucker S. Wedege. Nachher hielt der älteste unserer dänischen Musikhistoriker, Sekretär am Reichsgericht C. Thrane, einen sehr lebhaften und anschaulichen Vortrag über seine persönlichen Erinnerungen an die erste Aufführung des „Nibelungen-Ringes“ in Bayreuth, wohin er nebst drei anderen Dänen gepilgert war. Der Vortrag, in ganz freier und sehr persönlicher Weise gehalten, wurde mit grossem Beifall begrüsst. Dann trug Frä. Agnete Tobiesen vortrefflich Wagners „Fis-moll Klavier-Fantasie“ vor — eine Neuheit für Kopenhagen — und eingeleitet von Bibliothekar Clausen sang Kgl. Kammer-sänger Cornelius zwei grosse Fragmente aus „Tristan und Isolde“, III. Akt, begleitet vom Klavier und Englischem Horn. Den Beschluss des Abends bildete die Verlosung der 5 Gutscheine zu den diesjährigen Festspielen.

Planen. W.-V. 207. Konzert am 19. 1. Streichquartett, op. 64, A-moll, Glazounow. Drei Klaviersoli von Chopin u. Quintett für Klavier, 2 Violinen, Viola und Cello, Schumann. Ausführende: K. Kammervirtuos Professor H. Scholz und K. Kammermusiker Striegler, Reiner, Rokohl und Schilling, Dresden. 208. Konzert am 28. 2. Liederabend. Fünf Lieder von Schubert. Vier Lieder von Erich J. Wolff. Liederzyklus „Frauenliebe und Leben“ von Schumann und vier Lieder von Schumann und Brahms. Ausführende: Julia Culp und Erich J. Wolf. 209. Konzert am 15. 3. Sinfonie Nr. 3 op. 153, F-dur „Im Walde“ von Raff. Violinkonzert Nr. 8. „Gesangsszene“ von Spohr „Till Eulenspiegels lustige Streiche“, Rich. Strauss. Drei Violinsoli von Tschaikowsky, Vieuxtemps und Bach. Walkürenritt und Siegfrieds Rheinfahrt. Ausführende: Violinvirtuosin Stefi Geyer, Budapest und die Winderstein'sche Kapelle aus Leipzig. Leitung: Professor Hans Winderstein. 210. Konzert am 21. 3. Vier Lieder von R. Kahn und H. van Eyken. Drei Stücke für Klavier von Chopin. Vier Lieder von Rob. Franz. Zwei Klaviersoli von Schumann und Schubert-Liszt (Ung. Marsch). Fünf Lieder von Brahms und Rich. Strauss und drei Klaviersoli: Liebes-träume, As-dur, Consolation, Des-dur und Polonaise Nr. 2, E-dur von Liszt. Ausführende: Frä. Charlotte Herpen aus Berlin und Anatol von Roessel aus Leipzig.

Verband Deutscher Frauen.

Chemnitz. Jahresbericht 1911. Vorsitzende: Frau Postrat Pretsch, Neefestrasse 40. I. Kassiererin: Frau Margar. Zimmermann, Wiesenstrasse 20. II. Kassiererin: Fräulein Schmidt-Röder, Reichsstrasse 36. Schriftführerin: Frau Postrat Bätz, Weststrasse 70. Die Ortsgruppe hat im Jahre 1911 zwei Vorträge veranstaltet, die gut besucht waren: I. Herr Lehrer Wenzel am 9. 2. über „Richard Wagners Humor“ mit musikal. Erläuterungen durch Frau Eger. II. Herr Friedr. Zimmermann am 10. 3. über „Tristan und Isolde“ mit Erläuterungen am Flügel durch Frau Postrat Pretsch. — An die Stiftung werden 230 abgeführt.

Dresden. Aus dem Jahresbericht 1911: Den vereinigten Ausschüssen der männlichen (Jubiläums-) und der weiblichen Dresdner Ortsgruppen zur Erhöhung der Richard Wagner-Stipendienstiftung gelang es im Jahre 1911, für dreizehn Bewerber aus ihrem Gebiete Stipendien zu den Bayreuther Festspielen zu erwirken. Da eine ungenannt gebliebene Persönlichkeit im vergangenen Jahre der Dresdner Frauenortsgruppe eine bedeutende Summe stiftete,

so konnte diese 2200 M an die Münchner Leitung der Stipendien-Stiftung abführen, wozu noch 450 M von der Herrenortsgruppe Dresden und 600 M von der Herrenortsgruppe Plauen kamen.

Leipzig. Am 13. Februar hielt Prof. Dr. Richard Sternfeld-Berlin einen mit zahlreichen Erläuterungen am Flügel durchwebten Vortrag über „Die Meistersinger von Nürnberg“.

Magdeburg. Der hiesige Verband d. Fr., unter dem Protektorat Ihrer Durchlaucht der Frau Fürstin zu Schwarzburg, veranstaltete am 28. 2. ein Konzert unter Mitwirkung des Schloss-Chores des K. Hof- und Domchors zu Berlin (Leiter: Herr Professor Hugo Rüdel), des K. Hofopernsängers Herrn Walther Kirchhoff und des Viola-Virtuosen und K. Kammermusikern Herrn Willibald Wagner aus Berlin. (Am Klavier: Herr Emil Reiser aus Berlin.) Chor aus dem „Liebesmahl der Apostel“ und Werke von Brahms, Strauss, Wolf, Lubrich jun., Kuhn, Becker. — Am 13. 2. liess die Ortsgruppe für die oberen Klassen des Mädchengymnasiums einen Vortrag über R. Wagner von Herrn Dr. Gustav Manz-Berlin halten, am 9. 3. für die oberen Klassen der Knabengymnasien zwei Vorträge von Herrn Prof. Dr. Wolfgang Golther-Rostock.

Nürnberg. Am 27. April fand im Sitzungssaal der städtischen Kollegien des neuen Amtsgebäudes am Fünferplatz die 4. Hauptversammlung des Richard-Wagner-Vereins deutscher Frauen statt. Den Vorsitz führte Frau Kom.-Rat Marg. Strauss-Magdeburg. Frau Konsul Lambrecht-Pabst-Nürnberg begrüßte die Erschienenen. Auf Antrag der Vorsitzenden Frau Kom.-Rat Strauss wurde an die Schutzherrin des Verbandes, die Kronprinzessin Cecilie, eine Begrüssungsdepesche abgesandt. Im Jahresbericht führte die Vorsitzende folgendes aus: Richard Wagners Wort: „Ich kann den Geist der Musik nicht anders fassen als in der Liebe“, und der Ausspruch Bismarcks: „Der Gedanke, für Musik Geld zu zahlen, ist mir widerwärtig; Musik müsste frei geschenkt werden, wie die Liebe“, soll dem dritten Jahresbericht über die Tätigkeit unseres Verbandes vorangestellt werden. Denn die weite Entfaltung und beglückende Entwicklung unserer Arbeit liegt wohl darin begründet, dass sie dem wahrsten Wesen der Frau entspricht, der Frau, deren „offene und unbedingte Aufnahmefähigkeit für die Kunst“ der Meister dankbar anerkannte, und deren höchste Aufgaben in Welt der Liebe liegen. In pietätvoller Treue möchten wir in erster Linie des Meisters Vermächtnis erfüllen, das er seinen Freunden ans Herz gelegt hat: die Stipendienstiftung so schaffen zu helfen, dass sie zu „einer Wohltäterin“ wird. Würdigen Unbemittelten soll ein Erleben Bayreuths geschenkt werden, vornehmlich denen, die künstlerisch bildend oder erzieherisch auf das kommende Geschlecht einwirken. Unser Frauen-Verband hat seine Aufgabe erfasst. Flugschriften, Vorträge, hohe künstlerische Veranstaltungen tragen in mancher Enge der Kleinstadt, in die Unruhe der Grosstadt einen erquickenden Hauch des Geistes von Bayreuth. Viele sind angeregt worden zum vertieften Kennenlernen des Bayreuther Gesamtkunstwerks, unsere Aufgabe in ihrem eigentlichen Sinn wurde erfüllt, indem von unseren verschieden Ortsgruppen 50 Stipendiaten entsandt wurden. Am 1. Januar 1911 umschloss unser Verband 28 Ortsgruppen, am 1. Januar 1912 war diese Zahl auf 40 angewachsen. Im Jahre 1912 wurden zwei neue Ortsgruppen Weimar und Freiburg i. Br. gegründet. Von den Ortsgruppen gemeinsam ist im letzten Jahre eine Summe von 39589 M aufgebracht worden. Im Februar 1912 war der Verband auf der Ausstellung des Lyzeums-Klubs in Berlin: „Die Frau in Haus und Beruf“ vertreten. Ebenfalls ohne jedes pekuniäre Risiko für den Verband ist als Ehrung für den Meister zum 100. Geburtstag die Prägung einer Medaille in Aussicht genommen.

Rostock. Die Rostocker Ortsgruppe des Verbandes deutscher Frauen veranstaltete im Winter 1911/12 einen Vortrag von Prof. Sternfeld über das Rheingold und einen Vortrag von Prof. Golther über den Lohengrin; beide Vorträge dienten zur Vorbereitung für Aufführungen im Stadttheater. Im Lohengrin-vortrag sang der Heldentenor des Stadttheaters Herr Schindling die Gralerzählung in vollständiger Fassung. Am 18. März fand ein Konzert des städtischen Orchesters unter Musikdirektor Heinrich Schulz statt. Die herzoglich-sächsische Kammersängerin vom Schweriner Hoftheater, Frl. Paula Ucko, sang die Arie der Eglantine aus Webers Euryanthe und Isoldens Verklärung. Das Orchester spielte die Euryanthenouvertüre, das Tristanvorspiel und die drei ersten Sätze der neunten Symphonie. Wir schulden den ausgezeichneten mitwirkenden Künstlern, die sich völlig selbstlos in den Dienst der Sache stellten, unsern wärmsten Dank.

Schwerin. II. Jahresbericht 1911. Das zweite Vereinsjahr der Ortsgruppe Schwerin des Richard-Wagner-Verbandes Deutscher Frauen weist erfreuliche Erfolge auf. Die Zahl der Mitglieder ist um 54 gestiegen, so dass am Schluss des Jahres 1911 die Ortsgruppe 265 Mitglieder zählte, ein Zeichen, dass auch hier die idealen Ziele des Verbandes in grösseren Kreisen Anerkennung finden. Ein Nachmittagstee mit musikalisch-deklamatorischen

Vorträgen zu Gunsten der Stipendienstiftung am 21. Nov. erbrachte einen Ueberschuss von rund 600 *M.* Unsere Ortsgruppe konnte aus diesem Ertrage und den Beiträgen der Mitglieder der Stipendienstiftung im Berichtsjahre insgesamt 1100 *M.* überweisen — In dem Vorstande unserer Ortsgruppe sind folgende Veränderungen eingetreten: Frau Major von Santen legte ihr Amt als Schatzmeisterin aus Gesundheitsrücksichten nieder. An ihre Stelle ist Fräulein von Eschstruth getreten, die Schriftführung hat Frau Flügge allein übernommen. Erste Vorsitzende bleibt Frau v. Passow, Exzellenz; zweite: Frau Anna Kruse. — Schliesslich mag noch berichtet werden, dass sich auf Anregung einer der Vorstandsamen nun auch in Wismar eine Ortsgruppe gebildet hat. Es bestehen jetzt in Mecklenburg 3 Ortsgruppen, Schwerin, Rostock und Wismar.

Richard Wagner-Stipendien-Stiftung.

Posen. Der Provinzialverband veranstaltete am 13. 2. einen Vortrag des Herrn Prof. Dr. Wolfgang Golther aus Rostock: „Wotan in der germanischen Mythologie und R. Wagner's Ringdichtung“.

Ausserhalb der Vereine.

Brannschweig. Im Altstadtrathausaale hielt Herr Prof. Dr. Evers eine Reihe bemerkenswerter Vorträge über „Parsifal“: 30. April. 1. Vortrag: Christliche Religion als Grundlage für den Parsifal. 2. Erklärung und Vortrag des Vorspiels. 3. Was ist der Gral? 4. Erklärung der Personen: Titurel, Amfortas, Gurnemanz. 5. Gesang von Akt I bis Parsifals Auftreten. 6. Rezitation von Akt I zu Ende. — 2. Mai. 1. Vortrag: Philosophie des Mitleids. 2. Motive des II. Aktes. 3. Nachweis der musikalischen Gestaltung des Blutes in Verbindung mit den Motiven: Wunde und Elegie des Erbarmens. 4. Gesang von Akt I zu Ende. 5. Rezitation von Akt II. — 7. Mai. 1. Vortrag: Psychologische Entwicklung im II. Akt zwischen Parsifal und Kundry. 2. Klingsor-Kundry-Mythos. 3. Gesang: Klingsor-Kundry und Kundry-Parsifal im II. Akt. 4. Rezitation von Akt III. — 10. Mai. 1. Vortrag: Inwieweit ist im Leben Wagners das Drama Parsifal ein Erlebnis gewesen? 2. Erklärung der Einleitungs- und Verwandlungsmusik des III. Aktes. 3. Gesang: Gurnemanz-Parsifal, Charfreitagszauber, Heilung des Amfortas. 4. Ein Schlusswort.

Leipzig. Am 8. 6. 1912 trat in Leipzig auf Anregung und in Anwesenheit des Herrn Redakteur Püringer-Dresden unter Vorsitz des Herrn Professor Dr. Arthur Prüfer-Leipzig eine Versammlung zusammen, die den einmütigen Beschluss fasste, einen möglichst ausgedehnten Protest gegen die Preisgabe des Bühnenweihfestspiels „Parsifal“ an die Operntheater in Bewegung zu setzen. Am 26. 6. fand eine Vorbesprechung statt; über die Ergebnisse wird soviel, wie ratsam, veröffentlicht werden.

Unter dem allerhöchsten Protectorate
Seiner Königl. Hoheit des Prinzregenten Luitpold von Bayern.

Bühnenfestspiele Bayreuth 1912.

Zwei Aufführungen des Bühnenfestspiels

Der Ring des Nibelungen.

Erste Aufführung.

Donnerstag, 25. Juli:	Das Rheingold.
Freitag, 26. „	Die Walküre.
Sonnabend, 27. „	Siegfried.
Sonntag, 28. „	Götterdämmerung.

Zweite Aufführung.

Mittwoch, 14. August:	Das Rheingold.
Donnerstag, 15. „	Die Walküre.
Freitag, 16. „	Siegfried.
Sonnabend, 17. „	Götterdämmerung.

Sieben Aufführungen des Bühnenweihfestspiels

Parsifal

am 23. Juli; 1., 4., 7., 8., 11., 20. August.

Fünf Aufführungen von

Die Meistersinger von Nürnberg

am 22., 31. Juli; 5., 12., 19. August.

Verzeichnis der Mitwirkenden.

Orchester-Leitung:

Dr. Hans Richter.

Dr. Karl Muck.

Michael Balling.

Siegfried Wagner.

Regie und Inszenirung:

Siegfried Wagner.

Oberleitung der musikalischen Vorbereitung:

Karl Kittel, Kapellmeister am Grossh. Hoftheater, Darmstadt.

Chöre:

Professor Hugo Rüdel, Director des k. Opernchores, Berlin.

Regie-Assistenz:

Ernst Braunschweig, Regisseur d. k. Oper, Berlin.

Dramatische Assistenz:

Frau Kammersängerin Luise Reuss-Belce, Berlin.

Inspicienten:

Franz Eilers, Krefeld. Theo Raven, Halle.

Technisches Personal

unter Leitung von

Friedr. Kranich, Obermaschinendirector, Darmstadt.

Technische Assistenten:

Otto Sperling, Masch.-Director, Coburg-Gotha.

Friedr. Kranich, „ „ Schwerin i. M.

Solorepeditoren und musikalische Assistenz auf der Bühne:

(Namen in alphabetischer Reihenfolge.)

Carl Auderieth, Kapellmeister, Wien.

Heinz Berthold, Solorepeditior, Karlsruhe i. B.

Dr. Otto Egger, Wien.

H. Ph. Hofmann, Kapellmeister, München.

Hugo Kirchner, Oberregisseur, Breslau.

Felix Landau, Kapellmeister, Hamburg.

Julius Lehnert, Kapellmeister, Wien.

Carl Leonhardt, Solorepeditior, Hannover.

Alwin Pincus, Correpeditior, Berlin.

W. F. Reuss, Kapellmeister, Mainz.

Anton Ribera, Kapellmeister, Lemberg.

Arthur Rother, Kapellmeister, Wiesbaden.

Raimund Schmidpeter, Kapellmeister, Mannheim.

Hans Trinius, Kapellmeister, Saarbrücken.

Die Decorationen zu Parsifal sind nach Entwürfen von Paul v. Joukowsky, die zum Ring des Nibelungen und zu Meistersingernach Entwürfen von Geheimrat Professor Brückner, in Coburg gemalt.

Die Dekoration zu Klingsor's Zaubergarten, die Kirche I. Akt Meistersinger, die neuen Dekorationen zu Hundings Saal und Mime's Felsenhöhle sind nach Skizzen von Siegfried Wagner ebenfalls in Coburg gemalt.

Die Costüme zu Parsifal wurden nach Entwürfen von Paul v. Joukowsky verfertigt, die zu den Meistersingern von Frau Daniela Thode nach alten Meistern zusammengestellt, während die zum Ring des Nibelungen nach Entwürfen von Dr. Hans Thoma in Karlsruhe und Arpad Schmidhammer in München ausgeführt sind.

Die Blumenmädchen-Costüme sind von Ludwig von Hofmann, das Costüm der Kundry (II. Akt) von Mariano Fortuny entworfen und ausgeführt.

Darstellendes Personal: Der Ring des Nibelungen. Das Rheingold.

Wotan:	Walter Soomer,	Dresden.
Donner:	A. Schützendorf-Bellwidt,	Wien.
Froh:	Dr. F. v. Székelyhidy,	Budapest.
Loge:	Heinrich Hensel,	Hamburg.
Alberich:	Eduard Habich,	Berlin.
Mime:	Hans Breuer,	Wien.
Fasolt:	Carl Braun,	Berlin.
Fafner:	Eugen Guth,	Brünn.
Fricka:	Luise Reuss-Belce,	Berlin.
Freia:	Lilly Hafgren-Waag,	Mannheim.
Erda:	Ernestine Schumann-Heink,	New-York.
Woglinde:	Gertrude Foerstel,	Wien.
Wellgunde:	Sophie Bischoff-David,	Berlin.
Flosshilde:	Otilie Metzger-Lattermann,	Hamburg.

Die Walküre.

Siegmond:	Jakob Urlus,	Leipzig.
Hunding:	Paul Knüpfer,	Berlin.
Wotan:	Walter Soomer,	Dresden.
Sieglinde:	Minnie Saltzman-Stevens,	Paris.
Brünnhilde:	Ellen Gulbranson,	Christiania.
Fricka:	Luise Reuss-Belce,	Berlin.
Walküren:		
Helmwige:	Olga Band-Agloda,	Stuttgart.
Gerhilde:	Sophie Bischoff-David,	Berlin.
Ortlinde:	Hermine d'Albert,	Berlin.
Waltraute:	Ernestine Schumann-Heink,	New-York.
Siegrune:	Julie Koerner,	Prag.
Rosswiese:	Vally Fredrich-Höttges,	Bremen.
Grimgerde:	Otilie Metzger-Lattermann,	Hamburg.
Schwertleite:	Elsa Riess,	Braunschweig.

Siegfried.

Siegfried:	Alfred v. Bary,	Dresden.
Mime:	Hans Breuer,	Wien.
Der Wanderer:	Walter Soomer,	Dresden.

Alberich:	Eduard Habich,	Berlin.
Fafner:	Eugen Guth,	Brünn.
Erda:	Ernestine Schumann-Heink,	New-York.
Brünnhilde:	Ellen Gulbranson,	Christiania.
Stimme des Waldvogels:	Gertrude Foerstel,	Wien.

Götterdämmerung.

Siegfried:	Alfred v. Bary,	Dresden.
Gunther:	Hermann Weil,	Stuttgart.
Hagen:	Carl Braun,	Berlin.
Alberich:	Eduard Habich,	Berlin.
Brünnhilde:	Ellen Gulbranson,	Christiania.
Gutrune:	Julie Koerner,	Prag.
Waltraute:	Ernestine Schumann-Heink,	New-York.
	Otilie Metzger-Lattermann,	Hamburg.
Erste Norn:	Ernestine Schumann-Heink,	New-York.
Zweite Norn:	Otilie Metzger-Lattermann,	Hamburg.
Dritte Norn:	Olga Band-Agloda,	Stuttgart.
Die Rheintöchter:	Gertrude Foerstel,	Wien.
	Sophie Bischoff-David,	Berlin.
	Otilie Metzger-Lattermann,	Hamburg.

Parsifal.

Parsifal:	Ernest van Dyck,	Antwerpen.
	Heinrich Hensel,	Hamburg.
Kundry:	Anna Bahr-Mildenburg,	Wien.
	Minnie Saltzman-Stevens,	Paris.
Gurnemanz:	Carl Braun,	Berlin.
	Richard Mayr,	Wien.
Amfortas:	Werner Engel,	Zürich.
	Hermann Weil,	Stuttgart.
Klingsor:	Ed. Habich,	Berlin.
	A. Schützendorf-Bellwidt,	Wien.
Titurël:	Ernst Lehmann,	Mülhausen i. E.
Erster Knappe:	Else Jülich,	Krefeld.
Zweiter Knappe:	Marie Richter-Cankl,	Wien.
Dritter Knappe:	Willy Birkenfeld,	Königsberg i. Pr.
Vierter Knappe:	Karl Schröder,	Bremen.
Erster Ritter:	Dr. F. v. Székelyhidy,	Budapest.
Zweiter Ritter:	Eugen Guth,	Brünn.
Solo-Blumenmädchen:		
I. Gruppe:	Gertrude Foerstel,	Wien.
	Wally v. Roemer,	Berlin.
	Sophie Bischoff-David,	Berlin.
II. Gruppe:	Katarina Garden,	Hannover.
	Else Jülich,	Krefeld.
	Marie Richter-Cankl,	Wien.

Die Meistersinger von Nürnberg.

Hans Sachs:	
Walter Soomer,	Dresden.
Hermann Weil,	Stuttgart.
Veit Pogner:	
Paul Knüpfer,	Berlin.
Kunz Vogelgesang:	
Dr. F. v. Székelyhidy,	Budapest.
Konrad Nachtigall:	
Gg. Nieratzky,	Mannheim.
Sixtus Beckmesser:	
Heinrich Schultz,	Weimar.
Fritz Kothner:	
Nicola Geisse-Winkel,	Wiesbaden.
Balthasar Zorn:	
Willy Birkenfeld,	Königsberg i. Pr.
Ulrich Eislinger:	
Karl Schröder,	Bremen.
Augustin Moser:	
Friedrich Galvagni,	Braunschweig.
Hermann Ortel:	
Richard van Helvoirt Pel,	Riga.
Hans Schwarz:	
Ernst Lehmann,	Mülhausen i. E.
Hans Folts:	
Eugen Guth,	Brünn.
Walther von Stolzing:	
Walther Kirchhoff,	Berlin.
David:	
Karl Ziegler,	Wien.
Eva:	
Lilly Hafgren-Waag,	Mannheim.
Magdalene:	
Ernestine Schumann-Heink,	New-York.
Gisela Staudigl,	Wien.
Ein Nachtwächter:	
Paul Klante,	Strassburg i. E.

Mitglieder der Chöre.

Sopran:

Gertrud Bergel,	Berlin.
Marg. Devantier,	Berlin.
Anna Diegler,	Braunschweig.
Mary Dobbartin,	Stuttgart.
Ellen Dola,	Krefeld.
Elis. Dommel,	Berlin.
Luise Eilers,	Krefeld.
Annie Hecker,	Breslau.
Marg. Heisig,	Altenburg.
Franziska Jansen,	Berlin.
Marie Jarand,	Hannover.
Elfriede Lindner,	Eberswalde.
Frieda Martin,	Hamburg.
Käte Neubeck,	Schwerin.
Martha Nimtz,	Halle.
Gertrud Oehler,	Berlin.
Greta Oske-Fröhlich,	Berlin.
Johanna Ribera,	Lemberg.
Asta Pera,	Dresden.
Erna Piltz,	Eisenach.
Betty Rohlmann,	Berlin.
Frieda Stahl,	Berlin.
Therese Weidmann,	Mannheim.
Marta Wilke,	Hannover.
Anna Ziegler,	Würzburg.
Gertrud Ziekow-Junge,	Stettin.

Alt:

Adolfine Arras,	Coburg.
Magdalene Bauer,	Karlsruhe.
Alice Bertkau,	Berlin.
Alice Damian,	Berlin.
Anna Hardt,	Hamburg.
Marta Hönsch,	Berlin.
Dorly Hoff,	Berlin.
Johanna Klebe,	Karlsruhe.
Elise Lichterfeld,	Berlin.
Martha Miller,	Berlin.
Maria Olsen,	Berlin.
Else Raven,	Halle.
Martha Schaeffer,	Stuttgart.

Else Schmidt,	Berlin.
Luise Schrader I,	Hannover.
Luise Schrader II,	Dessau.
Philippine Silvany,	Hannover.
Grete Steffens,	Berlin.
Marie Studer,	Berlin.
Elfriede Thon,	Berlin.

Tenöre:

Hugo Bauer,	Karlsruhe.
Julius Bergel,	Berlin.
Gottfried Burgstaller,	Stuttgart.
Alexander Curth,	Berlin.
George Dobbartin,	Stuttgart.
Anton Farkac,	Dessau.
Paul Forkert,	Berlin.
Friedrich Galvagni,	Braunschweig.
Heinrich Garth,	Stuttgart.
Jean Görres,	Berlin.
Hermann Hentschel,	Berlin.
Robert Hesse,	Berlin.
Wilhelm Jansen,	Berlin.
Erich Jörns,	Hannover.
Adolf Jungmann,	Darmstadt.
Ferdinand List,	Weimar.
Valentin Lösch,	Hannover.
Rudolf Michaelis,	Berlin.
Fritz Müller,	Mannheim.
Theodor Scheer,	Berlin.
Louis Schrader,	Dessau.
Ernst Singer,	Stuttgart.
Willy Walter,	Leipzig.
Rudolf Weltlinger,	Hamburg.

Bässe:

Johannes Damian,	Berlin.
Cornelius Dobski,	Darmstadt.
Franz Eilers,	Krefeld.
Heinrich Füllkrug,	Mannheim.
Paul Glitsch,	Weimar.
Hermann Grotz,	Stuttgart.
Sigmund Hecker,	Breslau.
Ludwig Hergenröder,	Nürnberg.
Friedrich Kettler,	Hannover.
Paul Klante,	Strassburg i. E.
Pieter Koster,	Magdeburg.
Mich. Kralowsky,	Hannover.
Otto Krüger,	Schwerin.
Bruno Laass,	Mülhausen i. E.
Karl Listemann,	Nürnberg.
Gaston Martin,	Hamburg.
Theo Raven,	Halle.
Laurenz Saeger Pierroth,	Breslau.
Franz Schimon,	Berlin.
Erik Schubert,	Breslau.
Carl Stiegler,	Berlin.
Max Ungibauer,	Darmstadt.
Heinrich Weyrauch,	Wiesbaden.
Emil Witt,	Hamburg.
Wilh. Wurster,	Stuttgart.

Orchester.

Violinen.

Edgar Wollgandt,	I. Konzertmeister d. Gewandhaus-Orch.	Leipzig.
Carl Beyer,	Kammermusiker,	Hannover.
Josef Blümle,	Hofkonzertmeister,	Gera.
Eduard Bolland,	Kammermusiker,	Schwerin.
Carl Daume,	Hofmusiker,	Braunschweig.
Josef Duras,	Kammermusiker,	Darmstadt.
Hans Förste,	Hofmusiker,	Weimar.
Bernhard Gehwald,	Kammermusiker,	Berlin.
Heinrich Gerisch,	Hofmusiker,	Darmstadt.
Georg Gims,	Hofmusiker,	Darmstadt.
Karl Grötsch,	Konzertmeister,	Hamburg.
Walter Habenicht,	Konzertmeister,	Kiel.
Carl Jeschke,	Kammermusiker,	Berlin.
Franz Kiesel,	Kammermusiker,	Wiesbaden.
M. Koessler,	Mitgl. d. Kgl. Kapelle,	Berlin.

Engelbert Kohl,	Mitgl. d. Stadttheat.,	Brünn.	Paul Kämpfe,	Kammermusiker,	Karlsruhe.
Robert Künzel,	Konzertmeister,	Graz.	Reinhard Kluge,	Kammermusiker,	Braunschweig.
Georg Lichtenberger,	Mitgl. d. Kais. Oper,	Moskau.	Englisch Horn.		
Hugo Löwenthal,	Mitgl. d. städt. Orch.,	Teplitz.	Franz Gg. Lauschmann,	Kammermusiker,	Schwerin.
Paul Ludwig,	Kammermusiker,	Weimar.	Clarinetten.		
A. Macudzinski,	Konzertmeister,	Brünn.	Franz Förster,	Professor,	Budapest.
Heinrich Mahler,	Kammermusiker,	Meiningen.	August Heydari,	Kammermusiker,	Berlin.
Hans Saebeler,	Kammermusiker,	Schwerin.	Leonard Kohl,	Kammermusiker,	Berlin.
Heinr. Schachtebeck,	Konzertmeister,	Leipzig.	Ernst Oberländer,	Kammermusiker,	Braunschweig.
Delius Schubarth,	Kammermusiker,	Weimar.	Bass-Clarinetten.		
Alwin Schwarzbach,	Kammermusiker,	Schwerin.	Franz Behrends,	k. k. Hofmusiker,	Wien.
Hans Sprenger,	Hofmusiker,	Mannheim.	Fagotte.		
Chr. Stallbohm,	Tonkünstler,	Hamburg.	Ernst Albert,	Hofmusiker,	Schwerin.
Wilhelm Thomas,	Kammermusiker,	Berlin.	Karl König,	Kammermusiker,	Weimar.
Hans Treichler,	Konzertmeister,	Meiningen.	August Kurzrock,	Kammermusiker,	Braunschweig.
Joh. Versteeg,	Konzertmeister,	Halle a. S.	Otto Mechler,	Kammermusiker,	Hannover.
Richard Walter,	Kammermusiker,	Darmstadt.	Contra-Fagott.		
Heinrich Wieking,	Kammermusiker,	Braunschweig.	Günther Weigelt,	Mitgl. d. Theater- u.	
Alfred Wille,	Konzertmeister,	Altenburg.		Gewandh.-Orchest.	Leipzig.
Bratschen.			Hörner.		
Joh. Delfs,	Mitglied des Stadt-	Hamburg.	Max Haussmann,	Kammermusiker,	Braunschweig.
	Theaters,	Cassel.	August Hubl,	Kammervirtuos,	Stuttgart.
Wilh. Gählert,	Kammermusiker,	Gera.	Ernst Klöpfer,	Kammermusiker,	Berlin.
Jac. M. Heuckeroth,	Hofmusiker,	Schwerin.	Julius Lehmann,	Kammermusiker,	Berlin.
Otto Hohlfeld,	Hofmusiker,	Cassel.	Franz Moissl,	k. k. Hofmusiker,	Wien.
Fritz Keller,	Kammermusiker,	Schwerin.	Paul Rembt,	Kammermusiker,	Berlin.
Ferd. Kuhlmann,	Kammermusiker,	Braunschweig.	Edmund Rost,	Kammermusiker,	Weimar.
Aug. Lebeth,	Kammermusiker,	Elberfeld.	Heinrich Schütte,	Kammermusiker,	Hannover.
Karl Paasch,	Konzertmeister,	Braunschweig.	Jos. Suttner,	Kammermusiker,	Karlsruhe.
Milos Rebrovic,	Kammermusiker,	Dessau.	Max Vieh,	Kammermusiker,	Berlin.
Ludwig Reimann,	Hofmusiker,	Darmstadt.	Tenor- und Bass-Tuben.		
Paul Schwerley,	Hofmusiker,	Weimar.	Heinr. Kellner,	Kammermusiker,	Hannover.
Oscar Uhlig,	Kammermusiker,	Meiningen.	Emil Klöpfel,	Kammervirtuos,	Hannover.
Hugo Zimmermann,	Kammermusiker,		Richard Unger,	Kammermusiker,	Hannover.
Violoncelli.			Hermann Wider,	Kammermusiker,	Hannover.
Otto Urack,	Solocellist des Sym-	Boston.	Trompeten.		
	phonie-Orchesters	Hannover.	Richard Bruns,	Kammermusiker,	Dresden.
Ernst Ackermann,	Kammermusiker,	Darmstadt.	Ernst Buntrock,	Hofmusiker,	Braunschweig.
Emil Andrä,	Hofmusiker,	Braunschweig.	Alfred Matthes,	Kammermusiker,	Berlin.
Aug. Bieler,	Kammervirtuos,	Wilhelmshaven.	Heinrich Täubig,	Mitgl. d. Stadttheat.	
Ludwig Foerstel,	Direktor d. Conserv.	Königsberg i. P.		u. Gew.-H.-Orch.	Leipzig.
Hermann Hopf,	Solocellist d. Stadt-	Braunschweig.	Louis Täubig,	Kammermusiker,	Hannover.
	theaters,		Bass-Trompete.		
Max Plock,	Kammermusiker,	Stuttgart.	Richard Arnold,	Kammermusiker,	Dresden.
Alfred Saal,	Mitgl. d. k. Hof-	Schwerin.	Posaunen.		
	kapelle,	Berlin.	Paul Grenz,	Mitgl. d. Stadttheat.	Hamburg.
Max Schrempel,	Kammermusiker,	Braunschweig.	Paul Schmidt,	Hofmusiker,	Dessau.
M. Schulz-Fürstenberg,	Cellovirtuos,	Dessau.	Alfred Skott,	Kammermusiker,	Schwerin.
Ernst Steinhage,	Kammermusiker,	Berlin.	Gustav Spies,	Kammermusiker,	Hannover.
Carl Weber,	Hofmusiker,		Contrabass-Posaune.		
Max Zeidler,	Kammermusiker,		Gustav Roscher,	Kammermusiker,	Berlin.
Contrabässe.			Contrabass-Tuba.		
Carl Eicke,	Kammermusiker,	Hannover.	Karl Essmann,	Mitgl. d. k. k. Hof-	
Carl Gianicelli,	Professor,	Budapest.		opern-Orchesters	Wien.
Carl Grell,	Kammermusiker,	Meiningen.	Harfe.		
Vollrath Grischow,	Kammermusiker,	Karlsruhe.	Julius Foth,	Kammermusiker,	Berlin.
Gustav Laska,	Kammervirtuos,	Schwerin.	Max Haupt,	fürstl. Kammer-	
Max Poike,	Kammermusiker,	Berlin.		virtuos,	Charlottenburg.
Robert Schmitz,	Professor,	Budapest.	Anna Hopf-Geidel,	Mitgl. d. Stadttheat.,	Königsberg i. P.
Wilhelm Seltrecht,	Mitgl. d. Opernhaus-	Frankfurt a. M.	Otto Mosshammer,	Professor,	Budapest.
	Orchesters,		Roman Mosshammer,	Professor,	Budapest.
Otto Stix,	Solospieler d. k. k.	Wien.	Robert Payr,	k. u. k. Hofmusiker,	Wien.
	Hofoper,		Hermann Thiem,	Mitgl. d. Stadttheat.	Hamburg.
Flöten.			Pauken.		
Josef Laubender,	Kammermusiker,	Hannover.	Richard Klebe,	Hofmusiker,	Karlsruhe.
Arthur Schütze,	Kammermusiker,	Braunschweig.	Heinr. Knauer,	Kammermusiker u.	
Karl Spittel,	Mitgl. d. städt. Orch.	Elberfeld.		Lehrer am Cons.	Dresden.
Otto Voigt,	Kammervirtuos,	Hannover.	Walter Pelzner,	Kammermusiker,	Hannover.
Philipp Wunderlich,	Kammervirtuos,	Dresden.			
Oboen.					
Martin Bynevelt,	Professor,	Budapest.			
Arthur Händel,	Kammermusiker,	Hannover.			
Franz Helmert,	Kammermusiker,	Hannover.			

Die zu den Proben verwendeten Klaviere sind von der Firma „Steingraber & Söhne“, kgl. bayer., herzoglich sächs. und anhalt. Hofpianofabrik, Bayreuth, freundlichst zur Verfügung gestellt.

An unsere Leser.

Als ich mein Buch „Das Himmelreich in uns“ herausgab, habe ich es durchaus als eine Ergänzung der Arbeiten gedacht, welche ich in der „Religion des Mitleids“ und dem „lieben Heiland“ früher der Gemeinschaft unserer Blätterleser zuerst dargeboten hatte, und welche niemals entstanden wären ohne die für uns Alle bestimmte grosse letzte Mitteilung und Weisung aus dem Geiste unseres Meisters, wie sie in „Religion und Kunst“ und dessen Ausführungen vor einem Menschenalter uns in diesen selben Blättern zuteil geworden sind. So war denn auch mein letztes Buch insbesondere im Sinne und für den Kreis der „Bayreuther“ gemeint gewesen, welche ich vor Allem in bestimmter Weise schon vorbereitet mir denken durfte zu jener neuen Durchdringung des Lebens mit Religion, und der Religion mit Leben, wie es inzwischen als mehr oder minder noch tastender, zum Teil unbewusster Drang ein doch überall spürbares Anliegen der gegenwärtigen Menschheit geworden ist. Um nun mein Buch noch mehr als bisher (wie ich vermute) bei den Unrigen bekannt werden zu lassen — was ich nicht um des Buches oder meiner Willen, sondern unserer gemeinsamen geistigen Bestrebungen wegen wünschen möchte — habe ich mich unter Zustimmung des Verlegers M. Waraack, Berlin, entschlossen, für die Leser der B. Bl. eine Art von „Subskription“ darauf zu eröffnen, dergestalt, dass die Redaktion der B. Bl. Bestellungen von ihnen annimmt, worauf ihnen das Buch vom Verlage zu ermässigtem Preise (brosch. M. 1.50, geb. M. 2.—) geliefert werden wird. Zur Vereinfachung kann der Betrag auch gleich an die Redaktion miteingesandt werden. Eine Weihnachtsgabe sollte das Buch sein, als einen Pfingstwunsch lege ich es mit diesen Worten meinen lieben Lesern und Gesinnungsgeossen ans Herz!

Zu Pfingsten 1912.

Hans von Wolzogen.

Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig:

Richard Wagner's Briefe.

Gesamtausgabe der vom Hause Wahnfried autorisierten Ausgabe.

I. Folge.

In vier Gross-Oktavbänden gleichmässig gebunden.

- I/II. Wagner an Minna Wagner I/II. Teil.
- III/IV. Wagner, Familienbriefe — Wagner an Theodor Uhlig, Wilhelm Fischer, Ferdinand Heine.
- V/VI. Wagner an Mathilde Wesendonk — Wagner an Otto Wesendonk.
- VII/VIII. Briefwechsel Wagner und Breitkopf & Härtel — Briefwechsel Wagner und B. Schott's Söhne.

Preis 30 M.

II. Folge.

In fünf Klein-Oktavbänden gleichmässig gebunden.

- IX. Briefwechsel Wagner und Liszt.
- X/XIII. Wagner an Theodor Apel — Wagner an August Röckel — Wagner an Ferdinand Praeger — Wagner an Eliza Wille.
- XIV. Wagner an seine Künstler.
- XV/XVI. Wagners Bayreuther Briefe — Wagner an Emil Heckel.
- XVII. Wagner an Freunde und Zeitgenossen.

Preis 30 M.

Die bisher erschienenen Briefe sind nach wie vor einzeln broschiert und gebunden zu den bisherigen Preisen zu beziehen:

	geh.	geb. in Leinen	in Hbfrz.
I. Wagner an Minna Wagner, I. Teil }	8.—	10.—	12.—
II. Wagner an Minna Wagner, II. Teil }			
III. Wagner, Familienbriefe	5.—	6.—	7.50
IV. Wagner an Theodor Uhlig, Wilhelm Fischer, Ferdinand Heine	6.—	8.—	—.—
V. Wagner an Mathilde Wesendonk	5.—	6.—	7.50
VI. Wagner an Otto Wesendonk	2.—	3.—	4.—
VII. Briefwechsel Wagner und Breitkopf & Härtel	6.—	8.—	—.—
VIII. Briefwechsel Wagner und B. Schott's Söhne	6.—	8.—	—.—
IX. Briefwechsel Wagner-Liszt, Volksausgabe	5.—	6.—	7.50
IXa. Briefwechsel Wagner-Liszt, II. Auflage	12.—	14.—	16.—
X. Wagner an Theodor Apel	3.—	4.—	5.—
XI. Wagner an August Röckel	2.—	3.—	—.—
XII. Wagner an Ferdinand Praeger	2.—	3.—	4.—
XIII. Wagner an Eliza Wille	2.—	3.—	4.—
XIV. Wagner an seine Künstler	5.—	6.—	7.—
XV. Wagners Bayreuther Briefe	5.—	6.—	7.—
XVI. Wagner an Emil Heckel	3.50	5.—	—.—
XVII. Wagner an Freunde und Zeitgenossen	7.—	8.—	9.—

Musik.

Richard Wagners Werke

Kritisch revidierte Partiturausgaben. Herausgegeben von Michael Balling.

I. Die Jugendopern Richard Wagners: Nachgel. Werk XII. Die Hochzeit. Ein Opernfragment. Nachgel. Werk XIII. Die Feen. Romantische Oper in 3 Akten. Nachgel. Werk XIV. Das Liebesverbot oder die Novize von Palermo. Grosse komische Oper in zwei Akten. Subskription auf diese nachgelassenen Opern Richard Wagners: 10 *M* für das Fragment der Hochzeit und je 60 *M* für die umfänglichen Partituren der Feen und des Liebesverbotes. Die Einzelpreise der Jugendopern sind 15 *M* für das Hochzeit-Fragment und je 100 *M* für die Feen und das Liebesverbot. — II. Musikdramen Richard Wagners: Werk IV. Lohengrin. Romantische Oper in 3 Akten. Werk V. Tristan und Isolde. Handlung in drei Aufzügen. Subskriptionspreis für Subskribenten der Jugendopern: je 30 *M*. Der Einzelpreis ist derselbe wie bisher je 120 *M*. — III. Die Musikalischen Werke Richard Wagners, d. h. die rein musikalischen im Gegensatz zu den musikdramatischen, werden erstmalig nach Gruppen geordnet, gleichfalls kritisch revidiert, zur Ausgabe gelangen. Band I. Klavier- und Gesangsmusik. — Band II. Orchesterwerke. — Band III. Nachlasswerke I. Ouvertüren. — Band IV. Nachlasswerke II. Ouvertüre, Symphonie u. a. Auf diese Ausgabe der Musikalischen Werke, die mit Genehmigung der beteiligten Originalverleger erscheint, wird besondere Subskription eröffnet, zum Preise von je *M* 15.— für den Band. Für die Herausgabe sind vorläufig folgende Zeiten ins Auge gefasst: I. Jugendopern: Hochzeit und Feen im Frühjahr 1912. Liebesverbot, Ausgabezeit nicht bestimmt. — II. Musikdramen: Lohengrin 1912. Tristan und Isolde 1913. — III. Musikalische Werke: 1912/1914.

X—XII.

Schreitet, schreitet ins Leben zurück! Nehmet den heiligen Ernst mit hinaus! Denn der Ernst, der heilige, macht allein das Leben zur Ewigkeit!

Jeder möchte etwas leisten, und zwar das Rechte; und Niemand begreift, dass dies nur geschehen kann, wenn man mit und in einem Ganzen wirkt.

Man erwirbt sich vielleicht mehr Verdienst durch das, was man anregt, als durch das, was man vollbringt.

(Goethe.)

Den Bayreuther Getreuen.

Ansprache beim Festmahl für Chor und Orchester.

18. August 1912.

Das war ein Meistersingerjahr,
erlebt im Festgebäude,
so lachend hell, so strahlend klar,
solch rechte Herzensfreude!

Ihr wart befreit von Welt und Zeit,
wo alles hetzt und hastet,
wo alles streitet, lärmt und schreit,
vom Lebenswahn belastet.

Da steht's auch um die Freude schief,
oft ist's ein falsch Gelächter,
da herrscht das Schusterwerkmotiv,
und schliesslich: der Nachtwächter!

Man strebt nach Licht, man sucht und irrt
und tappt im Nebel weiter;
die Kunst, die dort geboren wird,
ist weder gross noch heiter.

Und holt man sich zur Lust herein
das Werk der Göttersöhne:
das Grosse wird zum flücht'gen Schein,
zur Lüge wird das Schöne.

Hier wandeln Meister, Volk und Held
 empor zur Himmelshalle
 und blicken lächelnd auf die Welt,
 und wir mit ihnen Alle.

Ob ein Jahrhundert auch vergeht,
 Zeit über Rechte schreite,
 hier lebt der Glaube: Eins besteht,
 was reinster Wille weihte.

Des Grales Licht wird nie geraubt,
 wenn wir's nur heilig halten;
 was draussen flimmert, ungeglaubt,
 verlöschen wird's, erkalten!

Doch sagen wir nicht: geh's, wie's geh'!
 Wir bleiben Protestanten,
 so wahr Johannisfeuer je
 nur auf der Höhe brannten.

Und was wir hier geatmet ein
 an Höhen-Luft und Lachen,
 soll uns im Willen stark und rein,
 zum Leben tüchtig machen.

Wer einmal auf der Höhe stand,
 den ziehe nichts mehr nieder;
 und wird Euch bang im flachen Land:
 hier sehen wir uns wieder.

Auf Wiederseh'n! Auf Wiederfreu'n!
 Auf Wiedersicherheben!
 Der Glaube wird uns nie gereu'n!
 Die Hoffnung, sie soll leben!

H. v. W.

Marie von Gross.

Den Leserkreis unserer Blätter darf es nicht wundern, hier einer Frau gedacht zu sehen, die im unmittelbarsten tätig eingreifenden Zusammenhange mit unserem Kunstwerke nicht eigentlich gestanden hat. Wer sie gekannt hat, wird jedoch nicht schwer verstehen können, warum wir die Züge ihres Wesens uns vergegenwärtigen, um der allzu früh von uns Geschiedenen das „liebreiche ehrenvolle Andenken“ zu gönnen, das der Dichter der Toten geweiht wissen will.

Wir können es uns nicht versagen unseren Worten einige Verse voranzustellen, die bei der Weihnachtsfeier 1885 in Wahnfried mit Ueberreichung einer Palme dem Christkind in den Mund gelegt worden sind, und die in zartester Spiegelung ihr Bild uns nahe bringen:

Für dich, der mild-wohlthätig Zarten,
in stillen Leiden tief geübt,
entnehm' ich aus dem eig'nen Garten,
die Pflanze frisch und ungetrübt.

Gleich ihr kennst du nicht die Begierde,
die wütend alle Welt verzehrt,
du wendest Wonn' und Weh' zur Zierde,
und bist des höchsten Preises wert.

Die Palme ich dir heut' erteile
für edles Wirken schlicht und gross,
auch ihr, wie Allen, ist's zum Heile,
beschüttest du ihr irdisch Los.

Und unter deiner lieben Pflege
sich wähnend noch im Himmelsraum
wird sie dir lohnen, schlank und rege,
den allerwahrsten, diesen Traum.

Sie war die Lebensgefährtin des Mannes, auf dessen Sein und Wesen der Bau unserer Sache als auf einem seiner Grundpfeiler mit beruht. Vierzig Jahre ihm vereint, ist sie die stille Teilnehmerin aller Sorgen und Nöte, aller Lasten und Mühen gewesen, die sein hoher Beruf ihm zuführen musste. In unbedingter Hingabe an ihn, getragen durch ein sanft gelassenes Temperament, hat sie sein Wirken gefördert, sein Sorgen verstanden, seine Lasten erleichtert und in diesem Sinne der Sache, welcher er angehörte, auf ihre Weise gedient. Nie kam eine Klage über ihre Lippen. Als ein natürlich Gegebenes nahm sie das Gesetz seines Lebens, dem er Tag für

Tag die edelsten Kräfte seines Geistes und Herzens weihte, hin; eigenes Wünschen und Wollen zurück haltend, liess sie ihm die Bahn von jeder Hemmung offen, gönnte sie ihm die freieste Bewegung innerhalb seiner Bestimmung, folgte sie jedem seiner Entschlüsse, ohne mit persönlichen Urteilen und Ansichten jemals seinen Willen nur zu trüben. Sein Haus mit still ordnender Hand klug und fest verwaltend, entfaltete sie mit ihm und für ihn eine warme Gastlichkeit im weitesten Sinne, bei welcher ein Jeder ihr willkommen war, den er ihr zuführte: es bildete ihre heitere, Jedem entgegenleuchtende Güte für die Künstler der Festspielzeit ein freundlich belebendes Element, das in seiner Weise zu der harmonisch gehobenen Stimmung des Ganzen beitrug. Die Sicherheit ihrer Natur verlieh ihr die vornehme Haltung, durch welche die nie Hervortretende sich die Verehrung Aller gewann, die ihr, sei es in den Grenzen des bürgerlichen Lebens sei es im Kreise der Festspielgenossen, nahe treten durften. „She is a lady“, so fasste ein hochstehender Weltmann und Gönner unserer Sache den Eindruck zusammen, den ihre von ruhigem Selbstgefühl getragene Persönlichkeit auf ihn machte, und es war Keiner, welchem Stande er auch angehörte, der sich der stillen Macht sanfter Selbstverleugnung hätte entziehen können, die als der Grundzug ihrer Seele sich wohlthätig dem ihr Gegenübertretenden mittheilte. —

Diese von strengster Sittlichkeit durchdrungene Seele war aber auch leidenschaftlichen Empfindens fähig, das sich vielleicht am stärksten in einem ausgeprägten, ihr Fühlen und Handeln beherrschend lenkenden Familiensinn äusserte, insbesondere in einem berechtigten freundlichen Stolz auf ihren bedeutenden Vater, Friedrich Feustel, aber nur selten zu einem erregten Affekt sich steigerte — denn eine unsichtbare schützende Hand verschloss in Freude wie in Leid ihr Wesen in feste Schranken. Auch enthusiastischen Empfindungen der Kunst gegenüber gab sie nur selten einen überströmenden Ausdruck, doch wird es der Freundin unvergesslich bleiben, wie sie nach einer Lohengrin-Aufführung des Sommers 1909, wie von inneren Schwingen getragen, auf diese zueilte und mit den Worten: „es ist zu schön“ sie lebhaft umarmte. —

Nie auch gab sie sich einer persönlichen Kränkung dauernd hin, unbewusst stäts alles Zerstörende meidend, dem Erhaltenden einzig das innere Auge zugewandt, ein Gleichmass des Daseins als höchstes Gut sich und Anderen durch eigenen Gleichmut zu pflegen bestrebt. So trug sie auch physische Leiden mit nie versagender Geduld. In unablässig werktätiger Liebe brachte sie ein Leben hin, dem bis zur letzten Abschiedsstunde schwere, ihr Herz in den Tiefen bewegende Prüfungen nicht erspart bleiben sollten. Wie selten ist es uns vergönnt wahrhaft zu helfen, zu lindern aber vermögen wir, und zu lindern war sie wie keine berufen gewesen. In dieser Gabe zu lindern, unterstützte sie der ruhige Verstand, mit welchem sie Lebens-Erscheinungen und Verhältnisse klar zu durchblicken und

im Innern sich mit ihnen zurecht zu finden vermochte, die loyale Gesinnung, die sich das Vertrauen der Leidenden auf ihre sichere Diskretion erwarb, sowie ein heiterer Humor, der die menschlichen Schwächen so freundlich beleuchtete, dass der Eigener selbst an dem Lächeln über sich hätte teilnehmen können.

