Bayreuther Blätter.

Deutsche Zeitschrift

im Geiste

RICHARD WAGNERS

herausgegeben

von

HANS VON WOLZOGEN.

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

Siebenunddreißigster Jahrgang 1914.

BIBLIOTHEK
DER
UNIVERSITÄT
ZU
WÜRZBURG

Inhalt des siebenunddreißigsten Jahrganges.

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

Erstes bis drittes Stück (Januar bis März): S. 1—72.

Richard Wagner an Freifrau Marie von Schleinitz. — *Hans von Wolzogen.* Nach 1913. — *Ernst Bindel.* Die Ergänzung Schopenhauers durch Wagner. — *Erich Everth.* Über künstlerische Kraft im zweiten Teile des Faust. — *Willibald Hentschel.* Walburgen und Tanzberge. 6. Walvater. — *Otto Braun.* R. Wagner und die Universität. — Besprechungen: *Hans Thoma* (Omar al Raschid Bey); *Houston Stewart Chamberlain* (Ludowici); *Agnes Harder* (Willy Pastor); *Rudolf Schlösser* (Gobineau); *Wolfgang Golther* (Wagner-Jahrbuch); *Reinhold Freiherr v. Lichtenberg* (C. Fr. Glasenapp); *Karl Grunsky* (Marx, Gaartz, Singer); *Otto Braun* (Neuausgaben). — Bayreuth und Draußen: Aus den Vereinen. — Verband deutscher Frauen. — Außerhalb der Vereine. — Beilage: Statistische Beilage 1914.

Viertes bis sechstes Stück (April bis Juni): S. 73—160.

Ernst Bindel. Tristan und Isolde. — *Felix Groß.* Die Walküre. — *Leopold von Schroeder.* Richard Wagner als nationaler Dichter. — *Lothar Brieger.* Der mittelmäßige Mensch. — *August Püringer.* Felix Draeseke. — Besprechungen: *K. Grunsky* (Heinemann); *Ad. Zinßtag* (Riester). — Bayreuth und Draußen: Aus den Vereinen. — Außerhalb der Vereine.

Siebentes bis neuntes Stück (Juli bis September): S. 161—240.

Felix Groß. Siegfried. — *Ernst Barthel.* Tristanstudien. — *Ernst Meinck.* Die „Totenhand" im „Ring". — *Carl Vopel.* Richard Wagner als symbolischer Dichter. — *Paul Oldendorff.* Von der geistigen Krisis unserer Zeit. — Besprechungen: *K. Grunsky* (Mozart, Musikgeschichte); *H. v. Wolzogen* (Felner, Lienhard); *A. Prüfer* (Hohberger); *E. Schwebsch* (Stassen). — Bayreuth und Draußen: Stipendienstiftung. — Aus den Vereinen. — Frauenverband. — Berichtigung.

Zehntes bis zwölftes Stück (Oktober bis Dezember): S. 241—320.

Hans von Wolzogen. Krieg und Kunst. — Gedanken zur Kriegszeit. — *Houston Stewart Chamberlain.* Deutsche Friedensliebe. — Die deutsche Sprache. — *Gräfin Marie d'Agoult.* Gedichte. — *Anton Hackmann.* Goethes musikalisches Leben. — *Karl Grunsky.* Glucks Gedenkjahr. — *Armand Crommelin.* Über Kunst und Publikum. — Besprechungen: *L. Schemann* (Schlösser); *K. Gjellerup* (Deussen); *J. Blankenburg* (J. Müller); *K. Grunsky* (der „freigewordene" Meister, Hugo Wolf); *A. Prüfer* (Seidl, Grunsky). *