In früher Jugend war ihr die Gestalt des Meisters entgegen getreten, und hatte sich tief in das, diesem Eindrücke Treue haltende Herz gesenkt. Er war ihr gut, und auch in den letzten Zeiten freute er sich ihres Besuches in Venedig und ihres „treuherzigen Blickes“. Den Seinen war sie Freundin und Schwester vom ersten Augenblick an, und bis auf das jüngste Familienmitglied erstreckte sich die Innigkeit ihrer Anteilnahme. In schwerster Stunde einst war sie mit der ganzen Kraft ihres Wesens gegenwärtig und nahm die Verlassenen in ihre liebevollen Arme.

Freundin und Schwester, dein Andenken bleibe unter uns gesegnet!

D. Th.

Kurt Mey.

(† 21. 9. 1912.)

Der Tod unseres im besten Sinne getreuen Mitarbeiters Kurt Mey in Dresden wird allen Lesern der Bayreuther Blätter, die als nähere Freunde der uns verbindenden Sache gewiss davon schon erfahren haben, eine aufrichtige und tiefe Trauer bereitet haben. Unsere Blätter verlieren in ihm eine schwer zu ersetzende Hilfskraft auf dem für uns besonders schwierigen Gebiete des „Referates“, welches Erscheinungen zeitgenössischer Litteratur mit dem Lichte unserer „Unzeitgemässheit“ zu beleuchten hat. Eduard Reuss und Erich Kloss sind ihm vorausgegangen, mit seinem Scheiden wird die Lücke so gross, dass ernste Besorgnis um Ersatz wohl am Platze ist. Aber der schwere Verlust greift noch über unsere Blätter hinaus in das gesamte Geisteswerk der Bayreuther Arbeit ein, indem Kurt Mey für den Ausbau der neuen Aesthetik auf Wagnerischer Grundlage, im Anschlusse an die Vorarbeiten Friedrich von Hausegger's („die Musik als Ausdruck“) und in Uebereinstimmung mit meinen eigenen Versuchen einer Materialiensammlung („Musikalisch-dramatische Parallelen“), in seinem grossangelegten und gedankentiefen Buche: „Musik als tönende Weltidee“, dessen erster Band leider nur erschienen, die bedeutendste Leistung von weitesten Perspektiven uns hinterlassen hat. Es ist nicht genug zu beklagen, dass dieser Berufene seinem Werke allzufrüh entrissen ward. Wir haben aber noch einer Klage und noch einem Nachrufe lebhaften Ausdruck zu geben, wenn wir den Blick auf die besondere Lebens- und Wirkungs-

stätte des geschiedenen Freundes hinwenden, auf dieses lange Zeit so merkwürdig spröde, unbewegliche und widerwillige Dresden. Hat dort, wo einst der Meister selbst gewirkt und seine ersten Werke in's Leben rief, endlich die Stimmung für ihn und seine Sache, soweit sie nicht auf lokale Operraufführungen sich beschränkte, erfreulich sich gehoben, und ist für die ernstlichsten Bayreuther Angelegenheiten besseres Verständnis und sogar tätige Anteilnahme zu verspüren gewesen, so hat unser Kurt Mey durch seine fast unvermerkt stille, aber stätige Arbeit das wesentliche Verdienst darum sich erworben, wie denn auch die schöne Bewegung des Frauenbundes für die Stipendienstiftung an seiner treuen und verständnisvollen Lebensgefährtin eine der eifrigsten und glücklichsten Fördrerinnen gefunden hat. In dieser edlen Tätigkeit wird der Bayreuther Geist und Wille des trefflichen Mannes fortleben. Wir wollen aber diese unsere Gedenkworte nicht abschliessen, ohne auch noch daran dankbarlich zu erinnern, dass der Verstorbene, schon als schwere Leiden sein Leben zu bedrohen begannen, seine Kräfte mit aufrichtiger Begeisterung auch der viel verkannten und verlästerten gutdeutschen, feinen und innigen Kunst Siegfried Wagners in manigfach anregenden und aufklärenden Schriften gewidmet hat, nicht etwa nur im vornehmen Sinne einer freundlichen Pietät gegen das Haus des Meisters, sondern aus demjenigen tiefgründigen deutschen Empfinden heraus, in welchem schliesslich auch die noch so unterschiedlichen künstlerischen Wesensäusserungen des Vaters wie des Sohnes beide wurzeln. Und eben dieses Empfinden war die wirkende Kraft in der ganzen Erscheinung und Tätigkeit unseres lieben, herzlich betraurten Kurt Mey.

H. v. W.

Mythos und Mystik — Plastik und Malerei — Antike und Moderne.

Von Henry Thode.

II.

4. Die Vorherrschaft der Plastik im Mittelalter als Folge mythischer Vorstellungen.

Die Ueberschätzung des um 1400 eintretenden Humanismus und die Verkenning der schöpferischen Kräfte im XIII. Jahrhundert, welche die grosse Epoche der Renaissance auf politischem, religiösem und künstlerischem Gebiete ins Leben riefen, haben lange daran verhindert, eine deutliche Anschauung von den entscheidenden Tatsachen und Wandlungen der Kultur in dem Zeitraum bis 1500 (resp. in Italien bis 1400), den man gemeinhin als Mittelalter bezeichnet, zu gewinnen.

Die von der üblichen abweichende These, die ich in meinem Buche über Franz von Assisi aufstellte und in der Einleitung zum zweiten Bande meines Michelangelo-Werkes des Näheren begründet habe, dürfte, wie dies mehrfach neuerdings zu meiner Freude auch von Historikern anerkannt worden ist, den verschiedenen Erscheinungen gerechter werden. Nach ihr hätten wir in dem Werden der neueren christlich-germanischen Kultur drei Hauptepochen anzunehmen: das Mittelalter, das die Zeit von Karl dem Grossen bis etwa 1200 umfasst, die Renaissance, die von dem sozialen und religiösen Aufschwung des XIII. Jahrhunderts an bis ins XVI. Jahrhundert sich erstreckt, und die Periode der Reformation vom XVI. bis zum XIX. Jahrhundert. Es empfiehlt sich für die zweite die Bezeichnung: Renaissance beizubehalten, aber wohlgemerkt in einem anderen umfassenderen Sinne, wie bisher, nämlich als Geburt eines neuen Lebens, und unerschrocken dieses neue Leben nicht allein in Italien, sondern auch im Norden zu erkennen, wenn es sich hier auch langsamer und bescheidener entwickelt und der spezifischen Färbung durch den Humanismus, an dessen Stelle jedoch die vorreformatorischen Bewegungen auftreten, im XV. Jahrhundert noch entbehrt. Den bedeutenden Vorsprung, den Italien in der Kultur gewinnt, macht der Norden im XVI. Jahrhundert durch die Tat der Reformation wett. Dass es sich bei dieser Gliederung nicht um eine schroffe Scheidung handelt, sondern dass die Epochen durch Uebergangsbildungen ineinander greifen, ja die Blüte einzelner Bestrebungen der einen erst im Anfang der folgenden erscheint, versteht sich von selbst, ebenso, dass das Nachwirken der grossen äusseren und inneren Errungenschaften der einen Periode in den folgenden die einheitliche Verkettung in der Gesamtentwicklung bezeichnet.

Das Mittelalter, beschränken wir es auf die vier Jahrhunderte von Karl dem Grossen bis zu den Hohenstaufen, führt seinen Namen mit Recht. Es steht seinem gesamten Charakter nach zwischen der alten und der neuen Zeit: machtvoll prägt einerseits der Geist der Antike den Neubildungen seinen Stempel auf; nachdrücklich, aber allmählich durchdringt andererseits das Germanische das Römische und gestaltet es um. Das Kennzeichen des Mittelalters ist das Nachleben der Antike auf allen Gebieten: in Kirche, Staat, Wissenschaft und Kunst; der Gehalt der folgenden Epoche der Renaissance aber: die Selbstbefreiung und originelle Schöpferfähigkeit des Germanentums, das nur am Ende des Zeitraumes, und zwar vornehmlich im Süden, wo es mit antiken Volkselementen innig verbunden ist, bei seinen vorwärtsdrängenden geistigen Bestrebungen dem Altertum von Neuem die Führerschaft zuerkennt.

Wurde in den früheren Ausführungen dem antiken Wesen das Prädikat „plastisch“ mit Recht erteilt, so dürfen wir erwarten, in jener ersten von ihm befruchteten produktiven Epoche, welche auf den Verfall des Altertums in der altchristlichen Zeit folgt, die schöpferischen Kräfte sich wiederum in verwandtem Sinne bewähren zu sehen. Und dem ist so. Plastisch in ihrer organischen Gliederung erscheinen die beiden mächtigen universalistisch imperialen Gebilde der Hierarchie und des Lehenswesens, plastisch architektonisch das System der scholastischen Theologie, plastisch der religiöse Kultus, plastisch der mythologische Charakter der die Gottheit Christi betonenden Glaubensvorstellungen. Den nachwirkenden, formalen, antiken Tendenzen kam das Bedürfnis der ungebrochenen, schauensfreudigen, germanischen Phantasie entgegen, die in dem Augenblicke, da sie ihren eigenen Mythos zu formen begaun, von diesem abgezogen, ihre Kraft auf die christlichen Gestalten zu lenken genötigt ward.

Zunächst allerdings spielt die Skulptur, auf die Verzierung von Geräten beschränkt, eine untergeordnete Rolle. Der Entscheidung, die, wie geschildert, in der ersten mystischen altchristlichen Epoche sich angebahnt hatte, entsprechend, sind im Beginne des Mittelalters die monumentalen künstlerischen Aufgaben in der Kirche und in den Palästen der Malerei zugewiesen worden, und dauernd hat diese in einem Stile, der freilich in den einfachen linearen Elementen alte Traditionen in primitiver Weise wahrte, die Wände, sei es mit Mosaiken oder Fresken, zu schmücken gehabt. Erst im XI. Jahrhundert erlangt der Bildhauer, wenn auch zunächst nur im Relief, grössere Aufgaben; das Auffallende aber ist, wie nun in schnellem Aufschwung die Skulptur eine so hohe Ausbildung und Bedeutung gewinnt, dass die Malerei weit hinter ihr zurückbleibt. Denn von irgendwie nennenswerten Fortschritten, die diese gemacht hätte, ist in eben jener Zeit, da die Fassaden mit Statuen von rasch sich entwickelnder Schönheit bevölkert werden, nicht zu sprechen. Es ist um so merkwürdiger, als von dem kirchlichen

Kultus Freifiguren gar nicht verlangt wurden und die romanische Basilika sie in keiner Weise bedingte, die Plastik also gleichsam mit Gewalt sich eine Stellung erkämpfen musste. Als sie im XIII. Jahrhundert, auch in das Innere der Kirchen dringend, ja auf öffentlichen Plätzen auftretend, in Frankreich und Deutschland herrliche Gebilde schafft, scheint ihr ein der Antike vergleichbares nahes Ziel in einem hohen Stile gesteckt zu sein.

Ihre Heimat hat diese fesselnde Erscheinung in Frankreich. Sie verrät den selben Gestaltungsdrang, wie die französische Dichtung der gleichen Zeit, und ist allgemein aus den vorgeschrittenen Kulturverhältnissen dieses Landes und der hier eingetretenen geistig fruchtbaren Mischung des Germanentumes mit römischen und keltischen Elementen zu erklären. In ihren Anfängen ist die künstlerische Bewegung südfranzösisch, also vorwiegend antikisch, ihre originelle Entwicklung aber vollzieht sich im wesentlich germanischen Norden. Von hier erhält auch Deutschland Anregung und Vorbilder zu seinem Schaffen und wetteifert bald mit dem Nachbarlande, indessen Italien lange untätig und unempfänglich für die Hinweise bleibt.

Nicht von einer Nachbildung antiker Bildsäulen, wie es doch so nahe läge anzunehmen, sondern von dem Relief hat die grosse französische Statuenkunst ihren Ausgang genommen. Die Eindrücke antiker Triumphbogen brachten provenzalische Architekten auf den Gedanken, nicht nur, wie es zuvor schon geschehen, das Bogenfeld eines Kirchenportales mit einem Relief, sondern auch die Gewände mit plastischem, in architektonischen Rahmen eingefügten Schmuck zu versehen. Figuren, altchristlich antiken oder byzantinischen Charakters, auf Sarkophagen und kleinen Elfenbeinreliefs, wurden in grosse Verhältnisse übertragen.

Der Typus, der uns charakteristisch vornehmlich in den Aposteln zu Arles entgegentritt, verrät bereits die Absicht statuarischer Wirkung, denn sie sind nicht, wie es doch in den primitiven Reliefs der Griechen der Fall ist, im Profil, sondern ganz in frontaler Ansicht gegeben. In dem Schematismus der reich parallel gefälteten Gewandung und der Behandlung zeigt sich antiker Geist in Erstarrung. Zwei Richtungen gehen hiervon aus. Die eine, am Relief festhaltend, bringt Leben in dieses: in einem seltsamen Kreuzen der eng übereinandergelegten Beine, scharfen Wendungen der Körper und Köpfe zur Seite, lebhaften Armgesten und einer Beziehung der Figuren aufeinander im Gespräch, suchen die aquitanischen Künstler erregtem seelischem Empfinden Ausdruck zu verleihen; hier, wie in den burgundischen Skulpturen, welche überlange Gestalten mit scharf in den Gelenken gebrochenen eckigen Bewegungen der Gliedmassen und mit undulirendem Faltengekräusel aufweisen, durchbricht zuerst in bizarrer Weise das Ausdrucksbedürfnis die strenge antike Gesetzmässigkeit, wenn auch in der Reliefbehandlung und in der Deutlichkeit des Liniengefüges noch stark

betontes Stilgefühl sich geltend macht. Auf diesem Wege war nicht fortzufahren: man blieb beim Relief und verfiel in Manier. In der anderen Richtung, welche aus dem provenzalischen Portalreliefstil, wohl aber mit Kenntnis des burgundischen, die natürlich sich anbietende Konsequenz der Statuenbildung zog, lag das Heil. Sie wurde im Norden Frankreichs eingeschlagen. Im Verlaufe von etwa fünfzig Jahren, um die Wende des XII. und XIII. Jahrhunderts, entwickelt sich der überschwengliche Statuenreichtum der nordfranzösischen Kirchenfassaden, dem sich eine nicht minder grosse Fülle von Reliefs gesellt. Sieht man diese erstaunliche Tätigkeit, die dem Mitteilungsbedürfnis der Chansons de geste sich vergleichen lässt, so gewinnt man den Eindruck, als bräche plötzlich eine unbändige, lange gehemmte Lust an plastischem Gestalten hervor, die nur auf die Gelegenheit, sich frei zu ergehen, gewartet. Aber welch' eine seltsame Gelegenheit war dies! Man denke nur an die freie Aufstellung der griechischen Statuen in der Cella des Tempels oder auf öffentlichen Plätzen, um sich keiner Täuschung darüber hinzugeben, dass diese christliche kirchliche Plastik, an die Wand oder den Pfeiler gefesselt, eine unfreie blieb, eine Mauerplastik, wie sie mit Recht genannt worden ist.

Der Uebergang aus dem Relief in die Rundfigur vollzieht sich in der Säulenstatue: wie angeklebt an die Säulen, welche das Portalgewände gliedern, erscheinen an der Westfassade der Kathedrale von Chartres, in S. Denis und an anderen Orten statuenartige frontale Figuren. Sie sind in überlangen, schmalen Verhältnissen aus einem Block mit der Säule, und zwar übereck, gearbeitet, wodurch eine enggeschlossene Haltung der Arme (mit Büchern) und architektonische Geradlinigkeit, die auch den vertikalen Fall feiner paralleler Falten bestimmt, sich ergibt. In den Köpfen zeigt sich Streben nach individueller Charakteristik und nach Ausdruck auf Grund allgemeiner Naturbeobachtung.

Die so begründete architektonische Gesetzmässigkeit wirkt stilbildend in bedeutendem Sinne weiter. Innerhalb der von ihr geschaffenen räumlichen Grenzen, welche aber durch Verbreiterung der Blöcke erweitert werden, erlangt die Figur wachsende Belebung, indem sie sich mehr von der Säule befreit. Die Verhältnisse werden durch Verkürzung der Natur angenähert, die Gewandung erhält eine kräftigere und manigfaltigere Bewegung, die Gesten gewinnen mehr Freiheit, in den Köpfen, deren Formen feiner organisch empfunden werden, gelangt seelischer Ausdruck zu höherer Wirkung. Die Belebung des Gesamtmotives durch Unterscheidung des Stand- und des Spielbeines lernt man von antiken Gestalten, deren Einfluss auch sonst, namentlich in den Draperieen, unverkennbar ist. Zartes Gefühl und edler Schönheitssinn verbinden sich in den Statuen am Nord- und Südportal in Chartres, an den Fassaden von Rheims, Paris und Amiens im Anfang des XIII. Jahrhunderts zu einer bezaubernden, feierlich anmutsvollen Wirkung, welcher in den Bamberger, Freiburger und

Naumburger Skulpturen eine solche kraftvoller Charakteristik und leidenschaftlichen Temperamentes zur Seite tritt.

Eine so hohe Stufe monumentalen Stiles erscheint in diesen Werken, wie in den gleichzeitigen Grabdenkmälern, erreicht, dass man, unmittelbar an frühe griechische Skulpturen erinnert, wie schon erwähnt, das Morgenrot einer nahen, vollkommenen Schönheit zu gewahren sich geneigt fühlt. Aber es bleibt ein Traum: in eben diesem vielverheissenden Augenblicke tritt eine Veränderung in der künstlerischen Tendenz ein. Unmittelbar neben den „klassischen“ Statuen in Rheims und Amiens sehen wir solche primitiv „gotischen“ Stiles: ausgebogene Stellungen, spitzige Formen, scharfkantige, gedrungene Gewandfalten, die ersten Andeutungen des später extrem ausgeprägten Typus. Was bedeutet dies ästhetisch genommen? Nichts Anderes, als den beginnenden, im Verlaufe eines Jahrhunderts entschiedenen Sieg des Gemüthsbedürfnisses über die Schönheit, des Mystischen über das Mythische. Denn nicht aus äusseren Rücksichten, aus der Nachbildung höfischer Mode der Bewegung, wie man es sehr oberflächlich angenommen hat, sondern aus innerer Notwendigkeit, aus dem Verlangen, seelisches Leben zu verdeutlichen, tritt zugleich mit den Elementen individualisierender, der Wirklichkeit nachgebildeter Charakteristik, jene starke Bewegung des Leibes ein: das Ausbiegen der einen Hüfte, das Vorstrecken des Unterkörpers, das Zurückbiegen des Oberleibes, die Drehung von den Füßen zur Schulter, das Neigen und Senken des Kopfes, das rollende sich Locken der Haare, das Drehen der Augen, das Emporziehen der Mundwinkel, — eine Bewegung, welche den Eindruck der Ruhe und des stabilen Gleichgewichtes aufhebt und die Stilstrenge des einheitlichen, plastischen Eindruckes durchbricht. Nur solange der architektonische Zwang wirkte, behielt die christliche Plastik des Mittelalters einen monumentalen Charakter, sobald sie, wenn auch noch mit der Architektur verbunden, ihre eigenen Wege zu gehen versuchte, ward sie, der christlichen Seele gehorchend, deren Verkünderin und geriet, ihrer besonderen Vorzüge und der Grösse verlustig, stillos in Wettkampf mit der ihr bald überlegenen Malerei.

Dass sie aber am Ausgang jener ersten Periode der neueren Kunst zu einer so hohen Ausbildung gelangen und einen so gewaltigen Vorsprung vor der Schwesterkunst gewinnen konnte, ist in nichts Anderem als in dem mythologischen Charakter des christlichen Glaubens eben jener Periode begründet. In allgemeinen Umrissen ist dieser schon früher gekennzeichnet worden; was uns die Denkmäler lehren, verdeutlicht das Gesagte und bringt uns weitere interessante Belege für das enge Verhältnis, in dem Mythos und Plastik zueinander stehen.

Die Gestaltung eines christlichen Mythos im grossen Zusammenhange ist die geistige Tat des Mittelalters. Wie die irdische Kirche, erhielt das Glaubenssystem nach allen seinen

Bezügen eine scharf ausgeprägte Form. Das Riesengebilde schliesst alle Erscheinungen der Geschichte und alle Bestimmungen der Einzelseele in einer grossen Einheit zusammen, von der Schöpfung der Welt und dem Sündenfall an bis zum jüngsten Gericht. In zwei Akten vollzieht sich das ungeheure Drama des Falles und der Erlösung der Menschheit: der erste heisst der Alte, der zweite der Neue Bund. Durch Adams Sünde ist die Menschheit der Schuld und dem Leiden verfallen; der Verzweiflung weht Gott durch Taten, die sein Volk aus höchsten Nöten erretten, und durch die Stimme der Propheten und Sibyllen, die das Heil, das aus dem Stamme Davids kommen und Licht in das Dunkel bringen wird, verkünden. Alle Geschehnisse tragen die geheimnisvolle Bedeutung typischer Hinweise auf die Zukunft. Und als sich die Zeit erfüllet, wird von der Jungfrau der Gottessohn geboren, der seine heilige Kraft in Wundern beweist und die Sünde und das Leiden auf sich nimmt bis zum Opfertode am Kreuze. Seine Göttlichkeit durch seine Auferstehung von den Todten und seine Himmelfahrt, in welcher die Mutter ihm folgt, bewährend, hinterlässt er den Aposteln die Predigt der frohen Botschaft. Das Reich der Gläubigen wird, unter der Führerschaft seines Stellvertreters Petrus und der Nachfolger des Apostels, von Märtyrern befestigt, von heiligen Lehrern gestaltet, zur Kirche, deren Eingang in der Taufe sich öffnet und in welcher Christus durch das Wunder der Transsubstantion ewig lebendig sich mittheilt. Andere Sakramente beziehen das menschliche Leben auf das Ewige; dieses offenbart sich in den Symbolen des Kultus, welcher gleichsam ein Spiegelbild des gesamten Heilswerkes ist. Bis dereinst mit den Engeln des Himmels Christus in den Wolken erscheinen und in göttlicher Kraft das Gericht über Todte und Lebendige halten wird, um die Bösen in die Hölle zu stossen und die Guten in das Paradies aufzunehmen.

Was die Malerei in umfänglichen Cyklen darzustellen berufen, wenn auch noch nicht künstlerisch zu verwirklichen fähig war, diese ganze Welt von Vorstellungen, die der jugendlichen Phantasie des Volkes von Geistlichen zugeführt wurde, hat auch die Plastik, als sie so schnell erstarkte, an den Fassaden gestalten wollen. In welcher Art sie die Historien im Relief gegeben, darauf kommt schliesslich nicht so viel an, viel aber auf die Erkenntnis, welche Persönlichkeiten sie mit Vorliebe in Statuen wiedergegeben hat. Christus als Gekreuzigter fand seinen Platz nur im Dämmerlicht des Innern über den Chorschränken, am Portal in der Lunette wird er als siegreicher Gott, zuerst zwischen den vier Evangelistensymbolen, bisweilen auch von den 24 Aeltesten der Apokalypse umgeben, dann als Weltenrichter gezeigt; später tritt er auch als Freifigur in den Mittelpunkt an den Portalpfeiler, wird hier aber bald durch die Madonna verdrängt. In Statuen werden ihm zuerst Apostel, dann vorwiegend Propheten oder seine königlichen Vorfahren Davidischen Geschlechtes, männliche und weibliche, gesellt.

Eben diese Wahl darf uns als höchst bezeichnend erscheinen. Sie fällt zunächst nicht auf die christlichen Märtyrer, deren Reliquien sich doch eines so grossen Kultus damals erfreuen, sondern auf jene mehr mythischen Gestalten, in denen allgemein Menschliches typisch verdeutlicht werden konnte. Man glaubt, den Bildhauer, der in ihnen einen seiner Kunst besonders angemessenen Vorwurf erkannte, bei der Beratung über den Fassadenschmuck sein eingreifendes Wort mitsprechen zu hören. Liegt doch ein festes Programm anfangs gar nicht vor, denn die frühesten Portalbildungen zeigen entweder Apostel oder Propheten oder Könige. Nicht dogmatische, sondern künstlerische Rücksichten werden bestimmend. Erst in der Folgezeit bildet sich ein gedankliches System aus, aber auch auf dieses, welches in immer reicherer Weise Historien in den Friesen, an den Wandpfeilern und an den Kapitalen der Statuen verlangt, nahm die Konzeption des Plastikers weitgehenden Einfluss. Auf seiner Initiative dürfte ferner auch die Einführung jener ihm sehr willkommenen Figuren, die ihm einzig und allein die Berechtigung zu einer monumentalen Gestaltung des Nackten gaben: Adams und Evas beruhen — man sehe ihre willkürliche Zusammenstellung mit Heiligen an dem Bamberger Portal! Und endlich auch die Darstellung von allegorischen Wesen: der klugen und der törichten Jungfrauen, der Kirche und der Synagoge, der Tugenden und der Laster.

Die ungemeine Bedeutung, welche gerade diese Allegorien gewannen, gibt zu allgemeinen Erwägungen Anlass. In ihnen, d. h. durch die Veranschaulichung von Naturerscheinungen, Begriffen und geistigen Kräften in der Gestalt menschlichen Leibes, hatte die Antike ihre letzte Kraft idealen bildnerischen Schaffens betätigt. Sie vererbte dem Christentum diese Personifikationen, die aus der altchristlichen Kunst in die des Mittelalters übergehen; solche elementarer Art, wie Himmel, Sonne, Mond, Planeten, Erde, Meer, Flüsse, Winde, Jahreszeiten, Monate, der Tierkreis, und solche geistiger Art, wie die Tugenden. Manche traten im Verlauf der Zeit zurück, manche erhielten sich, andere erlangten erst jetzt eine künstlerisch hervorragende Stelle. Aus dem Wesen des Christentumes erklärt es sich, dass die letzteren vornehmlich von ethischem Gehalt sind und dass die Erfindung neuer Gestalten sich auf geistige Vorgänge und Eigentümlichkeiten bezog. Kein Zweifel, dass diese Phantasiebeschäftigung einem künstlerischem Bedürfnis entstammte. Die inneren Vorgänge des Fühlens und Denkens sind zu so herrschenden Mächten geworden, dass sie, über dem Leben waltend, gleichsam an die Stelle der alten Götter treten. Ihre Kraft wird als etwas Persönliches, greifbar Wirkliches empfunden; man kann nicht umhin, sie sich in menschlichem Bilde zu verdeutlichen. Eine neue Mythologie — die allegorische der christlich modernen Welt entsteht. Sie verbindet sich mit dem christlichen Stoffe,

dient ihm gleichsam als Postament, das ihn über die historische Realität emporhebt.

Den obersten Sitz in dem Olymp dieser geistigen Scheingötter nehmen die drei christlichen Kardinaltugenden: Glaube, Liebe und Hoffnung ein. Ihnen gesellen sich nahe: die Demut, die Keuschheit, die Freigebigkeit, die Geduld, die Mässigkeit, die Tapferkeit, die Gerechtigkeit, die Weisheit und andere, unter denen sich sieben Tugenden als Kämpferinnen gegen die sieben Laster oder Todsünden: die Hoffahrt, die Unkeuschheit, den Geiz, den Zorn, den Neid, die Trägheit und die Schlemmerei absondern. Zu einer anderen Gruppe vereinigen sich die sieben schönen Künste oder Wissenschaften, deren Reigen sich gelegentlich auch andere Geistestätigkeiten anschliessen. Als Repräsentanten allgemeinen menschlichen Wesens erscheinen die *Vita activa* und die *Vita contemplativa* (auf Lea und Rahel bezogen), die vier Temperamente, die Lebensalter, auch wohl die fünf Sinne. Die fünf klugen und die fünf törichten Jungfrauen der Parabel finden Einlass. Wir sehen Christentum und Judentum als Kirche und Synagoge, die verführerische Frau Welt und, allerdings erst in der zweiten Epoche mit Nachdruck, das Knochengerippe des Todes.

Die Angehörigen dieses Reiches sind freilich, mit den Göttern verglichen, zumeist Erscheinungen blasser und unbestimmter Art und viele von ihnen — die meisten sind charakteristischer Weise weiblichen Geschlechtes — gleichen sich so, dass sie nur durch den seelischen Ausdruck, durch Attribute ihrer Tätigkeit oder durch Symbole ihres Charakters unterschieden werden können. Aber eines verlieh ihnen doch eine nicht geringe Bedeutung für die Kunst, dies nämlich, dass sie eben rein ideale, allgemein menschliche Wesen sind. Sie sind die Schöpfungen einer das Typische suchenden Phantasie, einer künstlerischen Sehnsucht, die über das historisch Bedingte der christlichen Vorstellungen in die Region des Unbedingten strebte. Und sehen wir, mit welchem Eifer und mit welcher Vorliebe die Plastik der wichtigsten dieser Allegorien sich im Mittelalter bemächtigt, und halten wir damit jene Wahl der Könige und Propheten zusammen, so eröffnet sich uns ein tiefer Einblick in den Zusammenhang der Erscheinungen.

Die Plastik wurde so gross, weil sie dem mythologischen Zuge der Zeit entsprach, und sie verstärkte ihrerseits diesen Zug durch Gestaltung allegorischer Vorstellungen. —

Die faszinierende Grösse des Mittelalters beruht in der Verquickung des Heidentumes und des Christentumes, der Antike und des Germanischen. Alle Erscheinungen tragen den Stempel des Erhabenen, weil das Streben, die Wirklichkeit überfliegend, auf höchste Ziele gerichtet ist, auf das Ideal der Verschmelzung zweier universaler Gedanken: des christlichen eines Gottesreiches, des römischen eines Weltreiches. Wann hätte die Geschichte je Gleiches gesehen? Die ungeheure Kühnheit dieser Kon-

zeption, der gewaltige Aufbau der Kirche und des Staates, verraten die unbändige Kraft und das hohe Bewusstsein, mit welchem das Germanentum seiner Kulturaufgabe sich widmet. Tief in den natürlichen Boden senkt es im Ackerbau und in der Naturalwirtschaft seine Wurzeln, erhebt seinen Gipfel in der Kaiseridee bis zu den Wolken empor. Die grossen Ideen schaffen grosse Persönlichkeiten, die noch vom Schimmer der Heroenzeit umwebt sind, ritterliches Heldentum sucht seine Weihe von der Religion. Tatenmut und Wissenslust weisen die orientalische Askese in engere Grenzen zurück, aber leidenschaftliche Erlebnisse und Entschlüsse lassen Hoffahrt in Demut, die freudige Weltbejahung in Weltverneinung umschlagen. Männliche Kraft bringt weiblicher Schönheit den Kultus einer feurigen Phantasie dar, in vornehmer Sitte fesselt Bildungsdrang das Ungestüm des Willens.

Trotz Allem, was das Christentum von der Hinfälligkeit und Verächtlichkeit des Fleisches predigen mochte, musste in einer solchen Zeit naiver Lebensfreude und stürmischen Dranges nach Taten und Abenteuern der Leib sein volles Recht wahrnehmen. Mit dem Schwerte zog der Verehrer des Kreuzes in den Orient, der Bischof verschmähte den Harnisch nicht, der Liebe wurde im Turnierkampf gehuldigt. Ausgestattet mit körperlicher Kraft und adliger Körperbildung erscheinen die heiligen Gestalten des Glaubens dem inneren Auge. Und es ist wieder, ähnlich wie in der schöpferischen griechischen Zeit, der Mensch, der in vollem Selbstbewusstsein seine Bedeutung der Natur gegenüber behauptet, worin ihn die christliche Anschauung seiner Zeit: die Missachtung, ja Verdammung der Natur, bestärkt, ohne freilich den dem Germanen eigentümlichen, sich bald entwickelnden Sinn für deren Reize unterdrücken zu können. Den leiblichen Menschen zu verherrlichen, lag demnach tief in dem Wesen dieser Kultur begründet, und so kam es, dass aus Phantasienotwendigkeit, befördert von der herrschenden antikischen Bildung und von jenen universalen Ideen, die mythischen Elemente des Christentums betont und entwickelt wurden und der Plastik die neuschöpferische Hauptaufgabe bei der künstlerischen Verbildlichung der Glaubensvorstellungen zufiel.

5. Die Vorherrschaft der Malerei in der Renaissance. Die Durchdringung des Mythischen mit Mystischem.

Die entscheidende Wandlung der Kultur, die im XIII. Jahrhundert eintritt, vollzieht sich zugleich auf politischem, sozialem und religiösem Gebiete. Der hohe Traum vom Weltreich ist zu Ende, die nationalistischen Tendenzen siegen. Kaiserthum, Lehenswesen, Rittersitte verblassen. Ein neuer Stand, der bürgerliche, erhebt sich; die Städte, die in Verkehr und Geldwirtschaft ihre bald dominierende Stellung begründen, übernehmen die Kulturaufgabe. Und dieses Bürgertum verschafft sich durch die Bettel-

mönchorden, im Süden vornehmlich durch die Reform des Franz von Assisi, im Norden, etwa ein Jahrhundert später, durch die Mystik der Dominikaner ein erneutes und vertieftes Christentum. Wohl bleibt der Gelehrsamkeit die lateinische Sprache noch eigentümlich, aber die gesamte Bildung der Völker vollzieht sich nunmehr in ihren eigenen, zu litterarischer Bestimmtheit sich entwickelnden Idiomen, in denen, seit Franz von Assisi und sein Orden von Innocenz III. die Bewilligung erhalten hatte, auch das Gotteswort gepredigt wird.

Siegreich erhält sich, dank der Einbeziehung der volkstümlichen religiösen Bewegung in die Kirche, deren universale Stellung und mit ihr das feste, vielgegliederte Dogmensystem, dem die letzte zusammenfassende Form durch Thomas von Aquino gegeben wird. Aber ein neuer Geist ist darin eingezogen, der unter den erstarrenden Formen das Seelenfeuer des Glaubens freudig entfacht. Wie er das religiöse Leben verinnerlicht, das vertrauliche Verhältnis zu Christus als Menschenbruder begründet und, das Natürliche heiligend, den Sinn für die Natur erschlossen hat, fand schon im zweiten Bande meines Werkes (Seite 11 bis 16) seine Darstellung, wo auch die Grundzüge der sich aus solchen Anschauungen ergebenden Kunstentwicklung der italienischen Renaissance angedeutet wurden. Von einer anderen Seite her treten wir jetzt an die Probleme dieser Kunst heran. Eines ist vor Allem zu betonen: wie die Wandlung der äusseren und inneren Verhältnisse, allgemein betrachtet, im Norden und Süden die selbe ist, sind auch die allgemeinen künstlerischen Tendenzen hier und dort im wesentlichen gleiche. Hauptsächlich die Erscheinung der gotischen Baukunst hat lange diese Erkenntnis gehemmt. Schien doch der Geist, der in ihr sich kund gibt, ganz verschieden von dem, welcher in Italien die Wiederaufnahme antiker Formen im XV. Jahrhundert bedingte. Gewiss zeigt sich Verschiedenheit, aber doch nur eine solche, wie sie dem Wesen und der Kultur des Südländers und des Nordländers zu eigen ist und zurücktritt, sobald man den Blick auf das Gemeinsame der europäischen Kultur dieser Epoche richtet. Die Verschiedenheiten sind alle darauf zurückzuführen, dass sich, auf Grundlage des stark sich entwickelnden Nationalen, dort der Charakter des Romanischen, das heisst: der starken Mischung des Germanischen mit antiken Stämmen, hier derjenige des reinen Germanischen ausprägt.

Das Gemeinsame auf dem Gebiete künstlerischer, der Religion dienender Tätigkeit ist nun aber in weitestem Sinne betrachtet: das Ideal wahrhaftigen, überzeugenden Seelenausdruckes. Dessen Verdeutlichung ist Bewegung und Charakteristik. Die Vorstellung eines Bewegten, so weit nur möglich, hervorzubringen, war das ästhetische Prinzip der gotischen Baukunst, dem die technische Erfindung des Strebesystems, durch die Ermöglichung eines äussersten Vertikalismus, allen denkbaren Vorschub leistete. Für Plastik und Malerei bedeutet das Ausdrucksverlangen eine dringliche

Aufforderung zum Studium der Bewegungs- und Charaktererscheinungen der Wirklichkeit, also zum Naturalismus. Das diese Künste Kennzeichnende ist demnach das unbefangene, von der Vormundschaft älterer Konventionen sich befreiende Schauen und Nachbilden der Natur, das, zunächst noch vornehmlich auf den Menschen und dessen Handlungen beschränkt, bald mit Nachdruck sich auch auf das Landschaftliche und Akzessorische der Umgebung, sowie auf die individuellen Merkmale der Einzeldinge richtet. Die naturalistische Tendenz wird das Kennzeichen der modernen Kunst.

Bei diesem Phänomen zu verweilen, ehe wir innerhalb jenes, wie man sieht, ungemein wichtigen Gemeinsamen die nationalen Besonderheiten unterscheiden, verlangt das Problem unserer Betrachtungen. Ist doch den historischen Tatsachen eine Belehrung über den Zusammenhang zwischen Mystik und Naturauffassung zu entnehmen. Während die mythologische Anschauung eine Beschränkung auf den Menschen und sozusagen eine Abstraktion von Dessen individuell charakteristischen Eigentümlichkeiten bedingt, sie ihn also zu Gunsten eines idealischen Phantasielebens der Wirklichkeit fern hält, öffnet ihm die mystische das Auge für die ganze unendliche Manigfaltigkeit menschlicher und natürlicher Realität. Die Seele, welche die Seele sucht, ist die Entdeckerin der Natur — alle wahre Erkenntnis der letzteren ist im Grunde auf dieses Suchen zurückzuführen. Ist die Erscheinung von Wert nur, insofern sie Offenbarung eines inneren Wesens ist, werden die Spuren des Übersinnlichen im Natürlichen gesucht, wird die Wirksamkeit göttlicher Kraft in der Liebe zu Mensch und Natur gewahrt, so verdient jede Erscheinung, Verständnis heischend, volle Beachtung und Würdigung. Das Christentum, tief in seinem mystischen Kern erfasst, nicht, wie wohl behauptet wird, der Einfluss der Antike, hat, indem es Welt und Leben auf die Seele bezog und die Geistigkeit Gottes lehrte, den Menschen in ein neues, inneres Verhältnis zur Natur gesetzt, ihm die Erkenntnis ermöglicht, welche nur aus selbstloser Hingabe erwächst.

Für diese Verinnerlichung war nun aber die germanische Volksseele prädestiniert; mit dem Augenblicke, da das volkstümliche Bürgertum die Macht des aristokratischen Regiments brach, das Laientum seine Rechte dem Priesterstand gegenüber geltend machte, entschied sich der Sieg des psychischen Individualismus. Die äussere Freiheit, welche sich der dritte Stand in schöpferischer Regsamkeit eroberte, fand ihre Berechtigung in der inneren, die, als ein Durchbrechen allgemeiner Normen, einem Jeden die besondere Ausbildung seines Gemütes und Geistes erlaubte. Die Konventionen mittelalterlicher Anschauungen sprengte das „neue Leben“ durch die Kraft einfach-natürlicher geistiger Bedürfnisse, welche Gefühl und Vernunft in unmittelbaren intimen Zusammenhang mit Gott

und Welt setzten und eine andere neue Bildung des Einzelnen, wie eine andere neue Kultur der Gesamtheit hervorbrachten. Nur in diesem Sinne, und indem man die Geburt dieser wesentlich psychischen Individualität, die an Stelle der wesentlich physischen des Mittelalters tritt, schon in das XIII. Jahrhundert verlegt, darf man die zum Schlagwort gewordene Burckhardtsche Charakteristik der Renaissance, als der Epoche der Entwicklung der Individualität, gutheissen. Die Verfeinerung des Geistes, welche der Humanismus brachte, ist nur eine weitere Etappe auf dem eingeschlagenen Wege. Die Befreiung selbst, welche alle Möglichkeiten in dem neuen Verhältnis zur Natur erschloss, war die Tat der mystisch-religiösen Bewegung des XII. und XIII. Jahrhunderts mit ihrer, das Gefühl und den Geist noch vertiefenden Folgeerscheinung der deutschen „Mystik“.

Die Welt aus der Seele zu deuten und sie auf die Seele zu beziehen, wird von jener Zeit an das Kennzeichen des modernen christlich-germanischen Menschen. Erst jetzt, nach der Uebergangsperiode des Mittelalters, tritt Dieser in scharfer Ausprägung dem antiken, der romantische Mensch dem klassischen, der seelenvolle dem schönen gegenüber. Der Sang irdischer Minne und göttlicher Liebe geleitet ihn. Was Alles zu erleben war ihm bestimmt! Von der naiven Freude des geistigen Besitzergreifens der Natur an bis zu der sentimentalischen Sehnsucht des verstiegenen Geistes nach dem verlorenen Paradiese des Natürlichen! Und darüber hinaus bis zur Rückkehr in dieses, dank der erlösenden, Natur und Seele einenden Zauberkraft der Kunst der Töne! —

Früher als im Norden, erhielt die neue Kultur Gestaltung in Italien, da hier, im Kampfe zwischen Papsttum und Kaisertum und gefördert von alten Traditionen, die Kommunen in der Lage waren, ihre Selbständigkeit zu erringen. Schon dieser Vorsprung, den der Süden gewinnt, ist von Bedeutung für die eintretenden Verschiedenheiten, wenn er auch nicht verhindern konnte, dass zunächst auf dem Gebiete bildender Kunst die im Norden konsequenter ausgebildete und technisch neue gotische Baukunst und die französische Plastik Einfluss erlangten; weit bestimmender aber für den sehr unterschiedenen Charakter der Renaissance in Italien und in den germanischen Ländern wurde die in der Rasse und Geschichte begründete verschiedenartige geistige Anlage und Tendenz. In den germanischen Ländern kam jener mystische Geist zur reineren und unbedingteren Entfaltung, in Italien tritt ein Kompromiss zwischen ihm und der aus der antiken Ueberlieferung stark und unverilglic nachwirkenden mythologischen Anschauung ein. Hier bleibt dauernd, anfangs unbewusst, dann bewusst der Zusammenhang mit dem Altertum gewahrt, so sehr auch das Neue herrschend wird.

Bis zu welchen extremen künstlerischen Aeusserungen hingegen dies Neue im germanischen Norden, besonders in Deutschland,

führen sollte, zeigt vor allem die Architektur. Die gotische Kirche steht, dem künstlerischen Prinzip nach, in direktem Gegensatz zum griechischen Tempel. In diesem: plastisch klarer Ausgleich der Kräfte, die sich im Vertikalismus und Horizontalismus offenbaren, und daher der Eindruck vollkommener Harmonie und Ruhe, in jener: ein durch den absoluten Vertikalismus bedingter, in künstlicher Konstruktion zur Schau getragener Konflikt der Kräfte und daher der Eindruck ungehemmter Bewegung und einer Gesondertheit der tragenden und lastenden Elemente; von aussen ein verwirrender Apparat von Stützen, innen das Wunder eines himmelanstrebenden Raumes, dessen Materie entstofflicht zu sein scheint. Ein Gleichnis des Sieges der Seele über den Körper, tritt uns das gewaltige, aber ästhetisch seltsame Gebilde vor Augen.

Wie das Gemütsbedürfnis den monumentalen plastischen Stil der Statue vernichtete, ward schon bemerkt. Traurig verkümmert die Steinplastik; die bemalten Holzstatuen und die Reliefs der Altarschreine des XV. Jahrhunderts, eine so wunderbar technische Kunst und so seltene Schönheiten im Besonderen sie auch aufweisen, verkünden unverblümt den Sieg der malerischen Tendenzen: in der Vorliebe für die Umwandlung der Statue ins Relief, in der Fülle der Einzeldinge, in der ungebundenen Anordnung von Figuren der Tiefe nach, in den landschaftlichen Hintergründen mit perspektivischen Verkürzungen, in der über die Formen siegenden Farbenwirkung, in dem Naturalismus der Bemalung! Dies alles ergab sich aus dem Verlangen nach möglichst reichem und wirkungsvollem Ausdruck einerseits in Bewegung, die selbst die Gewandung in eine Aktion vielgebrochener, sich stauender und flatternder Falten versetzt, und andererseits in Charakteristik, die mit Naivetät die vielfältigen individuellen Bildungen der Wirklichkeit verwertet zeigt. Der selbe Gegensatz, wie zwischen dem gotischen Bau und dem griechischen Tempel, giebt sich zwischen der bemalten gewandumrauschten Heiligenfigur dieser germanischen Kunst und dem nackten Götterbild der Antike kund.

Erscheinen so in den Altarwerken des XV. Jahrhunderts durch Akkommodation der Plastik an die Malerei die Grenzen der beiden Künste verwischt, darf doch nicht verkannt werden, dass erst seit 1400 die Malerei das Uebergewicht erlangt. Im XIV. Jahrhundert werden ihre Typen noch von der früher herrschenden Kunst bestimmt; den Anstoss zur Befreiung erhält sie durch vom Süden ausgehende Anregungen. Nun aber, von 1420 an, tritt sie in ihren naturalistischen Bestrebungen ebenbürtig neben die italienische Malerei. Der Unterschied von dieser zeigt sich in dem naiven Verzicht auf Monumentalität, wie sie nur durch Ausbildung des Sinnes für schöne Gesetzmässigkeit, durch Vereinfachung und Maasshalten zu erreichen ist, zum Besten lebendiger Charakteristik. Ueberfülle der Erscheinungen in Formen und Farben, liebevolle Wiedergabe der Einzelheiten, Wahrhaftigkeit des Ausdruckes verbinden sich zu Wir-

kungen erstaunlich vielseitiger Art, schärfste Naturbeobachtung und Phantastik durchdringen sich in reizvollem Spiele, kühne Versuche in Farbenharmonieen, Lichtbestimmungen und Perspektive verraten eine Beschäftigung der Künstler mit allen Problemen, die unmittelbar sich offenbarende Kraft eines stark bewegten Seelenlebens fesselt mächtig Sinn und Geist des Beschauers — aber ein reiner ästhetischer Eindruck wird nicht erzielt, selbst dann nicht, als mit ihrer genialen Begabung die grossen Meister im XVI. Jahrhundert, die Mängel erkennend, um die Gesetzmässigkeit sich bemühten. Der Diener der ausdrucksbedürftigen Seele, der Naturalismus, wehrt der Schönheit!

Die Erklärung hierfür liegt in dem Umstande, dass es sich in dieser Periode auch im Norden noch um den religiösen Stoff handelte. Nun wissen wir, dass dieser den schönen Menschen verlangt, dass das Göttliche in Christus, Maria, den Heiligen, nur durch die Schönheit ihrer Körperformen dem Auge veranschaulicht werden kann — wird Maria als unschöne Bürgersfrau dargestellt, so sehen wir eben eine Bürgersfrau, die uns durch ihre Gefühlsinbrunst immerhin tief rühren mag, aber nicht Maria, die Mutter Gottes. Hier liegt demzufolge ein Widerspruch zwischen den Ansprüchen, die jene Vorstellungen auf eine monumentale Gestaltung erheben, und dem deutschen Verlangen nach einfach Menschlichem und Natürlichem vor. Und die alten Deutschen haben dies selbst sehr wohl gefühlt, sie sind durchaus nicht in dem Sinne Naturalisten, dass sie unmittelbar Modelle wiedergeben, sondern auch sie schaffen Typen und sind bemüht, die heiligen Figuren schön zu gestalten, wie sie andererseits in den Schergen und Henkern Typen der Hässlichkeit hinstellen — aber sie gelangen nicht zur Schönheit, weil sie, tiefehrlich in ihrer Auffassung des christlichen Stoffes, dies eben nicht im mythischen, sondern im schlicht menschlichen Lichte sehen und daher am Wirklichen haften bleiben, und weil ihnen die Seele schliesslich doch mehr gilt als alle schöne Erscheinung. So auch kam es, dass gerade die seelisch hochbedeutungsvollen, aber ästhetischer Gestaltung widerstrebenden Stoffe, nämlich die Passion Christi und die Martyrien, die zur Zeit des hohen Stiles in Italien von den Künstlern möglichst vermieden, wurden, in Deutschland Hauptgegenstand der Darstellung blieben.

Und deutlich genug ist zugleich das Hindrängen zu neuen, über das religiöse Gebiet hinausführenden künstlerischen Aufgaben, die wie vor Allem die Landschaft und das Sittenbild, das Absehen von monumentalen Anforderungen und die Möglichkeit gewähren, einerseits seelische Stimmungen und andererseits Charakterschilderungen in freier Weise und in reichster Ausbildung des spezifisch Malerischen durch Farbe und Licht zu gestalten. Nicht ein Abschluss, also, sondern die Verheissung eines Zukünftigen ist hier zu finden; noch ist die germanische Malerei nicht zu ihrem Stil und zu ihrer besonderen Schönheit gelangt, beides sollte sie erst im XVII. Jahrhundert erreichen.

Vollkommenen Stil und Schönheit aber schuf in Hervorbringungen, die als höchste abschliessende zu bezeichnen sind, die italienische Malerei des Cinquecento. Sie konnte es, weil der Romane nicht, wie der Germane, mit den mythologischen Vorstellungen gebrochen hatte, sondern sie in das religiöse Leben der neuen Zeit hinübertrug. Sie waren eine unveräusserliche Mitgift seiner antiken Herkunft, und wie sein Blut mit dem germanischen sich vermischte, verbanden sie sich mit seelisch belebender Anschauung der Wirklichkeit. Die Wunder dieser südlichen Kunst sind das Produkt einer innigen Durchdringung von Mythos und Mystik: der Sinn für die Schönheit des Leibes zog dem Ausdruck des Wesens Grenzen, das reiche psychische Erleben gab dem Leibe geistige Bedeutung. Maass im Affekt, Vergeistigung der Form — dies war das aus innerer Notwendigkeit erstrebte Ziel. Der Italiener erreichte es, indem er die mächtige naturalistische Tendenz der modernen Kultur durch Stilgefühl bändigte. War diese Tendenz eine andere und stärkere, als die des Altertums — selbst der hellenistischen Zeit —, so mussten auch die stilistischen Normen von einer neuen anderen Art sein. Sie hatten eben den Anforderungen jenes Naturgefühles zu lebendigerem und vielseitigerem Charakterisieren gerecht zu werden, dieses in sich zu schliessen. Das strenge plastische Formgesetz genügte nicht: ein malerisches, aber ein solches, welches das plastische in sich aufnahm, musste eintreten. Schönheit und Ausdrucksfülle wollten verbunden sein — so entstand der antikisch-christliche, mythisch-mystische Stil, die plastisch monumentale italienische Malerei.

Geschaffen wurde sie, nach der ersten Phase einer inneren Belebung des byzantinischen Schemas im XIII. Jahrhundert, durch Giotto. Seine Losung hiess: Gefühlsausdruck auf Grund des Naturstudiums in einer auf das Relief zurückzuführenden Gesetzmässigkeit. Wie im Norden, ist auch hier die Gestaltung der Bewegung, die Verdeutlichung der Gemütsvorgänge das erste, sogleich aber zeigte sich in den statisch sicheren und geschlossenen Motiven das ausgeprägte Gefühl für Stil. Die Entdeckung der Seele befähigte das XIV. Jahrhundert zur Neugestaltung des christlichen Stoffes; in der Erfindung, was sowohl das Einzelne, als auch die Komposition betrifft, bewährt sich seine Kraft. Mit dramatischer Lebendigkeit schildert es Historien und Legenden, bildet, von der Dichtung befruchtet, neue Allegorien und führt die menschlich natürlichen Beziehungen von Mutter und Kind in die Mariendarstellung ein. Aus welchem Quell die schöpferische Kraft strömt, zeigt die Alles überragende Stellung, welche dem Kreuzifixus und der Passion Christi zugewiesen wird.

Aus dem Bereich eines noch allzu Allgemeinen, Typischen führt Masaccio die Malerei des XV. Jahrhunderts in dasjenige des individuell Charakteristischen und räumlich Ueberzeugenden. Der nach seinem Organismus, seinen Proportionen, seiner Physiognomie und seiner Tracht studierte

Mensch wird in weiten räumlichen Zusammenhang gestellt. Durch Ausbilden der Linearperspektive und Runden der Formen in Schatten und Licht wird die Befreiung vom Reliefstil erreicht und das malerische Gesetz einheitlicher Tiefen- und Lichtwirkung entwickelt, welches der Komposition neue Bedingungen eröffnet. So unentwegt Masaccio alle diese verfeinerte Naturbeobachtung auf die alten christlichen Vorstellungen bezieht, ist es in dieser Phase doch der Naturalismus, der energisch sich betont. Zugleich verlangt das künstlerische Bewusstsein, welches durch die eifrige Beschäftigung mit allen bedeutenden Problemen der Form und der Technik gesteigert wird, eine Beschränkung in der Fülle des Stofflichen und eine Auswahl des ästhetisch besonders Werthvollen. Der Ueberschwang naiv ausführlicher Legendenerzählungen wird eingedämmt, aus dem vielgegliederten Altarwerk mit den vereinzelt Heiligen entsteht die einheitliche Tafel mit der Darstellung der Maria oder eines Heiligen im Kreise weniger Glaubenszeugen, die Passion Christi tritt mehr in den Hintergrund, die Einzelgestalt gewinnt hohe Wichtigkeit, bestimmte Heilige werden, mit Zurückdrängung der anderen, zu Lieblingsfiguren, von der grossen Zahl Allegorien erhalten sich nur die Tugenden und die Wissenschaften. Das Porträt erringt sich seine Selbständigkeit. So geht eine Vereinfachung im Gegenständlichen Hand in Hand mit der zunehmenden Differenzierung im Formalen.

Die letzte, durch Lionardo begründete Phase entscheidet den Sieg des Stiles über den Naturalismus; sie zeigt uns die menschliche Gestalt, von allen Mängeln und Befangenheiten befreit, in reiner Harmonie der Verhältnisse und in natürlichem Fluss der Bewegung, den Reichtum lebendiger Beziehungen aller Einzelercheinungen einer Komposition innerhalb der festgehaltenen allgemeinen Gesetzmässigkeit architektonischen Aufbaues, die leichte bewegliche Verbindung manigfaltiger Farben zur schwebenden Harmonie, die klare Sprache hoheitsvoller Formen. Bei der Auswahl des Gegenständlichen beschränkt man sich noch mehr, als im Quattrocento: nicht nur verschwindet die Passion Christi fast gänzlich, auch von den anderen Vorgängen aus seinem Leben fesseln nur wenige den Künstler, Heiligenlegenden erscheinen jetzt ganz ausnahmsweise, alles künstlerische Interesse konzentriert sich auf die Madonna, sie wird die Herrscherin: in dem Bilde der Mutter mit dem Kinde, in der „heiligen Familie“, in der Verkündigung, der Heimsuchung, der Pietà, der Himmelfahrt siegt das Ewig-Weibliche. Neben ihr erhalten den Ehrenplatz jene in Typen des Reimenschlichen verwandelten Heiligen, von denen schon früher die Rede war. Das Porträt wird zu idealer Bedeutung und monumentaler Wirkung erhoben. Neues aber tritt hinzu. Der Platz, der durch das Verschwinden so vieler einst behandelter christlicher Stoffe frei ward, wird von antikischen Vorwürfen in Anspruch genommen. Spielen diese im Quattrocento noch eine geringe Rolle, so sucht das schönheitsdurstige Auge sie jetzt, vor-

nehmlich weil sie die Darstellung des nackten Leibes vergönnen; das der modernen Seele am leichtesten zugängliche Reich der Venus und jenes des Apollo offenbart der Welt wiederum seinen Zauber. Bald erscheinen auch andere Götter, des öfteren in Allegorien verwandelt oder von solchen begleitet. Strahlend in ihrem Siegesbewusstsein führt die Malerei dem von ihr heidnisch verklärten christlichen Mythos den antiken zum Bunde zu, wie ein Regenbogen überbrückt die Schönheit die Kluft zwischen der alten und der neuen Welt. Der Traum des Humanismus wird für einen kurzen Augenblick tageshelle Wirklichkeit, als in den Werken Lionardos, Raphaels, Tizians die christliche Malerei ihre Vollkommenheit der antiken Plastik vergleichen darf!

Die Malerei! Sie, die im Abendmahl Lionardos, in der Sixtinischen Madonna und in der Stanza della Segnatura Raphaels, in dem Zinsgroschen Tizians, in dem Klavierspieler Giorgiones das völlige, widerspruchslose Aufgehen der Idee in der künstlerischen Form erwies — indes der Bildhauer an der Gestaltung der christlichen Schönheit verzweifeln lernte! Wie gleichzeitig im Norden, sah sich die Plastik monumental zu schaffen gehemmt und gezwungen, ihre Kraft im Relief zu zersplittern und verzehren, und wiedort blieb ihr nichts Anderes übrig, als im Relief sich möglichst der Malerei anzunähern. Aber nicht so leicht, wie die germanische Kunst in ihrer Naivetät es tat, konnte sie auf ihre Vorrechte verzichten; dazu waren die antiken Traditionen zu mächtig in ihrem Blute wirksam. Sie wollte erzwingen, was ihr der Geist der Zeiten versagte; ihre Statuenkunst ist das merkwürdigste Zeugnis für das gewaltsame Ankämpfen gegen diesen Geist.

Sie begann mit dem Relief, und zwar mit der Nachahmung des spätrömischen, von Figuren überfüllten Sarkophaghochreliefs. Die grossartigen Gebilde Niccola Pisanos offenbaren das gewaltsame Ringen des neuen Lebens mit den alten Formen. Giovanni Pisano, obgleich er am Hochrelief festhält, durchbricht jene und beschreitet, wie Giotto, den Weg des Naturstudiums. Eindrücke der hoch entwickelten französischen Skulptur wirken mitbestimmend auf seinen Stil und vorbildlich im besonderen für die ersten bescheidenen statuarischen Bildungen: Madonnenstatuetten, in denen das Französische der Haltung und Gewandbehandlung von Nachklängen des Antikischen in den Köpfen modifiziert wird. In der Lebhaftigkeit der Erzählungsweise geht Giovanni über Niccola hinaus, mit dem er in geheimnisvoll wirkender Seelensprache wetteifert. Eine wesentliche Veränderung im Reliefstil tritt, indess Giovanni's Art in Arbeiten seiner Schule vielfach bis in die zweite Hälfte des Trecento fortlebt, in den Werken Andrea Pisanos ein. Sie ist zurückzuführen auf den Einfluss der Malerei. Sowohl in den Flachreliefs des Campanile, wie in den Hochreliefs der

Bronzetüren des Baptisteriums gibt dieser sich kund. In den letzteren ist mit dem System der Raumausfüllung gebrochen und die giotteske Kompositionsweise — klare Sonderung weniger Figuren und ihre Einordnung in einen freieren Raum, sei es Landschaft oder Architektur — getreu nachgeahmt. Und von der Giottoschen, respektive der sienesischen Malerei, beeinflusst sind alle die zahlreichen, für die Ausschmückung von Grabdenkmälern und Altären bestimmten Reliefs, die in der Folgezeit bis zum Ende des XIV. Jahrhunderts entstehen: in Stein übertragene Gemälde. Von monumentalem Sinn in dem Entwurf und der Ausführung der Grabmäler, auf welche die Hauptkraft der plastischen Tätigkeit verwandt wird, ist nicht die Rede. Man sucht durch die Fülle von Historien, Statuetten und ornamental architektonischen Teilen zu ersetzen, was an Grösse abgeht. Und die Statuenkunst macht so geringe Fortschritte, dass man den Eindruck gewinnt, als hätten die Italiener jenes Jahrhunderts geradezu eine Scheu vor ihr gehabt. Mit diesen zu Statuen gesteigerten Statuetten verglichen, wirken Niccolas und Giovanni Pisanos Konzeptionen der kleinen Eckfiguren ihrer Kanzeln erhaben. Nur in vereinzelten Werken, wie den norditalienischen Reiterstandbildern und den Propheten am Campanile in Florenz, treten bedeutende Intentionen zu Tage.

Erst die Antike aber hat in den frühen Jahrzehnten des Quattrocento den Anstoss zu den Versuchen einer monumentalen statuarischen Bildung gegeben. In seinen frühen Jugendwerken für den Dom und für Orsanmichele übertrug Donatello, umgeben von gleichstrebenden Genossen, das alte Ideal in die neuere Kunst, wie er in diese auch den Typus der antiken Porträtbüste wieder einführte. Sogleich aber stellt sich der Konflikt und die Entscheidung ein. Kaum wieder belebt, wird der Stil von der unerbittlichen Wahrhaftigkeit des leidenschaftlichen Genius erschüttert. Der auf Charakteristik gerichtete Naturalismus, dem Vorstellungen, wie die des Johannes Baptista, des David, der Magdalena willkommen sein mussten, zerstört das vorbildliche Stilgefüge: auf die Statuen von Orsanmichele folgen die Propheten des Campanile. Damit war die Frage, ob das Quattrocento eine bedeutende Statuenkunst haben sollte, in verneinendem Sinne beantwortet. Mochte in seinen späteren Werken Donatello selbst, die allgemeinsten Normen der Gesetzmässigkeit als geborener Bildner beachtend, den feurigen Drang nach Bewegung und Charakteristik bändigen, mochte das Schönheitsgefühl Verrocchios die herbe Gewalt seines kühnen Vorgängers mildern, mochte in jugendlichen und Kindergestalten anmutiges Empfinden mit bestrickender Naivetät und in sensitiver Technik sich äussern — eine statuarische Kunst von Bedeutung — wir dürfen uns hierüber nicht täuschen — entstand selbst in Italien, selbst in Florenz nicht. Vereinzelt ragen die beiden mächtigen Reitergestalten in Padua und Venedig aus den anderen Schöpfungen hervor — wie charakteristisch aber gerade auch dies! Durfte

doch ihnen, in der Bildung des Pferdes und des Kriegers, der Naturalismus sich am ersten bewähren, ohne der Monumentalität des gesamten Eindruckes zu nahe zu treten. Wie bezeichnend anderseits, dass die stilistisch vollkommensten Statuen die der Madonna sind! Wie bezeichnend endlich, dass, als Ganzes betrachtet, die Kunst der Porträtbüsten, mit ihrer feinfühligsten, geistreich lebendigen Charakteristik der Persönlichkeit, als die anziehendste Leistung des Quattrocento zu betrachten ist. Der Ueberschuss bildnerischer Lust ergoss sich auch jetzt in das enge Gefäss des Reliefs. Schon Donatello befreite sich in ihm von dem unerhörten Reichtum seiner Phantasie und seiner Seele; in grenzenloser Bewunderung folgen wir ihm von den fast klassisch einfachen Gebilden seiner Jugendzeit bis zu den unser ganzes Wesen in Aufruhr setzenden, wildbewegten Passionsszenen an den Kanzeln von S. Lorenzo. Denn, wie Jacopo della Quercia in seinen formsicheren Flachreliefs, hatte auch er anfangs in maassvoller, klarer, das Malerische vermeidender Weise einen Stil, den man fast dem griechischen vergleichen könnte, gesucht. Dann aber, die Berechtigung den Reliefs der Trajanssäule entnehmend, formt er, nach den Gesetzen malerischer Konstruktion, mit unbegreiflicher Kunstfertigkeit in linearer Perspektive seine flachen Reliefgemälde, in dem er sich aller Hülfen für die Raumillusion: Ueberschneidungen, Verjüngungen und architektonischer Linien bedient, ja bisweilen selbst nicht davor zurückschreckt, die Perspektive nach dem Standpunkt des Betrachters zu berechnen. Fast alle Marmorbildner wurden hierin seine Nachfolger. Es begreift sich, dass auf diesem Wege jede reine und starke Wirkung verloren gehen musste und nur der Reiz unendlich zierlicher Arbeit übrig blieb. Man denke an die erzählenden Werke Antonio Rossellinos, Benedettos da Majano, Minos da Fiesole. Diese ganze Kunst scheint auf das Niveau der Elfenbeinschnitzereien herabgesunken zu sein.

Aus einer Kleinkunst auch, dem Goldschmiedehandwerk, erwuchs die Bronzeplastik und behielt in den Werken Ghibertis, Pollajuolos und Verrocchios dauernd die Spuren hiervon. Die malerische Reliefart des zart empfindenden Schöpfers der Paradiesespforten am Baptisterium ergab sich, in Anknüpfung an Andrea Pisano, aus den technischen Möglichkeiten: in seinen architektonisch und landschaftlich reichen Bronzegemälden hält er sich zum Zwecke der Raumvortäuschung an das Prinzip, die Figuren in verschieden hohem Relief zu bilden, die vordersten fast ganz rund, die hintersten ganz flach, wodurch die von Donatello fest gewahrte Einheitswirkung der Raumschicht des Reliefs aufgehoben wird.

Diesen beiden malerischen Entartungen des Reliefs verglichen, zeigt die Bildnerei in Ton, und zwar nur sie, ein reines Stilgefühl. Luca della Robbia, der an bedeutende, dem Namen nach unbekannte, aber dem Geiste nach Jacopo della Quercia verwandte Künstler der Uebergangszeit aus dem Trecento in das Quattrocento anknüpfen konnte, war es, der ihn in seinen

Terrakotten und Marmorskulpturen schuf und auf seine Schule vererbte. Seine meist in einem mittleren Relief gehaltenen Werke sind in ihrem klaren, sanften Linienfluss und in der Abgewogenheit der Verhältnisse ohne Vergleich die schönsten Schöpfungen des Quattrocento. Dass ein Künstler von solchem, man darf sagen, griechischen Formengefühl sich aber vornehmlich die Darstellung der Madonna, der Engel und halb-wüchsiger jugendlicher Gestalten angelegen sein liess, setzt das in diesen Ausführungen behandelte Problem in das hellste Licht, für welches auch Figuren, wie sein Johannes der Täufer in der Impruneta, der bereits der schöne, lebensvolle Jüngling des Cinquecento ist, sehr belehrend sind. Wenn auch er in der farbigen Glasur seiner Tongebilde dem malerischen Geist der Periode seinen Tribut gezahlt hat, so geschah dies doch in einem anderen, höher stilisirten Sinne, als bei der sonst allgemein gebräuchlichen naturalistischen Bemalung von Terrakotten und Stuccos.

So bestimmt nun ein zusammenfassendes Urtheil die der Malerei untergeordnete, unfreie Stellung der Plastik im Quattrocento festzustellen und die ihr heute zuerkannte Bedeutung trotz Donatello's tief erregendem und fesselndem Genius, trotz so vieler zarter und geistreicher Erscheinungen von intimer Zauber und trotz einzelner mächtiger Schöpfungen, wie die des Gattamelata und des Colleoni, als eine Ueberschätzung zu bezeichnen hat, so würde es doch wesentlich modificirt werden müssen, wenn alle diese Werke nur Vorarbeiten für einen in sich vollkommenen Stil wären, der, wie jener der Malerei, im Cinquecento entstände. Aber was bedeutet denn, den einen Michelangelo ausgenommen, diese Plastik des XVI. Jahrhunderts? Bei innerer Leere äusserliches Erzwingen von Monumentalität in Statuen, die nun unter erneutem Einflusse der Antike einerseits, Michelangelo's andererseits in grossen Verhältnissen gebildet werden, eine kalte Eleganz, ein Sichverlieren in nichtssagenden Allgemeinheiten, eine ermüdende und bald übertreibende Wiederholung des einst herrlich von den Alten Gesagten in Göttergestalten und Allegorien, ein Ausgehen auf rein dekorative Wirkungen, ja häufig ein prahlerisches Sichbrüsten der Virtuosität. Wer, den nicht ein rein historisches Interesse trieb, verweilte vor allen diesen Dingen — es sei denn vor Arbeiten der früheren Zeit des Cinquecento, die, wie Andrea Sansovino's Grabmäler, noch etwas vom Reize der vorhergehenden Kunst bewahren, oder vor solchen, die, wie die Bronzen Cellini's, Giovanni da Bologna's und Jacopo Sansovino's, durch ihre malerische Wirkung und technische Gewandtheit fesseln? Wer flüchtete sich nicht aus dieser Langeweile sehnstüchtig zu den wenigstens lebendigen Gebilden des Quattrocento? Wer gäbe nicht zu, dass die Plastik neben der Malerei des Cinquecento kaum genannt zu werden verdient, dass selbst die innere Kraft, die sie kurz vorher noch besessen, in dem Augenblicke erloschen ist, da sie sich erst zur

Höhe aufschwingen sollte — das deutlichste Zeichen dafür, dass sie nie wirklich lebensfähig war.

Aber Michelangelo! Ein einziger tritt uns vor Augen, der gleichsam die Aufgabe einer ganzen Zeit auf sich allein genommen hat, der, allen tief innerlich im Wesen der christlichen Kunst begründeten Hemmnissen zum Trotz, höchste, ewige Schönheit gestalten und die Plastik der Renaissance jener der Griechen ebenbürtig zur Seite stellen will! Wir haben jetzt den Standpunkt gewonnen, von dem uns das Problem seiner Kunst als das Problem der christlichen Plastik überhaupt verständlich wird. Das Problem, das nun — ohne Befürchten eines Missverständnisses — durch die Antithesen: Leib und Seele, Mythos und Mystik, Typus und Charakteristik, Stil und Naturalismus, Schönheit und Ausdruck gekennzeichnet werden darf.

Als der junge Michelangelo zu Bertoldo in die Lehre kam, wies ihn dieser erfahrene Meister, der sich für das erneute Studium des Altertumes entschieden hatte, auf die beiden einzigen sicheren Ausgangspunkte des Schaffens: Donatello und die Antike, hin. In der Leidenschaft seiner Seele Donatello tief innerlich verwandt, aber dank seiner Schauenskraft der unvergleichlichen Bedeutung des antiken Ideals sich voll bewusst, erfasst der Genius, in dem die Plastik allmächtig ist, als seine Lebensaufgabe die Schöpfung eines monumentalen Stiles. Alle beengenden Bande abstreifend, richtet er sein Streben einzig auf die Gestaltung der Schönheit des menschlichen Leibes in der grossen Statue und findet die höchste Vollkommenheit im männlichen Nackten. Wie einst für den Griechen, giebt es für ihn nur den Menschen; die ganze Welt anderer Erscheinungen ist künstlerisch für ihn nicht vorhanden. Und er bekennt sich ästhetisch zur Ideenlehre Platons, weil diese, ein konzentrierter Ausdruck der griechischen Kunst, nur bedingt der Malerei, recht eigentlich aber der Skulptur entspricht. Sein plastisches Formgefühl ist so stark, dass er das Relief, selbst das strenge, verschmäht, seine Anschauung so ganz vom Typischen beherrscht, dass er das Porträt aus dem Bereiche seines Bildens ausschliesst. So tritt er, alle Tendenzen seiner Zeit verleugnend und der in ihnen enthaltenen Zumutungen sich erwehrend, in vollen Gegensatz zu ihr. Im absolutesten Sinne Bildhauer, stellt er der unangefochtenen Herrschaft des malerischen Geistes sein Ideal entgegen und prägt es der Malerei, als er zu dieser gezwungen wird, ein. Hierbei aber ergibt es sich, dass er, obgleich ein tief mystischer Christ, wie es keinen zweiten unter den Künstlern der Zeit gab, den Mythos suchen muss. Das Wesen der ihn beherrschenden Kunst duldet keinen Kompromiss, sondern verlangte das Reinmenschliche in den zu behandelnden Stoffen. Damit waren fast alle christlichen Gestalten ausgeschlossen, die eine: Maria ausgenommen. Er wird zum entschiedenen Bruch mit den christlichen Vorstellungen, die doch

als die einzig natürlichen im inneren Leben und in den äusseren Verhältnissen begründet waren, gedrängt.

Welche mythischen Anschauungen aber gab es, die auf gleichen Gehalt und auf gleiche Allgemeinverständlichkeit hätten Anspruch machen können? In seinen Jugendjahren durfte er sich dem Wahn überlassen, antike Typen, wie den Herkules, Bacchus, Eros neu gestalten zu können, nie aber hätte er sich später damit genug getan, Anschauungen zu formen, die, in einer anderen, längst vergangenen Kultur Leben besessen und vollendete Bildung erhalten, nun aber, nur künstlich und scheinbar belebt, der Seele nichts zu sagen hatten. Diesen Ausweg, der ein Abweg in gehaltloses Formenspiel war, mochten die anderen einschlagen, nicht er. Er sieht sich darauf angewiesen, selbst einen Mythos zu erdichten, und nimmt hierfür die Elemente auf, welche, wie wir sahen, der christlichen Weltanschauung von Anfang an angehörten oder im Mittelalter entstanden waren. Er wird auf die selbe Bahn getrieben, wie die mittelalterliche Plastik, mit welcher er infolgedessen in viel innigerem Zusammenhange steht, als mit der Renaissance, und muss ihr Vollender genannt werden.

Wie sie, hat er einerseits Alttestamentarisches, andererseits Allegorisches zum Gegenstand seiner Kunst gemacht. Nur hierin erkannte er die Möglichkeit, ein grosses über die Wirklichkeit erhöhtes Menschentum zu schaffen. Wenn auch keine Götterwelt, so doch ein Heroengeschlecht gewaltigster Art, dem auch Christus gesellt ward.

Als er es aber ins Leben rief, da zeigte es sich doch weniger den Göttern als den Titanen, den Kindern der Gää verwandt. Von Leid und Not des Erdenlebens schwer belastet, in gewaltsamem Ringen und Kämpfen. Warum ein solches? Wir haben die Antwort auf die Frage: weil der Schöpfer ein Christ war und in sich den Zwiespalt zwischen Sinnlichkeit und Geist, Leib und Seele erlebte. Für den Bildhauer bedeutet der Leib Alles, für den Erlösung Ersehnennden Alles die Seele. Das reine Schönheitsideal bedingte die Beschwichtigung aller Unruhe, ein maassvolles Sichbeschränken, des Christen Ausdrucksbedürfniss aber die Umsetzung aller Ruhe in Bewegung, das Uebermaass eines unendlichen Strebens. Eben dies drängende innere Erleben ist es, welches, nur durch übermenschliche Verhältnisse zu veranschaulichen, die Formen ins Ungeheuerere steigerte, welches den Leib in der Anspannung der Muskeln zum Bild der wirkenden Kraft machte, das Typische durch die Betonung des Charakteristischen trübte, den Stil durch den Naturalismus beeinträchtigte!

Mitten innen zwischen Antike und Christentum steht diese Welt von Gestalten: sie hat nicht die Sonnenschönheit des griechischen Tages, sie hat nicht die ekstatische Glaubensinbrunst der christlichen Nacht, aber die Erhabenheit eines kühnsten Wollens, das Beides zu höherer Einheit zu verbinden trachtet, ist ihr zu eigen, die Erhabenheit des Schicksales eines an seinem unermesslichen Unterfange scheiternden Helden. Was er erschuf,

gehörte, zwischen Tag und Nacht, dem Reiche geheimnisvoller Dämmerung und Leidens an; seine Aurora und sein Crepusculo in der Medicikapelle sind uns die Deuterinnen. Und nur die Dämmerung eines nie erreichten Tages auch blieben die grössten Pläne des Bildhauers.

Ueber alles Schönheitsverlangen siegte endlich die Seelensehnsucht. Der christliche moderne Mensch war die Wirklichkeit, der antike ein Traumbild. Der Mythos des Plastikers verschwand, als das Auge sich in jene Tiefen verlor, in denen das Uebersinnliche zur Gewissheit wird. Mit der Schilderung der Pietà und des Christus am Kreuze endigte sein Schaffen.

Die Kunst Michelangelos ist der letzte heroische Akt der Tragödie der christlichen Plastik.

Der Naturalismus der Nacht.

Ein Problem der Bühnenkunst, erörtert von Ernst Barthel.

Wenn wir, die wir die bekannte Augenblicksthese des ästhetischen Photographismus nur als ein historisches Kuriosum betrachten, die Werke Richard Wagners im Theater an uns vorbeiziehen lassen, so muss uns gerade an den so fern der Wirklichkeit sich abspielenden idealen Welttragödien der innersten Seele und des tiefsten Gedankens, etwa im Lohengrin, Tristan, in der Götterdämmerung, ein nicht unbedeutender Mangel der Bühnengewohnheit unserer Zeit doppelt störend auffallen: es ist die Verdunkelung der Szene, die man für nötig hält, um den Zuschauer in die Stimmung der Nacht zu versetzen. Was erfüllt nun aber z. B. im Tristan diesen allerdings unerlässlichen Zweck besser: die Verdunkelung des Schauplatzes zu einem sehr naturwahren, aber hässlichen Grauschwarz oder die in die letzten Gründe aller nächtigen Tiefen hinabsteigende unermessliche Tonwogenharmonie aus dem Geiste des Meisters? Die Antwort ist gegeben, so wie die Frage gestellt ist. Dies aber allein schon könnte uns von der Wahrheit überzeugt haben, dass die Wirkungen der Kunst und die Mittel, welche sie zu deren Hervorbringung anwendet, gänzlich verschieden sind, was sich daraus erklärt, dass die Kunst im allgemeinen vom gegenständlichen Aeusseren auf ein qualitatives Zentrum wirkt, nämlich auf das Gefühl, das aller Wirklichkeit zugrunde liegt und durch die Kunst aus der gedachten Versteinerung wieder zu einer sonntägigen Wiederkehr zu sich selber gelangt. Das Wesen des Kunstwerkes besteht nicht darin, dass es etwas abbildet, was man in der Wirklichkeit wiederfinden mag, sondern

darin, dass es aus einer Wirklichkeit, sei sie nun angeschaut oder gehört, die ihr zugrundeliegende Wesenheit des Gefühls wieder erzeugt, aus der sie selbst dem Grunde nach besteht. Wo ein Gefühl als objektives gedacht wird, reden wir von Wirklichkeit; und wo ein vorgestellter Gedanke durch das Bewusstsein seiner Allheit gefühlt wird, reden wir von Kunst. Der Prozess dieser beiden Auffassungsweisen ist also entgegengesetzt. Daraus folgt aber für die Kunst, dass sie zur Erzeugung der selben Wesenheit sich verschiedener Mittel mit gleich gutem Erfolge bedienen könne, und dass unter sämtlichen der Wahrscheinlichkeit nach möglichen Ausgangsphänomenen nur ein einziges schlecht und unbrauchbar genannt zu werden verdiene: dasjenige, welches die Wirklichkeitsbedeutung der betreffenden Wesenheit an sich hat. Denn im letzteren Falle geht der Geist nicht aus der Wirklichkeit hinaus und erhebt sich die Seele nicht vom Bewusstsein einer realen Dinglichkeit zum ästhetischen Schauen.

Erläutern wir dies am Begriffe der Nacht. Sie selbst ist eine gedachte sinnliche Vorstellung und als solche der Wirklichkeit angehörig. Aber ihr Wesen liegt nicht in ihrem Gedachtsein, sondern in ihrer qualitativen Eigenart; qualitative Eigenart ist aber in ihrer reinen Konsequenz allein im Gefühl vorhanden, und zwar dort in unendlicher Manigfaltigkeit, während die Sinne jedoch eine beschränkte Mehrheit von nennbaren Qualitäten uns vermitteln. Die Nacht also ist in ihrem Wesen ein Gefühl, welches aus verschiedenen Sinneskreisen oder ästhetischen Gebieten zurückverwandelt werden kann, ausgenommen aus ihr selbst. Würde sie nämlich als Nacht zum Gefühl, so wäre sie nicht die Finsterniss, als welche ein Gedachtes bedeutet. Ist sie aber die gedachte oder wirkliche Nacht, so kann sie nicht zur reinen Anschauung oder zum Gefühl werden. Das Gefühl Nacht hat sich als Wirklichkeit stabilisiert in dem abstrakten Bewusstsein der Finsternis; folglich kann der Begriff Finsternis, der überhaupt nicht ist, es sei denn als real gegebener und gedachter, nicht das ästhetische Gefühl des Nächtigen im Sinne eines willensfreien Erkennens erzeugen. Der Bühnennaturalismus aber setzt uns eine Finsternis vor Augen, die wir als solche betrachten sollen, und will zugleich, dass wir von dem Wirklichkeitsgehalt dieses Begriffes gütigst absehen: wobei er aber zwei Dinge verlangt, die sich widersprechen. Entweder ist in mir Nachtstimmung; dann sehe ich im Theater keine reale Finsternis, welche die Negation der Stimmung bedeutet; oder ich erblicke die reale Nacht auf der Bühne, welches zu tun ich nicht umhin kann, wenn mir der Regisseur eine Finsternis vor die Augen zaubert: dann ist insofern in mir keine Nachtstimmung, sondern das nüchterne Bewusstsein der Wirklichkeit, welches das Bedürfnis nach einer Laterne empfindet. Die Nacht ist das Wesen, zu dem die Finsternis die leere, unästhetische Form der Wirklichkeitsbetrachtung abgibt. Die Nacht als ästhetischer Faktor muss durch andere Mittel erzeugt werden als durch ihre Wirklichkeit. Der Zuschauer

soll durch ein charakteristisches Zeichen anschaulich und intuitiv wissen, dass es Nacht ist; aber er darf nicht mit Finsternis gepeinigt werden, die dem Wesen der Bühne widerspricht.

Man könnte nun vielleicht einwenden, dass dann ein Rembrandt'sches Helldunkel unkünstlerisch genannt werden müsse, da es die Nacht nicht etwa durch völlig andersartige Mittel, sondern durch genaue realistische Schattenwirkungen darstellt. Aber dieser Gedanke könnte vielmehr zur Stütze des oben Gesagten gebraucht werden: das Gemälde stellt die Nacht tatsächlich durch heterogene Mittel dar, nämlich durch die bemalte Fläche. Es soll ja nicht behauptet werden, das an der Wirklichkeit Sinnliche sei keiner ästhetischen Wirkung fähig; im Gegenteil: nur das gedacht Sinnliche oder das biologisch Abstrakte schliessen wir aus den Schranken der Kunst aus. Die Bühne in der letzten Szene der Götterdämmerung wirkt nicht wie ein Rembrandt'sches Bildnis, weil die Nacht keine gemalte ist, sondern eine wirkliche. Rembrandt verlangt von uns, wir sollen umkleidet von Nachtstimmung das sehen, was er uns zeigt etwa im Schein einer Fackel. Das Bühnenbild aber stellt die Anforderung, dass wir erstens die Nachtstimmung preisgeben, indem wir zweitens mehr sehen sollen, als was gesehen werden kann. Denn es gehört zum Wesen der Bühne, dass man alles auf ihr Vorgehende und Befindliche sehen könne; das Gemälde zwar kann durch das selbe Mittel der Farbe die Stimmung und zugleich einen Inhalt uns darbieten, während die Theaternacht in ihrer Wirklichkeit die Stimmung verdirbt und ausserdem den Inhalt verschwinden lässt.

Und damit kommen wir zu einem anderen Teil der Frage, der eigentlich fast zur ironischen Behandlung auffordert. Eine imaginäre Kulturgeschichte dürfte wohl nicht unpassend folgende Parallele enthalten: „In jenen Zeiten pflegten die Musiker, wenn sie die Eintönigkeit einer Situation schildern wollten, selber höchst langweilig zu werden und glaubten allen Ernstes dadurch ihren Zweck auf das Vorteilhafteste zu erreichen. Ebenso gab man unsympathische Rollen, etwa den Telramund, den Hagen, immer auch den schlechten Schauspielern: diese, so dachte man, würden ihr Möglichstes tun, um den unsympathischen Gehalt der Rolle wirkungsvoll zu verkörpern. Und schliesslich, was allerdings das seltsamste bleibt, deutete man die Nacht auf der Bühne allgemein dadurch an, dass man es wirklich Nacht werden liess, indem man die Lampen löschte: und die Zuschauer fanden das ganz in der Ordnung, obgleich sie da sassen, als ob sie etwas zu sehen gekommen wären. Das war eben die Periode des naturalistischen Vorurteils, aus dem die Kunst sich nur ganz langsam zu ihrer idealen Eigenart erhoben hat.“ Tatsächlich hören wir auf der Bühne Worte, leere Worte, und sehen nicht die Leidenschaft im Antlitz des Menschen, der sie hervorgebracht hat, die innere Bewegung, die den Worten erst dramatischen Sinn und Bedeutung gibt, noch gewahren wir die Wirkungen, welche die Rede im anderen Menschen hervorruft. Wohl ist

es ja wahr: man wird die Bühne niemals ganz verdunkeln. Aber die graue Dämmerung bessert nichts an der Sache: auch sie ist unkünstlerische Wirklichkeit, und das wenige, was sie an Sichtbarkeit vor der Nacht voraus hat, das hat sie an Konsequenz verloren. Je besser man bei der heutigen Gewohnheit sieht, desto schlechter wird die Nacht vorgestellt; und je gründlicher es Nacht ist, desto weniger sieht man. Wenn schon naturalistisch dargestellt werden soll, dann müsste man auch ausser den etwa vorgeschriebenen Fackeln keinen Lichtstrahl auf die Bühne dringen lassen.

Doch da stehen wir nun vor dem Problem, wie der Missstand zu beheben sei. Erfordert wird, dass das Prinzip der Bühne, nämlich Schaubühne zu sein, unangetastet bleibt, sodass also dem Ideal nach das Auge bei Nachtstimmung ebenso gut sehen kann wie bei Tagesstimmung; zweitens muss die Möglichkeit des Ueberganges zwischen Tag und Nacht gewahrt bleiben; und drittens müsste durch das angewandte Darstellungsmittel eine möglichst bedeutende Nachtstimmung erzeugt werden können. Dann wäre die Frage gelöst. Es dürfte nun zu erwägen sein, ob man nicht durch entsprechende Farbenbeleuchtung, ich denke an die Töne von blau über violett bis purpur, die drei Forderungen auf befriedigende Weise erfüllen könnte. Wenn auch das Wie noch eine Aufgabe bleibt, die der Bühnentechniker zu lösen hat, so dürfte doch im Prinzip gar kein Zweifel möglich sein, dass eine farbige Beleuchtung den Stimmungswechsel zwischen Tag und Nacht sehr wohl wiederzugeben imstande ist, ohne dass dabei eine wesentliche Verminderung der Lichtintensität stattzufinden braucht, besonders wenn auch auf eine andere Zerstreung des Lichtes nach der Art von Dämmerungsbildern Bedacht genommen würde. Dadurch wäre die Möglichkeit gegeben, das jeweils besondere Wesen der Nachtstimmungen charakteristischer zum Ausdruck zu bringen als dies durch das naturalistische Hilfsmittel geschieht. Wie viel gerade eine feinsinnige Bühnenbeleuchtung für die individuelle Erschöpfung einer Szene zu bedeuten hat, und in welchem Maasse sie ausführbar ist, können wir ja in Bayreuth am allerbesten erfahren, wo besonders die manigfach abgetönten Zwiellichtbilder des „Nibelungenringes“ zum Gesamteindruck in so machtvoller Weise beitragen. (Man denke an die ideale Morgendämmerung im II. Akte der „Götterdämmerung“!) Und gerade solche Kunst veranlasst uns zu fragen, ob es wirklich notwendig ist, auf unsern Bühnen mit den gewohnten Verdunkelungseffekten so gern bei der Hand zu sein.

Die Finsternis ist ein romantisches Element, das auf dem Theater schädlich wird, da es die klassische Wesensart des Dramas zerstört. Malerei und Epos betonen die Phantasie und sind innerhalb ihres Gebietes realistisch; Skulptur und Drama jedoch betonen das Plastisch-Gegenwärtige und müssen daher in ihrer Darstellungsweise idealistisch sein, um nicht mit der Wirklichkeit vermengt zu werden. Daher ist es für eine Tragödie ein schlechtes

Lob, wenn man ihr aufregende Gewalt über den Hörer zuschreibt; auch bei der plastischen Dichtung, dem Drama, verlangen wir, dass der Hörer eine ruhige und allem Grossen geöffnete Seele bewahre. Winckelmanns bedeutende Gedanken zur Aesthetik der klassischen Kunst können, wenngleich nicht auf das Epos, so doch auf das Drama eine genaue Anwendung finden, und es wäre wohl viel richtiger, die Grenzen zwischen Plastik und Drama einerseits und Malerei und Epos andererseits zu betonen, als den Unterschied zwischen den „bildenden“ und „poetischen“ Künsten allzu hoch einzuschätzen. Die Finsternis widerspricht nun dem Wesen der klassischen Künste; eine verfinsterte Bühne ist ebenso widersinnig wie der Apoll vom Belvedere in einer Dunkelkammer. Hingegen ist es keineswegs störend, wenn uns die Novelle berichtet, dass „man in jener Nacht die Hand nicht vor den Augen habe sehen können“, oder wenn ein Böcklin uns durch gespenstische Ruinen einen ahnungsvollen Blick werfen lässt. Richard Wagner hat Drama und Musik zu einer neuen Einheit verbunden, welche die Eigengesetze des Dramas bestehen lässt. Auch seine Bühnenerwerke sind aus romantischen Anfängen zu klassischer Höhe emporgestiegen, wie wir das bei so manchen andern der grossen deutschen Dramatiker in ähnlicher Weise bemerken mögen. Deshalb liesse sich, wie ich glaube, wenigstens in den vier letzten Musikdramen des Meisters von den hier gegebenen Anregungen ein gerechtfertigter Gebrauch machen; ob nicht auch in den früheren Werken, könnte eher zweifelhaft erscheinen, und doch möchte ich auch dieses bejahen. Selbst Shakespeares „König Lear“, diese dunkelste aller sturmdurchwehten Tragödien, muss sich ohne Finsternis darstellen lassen.

Wenn die Zuschauer eine solche Neuerung in der ersten Zeit vielleicht unrichtig finden würden, so dürfte das zunächst auf der Ungewohntheit des Verfahrens beruhen, und dann wohl auch auf einem dem Theaterbesucher meistens doch stark eingewurzelten naturalistischen Vorurteil. Man wird etwa sagen: aber das ist ja gar nicht Nacht; die Nacht sieht, wie wir wissen, ganz anders aus. Nun, das wäre ähnlich, wie wenn ein Fechtmeister bemerken würde, dass Lohengrin nicht richtig gefochten habe, oder ähnliche Trivialitäten. Für den ästhetisch Betrachtenden ficht Lohengrin auf Leben und Tod, indem er das Wesentliche des Kampfes vor den Regeln der Wirklichkeit allein hervortreten lässt: und der blaue Schein auf dennoch erhellter Bühne etwa im zweiten Akt des Tristan wäre ihm eben die Nacht. Ich glaube aber andererseits, dass recht viele sich freuen würden, Ortrud in ihrer Betörungsszene oder Brünnhilden bei ihrem Abschied von der Welt einmal mühelos sein Angesicht sehen zu können. Und im Tristan ist es geradzu ein Erfordernis des Ideengehaltes zu wissen, dass Nacht und Finsternis nicht das selbe sind.

Zwei Fälle gibt es allein, bei denen eine wirkliche Bühnendämmerung ästhetisch berechtigt ist. Erstens in geschlossenen Räumen, wie im ersten

Akt der Walküre. Der künstliche Begriff des Wohnraumes hat nämlich schon an sich notwendig etwas Abstraktes; und es hiesse entweder den Wohnraum zum unästhetischen Faktum erniedrigen, was der Dichter nicht beabsichtigt, oder die weite Naturnachtbeleuchtung als allzu ästhetische und ganz unpassende Süßlichkeit darbieten, wollte man Innenräume mit der Nachtstimmung der freien Gefilde erfüllen. Ein Zimmer ist entweder hell oder finster; die Landschaft aber ist entweder tagbeschieden oder nächtig. Dieser Unterschied dürfte nicht vergessen werden. Doch in teilweise offenen Räumen, etwa in der Halle am Rhein der Götterdämmerung, müsste das Naturbewusstsein immer siegen im Anblick einer hellen, nachtdufterfüllten Bühne. Man kann geradezu sagen, dass im ersten Akt der Walküre beim Aufspringen der Tür die ganze Beleuchtung der Szene sich ändern müsse: bis dahin war es finster; nun aber ist es Nacht, Frühlingsnacht einer prangenden Natur, und der künstliche Wohnraum ist für das Gefühl, also für den kompetenten Zuschauer, einfach nicht mehr vorhanden; die hellerleuchteten Balken und Geräte sagen uns nur noch, dass sie nichts mehr zu sagen haben und als abstrakte Künstlichkeiten weit in der Vergangenheit liegen, genau wie das verhasste Joch Sieglindens. Und zweitens ist die teilweise Bühnenverfinsterung in besonderen Ausnahmefällen zuzulassen, wo ein Vorgang auf der Bühne als ein ganz eigentlich übernatürlicher betont werden soll, also etwa — wenn man es will — in der zweiten Szene des Rheingolds oder sicherlich bei der Gralsfeier im Parsifal; dann natürlich im Vorspiel zur Götterdämmerung auch deshalb, weil es nicht das Drama selbst ist und daher nicht notwendig gesehen werden muss. Für die Kunst ist ja in der Regel alles natürlich, auch das Erzeugnis der unwirklichsten Phantasie, wenn es der Dichter vorschreibt. Gerade deshalb kann aber die Kunst das in ihr selbst als übernatürlich Geschehensollende nicht mit ästhetischen Mitteln ausdrücken; wenn es im Rheingold bloss natürlich Nacht würde, so hätte der Zuschauer kein Recht noch einen Anlass, sich besonders zu verwundern und darüber weiter nachzudenken. Das Uebernatürliche in der Kunst muss daher durch überästhetische Mittel ausgedrückt werden. Wenn im ersten Akt des Parsifal keine Dämmerung eintreten würde, so wäre der beste Teil der Weihe preisgegeben, nämlich das Bewusstsein des unerhörten, allem Profanen enthobenen Geschehens, — des Wunders. In solchen Fällen ist eine teilweise Verdunkelung der Bühne also geboten. Aber hüten muss man sich, von diesem Mittel oft Gebrauch zu machen; denn jemehr es angewandt wird, desto weniger erfüllt es seine Absicht: das Wunderbare hervorzuheben und zu betonen. Für die Kunst ist sehr wenig in diesem Sinne wunderbar; wenn z. B. Alberich vor Hagen erscheint, so bedeutet das zwar etwas Hyperphysisches: aber es ist in der dramatischen Darstellung dennoch etwas durchaus Verständliches. Nicht das Wunderbare an und für sich bedarf der überästhetischen Darstellung, sondern bloss solche Vorgänge, die vom

Dichter ausdrücklich als wunderbar betont werden. Diese Fälle sind aber ziemliche Ausnahmen.

Die hereinbrechende Finsternis auf der Bühne bedeutet schon nicht mehr ein ästhetisches Geschehen, sondern eine direkte ethische Verbindung des Dichters mit dem Zuschauer, wie sie in der antiken Tragödie häufig durch belehrende und erhebende Worte geschah. Im Parsifal sagt die Dämmerung dem Zuschauer unendlich viel; aber indem sie ethisch erhaben wirkt, ist sie in rein künstlerischer Hinsicht eben das Ueberästhetische und Ausserästhetische. Dass einer gewöhnlichen Nachtszene auf dem Theater solche Absichten gänzlich fernliegen, braucht nicht ausgeführt zu werden. Daher ist die Naturnacht im allgemeinen mit ästhetischen Mitteln darzustellen. Unsere erste Einschränkung betraf das Unterästhetische, Künstliche im Aesthetischen, die zweite aber das Ueberästhetische, Ethische in ihm.

Das griechische Drama spielte sich im offenen Lichte des Tages ab; diese zunächst aus klimatischen Verhältnissen hervorgehende Bestimmung bringt zugleich eine wesentliche Stileigentümlichkeit des Dramas zur Geltung: seine plastische Eigenart. Wir aber im romantischen Norden, die wir Dramen aufführen, trotzdem uns diese Kunstart keineswegs so gemäss ist als die epische Sage, der Mythos und das Heldenlied, versammeln uns beim Scheine der künstlichen Beleuchtung; und das frohe Licht der Bühne ersetzt dem Auge die Farben des Tages. Wie sollten wir da aus der Not eine üble Tugend machen und in jeder dritten Szene eine Sonnenfinsternis eintreten lassen, die kein Gott befiehlt? Möchten wir doch lieber die Vollkommenheiten unserer Technik dazu benutzen, um aus Abendrot und Sternennacht dem sehenden Auge ein Schauspiel zu geben, das die Natur der antiken Kunst versagen musste. Was man hier zu ändern hoffen kann, dürfte eines Versuches der Besserung nicht unwert sein. Ein anderer Naturalismus wird wohl keine so einfache Abstellung zulassen und also notwendig bleiben: nämlich das Ross Grane, welches stäts wie aus einer anderen, nämlich viel wirklicheren Welt in die Theaterkulissen hineinragt. Wir erwähnen das, weil wir durch die Erklärung der Tatsache, die ästhetische Begründung unserer Ansicht zu Ende führen können. Vermögen wir denn nicht auch ein wirkliches Pferd, und ebenso eine wirkliche Landschaft, oder die wirkliche Nacht ästhetisch aufzunehmen? Wie sollten wir da die Bühnennacht nicht auch künstlerisch empfinden können? So wird man nämlich fragen dürfen. Gewiss ist es möglich, jede Wirklichkeit ästhetisch aufzufassen. Aesthetisch auffassen heisst nämlich: etwas in anschaulichen Gegensatz zu einer Wirklichkeit stellen, und jede ästhetische Auffassung wird eine solche nur durch eine korrelative Realität, der sie sich entgegensetzt. Wenn ich nun das, was man sonst Wirklichkeit nennt, gewissermassen in Vergleich setze zu etwas noch Wirklicherem, so wird es ästhetisch, z. B., wenn ich eine wirkliche Landschaft als geschaute überblicke im Gegensatz zur selben Landschaft als Objekt einer Handlung, die

noch wirklicher ist als die Dinge da draussen, dann betrachte ich sie ästhetisch, trotzdem ich sie als existierend weiss. Wenn ich aber die angeschaute Landschaft in ein anderes Gegensatzverhältnis stelle, etwa mit der von dem Maler X gemalten selbigen Landschaft vergleiche, — dann ist sie als angeschaute wirklich und nicht ästhetisch. Aehnlich verhält es sich mit einem existierenden Pferd und mit der astronomischen Nacht. Stelle ich beide in den Gegensatz zu etwas noch Wirklicherem, so sind sie ästhetisch; stelle ich sie aber zu Unwirklicherem im Gegensatz, so sind sie real. Nun liegt es im Wesen des Theaters, dass ich das Ross Grane stäts im Gegensatz sehe zu etwas reiner Aesthetischem, nämlich zu den Theatergestalten oder einem zu ihnen passenden idealen Theaterross, das ebenso wenig wirklich wäre, wie Siegfried und Brünnhilde, sondern nur das Wesen darstellte. Daher fällt auf der Bühne das wirkliche Pferd als etwas zu Wirkliches, also nicht Aesthetisches auf. Und ebenso hat man auf dem Theater nur Gelegenheit, die wirkliche Bühnennacht in Gegensatz zu lauter ästhetischen Unwirklichkeiten zu denken: dadurch wird sie unästhetisch, weil notwendig als wirklich beurteilt. Man kann ohne jede Uebertreibung das Paradoxon aussprechen, dass die wirkliche Nacht mehr Möglichkeit darbietet ästhetisch aufgefasst zu werden als die Theaternacht, weil sie nicht zu rein Aesthetischem in unlösbaren Gegensatz gestellt ist, wie jene, weil sie also nicht als Wirklichkeit ihres Wesens aufgefasst zu werden braucht, sondern auch als Wesen selbst sich darbieten kann.

Es dürfte schliesslich dieser Darlegung gegenüber gesagt werden können, das Wesentliche an der Nacht sei eben die Verschwommenheit der Konturen, die durch kein helles Licht, von welcher Farbe es auch sei, erzielt werden kann. Dieser Einwand befände sich im Irrtum. Nicht die Verschwommenheit der Umrisse ist das Wesen der Nacht, denn es kann vieles verschwommen sein, was darum nicht nächtig zu sein braucht. Die Unschärfe der Gegenstände ist vielmehr eine der vielen begrifflich bestimmten Erscheinungen dessen, was wir Nacht nennen, und was in seinem Grunde nicht durch diese Erscheinung gefasst werden kann, sondern nur durch die alles vereinheitlichende spezifische Qualität des Gefühls. Und diese allein gilt es ästhetisch zu schaffen. Auf dem Theater soll der Zuschauer etwas Wesenhaftes erleben, aber nicht Tatsachen erfahren. Die ideale Bühne gibt daher keine Nachahmung gegebener Dinge, sondern sie führt den Zuschauer auf jenes transszendentale Zentrum zurück, durch welches er die Dinge selbsttätig erzeugt. Deshalb aber schwinde die unberechtigte Finsternis auf der Bühne dahin, und es werde — Nacht.

Ueber Wagner's Harmonik und Melodik.

Richard Wagner und die Phrasierung.

V. (Schluss.)

Aber . . . Freunde, nicht diese Töne, sondern lasst uns angenehmere anstimmen!

Wir nehmen nun die herrliche Stelle aus Tristan (S. 42 Text und Klavier):

(*Brangäne*) „Was wahnst Du, Arge?
 Ungeminnt? —
 Wo lebte der Mann,
 der dich nicht liebte?
 Der Isolde sah',
 Und in Isolden
 Selig nicht ganz verging'?“

Es folge zuerst nur die Melodie, wobei ich mir erlaube dem Winke des grossen Meisters zu folgen, wo er von jener „wohlüberlegten Abänderung“ spricht. Ich glaube sogar, dabei nicht nur einer, sondern zwei guten Sachen zu dienen; denn — wie schon hervorgehoben — der Meister würde dem lobenswerten Streben der Phrasierungsbewegung (nämlich den Meistern zu ihrem guten Recht zu verhelfen) ohne Zweifel beigestimmt haben, und ein mal darauf gewiesen, ganz entschieden sich überzeugen lassen, dass . . . da sein $\frac{3}{4}$ Takt eigentlich $\frac{6}{4}$ sein muss.

Soll überhaupt ein Problem seine definitive Lösung erhalten, so muss oft erst durch Hypothesen und Behauptungen, welche — vorläufig — diesem oder jenem „zu kühn“ erscheinen, und infolgedessen seinen Widerspruch herausfordern, die Sache ganz ins Reine gebracht werden.

So z. B. die Taktvorzeichnung — wie schon an Beispiel 146 gezeigt, und ich hier (161 und 162—3) und weiter angeben werde —, ist mir von Riemann so nahe gelegt, dass ich gar nicht begreife, warum dieser Mann nicht selbst die Folgerungen aus seinen Prämissen gezogen hat.¹⁾ Sagt

¹⁾ In der Zeitschrift der I. M. G. (April 1911) habe ich unter dem Titel Die Taktlehre der Tonkunst (S. 180—88) dies Problem gründlich und „ziemlich hell“ beleuchtet. Niemand hat Einspruch erhoben; beigestimmt — wenigstens öffentlich — ebensowenig. Und doch konnte von Riemann erwartet werden, dass er sich in einem oder anderem Sinne erklären würde. Meine bei ihm entlehnten Zitate zu Gunsten der guten Sache, sowie meine Kritik seiner Irrfahrten bei Besprechung jener Beethovenschen $\frac{12}{8}$ und $\frac{6}{16}$ Takteinteilungen — welche ein „Umwerfen“ der gebräuchlichen (logischen) Einteilung ist, aber beweist: wie Umwegandeutungen zu falschen Folgerungen führen müssen — danach hätte ich entschieden ein „ritterliches Eingestehen“ jener Verirrung erwartet.

Sein Schweigen ist mir rätselhaft. Und in Bezug auf meinen leisen — „ganz“ und „nur“ im Interesse der guten Sache — Angriff, erinnert es mich an die Schlussseite (189)

er doch: „Die älteren Phrasierungsausgaben haben hie und da komplizierte „Taktbezeichnungen, nämlich $\frac{2}{3}$, $\frac{3}{3}$, $\frac{2 \cdot 2}{3}$, $\frac{2}{2 \cdot 3}$ u. s. w. Diese habe ich „als überflüssig fallen lassen, da es nur auf Kenntlichmachung „der Zählzeiten ankommt, während die Unterteilungen aus der „Notierung selbst klar genug zu ersehen sein müssen.“

„Die in den Phrasierungsausgaben der von Komponisten „gegebenen „beigeschriebenen Taktvorzeichnungen, z. B. hier „die eingeklammerte 2, zeigt an, welche Werte Zählzeiten „sind (hier also die $\frac{1}{2}$) und gibt damit für die richtige Auf- „fassung des Stückes einen sehr wichtigen Anhalt.“ —



Ich glaube, es war von dieser eminent praktischen Theorie aus nur ein kleiner Schritt zu tun, um zum Segen der Praxis, die schöne

seines Aufsatzes: Professor Franz Kullak's Ideen zur Theorie der musikalischen Vortrags (Präludien und Studien B. II, S. 180—89), wo er sagt: „das bin ich zwar nicht „gewohnt (angegriffen zu werden), aber ich freue mich immer wenn es geschieht, in der „Hoffnung, dass etwas Gescheites dabei herauskommt (je souligne. E. E.) Das „aber ist leider hier eben nicht der Fall. Die platteste Alltäglichkeit, der primitivste „Standpunkt in der geistigen Aufnahme komplizierterer Probleme tritt mit einer Art gönner- „haften Wohlwollens an meine Arbeit heran, das durchaus nicht am Platze ist.“ —

Nun frage ich: kommt bei meiner Erörterung und Angriff (!) „nichts Gescheites“ heraus? Und ist diese meine Aufklärung nicht im Interesse der guten Sache? Oder . . . gefällt es vielleicht meinem alten Freunde Riemann nicht, dass ich (der seit 1886 unermüdlich für seine guten Ideen gekämpft hat) ihn nun auf einzelne Verirrungen weisen muss? Nun dann will ich bei dieser Gelegenheit eben noch hinzufügen, dass seine ewigen Balkenbrechungen zur Verdeutlichung der Phrasierung, eine von jenen . . . Verbesserungen (!) — nicht mir scheint, sondern wirklich — ist, von denen ich behaupte: das ist „*améliorer un côté au détriment d'un autre, c'est à dire „déplacer les imperfections*“. Mit solchen Verbesserungen bin ich nur halb zufrieden. — Die ewigen Balkenbrechungen Riemann's sind sicher „gut gemeint“ im Interesse der Phrasierung, aber sie erschweren die Lesearbeit.

Aus diesem Grunde sind sie zu verurteilen; und umsomehr als er mit den Phrasenbogen und seinen Lesezeichen, Mittel genug hat um anzudeuten, was er gerade mit seiner ewigen Balkenbrechung nun entschieden nicht erreicht. Man betrachte doch einmal die abschreckenden Beisp. 125ⁱ (S. 185) und Beisp. 96^k (S. 137) seines Systems der mus. Metrik und Rhythmik (1903). — Wie ich die Takteinteilung („metrisch“ und „rhythmisch“) verlange, ist alles im Interesse der Klarheit der Phrasierung, sowie der grösstmöglichen Leichtigkeit — oder mit andern Worten: die Schwierigkeit aufs Minimum reduzierenden Art — beim Musiklesen. „*Les rythmes sautent aux yeux dans votre écriture*“ schrieb mir ein Musiker.

Während nun Hermann Wetzell in seiner Elementartheorie der Musik (1911, Breitkopf & Härtel) Beweise liefert, dass die Taktvorzeichnung — wie er mir schrieb — „sein lebhaftestes Interesse hat“, schrieb mir (endlich) Riemann: „Bin jetzt ganz Historiker geworden. Deshalb interessiert mich die Taktbezeichnungsfrage nicht mehr.“ — Ist das nicht bezeichnend für R., der so viel sich beschäftigt hat mit Verbesserungen? Inzwischen, die Augen aufzumachen, braucht man, Gott sei Dank, niemandes Zustimmung; wer's nicht kann, der bleibe beim altbewährten Wirrwar.

Theorie aus dem Stadium der „blossen Theorie“ zur Wirklichkeit überzuführen. Die verschleierte Taktvorzeichnung $\frac{6}{8}$, ist einfach auf ihre wahre Bedeutung zurückgeführt, wie Beispiel 146 es angibt (siehe auch die darauf bezügliche Note 1). Damit ist wohl für alle Zeit vielem Missverständnis vorgebeugt.

So ist ebenfalls $\frac{6}{4}$ eigentlich der zweiteilige Takt, wo jede Zählzeit eine dreiviertel Note repräsentiert. Es würde mich freuen, durch Gegen-spruch ausgemacht zu sehen, dass für Beispiel 161 der $\frac{6}{4}$ Takt richtig ist; oder ob wirklich zu $\frac{3}{4}$ zurückgegangen werden muss. Mein Vorhaben ist nicht „glauben lassen“; ich will überzeugen! Dazu führt oft nur Gedanken-austausch: „*du choc des opinions jaillit la vérité*!“ —

161. Wagner: Tristan und Isolde.

un - geminnt?
 D_9 ——— D_7 | T ——— | Sp ——— | D_9 D_7 ——— | T ———

Da wir hier entschieden in *ges-dur* sind, habe ich mir erlaubt — weil es einfacher ist — die *ges-dur* Vorzeichnung zu geben.

Wir sehen, die Grundlage ist die einfache Harmoniefolge:

T | Sp | D_7 | T ||

d. h. mit anderen Worten die normale Kadenz. Schon allein der Harmoniewechsel kann deutlich machen, dass der $\frac{6}{4}$ Takt der richtige ist. Obendrein kann ich mir nicht vorstellen, die würdevolle Melodie im Tripel-takt ausgeführt zu sehen.

Zu beweisen, dass die harmonische Grundlage wirklich ist, wie Beisp. 161 angiebt, spiele man nur einmal wie folgt.

a) b) c) d)
 T ——— | Sp ——— | D_9 ——— | T ———

Ganz rein aber treten bei Wagner diese Akkorde nur ein, bei $\dagger$ der Takte a, b und d von Beispiel 162. Nun, wir wollen die Verschleierung

dieser Akkorde ganz scharf betrachten und zeigen erst jenes Fragment mit seinen verschleiernnden figurativen ¹⁾ Tönen (163):

163.

a) b)

1) 2) 3) 4) 5) 6)

D₇ | T | Sp |

c) d) Wo lebte der Mann, usw.

7) 8) 9)

D₉ ..r | T | Sp

Nach dem einleitenden D₇ Akkord ist wohl kein Zweifel, dass die zwei ersten Töne von Takt a, Terz (3) und Quint (5) der T repräsentieren. Das f — bei 1 — ist also Appogiatur von *ges* (1 der T). Trotz des f (3 der D₇) des vorhergehenden Taktes, und des Wiedereinsetzens dieses f in Takt a bei 1, drängt die Logik der Harmoniefolge jene *b-des* als T auf.

Das *a* bei 2 ist Wechselnote (schwere) zwischen den zwei *b*; das *f* bei 3 ist gerade wie jenes bei 1, Appogiatur.

Bei 4—5 liegt ein Fall vor, für den ich noch nicht auf einen passenden Namen gekommen bin. Das *♯d* — von *des* herkommend — ist ein chromatischer (schwerer) Durchgangston, der nach *es* Curs macht,

¹⁾ Sozusagen ganz rein treten diese hier (163) sehr verschleiern Klänge (T | Sp | D₇ | T) in folgender Stelle (S. 35 Text und Klav. part.) auf.

(Isolde.) Die schwei-gend ihm das Le-ben gab.

T 1) 2) 3) 4)

T | Sp | D₇ | Tp

Das *cis** ist schwere Appogiature; *dis** chromatischer (leichter) Durchgangston zu *d*.

aber bevor da einzumünden, die Obersekunde von *es* springend ergreift, wodurch das *f* (5) den Charakter der Appogiatur bekommt. Wenn es nun absolut nötig wäre, jeden möglichen Fall mit seinem Namen — versteht sich einem „logischen“ — zu belegen, dann müsste aus der Erwägung, dass dieser als chromatischer Durchgangston sich einstellt, aber zu *f* übergreift, ein logischer Name erst „ausgeklügelt“ werden. Hauptsache aber für die Lehre ist nur: dass die wichtigsten Fälle logisch geordnet sind, damit sie dem Schüler eine Menge wohlgeordneter Melodieerfindungskünste an die Hand geben. Die weiteren schwer mit einem guten Namen zu belegenden Fälle wird er dann wohl von selbst den Meistern ablernen.

Unter 6 ist *e* — von *es* herkommend — ein chromatischer Durchgangston; *c* aber ein verlassener Durchgang, welcher in die *None* (*es*) vom D9 Akkord springt. Das *g* bei 7 — Takt *c* — ist Appogiatur (leichte) von *as*; ebenfalls das *f* bei 8. Hier ist aber das *c* der Oberstimme ein schwerer chromatischer Durchgangston, zum *des* fortschreitend. Wo man nun hier bei 9 die vollständige Lösung in die *ges-dur* Konsonanz erwartet, beim *des*, welches auf *c* folgt, da stellt sich wieder eine Verschleierung ein, durch die „Appogiatur“ *a* der oberen Mittelstimme, welche aber in der unteren Mittelstimme als „Wechselnote“ eintritt: gerade wie die Unterstimme im Takt *a* bei 2. Aber hier vertauschen sich die Stimmen: nun fängt bei Takt *d* im Bass (163) die Melodie der Oberstimme von Takt *a* an, dessen Unterstimme jetzt als Mittelstimme (Takt *d*, u. s. w.) auftaucht, d. h. wir haben da doppelten Kontrapunkt.

Kommen wir nun zum Motiv des „siechen Tristan“, und bringen absichtlich erst nur die Melodie (164).

164.

Die Morold schlug, die Wun - de sie heilt' ich, daß er ge-
 | D₇ ————— | T ————— | D₇ ————— |

sun - - de und heim nach Hau - se keh - re.
 T ————— | B^b ————— | D₇ ^{6> 5} ————— | F ————— |

Sehen wir nun, wie es mit der angedeuteten Harmonik bestellt ist.

Nicht jedes Konglomerat von Tönen darf man als selbständiges Akkordgebilde betrachten. Es giebt Akkorde, welche die Oekonomie der Vorstellung zwingt unter dem Winkel der Durchgangstöne zu betrachten; d. h. eben als Durchgangsakkorde.

Eine vernünftige Harmoniebewegung und eine schnellwechselnde Akkordfolge sind zwei sehr verschiedene und weit auseinander liegende Dinge. Diese, anstatt wie mancher glaubt, eine reiche Harmonik zu entfalten, macht den Eindruck der Konfusion. Denn eine „schnelle“ und bunte“ melodische Tonfolge ist ganz etwas anderes als eine solche Harmoniefolge. Jene bekommt durch diese einen harmonisch geordneten, ästhetisch verständlichen Sinn. Die eigentliche Harmoniebewegung ist also in grösseren Abständen zu suchen.

165. a) b) c)



(Isolde): Die Mo - rold schlug, die Wun - - de sie

d) e) f)



heilt' ich, daß er ge - sun - de und heim nach Hau - se keh - re,

Wir greifen sofort zu Takt c.

Ad Takt c. Hier ist es ziemlich deutlich, dass die „zweite“ Hälfte nur eine kleine Modifikation der „ersten“ ist. Die Prim *a* ist erhöht worden (*ais* = 1⁺) und die begleitende melodische Stimme geht von *cis* (3 der T) über die zwei Durchgangstöne 4—4⁺ (*d*-diatonisch und *dis*-chromatisch) zur 5 der T.

Ad Takt a. Hier fällt das harmonische *ais* (Bass) gegen das melodische *b* auf; beides ist richtig: *b* strebt zur *a*, *ais* zur *h*. Das ist ein

famoses Beispiel zur Illustration dessen, was über den Streit des Physikers und Musikers vorgebracht worden, nach Anleitung von dem Weber- (Freischütz) Beispiel (Nr. 93—96).

Alle Akkordtöne (a-f-c: 3-1-5) sind chromatisch erhöht (*ais-3*°, *fis-1*° und *cis-5*°); dadurch haben sie engeren Anschluss an die Töne *h, d, e* des folgenden Akkordes. Aber so betrachtet, wäre vielleicht wohl besser das *f* nicht alteriert worden.

Ad Takt e. Viel, was über Takt a gesagt wurde, gilt auch hier; denn die zweite Hälfte zeigt tatsächlich einen Durchgangsakkord.

Ad Takt f. Das *c* als 6^r der *D*₇ (*e*₇) weist darauf, dass man *a-moll* als Lösung erwarten darf (statt *a-dur*). Nun aber tritt diese °T (*a-moll*) verschleiert ein: ein Trugschluss liegt vor. Statt *D*₇ | °T, kommt nun *D*₇ | ♯ ||. Da haben wir Riemanns ganz vortreffliche Ableitung der stellvertretenden Klänge.

Bekanntlich ist zwischen den Verbindungen der beiden Dominanten (sei es in *dur* oder *moll*) mit der T, nur ein einziger gemeinschaftlicher Ton (T-D; T-S, in + oder °); dagegen hat man solcher zwei bei Verbindung jedes parallelen Klangpaares (T-Tp, D-Dp, S-Sp ebenfalls im + oder ° sinne), welche Andreas Sorge (1745) geistreich dem Ehestande verglich.

Aber z. B. auch diese Folgen T-Dp, S-Tp, haben zwei gemeinschaftliche Töne. Hier aber ist die Verbindung wohl noch inniger, weil die Sekundfortschreitung des einzelnen Tones, nicht wie bei den Parallelen eine „grosse“, sondern nur eine „kleine“ Sekunde ist; das macht diese Verbindung besonders innig, und „das ist wohl der Grund, weshalb es für die Hauptklänge neben der Vertretung durch die Parallelklänge (T-Tp u. s. w.) auch eine Vertretung durch die Leittonwechselklänge (T-Dp u. s. w.) gibt.“¹⁾ — Was also ein Dp oder °Sp-Akkord scheint, kann auch manchmal als dem Hauptklange noch näher verwandt vorkommen und ... angedeutet werden. Beispiel 166b und c zeigt das:

166.

Part a shows a bass clef with two notes: T (T) and Tp (Tp).
 Part b shows a bass clef with two notes: T (T) and Dp (Dp). Above the notes are the letters T and ♯.
 Part c shows a treble clef with two notes: °T (°T) and °Sp (°Sp). Above the notes are the letters °T and ♯, followed by an asterisk (*).
 Part d shows a treble clef with two notes: °T (°T) and °Tp (°Tp).

und es gibt Fälle, wo diese neue Ableitung die bessere, ja die einzig richtige ist. Man sieht sogar bei 166c*, dass das Mollzeichen (°) wegbleiben kann, da das < und > Aufschluss geben über das Geschlecht des vertretenen Klanges.

¹⁾ Elementarbuch der Harmonielehre S. 97 und 98 (1906, Max Hesse, Leipzig). Die Freunde des Harmoniesystems der tonalen Funktionen werden auch hier in diesem Buch viel feine und treffende Bemerkungen finden. Andere und oft wohl auch bessere Formulierungen als frühere (siehe auch das auf die Note 1, S. 141, IV—VI. Stück Bezügliche.)

Die eigentlichen Haupttöne (1, I) der Klänge von 166b und c stehen im Verhältnis des Leittones; weil dabei das Klanggeschlecht wechselt, lautet der Name Leittonwechselklänge. Bei dieser Folge (166c und b zeigen es) tritt immer statt 1 oder I, die „kleine“ Gegensekunde ein:



Man denke sich nun jene Zeichen < und > quer durch den Buchstaben gezogen. Nun begreift wohl jeder, dass die Ziffern 2 und II als völlig überflüssig wegfallen. Ein synthetisches Beispiel wird sicher willkommen sein und manches noch Nebelhaftes aufklären.

168.

d) in f-moll

h) in e-dur

b)

f)

a)

g)

c)

e)

i)

Wir sehen da (168): a gilt für c, sowie für b. Unter d und e sind die paar Akkorde von einer anderen Tonart aus betrachtet; das ist ebenfalls bei h und i der Fall. Unter f und g gehen beim zweiten Akkord die Verhältnisse auseinander; das Problem des Leittonwechselklanges wird unter f an °D (D⁺), unter g an °S (S⁺) gezeigt.

Sehr treffend sagt Riemann: „Die Einführung des Begriffes des „Leittonwechselklanges legt den Grund zu einer Vertiefung der „Erkenntnis harmonischen Wesens.“ (Siehe Anmerkung auf voriger Seite.)

Es dämmert also schon auf, mit welcher logischen Einfachheit dieses geniale System der tonalen Funktionen die weitabgelegenen Akkorde deutlich angeben kann. Man sehe: der *des-dur*-Akkord in *c-dur* (168a-b),

¹⁾ Bei der ersten Veröffentlichung der tonalen Funktionen: Vereinfachte Harmonielehre (1893) gab Riemann die Leittonwechselklänge (Beispiel 166) in dieser Weise an (wie 167), d. h. a b c von 168 kamen vor als:

°T 2>, °S 2> und 168 f g h d als °T II<, °D II<, °S II<.

Bald war dies logisch vereinfacht, wie unter 167—8 vorkommt. Schon die englische Uebersetzung (1894) brachte diese kürzeren Zeichen.

und denke nun dabei an das Tonleiterstufensystem, welche *des-dur* als *dur*-Akkord der zweiten „erniedrigten“ Stufe — aber wo bleiben dann die „Regeln“ der diatonischen Tonleiterstufen?! — der Skala deuten würde. Und man suche in dem Regelkram einmal das Rezept für die dritte Note des C(antus) F(irmus) aus Beispiel 160c! — Wird es nicht Zeit, dass man den Schlüssel zum Lösen der Ketten gebraucht, statt sie knechtisch mitzuschleppen?! —

Erinnern wir uns nun, wie wir über Akkorde, Tonleitern, Rhythmik, kurz: über die Lehren der Harmonik und der Rhythmik (zwei hochwichtige musikalische Disziplinen), bei namhaften Autoritäten, solche armselige Begriffe gefunden; da wundert man sich kaum über den langsamen Gang des wirklichen Fortschritts in jeder Beziehung.

So viel ich weiss, hat Lussy keine phrasirten Ausgaben der Klassiker hinterlassen; und das ist sehr gut so! Bei dem Zusammenhanglosen der Begriffe, die er darüber geäußert, wäre das allerdings etwas eigenartig fremdes geworden. Gevaert, der sich viel mit den Westphalschen Theorien beschäftigt hat, und damit einverstanden war, hat, so weit ich weiss, keine nach Westphal „phrasirten“ Ausgaben besorgt. Aber wie kläglich das ausgefallen wäre, hätte er sich eines Tages dazu entschlossen, hat er doch wenigstens in einigen Denkmälern gezeigt.

Wer einmal ganz genau wissen will, was Gevaert (trotz seiner Bekanntschaft mit Westphalscher Rhythmik) in phraseologischer Hinsicht zu leisten im stande war, der vergleiche einmal mit Aufmerksamkeit: die Händelsche F-dur Violinsonate in „Gevaertscher“ und „Riemannischer“ Bearbeitung. Diese findet man in Nr. 7502 der Augener-Edition (London); jene in der Breitkopf und Härtelschen Volksausgabe Nr. 2246, Seite 16—27 des II. Bandes der sechs Violinsonaten, welche laut Aufschrift: „mit Verzierungen und Klavierbegleitung von Gevaert, mit Bogenstrichen und Fingersatz von Colyns“ (der verstorbene Violinlehrer am Brüsseler Konservatorium) herrühren.

Ich denke, der Vergleich wird äusserst lehrreich sein! — Aber vielleicht war Gevaert der Ansicht Westphals, welcher am Eingang des Nachwortes (S. XXXV) seiner Allgemeinen Theorie der musikalischen Rhythmik seit J. S. Bach, schrieb: „Das vorliegende „Buch verfolgt in erster Linie ein rein wissenschaftliches Kunst-Interesse, „sieht zunächst von allem praktischen Zwecke ab“. — Aber wozu dann der ganze grecomanische wissenschaftliche Kram, wenn es „praktisch“ doch beim elenden vieldeutigen alten Kram bleiben sollte, wie Gevaert da zeigte!?

Nein, was in rhythmischer Hinsicht Riemann erobert hat, ist ein unzertrennlich wissenschaftlich-praktisches Interesse vom allerhöchsten Belang. Wer das nicht einzusehen vermag, der ist rhythmisch (phraseologisch) blind! Es war ganz entschieden nicht der Mühe wert, so

viel Zeit zu verwenden zum Studium Westphalscher Theorien, wenn es schliesslich zu solchen kläglichen Resultaten führen sollte. Es ist mir nicht bekannt, ob mein Kollege Combarieu sich mit phraseologischen Ausgaben beschäftigt hat, oder vielleicht beschäftigt. Jedenfalls werde ich mit grossem Interesse von derartigen Veröffentlichungen Kenntnis nehmen, um zu sehen, ob man es besser gemacht hat als Gevaert, und vor allem um mich zu überzeugen ob, wie Herr Combarieu meint, Westphal im rechten war und Riemann im Irrtum. Vorläufig finde ich es fremd, dass auf meinen Vorschlag zu einer Kontroverse, mein Kollege Combarieu nicht geantwortet hat. Das erinnert mich an Menchaca, der dazu auch gar keine Lust zeigte und . . . mir soeben, via Paris, die Aktenstücke hat zukommen lassen, woraus, glaube ich, allzudeutlich hervorgeht, dass er als Reformator (!) der Notenschrift . . . zurücktritt, aber nun seine Energie der *Res publica* widmen will. In der *Sintésis de su programa* (als *Candidato independiente a diputado nacional*) liest man u. a.: „Difenderá con sinceridad „y patriotismo los grandes intereses de la nación, todo lo que sea justo, „todo lo que importe un adelanto moral ó material. Estudiará empenosamente la meyor et la mayor difusión de la instruccion pública, y persiguirá el ideal de darle unidad y cohesión á ese organismo esencial de „las naciones, que consideran hoy completamente inarmónico“ usw. usw. Aber über Musik scheint er definitiv ausgeredet zu haben. Mit keinem einzigen Worte gedenkt er der Musik, deren Notenschrift er reformieren wollte, und . . . „règler définitivement la mathématique de la musique“. Meine Brochüre *L'acte final de la tragi-comédie musicale* scheint ihn überzeugt zu haben, dass er fehl gegriffen hatte, und auf jenem Felde keine Lorbeeren für ihn gewachsen sind. Vielleicht findet er die in der Arena der Politik.

Ein anderer would-be Reformator, der S. 18 jener *Acte final* auch mitgenommen wird, scheint ebenfalls zur Besinnung gekommen zu sein! Meine kleine Schrift hat also segensreich gewirkt; sie öffnete einige verblendete Augen; wenigstens geht dies ziemlich deutlich aus folgendem hervor:

Der Debussy-Lobredner (Jean Marnold), nach dem er schon im *Courrier musical*¹⁾ tolle Ansichten über die weitere Entwicklung der Harmonielehre und -kunst verraten hatte, hat dieselben Ansichten noch einmal aufgewärmt (Mercure de France, 16. Oktober 1909), nachdem Herr J. Ecorcheville im Februarheft (1909) der Pariser Revue S. I. M., bei der Besprechung meiner *Propylées*, genannten Herrn Marnold auf mein Buch aufmerksam gemacht hatte, gerade weil Marnold sich in Frankreich als *Champion* der Naturtöne bekannt gemacht hatte. Die ganz verschiedenen Folgerungen, welche Marnold und ich daraus gezogen, waren wohl die Ursache, dass

1) *Courrier musical* (Paris) 1902, Les Nocturnes de Claude Debussy, n. 5, 6, 9 et 21; année 1903) n. 2 et 4.

Ecorcheville schrieb: „Je recommande la lecture de cet ouvrage à notre „ami Jean Marnold, qui s'est fait en France le champion des nombres „vibratoires! Il trouvera l'occasion d'exercer ici sa compétence (p. 212) „u. s. w.“

Aber „l'incorrigible Paladin que toutes les croisades musicales trouveront toujours l'armet en tête et la lance au poing“¹⁾, der inzwischen entdeckt hatte, dass R. Strauss die . . . „exploitation instinctive des harmoniques 13, 17 et 19“ gemacht hatte²⁾ wärmte — wie oben schon erwähnt — seine Vernünftelei noch einmal auf (Okt. 1909), im Interesse seiner Firma, von der er schrieb (S. 724): *la libération Debussyste inaugura le règne de „la musique qu'on n'apprend pas à faire“ et, partant celui du seul génie“*.

Mein Kongresskollege Herr Jules Ecorcheville hatte mir alsdann in London (Juni 1911) mitgeteilt, dass man bald in den Sammelbänden der I. M. G. eine 80 Seiten lange Abhandlung von Marnold über seine „akustische Schwärmerei“ würde zu lesen bekommen. Mit der selben Entschlossenheit, womit ich Menchaca's Unsinn (sammt dem seiner Vorgänger und eventuellen Nachzügler) an den Pranger stellte, nahm ich auch Marnolds Unsinn mit (S. 17—19). Natürlich hatte ich meine Hauptargumente aufgespart für die Kontroverse mit Menchaca; aber es schien diesem schon genug! Etwas derartiges scheint auch mit Jean Marnold geschehen zu sein: er redet seitdem³⁾ nicht mehr von seiner „Erfindung“. Seine im Juni 1911 wohl schon unter der Presse befindlichen 80 Seiten, sind wohl auch heimgekehrt nach Paris. Meine Voreiligkeit hat uns — leider! — der Freude beraubt, eine neue Auflage (*revue, corrigée et augmentée*) jenes Unsinn von 1902 und 1909 zu erleben.

Jenen „stolzen Wahnsinn“ hat er wohl entschieden geerbt von seinem neuen Patron (Debussy)! Man höre was dieser Inhaber des neuen „Musik-

¹⁾ *La Schola et le Conservatoire* par Emile Vuillermoz, im *Mercure de France* 1909 (16. September) p. 234.

²⁾ *Mercure de France* 1909 (16. Octobre) p. 722.

³⁾ Vermutlich ist die Besinnung dieses Gedankenakrobaten noch etwas früher eingetreten. Im Januarheft 1911 dieser (Bayr.) Blätter, habe ich (S. 6—8) diese Sache so wie jene der — „vieilles gammes“ (Kirchentöne), berührt. Daraus geht hervor (S. 8), dass schon im Dezember 1909, diese „Moderne Weisen“ um Aufklärung gebeten waren. Bei dieser Gelegenheit habe ich auf ein paar Punkte hingewiesen, welche sie ganz übersehen hatten. Dass jener „incorrigible Paladin“ Marnold mich nicht vernichtet hat, liegt wohl daran, dass er anfang zu sehen, in welchen bodenlosen Unsinn er hineingeraten war. — „Man kann studieren und sich tief in den Irrtum hinein studieren“ sagt Lessing. Solche Irrfahrten geben alle jene „à tout prix“ Neues bringen Wollenden sich bloss, deren es heute eine verblüffende Anzahl gibt. Es sei hier nebenbei daran erinnert, was ich betreffs jedes Neuerers, S. 13, meiner *Aete final* schrieb: „Le meilleur moyen d'assurer le succès d'un nouveau — supposons „bon — système, est bien celui-ci: prouver avant tout, *tous les vices radicaux*, du système „qu'on veut remplacer. Cette besogne ne me paraît pas devoir être difficile „pour un réformateur „intelligent“.

Aber daran fehlt es eben bei den modernen Gernegrossen!

stiles“ (den ich *l'art des énergumènes modernes* genannt habe, *Acte final* S. 20), über Künstler von wahrem, echtem Genie zu urteilen wagte!

In einem Aufsatz von Paul Landormy über *L'état actuel de la musique française*¹⁾ sind die Aeusserungen verschiedener französischer Musiker aufgenommen; darunter natürlich auch diejenige Debussy's, dessen bissige (wohl auch echt „chinesische“, die er mit Tolstoï teilt) Ansichten festgenagelt zu werden verdienen. Es heisst da, im angeführten Aufsatz (Seite 422): „Cet animal de Gluck a tout gâté, a-t-il été assez ennuyeux! „assez pédant! assez boursoufflé! Son succès me paraît inconcevable. Et „on l'a pris pour modèle, on a voulu l'imiter! Quelle aberration! Jamais „il n'est aimable, cet homme! Je ne connais qu'un autre musicien aussi „insupportable que lui, c'est Wagner. Oui, ce Wagner qui nous a infligé „Wotan, le majestueux, le vide, l'insipide Wotan.

„Berlioz est une exception, un monstre. Il n'est pas du tout musicien. „Il donne l'illusion de la musique, avec des procédés empruntés à la littérature et à la peinture. — J'aime beaucoup Massenet! Massenet a compris „le vrai rôle de l'art musical. Il faut débarrasser la musique de tout appareil „scientifique. La musique soit humblement chercher à *faire plaisir*.“

In *Qu'est-ce que l'art?* von Tolstoï, wird etwa die selbe Kunstforderung ausgesprochen. Man lese wie Peladan in seiner *Réponse à Tolstoï* (1898) diesen abfertigt: *La beauté*, mon officier (sagt Peladan, S. 261), est ce qui „purifie et non ce qui plaît. — La Beauté est reconnue par *l'élévation* qu'elle „procure au spectateur. *Parsifal* est pour moi *l'oeuvre*, parce que nulle autre „ne m'a élevé si haut.“

Man möchte Debussy samt dem ganzen Orchester zur Türe hinauswerfen bei solcher Charabia-Musik wie sein Orchesterstück „Iberia“. ²⁾ Debussys Ganztonskala und sein beständiger Gebrauch der *trompette sourdine* sind schon hinlängliche Beweise für die ästhetische Verständnislosigkeit, ³⁾ mit der er die eine Instrumentenfamilie zur Karikatur einer anderen

¹⁾ *La revue bleue* (Paris 1904) S. 394—96 und 421—4. Debussy's Auslassungen stehen S. 422.

²⁾ Marnold nennt diese *Ibéria* (im *Mercure de France*, April 1910, p. 718—19) „de la „plus exquise ou étincelante beauté. Jamais certes le musicien lui-même ni personne ne „dépassa cette maîtrise, la verve, la souplesse ailée de cet art infiniment simple et subtil.“ Am 22. April 1912 wurde *Iberia* in Brüssel und Antwerpen aufgeführt. *Le Matin* (Anvers, 22. April) schrieb: „... où la cacophonie règne en maîtresse absolue.“ — *Le soir* (Bruxelles, 23. April) sagt: „Cette musique déconcerte un peu, même les amateurs de neuf. Elle „évoque la peinture cubiste on futuriste et donne l'impression involontaire d'une gageure „on d'une mystification Pour ceux qui pensent que la musique est un bruit qui „court, il y a peut-être là une formule d'avenir. D'autres seront d'avis que la plupart de „nos compositeurs en feraient bien autant, mais qu'ils feraient mieux encore de s'abstenir. Pour la jeunesse c'est une fâcheuse leçon.“

³⁾ Hören wir noch, wie er über Schubert urteilt: „Diese Lieder sind nicht ver- „letzend, denn sie erinnern an den Inhalt der Schubladen sanfter alter Mädchen aus der „Provinz, . . an verblichene Bänder, . . vertrocknete Blumen, . . vergilbte Photographien!

macht. Und solche Effekte ahmen mit Vorliebe junge Tonkünstler nach! Leider nur allzuwahr ist es, was Baudelaire schrieb: „le vent du siècle est à la folie!

Die Lobredner und Anhänger Debussy's scheinen eine sonderbare Art Aposteln zu sein! Ihre Predigten halten sie am liebsten vor einer Versammlung von Gläubigen oder Idioten, denen alles Recht ist; wenn es nur mit imponierender Kühnheit vorgebracht wird. Aber sobald unter der Menge sich einer zeigt, der wissen — nicht glauben — will und Rechenschaft fordert von allen jenen so immens „gelehrt scheinenden“ Behauptungen, — dann, ja dann ist es aus mit ihrem Gerede!

Ich wollte Aufklärung über die „Iberia“-Schönheiten (!) und informierte mich bei Marnold. Als nichts von dort kam, wendete ich mich an Laloy.¹⁾ Da auch dieser ein vielbedeutendes Schweigen beobachtete, wandte ich mich an den Orchesterdirigenten (Herrn Fr. Rasse in Brüssel), der uns diese Charabiamusik vorgeführt.

Aber, wo ich mich hinwandte, hiess es: *Silence!* Ich muss also wohl annehmen, wie sehr Setaccioli im Rechten ist, wenn er sagt („D. e'un innovatore?“ S. 24): „über Debussy's Musik, über ihren Inhalt, über den inneren Wert der vielgerühmten Reform, und schliesslich über alle die musikalischen Elemente dieser neuen Kunstäusserung hat die Kritik sich wohl gehütet, uns ihre Gedanken mitzuteilen.“²⁾

Wenn es vielleicht in Deutschland auch Verehrer jenes Orchesterstückes (Iberia) gibt würde dieser oder jener mich sehr verpflichten, mir jene erwünschte Aufklärung zu geben.³⁾ — Ich bin der Meinung: einer der ganz sicher ist der Vortrefflichkeit der Sache, die er verteidigt, würde sich sogar ein Vergnügen daraus machen, einem vielleicht gar unhöflichen „Anfrager um Aufklärung“ ruhig und siegesbewusst entgegen zu kommen, und durch die überlegene Kraft seiner Beweisführungen ihn zu gewinnen, zu überzeugen.⁴⁾

„Sie wiederholen denselben Effekt in unzähligen Strophen und beim dritten Liede fragt man sich, ob man nicht unsern Landmann Paul Delmet (ein Dichter zärtlicher Romanzen für Kabarets) aufführen könnte“ (Zitiert nach A. v. Hazay: Gesang, seine Entwicklung, 1912 Leipzig Max Hesse, S. 465).

¹⁾ Mich auch noch an L. de la Laurencie zu wenden, dünkte mich unnötig. Nach meiner Erfahrung bei der Bitte um Aufklärung über die „exotische“ Skala in Händel's Messias (s. Bayr. Blätter, Januarheft 1911 S. 6) ahnte ich, dass die Antwort auch jetzt sein würde: ein bedeutungsvolles Schweigen. — „Behaupten“ ist die starke Seite der echt modernen Apostel; „mit Beweisen zurück zu halten“ ihre schwache Seite.

²⁾ Siehe Setaccioli's Schrift Debussy, nach der 2. italienischen Auflage übersetzt (Deutsch) von Fr. Spiro (1911).

³⁾ Nachträglich lerne ich nun als solchen Dr. Rud. Cahn-Speyer (Berlin) kennen — siehe Die Musik (August ds. Js.) Nr. 22, S. 233—7 —; deshalb sei er höflich gebeten, mir die Aufklärungen geben zu wollen, die ich bei Marnold u. A. vergeblich gesucht.

⁴⁾ So habe ich einmal einen Kollegen (Komponist, Dirigent) ganz überzeugt. Anfangs — und ziemlich lange während unserer Unterhaltung — wütete er; ich blieb ganz ruhig. Schritt für Schritt machte ich ihm klar, wie er im Irrtum war. Nach und nach ward er ruhiger

„La foi qui n'agit pas, n'est pas la foi sincère — schrieb einmal Herr de la Laurencie. Aber sobald ich die Probe aufs Exempel bei ihm verlangte, bewies er *que sa foi n'est pas la foi sincère*. Es ist doch fatal, sich so in seinen eigenen Worten fangen zu lassen!

Auf eine *Kakophonielehre* im Stile Debussy's werden wir jetzt wohl verzichten müssen! Für die Liebhaber vom Wirrwarr in jeder Hinsicht ist das recht schade! Sein Hauptapostel, Marnold, war schon ziemlich auf dem Weg, uns diese neuen Gesetze aufzubürden; er hat aber — wie es scheint — doch noch zeitig eingesehen, dass der Geist Mattheson's sich regt, der damals soviel altes Gerümpel weglegte, und jetzt Anstalten macht, mit seiner melopoetischen Lichtschere einige Schneuzungen vorzunehmen bei modernen Lichtern, deren stolzer Wahnsinn wirklich etwas allzuweit geht.

Debussy, mit seiner stupenden Bravour im Auffinden der jeweilig falschsten Note, — mit seinen Quinten, die er gewiss noch leerer machen würde, wenn's nur möglich wäre (dafür sie fast alle übermässig macht), — mit seinen Quartan und etlichen anderen Mitteln, welche er sich eigenst erfunden hat, mit seinem Geiste des musikalischen Morphinismus; — kurz mit dieser Kunst, „die so schwer zu verstehen ist¹⁾ und die Gemüter mit der blossen Suggestionskraft erobern will“ — mit alledem ist nur bewiesen, dass hier im hohen Grade *le vent du siècle qui est à la folie* eingegriffen und zahlreiche Opfer gefällt hat. Sehr ad rem schreibt Setaccioli (a. a. O. S. 102): „Mit welchen Mitteln erkühnte sich also Debussy zum „Kampfe gegen den Koloss, gegen den grossen Wundermann, unter dessen „Zauberbann seit einem halben Jahrhundert Europa's Kunst sich beugt! — „Das Wagnis war gross, noch grösser vielleicht die Anmaassung; das Ergebnis auf alle Fälle kläglich!“ —

Es hat zu jeder Zeit Handlanger gegeben, welche für Gold das Blei der Litteratur und der Kunst zum Golde zu stempeln versuchten. Wer sich da fangen lässt, beweist gerade, dass seine Gesinnung nur auf Bleiwaren zugeschnitten ist. Solche geistesarmen Opfer soll man bemitleiden und — wenn möglich — retten.

Marnold soll uns doch einmal bei seinem Götzen etwas zeigen, was nur von sehr weither etwa mit dem Lohengrinvorspiel verglichen werden kann, oder mit dieser anderen wunderschönen Lohengrin-Melodie (Beisp. 169) mit der wir diese Studien schliessen wollen:

und war schliesslich vollkommen überzeugt, dass es gar nicht anders möglich war, als gerade, wie ich ihm zeigte.

Beruhet die „Wissenschaft“ Marnolds auf derartiger Grundlage, so könnte er, seinem Gegner gegenüber, ebenso verfahren. Dass er es nicht tut, nicht kann, beweist wohl, wie er selbst überzeugt ist von der Schwachheit seines Lehrgebäudes.

¹⁾ Die so schwer zu verstehen ist (ich unterschreibe E. E.). Damit gibt man sich selber ein Brevet von Superiorität (!). Ist denn das „initié sein“ nur da zuda, um mit Vornehmheit herabzusehen auf die nicht Eingeweihten in diese europäisch-chinesische Kunst! und noch dazu — um ihnen nicht helfen zu wollen zum Verstehen-Lernen!?

169. Wagner: Lohengrin.

T ——— | D₁ ——— | T₃ (D⁷)₁ | Sp_V ——— |
 D⁷₁ ——— | (D⁺)₁ | [Tp] Sp_V S₅ ——— | D⁹₃ D⁹₇ ——— | (D⁺)₁ Tp_V ——— |
 (D⁷)₃ (D⁹)₇ ——— | Sp_{III} (D⁹)₁ ——— | D₁ [Tp] D⁷₅ | T₁ ——— | : ——— | D⁷ ——— | T

und an der — mit ihrer reichen Harmonik und langatmigen Schreibweise — junge strebsame Komponisten „etwas mehr“ lernen können als an jener blutlosen, kurzatmigen, elenden kakophonischen Schreibweise so vieler modernen Gernegrossen oder Götzen.

Aber . . . was zeigt sich da meinem Blick! „Zwei“ Wirrwarrstifter, die schon ihres Namen wegen treffend zu einander passen:

Lussy und Debussy!

Debussy und Lussy!

Es ist, als ob man sagt: „blanc bonnet“, oder „bonnet blanc“: es bleibt nämlich das selbe: Wirrwarr! Zum wissenschaftlichen Unsinn des einen gehören die harmonischen Elukubrationen des anderen. Mein Herr Marnold, ästhetisch wissenschaftlicher Feinschmecker! Zeigen Sie uns doch einmal bei ihrem Meister — qui n'est pas un *animal* (!) comme Gluck, pas *insupportable* (!) comme Wagner, ni un *monstre* (!) comme Berlioz — zeigen Sie uns doch einmal, ob Sie bei Debussy, nicht die Lussy'schen *anacrouses* „integrantes“, „accessoires“, „accélétrices“, „cachées“, „brodées“, „soudées“, „agglutinées“, „fourvoyées“, „suspensives“, „latentes“, „pathétiques“ und „trillées“, ¹⁾ nachweisen können?!

Das wäre ganz schön, wenn beider Unsinn (wie beider Namen) zusammenpassten! Einem modern „harmonischen“ (!) Feinschmecker wie Sie, werden wohl auch diese Lussy'schen . . . „finesses“ nicht verborgen geblieben sein.

Aber, aber! hat bei Ihnen nicht auch schon die Rhythmik ausgedient?! Ist das nicht auch alter Kram! „Jetzt muss alles neu gemacht werden!“

¹⁾ Von denen in diesen Blättern (Aprilheft 1911, S. 140) die Rede war.

Sehen Sie sich einmal all die Namen an, welche Lussy's *Traité de l'expression* so sehr gepriesen¹⁾ haben. Wie steht es heute damit?! Wer wagt es, geschützt durch alle jene Namen von Autoritäten, für jenen Unsinn Lussy's einzutreten?! —

Ich prophezeie:

So wie mit Lussy,
Geht's auch Debussy!

Und wie es dabei mit seinem Lobredner bestellt sein wird, ist leicht zu ermassen. Car enfin il fait toujours plaisir de constater l'impuissance de l'habileté pure, contre la force tranquille et majestueuse des idées et des principes „justes“.

Em. Ergo.

Der einäugige Wotan.

Den stark schöpferischen metaphysischen Fähigkeiten der jugendlichen Völker verdanken wir den religiösen Mythos mit all seinem Tiefsinn, seiner Schönheit und innern Fülle. Im Mythos, der ursprünglichsten Erkenntnisform des menschlichen Geistes, ist eine Summe von Urweisheit enthalten, die unserm heutigen Verstandesdenken nach Ursprung und Inhalt fast unbegreiflich. Der Verstand vermag nur, in äusserlicher Betätigung, den mechanischen Aufbau greifbarer Tatsachen zu erforschen, er ist das Organ der Fläche, seine Funktion ist reflektiv. Der Sinn für die tief verborgenen organischen Zusammenhänge von Welt und Leben wirkt in den intuitiven Geisteskräften der Seele, dem grossen, ahnungsvollen Vernunftwissen der jugendlichen Völker. Das noch nicht sinnliche Bewusstsein jener Entwicklungsepoche ist den Rätseldingen seines eignen, geheimnisvollen Ursprungs noch mit voller Stärke zugewandt. Der metaphysische Sinn, das seelische Bewusstsein, beherrscht weisend und führend durch Instinkt und Ahnung jene paradiesischen Zeiten, die dem Erwachen des sinnlichen Verstandesbewusstseins vorangehen. Beide Formen aber schliessen sich im Entwicklungsalter geistiger Reife wieder zur siegenden Einheit des Geistbewusstseins zusammen und beide, physischer wie metaphysischer Sinn, verheissen, gleich wach, dem Menschen die volle Beherrschung von Erde und Leben, von Aussen- und Innenwelt. Diese vollendete Beherrschung ist das Ziel unserer Bestimmung und alles Leben und Werden verläuft in diesem dreistufigen Entwicklungskreis. Menschheit, Völker und Einzelmensch gehen diesen Weg voranschreitender innerer und äusserer Vollendung.

Im Mythos vom „einäugigen Wotan“ ist die Gesetzlichkeit dieser Tatsache zum anschaulichsten und tiefsinnigsten Ausdruck gebracht. Das Phänomen der wechselnden Aktivität unserer Bewusstseinsfunktion ist darin mit ungewöhnlicher Plastik versinnbildlicht und dem beschränkten menschlichen Begreifen nahe gebracht. Das Zuständliche im Gegenständlichen darzustellen ist die hohe Kunst der Symbolik, darin der jugendliche Volksgeist einst Meister war.

¹⁾ Die dritte Auflage (1877) enthält 11 Seiten . . . Lobpreisungen dieses ganz verfehlten Lösungsversuches eines sicher ganz interessanten Problems.

Jedoch den hohen Inspirationen der Weltvernunft, des Universalgeistes, die den Mythos beherrschen, kann der nur nahe kommen, der gleichen Geistes ist. Nur aus innerster Wesensverwandschaft heraus offenbart sich Allgeist dem menschlichen Geiste. Nur ein Universalgeist wie Richard Wagner konnte uns den Weltgeist des Mythos so erschliessen, wie es durch ihn geschehen. Er hat dem unerschöpflichen Inhalt die neue Fassung gegeben, die seiner Erhabenheit und unsern veränderten, wie erweiterten Denkformen entsprach. So erst kann sich uns wieder die ganze Fülle des Inhaltes offenbaren, die im Mythos eingeschlossen liegt.

In allem Mythos ist es der Universalgeist, der ihn zum zeitlosen Menschheitsbesitz macht. Als höchste und feinste Blüte des Volksgeistes, dem er entsprossen, ist er zugleich auch über dessen Grenzen hinausgewachsen und zum Gemeingut der Menschheit geworden. Je mehr sie sich selbst der Höhe des Universalgeistes und der Ausdehnung der Weltvernunft nähert, je vollkommener wird sie den Weltinhalt alles religiösen Mythos erschöpfen und in sich aufzunehmen wissen.

In Wotan hatte der germanische Göttermythos seinen strahlenden Gipfel erreicht. Deutlich erkennt man in seinem Bilde die zahllosen Differenzierungen und manigfachen Potenzen einer grossen einheitlichen Welt- und Lebensgesetzlichkeit, die gleicherweise Aussen- und Innenwelt beherrscht. In den Einzelgestalten der Götter kamen die vielseitigen Attribute und Funktionen des all-einen Weltgeistes zum Ausdruck. In Wotan dagegen verdichtete sich der Gottheitsbegriff wieder zu einer umfassenden Einheit, die den Auslegungen weitesten Spielraum liess. Alle Gesetzmässigkeiten flossen in ihm zusammen, das Wechselgesetz der Jahreszeiten, gleichwie das grosse Wandelgesetz der Weltzeiten, oder das Entwicklungsgesetz des ringenden Menschengesistes. So war er dem primitivsten Volksbegreifen gleich nahe als gewaltige Naturgottheit oder heroische Machtgestalt wie dem vergeistigten Dichter- und Seherbegriff als Weltengottheit und Allvater.

Die reinen Instinkte und starken Empfindungskräfte des Volkes kamen mit heiliger Scheu und Verehrung den Trägern dieser Geistigkeit entgegen und der dichtende Skalde genoss selber im Volksgenuss die höchste Volksschätzung.

So war es, bis in den Zeiten des Niedergangs und Absterbens äusserer Formendienst den innern schwindenden Gehalt der Religion ersetzen musste und der grobsinnliche Fetisch die symbolische Gestalt verdrängte. Doch echte Geistes- und Wahrheitswerte gehen nie verloren. Ob sie auch durch weite Zeiträume hindurch dem Bewusstsein entschwanden, so führt sie doch der Kreislauf aller Entwicklung aus den Nächten der Versunkenheit immer wieder dem Morgen einer neuen Wiederkunft entgegen.

In Wotans Einäugigkeit ist gerade dieses Gesetz entschwindender und wiederkehrender Geistesmächte wundervoll zum Ausdruck gebracht. Kosmisch ein Sonnengleichniss, deutet sie geistig jenes Bewusstseinsphänomen der wechselnden Geistesfunktion an, das im Werden alles Lebendigen sich ausprägt und den Dualismus der Erscheinungswelt mit sich bringt. Intuitiv-einströmende oder reflectiv-auströmende Geisteskraft, Sinnen oder Denken, liegt auch dem Unterschied von vorwiegend-weiblicher oder männlicher Geistesart zu Grunde. Nur im Genie und der zu voller inneren Ausreife gelangten menschlichen Persönlichkeit, wird dieser Dualismus des Wesens wieder zur siegenden göttlichen Einheit des Geistes. Die Menschheit als Ganzes ist noch weit von diesem Ziel entfernt. Ihre Entwicklung dahin vollzieht sich auf dem Wege des geistigen Dualismus, dessen Funktion wie Tag und Nacht in der Geistesgeschichte der Menschheit Schicksal bestimmend wechselt.

In den Gottes- und Göttergestalten aller Völker und Zeiten aber hat der Mensch immer das Entwicklungsgeschick des Geistes der ganzen Menschheit intuitiv begriffen und sich vergegenwärtigt. Das geheimnisvolle Schicksal seiner eignen Göttlichkeit, der höchsten Fähigkeiten und Zuständlichkeiten seines Wesens ward ihm darin zum anschaulichen Objekt. Dem Ursprung des Welt- und Selbstgeheimnisses forschte er nach, wenn er das Schicksal der Gottheiten dichtend durchsann und begreifend sich versinnbildlichte.

So ward auch der einäugige Wotan zum Sinnbild des Einseitigverstandesgemässen, dessen Entwicklung den Menschen und vorwiegend den Mann befähigt, Herr über die Dinge der Aussenwelt zu werden, weltliche Macht zu erlangen. Um dieses Zieles willen opfert die Gottheit, der Geist, das Auge, mit dem sie tief in das innere Wesen der Dinge zuvor zu blicken vermocht. Die Kraft des inneren Sinnes erlischt, um der Geistwerdung der äusseren Sinneskraft willen. Die intuitiv-weibliche Geistesfunktion, das seelische Bewusstsein, tritt zurück vor der männlich-reflectiven Verstandeskraft, dem Sinnenbewusstsein. Das Mysterium dieser geistigen Entwicklungstatsache kommt ausserdem nicht nur in Wotan's Einäugigkeit zum Ausdruck, es geht in mancherlei Variation durch die Götterschicksale hindurch.

Wenn Wotan Brünnhilde — seinen Liebeswillen — in Schlaf versenkt, oder Balder, der germanische Licht- und Liebesgott, dem Loge erliegt, klingt immer der gleiche Grundgedanke aus. Der Freitag, ein germanischer Glückstag, der Liebes- und Frühlingsgöttin Freya geheiligt, ist zum Todestag der Liebesgottheit geworden, seit die reine Frühlingskraft des Volksgeistes gebrochen im sinnlichen Daseinsbegehren.

Was aber hier im Schicksal eines Einzvolkes zum Ausdruck kommt als entwicklungsgemässe Leidensphase, das deutet der christliche Mythos, mit dem sich am Freitag vollziehenden Leiden und Sterben des Weltgottes der Liebe, als Schicksal der ganzen Menschheit an. In diesem überragenden Zusammenhang liegt eine Krönung des Gedankens und der darin enthaltenen Welterkenntnis, die dem christlichen Mythos universellen Charakter verleiht und seine Zukunftsbedeutung sichert.

Was in der geschichtlichen Welt als semitischer Geist in seinem materiell-verstandesgemässen Weltbegreifen und Lebenserfassen sich typisch ausgestalten sollte, das entspricht der mythischen Tatsache, die uns Wotans Einäugigkeit versinnbildlicht. Ausserordentlich deutlich tritt sie uns auch im germanischen Schwertmythos entgegen, wie ihn Wagner uns gedichtet hat. Die Einheit des divinatorsischen Vernunftbewusstseins zerbricht. Vergebens sucht der Zwerg Mime, der enge menschliche Verstand mit seinen unzureichenden Mitteln und Fähigkeiten, die göttliche Lebenswaffe neu zu schmieden. Bis durch den Menschen einer dritten neuen Entwicklungsepoche — Siegfried — dieser Zwiespalt des Bewusstseins in einer höhern Geistigkeit überwunden wird. Er nur vermag Brünnhild zu erwecken. Das Seelenbewusstsein mit all seinem urweisen Welt- und Wahrheitswissen gibt sich dem neuen Geistmenschen wieder zu eigen. Siegfried schaut wieder mit dem Auge, das Wotan geopfert, der Gottheit ins Antlitz.

Auch wenn im Mythos Wotan, um Fricka zu gewinnen, sein Auge hingab, so ist die Göttin hier nicht eine Verkörperung weiblich-divinatorischen Urwissens, wie Erda, sondern eine Vertreterin äusserer Sitte und Gebundenheit. Sie klagt um der Ehe heiligen Eid und verlangt um seinetwillen das grosse Selbstopfer des Gottes, das Opfer seines Liebeswillens, den Bruch ursprünglicher Liebesgesetzlichkeit.

Hier sehen wir den ganzen, grossen Zwiespalt klaffen, den die Entwicklung der Verstandsmächte mit sich bringt. Die innere, göttliche Weltordnung und

Gesetzlichkeit kommt in Widerspruch mit den Forderungen der äusseren, räumlichen Ordnungsmächte. Die Welt des Verstandes, den praktischen Zwecken und Nützlichkeiten des Lebens dienend, stellt ihre Ordnung durch Gesetze und Verträge her. Aus der Verträge trügendem Bund entspringt der Gottheit Verhängnis. Die Widersprüche zwischen Lebensgesetz und Menschengesetzen, zwischen Sein und Haben, zwischen den Expansionen des Flächengeistes und den Intentionen des Höhenwillens ist das Leiden der Gottheit. Am Kreuz dieser Widersprüche hängt unser innerstes Wesen, wird aller göttliche Lebenswille zermartert. Drei Tage dauert die Kreuzpassion auf Golgatha, dreimal drei Tage hängt im Mythos Wotan am windkalten Baum, um in diesem Erdulden und Ueberwinden dunkler Schicksalsbestimmung immer mehr Weltwissen und Weltmacht zu erlangen, immer siegreicher alle Erfüllungen des Lebens zu erringen. Brünnhild, sein heldenhafter Liebeswille, die Tochter der Urweisheit und sittlichen Weltvernunft (Erda), harret schlafgebannt, jenseits der tagwachen Bewusstseinschwelle, der Erweckung zu neuer Tat und neuem Leben entgegen.

Aber die Stunde des Erwachens wird schlagen, die göttliche Liebeskraft feiert ihre Auferstehung aus den Banden des Todes, der Erdgebundenheit, um in menschgewordener Gestalt wieder siegend über die Erde zu wandeln. So klingt jeder Mythos aus, so ist es die Verheissung für die einzelnen Völker sowohl, als auch für die ganze Menschheit. Auf dem Wege der Entwicklung wird jener Grad von Vollkommenheit äusserer Lebensordnung erreicht werden, der alle Widersprüche in neuer Uebereinstimmung mit dem innern Weltgesetz auflöst.

Dieser dritten Entwicklungsperiode beginnt die germanische Völkerepoche in unserer Zeit entgegenzuwachsen. Es ist kein Zufall, sondern ein Symptom des natürlichen Reifeprozesses, dass wir durch Richard Wagner die grossen Zusammenhänge mit germanischer Urgeistigkeit wiederfanden, um an ihrem Tiefsinn von semitischer, religiöser Begriffsverkümmern und -Gebundenheit zu genesen. Der in der Heilandspersönlichkeit verkörperte Universalgeist des Christentums, dem in der geschichtlichen Welt dann der griechisch-philosophische Einschlag zum Selbstbewusstsein verhalf, wird erst im gereiften germanischen Geiste wieder die neuen Entfaltungsmöglichkeiten finden, die ihm so bitter not geworden. Die ursprüngliche Empfindungsgewalt der germanischen Völker kommt der göttlichen Liebeslehre und Heilswahrheit am weitesten entgegen.

Die beiden grossen sich ergänzenden menschlichen Wesensenergien der Verstandesepoche, männliche Tatkraft und weibliche Ueberwindungskraft, strahlen uns aus dem Geiste des Germanentums in wunderbarer Lichtheit an. Kaum eine andere Rasse hat neben dem Genie des Geistes auch das Genie des Herzens, diesen Kern aller christlichen Heilslehre, so tief bewahrt, trotz aller Gefühlsentwertungen und Entartungen der Verstandesepoche. Sie hatte aus der lebendigen Göttlichkeit der Liebe ein schemenhaftes Begriffsabstraktum gemacht. Aus der Heilslehre war im Verlauf der Jahrhunderte im wesentlichen eine Unheilspraxis geworden, von der Tyrannei der Verstandesmächte den Menschen aufgenötigt.

Religion ist uns heute zu einem Problem geworden, das wir auf unsere Art neu lösen müssen. Es verlangt uns die Gottheit mit unserer Sprache zu nennen und sie uns in unserer Weise zu vergegenwärtigen. Immer plastischer enthebt sich aus dem Wüste der christlichen Tradition das grosse Weltwunder, darin sich uns auf dem Gipfel römisch-jüdischer Verstandesäusserlichkeit das tiefste göttliche Geheimnis der Innerlichkeit und Lebensseligkeit enthüllte. Der Welt, die fast nur noch den Wert materieller Güter kannte, stellte sich neu inspirierend jene Welt entgegen, wo nicht das mehr galt, was wir haben, sondern einzig, was wir sind. Zwischen Haben und Sein ragt seitdem das Kreuz auf Golgatha, dem Ver-

stande ein Wahrzeichen seiner Grenze, der Seelenkraft eine Verheissung ihrer erlösenden Zukunftssiege und Lebensmission.

Das Gesetz des dreistufigen Entwicklungsganges aller Lebenserscheinung hat uns Richard Wagner auch im Parsifal noch einmal plastisch enthüllt. Wir sehen da die ursprüngliche Heiligkeit des Grals, die Gnadenkraft der inspiratorischen Geistesmächte erloschen. Das sinnliche Bewusstsein, das auch die Reinheit der Empfindungswelt, die Heiligkeit der Liebe, zerstörte, lässt den Hüter des Grals machtlos dahinsiechen. Dieser Leidenszustand des Amfortas ist das passive Widerspiel der aktiven Einäugigkeit Wotans, hier von der positiven, dort von der negativen Seite betrachtet, aber immer als Wirkung der gleichen Ursache.

Den Heilsweg der entgöttlichten Natur, der liebelos gewordenen inneren Wesenskraft, kann der nur finden, der mit-leidend die Not der Kreatur auf sich nimmt und mit ihr ringend sie überwindet. So erlöst er die Göttlichkeit in sich selbst und findet den Quell der „Gnade“, die inspiratorischen Fähigkeiten der Seele wieder; denn „Gnade“ nennt man, was aus den Höhen zur Tiefe strömt.

Die künstlerische Tat des „Parsifal“ war die notwendige Ergänzung des grossen Wagnerwerkes, der Schlussstein seines seherischen Welterkennens. Er hat uns darin jene Seite des Lebensbildes enthüllt, die im germanischen Mythos weniger zur Geltung kommt und ausserdem noch durch traditionelle Auffassung des Kirchentums fast bis zur Unkenntlichkeit verdunkelt ist.

Wer allein den Dichterkomponisten Wagner kennt, weiss nur wenig davon, was wir dem Mystiker und Mythosdeuter Wagner, dem religiösen Seher zu verdanken haben und wie viel ungehobene Schätze seines Geistes noch in seinen Werken ruhen, um einer befähigteren Zukunft anzugehören. Was Wagner gross und unvergänglich macht, wird weniger seine dem wechselnden Zeitgeschmack unterworfenen Musik sein, sondern der zeitlose, religiöse Weltgeist seiner Werke. Ihm verdanken wir neues, tieferes Lebenserkennen und Selbstbegreifen und damit die Kraft neuer, höherer, sittlicher Impulse. Zugleich aber gibt uns auch die Weihe seines Weltbildes neue Verständigungsmittel über die zartesten und geheimsten Rätseldinge unseres Wesens und alles Lebens. Der bittere Mangel an innerer Gemeinschaft und zartsinniger Vertrautheit, unter dem die feinfühligsten und gehaltvollsten Naturen in unserer Zeit am schwersten litten, mildert sich durch die neuen Uebereinstimmungen, die seine Kunst uns schenkte.

Mit ihr begann die neue Kulturepoche des Selbstbewusstwerdens germanischen Geistes. Gewiss, auch Siegfried erliegt dem Verhängnis! Die germanische Kulturerfüllung gehört auch nur zu den Etappen auf dem Wege der Menschheit. Sie mag von Anderen abgelöst und überholt werden. Uns aber verspricht sie in Zukunft, was dem Heute so furchtbar mangelt: das Wiedererwachen der erlösenden Liebeskräfte, die Befreiung des Lebens aus seelischer Verkümmern und Liebesverkommenheit. Das zweite Auge wird sich uns wieder öffnen, mit dem wir die Gottheit, uns selbst und den Sinn des Lebens neu erkennen.

Tina Pfeiffer-Raimund.

Besprechungen.

Richard Wagner-Jahrbuch.

Herausgegeben von Ludwig Frankenstein. 4. Band. Berlin 1912. Hausbücher-Verlag
Hans Schnippel.

Wie wenig noch immer die anscheinend so grosse und allgemeine Wagner-Besprechung in die Tiefe geht, wie selten das Bedürfnis besteht, in ernster Beschäftigung in die Gedankenwelt unseres Meisters und seiner Werke einzudringen, können neben andern Zeichen der Zeit auch die Schwierigkeiten beweisen, mit denen ein so verdienstliches und gewiss nicht überflüssiges Unternehmen wie das Wagner-Jahrbuch selbst heute noch zu kämpfen hat. Erst nach einer Pause von drei Jahren ist es dem rührigen Herausgeber gelungen, einen neuen Verleger zu gewinnen. Es wäre zu wünschen, dass wenigstens von jetzt ab das Jahrbuch bei den Wagner-Freunden die Unterstützung fände, die nötig ist, um sein ferneres regelmässiges Erscheinen zu sichern. Seine Bestimmung, sein Zweck ist ein anderer, als etwa der unserer „Blätter“, die ihre Aufgabe darin sehen, den Geist des Meisters, seine Kunst- und Weltanschauung treu zu wahren und fortzupflanzen, die in ethisch-künstlerischem Sinne wirken wollen. Aber gerade als Ergänzung zu unsern „Blättern“ kann uns das Jahrbuch willkommen sein, als Sammel- und Mittelpunkt der exakten Wagner-Forschung, als zuverlässiger Berater auf den wichtigen Gebieten der Statistik, Chronik, Bibliographie.

Der jetzt erschienene 4. Band des Jahrbuchs besitzt vor früheren den Vorzug grösserer Gedrängtheit und sorgfältigerer Auswahl der allgemeinen Aufsätze. Diese enthalten diesmal erfreulicherweise fast nur Wertvolles und Gediegenes. Dass Wiederholungen von schon reichlich Bekanntem nicht immer vermieden werden konnten, wird man begreiflich finden. Eine feinsinnige Studie über das „Wunder“ bei Wagner bietet Karl Heckel dar; Kurt Singer eine anregende Gegenüberstellung der Sachs-Dramen von Deinhardstein und Wagner. Eine gelehrte mythologische Untersuchung über den Trankhüter Mimir steuert Arthur Drews bei. Hermann Speck beleuchtet die Beziehungen Nietzsches zu Wagner auf Grund der neueren Veröffentlichungen. Arthur Seidl bringt eine weitausgreifende Zusammenstellung von „Analogien, Parallelen, Harmonien“, um anschaulich zu machen, „wie ein Wagner nicht etwa ausserhalb der organischen Entwicklung unseres Geisteslebens ganz allein für sich steht, sondern sich in den Zusammenhang der Litteratur- und Operngeschichte, als Jünger und Schüler unserer Klassiker oder Romantiker, lebendig eingliedert“.

Von den Aufsätzen über die einzelnen Werke möchte ich die Untersuchungen Max Kochs hervorheben. Er berichtet über die Quellen der „Hochzeit“, dieses Jugendwerks, in dem sich die schöpferische Gestaltungskraft des künftigen Meisters schon so deutlich kundgibt, und liefert interessante Aufschlüsse über den Textentwurf zur „Glücklichen Bärenfamilie“, der von Wagner während seines Aufenthalts in Riga geplanten komischen Oper. An der Hand der 1910 erschienenen Schrift von Willy Krienitz behandelt Georg Kaiser Gozzis „La Donna Serpente“ und Wagners „Feen“. Ueber die Quellen des Parsifal spricht Robert Petsch, wobei er sich besonders ausführlich über die mittelalterliche Legende von Barlaam und Josaphat in der Bearbeitung von Rudolf von Ems verbreitet und deren bisher nicht beachtete Bedeutung für die Verführungsszenen des 2. Aktes nachweist. Eine ausserordentlich dankenswerte Arbeit hat Hans von Wolzogen mit der erschöpfenden Zusammenstellung aller Parsifal-Varianten, die sich in Partitur,

Klavierauszug und Dichtung finden, geleistet, und man wird ihm auch zustimmen, wenn er in der Vorbemerkung schreibt: „Was hierbei ernstlich zweifelhaft erscheinen könnte, darüber wird allerdings einmal eine autoritative Entscheidung herbeizuführen sein, die meines Erachtens nur von Bayreuth ausgehen kann.“ Die Frage nach der richtigen und autoritativen Fassung des gesungenen Textes, auch bei den andern Werken Wagners, ist neuerdings wieder von verschiedenen Seiten aufgerollt worden und verdient, namentlich im Hinblick auf die bevorstehenden zahlreichen Neudrucke der Partituren und Klavierauszüge, ernste Beachtung. Möge daher jene Entscheidung Bayreuths in möglichster Bälde erfolgen.

Drei hochverdiente Vorkämpfer der Wagner-Sache und Bayreuths: Erich Kloss, Eduard Reuss und Felix Mottl hat in den letzten Jahren der Tod dahingerafft. Richard Sternfeld, Kurt Mey und Willy Krienitz widmen ihnen warmempfundene Nachrufe. Kurt Mey berichtet ferner über die Festspiele des Jahres 1911. Eingehende Berücksichtigung findet auch die neue Wagner- und Liszt-Litteratur durch berufene Federn.

Ein ganz besonderes Verdienst hat sich der Herausgeber mit der Bibliographie der Jahre 1907/11 erworben. Sie umfasst Wagners Kompositionen und deren Ausgaben, litterarische Werke von Wagner und über Wagner, auch solche von ausländischen Schriftstellern, Bayreuth und seine Festspiele und eine Uebersicht über die Bildwerke. Eine ungemein gründliche Arbeit, die allen billigen Anforderungen an Vollständigkeit genügen wird. Die Bibliographie ist auch im Einzeldruck erschienen.

C. S. Benedict.

Wegweiser für Besucher der Bayreuther Festspiele 1912.

Herausgegeben und verlegt bei Georg Niehrenheim, Bayreuth 1912.

Es könnte befremden, dass wir von einem Buche Kenntnis nehmen, das äusserlich an den Fremdenbesuch der Festspielstadt anknüpft. Was Niehrenheims Führer darbietet, ist jedoch weit mehr als der Titel vermuten lässt. Der Wegweiser geleitet nicht bloss die äusseren Schritte des Besuchers, sondern hilft ihm auch innerlich zum Rechten, unterrichtet ihn, zertreut Vorurteile, kurz, vertieft Wissen und Empfinden. Deshalb behält dieses Buch, nachdem die Töne der Festspiele von 1912 schon wieder verklungen sind, seinen Wert und seine Brauchbarkeit. Ein reicher Bilderschmuck hält Personen und Stätten der Erinnerung fest; ein Verzeichnis der Wagner-Litteratur lädt zu liebevollem Befassen mit dem Meister ein. Am wertvollsten sind aber die litterarischen Beiträge.

Den Reigen eröffnen Hermann Bahr und Anna Bahr-Mildenburg, die sich in Bayreuth über alles gewöhnliche Erdendasein emporgetragen fühlen; in schönen Worten geben sie ihren Dank zurück. Chamberlain untersucht die Beziehungen Wagners zu Frankreich, und findet in seiner klaren und geistvollen Darstellungsweise überraschend sinnige Zusammenhänge: der Aufenthalt im Ausland stärkte des Meisters deutsches Bewusstsein, schärfte seinen Blick für die nationalen Unterschiede und machte sein Urteil auch dem Ausland gegenüber gerecht. Sein Kunstwerk ist insofern von Frankreich beeinflusst, als das französische Orchester und die dramatische Behandlung des Gesangs, endlich die Pariser Sorgfalt und Vollkommenheit der Einstudierung massgebend wurden.

Von dem Rechte, auch lebenden Künstlern ein Gedenkblatt zu spenden, macht Michael Georg Conrad Gebrauch, indem er die unvergesslichen Augenblicke schildert, die alle Bayreuther einer Schumann-Heink zu verdanken haben. Eine grundlegende

Untersuchung mit aller geschichtlicher Treue geführt, liefert Glasenapp in der Arbeit über die Gräfin d'Agoult, geb. Flavigny. Hier sieht man gar manches Vorurteil zerstört! Hoffentlich nimmt Forschung und Tageszeitung entsprechende Kenntnis von der Darstellung Glasenapps. Ueber des Meisters Bildnisse orientiert kein Geringerer als Golther. Aus der Fülle weiterer Anregungen nennen wir noch die Aufsätze von Kurt Mey über die Festspiele von 1911 und über Siegfried Wagner als schaffenden Künstler. Auch die Namen Prüfer, Thode und Wolzogen sind vertreten! Ihre Beiträge bedürfen keiner weiteren Empfehlung, da ihre Verfasser den Lesern der Bayreuther Blätter ein klar erkanntes Stück eigenen Lebens geworden sind. Prüfer verfolgt die Entstehung der Meistersinger an Hand der Selbstbiographie, Thode stellt den Meister als Führer der Jugend auf, und Hans von Wolzogen zieht Parallelen und Unterscheidungslinien zwischen dem Parzival Wolframs und Parsifal — die ja beide von der fachkundigen Presse fortwährend anmutig verwechselt werden; besonders reizvoll ist die Gegenüberstellung einiger Verse Wolframs und Wagners.

Ueber die äussere Ausstattung wäre noch die Bemerkung hinzuzufügen, dass die Anzeigen in einen besondern Anhang verwiesen werden sollten. Der Auftraggeber fürchtet immer, übersehen zu werden; aber nachgerade übersieht und überschlägt man den Text, wenn er von Anzeigen durchmischt ist.

*

Hugo Wolfs musikalische Kritiken.

Im Auftrage des Wiener Akademischen Wagnervereins herausgegeben von **Richard Batka** und **Heinrich Werner**. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1911.

Welche Unmenge von Berichten wird jahraus jahrein in Zeitungen und Zeitschriften gedruckt und gelesen! Wenn man das alles in Bücher verdichtet, so könnte man gewiss einen Güterzug der Staatseisenbahn damit anfüllen. Aber wenn man fragt, was nach 20 oder 50 Jahren aus dem allem etwa noch zu lernen wäre, so schrumpft der Gehalt auf ein kleines Bücherbrett zusammen. Aus diesem Brett greife ich Hugo Wolfs Kritiken heraus, die dem Wiener Salonblatt seinen Weltruf verschafft haben.

Es gab eine Zeit, da man diese Musikberichte, vorausgesetzt, dass man für Hugo Wolf ein warmes Herz hatte, wie eine verbotene Speise las. Soviel ich mich erinnere — das Vorwort lässt hier im Stich — hat das Wiener Salonblatt Wolfs Kritiken im Jahre 1904 neu aufgelegt und die besten Geschäfte damit gemacht. Ich sass damals in einem verschwiegene Winkel der Kaiserstadt und kostete die süss verbotene Frucht mit vollem Behagen, erfuhr auch von dem Prozess, der sich an den Wiederabdruck anschloss, und bewahrte den Widerruf, zu dem Max Kalbeck in seinem Leibblatt genötigt wurde.

Was uns dazu trieb jene Berichte so begierig zu verschlingen war der Ruf einer stark gebeizten Kost. Aber das Gerücht hatte sehr übertrieben, und wenn ich heute wiederlese, was mir längst bekannt ist, so muss ich dem Leser einen andern Begriff von dem Inhalt zu geben suchen, als den man seinerzeit gerüchtweise verbreitet hat.

Wolfs Berichte enthalten nämlich weit mehr Treffendes als Verfehltes oder Ungeheuerliches. Man muss nur auch zwischen den Zeilen zu lesen verstehen und die äusserst phantasieerfüllte Form richtig auffassen. Ein grösseres Publikum verträgt natürlich diesen witzigen Ton keine Woche lang: einer grösseren Tageszeitung erwachsen aus solcher Berichtweise fortgesetzte Prozesse vonseiten der

Künstler und Kunstanstalten. Allein gerade weil hier einmal eine verhältnismässig lange Zeit hindurch ohne Rücksicht und ohne Schminke durchaus wahr und eigenartig geschrieben werden durfte, machen diese Arbeiten einen so herzerfrischenden Eindruck. Den tollen Witz, die üppig wuchernde Phantasie wird man bald aus der natürlichen Sachlage heraus verstehen: man stelle sich nur ein junges, geniales, ursprüngliches Leben vor, das mit den Begriffen von echter Kunst, von Idealismus und Reinheit hineingeworfen wird mitten in den sprudelnden Schlamm des gewissenlosen Kunstbetriebs einer Weltstadt wie Wien! Der gewöhnliche Musikreferent täuscht sich keinen Augenblick darüber, dass Musik um Geldes willen gemacht wird, und schlägt von selber den Ton an, der dem Anwalt des Publikums gebührt, weil es für sein Geld etwas geniessen will. Es fällt keinem Durchschnitts-Referenten ein von einem Quartett, das etwa Beethovens oder gar Mozarts Werke spielt, ein besonders inniges Verhältnis zu diesen beiden Grossen zu verlangen; er macht nicht die falsche Voraussetzung, die Thränen und Seufzer, aus denen der tönende Kummer aufwallt, seien von den vortagenden Musikern geteilt worden; er weiss genau, dass es dem ersten Geiger vielleicht nur um den Glanz seines Instrumentes zu tun ist, und um Titel und Orden. Das alles weil dem Referenten selber die seligen Meister von Herzen gleichgiltig und fern liegen. So ist meist alles in schönster harmonischer Ordnung: die Berichterstattung passt ausgezeichnet in den kalten Musikbetrieb, wie ein Rad ins andere.

Nun denke man sich einen jugendlichen Idealisten neben dieser Maschine des Geschäftsbetriebes! Mögen es Platonische Ideen, oder christliche Gedanken sein, die eine unverdorbene Seele zu erfüllen erscheinen: ein Genie kann gar nicht anders als rein denken! Der junge Hugo Wolf stellt sich unwillkürlich das Musikleben so vor, wie es sein sollte und könnte, wenn etwas weniger Eitelkeit, Lüge und Geschäftssinn herrschte, und aus dieser klaren Vorstellung heraus wird ihm das Leben, wie es ist, unklar, rätselhaft, verworren! Aus dieser ersten Ursache folgen die bittersten Kämpfe, in denen sich der Kämpfer schliesslich nur durch die verwegenen Hiebe, Stösse und Sprünge zu helfen weiss; aus dieser Quelle fliesst der Brunnen des schlagfertigen zermalmenden Witzes, der so lustig in Wolfs Kritiken sprudelt!

Sobald man diesen Zusammenhang bedenkt, wird man von vornherein darauf verzichten, ein Lehrbuch mit allgemein verbindlichen Sätzen und Behauptungen zu erwarten, um das, was Wolf vorbringt, mit dem Maassstab der glatten Allgemeingiltigkeit zu messen: Lange Zeit war Wolfs Verhältnis zu Brahms ärgerlich und anstössig. Auf Grund der nun jedem zugänglichen Kritiken wird das Aergernis verschwinden. Denn es geht klar aus ihnen hervor, dass für die Leistungen des Künstlers Brahms ein offenes Ohr und Herz vorhanden war, und dass den Idealisten nur eins verdross: die unlautere Art, wie man Brahms in die Rolle des Gegners von Richard Wagner einlernte. Dass Brahms etwas zu gelehrig und empfänglich war, wird doch jetzt, nachdem der ganze Hader der Vergangenheit angehört, von keiner Seite mehr ernsthaft bestritten.

Im Kampfe der Meinungen und Leistungen wird die Teilnahme der Jugend jedesmal dem gewaltsam unterdrückten Teil zufliegen. Ein Glück, dass die Welt immer wieder jung wird: es gäbe sonst keinen Ausgleich, keine Würdigung des wahrhaft Bedeutenden. Mit Hugo Wolf und seinen Berichten begann in den achtziger Jahren die grosse Gegenwirkung gegen die Herrschaft der modischen Wiener Presse. Auch von diesem geschichtlichen Standpunkt aus sind die Berichte von grossem Interesse. Man findet vieles darin ausgesprochen, was nachher Gemeingut geworden ist.

Aber das höchste Interesse verdient immer die psychologische Seite der Sache: wir sehen in diesem Buche, und erleben mit, wie ein junger, warmblütiger Künstler mit wahrhaft Mozartisch göttlichem Leichtsinne alle, aber auch alle Aussicht auf äusseres Fortkommen in den Wind schlägt. Was konnte es Törichtereres und Unklugeres geben, als sich der herrschenden Mode entgegenstellen, als daran zu zweifeln, dass Brahms der grösste Komponist aller Zeiten und Völker sei? Das war genau so gefährlich, als es jetzt gefährlich wäre oder ist, an der Heiligkeit von Richard Strauss zu zweifeln. Es gibt nur ein gemeinsames Kennzeichen für das Genie, in welcher Art, in welchem Fach es sich betätigen mag: die völlige Gleichgültigkeit gegen das Fortkommen der eigenen Person! Von dieser Seite gesehen, grenzt Genie allerdings an Wahnsinn und Dummheit: nur dass die Welt vom gemeinen Wahnsinn und von der gewöhnlichen Dummheit keinerlei Nutzen zieht, während sie sich durch die Gaben des Genies beglückt und bereichert findet.



Von Olympia nach Bayreuth.

Eine Geistesstadiodromie von Dr. Georg Braschowanoff. Zweiter Band. 1912.
Xenien-Verlag, Leipzig. Preis 4, geb. 6 M.

Was dem Leserkreis der Bayreuther Blätter in einzelnen Abschnitten schon dargeboten worden ist, liegt nun als zusammengefasstes Buch vor. Der erste Band der „Geistesstadiodromie“ behandelte die Mythologie, dieser zweite ist der Bewegung, dem Rhythmus gewidmet. Ausserdem hat der Verfasser im gleichen Verlag ein Werk über R. Wagner und die Antike veröffentlicht, worin namentlich Platon, Aristoteles und Plutarch erwähnt sind. Insofern sich nun Dr. Braschowanoff durch sein Werk selber schon empfohlen hat, bedarf es eigentlich kaum weiterer Worte, um sein neuestes Buch in Erinnerung zu bringen. Nicht vorübergehen möchte ich an der sinnigen Einleitung Hans von Wolzogens, die mir ganz besonderer Beachtung wert erscheint.

Die Bedeutung der Gedanken Braschowanoffs liegt weniger in ihrer strengen logischen, zähen Entwicklung, als in der Fülle einzelner Beobachtungen und Bemerkungen, durch welche scheinbar entlegene Gebiete miteinander verbunden werden. Mit Grund schätzt der Verfasser an den Griechen den konservativen Charakter, der sie immer zur Urzeit zurückleitet, wogegen das Mythologische der heutigen Wissenschaft unzugänglich und unwert dünkt. Der Spruch Heraklits: „Alles fliesst“ erhält durch die etymologische Verknüpfung mit dem Wort Rhythmus einen eigenartigen Nebensinn. Der Rhythmus selber wird in der Musik und Poesie, in Orchestik, Plastik, Architektonik und Graphik nach seiner grundlegenden Bedeutung gewürdigt. Einige Streiflichter fallen auf die Heilwirkungen der Musik, die man im Altertum so hoch anschlug. Interessant sind auch die Ausführungen über den ästhetischen Reiz des fließenden Wassers und über die Rhythmik in den Werken Joh. Seb. Bachs, wobei dem ununterbrochenen Fluss der musikalischen Gedanken gewissermassen eine rauschende berauschte Rhythmus-Gewalt zugesprochen wird. — Wenn der Verfasser als Zwischenglied zwischen Olympia und Bayreuth Weimar erschaut, so werden wir ihm ohne weiteres mit Verständnis beipflichten. Man mag auf die Antike schelten, soviel man will, man mag dem Gymnasium seinen Charakter noch so grimmig antasten, es bleibt doch wahr, dass das deutsche Geistesleben ohne die griechische Kultur nicht das geworden wäre, was es geworden ist. Jedem, der die Griechen nicht bloss kennt, sondern

liebgewonnen hat und in ihnen lebt, ist das vorliegende Buch ein neuer Beweis, dass auch heute noch Begeisterung für griechische Kunst und Kultur möglich und wirksam ist. *)

*

Richard Fromme: Richard Wagner.

Betrachtungen über sein Drama und über das Mythische in seinem Schauen und Schaffen.
Leipzig 1912, Xenienverlag.

Wiederum eine ziemlich ausgedehnte Wanderung durch alles das, was sich an den Namen des Meisters knüpft, ein schöner, liebevoller Ueberblick über Geist und Gehalt der Werke! Wie doch jeder das nun von Tausenden Erkannte, Wahre wieder anders zu sagen weiss! Es dürfte auch für die, denen der Verfasser nichts eigentlich Neues darbietet, einigen Reiz haben, den feinen, schlichten, kernigen, phrasenlosen Ausführungen zu folgen und deshalb legen wir das Buch getrost unsern Lesern ans Herz. Eine eigentümliche Wendung giebt den Gedanken Frommes die Beziehung auf Sprüche Nietzsches, und ich gestehe, dass es mich immer freut, zu erfahren, wie andere den Philosophen besser verstanden als er sich selber; denn viele auch seiner späten Aphorismen lassen sich, sofern ihnen Wahres innewohnt, zwanglos auf Wagners Kunst anwenden. Besonders beachtenswert ist gegen Schluss des (122 Seiten starken) Buches die verständnisvolle Wertung des Charakters des Meisters! Nachdem seine Werke den Sieg errungen, bleibt ja seinen Getreuen als Hauptaufgabe, den Menschen vor dem Hasse der Gegner zu schützen, ihn unentstellt von Verleumdung leuchten zu lassen. Freilich sind in einer durch und durch charakterlosen Zeit die Vorurteile, die sich an Persönliches heften, schwerer als alles andere zu beseitigen, was sonst der Erkenntnis Wagners entgegensteht. Denn es fehlt im allgemeinen die Fähigkeit, einen grossen Charakter überhaupt zu denken!

Bei den Erläuterungen der Werke betont der Verfasser in äusserst sympathischer Weise das Volkstümliche in jedem Drama. Es nimmt mich nur Wunder, dass bei all den Ausführungen über den Wert der Sage, statt der Geschichte, der alte Jakob Grimm, den doch der Meister selber gut kannte, so spärlich angezogen wird. Kennt man so wenig die Aufsätze des genialen Mannes, die doch vollzählig in 8 Bänden vorliegen? Seine treffenden Worte ersetzen manche unvollkommenere Abhandlung. Doch soll diese Bemerkung die Freude an vorliegender Arbeit nicht herabsetzen: wir begrüßen sie als Zeichen eines heranreifenden Verständnisses für das Ziel und den Wert des Lebensweges, den unser Meister zurückgelegt hat.

Dr. Karl Grunsky.

*) Eben weil ein „Referat“ über die bei uns bereits erschienenen Kapitel erübrigt, wird es uns freistehen noch einmal auf die Bedeutung des Werkes als Ganzes aus seiner Wirkung auf gesinnungsverwandte Persönlichkeit zurückzukommen, um auch die Leser des neuen Jahrgangs daran zu erinnern, welcher die Erinnerung an alles Echt- und besonders -Bayreuthische ohnehin mit sich bringt. H. v. W.

Matthias Claudius der Wandsbecker Bote.

Unter dem Titel „Matthias Claudius der Wandsbecker Bote. — Die Persönlichkeit im Spiegel ihrer Werke“ gibt unser Mitarbeiter Dr. Felix Gross im Verlage der „Deutschen Bibliothek“ in Berlin eine Auswahl aus den Schriften des einst so berühmten, heute mit Unrecht vergessenen „Asmus omnia sua secum portans“ heraus, aus der wir im Folgenden an Stelle einer Anzeige und Besprechung die Einleitung — „Matthias Claudius, der Mensch und Kulturträger“ — zum Abdrucke bringen.

„Der reinste Mensch, den ich fast gekannt habe.“
(Herder.)

Als dem Pastor Claudius in Reinfeld bei Lübeck am 15. August 1740 von seiner jungen zweiten Gattin ein Söhnlein — Matthias — geboren ward, schrieb er ins Taufbuch: „Der Herr gebe Gnade zu dessen Erziehung, damit er kraft solchen Gnadenbundes dereinsten eingehen möge zu seines Herrn Freude um Christi Willen. Amen.“ Der felsenfeste Glaube eines uralten Pastorengeschlechtes war das erste Lebenselement, in dem der kleine Claudius aufwuchs, und seine tiefreligiöse Anlage musste in solcher Umgebung schon früh unausreissbare Wurzeln schlagen. Das Elternhaus ward, zwar nicht der Schöpfer, aber doch der Anreger und Pfleger des einen wesentlichen und Hauptstückes im Claudius'schen Charakter: der echten Frömmigkeit.

Die in Plön und Jena zugebrachten Schul- und Universitätsjahre vermochten diesem ersten Hauptstücke zunächst kein zweites hinzuzufügen. Obwohl Claudius die gelehrte Bildung seiner Zeit sich aneignete, auf keinem Wissensgebiete ganz fremd blieb und besonders ausgedehnte und lebendige Sprachkenntnisse sich erwarb, hat er doch nie ein eigentliches, inneres Verhältnis zur Wissenschaft gewonnen. Seinem durchaus nur rein-menschlichen Wesen lag die vom Leben abgewandte zu fern; nur sein Denken mag sie entscheidend haben bilden helfen, wenn er es auch nie in ihrem Dienste verwendete. Nicht als fertiger Gelehrter, wohl aber als ein werdender Denker, verliess der junge Student Jena.

Erst in Kopenhagen und Hamburg wurde ihm auch von aussen wieder ganz bedeutende Anregung und Belebung einer dritten in ihm schlummernden Anlage zu Teil. Es war der Verkehr mit Klopstock, Lessing und Herder, der den reifenden Mann zum Dichter machte. Doch auch diesem Einflusse so viel bedeutenderer Geister gegenüber zeigt sich die starke Originalität des späteren „Boten“. Auch hier verirrt er sich keinen Augenblick weg von jenem Mittelpunkt seiner ganzen Persönlichkeit, dem einfach und schlicht Menschlichen. Wie die Einwirkungen des Elternhauses ihn nicht zum Berufe des Theologen zu bestimmen vermocht hatten und die doch etwas trockene und unlebendige Orthodoxie jener Kreise bei ihm in einen lebendigen Laienglauben sich verwandelte, wie er auch aus aller Gelehrsamkeit nur das zog, was im Leben zu fördern vermag, so blieb er endlich selbst inmitten Klopstock'schen Bardentumes und Herder'schen „Sturmes und Dranges“, die beide bei schwächeren Zeitgenossen soviel Unechtes erzeugten, die bescheidene Wahrhaftigkeit selbst. Zu originell um „Originalgenie“ zu werden, wurde er auch als Dichter das Beste, was man werden kann, ein echter, reiner Mensch.

Die Sorgen und Kämpfe der ersten Wandsbecker und der Darmstädter Jahre, in welche Zeit die Gründung des „Wandsbecker Boten“ und dessen schnelles Eingehen, Claudius Verheiratung, die Enttäuschungen im Amte eines hessischen „Ober-Land-Commissarius“ und schliesslich seine Entlassung aus diesem Amte fallen, brachten dann die letzte Reife des Charakters. Mit seiner Rückkehr aus Darmstadt nach Wandsbeck, mit dem endgültigen Entschlusse nur mehr noch von Uebersetzungsarbeiten und der Herausgabe seiner Werke zu leben und so auch

äusserlich, von allen bürgerlichen „Berufen“ frei, wirklich nur „Mensch“ zu sein, ist die Entwicklung dieser Persönlichkeit im Wesentlichen geschlossen. Wie viel auch die späteren Jahre bis zu dem 1815 erfolgten Tode noch an Verinnerlichung und Klärung hinzufügen mochten, die unverkennbaren Züge im geistigen Bilde des „Boten“ stehen von nun an fest.

Immer wieder habe ich oben die reine Menschlichkeit als den Kern der Persönlichkeit Claudius hervorgehoben. Diese Menschlichkeit ist aber die selbe, welche wir als wahre Wurzel und zugleich als letzte und schönste Frucht des wahrhaft Genialen kennen. „Wer was Recht's weiss“, heisst es in der „Chria, darin ich von meinem akademischen Leben und Wandel Nachricht gebe“, „Wer was Recht's weiss, muss, muss — säh' ich nur 'nmal einen, ich wollt' 'n schon kennen, malen wollt' ich 'n auch wohl, mit dem hellen, heitern, ruhigen Auge, mit dem stillen, grossen Bewusstsein usw. Breit muss sich ein solcher nicht machen können, am allerwenigsten andre verachten und fegen. O! Eigendünkel und Stolz ist eine feindselige Leidenschaft; Gras und Blumen können in der Nachbarschaft nicht gedeihen.“ Diesen unverkennbaren Stempel des Mannes, „der was Recht's weiss“ trug Claudius selbst in hervorragender Weise. In ihm liegt der merkwürdige Zauber und der seltene Wert seiner Persönlichkeit beschlossen. Ohne durch seine geistige Bedeutung den Namen des „Genies“ sich verdient zu haben, erlangte er doch dessen schönste Gabe, die reine Menschlichkeit. Auf ihr beruht auch seine Bedeutung als Kulturträger.

Das Leben des „Boten“ umschliesst fast mathematisch genau eine der bedeutendsten Epochen unserer Kulturentwicklung. Er wird geboren im Jahre, da Friedrich der Grosse seine Regierung antritt, und stirbt im Jahre von Napoleons Sturz. Es ist die Zeit, in der fast alle die Keime sich entwickelten, die heute als stark konsolidierte Mächte unser öffentliches und privates Leben beherrschen, die Zeit der „Aufklärung“, die zuerst in die breitesten Schichten ein den alten „Glauben“ bekämpfendes „Wissen“ trug und damit das eigentliche Problem der Moderne, den allgemeinen Zwiespalt der Weltanschauungen, hervorrief. Diesen Zwiespalt, an dem wir alle leiden und der uns noch zu Grunde richten wird, wenn wir ihn nicht endlich beheben können, diesen Zwiespalt endgültig zu heilen lehrte Kant. Aber wie wenigen ist seine Lehre wahrhaft zugänglich, wie wenige vermögen zu einer „endgültigen Heilung“ zu gelangen, die als Mittel den zugleich tiefsten und subtilsten Verstand, den unbestechlichsten Wahrheitsblick und den festesten und sichersten Willen voraussetzt? Die „Kritik der reinen Vernunft“, sagt Kant, „kann niemals populär werden, hat aber auch nicht nötig es zu sein, weil, so wenig dem Volke die fein gesponnenen Argumente für nützliche Wahrheiten in den Kopf wollen, ebenso wenig kommen ihm auch die eben so subtilen Einwürfe dagegen jemals in den Sinn;“ dagegen besteht aber die Gefahr, es könnten aus den Streitigkeiten der Philosophen gewisse auch einem gröberen Erkenntnisvermögen zugängliche Lehren, der „Materialism, Fatalism, Atheism“ usw. „in's Publikum übergehen“ und diese Gefahr ist heute tatsächlich zur Wirklichkeit geworden. Die Gebildeten aller Klassen leiden heute, bewusst oder unbewusst, unter materialistischen Einflüssen, und da ihnen die von Kant hiegegen dargebotenen Waffen zugleich zu schwer und zu subtil sind, vermögen sie sich nicht zu wehren. Sollte es nun gar kein anderes Heilmittel auch für den Ungelehrten geben? Wie überall, so liegt es auch hier in der reinen, natürlichen Menschlichkeit, von der Talent und Gelehrsamkeit sich entfernen und

zu der erst Genie und Weisheit wieder zurückführen. Der Fluch unserer Zeit ist aber jenes „Vorurteil des Unwissenden für die Gelehrsamkeit“, auf das schon Kant immer wieder aufmerksam macht, und das uns zu jener unseligen Halbheit führt, in der wir weder wissen, noch glauben können, weil sie uns vom einzig Leben spendenden Urquell unseres Wesens immer weiter entfernt. An diesem Quell stand aber Claudius und er floss bei ihm reiner und ursprünglicher als bei allen „Talentmännern“ und selbst bei vielen sonst Grösseren, als er war. Daher die wie verjüngende, heilende und erfrischende Wirkung, die vom Umgange mit ihm ausgeht. Er besass wirklich den heute so selten gewordenen Mut ein Nicht-Gelehrter sein zu wollen, obwohl er kein Ungelehrter war und mehr gelernt hatte als mancher „Grosse Gelehrte.“ Und merkwürdig! Was diese schlichte, reine Natur fand, dieser echtste „Laie“, der weder Theolog noch Barde noch Gelehrter sein wollte, es war genau das, was auf dem höchsten Gipfel menschlichen Wissens und menschlicher Geisteskraft der grosse Königsberger gefunden hatte. Wer diese Auswahl, besonders ihren dritten und vierten Teil, liest, wird von der Analogie auf das Lebhafteste getroffen werden. Während wir heute fast alle nur mehr Menschenfragmente sind, Gelehrte ohne Wissen — „Freisinnige“, oder Pfaffen ohne Religion — „Klerikale“, Verstandesarbeiter, die nicht mehr zu schauen vermögen, Künstler, die nichts glauben und Priester, die nichts mehr wissen wollen, war Claudius das, was Kant wieder aus uns zu machen unternahm, ein ganzer, harmonischer Mensch. Er dichtet, denkt und glaubt und ist doch immer und überall der selbe, er ist Künstler, Philosoph und Priester und doch überall voller Mensch. Gerade hierin liegt — so meine ich — seine wahre „Kulturbedeutung“. Wer es nicht vermag mit einem Kant zum höchsten Gipfel der Menschheit sich durchzukämpfen, der kehre mit Claudius wenigstens zu ihrer reinen Quelle zurück. Aus ihr zu schöpfen, in ihr sich frisch und gesund zu baden, ist allen möglich und allen gleich erfreulich, und wer immer ihr einfühligen Herzens naht, dem wird ihr helles und klares Wasser echten Segen bringen.

Wiltfeber der ewige Deutsche.

Die Geschichte eines Heimatsuchers von Hermann Burte.

Ein deutsch-völkisches Buch! Mit Begier habe ich danach gegriffen, aber mit grosser Enttäuschung es aus der Hand gelegt. Das Werk des neuen badischen Dichters, der sich mit dem Schriftstellernamen Hermann Burte bezeichnet, ist zuerst übermässig gelobt worden, z. B. in der Rheinisch-Westfälischen Zeitung, aber dann hat auch schon scharfer Tadel eingesetzt, besonders durch die Besprechung im „Kunstwart“; leider ist der Tadel mehr berechtigt als das Lob. Der Inhalt des Romanes ist kurz folgender: Martin Wiltfeber, ein Pfarrerssohn, ist neun Jahre in der Fremde gewesen und kehrt nun in die Heimat zurück, um einen Tag der Umschau und der Prüfung, ob sie es wert ist, das Dasein ihr zu widmen, dort zu verleben. Er geht in die Kirche und zur Versammlung der Gemeinschaftsleute, er stellt seine Beobachtungen an beim Wettturnen der Gauvereine, auf einem Schulfest und bei Volksbelustigungen: er trifft mit Einzelnen zusammen, die nicht mit zur Menge gehören, und bespricht sich mit ihnen, und das Ergebnis von dem allen fasst er selbst in einige schlagende Worte zusammen, in denen wir gewiss den Kern kritischer Wahrheit erkennen, die Grundanschau-

ungen teilen, und doch fühlen werden: es fehlt gerechte Erkenntnis dessen, „was anders ist“! „Ich suchte Schönheit und fand den Wust; ich suchte ein Dorf, da lag es im Sterben; ich suchte den Gott der Leute in der Heimat, da war es der Stammesgott, das vergottete Rassenselbst einer Wüstensippe; ich suchte die Macht, da war sie geteilt unter alle, so dass keiner sie hatte und nichts getan werden konnte; ich suchte den Geist, da faulte er in Amt und Gehalt; ich suchte das Reich, da war es eine Herde Enten, welche den Aar lahm schwatzten; ich suchte meine Rassebrüder: da waren es Mischlinge siebenten Grades, bei denen jedes Blut das andere entartete; ich sah nach ihrer Lebensfürsorge, da war es ein gegenseitiges Verhindern; und als ich endlich nach den Geistigen sah, nach denen, deren Arbeit allein mit Sinn begabt das Werkeln der Manchen, da waren sie in das Blondenviertel gebannt und totgeschwiegen. Und ich fand nichts, nichts was der Verehrung würdig gewesen wäre! Nur eines blieb mir lieb, das waren die heimlichen Helden, die geduldigen Mühseligen, die leidenden Sucher, da litt ich mit . . . freilich verehren kann ich sie nicht. Dies sind die letzten Träger der salzig verdorbenen Flamme des leidenden Krist's; . . . nur drei Männer im Lande bekennen sich zum Reinen Krist.“ Es dürfte wohl nach Burtes Sinn sein, wenn man diesen Reinen Krist, dem sein Herz gehört, als das vergottete Rassenselbst des deutschen Volkes, als den deutschen Helden der Zukunft, bezeichnet. Wiltfeber aber verzweifelt daran, für das Kommen des Reinen Krist etwas tun zu können, und zieht deshalb aus den Erfahrungen des Tages seinen Schluss in den drei Worten: „Geniese und stirb!“ Die Natur selbst kommt ihm dabei zu Hilfe, er wird mitten im Sinnen-genuss mit dem geliebten Weibe zusammen vom Blitze erschlagen.

Man sieht, des Buches Stärke ist das Verneinen. Es bekämpft ganz allgemein, auf Grund zufällig-flüchtiger Eintags-Beobachtungen Wiltfebers, die Geistlichen und die Schulmeister, die Wissenschaftler, die Künstler, die Festbesoldeten, die Regierenden und den Pöbel. Eine Ausnahme machen die Sinnlichen; die finden vor ihm Gnade. Man kann sagen Gottesleugnung, statt Gott Stammesvergottung und Zeugung sind die Pole, um die sich für diesen Deutschen alles dreht. Nun ist es Burte zunächst abzustreiten, dass seine Art, das Sinnliche darzustellen, deutsch ist. Deutsch sind keusche Zurückhaltung und zarte Scheu. Das gänzlich unverhüllte Reden über sinnliche Dinge ist — wie aller Mangel an *verecundia* — eher als orientalisch zu bezeichnen. Es wirkt auch gewiss nicht künstlerisch schön, zum Teil, wie am Schluss des Werkes, vielmehr geradezu abstoßend.

Ehe wir weitere Einsprüche gegen des Dichters Art und Denkweise erheben, wollen wir jedoch, um gerecht zu sein, zuvor auch die bedeutenden Vorzüge seines Buches gern anerkennen. Was es an den heutigen Menschen und den gegenwärtigen Zuständen auszusetzen findet, beruht vielfach auf scharfer, eindringender Lebensbeobachtung und trifft leider nicht selten auch wirklich zu. In den eingestreuten Bemerkungen ist eine grosse Gedankenfülle enthalten. Auch weiss Burte die deutsche Sprache in seltener Weise für seine Zwecke zu verwenden. Nur könnte die Rede oft schlichter und klarer hinfließen; das sich häufende Uebermaass der Worte müsste vermieden werden. Die Vorzüge des Werkes sind immerhin gross genug, die Begabung des Dichters doch mehr anzuerkennen, als es z. B. im „Kunstwart“ geschieht. Vieles ist erfreulich spürbar von echter Liebe zum Deutschtum durchweht und spricht zum Herzen, wie die Schilderung des sterbenden Dorfes. „Das Hauptstück: Vom Hof, welcher unterging“, scheint mir am besten gelungen zu sein, und wenn nicht die falsche

Grundauffassung des Dichters sich teilweise störend hineinmischte, wäre es wert, als Flugblatt im Volke verbreitet zu werden.

Die Grundauffassung Burtes ergibt sich nach Seiten der Religiosität wie der Sittlichkeit aus der Verbindung deutschvölkischer Ideale mit Gedanken Nietzsches. „Es ist kein Gott! Die Welt hat keinen Willen.“ (S. 333). Diese allen wahren Glauben verneinende Auffassung, die Burte mit Nietzsche gemeinsam hat, ist jedoch auch wieder dem deutschen Wesen entgegen. Den Deutschen ist ein besonders reges Gewissen gegeben; das Gewissen aber ist das Gottgefühl im Menschen. Wer dies in sich zum Schweigen gebracht hat, der hat das beste Empfinden, das er als Deutscher von seinen Vorvätern ererbt hat, verloren. Die Einwände, die Wiltfeber gegen den christlichen Gottesglauben erhebt, sind oberflächlich, so, wenn er betreffs des Gedankens der Dreieinigkeit allzu vernünftige Abrechnung hält. Dieser Gedanke ist ja doch nur ein menschliches Stammeln von dem unfassbaren, unsagbaren Gotteswesen. — Gibt es überhaupt einen Gott, dann ist er übervölkisch, dann ist nur die Art, wie das Gemüt der Menschen bei den einzelnen Völkern ihn ergreift, verschieden. Aber nichts hindert uns, auch für uns herüberzunehmen, so viel von der Erkenntnis der überweltlichen und übervölkischen Gottheit den alten heidnischen Weisen und jüdischen Propheten schon aufgegangen war. Leider nur allzu wahr dagegen ist, was er sonst über den Einfluss der „Fremden“ auf unser deutsches Volks- und Geistesleben anführt. Der „Krist“ ist für ihn in erster Linie „der grosse Widerjude“; es ist Nietzsches Uebermensch, nur in deutscher Gestalt, während Nietzsche ja bekanntlich vom Deutschtum und vom Christentum gleichwenig wissen wollte. Man würde aber auch Burte durchaus falsch verstehen, wenn man annähme, wie es in der Besprechung der Rheinisch-Westfälischen Zeitung zu geschehen scheint, dass er ein reines deutsches Christentum vertrete. Der Reine Krist hat mit dem wahren Christus ausserordentlich wenig gemein. Dass Burte überhaupt diesen Namen wählt, und in seinem Denken doch auch in irgend einer Weise an Christus anzuknüpfen das Bedürfnis fühlt, zeigt nur wieder, wie schwer das Menschen-gemüt von dem wahren Heiland loskommt.

Auch in seinen Gedanken über die Sittenordnung unter den Menschen schliesst sich Burte eng an Nietzsche an. Den „Befehl“, das Herrentum sieht er als das Heilbringende an. Und gewiss hat auch der Befehl seine notwendige und bedeutsame Stelle in dem Zusammenleben der Menschen. Aber er wird nur dann wahrhaft heilsam und fördernd wirken, wenn er letztlich nicht aus Selbstsucht, sondern aus Liebe hervorgegangen ist. Liebe ist also der weit übergeordnete, Befehl der tief untergeordnete Begriff. Selbstsucht zerstört, Liebe hält zusammen. Dienen müssen wir alle. Der höchste, der beste Herr ist der erste Diener. Mit Burtes Herrenstandpunkt hängt seine unsoziale Auffassung zusammen, um sie so zu nennen. Es ist und bleibt doch immer widersinnig, dass um weniger Vortüglicher willen die vielen anderen da sein sollen. Auch all die Vielen, so schlicht, so unvollkommen, ja so fehlerhaft sie sind, sollen weiter geführt werden. Sozial heisst: auf Hebung der Volksgemeinschaft, des Volksganzen bedacht; Hebung in religiöser, sittlicher, geistiger, wirtschaftlicher und (nach Wiltfebers Sinn) auch in körperlicher Beziehung. Es ist unverständlich, wie ein Völkischer den recht verstandenen sozialen Gedanken zugleich mit dem falschen sozialistischen verwerfen kann, wie es Burte tut. Eher könnte man geradezu sozial und völkisch gleichsetzen.

Vom rechten völkischen Standpunkt aus, den auch ich von Herzen teile, ist Hermann Burtes Buch durchaus abzulehnen. Es spricht daraus, wie der „Kunstwart“ mit Recht sagt, Kulturmüdigkeit, es ist tadelsüchtig, einseitig pessimistisch

und blasiert, — ich brauche mit Absicht diese Fremdwörter, — und also nicht wahrhaft gross. Es findet sich darin nichts von Jugendfrische sondern eher Abgelebtheit, keine wahre Tragik. Wie uns hier das Deutschtum entgegentritt, so können wir es uns nicht wünschen. Wir Völkischen warten darum auf ein anderes Buch, das deutschen Sinnes bestes Zukunftsstreben richtiger und reiner darstellt. Vielleicht bringt es uns das nächste Jahr mit seinem Gedenken an grosse christlich deutsche Vergangenheit. Der kommende deutsche Dichter täte gut, an den letzten Grossen, Richard Wagner, anzuknüpfen, und sich durch den „Parsifal“ den Weg weisen zu lassen. Weniger Nietzsche — mehr Wagner, und der Verfasser hätte das Buch schreiben können, das er zu schreiben gedacht hat.

Johannes Blankenburg.

Alexander von Gleichen-Russwurm: Freundschaft.

Eine psychologische Forschungsreise. Stuttgart 1911 bei Julius Hoffmann.

A. von Gleichen-Russwurm hat sein reiches Kulturwissen zur Erforschung eines Grundproblems menschlichen Lebens verwandt: des Problems der „Freundschaft“. Und wie dieses Problem schon an sich eine Verinnerlichung und gleichzeitig eine Umgrenzung darstellt gegenüber den allgemeineren und verfließenden Themen der früheren Werke über die Geselligkeit, so überragt das neueste Buch des fruchtbaren Forschers auch als Ganzes, was Diktion und Gehalt anbetrifft, um ein Erhebliches seine Vorgänger. Schon äusserlich ist der feuilletonistische Apparat der Stichworte am Anfang jeden Kapitels fortgefallen; in vornehmer Ruhe und klarem Aufbau schreitet die Untersuchung fort. Mit „Freimut und schonungsloser Aufrichtigkeit“, die der Verfasser selbst als notwendig gerade für dieses Thema erachtet, ist er verfahren. Der einleitende Teil „Freundschaft oder Liebe“ gibt vor allem beredtes Zeugnis von diesem Freimut: er ist von dem Ethos einer feinen und starken Persönlichkeit getragen und gibt in vornehmer Weise sehr geistreiche Analysen seelischer Vorgänge. Interessant wie die grossen Aphoristen Frankreichs, ohne ihre starke Bitterkeit, seelenkundig wie Nietzsche in seinen moralpsychologischen Erörterungen, doch ohne seinen Radikalismus, zergliedert v. Gleichen-Russwurm das Wesen der Freundschaft und der Liebe, um nicht restlos bei einer lächelnden oder sarkastischen Resignation stehen zu bleiben.

Freundschaft und Liebe werden getrennt, die Liebe wird als Urtrieb, als zerstörende, unüberwindliche, ihren eigenen, den Weg zu neuem Leben über das gegenwärtige Individuum gehende Gewalt gefasst: „Stäts sieht der Tod der Liebe über die Schulter . . . „Schliesslich ist die Erfüllung selbst nichts als ein schönes Sterben, ein Verblühen im Individuum, das Neue zu zeugen.“ (S. 9.)

Alles Geistige, Ruhige, Fördernde im idealen Sinne wird der Freundschaft zugesprochen, auch wenn es sich um das Verhältnis von Mann zu Weib handelt: „wo die Liebe Naturarbeit leistet, leistet sie (die Freundschaft) Kulturarbeit.“ (S. 9.)

Vielleicht wird der Freundschaft zu viel, der Liebe zu wenig zugesprochen, vielleicht sind diese Gegensätze in der Auffassung nur Gegensätze in der Bezeichnung. „Nordische Völker, mehr träumerisch sentimental als sinnlich angelegt, sind darauf gekommen, Liebe, Freundschaft und Ehe als sehr gut miteinander vereinbar anzusehen. Auf ihre Art haben sie einen Einklang zu schaffen gesucht, indem sie das deutliche Merkmal vollendeter Freundschaft, die ruhige Zärtlich-

keit des Gemütes, mit dem Ausdruck Liebe bezeichneten.“ Uns Nordländern ist allerdings diese Auffassung geläufig, die einer begrifflich klaren Scheidung gewiss entbehrt. v. Gleichen-Russwurm musste die Scheidung vornehmen und hat mit feinsinniger Psychologie die typischen Eigenschaften der beiden grossen Bewegungen des Menschenlebens von einander gesondert und so ihre Charakteristik festgelegt. Leidenschaft und Instinkt, Unlogik und Untreue auf der einen Seite, Maass und Bewusstheit, Logik und Treue auf der andern. An historischen und psychologischen Beispielen wird die Richtigkeit dieser Einsicht erwiesen. Das Leben wird immer neue Kombinationen finden, in denen beides, Freundschaft und Liebe, unlöslich mit einander verwachsen sind, zum Verstehen aber bedürfen wir wohl der begrifflichen Klärung und Vereinfachung.

Kühl und klug, mit einer grossen Tapferkeit geht der Verfasser dem Entstehen des Liebes- und Freundschaftsbedürfnisses nach. Und er findet mit andern Psychologen seinen Grund in der „eingeborenen Sehnsucht des Menschen nach Dramatisierung der eigenen Persönlichkeit.“ (S. 18.) Wie v. Gleichen-Russwurm diesen Gedanken verfolgt und seine Richtigkeit nachweist, ist bewundernswert. Ein über der gewaltsam unwissend scheinenden Eitelkeit der Menschen stehender Geist enthüllt diskret die innersten Motive menschlichen — eigenen — Handelns, durch diese Bewusstheit ihnen eben nicht mehr wahllos unterworfen, sie dennoch anerkennend. Dieser kurze Hinblick in die Psyche eines Schaffenden scheint mir der grösste Gewinn des ganzen Werkes zu sein. Die freie Tapferkeit macht warm und froh, sie bringt die Stimmung zu jenem Grad fein-erregter Interessiertheit, der nötig ist um den diffizilen Problemen in ihre historischen Verzweigungen ohne Ermüdung folgen zu können. Eine persönliche Note ist durch die ganzen Anfangskapitel, ist vor allem durch diese letzten Erörterungen dem Werke gegeben. Ich habe sie als einen jener nur selten aufklingenden Rufe empfunden, die uns aus der dunklen Leere einer Sphäre treffen, in der unser Ich als abgeschlossene Welt für sich lebt, ein Mikrokosmos im Universum des Allgemeindaseins. Diese Rufe vermitteln uns die wohlthuende Gewissheit intellektueller Gemeinsamkeit, die nichts von demokratischer Massensuggestion, nichts von äusserlichen und offiziellen Klassengefühlen an sich hat. Sie sind eine Ergänzung zu dem erlösenden Gefühl einer grossen Kunst gegenüber zu dem Erlebnis naher Liebe oder Freundschaft.

Ich möchte einige Worte des Verfassers hier noch wiederholen: „Von der kleinlichsten Eitelkeit bis zum edelsten Ehrgeiz reicht dieser Künstlerdrang, vor einem bestimmten Publikum seinen Part gut zu spielen Im Parkett unserer Zuschauer sitzen die wirklichen oder auch nur die vermeintlichen Freunde in den vordersten Reihen, nach rückwärts verschwimmen die Gesichter von den näheren und weiteren Bekannten bis zur unbestimmten Menge, von der wir das Haus erfüllt glauben, auch wenn es leer, gähnend leer geblieben ist.“ (S. 20.) Ob solche Gedanken einen grossen Kreis von Verstehenden finden werden, weiss ich nicht. Ein grosser Kreis ist auch selten ein wahrer Erfolg. Leer aber ist das Haus nicht, in dem diese Worte gesprochen wurden.

v. Gleichen-Russwurm gehört zu den seltenen Geistern, die sich bis in die tiefsten Beweggründe der Triebfedern ihres Handelns, ihres ganzen Selbst bewusst sind, ohne durch diese Erkenntnis an sich und andern zynisch zu werden. Immer hat sie für den Erkennenden etwas Schmerzliches, das nicht zu zeigen, Grösse erfordert; etwas Rastloses, das nur in seltenen Stunden eigenen Schaffens Entspannung findet, in Liebe oder Freundschaft, Schönheit oder Religion sehnsuchtsvoll seine Erlösung sucht.

Die Gliederung des historischen Teiles sei noch kurz skizziert. Ein Kapitel über die philosophischen Grundanschauungen eröffnet ihn. Antike Ideen über die Freundschaft werden dargelegt und gleichzeitig Beispiele antiker Freundschaftsverhältnisse gegeben. Von Gleichen-Russwurms eindringende Kenntnis griechischer und römischer Kultur (er hat uns soeben eine prachtvolle Nachdichtung des gefesselten Prometheus geschenkt) tritt deutlich zutage und weiss unter dem Gesichtspunkt seines Themas neue Durchblicke zu geben. Teil III: „Neue Bahnen“ zeigt die Wandlungen des gesamten Weltgefühls und so auch der Freundschaft unter dem Einfluss des christlichen Religionskultus, der im Mittelalter den eigentümlichen Freundschafts- und Liebestypus der „Waffenbrüderschaft und Minne“ (Teil IV) heraufführt. Teil V: „Vom freundschaftlichen Verkehr“ gibt ein Bild europäischer Gesellschaftssitten, in Teil VI wird unter dem Titel „Empfindsamkeit“ das Zeitalter der Freundschaft, das mittlere und ausgehende 18. Jahrhundert behandelt, dessen Auswirkungen noch recht tief in das 19. Jahrhundert hineingehen. Rousseau und Herder, Klopstock und Lessing, Goethe und Schiller leben in der Zeit und bestimmen sie, werden von ihr mitgerissen und tragen ihren Stempel. Goethe im sentimentalischen Darmstadt und in den ersten Weimaraner Jahren schwärmerische Freundschaft genießend, Goethe im Bunde mit Schiller antike Freundschaftsgrösse neubelebend, jene Herbheit männlicher Freundschaft, die ein Auslösen der besten Schaffenskräfte im gegenseitigen Verstehen und Fördern als schönste Frucht zeitigt.

Teil VII fasst unter dem Titel „Romantische Züge“ besondere Typen des Freundschaftserlebens zusammen. Einige Worte sind der Freundschaftstragödie zwischen dem Bayreuther Meister und Nietzsche, ein längerer Abschnitt Nietzsches Verhältnis seinen andern Freunden gegenüber gewidmet.

Den Beschluss bildet eine Synthesis der am Eingang diskutierten Probleme „Freundschaft oder Liebe“: „Freundschaft und Liebe“ lautet der Titel dieser letzten Ausführungen. In der aus Liebe und Verstehen, erwachsenen, zu inniger Freundschaft und anregendem Zusammenarbeiten sich entwickelnden Ehe sieht der Verfasser eine Verschmelzung der beiden Mächte. Eine Ehe nur aus freundschaftlichen Gefühlen erwachsen, sieht von Gleichen-Russwurm mit Recht als nicht ausfüllend und ideal an. Und so wird auch gegen eine zu sportsmässige oder intellektualistische Beziehung und Erziehung der Geschlechter Stellung genommen zugunsten einer lebenswarmen und künstlerischen Wertung der Liebesbeziehungen. Die Erziehung soll keine Erziehung gegen die Ehe sein, „gegen die Liebe und gegen die zartesten Empfindungen der Freundschaft“ (S. 462). Mit den Worten des Apostels Paulus über die Liebe schliesst von Gleichen-Russwurm sein Werk.

Ich möchte den Eindruck des Ganzen in einen Dank an den Verfasser zusammenfassen: einen Dank für den starken Freimut und das vornehme und sensible Menschentum, die aus allem zu uns sprechen.

Nora Braun.

Bayreuth und Draussen.

Die Generalversammlung des Allg. Richard Wagner-Vereins,

die, wie üblich, am 24. Juli im Saale des „Frohsinn“ in Bayreuth stattfand, hatte sich diesmal lebhafter Teilnahme zu erfreuen und gewann durch die Annahme wichtiger Anträge besondere Bedeutung für die künftige Weiterentwicklung des Vereins. Nachdem der Vorsitzende Oberbürgermeister Dr. Casselmann die zahlreich Erschienenen begrüsst und Friedrich v. Schoen an Frau Cosima Wagner und an Siegfried Wagner Huldigungsgrüsse im Namen des Vereins übersandt hatte, verlas Exz. v. Dirksen (Berlin) den Rechenschafts- und Kassenbericht. Zwei neue Zweigvereine haben sich im letzten Jahre gebildet: Falkenstein im Vogtland und Kopenhagen. Aufgelöst hat sich die Ortsgruppe Laibach. Freiherr v. Wolzogen ist für grössere Einschränkung der sehr beträchtlichen Verwaltungskosten. Oberbürgermeister Casselmann teilt mit, dass das Vermögen des von der Stadt Bayreuth verwalteten Festspielfonds am 30. Juni dieses Jahres 89811 M 86 $\frac{1}{2}$ betrug. Entgegen der Auffassung, dass der Verein sich überlebt habe, glaubt der Delegierte von Wien, Herr Köchert, dass es wohl noch möglich sei, dem Verein neues Leben einzufössen. Er spricht sich sehr energisch für eine Reorganisation des Vereins aus. Einer neuen Zentrallleitung solle eine leichtere Geschäftsführung ermöglicht werden. Zu diesem Zwecke seien Änderungen in den Satzungen nötig, wofür er der Versammlung bestimmte Vorschläge unterbreitet. Redakteur Püringer (Dresden) weist besonders auf § 1 der Satzungen hin; er solle die Hauptsache sein und sei zu sehr ausser Acht gelassen worden. Es gelte in den Wagner-Vereinen eine Gesinnungsbildung aufzurichten und den Einfluss des Wagnerschen Kunstgeistes auch in der Öffentlichkeit Macht gewinnen zu lassen. Der Wagner-Verein möge künftighin ein Kampfverein sein. Prof. Dr. Höfler (Wien) begrüsst es, dass solche Töne wieder gehört werden. Der Wiener Akademische Wagner-Verein habe aber stets das Kunstideal Wagners hochgehalten und seine Bedeutung fürs Leben betont. Auch Exz. v. Chelius (Karlsruhe) vertritt die Ansicht, dass der Wagner-Verein immer die ideale Aufgabe im Auge gehabt habe, dass er sich aber zuerst praktischen Zielen habe zuwenden müssen, um eine breite Basis zu gewinnen. Schliesslich werden folgende drei Anträge Prof. Höflers von der Generalversammlung einstimmig angenommen:

1. Die vom Wiener Akademischen Wagner-Verein durch den Delegierten Köchert angeregten Abänderungen der Satzungen mögen von der Generalversammlung grundsätzlich gutgeheissen und
2. durch eine Kommission bis zur nächsten Generalversammlung endgültig redigiert und jener Generalversammlung zur Beschlussfassung unterbreitet werden.
3. Zum Vorort und Sitz der neuen Zentrallleitung möge man Leipzig, des Meisters Geburtsstadt, wählen.

Friedrich v. Schoen spricht der seitherigen Zentrallleitung herzlichen Dank aus. Auf Antrag Prof. Höflers wird eine Kommission von 5 Mitgliedern gewählt und zwar Oberbürgermeister Dr. Casselmann (Bayreuth), Friedrich v. Schoen (München), Dr. Rigler (Wien), sowie ein von Leipzig und ein von Berlin zu wählendes Mitglied. Herr v. Schoen beantragt sodann, aus den Zinsen des Festspielfonds fernerhin 3000 M jährlich für die Erhaltung der „Bayreuther Blätter“ zu verwenden. Der Antrag wird einstimmig angenommen. Prof. Höfler dankt bei dieser Gelegenheit Freiherrn v. Wolzogen, dass er nun schon 35 Jahre lang die „Blätter“ in so ganz einziger Weise geführt habe, worauf dieser der schönen Erfahrungen gedenkt, die ihm aus einer wenn auch kleinen, so doch „tief uns angehörigen“ Gemeinde zuteil geworden. Wie immer so werde er auch künftighin die Blätter für die „Jugend“ weiterführen „im Geiste Richard Wagners“. Hierauf wird der Parsifal-Antrag zur Diskussion gestellt. Herr v. Schoen weist in längerer Rede darauf hin, dass vor allem jetzt die Finanzfrage wegfalle; das bedeute einen Gewinn gegen früher. Die Kunst bedürfe der Freiheit. Es sei falsch, den Parsifal „popularisieren“ zu wollen. Hier heisse es: „Ihr habt zu uns zu kommen.“ Wer zum Schützenfest nach Frankfurt oder zum Oktoberfest nach München fahren könne, der könne auch nach Bayreuth kommen, wenn er wolle. Man müsse den Leuten sagen, warum der Parsifal an den andern Bühnen ein Zerrbild sein werde. Der heiligste Wille Wagners sei zu achten. Geschähe das nicht, so sei es eine Blamage für die andern, nicht für uns. Hier handle es sich um eine Sache der nationalen Ehre. Auch Oberbürgermeister Casselmann betont, dass der Verein seine Schuldigkeit tun müsse, worauf der Beschluss einstimmig angenommen wird, der Parsifalschutz-Bewegung sich anzuschliessen. Nachdem die Rechnungsrevisoren wieder ernannt sind, Freiherr v. Wolzogen wieder ins Kuratorium des Festspielfonds gewählt worden ist und der Delegierte von Leipzig, Herr Zenker, erklärt hat, dass Leipzig die Wahl zum Vorort voraussichtlich annehmen werde,

wird die Wahl der neuen Zentralleitung vorgenommen. Nach Vorschlag von Herrn v. Schoen sind die neuen Mitglieder: Oberbürgermeister Dr. Casselmann (Bayreuth), Freiherr H. v. Wolzogen (Bayreuth), General v. Chelius (Berlin), Herr Köchert (Wien), Redakteur Püringer (Dresden) und fünf noch zu wählende Herren aus Leipzig. Schliesslich wurden noch Depeschen an S. M. den Kaiser und S. K. H. den Prinzregenten von Bayern abgesandt, worauf der Vorsitzende, dem Prof. Höfler für seine Mühewaltung dankte, die Versammlung schloss.

Dr. B.

Richard Wagner - Festspiel - Stiftung.

Rechnung über den Stand des Fonds der Richard Wagner-Festspiel-Stiftung für 1911/12.

Nr.	Einnahmen.			Nr.	Ausgaben.		
		M	℔			M	℔
I	a) An Fundationszuflüssen von der Zentralleitung des Allgemeinen Richard Wagner Vereins für 1911/12 . . .	—*)	—	I	Auf Buchbinderlöhne . . .	2	30
	*) Die der Richard Wagner-Festspielstiftung satzungsgemäss zufallende Summe von 20% der Netto-Einnahme für 1911/12 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	—
	b) An Spenden für 1911/12 .	—	—	III	Auf sonstige Ausgaben . . .	17	85
II	An Kassabestand vom Vorjahre	28	80	IV	Auf Ausleihung von Kapitalien	1211	26
III	An Zinsen von Aktivkapitalien	3173	—				
IV	An sonstigen Einnahmen . .	28	41				
V	An Kursgewinn	1	20				
		3231	41			3231	41

Abschluss:

Einnahmen 3231 M 41 ℔

Ausgaben 3231 " 41 "

Bestand — M — ℔

Die Aktivkapitalien der Richard Wagner-Festspiel-Stiftung betragen: 89 811 M 26 ℔

Bayreuth, am 29. Juni 1912.

Georg Vogel, Stiftungsverwalter,

Kassier des Fonds der Richard Wagner-Festspiel-Stiftung.

Richard Wagner-Stipendien-Stiftung Bayreuth.

Unter Aufsicht der Königlichen Regierung von Oberfranken.

Abrechnung für das Jahr 1911/12.

a) Grundstockskonto.

Stand am 1. Oktober 1911	M	184 827.14
Spende von Frau Hauptmann Selzam, Darmstadt	"	10.—
" " Herrn Major Selzam, Darmstadt	"	10.05
Zu übertragen	M	184 847.19

	Uebertrag	ℳ	184 847.19
Spende von Herrn Friedrich Adeling, St. Petersburg		"	300.—
" " " N. N., Bremen		"	20.—
" " Frln. von Zerzog, Bayreuth	ℳ	5.—	
" " Ungenannt, Bayreuth		20.—	
" " " Darmstadt		60.—	
" " Mme. Hartmann, Paris		100.—	
" " Frln. Else Wolpert, München		10.—	
" " " Lina Denzinger, München		5.—	
" " Elfriede Hintzke, Liegnitz		4.—	
" " Mrs. Hamilton Ogilvy, Prestonkirk		10.—	
" " Frln. Emma Mittendorfer, Amstetten		6.—	
" " M. Armand Crommelin, Weisser Hirsch		6.—	226.—
" " Herrn Baron Adalbert von Kruedener, Wohlfahrtslinie		"	11.—
" durch Zentralleitung des Allgem. Rich. Wagner-Vereines übermittelt		"	51.—
" von Herrn Hugo Graf, Leipzig		"	30.—
" Orchesterverein Graz, durch Herrn Friedr. Hoffmann, Kr. 150.—		"	126.90
" Herrn Alex. Duncker Verlag, Weimar, vertragsmässige Zuwendung		"	3 581.60
" " Otto Crusius, München		"	25.—
" " Mlle. du Jardin, z. Zt. Bayreuth		"	100.—
" " Frau Marie Gross, Berlin		"	25.—
" " Herrn Georges Knopff, Bruxelles		"	40.—
" " Dr. Richard Rosenfeld, Karlsbad		"	25.—
Gewinn beim Umtausch von Effekten		"	35.65
Durch den Verwaltungsrat der Bühnenfestspiele in Bayreuth überwiesene Konventionalstrafen für unbefugten Kartenverkauf:			
Rechtsanwalt Dr. D.-G., Bremen		500.—	
F. K., Nürnberg		100.—	
V., Bayreuth		100.—	
F. L., Wilmersdorf		50.—	
V., Grossniedesheim		100.—	
H. H., Frankenthal		100.—	
Frau M. H., Helmbrechts		100.—	
G. V., Wien		100.—	1 150.—
Stand am 1. Oktober 1912	ℳ		190 594.34

b) Vermächtnis der Frau Anna von der Osten.

Stand am 1. Oktober 1912 (wie am 1. Oktober 1911) ℳ 703.50

c) Vermächtnis des Herrn Generalmusikdirektors Hermann Levi.

Stand am 1. Oktober 1911 ℳ 4 515.69
 Durch Breitkopf & Härtel überwiesene Tantiemen " 631.46
 Stand am 1. Oktober 1912 ℳ 5 147.15

d) Bernhard Loeser-Stiftung.

Stand am 1. Oktober 1911 ℳ 4 800.—
 Spende von Frau Kommerzienrat Cäcilie Loeser, Berlin " 600.—
 Stand am 1. Oktober 1912 ℳ 5 400.—

e) Jubiläumskonto.

Stand am 1. Oktober 1911 ℳ 155 646.50
 Ueberweisung vom Provinzialverband Posen " 419.—
 " " Provinzialausschuss Hessen-Nassau " 1 866.—
 " " Akadem. Rich. Wagnerverein Königsberg i. Pr. " 50.05
 " " Landesverband Thüringen " 486.—
 Zu übertragen ℳ 158 467.55

Stand am 1. Oktober 1912 *H* 167 836.85

f) Richard Wagner-Verband Deutscher Frauen.

Auf Wunsch der Verbandsleitung für Verbandszwecke zurückgegeben . „ 515.—

Stand am 1. Oktober 1912 102 004.02

g) Stipendienkonto.

Stand am 1. Oktober 1911	ℳ	1 913.22
Ueberweisung vom Allgem. Rich. Wagner-Verein	"	1 200.—
" " Grazer Verein (2 Eintrittskarten)	"	50.—
Zinsen der Konten a—g	"	17 200.35
	ℳ	20 863.57
Unkosten und Steuern	ℳ	1048.33
Für Stipendien wurden ausgegeben (s. u.)	"	21 626.—
	"	22 674.33
Somit Mehrausgabe	ℳ	2 310.76

h) Zusammenstellung.

1. Grundstockskonto	ℳ	190 594.34
2. Vermächtnis von der Osten	"	703.50
3. Vermächtnis Hermann Levi	"	5 147.15
4. Bernhard Loeser-Stiftung	"	5 400.—
5. Jubiläums-Konto	"	167 836.85
6. Richard Wagner-Verband Deutscher Frauen	"	102 004.02
Gesamtvermögen am 1. Oktober 1912	ℳ	471 685.86

Dieses Vermögen besteht aus:

ℳ 475 000.— mündelsicheren, bei der K. Filialbank München hinterlegten Wertpapieren im Buchwerte — ohne die laufenden Zinsen — von	ℳ	465 031.20
Guthaben bei der Bayerischen Vereinsbank München	ℳ	4 353.—
" auf Stipendienkonto	"	2 310.76
	ℳ	6 663.76
Abzüglich Schuld an K. Filialbank München	"	9.10
	ℳ	6 654.66
	ℳ	471 685.86

Den gütigen Gönnern der Stiftung sei auch an dieser Stelle der wärmste Dank ausgesprochen; insbesondere auch der K. Regierung von Oberfranken, die der Stiftung durch Anerkennung ihres gemeinnützigen Charakters die Befreiung von der Kapitalrentensteuer sowie von der Kreisumlage aus dieser Steuer ermöglicht hat. Ebenso dem Magistrat der Stadt Bayreuth, der die Stiftung in entgegenkommender Weise von städtischen Umlagen und von der Lustbarkeitssteuer auf die von der Stiftung vergebenen Karten befreit hat.

Freunde und Gönner der Stiftung sind — um neuerlich missliche Verwechslungen zu verhüten — gebeten, nicht Bezeichnungen, wie „Bayreuther Stipendien-Stiftung“ oder „Bayreuther Stipendien-Fonds“ zu gebrauchen, sondern ausschliesslich den richtigen Namen „Richard Wagner Stipendien-Stiftung“, und ferner, 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.

Für Stipendien zu den Bühnenfestspielen dieses Jahres wurden ausgegeben:

a) für Ankauf von 722 Eintrittskarten	ℳ	16 130.—
b) für Beiträge zu Kosten von Reise und Aufenthalt	"	5 496.—
	ℳ	21 626.—

Stipendien erhielten: a) Barbeträge allein	3 Personen.
b) Karten	124 "
c) Karten und Barbeträge	142 "
zus.	269 Personen.

Vom Beginn ihrer Wirksamkeit (1883) bis einschliesslich 1912 hat die Stiftung im Ganzen für Stipendien an 3 117 Personen ℳ 206 603.— ausgegeben.

München 1. Oktober 1912.

Kaiser Ludwigplatz 2.

Die Verwaltung.

Friedrich von Schoen.

Aus den Vereinen.

Akademischer Richard Wagner-Verein Berlin.

Dem Gedächtnis Franz Liszts war eine Feier des Akademischen Richard Wagner-Vereins gewidmet, die am Sonntag den 25. Februar stattfand. Der Festsaal in der Dorotheenstrasse 13/14 war gefüllt, denn die Namen derer, die sich in uneigennützigster Weise in den Dienst der guten Sache gestellt hatten, haben einen guten Klang: Herr Professor Richard Sternfeld und Frau Professor Reuss-Belce. Statt der erkrankten Frau Ansorge spielte der bekannte Pianist von Papoff einige Klavierstücke von Liszt und errang sich einen vollen Erfolg. Im Mittelpunkt der Feier, die durch eine schöne Ansprache des I. Vorsitzenden Herrn Schwebsch eröffnet war, stand die Gedächtnisrede des Prof. Sternfeld. Seine interessanten Ausführungen über Liszt und dessen Verhältnis zu R. Wagner liessen nicht nur seine Begeisterung, sondern auch sein tiefes Verständnis für die beiden grossen Tonheroen erkennen. Wir müssen, so führte er u. a. aus, dankbar sein, dass wir beide Männer haben, und sollten nicht in nutzlosem Streit uns erhitzen darüber, ob die neuen Formen des musikalischen Ausdrucks von diesem oder jenem zuerst ausgegangen sind. Wir haben vielmehr festzustellen, dass die beiden grossen Künstler sich gegenseitig auf das stärkste befruchtet haben. Dass Liszt öffentliche Anerkennung nur für seine virtuose Beherrschung des Klaviers fand — da allerdings in bisher nie dagewesenem Maasse — seine Kompositionen ihm dagegen wenig Erfolge brachten, ist sehr zu bedauern und ungerecht. Gibt es doch sogar noch heute Leute, die Liszt als Komponisten nicht gelten lassen wollen, selbst nicht in seinen symphonischen Dichtungen, wo er sein Bestes gab, und trotzdem für diese Wagner schon 1858 in einem Aufsatz energisch das Wort ergriff. War zu Beginn der Freundschaft zwischen den beiden so verschiedenen Männern Liszt derjenige, der für Wagner eintrat und alle Schwierigkeiten im Dienste der neuen deutschen Kunst überwand — die erste Lohengrinführung 1850 in Weimar durch Liszt ist das unvergängliche Denkmal dieser echten Freundschaftsliebe —, war also zuerst Liszt allein der gebende gewesen, wie er es so vielen war, so blieb später Wagner seinem Freunde auch dann treu, als viele von Liszt abfielen. Gefördert wurde das schöne Verhältnis der beiden Künstler durch die verwandtschaftlichen Bande, wodurch der so lange einsam umherirrende Freund endlich ein Heim fand. Dies verschönte auch den einsamen Lebensabend Liszt's, ihm, der stets nur an andere dachte und für sich nichts erkämpfen mochte. Ein Kreis von treuen Schülern allein hat gegen die Abneigung des Publikums und der Kritik für die Kompositionen ihres Meisters einen langen Kampf geführt — und manches, vieles erreicht. Mehr aber müsste geschehen, mehr und öfter die Lisztschen Tonwerke zur Aufführung gelangen. Den ungeheuren Einfluss Liszt's auf das Musikleben des 19. Jahrhunderts vermag man doch nicht abzuleugnen, seine Persönlichkeit lässt sich nicht aus der Musikgeschichte des vergangenen Dezzenniums fortdenken. — Von den vielen Gedanken im einzelnen, die die Rede Prof. Sternfelds enthielt, konnten hier nur einige berührt werden. Die Vielseitigkeit des Vortragenden ist ja aller Welt zur Genüge bekannt, aber immer wieder muss man staunen, wenn man ihn dann wieder auf dem Klavier hört. Die tiefe Innigkeit bei der Wiedergabe des Parsifalvorspiels waren ebenso zu bewundern, wie die feine Begleitung zu den beiden Liedern von Liszt, die Frau Prof. Reuss-Belce sang. Ausgewählt waren Kompositionen zweier Goethescher Gedichte, die viel bekannter in anderer Meister Vertonung sind, nämlich „Ueber allen Gipfeln ist Ruh“ und „Mignon“. Vergleiche in dieser Hinsicht zu ziehen, hat immer etwas Missliches, aber — was charakterische, dem Inhalt angepasste Tonsprache anlangt, stehen die beiden Lisztschen Lieder sehr hoch. Allerdings muss man sie singen können so wie Frau Reuss, mit so hoher Gesangkunst, so prachvoller Deklamation und in so feiner Nuanzierung im Ausdruck. Es war ein Genuss dem zuzuhören; und fast noch mehr dann der schöne Abschluss der Feier, als die beiden im Dienste der Wagnerschen Kunst Stehenden, Prof. Sternfeld und Frau Prof. Reuss, den Schluss der Götterdämmerung den ergriffen lauschenden Hörern darbrachten.

Semesterbericht des Berliner Akademischen Richard Wagner-Vereins.

Wintersemester 1911/12.

I. Vorsitzender: Herr stud. phil. Erich Schwebsch.

II. „ Bibliothekar und Schriftführer: Herr stud. phil. Thalmann.

III. „ und Kassenwart: Herr cand. arch. Rachwalsky.

Zu Beginn des Semesters zählte der Verein 13 aktive, ausser den alten, inaktiven und Ehren-Mitgliedern.

Im Gegensatz zu dem vergangenen Sommersemester, wo uns die Besprechung des „Parsifal“ zahllose Gäste zugeführt hatte, verlebten wir das Wintersemester in engstem Kreise. Trotzdem brachte uns unsere Arbeit die manigfaltigste, erhabenste Abwechslung. Im Mittelpunkt der Sitzungen, die Donnerstags von 8 $\frac{1}{4}$ —10 $\frac{1}{4}$ im Realgymnasium Dorotheenstrasse stattfanden, stand die Interpretation des „Rheingold“ und des ersten Aktes der

„Walküre“, die wie immer unser allverehrter, unentbehrlicher Freund und geistiger Vater, Herr Prof. Dr. Richard Sternfeld, leitete, dem wir an dieser Stelle unseren tiefinnigsten Dank aussprechen möchten.

Ausserhalb der 15 Sitzungen des Semesters fand am 25. Februar eine Wagner-Liszt-Feier statt, der ca. 300 Gäste beiwohnten. Das Programm dieser wohlgelungenen Veranstaltung war: 1. Begrüssung durch den I. Vorsitzenden Herrn stud. phil. Schwebsch. 2. Vorspiel zu „Parsifal“ (Herr Prof. R. Sternfeld). 3. Franz Liszt, 2 Lieder: a) Ueber allen Gipfeln ist Ruh, b) Mignon (Frau Prof. Reuss-Belce). 4. Franz Liszt: a) Au lac de Wallenstedt, b) Erlkönig, c) Funérailles, d) Cantique d'amour (Herr Pianist Wlad. v. Papoff). 5. Zum Gedächtnis Franz Liszts (Herr Prof. R. Sternfeld). 6. Richard Wagner: Brunnhildes Schlussgesang aus der Götterdämmerung (Frau Prof. Reuss-Belce).

Drei Sitzungen hoben sich aus der Reihe der übrigen besonders hervor. Am 23. XI. fand eine Liszt-Feier statt, in der eine programmatische Erläuterung der Dante-Symphonie und ihr Vortrag auf dem Klavier gegeben wurde. Die Sitzung am 30. XI. war dem Andenken Heinrich v. Kleists gewidmet. Ein Freund des Vereins, Herr Dr. Guttmann, trug 3 Lieder von H. Wolf vor. (Mörcke: a) Sohn der Jungfrau, b) Auf einer Wanderung; in ein kleines Städtchen. — Goethe: Kophtisches Lied.) Herr Dr. Singer sprach über die Bedeutung des „Dramatikers“ Kleist. — Besonders festlich gestaltete sich die Sitzung am 1. II. 12, die dem Andenken des Grossen Königs, Friedrich II., gewidmet war. Richard Wagners „Kaisermarsch“ als Einleitung verfehlte seine Wirkung nicht. In warmen Worten gedachte Herr Professor Sternfeld des Königs und sprach im besonderen über die Stellung dieses Deutschen zur deutschen Kunst. Ausserdem trug uns Herr Prof. Sternfeld ein noch ungedrucktes Gedicht von Prof. Wilh. Lubosch „Friedrich der Grosse und Sebastian Bach“ vor. Gespielt wurde: „Toccata“ F-Dur von Seb. Bach und zwei Flötenkonzerte Friedrich des Grossen von Herrn Valentin, einem jungen Flötisten. König Heinrichs Anreden an die Männer von Brabant aus dem ersten und letzten Akt des Lohengrin wurden von einem noch unbekannten Baritonisten, Herrn Klefner, gesungen, der seine Kunst bereitwillig in unseren Dienst gestellt hatte. Ebenderselbe Künstler erfreute uns zum Schluss noch durch den Vortrag der Ballade „Jung Dieterich“ von Hentschel.

Dass der Ak. R. W.-V. des Mahnwortes Richard Wagners, „Ehrt eure deutschen Meister“ stäts eingedenk ist, zeigt ferner unsere eingehende Beschäftigung mit Beethovens „Neunter“, die in 5 Sitzungen an der Hand von Wagners Erläuterungen analysiert und dann vierhändig am Klavier vorgespielt wurde.

Im Zusammenhang mit der Ring-Besprechung stehen folgende erläuternde Vorträge der Mitglieder: Herr Thalmann: Entstehungsgeschichte des „Ringes“ (2 Abende); Herr Schwebsch: Wagners mythisches Denken in der ersten Szene des Rheingold; Herr Wieger: Loge, Fricka; Herr Dr. Krüder: Das Nibelungenlied; Herr Stock: Wotans Heldengedanke. — Musikalische Vorträge, ausser den schon genannten, waren: Richard Wagner: Meistersingervorspiel (Herr Prof. Sternfeld und Herr Schwebsch). Mozart: Sonate für Violine, B-dur (Frl. Ackers), Scarlatti: Pastorale (Herr Prof. Sternfeld). Stücke alter Meister, herausgegeben von Kreisler (Herr Dr. Singer). Wagner: 2 Lieder: 1. Schmerzen, 2. Träume (Frl. Sintenis). Wagner: Gebet der Elisabeth aus Tannhäuser (Frl. Sintenis). — Vorträge allgemeiner Art waren: Herr Schwebsch: Hinweis auf den Zweck des Ak. R. W.-V. Herr Prof. Sternfeld: Ermahnung „R. Wagner bedeutet noch immer ein Kampfpu“. Herr Dr. Münich: Entstehung der Oper.

Allen Künstlern und Freunden, die uns bei unserer Arbeit in diesem Semester hilfreich beigestanden haben, sagen wir nochmals unseren wärmsten Dank. Die Mitglieder möchten auch an dieser Stelle ihrem verehrten ersten Vorsitzenden Herrn stud. phil. Erich Schwebsch für seine aufopferungsvolle Tätigkeit im Verein dankbarste Anerkennung aussprechen.

Berlin, den 22. VI. 12.

Der zweite Vorsitzende und Schriftführer des Ak. R. W.-V.
Bruno Wieger, stud. phil.

Akademischer Richard Wagner-Verein zu Leipzig. Sommersemester 1912.

I. 28. April. Vorspiel zu „Parsifal“, Schluss des 3. Aktes der „Meistersinger“. II. 4. Mai. 1. Pognor vor der Meisterzunft. 2. Max Reger: a) kleine Stücke, b) Schlussfuge der Variationen über ein Thema von Bach, Op. 81. 3. Vorlesung aus: Was ist deutsch? 4. Beethoven: II. Symphonie, 2. Satz. III. 11. Mai. 1. Liszt: Consolation. 2. Vortrag des o. M. Engelhardt: Ueber moderne Kunst (I. Teil). 3. Beethoven: I. Symphonie, Satz I. IV. 18. Mai. 1. Bruckner: 5. Symphonie, Satz I (Huhn). 2. Vortrag des o. M. Engelhardt: Ueber moderne Kunst (II. Teil). 3. „Parsifal“: Chor der Blumenmädchen. V. 8. Juni. 1. Vorspiel zu „Tristan und Isolde“. 2. Vortrag des o. M. Huhn: Franz Schubert. 3. Impromptu von Schubert (Huhn). VI. 15. Juni. 1. Titurels Totenfeier. 2. Karfreitagszauber. 3. Schluss des „Parsifal“. VII. 22. Juni. 1. Vorspiel zu „Lohengrin“. 2. Vortrag des

o. M. Huhn: Wagners erster Aufenthalt in Paris 2. Reger: Lyrische Stücke. 4. Schluss des 1. Aktes des „Parsifal“. VIII. 29. Juni. 1. „Tannhäuser“ Pilgerfahrt. 2. Vortrag des O. M. Rubardt: Mayrhofer's Dichtungen. 3. Liszt: „Orpheus“. IX. 5. Juli. 1. „Tannhäuser“: Der Sängerkrieg auf der Wartburg. 2. Vortrag des O. M. Tovote: Geschichtliche Uebersicht über die Entwicklung der Musik. 3. Tovote: Eigene Kompositionen. X. 13. Juli. 1. Mozart: Ouvertüre zur „Zauberflöte“ (Gatscher und Huhn). 2. Besprechungen über das 25jähr. Stiftungsfest. 3. Wagner: Siegfriedidyll. XI. 20. Juli. 1. Schubert: Impromptu (f-moll) (Huhn). 2. Bruckner: Adagio aus dem Streichquartett (Huhn). 3. Vortrag des A. H. Prof. Dr. Prüfer: Richard Wagner als Ethiker. 4. Schubert: Deutsche Tänze (Huhn). XII. 27. Juli. 1. Schubert: Adagio, Sonate c-moll. 2. Vortrag des A. H. Prof. Dr. Prüfer: Richard Wagner als Ethiker. 3. Schubert: 2. und 3. Satz, Sonate d-dur. Wo nicht anders bemerkt, war der Ausführende der Klaviervorträge stud. mus. Emmanuel Gatscher. Vorsitzender im W.-S. ist: stud. phil. Huhn, Leipzig, Körnerstr. 42, Vereinslokal; Café Schumann, Zeitzerstr. 19.

Wagner-Verein in Basel.

Programme für Winter 1912/13.

13. September: Vortrag Prof. Max Seiling, München, über „Die Musik als Ausdruck“ mit besonderer Berücksichtigung des Lohengrin-Vorspieles. 26. September: Vortrag Dr. Stepp aus Nürnberg (Vereinsmitglied) „Die Meistersinger aus Nürnberg“, Analysierung, verbunden mit Gesangseinlagen durch Mitglieder des Vereins (Preislied, Wahnmonolog, Quintett). 12. Oktober: 1. Vortrag M. A. Herzog (Vereinsmitglied) „Wagners Weltanschauung in seinen Tondramen und Schriften“. Monat November: Professor Thode. 7. Dezember: 11. Vortrag M. A. Herzog „Bayreuth“. Nach Neujahr 1913: G. A. Berlinger (Vereinsmitglied): R. Wagner und Frankreich“. Prof. Dr. K. Nef: Vortrag über Gluck. A. Hamm (Vereinsmitglied): Seb. Bach „Die weltlichen Kantaten“. Monat April: Prof. Dr. W. Golther „R. Wagner und die Schweiz“. Für den Leseabend in Aussicht genommen sind Vorlesungen folgender Werke: R. Wagner „Eine Mitteilung an meine Freunde“ (1851), „Ein Ende in Paris“, „Beethoven“, „Familienbriefe“. H. v. Wolzogen „Die Idealisierung des Theaters“, „Von deutscher Kunst“, „Grossmeister der Musik: Bach, Mozart, Beethoven, Weber“. H. St. Chamberlain „Das Drama R. Wagners“, „Biographie“. Graf Gobineau „Die Renaissance“.

Wiener akademischer Wagner-Verein.

1912.

I. Musikabend 27. 2. 12: Werke von Bruckner (Graduale), H. Wolf, H. Götz (Nänie, zum Gedächtnisse Herm. Winkelmann's), Liszt, Beethoven, die Monologe des Hans Sachs (Frl. v. Andrásffy, Klavier; Hrn. H. Mach, Ed. Pilz, Vereinschor u. L. des Hrn. Univers.-Lektors Fr. Pawlikowsky). — II. Musikabend 9. 3. 12: Werke von Hugo Wolf (Frau Elsa Kaulich, Hr. Rob. Wyss, Hr. Prof. F. Foll, Vereinschor). — III. Musikabend 20. 4. 12: Werke von Schubert, Hegar (Serenade f. Flöte, Violine u. Viola), Bruckner, Mac Dowell, Erda's Warnung (Frl. Helene Holeczek, Hrn. Karl Führich, Walter Kirschbaum, Joh. Amans, Karl Doktor, Heinr. Gräser, Ed. Pilz, Vereinschor). — An den Donnerstag-Abenden kamen Werke von Bach, Beethoven, Bruckner, Mac Dowell, F. Gotthelf („Mahadeva“), Händel, Liszt, Mozart, Scarlatti, Schubert, und aus Rienzi, Tannhäuser, Lohengrin, Rheingold, Tristan zum Vortrag. Am 13. 2. und 22. 5. sprach Hr. Prof. Dr. Alois Höfler die Gedenkworte.

Nachträglich. Bei der 4. Hauptversammlung des Richard Wagner-Verbandes deutscher Frauen in Nürnberg gab dort am 27. 4. 12 die Kammersängerin Frl. Johanna Dietz, in selbstlosester Weise der Sache dienend, zum Besten der Ortsgruppe unter Mitwirkung des Herrn Prof. Eduard Bach (Klavier) einen Liszt-Abend, welcher einen Reingewinn von $\mathcal{A}$ 1350 ergeben hat

Parsifal-Schutz.

Der erfreulichen Bewegung für den Schutz des Parsifal, die — ob sie ein bestimmtes Ziel erreichen oder nicht erreichen möge — an und für sich von schöner Bedeutung bleibt, hat sich Bayreuth als solches von Anfang an völlig fern gehalten und ihr nur mit freundlichen Gefühlen zugeschaut. Sie ist eine freie Bewegung der Freunde Bayreuths im Draussen gewesen und hat eben darin ihren besonderen Wert. Wenn unsere Blätter nun zu guterletzt noch die Uebermittlung einer „Zusendung“ an ihre Leser übernehmen, so geschieht dies nur aus dem Empfinden, dass wir gute Dinge, die in unseren Kreisen und für unsere Sache geschehen, nicht ganz übersehen dürfen. Von den zahlreichen Zusendungen in Zeitungen erschienener Aufsätze zur Sache konnte unsererseits nur eben Kenntnis genommen werden; es fehlt an Raum, auch in den „Litterarischen Anzeigen“, die Menge nur dem Titel nach kundzugeben.

Generalregister.

Richard Wagner.

Briefe an Alwine Frommann. IV—VI. 85.

L. Andro.

Die vaterlosen Knaben. 232.

Ernst Barthel.

Der Naturalismus der Nacht. 285.

Siegmund Benedict.

Ueber Grunsky, Technik des Klavierauszuges. 134. — Ueber Frankenstein's W.-Jahrbuch, 313. — Die Generalversammlung des A. R. W. V. in Bayreuth. 327.

Johannes Blankenburg.

„Die Kirche im Gericht ihrer Gegner.“ 70. — Wiltfeber, der ewige Deutsche. 321.

Georg Braschowanoff.

Olympia und Bayreuth. 23. 126. 211.

Otto Braun.

Ueber Platen-Renaissance, Neuausgaben, Luntowski: Menschen. 73. — Ueber Seidl: Wagners Musikdramen, Saitzschick: Wirklichkeit und Vollendung, Denissen: Gesang des Heiligen, Eeden und Volker: Welteroberung durch Heldenliebe, v. Domaczewski: Geschichte der römischen Kaiser 164.

Nora Braun.

Ueber Gleichen-Russwurm's „Freundschaft.“ 324.

Armand Crommelin.

Hellerau. 222.

Emil Ergo.

Ueber Wagners Harmonik und Melodik. 34. 138. 293.

Felix Gross.

Immanuel Kant. 13. — Matthias Claudius der Wandsbecker Bote. 319.

Karl Grunsky.

Ueber Geselligkeit. 42. — Ueber Storck: Mozart, Schweitzer: Bach, Wagners Klavierauszüge, Rutz: Musik, Wort u. Körper als Gemütsausdruck 156. — Berneker, Weingartner, Istel. 249. — Bayreuther Wegweiser, H. Wolfs mus. Kritiken, Braschowanoff, R. Fromme. 314.

Victor Junk.

Herzeleide. 234.

Eberhard König.

Heinrich von Kleist. I—III. 1.

E. W. Lewis.

Vorbereitung des Herzens auf Christus. Deutsch von Max Hayek 116.

Reinhold Frhr. v. Lichtenberg.

Ueber Schröder: Die Vollendung des arischen Mysteriums in Bayreuth. 150.

Friedrich Lienhard.

Charles Dickens. 109.

Kurt Mey.

Wagners Schriften XI.—XII. — Glasenapp VI. — Liszt an Baron August. — Weber an Graf Brühl. 242.

Willy Pastor.

Ueber Seesselberg: Karl Schaefer. 152.

Tina Pfeiffer-Raimund.

Der einäugige Wotan. 308.

Helene Rabe.

Ueber Wernicke: Kants kritischer Werdegang. 67.

Karl Schmitt.

Richard Wagner und eine neue „Lehre vom Wahn“. 239.

Paul Schubring.

Reduktionen. 216.

Paul von Spaun.

Mythos und Wissenschaft. 192.

Henry Thode.

Mythos u. Mystik — Plastik u. Malerei — Antike u. Moderne. 172. 263.

Daniela Thode.

Vorwort zu Daniel Stern: Dante und Goethe. 62. — Marie von Gross. 259.

Anton Graf v. Wolkenstein-Trostburg.

Bodo von dem Knesebeck. 209.

Hans von Wolzogen.

Wissenschaftlicher Glaube. 111. — Hermann Winkelmann † 125. — (Marie Gräfin v. Wolkenstein-Trostburg.) VII.—IX. 169. — Kurt Mey † 261.

Adolf Zinsstag-Preiswerk.

Fasnacht in Basel. 55.

Bayreuth und Draussen.

- I. *Zentralleitung des A. R. Wagnervereins*: Einladung zur Generalversammlung. 253. Bericht 327.
- II. *R. Wagner-Stipendienstiftung*: Abrechnung 79. — Veranstaltungen: Posen (Thode) 168. (Golther) 256. — Abrechnung 328.
- III. *Aus den Vereinen*: Basel 253. 334. Berlin Akad. W.-V. 82. 332. — Darmstadt 167. 253. Hamburg 187. 254. Kopenhagen 254. Leipzig, Akad. W.-V. 333. Plauen 254. — Wien Akad. W.-V. 334.
- IV. *Ausserhalb der Vereine*: Braunschweig (Evers) 256. Darmstadt (Thode). 84. Leipzig (Protestversammlung) 256. — Münster i. W. (Braun). 84. 168. — Posen (Stieglitz). 84. (Fontana) 168.
- V. *R. Wagner-Verband deutscher Frauen*: Breslau. 167. Chemnitz. 254. Dresden. 254. Leipzig. 255. Magdeburg. 84. 255. Nürnberg. 168. 255. 334. Rostock. 255. Schöneberg-Berlin 84. Schwerin. 84. 255.
- VI. *Bayreuther Blätter*: Beiblatt zu den Litterarischen Anzeigen 182. An unsere Leser. — Parsifalschutz 334.
- VII. *R. Wagner-Festspielstiftung*: Rechnungsabschluss 328. —

Beilagen: I—III. Statistische Beilage 1911. — VII—IX. (Verzeichnis der Mitwirkenden bei den Festspielen 1912.) — Beiblatt (s. o.) — X—XII. Zusendung zum Parsifalschutz. — Gobineau-Vereinigung. — Titel u. Inhaltsverzeichnis des Jahrgangs. — Zur Beachtung!

Umschläge: Litterarische Anzeigen Nr. 180—183. 89 Bücher, 58 Zeitungsnummern, 17 Flugschriften und Programme, 8 musikalische und 3 Werke bildender Kunst, mit 60 redaktionellen Bemerkungen.

Im Buchhandel zu beziehen durch C. F. Leede, Leipzig.

Im Verlage des Herausgebers.

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

Zwölfter Bericht

über die

Gobineau-Vereinigung.

Mitgliederstand des Vereins.

Unsere Vereinigung hat in der abgelaufenen Vereinsperiode mit 348 Mitgliedern (darunter 46 Anstalten und Korporationen), gegen 336 in der vorhergehenden, ihren bisherigen Höchststand erreicht: ein Umstand, der angesichts des Herannahens des Säcularjahres und damit sich bietender neuer Aufgaben mit doppelter Freude zu begrüßen ist.

Verstorben sind in letzter Zeit aus unserem Kreise die Herren Professor Thomas Achelis, Bremen, Fabrikdirektor Huperz, Düsseldorf, Professor Jörss, Ratzeburg, Fr. Drögmöller, St. Petersburg.

Am 18. September 1911 verloren wir in Max Liebermann von Sonnenberg einen unserer treuesten Vorkämpfer, einen Mann, durch und durch voll Gobineau'schen Geistes, ritterlich, germanisch. Was er seinem Volke gewesen, ist genugsam bekannt und gewürdigt; hier kann nur dankend ein letztes Mal wiederholt werden, wie er auch für unsere Ideale als der Ersten einer eingetreten ist. *)

Anfang November 1911 verlor der Vorstand ein langjähriges wertvolles Mitglied in Professor Gustav Gröber, der nach langen schweren Leiden abgerufen wurde. Er war ein Mann von immenser Gelehrsamkeit und dabei doch offenem und weitem Blick, daher auch herzlichem Interesse für unsere Ziele. Dass Gröber nicht nur ein äusserst hervorragender Gelehrter — als welchen ihn Alle kannten —, sondern auch ein ernster Denker, ein innerlich-tiefgründiger Deutscher im alten bewährten Sinne gewesen ist, lehren seine „Wahrnehmungen und Gedanken“, Strassburg, E. Heitz, welche Allen, denen der Mann nach irgend einer Seite nahegetreten, sein Bild noch tiefer einprägen werden.

*) In dem kurz vor seinem Tode erschienenen Buche „Aus der Glückszeit meines Lebens“ München 1911 (seinen Kriegserinnerungen von 1870/71), auf das hiermit warm hingewiesen sein möge, findet sich S. 352 ff. die Schilderung seines Besuches in Trye-Château während des Feldzuges und eine interessante Anekdote aus Gobineaus Leben.

Im Mai dieses Jahres endlich ist Frau Gräfin von Wolkenstein-Trostburg, die warmherzige Fördererin deutschen Geisteslebens, die treue Freundin Wagners und Gobineaus, unserem Vereine, dem sie seit seiner Gründung angehörte, entrissen worden.

Vermehrungen der Strassburger Sammlung.

Aus dem Nachlass der Gräfin de La Tour sind unserer Sammlung — als dankenswerte Schenkung des Herrn Dr. Paul Bucher in Strassburg, dem sie persönlich vermacht waren — wiederum eine Anzahl wertvoller Gobineau'scher Andenken zugeflossen: zunächst, zur Vervollständigung des Mobiliars seiner Arbeitsstube, zwei kleinere schwarze Tische, Lehnstuhl und Stühle, sodann die Copieen zweier Büsten und Statuetten (Queen Mab und Pia, letztere bemalt) und die Originale einer Porträtbüste in Marmor (Kinderkopf) und eines Bronzemedallions (Espérance), endlich ein Christusbild, byzantinische Arbeit — Silber und Email —, ein Geschenk des Archimandriten an Gobineau.

Auch eine Reihe von Korrespondenzen und handschriftlichen Aufzeichnungen, sowie ein Rest von Gobineau besonders wert gehaltener Bücher sind nunmehr, nach dem Tode der Gräfin La Tour, in den Besitz des Archivs übergegangen.

Endlich hat die Gräfin dem letzteren ihre Copieen der sechs Pasischen Oelbilder persischer Landschaften*) vermacht, welche sodann Frau Gräfin Spoelberch in Wespelaar gegen die in ihrem Besitz befindlichen Originale eingetauscht hat, sodass diese jetzt eine Zierde unserer Sammlung bilden.

Zu den Briefbeständen ist der Rest der Familienbriefe, nebst denen Gobineaus an seinen Schwager Jules Monnerot, vom Verein hinzuerworben worden.

In dankenswertester Weise hat Herr Dr. Friedrich Grosse in New York einem langempfundnen Mangel unseres Archivbestandes abgeholfen, indem er ein Exemplar der seit vielen Jahren völlig vergriffenen und unauffindbaren amerikanischen Uebersetzung des Essai von Hotz, das er durch unermüdliches Bemühen aufgetrieben, der Sammlung zum Geschenk machte.

Porträts von Ary Scheffer verdanken wir der Güte des Herrn Alexandre Tausserat-Radel, Vorstandes des historischen Bureaus im Ministerium der auswärtigen Angelegenheiten in Paris, von Charles D. Meigs der seines Sohnes, Herrn S. E. Meigs in Philadelphia.

Die Neubereicherungen der Sammlung insbesondere an Bildern und Möbeln haben dem Direktor der Kaiserlichen Bibliothek, Herrn Geheimrat

*) Der italienische Maler Pasini begleitete die französische Gesandtschaft des Jahres 1855, welche auf einem der Bilder auch mit aufgenommen ist.

Wolfram, Veranlassung geboten, eine völlige Neugestaltung von deren äusserer Einkleidung vorzunehmen. Der ganze Raum ist erweitert, die Wände sind mit einem dunklen Stoff überzogen, Vorhänge und Gardinen diesem angepasst, die Schränke gleichfalls dunkel angestrichen, Büsten und Bilder neu aufgestellt bezw. verteilt, die wertvollsten Autographen in zwei Glaskästen zur Schau gestellt worden. Dem Ganzen ist jetzt jeder offizielle und conventionelle Beigeschmack benommen, der Charakter eines vornehm- edlen Privatheims, ganz entsprechend dem Geiste des Mannes, der darin sich verewigt, gesichert. Die Gobineau-Vereinigung hat ihrem Danke dafür, dass so jetzt erst die würdige Heimstätte für diese Geistesschatze ihr endgiltiges Gepräge verliehen bekommen hat, dadurch Ausdruck gegeben, dass sie zu den Kosten, für deren Bestreitung im Uebrigen das Kaiserliche Ministerium wiederum die Mittel bewilligte, einen Beitrag beigesteuert hat.

Veröffentlichungen des Vereins.

Von dem im letzten Berichte bereits kurz erwähnten Briefwechsel Gobineaus mit A. von Keller sind im Frühjahr vergangenen Jahres 352 Exemplare innerhalb des Vereines und seines Umkreises verteilt worden.

Im Herbst folgte ein Vortrag des Unterzeichneten über Alexis de Tocqueville, den wir, bei der engen Beziehung seines Helden zu unserem Gobineau, gewissermaassen als einen Vorläufer-Splitter von dessen Biographie bezeichnen dürfen.

Gleichzeitig mit diesen Berichten erhalten unsere Mitglieder zwei neuere kleine Veröffentlichungen: einen Sonderabdruck eines Aufsatzes aus der Politisch-Anthropologischen Revue „Neues aus der Welt Gobineaus“, welcher die Echos auf das umfangreiche Buch „Gobineaus Rassenwerk“ und die darin sich offenbarenden Fortschritte und Errungenschaften zusammenfasst, und die erstmalig hiermit bekannt gegebenen und verdeutschten Originaleinführungen Gobineaus in seine Renaissance, welche beim Druck der französischen Ausgabe des Werkes seiner Zeit aus äusseren Gründen zurückgelegt worden waren und jetzt der neuesten Auflage der Trübner'schen Ausgabe meiner Verdeutschung des Werkes vorausgeschickt werden sollen.

Aus der Hinterlassenschaft der Frau Gräfin de la Tour sind dem Verein noch hundert Exemplare der ersten (Teil-) Veröffentlichung des *A. madis* — nur den ersten Teil enthaltend — zugefallen. Von diesem bibliographisch interessanten Druck sind zunächst an die Bibliotheken und eine Anzahl anderer Mitglieder, bei denen dies als erwünscht vorausgesetzt wurde, Sendungen erfolgt. Weitere Exemplare bleiben in der Hand des Unterzeichneten zurück und stehen unseren Mitgliedern, soweit der Vorrat reicht, auf Verlangen jederzeit zur Verfügung.

Letzteres gilt auch von der neuen, nochmals wesentlich verbesserten (3ten) Auflage unserer Alexander-Verdeutschung, die zur allgemeinen Vereinsveröffentlichung zu erheben keine Veranlassung vorlag, da die Mitglieder die frühere Auflage alle besitzen.

Befreundete Vereinigungen. Kongresstagungen.

Im Juli dieses Jahres hat im Zeichen Francis Galtons und unter dem Vorsitze eines Trägers des Namens Darwin der erste internationale Kongress für Eugenik in der Universität zu London stattgefunden. Die Eugenik, die in wesentlichen Punkten mit dem zusammenfällt, was wir in Deutschland heute Rassenhygiene nennen, will in erster Linie für das „Wohlgeborenwerden“ der kommenden Generationen sorgen, d. h. sie will die Ehe- und Vererbungs-, des weiteren überhaupt die sozialen Verhältnisse in dem Sinne gestalten bzw. beeinflussen, dass aus den immerfort sich erneuernden Volksmassiv möglichst viele untüchtige Elemente ausgemerzt, möglichst viele tüchtige geboren und hochgebracht werden: ein Ideal der Rassenveredlung, dem wir unsere Mitwirkung nicht werden entziehen können noch wollen. Wenn die leitenden Persönlichkeiten mir die Auszeichnung erwiesen haben, mich zum Ehrenmitgliede des Kongresses zu ernennen, so darf ich dies hier um so weniger unerwähnt lassen, als mir vor allem in meiner Eigenschaft als Vorsitzender unseres Vereins jene Ehre zu teil geworden ist, also auf letzteren voll mit entfällt. So habe ich denn auch, weil leider an persönlicher Teilnahme verhindert, zur Eröffnung am 24. Juli ein in warmen Ausdrücken gehaltenes Begrüssungstelegramm an den Kongress im Namen der Gobineauvereinigung entsandt und seinem Schaffen reichen Erfolg gewünscht. Von diesem liegen inzwischen die Dokumente vor in dem Sammelband der in London gehaltenen Vorträge, über welche weiter unten noch ein Wort zu sagen sein wird.

Ein Jahr zuvor war in dem selben Monat Juli und in dem selben London der erste allgemeine Rassenkongress abgehalten worden. Die auch aus diesem Anlass an mich ergangene Aufforderung, dem Ehrenkomitee des Kongresses beizutreten und die Gobineau-Vereinigung korporativ an letzterem zu beteiligen, glaubte ich hauptsächlich darum nicht ablehnen zu dürfen, weil in allen Ankündigungen ausdrücklich hervorgehoben war, dass jede Richtung in den Rassenfragen vertreten sein würde, welche einmal in ihrer ganzen die Zeit beherrschenden Bedeutung öffentlich hervortreten zu sehen, uns zudem an sich nur sympathisch sein konnte. Mehr und mehr wurde es dann freilich klar, dass dort und damals die Gobineau denkbar entgegengesetzten Tendenzen, der Geist „weltweiter Humanität“, allgemeiner Menschheitsverbrüderung, des Haager Schieds-

gerichts und des Esperanto das Wort führe. Das Echo in der Presse vollends konnte kaum einen Zweifel darüber lassen, dass es sich hier nicht um ein objektives wissenschaftliches Unternehmen, sondern um eine eminent praktische Kundgebung einer bestimmten Richtung unter den zeitgenössischen Mächten handelte, die offenkundig auf eine bewusste Abstreifung oder doch Zurückdrängung historisch gewonnener Eigenart abzielt.

Diese beiden Kongresse haben vor Allem das Gute gehabt, zu einer noch deutlicheren Scheidung der Geister anzuleiten. Hier Pacifisten und Weltverbrüderer, hier die Bekenner und Pfleger der Rasse, die alles, was ihnen strenge Wissenschaft und ernste Lebenserfahrung an die Hand geben, daransetzen wollen, um jener, als einer wahrhaft tragenden Kraft der Menschheit, in die Höhe zu helfen. Wir können die Erstgenannten fortan getrost sich selbst überlassen, während wir uns bei den Rassenhygienikern mit einem guten Teil unserer Pflichten und Aufgaben beteiligt und festgelegt sehen.*) Wird doch hier wirklich der Finger in die schwere Wunde der Zeit gelegt, während dort mit tönenden Reden, für welche vornehmlich Zukunftsperspektiven und der immer schlagkräftige Fortschritt erhalten müssen, darüber hinweggegangen wird.

So schmerzlich es mir seit Jahren war, den mannigfachen Einladungen zu Tagungen geistes- und strebensverwandter Vereinigungen aus Gründen der Zeit- und Kräfte-Oekonomie bisher meist nicht haben folgen zu können, um so grösser war meine Freude, dass ich auf einer solchen, der des Alldeutschen Verbandes zu Erfurt vom 6. bis 9. September 1912, unseren Verein doch auch einmal persönlich habe vertreten dürfen. Die warme Aufnahme, die mir dort geworden, die Art, wie ich unsern Meister, unsere Ideen dort lebend fand, hat mich aufs neue dankbar erkennen lassen, dass in diesen Kreisen unsere eigentlichste Heimat, die Hauptwurzel unserer Kraft zu suchen ist. So habe ich denn auch schöne Hoffnungen auf ein weiteres gedeihliches Zusammenarbeiten von dort mit weggenommen.

* Anmeldungen und Anfragen, die Deutsche Gesellschaft für Rassenhygiene betreffend, sind zu richten an Herrn Dr. Alfred Plötz, München, Gundelindenstrasse 5.

Litteratur, auch verwandter Gebiete.

Von der Renaissance ist im Herbst 1911 im Inselverlag zu Leipzig eine illustrierte Prachtausgabe, mit neuer Übersetzung von Bernhard Jolles, erschienen, welcher in diesem Jahre eine billigere volkstümliche Ausgabe desselben Buches gefolgt ist.

Solange der Lieblingswunsch so vieler Freunde Gobineaus — darunter des Verfassers dieses Berichtes, wie er nicht leugnen will, — dessen Meisterwerk einmal auch scenisch illustriert zu sehen, sich nicht verwirklichen lässt, muss der Gedanke des Inselverlags, dem Werke die authentischen Porträts der Hauptfiguren beizugeben und das Ganze prächtig auszustatten, als ein sehr glücklicher bezeichnet werden, dem denn auch der Erfolg nicht ausgeblieben ist. Die Jolles'sche Übersetzung hat gleichfalls in der Presse starkes Lob gefunden, mitunter auf Kosten der meinigen — ein Umstand, der mich einer Stellungnahme zu derselben für jetzt wohl ebenso enthebt wie der weitere, dass ich in ihr so ziemlich in allen Punkten das Gegenteil der meinigen zu erkennen glaube. Die Grundsätze der letzteren (in der Vorrede der neuen Trübnerischen Ausgabe) einmal öffentlich darzulegen, haben mir gerade die eben angedeuteten Angriffe und Verunglimpfungen Anlass gegeben.

Im Übrigen tritt jetzt die Renaissance — mit dem endgiltigen Freiwerden, richtiger Wiederfreiwerden Gobineaus — ersichtlich in das Stadium des Verlegers: zwei oder drei weitere deutsche Übersetzungen sind für das neue Jahr bereits wieder angekündigt. Wir werden abwarten müssen, was diese uns bringen und wollen für jetzt aus der Tatsache, dass so alle Schleusen der Konkurrenz sich über sie auf tun und die Renaissance offensichtlich ein beliebtes Spekulationsobjekt geworden ist, vor Allem das mit Freuden entnehmen: in wie hohem Grade sie bei uns durchgedrungen, ja dass sie schon heute tatsächlich zu einem der populärsten Werke in Deutschland geworden ist. Und das bedeutet immerhin etwas.

Der weitaus grösste Teil der uns hier berührenden Litteratur entfällt aber diesmal ins Gebiet der Rassenfragen.

Da haben vor Allem die vorerwähnten beiden Londoner Kongresse ihre Verhandlungen in Druck gegeben, sodass wir Abwesenden nun wenigstens noch nachträglich an ihnen Teil nehmen können:

1. *Mémoires sur le contact des races communiqués au premier congrès universel des races tenu à l'université de Londres du 26 au 29 juillet 1911* p. p. G. Spiller Londres 1911.

Wir haben den Charakter dieses Kongresses zuvor genügend gekennzeichnet. Gleichheit ist Trumpf, die Einheit des Menschengeschlechtes und die Einheitlichkeit der Rassen Hauptstützpunkt, allgemeiner Völkerfriede und eine immer innigere Annäherung zwischen den verschiedenen Rassen das erklärte Endziel. Bezeichnend für diesen Charakter des Ganzen ist es, dass in den einleitenden Vorbemerkungen der Hauptveranstalter mehrmals der Ausdruck die „sogenannten weisen, die sogenannten farbigen Rassen“ gebraucht wird. Dementsprechend feiert denn diese Richtung, am Stärksten durch englische und jüdische Autoren vertreten, in manchen der Vorträge wahre Triumphe, die ihr freilich erst durch die Zukunft bestätigt werden müssen; doch lässt sich ja im Ganzen nicht leugnen, dass der factische Verlauf der Menschheitsentwicklung ihr in die Hände arbeitet. In wieder anderen Vorträgen kommt das Gesunde und Berechtigte dieser allgemeinen Menschheitsbewegung zu einem auch für uns ihr skeptischer Gegenüberstehende annehmbaren Ausdrucke, in noch wieder anderen (besonders bei Luschan, p. 26–28, Yastchenko, p. 223 u. A.) drängen sich auch die Gegengesichtspunkte, wie es ja gar nicht anders sein kann, unaufhaltsam hervor. Auch Alfred Fouillée („les races au point de vue sociologique“) hält das für immer Scheidende und das Verbindende unter den verschiedenen ethnischen Gruppen vortrefflich auseinander. Da für alle

Einzelfragen des unermesslichen Themas anerkannt hervorragende Vertreter aus allen Erdteilen gewonnen waren, so ist der Gesamttinhalt des äusserst reichhaltigen, dabei gut und übersichtlich gegliederten Bandes immerhin ein sehr belehrender.

2. Unvergleichlich viel einheitlicher und schlichter geben sich in ihrer strengen Sachlichkeit die Verhandlungen des zweiten Kongresses: „Problems in Eugenics Papers communicated to the First International Eugenics Congress“ London 1912. 490 S. nebst zwei Beilagen: Abstracts of papers und Catalogue of the Exhibition. Auch um was es sich hier handelt, ist oben ausgeführt worden. Eine Grundlage für die im Sinne der Eugenik unerlässlichen sozialen Reformen soll zunächst durch Austausch zwischen ersten Fachmännern der hauptbeteiligten Gebiete — Aerzte, Anthropologen, Sociologen, Pädagogen, Politiker — zu gewinnen versucht werden. In vier Abteilungen zerfallen die Berichte: 1. Biology and Eugenics. 2. Education and Eugenics. 3. Sociology and Eugenics. 4. Medicine and Eugenics. Es liegt in der Natur der Sache, dass die Rasse im Gobineau'schen Sinne, die individualisierte, anthropologisch fest umschriebene, hier im Ganzen weniger zu Worte kommt. Doch sind die beiden Themen ja nie ganz auseinander zu halten, wofür im vorliegenden Band unter Anderem der Aufsatz von Whetham p. 237 ff. „The influence of race on history“, ein Ausschnitt aus der Weltgeschichte unter dem Gesichtspunkte des Ineinandergreifens der drei europäischen Hauptrassen, ein lehrreiches Beispiel bietet.

Gustav Kossinna, „Die deutsche Vorgeschichte eine hervorragend nationale Wissenschaft“. Würzburg 1912. Woltmann ist uns nur allzufrüh durch das Geschick entrissen worden. Hier haben wir einen neuen Führenden, von einer anderen Seite die Bahn Brechenden. Aber sie streben beide dem gleichen Ziele zu: auf streng wissenschaftlichen Wegen die Germanen in ihr wahres Licht zu rücken. Dies Licht fällt, wie das der Sonne, von den verschiedensten Seiten auf deren Wesen und Tun, und alle seine Strahlen aufzufangen und widerzuspiegeln wird noch viel Mühe und Arbeit kosten. Aber eine erfreulichere und dankbarere Arbeit ist auch nicht leicht denkbar. Nur bedürfen Männer, die, wie Kossinna, sich ihrer hohen Aufgabe mit allem was sie sind zu eigen gegeben haben, für ihr unermüdlich ausdauerndes Schaffen einer annähernd ähnlich ausdauernden Unterstützung. So sollte denn auch aus unserem Kreise keiner, der nur irgend dazu in der Lage wäre, den Beitritt zur Deutschen Gesellschaft für Vorgeschichte versäumen. Ein Blick in den neuesten (vierten) Band der Zeitschrift „Mannus“ dieser Gesellschaft dürfte von der Berechtigung dieser Aufforderung vollgültiges Zeugnis ablegen. Innerer Reichtum und äussere Reichhaltigkeit wetteifern, um den Deutschen hier Belehrung und Freude zu schaffen. Der wissenschaftliche Ertrag ist gross und immer neu; aber er bleibt dabei in lebendiger Wechselwirkung mit dem Leben, sodass diese scheinbar fernstzurückliegende Wissenschaft doch durchaus nicht etwa der Gegenwart abgekehrt erscheint.

Ludwig Wilser, Rassen und Völker. Leipzig, Th. Thomas. Mit diesem tnefflichen kleinen Buche, das das Wissenswerteste von den Ergebnissen der reueren Rassenforschung in knapper, besonnener Zusammenfassung und frischer Darstellung wiedergibt, dürfte dem Verlangen so Vieler, die nicht oder zunächst nicht an die Quellen gehen können, nach Einführung in diese wichtigen und wertvollen Gebiete erfreulich entsprochen sein.

Ein lieber alter Bekannter, Driesmans' „Menschenreform und Bodenreform“, der vor Kurzem (in dritter Ausgabe, Gautzsch bei Leipzig 1911) wiedergekehrt ist, sei allen Denjenigen von uns, die ihn etwa noch nicht kennen sollten, hierdurch aufs Beste empfohlen.

„Semigotha. Weimarer historisch-genealogisches Taschenbuch des gesamten Adels jehudäischen Ursprungs 1912. Erster Jahrgang.“ Weimar, Kyffhäuser-Verlag.

Auch ein Stück angewandter Rassenlehre, wie denn Gobineau in der Einleitung reichlich herangezogen ist. Man kann leider nicht sagen, dass die gestellte Aufgabe hier schon befriedigend gelöst sei. Der kritische Sinn wie der sachliche Ton lassen zu wünschen; antijüdische Ausfälle einer gewissen Art hätte man vermieden, die Wucht der Tatsachen für sich selbst sprechen sehen mögen. Aber dass die Aufgabe, eine der wichtigsten heute, einmal zu zeigen, wie tief unser Adel Judenblut in seine Adern bereits hat eindringen lassen, überhaupt in Angriff genommen worden, bleibt unter allen Umständen ein grosses Verdienst, wie denn auch der hier betätigte Fleiss durchaus anzuerkennen ist. Um so mehr ist zu hoffen, dass in späteren Jahrgängen obige Fehler vermieden und das Ganze auf die Höhe der Aufgabe gebracht werden möge.

„Wenn ich der Kaiser wär!“ (Von D. Frymann). Leipzig 1912. Eines der bedeutendsten politischen Bücher, die wohl seit Lagarde auf den deutschen Markt gekommen sein dürften. Der pseudonyme Verfasser vereinigt in zeitgemässer Erneuerung die politischen Ansichten Lagardes und Treitschkes auf Gobineau'scher Basis. (Gobineau selbst kommt auf S. 34 ff. sehr schön zu Ehren). Er hat den Mut und die Konsequenz, das Deutschtum nicht mehr, wie noch Lagarde, ins Gemüt, sondern vor Allem ins Geblüt zu verlegen. Seite 177 sagt er: „die ganze innere Politik sei auf der Rasse aufzubauen und durch die Aufrichtung der Herrschaft des Rassegedankens wieder gesund zu machen, so auch die äussere Politik dem Gesetze der Rasse unterzuordnen.“

Seite 211: Insbesondere liefere die Rassenlehre die „unvergleichlich beste Begründung konservativer Politik“.

Frymann hat unter Anderem auch das prächtige Wort von dem „germanischen Unterbewusstsein“ geprägt, das jeder rechte Deutsche in sich trage. Sein ganzes Buch ist eine praktische Nutzenanwendung Gobineau'scher Lehren und Gedanken, eine Anweisung zum Umdenken aus den Irrtümern und Wahngebilden des Liberalismus heraus, im Sinne des *Sum cuique*, des Kampfes gegen den „Frevler Rousseau“, des „Deutschland den Deutschen“, der Abwehr und Abschüttelung von Judentum und Amerikanismus, vor Allem aber germanischer Selbstbesinnung zur moralischen wie hygienischen Hebung des Niveaus unserer Rasse.

Merkwürdig, wie jetzt diese Ideen auch in der zeitgenössischen Dichtung mächtig wiederklingen und nun ihrerseits wiederum mahnend, warnend weitertönen. Ich habe gleich auf drei Erzeugnisse dieser Art heute hinzuweisen.

„Kommt Hellas wieder?“ Dramatische Dichtung von Josef L. Reimer. Jena 1912.

Der Verfasser dieses allegorischen Dramas, einer der bekannten Vorkämpfer der modernen Rassenbewegung, hat es hier, nach seinen eigenen Worten, unternommen, „deren ästhetisch-künstlerisch-sexuelle Wurzel uns dichterisch vor Augen zu führen.“ Er findet warme und begeisterte Töne für die Verherrlichung seiner anthropologischen Ideale. In der Gattenwahl der Frau und deren richtiger, rassenhaft bestimmter Orientierung erkennt er die einzige Möglichkeit, die Menschheit der Zukunft wieder auf ein höheres Niveau emporzuheben. Der arische Rassenmensch, verkörpert in einem Künstler nordischen Blutes, und der Mischlingsmensch, verkörpert in einem indischen Prinzen, ringen um den Siegespreis in Gestalt der Hand einer germanischen Frau. Der Erstere gewinnt ihn, und mit diesem Siege des rassereinen nordländischen Blutes über das moderne Rassenmischgemisch feiert zugleich das klassische Ideal hellenischer Schönheit (daher der Titel) seine Auferstehung. Dass dies unter einigen starken Fanfarenklängen geschieht, braucht allenfalls auch Den nicht ernstlich zu beirren, der sich bewusst

bleibt, dass Nordlandrasse wie Hellenenschönheit heute in Wahrheit fast in gleichem Grade vergangenen Zeitaltern und Geschlechtern angehören und kaum mehr als den Traum von Minoritäten bedeuten können, über die der Geist der modernen Welt rücksichtslos hinwegschreitet. Dass aber der besiegte und abgewiesene Inder, vom gegnerischen Ideale bewältigt und geblendet, fortan all sein Gold und seine Macht begeistert in dessen Dienst stellen will, dürfte Manchem unwahrscheinlich und dramatisch-motivisch, fast mehr aber noch allegorisch-ideell, unnatürlich erscheinen. Im Uebrigen ist das Werk reich an geistvollen Gedanken und dichterischen Schönheiten, welche letztere noch mehr hervortreten würden, wenn die Form etwas weniger vernachlässigt wäre.

„Wiltfeber der ewige Deutsche. Die Geschichte eines Heimatsuchers von Hermann Burte“. Leipzig 1912. Ein Buch, das ungemein gemischte Eindrücke in uns hinterlassen hat! Was dieses Mannes Blut in Wallung bringt, ihm seine heisse Sprache eingibt, sind unsere Anschauungen, Hoffnungen und Wünsche. Auch er begeistert sich für die Ideale von Adel und Volkstum, Zucht und Ordnung, für kraftvolle Individualitäten und hohes Tun. Er findet flammende Worte gegen Rassengemisch und Verjudung, gegen Hetzer, Gleichmacher und Freidenker, gegen Aufklärerei und Pöbelherrschaft. Und doch wird kaum Einer von uns rechte Freude an dem Werk haben. Wohl schildert der Verfasser all den undeutschen Jammer unserer Tage in oft ergreifenden Farben, auch zeigt er sich vielfach als wirklicher Dichter, trotzdem seine Hauptfiguren nur allegorische Typen sind; aber die Hauptfigur, Wiltfeber, enthält so viel des Unreifen, Unausgegorenen, Chaotischen, ist dabei mit dekadentenmässigen Mängeln, die einfach widerwärtig wirken, derart behaftet, dass sie in keiner Weise ausreicht, um den Deutschen ein rettendes sittliches Ideal aufzuweisen oder gar zu verkörpern. Zudem hat der Dichter, der als Sprachschöpfer auftreten will, dies Beginnen in einer mechanischen, gewaltsam unnatürlichen, deutschem Sprachgeist zuweilen wahrhaft Hohn sprechenden Weise angefasst. Der Höhepunkt des Buches, jeder Beherzigung und Verbreitung wert, ist das fast klassisch zu nennende zehnte Hauptstück: „Vom Hofe, welcher unterging.“

Ein anderer Roman — den wir richtiger als ein Zeitbild charakterisiert sehen möchten — hat mit dem vorigen das Rassenideal gemeinsam, ist ihm aber sonst in allen Stücken denkbar entgegengesetzt: „Hellmuth Harringa. Eine Geschichte aus unserer Zeit von Hermann Popert.“ Leipzig 1911 (seitdem in immer neuen Auflagen aussergewöhnlich stark verbreitet).

Das Dichterische tritt hier zurück, das Rassenideal ist vorwiegend rassenhygienisch erfasst, wenn es auch einer starken politisch-anthropologischen Beimischung nicht entbehrt. Die ausserordentlich einheitliche, ja einseitige Konzentrierung aller Motive der Handlung, aller Mittel der Darstellung in der Richtung einer Verherrlichung des Abstinenzgedankens berechtigt fast dazu, den Harringa als reine Tendenzschrift zu beurteilen. Aber die Wucht der Ueberzeugung, der sittliche Ernst, die propagandistische Kraft, die aus dem Ganzen spricht und Zeugnis dafür ablegt, dass hier eine gute, ja grosse Sache verfochten wird, ist geeignet, jenem Urteil jeden tadelnden Beigeschmack zu benehmen und vielmehr dem Wollen und Wirken des Verfassers ehrliche Sympathien zu erwecken.

„Lichtland. Neue Gedichte von Friedrich Lienhard“. Stuttgart 1912. S. 60 ff. „Parzival und der Büsser. Nach einem Motiv in Gobineaus Amadis.“ Lienhard, der früher schon als erster Pfadweiser für Amadis sich bewährt hat, ist nun durch eine Stelle dieser Dichtung (im vierten Gesang des zweiten Buches, S. 258 ff.) zu einem eigenen Gedankengedicht angeregt worden, das eine Hauptzierde seiner neuen schönen Gedichtsammlung bildet.

Litteratur der Presse.

1. „Revue générale“ Bruxelles. Avril 1911. p. 547—557. T. de Visan, introduction à un Essai sur Gobineau. Wieder einmal eine Stimme, welche Gobineau vor Allem für Frankreich, und in erster Linie als Franzosen, in Anspruch nimmt. Darüber kann man sich an sich nur herzlich freuen, wenn auch damit zugleich gegeben ist, dass die Urteile der deutschen Freunde über die einzelnen Werke vielfach von denen des Verfassers abweichen werden.

2. 3. Nuova antologia etc. Vol. 153 Serie V. 1. maggio 1911. p. 70—82. Decio Cortesi, „il conte di Gobineau“. Il Mazocco, Firenze, 11. giugno 1911. Giulio Caprin, „il risorgimento commemorato nel rinascimento“. Letzterer Aufsatz, anknüpfend an die neue italienische Uebersetzung der Renaissance, enthält nicht nur eine Reihe von ächtem Verständnis für dies Werk zeugender Bemerkungen, er weist insbesondere trefflich nach, wie in der Darstellung Gobineaus die Wiederauferstehung des 19. Jahrhunderts in der grossen geistigen Wiedergeburt des 15. und 16. bereits vorgebildet und angestrebt gewesen sei. . . . Che la storia del nostro risorgimento sia in certo senso la ripresa della storia del rinascimento: che l'unità politica dell' Italia, effettuata dal risorgimento, sia stata la meta a cui aveva teso anche il rinascimento; malignità di fortuna impedì allora di compiere la volontà del destino, ma il destino fu chiaro e non tutti furon così ciechi da non vederlo,“ und an anderer Stelle: „Il rinascimento preparò l'unità d' Italia, la volle; errò nei mezzi, non potè, ma aveva voluto“ — ein Gedanke, der dann im Folgenden an den einzelnen Stücken des Gobineau'schen Werkes erläutert wird.

4. „Litterarisches Zentralblatt“ Nr. 23. Jahrgang 1911. Fr. Friedrich, über den Keller'schen Briefwechsel.

5. „Revue hebdomadaire“ p. 567 ff. 22. Juillet 1911. O. de B. „Le comte de Gobineau“, ebendas. p. 707 ff. 29. Juillet. Les théories du cte. de Gobineau.“ Anknüpfend an Aufsätze der Nuova Antologia und des Nineteenth Century.

6. „L'Eclair“ 3. août 1911. Saint-Loup „l'Oublié de Trie-Château.“ Dieser „Vergessene von Trie-Château“ ist kein anderer als unser Gobineau. Die unglaubliche, oder doch nur im heutigen republikanischen Frankreich glaubliche Tatsache, dass man in Trie am 30. Juli dem Gleichheitsmann Jean Jacques Rousseau, der dort einst eine Zeitlang im Verborgenen als Gast im Schlosse gewohnt, ein Denkmal enthüllt, dabei auch dem Konventsmitgliede Dupuis ein Gedenken geweiht, für den langjährigen Schlossherrn von Trie dagegen, welchem der Ort so vieles verdankt und wohl auch sein Fortleben im Gedächtnis der Menschen an erster Stelle verdanken dürfte, auch nicht ein Wort gefunden hat — diese Tatsache gibt dem Verfasser des höchst erfreulich wirkenden Artikels den Anlass nicht nur zu einer entrüsteten Kritik solchen Verfahrens, sondern auch zu manchen treffenden, mit neuen anekdotischen Einzelmitteilungen untermischten Bemerkungen über Gobineau. Wie mit innerer logischer Notwendigkeit klingt der Artikel aus in die Forderung, dass nun auch Gobineau sein Denkmal zu erhalten habe, und zwar wird auch hier schon das von anderer Seite vorgeschlagene Bordeaux vertreten.

7. Revue politique et littéraire (Revue bleue) 26. août 1911. Tancred de Visan „Un ancêtre du régionalisme: le comte Arthur de Gobineau.“ Zum ersten Male wird hier diese besonders bedeutsame Seite von Gobineaus Wirken auch den Franzosen, unter Erschliessung bisher unbekannten Materiales, insbesondere reichlicher Heranziehung der Revue provinciale, zugänglich gemacht.

8. „Tilskueren“ (Kjöbenhavn). 1911. September. S. 217—230. R. Winge, Grev de Gobineau og hans Livsvaerk.

9. Der Volkserzieher. Berlin. 3. September 1911. Gobineau von Adalbert Luntowski.

10. Il Mazocco, Firenze, 3. Settembre 1911. Il conte di Gobineau ed il Regionalismo.

11. Eine Reihe von Artikeln in der Mannheimer Presse (Neue Badische Landeszeitung, Mannheimer Tageblatt, Generalanzeiger, Volksblatt, Theater- und Konzertanzeiger vom 24. und 25. September 1911) über Gobineau anlässlich der Michelangelo-Aufführungen. Vgl. unten den Bericht über diese letzteren.

12. Tägliche Rundschau, 26. September 1911 und figd. Fr. Lienhard, „Gobineaus Amadis.“ (Abdruck aus der neuen Auflage von des Verf. „Wegen nach Weimar.“)

13. „Deutschvölkische Hochschulblätter“ Nummer 7 „Gobineau“ von Alfred Seeliger.

14. Mittgart-Blätter Nr. 24. Besprechung von Dichtungen Johannes Rädleins, mit einer Uebersetzungsprobe von Gobineaus Amadis.

15. „Télégramme“ (Toulouse). 22. Janvier 1912. A. Amilhan, „le Régionalisme.“ Ein kräftiger, und doch besonnener Ruf nach provinziellem Eigenleben, wobei Gobineau, als einem der ersten und energischsten Vorkämpfer dieser Bewegung für das „Vaterland im Kleinen“, die gebührende Huldigung dargebracht wird.

16. „Hammer“ Jahrg. 11 Nr. 236 vom 15. April 1912, S. 208—213. Rudolf W. Linke „Amadis“. Abermals ein sehr erfreulicher und geschickter Vorstoss zu Gunsten von Gobineaus erhabenem Schwanengesang, der in Verbindung mit allem, was ihm vorangegangen, darauf schliessen lässt, dass dessen Zeit bei uns nicht mehr allzu fern sein dürfte. Das Meiste in Linkes Ausführungen ist durchaus treffend, und nur Weniges vermisst man, wie denn ein kurzer Hinweis auf den Gesang vom Tod der Feen selbst in dieser knappen Darstellung nicht hätte fehlen sollen. Im Ganzen aber darf diese als eine sehr dankenswerte vorbereitende Einführung in die grosse Dichtung bezeichnet werden.

17. In einem ganz ähnlich gehaltenen Artikel der „Deutschen Tageszeitung“ vom 29. April 1912 setzt derselbe Verfasser seine rührige Propaganda für das Amadiswerk fort.

18. „Graecia“ 1. Juin 1912. T. de Visan, le comte de Gobineau Philhellène.

19. „Le Normand de Paris“ vom 7. Juillet 1912. H. Defontaine, „le comte de Gobineau“. Stellt, nach kurzer Einführung Gobineaus, einige Stellen über Normannen und Nordfranzosen aus dem Buche „Gobineaus Rassenwerk“ zusammen und drückt sie seinen engeren Landsleuten aus dem Norden als Waffe im Kampfe gegen die Méridionaux in die Hand.

20. „Deutsche Tageszeitung“ vom 26. August 1912 „Kulturdünger“ von Ludwig Müller (Charlottenburg). Tiefenste Zukunftsbetrachtungen eines Jüngers Gobineaus in Anlehnung an die Gedankengänge des Amadis über den Rückgang des Germanentums.

21. „Marches de l'Est“ vom 10. September 1912 p. 795—810. Tancrede de Visan „Le premier roman de Gobineau“. Besprechung und kurze Analyse des „Ternove“. Zum ersten Male tritt hier ein Franzose auch für die Jugendromane ein.

Indem ich schliesslich nicht umhin kann, der Vollständigkeit und Gewissenhaftigkeit halber einer Presscampagne Erwähnung zu tun, welche sich an das Erscheinen der Renaissance-Ausgabe des Inselverlages geknüpft hat, sehe ich mich wohl oder übel genötigt, ausnahmsweise hier auch einmal in eigener Sache das Wort zu ergreifen.

Die Anpreisung der neuen Jolles'schen Uebersetzung hat einer Anzahl öffentlicher Blätter, in erster Linie der meistverbreiteten — voran das „Berliner Tage-

blatt“, demnächst der „Tag“ und andere — Veranlassung geboten, meine Uebersetzung, anscheinend zur Hebung jener, von oben herab abzutun und als überholt bei Seite zu schieben. Ich verzichte hier darauf, die einzelnen Wendungen heranzuziehen, in denen dies geschieht: wer etwa der Sache nachgehen wollte, sei hiermit auf die Hauptartikel selbst verwiesen.)*

Noch weniger kann ich bei dem Tone, der dort teilweise angeschlagen worden, daran denken, mit den Persönlichkeiten, von denen jene Kundgebungen ausgegangen sind, mich auseinanderzusetzen. Mir tritt aus ihren Worten eine Wesensfremdheit im Ganzen entgegen,**) die mirs voll erklärlich erscheinen lässt, dass sie auch mit einer Einzelleistung wie meiner Renaissanceverdeutschung nichts anzufangen gewusst haben.

Nach dem Verdikt dieser — anscheinend jugendlichen — Kritiker wäre denn nun also diese meine Verdeutschung am Buchstaben kleben geblieben und hätte den Deutschen den wahren Geist Gobineaus vorenthalten, der ihnen erst jetzt durch Herrn Jolles erschlossen worden sein soll. Dies das Fazit der hier in Betracht kommenden Hauptbesprechungen. Ich muss meine Leser bitten, sich über diesen wahren Geist in der neuen Uebersetzung selbst belehren zu lassen. Ich selbst bin im Punkte der mir erteilten Rügen leider unbelehrbar und bleibe dabei, dass gerade der dem deutschen von Haus aus so verwandte Geist Gobineaus, dem ich bisher gewährt hatte in zwanzigjähriger Beschäftigung mit dem Werke eingermassen nahe gekommen zu sein, nicht leicht in besserer Hut als der einer treuen, wahrhaftigen und schlichten Wiedergabe sich befinden könne. Indessen möge dies nun die Zukunft klären. Vielleicht bietet sich mir eines Tages, wenn noch mehr Uebersetzungen vorliegen werden, Gelegenheit — die mir sogar in meiner Eigenschaft als Biograph dann als Pflicht erscheinen dürfte —, dies ganze Problem einmal möglichst allseitig und objektiv zu erörtern. Dann dürften die unerquicklichen Zutaten aus der Zeitungswelt, die mir solches heute noch erschweren, von selbst in Wegfall kommen. Nicht verschweigen darf ich übrigens, dass einzelne Beurteiler eine wesentlich andere Stellung zu den beiden Uebersetzungen eingenommen haben, wie z. B. der der Münchener „Allgemeinen Zeitung“ vom 9. Dezember 1911. Ähnlich Fr. Friedrich im „Litterarischen Zentralblatt“ vom 5. Oktober 1912.

Vorträge und Aufführungen.

Deutsche Gesellschaft für Vorgeschichte, Berlin, Sitzung vom 26. November. Herr Th. Bieder „über Entstehung und Entwicklung des germanischen Rassenbewusstseins“. Bericht darüber im „Mannus, Zeitschrift für Vorgeschichte.“ Bd. III. S. 158—59.

In der Société académique de l'Oise zu Beauvais hat der Sekretär dieser Gesellschaft, Herr L. Vuilhorgne, der seit Jahren das Andenken Gobineaus pietätvoll pflegt, in der Sitzung vom 16. Oktober 1911 ein Lebensbild von diesem gegeben, über welches im Moniteur de l'Oise vom 25. Octobre sich ein eingehender Bericht findet. Dasselbe Blatt hatte bereits bei einer früheren Gelegenheit (1904,

* „Berliner Tageblatt“ vom 1. November 1911 und 25. September 1912. „Der Tag“ vom 7. Juni 1912. Ähnlich andere.

** Als typisch hierfür nenne ich etwa die Worte der Besprechung im „Tag“: „Man glaubt durchaus ein deutsches Werk zu lesen, geschrieben in der Sprache eines guten Berliner Autors, der weiss, was seine Feder einem grossen Stoffe schuldig ist.“

Nr. 2 ff.) einen Aufsatz desselben Verfassers „Un Savant à Trie-Château“ mit zum Teil wertvollen biographischen Mitteilungen und Auszügen aus ungedruckten Briefen gebracht.

Am 15. Februar und 12. März 1912 sprach Professor Paul Förster in der Berliner Gesellschaft für das Studium der neueren Sprachen über Gobineaus Briefwechsel mit A. v. Keller.

Ebenfalls in Berlin hat Herr Professor R. Frhr. von Lichtenberg am 16. Februar 1912 im Vaterländischen Schriftenverband (zu Gunsten des Denkmals) und am 21. Mai in der Ortsgruppe des Alldeutschen Verbandes (über Gobineaus Rassenlehren) Vorträge gehalten.

Auch die am 6. Juni 1912 zu Berlin gegen die Mischehen in unseren Kolonien abgehaltene Protestversammlung ist entschieden hieher zu ziehen, in welcher der Hauptredner des Abends, Seine Exzellenz Herr Generalleutnant von Liebert, seinen Vortrag von den Lehren Gobineaus seinen Ausgang nehmen liess und in wesentlichen Punkten auf sie begründete. Genau das Gleiche gilt von der Behandlung des selben Themas durch den selben Redner auf dem Verbandstag des Alldeutschen Verbandes zu Erfurt am 8. September 1912.

Ferdinand Gregori hat seinen Michelangelo nun auch in Mannheim eingeführt, indem er die Reihe seiner Sonntagsmatinéen am 24. September 1911 und in der darauffolgenden Wiederholung am 1. Oktober damit eröffnete. Der Erfolg war ein fast noch grösserer und tiefergehender als in den früheren Städten. Zweierlei insbesondere ist in Mannheim erfreulich aufgefallen: einerseits scheint die Aufführung eine noch weit hervorragendere gewesen zu sein, was auf ein immer wachsendes Vertrautwerden der Darsteller mit dem Geist des Dichters hindeutet, dann aber, und vor Allem, staunt man fast über das Echo, das diese Aufführungen jetzt in der Presse finden, ein Zeichen, wie auch unsere weitere Oeffentlichkeit Jenem näher und näher kommt. Der verständnislose Aberwitz, der bei den früheren Veranstaltungen noch mit den Tönen des Verständnisses mindestens gleich stark sich vernehmen lassen konnte, ist hier bis auf eine burleske Ausnahme gänzlich verschwunden, im Uebrigen alles ächte, helle Begeisterung oder doch ehrfurchtsvolle Anerkennung, alles zusammen auch hier wieder ausklingend in das Bekenntnis, dass das von Gobineau in diesen Szenen Gebotene zum Hehrsten gehöre, was in den Räumen der Kunst überhaupt zu erleben sei.

Am 13. und 20. Dezember haben dann nochmals Wiederholungen im Hof- und Nationaltheater stattgefunden.

Denkmal für 1916.

Ein erstmaliger Aufruf in intimerem Kreise zu Gunsten eines 1916 zu errichtenden Denkmals hat im Laufe eines halben Jahres das Ergebnis einer Summe von 2500 Mark gebracht — gewiss ein erfreulicher Anfang, der zu der Hoffnung berechtigt, dass bei der noch zu erwartenden ferneren Beteiligung aus unserem engeren Kreise die nächste, dringendste Aufgabe der Herstellung einer des grossen Todten würdigen Grabstätte in Turin vom Verein allein werde gelöst werden können. Während des für Deutschland nach anderen Seiten so bedeutsamen Jahres 1913 denken wir uns zurückzuhalten, um dann 1914 mit unseren weiteren Plänen, vor allem auch dem eines gleichfalls von vielen Seiten verlangten Denkmals auf deutschem Boden, vor die Oeffentlichkeit zu treten. Inzwischen bitten wir alle diejenigen unserer Mitglieder, welche sich noch nicht beteiligt haben und dazu in der Lage sind, uns jetzt ihre Beiträge einzusenden, auch in ihrem näheren Kreise für das Denkmal zu sammeln, bezw. Veranstaltungen vorzunehmen. Mit ganz besonderem Danke bestätigen wir zum Schluss den Eingang mehrerer grösserer Spenden, teils zu dem vorbesprochenen, teils zu anderen Vereinszwecken: möchten diese schönen Beispiele Nachahmung finden!

Freiburg, 12. Oktober 1912.

L. Schemann.

Zusendung

des Wiener Akad. Wagner-Vereins zur Mitteilung an die Leser
der „Bayreuther Blätter.“

„Parsifal“-Schutz.

Der Grundgedanke der urheberrechtlichen Schutzfrist beruht auf einem Ausgleiche zwischen dem Rechte der Menschheit, dass alle bedeutenden Geisteswerke Gemeingut Aller werden, und dem Rechte des Urhebers und seiner Erben auf Erhaltung des geistigen Eigentums an seinen Werken und der Möglichkeit, dieses für sich nutzbar zu machen.

Man hat diese Frist nach dem gegenwärtig im Deutschen Reiche geltenden Rechte mit dem Zeitraum von 30 Jahren, also einem Menschenalter bestimmt, von der Annahme geleitet, dass innerhalb eines Menschenalters nach dem Tode des Urhebers das Interesse der dem Schöpfer eines Werkes Nächststehenden in der Regel erlösche dass diejenigen, die sich Eins fühlten mit dem Urheber und seinen Werken und denen dieser vor Allem seine Rechte ungeschmälert erhalten wollte, häufig einem Kreise von Fernerstehenden Platz gemacht haben werden: so dass nach Ablauf dieses Durchschnittszeitraumes das Interesse am Freiwerden von Kunst- und anderen Geistes-Schöpfungen höher zu werten sei, als jenes der dann noch lebenden Rechtsnachfolger des Urhebers.

Die Schutzfrist ist also auf einer Durchschnittsrechnung aufgebaut. —

Eine Folge dieser Durchschnittsrechnung ist, dass zahlreiche Fälle, die durch einen längeren Zeitraum schutzbedürftig sind, ungedeckt bleiben — wogegen in vereinzelten Ausnahmefällen der Schutz sogar noch fortwährt, obwohl die nach der Absicht des Gesetzgebers zu wahrenen Interessen bereits erloschen sind.

Es geht natürlich nicht an, in Fällen der letzteren Art den einmal gewährten gesetzlichen Schutz vorzeitig zu entziehen. — Hingegen erscheint es gewiss als keine Ungerechtigkeit, vielmehr als eine notwendige Linderung der Härten des Gesetzes, in einzelnen besonders rücksichtswerten Fällen die Schutzfrist zu verlängern.

Ist ja doch in einzelnen Staaten (Frankreich) die urheberrechtliche Schutzfrist überhaupt bereits auf 50 Jahre verlängert worden und denkt man dort bereits daran, sie bis auf 100 Jahre auszudehnen, — gewiss ein schlagender Beweis dafür, dass sich immer mehr der Gedanke Bahn bricht, das geistige Eigentum für die Erben und Rechtsnachfolger eines Autors

zu schützen, sei ein höheres Interesse, als jenes der Allgemeinheit an der völligen Freiwerdung von Geistesschöpfungen.

Auch im Deutschen Reiche war anlässlich der Beratung des neuen Urheberrechtsgesetzes im Jahre 1901 in der von den verbündeten Regierungen als Gesetz-Entwurf im Reichstage eingebrachten Vorlage die Verlängerung der Schutzfrist auf 50 Jahre beantragt, ist jedoch vom Reichstag abgelehnt worden.

Nach der damals vom Reichstags-Abgeordneten Eugen Richter gegen die geplante Verlängerung der Schutzfrist erhobenen Einsprache scheint insbesondere der Hinweis auf die mit Ablauf des Jahres 1913 frei werden- den Bühnenwerke Richard Wagner's die Ablehnung des Regierungsantrages verursacht zu haben. — Nicht also ein Stolz der Nation auf erhabene Kunstschöpfungen, mit denen ein begnadeter Genius das deutsche Volk beschenkt hatte, sondern eine Art Bedürfnis, „das Strahlende zu schwärzen,“ bildete damals einen Beweggrund zur Versagung einer erweiterten Schutzfrist für Kunstwerke, um die uns jede andere Nation beneidet.

Der gerechte Unmut darüber, dass eine für alle Autoren in Aussicht genommene Begünstigung bei der Beratung des Gesetzes zu feindseligen Angriffen gegen die Hinterbliebenen eines der grössten deutschen Meister den Anlass gegeben, bewog Frau Cosima Wagner zu ihrem bekannten offenen Schreiben „An die Mitglieder des deutschen Reichstages“; in ihm wurden diese Angriffe widerlegt und auf das Bündigste erklärt, dass, wenn Etwas das Interesse der Familie Richard Wagner's an dieser Frage der Schutzfrist-Verlängerung zu erregen vermochte, es einzig und allein der Schutz des Bühnenweihfestspielles „Parsifal“ war: „Oeffentlich bitte ich um diesen Schutz“ — heisst es in dem erwähnten Schreiben — „Richard Wagner's Wunsch und Wille war es, dass sein Theater einzig auf dem Hügel zu Bayreuth stehe und dass einzig in diesem Hause sein Bühnenweihfestspiel Parsifal aufgeführt werde. — Dies ist sein Vermächtnis an die deutsche Nation. Ich wende mich an die Vertreter der deutschen Nation und bitte sie, das geschehene Unrecht auszugleichen und den grössten Meister mit der Ausführung seines letzten Willens zu ehren.“

Angesichts der Ablehnung der Verlängerung der Schutzfrist für alle Autoren war nun zur Gutmachung des Unrechtes die Schaffung eines Ausnahmegesetzes in Sachen des Aufführungsrechtes für das Bühnenweihfestspiel Parsifal erforderlich geworden.

Aber auch jener von berufenster Seite in der würdigsten und eindringlichsten Form an den deutschen Reichstag gerichtete Appell verhallte wirkungslos; im Gegenteil fand man, ein „Ausnahmegesetz“ für ein bestimmtes einzelnes Erzeugnis deutscher Kunst nicht erlassen zu können. (Glasenapp „Das Leben Richard Wagner's“ VI. Band, S. 807.)

So steht es denn bis heute so, dass mit Ablauf des Jahres 1913, das uns die Hundertjahrfeier der Geburt Richard Wagner's bringt, und in welchem

nicht nur in deutschen Landen, sondern auf der ganzen Welt das Andenken hieran festlich begangen wird, das letzte und erhabenste Werk des Meisters unter Verletzung seines klar ausgesprochenen Willens und unter Missachtung der schwerstwiegenden künstlerischen und ethischen Gründe für alle Bühnen ohne jede gesetzliche Schranke frei würde.

Angesichts dieser drohenden Gefahr der Entwürdigung eines Kunstwerkes, das bisher nur an berufenster Stätte in vollendeter Darstellung weihervoll aufgeführt wurde, ist es geboten, nochmals die Gründe zu entwickeln, die eine Verlängerung der Schutzfrist für „Parsifal“ als dringend notwendig erscheinen lassen. Möchte es diesem Mahnrufe noch in letzter Stunde gelingen, das Gewissen der deutschen Nation aufzurütteln, um ein bitteres Unrecht zu verhindern, das man gegen die Manen eines der grössten deutschen Meister zu begehen im Begriffe ist.)*

Richard Wagner ist der Schöpfer des Festspiel-Gedankens, den er in zäher Ausdauer mit Aufgebot aller seiner Kräfte nach vieljährigem Ringen verwirklichte und in dessen Erfolg er sein Lebenswerk gekrönt sah. — Wir können in seinen Schriften verfolgen, wie dieser Gedanke — hervorgerufen durch die alle gewohnten Maasse weit übersteigende Ausdehnung seiner „Ring“-Dichtung — im Jahre 1851 („Mitteilung an meine Freunde“) erst traumhaft auftaucht, dann bei der musikalischen Ausführung seines Werkes immer festere Formen annimmt, im „Vorwort zur Herausgabe der Dichtung des Bühnenfestspiels der Ring des Nibelungen“ (1862) bereits mit voller Klarheit im Geiste ausgeführt vor ihm steht und endlich zehn Jahre später durch die Grundsteinlegung zum Bayreuther-Festspielhause (1872) zur Tat zu werden beginnt.

Und abermals zehn Jahre später (1882) öffnen sich die Pforten des Festspielhauses, in welchem Wagner im Jahre 1876 zum ersten Male die Welt von der Grösse seiner Festspieltat hatte überzeugen können — ein zweites Mal, um dasjenige Werk in's Leben treten zu lassen, das ausschliesslich für diese Bühne vom Meister geschaffen worden war — das „Bühnenweihfestspiel Parsifal“.

*) Zur Zeit der Verfassung dieses Aufsatzes (Mai 1912) war noch kein Zeichen einer allgemeinen Bewegung zu Gunsten der Verlängerung des Parsifal-Schutzes im deutschen Reiche in die Öffentlichkeit gedrungen. — Ueber die seither an vielen Stellen, unabhängig von einander angeregte und auch auf der Generalversammlung des Allgemeinen Richard Wagner-Vereines vom 24. Juli 1912 kräftig zum Ausdruck gelangte Bewegung in Sachen des „Parsifal-Schutzes“ wird im Oktober-Hefte der „Bayreuther Blätter“ zusammenhängend berichtet. — Insbesondere gereicht es mir zur Freude, nachträglich aufmerksam geworden zu sein auf einen schönen Aufsatz „Zum Schutze des Parsifal. Eine Betrachtung zum Todestage Richard Wagners. Von Friedrich Hofmann.“ (Grazer Tagespost, 13. Februar 1912). Die Uebereinstimmung der leitenden Gedanken bei voller Unabhängigkeit der sie Ausprechenden ist ein Zeugnis für die innere Wahrheit unserer gemeinsamen Sache.

Das Verhältnis, in dem „Der Ring des Nibelungen“ zum Bayreuther Festspielhause steht, ist aber noch ein ganz anderes als das bei „Parsifal“ vorwaltende. Hatte dort in erster Linie der Umfang des Werkes die Notwendigkeit ergeben, eine eigene Festspielstätte zu gründen, um es im Geiste des Schöpfers zu vollendeter, stilreiner Darstellung zu bringen, so ist „Parsifal“ im Hinblick auf das bereits bestehende, dem Meister durchaus in allen seinen Wirkungen vertraute Bayreuther Festspielhaus geschaffen worden, und es blieb das einzige solche Werk.

Wagner selbst hat bei der künstlerischen Konzeption und Ausführung des „Parsifal“ bereits überall mit den ihm bekannten Verhältnissen seines Hauses gerechnet, dynamisch bei der Instrumentation mit dem wohl-erprobten gedeckten Orchester, bei den Chören der Gralsfeier mit der unerreicht feinen und ausgeglichenen Akustik des neuen Hauses, bei der Ausgestaltung der Bühnenbilder und der szenischen Aufzüge mit den speziellen Raumverhältnissen seiner Bühne.

Das Festspielhaus bildete also einen obligaten Rahmen für die Kunstschöpfung, von dem der Genius des Künstlers bei der Entstehung des Werkes bewusst beeinflusst wurde, ohne den er vielleicht Manches ganz anders ausgeführt haben würde; das Festspielhaus gehört als integrierender Bestandteil zum Kunstwerk, wenn der Schöpfungsgedanke des Meisters in voller Reinheit verwirklicht werden soll.

Würde man es nicht für Kunstbarbarei erklären, wenn man Michelangelo's Deckengemälde in der sixtinischen Kapelle oder seine Plastiken in der Mediceer-Grabkapelle in Florenz mit der Begründung, dass sie dort zu wenig gesehen werden, aus der Umrahmung, für welche sie vom Künstler selbst geschaffen wurden, herausreißen und in eine fremde Umgebung verpflanzen oder in Wander-Ausstellungen zur Besichtigung darbieten würde? Und wäre die Entwurzelung des „Parsifal“ aus der Bayreuther Festspielstätte, aus der er künstlerisch emporgewachsen, eine geringere Versündigung an dem Schöpfungsgedanken des Meisters?

Wenn Wagner selbst — gewiss nur im Zwange der Not und nach schwersten inneren Kämpfen — den „Ring des Nibelungen“ für gewöhnliche Bühnenaufführungen frei gab, so bildet dies kein Präjudiz dafür, dass auch der „Parsifal“ freigegeben werden könne, weil, wie oben gezeigt, die Beziehungen des „Ring“ zum Bayreuther Festspielhaus ganz anderer Natur sind als jene des „Parsifal“. — Nie hat Wagner daran gedacht, noch konnte er daran denken, seine Zustimmung zu geben, dass auch dieses Werk auf anderen Bühnen als in Bayreuth aufgeführt werde.*)

*) Aus Richard Wagner's Brief an König Ludwig II. vom 28. September 1880 seien nur die folgenden inhaltsschweren Worte in Erinnerung gebracht: „... Wie kann und darf eine Handlung, in welcher die erhabensten Mysterien des christlichen Glaubens offen in Szene gesetzt sind, auf Theatern wie den unsrigen, neben einem Opernrepertoire und vor einem Publikum, wie dem unsrigen, vorgeführt werden? — Im ganz richtigen Gefühle hiervon

Schon die Bezeichnung „Bühnenweihfestspiel“, die der Meister seiner Schöpfung gab, beweist die unübersteigliche Schranke, die er zwischen diesem und allen Opernbühnen aufrichten wollte. Dieser vom Meister selbst gewählten Bezeichnung entspricht auch der Inhalt der Dichtung. Religiöse Weihe liegt über der Handlung des Dramas ausgebreitet, dessen Kern die tiefsinnige Deutung des Christentums als der Religion des Mitleids ist; die heiligsten Mysterien der christlichen Religion werden in der Gralsfeier, der Szene des Liebesmahles, der Taufe Kundry's, dem Charfreitagszauber berührt; jeder, der den Zauber des Werkes an sich erlebt, weiss, dass es die Wirkung eines erhabensten Gottesdienstes ausübt.

Nur unter der Voraussetzung der ausschliesslichen Aufführung seines Werkes im Bayreuther Festspielhause konnte Wagner diesen Stoff so gestalten, diese szenische Darstellung höchster religiöser Mysterien für bühnenmöglich halten.

Kann irgend jemand, dem es mit der Kunst und mit der Religion ernst ist, daran zweifeln, dass diese einzige, unerreicht und beispiellos dastehende Vereinigung von Kunst und Religion im Rahmen eines Bühnenwerkes, dieser aus feinstem Stimmungszauber gewobene Organismus einer weihvollen Kunstschöpfung zerstört, entweiht und entwürdigt werden müsste, wenn das Werk dem allgemeinen Kunstmarkt der gewöhnlichen Opernaufführungen preisgegeben wird, wo das „Bühnen-Weihfestspiel“ weihelos und unfestlich dargeboten würde, — zur Befriedigung der Neugierde sensationslüsterner Opernbesucher oder als blosses Spekulations-Objekt zur Täuschung kritikloser Hörer, die über den wahren Charakter des Kunstwerkes in Irrtum geführt werden?

Dass die Aufnahme des „Parsifal“ in das gewöhnliche Opern-Repertoire tatsächlich eine Irrführung des Publikums über den wahren Charakter des Werkes nach sich ziehen würde, erhellt vor Allem auch daraus, dass eine korrekte musikalische Aufführung des Werkes viel zu schwierig ist, um auf einer gewöhnlichen Opernbühne nach der dort üblichen Anzahl von Proben gelingen zu können.

Welche Schwierigkeiten bietet allein schon die für die künstlerische Wirkung so bedeutungsvolle Ausführung der Chöre! Wo kann man hoffen, einen Chor zu finden, der diese Schwierigkeiten in dem zur Einstudierung einer „Repertoire-Oper“ zur Verfügung stehenden Zeitraume zu überwinden vermag und der, wenn dies wirklich ausnahmsweise einmal gelänge, im

betitelte ich den Parsifal ein Bühnenweihfestspiel. So muss ich ihm denn nun eine Bühne zu weihen suchen, und dies kann nur mein einsam dastehendes Bühnenfestspielhaus in Bayreuth sein. Dort darf der Parsifal in aller Zukunft einzig und allein aufgeführt werden; nie soll der Parsifal auf irgend einem anderen Theater dem Publikum zum Amusement dargeboten werden: und dass dies so geschehe, ist das Einzige, was mich beschäftigt und zur Ueberlegung dessen bestimmt, wie und durch welche Mittel ich diese Bestimmung meines Werkes sichern kann.“

Drange seiner täglichen Beschäftigung mit anderen Werken an der korrekten Ausführung der Chöre auch bei allen Wiederholungen des Werkes festhält?

Dann das Orchester! Wie wird dieses im ungedeckten Orchesterraum der gewöhnlichen Opernbühnen klingen und wie wenige Theater verfügen über ein so geschultes Künstlerpersonal, dass die Ausführenden den instrumentalischen Schwierigkeiten des Werkes ohne weiteres gewachsen wären?

Wie selten werden weiters die Solokräfte zu finden sein, welche die Aufführung des Werkes im Sinne des Meisters mit reiner künstlerischer Wirkung ermöglichen? Und, wenn wirklich alle diese Anforderungen in einzelnen Fällen erfüllt werden könnten, wo verfügt man über eine Regie, die eine tadellose Abwicklung der szenischen Vorgänge gewährleistet?

Wer sich erinnert, wie tiefe Qualen Wagner bei mangelhaften Aufführungen seiner Werke zu leiden hatte, der wird auch zugeben, dass sein Andenken durch nichts höher gehalten werden kann als dadurch, dass man seine Werke vor Entweihung durch entstellende, matte oder schlechte Aufführungen schützt.

Dies führt zur Erörterung der subjektiven Seite der Frage. — Richard Wagner hat sich so unendlich hohe Verdienste um die deutsche Nation erworben, hat ihr auf dem Gebiete des Tondramas eine nationale Kunst geschaffen, ihr in seinen Werken, in denen er die herrlichsten deutschen Sagen und Mythen zu neuem Leben erweckte, einen so kostbaren Besitz hinterlassen, dass wir mit Recht von allen Völkern der Erde um diesen Schatz nationaler Kunstwerke beneidet werden, — er hat endlich unter den schwersten persönlichen Opfern die Bayreuther-Festspiele gegründet und auch hierin der nationalen Kunst ein königliches Geschenk seines Genius geboten: — sollte es angesichts Alles dessen erst noch notwendig sein, dem Deutschen Reich die Dankeschuld vorzuhalten, die es für solche Gaben dem Künstler schuldet? Würdig wäre nur die Antwort: „Wie schlimm, liess' ich von Dir daran mich mahnen!“

Und doch — wir brauchen nur die Frage zu stellen: „Welche Förderung hat das Deutsche Reich, hat die Deutsche Nation als solche, dem letzten grossen nationalen Vermächtnisse des Meisters, den Bayreuther-Bühnenfestspielen bisher angedeihen lassen?“ — und wir müssen beschämt gestehen, dass kein kunstsinniger Deutscher, ohne zu erröten, auf diese Frage mit einem Hinweise auf eine auch nur bescheidenste positive Förderung wird antworten können.

Kann es nun für so grosse Geschenke eines gottbegnadeten Genius eine kleinere Gegengabe, einen leichter abzustattenden Dank geben, als den, in dem Zeitpunkte, in welchem alle seine Kunstschöpfungen „frei“ werden, dreissig Jahre nach seinem Tode und zugleich zur Jahrhundert-

feier seiner Geburt, das Aufführungsrecht für ein einziges seiner Werke, „Parsifal“ — seinem ausdrücklich erklärten Willen entsprechend — auch weiterhin der Verfügung seiner Erben vorzubehalten, damit es nur jener Stätte bewahrt bleibe, für die es von seinem Schöpfer ausschliesslich bestimmt wurde?

Würde das Deutsche Reich, das bisher den Festspiel-Gedanken noch gar nicht gewürdigt, ja nicht einmal offiziell von ihm Kenntnis genommen, nicht sich selbst ehren, wenn es in einem Reichsgesetz die Verlängerung der Schutzfrist für „Parsifal“ ausspricht, und hiemit zugleich das Andenken eines seiner grössten Söhne ehrt?

Wäre nicht die traurige Erinnerung an die im Eingange dieser Schrift erwähnte Reichstags-Debatte vom Jahre 1901 vorhanden, so würde man es kaum für möglich halten, dass angesichts so zwingender, für das Schutzgesetz sprechender Momente Teilnahmslosigkeit oder gar ein ernster Widerstand hiegegen zu befürchten sei.

Nach den gemachten Erfahrungen erscheint es aber leider auch als notwendig, sich mit den damals geltend gemachten und vielleicht auch heute noch zu besorgenden Gegen-Argumenten zu beschäftigen.

Es wurde eingewendet, eine Verlängerung der Schutzfrist für die Werke Richard Wagner's schliesse eine einseitig gewährte Bereicherung der Erben des Meisters in sich.

Hierauf wurde schon in dem Eingangs erwähnten offenen Schreiben, das Frau Cosima Wagner im Jahre 1901 an die Mitglieder des deutschen Reichstages richtete, die gebührende Antwort erteilt.

Nie wurde von den Erben Richard Wagner's die Verwaltung der Bayreuther Festspiele als ein Erwerbs-Unternehmen betrachtet: im Gegenteil, so wie von Wagner selbst, wurden auch von seinen Erben für die Erhaltung der Bayreuther Festspiele die grössten, auch materiellen Opfer gebracht.

Nur der Tatkraft und dem eisernen unbeugsamen Willen, mit dem Frau Cosima Wagner nach dem Tode des Meisters das von ihm begonnene Werk fortsetzte, verdanken wir den Fortbestand der Festspiele, die in den Jahren 1883, 1884 und 1886 nur unter den schwierigsten Verhältnissen und nur dank der Opferwilligkeit der Familie Wagner wiederholt werden konnten. — Auch jetzt, wo sich die Festspiele im Allgemeinen wohl selbst erhalten, bilden sie doch keine Einnahmequelle der Erben Richard Wagner's, da der Festspielfond ganz gesondert verwaltet wird und die im Laufe der Jahre notwendig gewordenen szenischen Neuausstattungen so grosse Kosten verursachen, dass sie erst durch wiederholte Aufführungen desselben Werkes in mehreren Festspieljahren überhaupt hereingebracht werden können.

Was aber die deutsche Nation den Erben Richard Wagner's — vor Allem Frau Cosima Wagner und Siegfried Wagner — zu danken hat, das

ist, dass die Festspiele auf unveränderter künstlerischer Höhe erhalten wurden, so dass sie auch heute Alles überragen, was je an vollkommener Darstellung musikalisch-dramatischer Bühnenwerke geleistet wurde. — Dieser Erfolg ist nur der überragend hohen künstlerischen Begabung und der unablässigen, selbstlosen Mühewaltung der Gattin und des Sohnes des Meisters zu danken, die ihre treue Künstlerschaar mit jedem Festspieljahre zu einem neuen, herrlichen Siege führten.

Dass die Erben hier das Werk Richard Wagner's nicht nur erhalten, sondern durch ihre eigene künstlerische Kraft in seinem Geiste und in der durch ihn erreichten Vollkommenheit fortgeführt haben, erhebt sie in aussergewöhnlichem Sinne zu Miteigentümern seines Werkes, so dass sie schon aus diesem Grunde denselben Schutz verdienen, wie der Meister, wenn er noch leben würde. — Hier und speziell bei der Wiedergabe des „Parsifal“ wurde das Goethe'sche Wort: „Was Du ererbt von Deinen Vätern hast, erwirb es, um es zu besitzen“ in edelster Weise durch die Tat bewährt, und darum erscheint es als ein Dankgebot nicht nur gegenüber dem Schöpfer des Werkes, sondern auch gegenüber seinen Erben, das Schutzgesetz für „Parsifal“ zu erlassen.

Sollte aber der Begriff des „Ausnahmegesetzes“ Anstoss erregen — handelt es sich hier nicht im Grunde um etwas anderes als ein neues Gesetz? Gilt es nicht vielmehr, dem deutschen Meister, dessen 100. Geburtstag wir 1913 feiern, einen nationalen Dank, eine Ehrenerweisung durch die Vertretung des Volkes darzubringen in der schlichten Erfüllung seines letzten Willens? —

Ein weiteres in der Reichstags-Debatte vom Jahre 1901 vorgebrachtes Argument (Glasenapp VI. Band, S. 804) lautete: „Die Werke Richard Wagner's sollen das Eigentum der Nation werden und deshalb ist eine künstliche Verlängerung der Schutzfrist abzuweisen.“

Dieses Argument ist aber im höchsten Grade schief und unaufrichtig: Sind denn alle jene Werke Wagner's, die schon derzeit auf allen Bühnen dargestellt werden können, heute weniger das Eigentum der Nation, als sie es nach ihrer Freiwerdung sein werden? Wird die Möglichkeit des Besuches ihrer Aufführungen nach Ablauf der Schutzfrist in irgend einer Beziehung für das Publikum erleichtert werden? Niemand glaubt das; der einzige Unterschied wird der sein, dass die Bühnen-Direktoren Wagners unvermindert zugkräftige Werke bei unverminderten Eintrittspreisen tantiemenfrei aufführen und dass also die Theater-Unternehmer — nicht aber das Publikum — vermehrten Gewinn hieraus ziehen werden. — (Vgl. die bei Glasenapp a. a. O. S. 804 abgedruckten treffsicheren Bemerkungen des Württemberg'schen General-Intendanten Dr. Julius von Werther.)

Umsomehr aber hört man hinsichtlich der Freigebung speziell des „Parsifal“ hervorheben, dass gerade diese notwendig sei, um das Werk der grossen Masse des deutschen Volkes zu vermitteln, während es, solange es ausschliesslich in Bayreuth aufgeführt werde, immerhin doch nur einem kleinen Bruchteil der Nation zugänglich sei.

Allein auch dies ist nur ein Schein-Argument, wie die folgenden Erwägungen beweisen werden:

Es wurde bereits oben ausgeführt, wie wenig Hoffnung besteht, ausserhalb Bayreuth's korrekte und würdige Aufführungen des Werkes zu erreichen. — Denjenigen, die „Parsifal“ hören wollen, um ihrem Kunstdrange zu genügen, können daher nur die Bayreuther-Aufführungen das volle, ungetrübte Verständnis des Kunstwerkes im Geiste des Meisters erschliessen.

Diesen, soweit ihre Mittel zum Besuche Bayreuth's nicht ausreichen, soll durch die Stipendien-Stiftung der Besuch der Festspiele ermöglicht werden. Schon bisher wurde es durch Stipendien einer grossen Anzahl armer, begeisterter Kunstjünger möglich gemacht, das Werk in vollendetster Aufführung an der berufenen Stätte zu hören und die auf das Freudigste zu begrüssenden Sammlungen zur Vermehrung des Stipendienfondes anlässlich der Jahrhundertfeier lassen die Hoffnung zu, dass von Jahr zu Jahr mehr Mittel zur Verfügung stehen werden, um einer immer wachsenden Anzahl von unbemittelten Kunstfreudigen das Bayreuther-Kunstwerk zugänglich zu machen und hiemit wirklich segensreich auf sie einzuwirken.

Kann man die belehrende, begeisternde und erhebende Wirkung einer einzigen Bayreuther-Aufführung des „Parsifal“ vergleichen mit dem Werte, den zehn mangelhafte Aufführungen des Werkes an gewöhnlichen Opernbühnen für den wahrhaft Kunstverständigen besitzen?

Für diejenigen aber, die nur aus blosser Neugierde oder aus trivialem Sensationsdrang „Parsifal“ bequemer zu sehen wünschen, als es ihnen bisher möglich gewesen war, bedarf es keiner Stipendien, noch weniger aber der Freigebung des Werkes.

Wie problematisch der Vorteil der Freigebung wäre, geht auch daraus hervor, dass die grossen Bühnen, die allein wenigstens teilweise entsprechende Kunstkräfte für die Hauptrollen zur Verfügung haben, das Werk — mindestens als Bestandteil des Opern-Repertoires — doch kaum bringen dürften, weil ihre Leiter sich unverhohlen selbst sagen müssen, dass „Parsifal“ für gewöhnliche Opern-Aufführungen nicht geeignet erscheine und der künstlerische, ja auf die Dauer selbst der materielle Erfolg ein äusserst zweifelhafter sei.

So wird es auch für Fernerstehende verständlich, dass schon jetzt, wie man hört, für den Fall der Freiwerdung des Werkes vom „Deutschen Bühnenvereine“ der von einem seiner Mitglieder spontan gestellte Antrag einstimmig angenommen wurde, wonach diese sich untereinander verpflichten wollten, den „Parsifal“ nicht aufzuführen.

Wer würde also das Werk aufzuführen streben? Hauptsächlich Bühnen geringeren Ranges, die aus Sensationshascherei und zur spekulativen Ausbeutung Unkundiger mit ihren unvollkommenen Mitteln das Werk zur Darstellung bringen möchten. Statt der Vermittlung des hohen, einzigen Kunstwerkes würde meist nur die Vorführung eines Zerrbildes erreicht werden, durch das Niemand belehrt wird, wie der Schöpfer das Kunstwerk gedacht hat und dargestellt wissen wollte. — Hiemit würden nur Irrtümer und unrichtige Vorstellungen über das Werk verbreitet und zugleich übelwollende, abfällige Kritiken hervorgerufen werden; das Werk selbst aber, das solange wie ein Heiligtum in Bayreuth gehütet und nur in grösster Stilreinheit aufgeführt wurde, wäre vor der Nation herabgesetzt, würde ihr verleidet und eben hierdurch in der furchtbarsten Weise entweiht, entheiligt und geschändet werden. . . .

Als weiteres Argument gegen die Verlängerung der Schutzfrist wird vielleicht geltend gemacht werden, dass ja hierdurch doch nicht die Aufführung in jenen Staaten des Auslandes verhindert werden könne, in welchen, wie im Deutschen Reiche, die dreissigjährige Schutzfrist herrscht.

Man hört öfters sagen: Dann werden ausländische Theater den „Parsifal“ aufführen — wie es schon jetzt in Amerika geschieht — und werden hiebei jenen Gewinn erzielen, der den inländischen Theaterunternehmungen durch die Verlängerung der Schutzfrist entgeht; ja man wird vielleicht die Befürchtung aussprechen, dass über die unpraktischen Deutschen gelächelt werde, die aus Idealismus diesen Gewinn ins Ausland wandern lassen. — Aber aus einer solchen Möglichkeit ausländischer Aufführungen würde höchstens eine Abnahme des Besuches der Bayreuther Festspiele folgen und diese Gefahr würde ja nur die Festspiel-Verwaltung selbst treffen.

Sie ist aber nicht ernst zu nehmen, wie ja der Besuch der Bayreuther Aufführungen der übrigen Werke Wagner's — die schon jetzt im In- und Auslande auf unzähligen Bühnen gegeben werden — beweist. Der „Ring“, „Lohengrin“, „Tannhäuser“, „Tristan“, „Meistersinger“ — sie alle wurden auch bei den bisherigen Aufführungen im Bayreuther Festspielhause eben so zahlreich von Ausländern besucht, wie „Parsifal“, und es ist nicht abzusehen, warum nicht auch — trotz ausländischer Aufführungen — beim „Parsifal“ dasselbe Interesse der Ausländer an den Bayreuther Musteraufführungen erhalten bleiben sollte, wie es jetzt bei allen übrigen Werken des Meisters besteht. — Dass aber Ausländer nach Deutschland kommen werden, um mangelhafte Aufführungen des freigegebenen „Parsifal“ auf gewöhnlichen Bühnen anzusehen — oder gar Deutsche zu schlechten Aufführungen im Ausland statt zu den guten in Bayreuth pilgern sollten — das wäre doch gegen allen Geschmack und Verstand.

Dies mag zugleich beweisen, dass es durchaus kein materielles, sondern

ein rein künstlerisches und ethisches Interesse der Erben Richard Wagner's ist, das sie die Verlängerung der Schutzfrist für „Parsifal“ anstreben liess.

Bedeutete doch gerade das treue, unverbrüchliche Festhalten an des Meisters Willen, den „Parsifal“ ausschliesslich in Bayreuth aufführen zu lassen, und die Ablehnung aller während der ganzen dreissigjährigen Schutzfrist von anderen Bühnen gemachten Angebote (von Millionen) ein gar nicht hoch genug zu veranschlagendes materielles Opfer der Familie Wagner.

Falls die Schutzfrist für Bühnenaufführungen*) des „Parsifal“ im deutschen Reiche durch ein Sondergesetz verlängert wird, ist es auch nicht ausgeschlossen, dass einzelne ausländische Staaten diesem Beispiel nachfolgen. So lässt sich eine solche Hoffnung insbesondere für Oesterreich aussprechen; so schwer es auch bei den bestehenden Verhältnissen sein mag, dort eine parlamentarische Prognose zu stellen.

Fassen wir nun die vorstehenden Erwägungen in die Frage zusammen: „Wessen Interessen werden durch die Verlängerung des „Parsifal“-Schutzes verletzt?“ — so ergibt sich, dass fast ausschliesslich das Interesse jener — wahrscheinlich nicht zahlreichen — Bühnenunternehmer in Frage kommt, die sich, wie Reklamenotizen in der Presse bewiesen haben, schon jetzt dazu rüsten, beutegierig über das Werk herzufallen, sobald die Schutzfrist abgelaufen ist. Nicht das deutsche Volk wäre geschädigt, sondern das Geschäftsinteresse solcher Bühnenleiter hiedurch berührt. Und dieses Interesse sollte wirklich so gross, so wichtig sein, um in höherem Maasse den Schutz des Reichsgesetzes zu verdienen, als der klar ausgesprochene Wille eines unvergleichlichen deutschen Meisters wie Richard Wagner?

Glaubt man nicht, dass es — auch im Auslande — dem Ansehen der Nation mehr nützen würde, wenn dieses Kunstwerk aus idealen Rücksichten wie ein nationales Kleinod bewahrt wird, als wenn man sich durch den Vorwand eines unterschiedslosen Schutzes von Geschäftsinteressen abhalten liesse, eine brennende nationale Pflicht zu erfüllen?

Wenn ein so hohes Kunst-Interesse wie das, den „Parsifal“ vor Entweihung zu schützen, an der Engherzigkeit kleinlicher und krämerhafter Motive scheitern sollte, dann wäre auch heute noch zu besorgen, „dass man den Bürger wenig preist, ihn karg nennt und verschlossen,“ und es

*) Es sei ausdrücklich bemerkt, dass in der ganzen Parsifal-Schutz-Bewegung ausschliesslich an die Ausnahmestellung der Bühnenaufführungen gedacht ist, dass hingegen ein Ausnahmegesetz sich keineswegs auf die literarische Vervielfältigung der Partituren, Klavierauszüge, Dichtung usw. zu erstrecken hätte. Die letztgenannten Verlags- und Vervielfältigungsrechte sind bekanntlich noch von Richard Wagner selbst an die Firma B. Schott's Söhne in Mainz abgegeben worden. Der Nachdruck von Partitur, Auszügen und allen Bearbeitungen des „Parsifal“ wird daher nach Ablauf der Schutzfrist für alle Verleger der Welt frei werden und die Veranstaltung billiger Volksausgaben im Buch- und Musikalienhandel ebenso für „Parsifal“ wie für alle übrigen Werke Richard Wagner's möglich sein.

wird ihm der „bitt're Tadel“ nicht erspart bleiben, „dass nur auf Schacher und Geld sein. Merk der Bürger stellt.“

Noch ist es nicht zu spät, das im Jahre 1901 geschehene Unrecht — als das es in dem Schreiben von Frau Cosima Wagner damals gekennzeichnet wurde — wieder gut zu machen.

Es bedarf nur einer Anzahl entschlossener, edeldenkender und idealgesinnter Männer im deutschen Reichstage, um auch jetzt noch vor Ablauf der Schutzfrist ein Reichsgesetz zu schaffen, das nur aus den kurzen Worten zu bestehen braucht: „Die Schutzfrist für das Aufführungsrecht von Richard Wagner's Bühnenweih-Festspiel „Parsifal“ wird auf weitere zwanzig Jahre bis 31. Dezember 1933 verlängert.“ Dass wir gerade diese Zahl von nur zwanzig Jahren nennen, geschieht nach dem Vorbilde der fünfzigjährigen Schutzfrist, die in Frankreich unterschiedslos gilt, während sie hier nur einem auserlesenen Werke zugebilligt werden soll.*)

Ein solches Sondergesetz wäre zugleich endlich eine Anerkennung des hohen nationalen Wertes der Bayreuther Festspiele, wie sie von Seite des deutschen Reiches dem Festspielgedanken längst gebührt hätte, und wäre vor allem ein Denkmal der Verehrung und Dankbarkeit des deutschen Volkes für seinen grossen Meister Richard Wagner, ein Denkmal, wie es zur Jahrhundertfeier nicht schöner gedacht werden kann, weit edler und für die Kunst verdienstvoller als jedes Standbild in Erz oder Stein.

Sollte man wirklich auch heute noch das im Jahre 1901 vorgebrachte banale Argument fürchten müssen, dass „ein Ausnahmsgesetz für ein bestimmtes einzelnes Erzeugnis deutscher Kunst nicht erlassen werden könne, dass man für Richard Wagner oder eines seiner Werke keine Ausnahmebestimmung treffen dürfe“?

Mit Recht wurde schon damals von Fr. Dernburg im Berliner Tageblatt hierauf erwidert: „Törichte Rede! Richard Wagner braucht man nicht zur Ausnahme zu machen, er ist eben eine!“

Schafft ein Genius Kunstwerke, die über alle anderen hervorragten — bedeutet es dann eine Verletzung des Gedankens der Gleichberechtigung, wenn man solchen Werken eine Sonderstellung einräumt?

Muss nicht die Gesetzgebung dem Leben und seinen Erscheinungen, dem „Rechte, das mit uns geboren wird“, Rechnung tragen, um den alten Fluch zu brechen: „Vernunft wird Unsinn, Wohltat Plage“?

*) Ausser in Frankreich gilt bereits in einer Reihe von anderen Staaten (so in Belgien, Dänemark, Schweden, Norwegen, Portugal u. a.) die fünfzigjährige Schutzfrist, die auch nach Art. 7 der Berner Konvention vom 13. November 1908 als Normal-Schutzfrist anzusehen ist. In allen diesen Staaten wäre das Aufführungsrecht für „Parsifal“ gleichfalls durch fünfzig Jahre geschützt, wenn ein solcher Schutz im Deutschen Reiche durch ein Sondergesetz gewährt würde.

Schon vor mehr als hundert Jahren beklagte es Schiller, dass die deutsche Kunst ungeehrt vor Fürstenthronen stehe; soll die deutsche Kunst mit ihren Forderungen auch vor der Gesetzgebung des neuerstandenen Deutschen Reiches schutzlos stehen, noch immer ganz allein auf ihre eigene Kraft angewiesen? Wir freilich haben es längst erprobt, dass die kühne Kraft des „Heut' hast du's erlebt“ sich auch künftig als mächtiger erweisen wird, denn alle Gesetzesnormen!

In diesem idealen Sinne würde allerdings „Parsifal“ den Bayreuther Festspielen stets ausschliesslich zu eigen bleiben, auch wenn durch noch so viele misslungene Aufführungen andernorts an ihm gesündigt würde. — Nun hört man immer öfter gegen den Parsifal-Schutz den seltsamen Einwand: Nach drei bis vier Jahren würden ja doch die beutegierigen Bühnen das Werk wieder fahren lassen, wenn sie ihre Ohnmacht ihm gegenüber verspürt hätten und die heute Neugierigen des in mangelhaften Aufführungen bald nicht mehr zugkräftig erscheinenden „Stückes“ müde geworden wären. Wie vergänglich auf alle Fälle jene angeblich nicht zu verletzenden Geschäfts-Interessen einiger Theater-Direktoren!

Edler, hochgesinnter, der deutschen Kunst und des „Volkes der Dichter und Denker“ würdiger wäre es denn doch, ein „hehrstes Gut“ der Nation zu wahren, ehe es entweiht wird — ehe die Klage des verrathenen Heiligtums, dann zu spät, uns mahnt:

„Erlöse, rette mich aus schuldbefleckten Händen!“

Wien, im Mai 1912.

Dr. Wolfgang Rigler.

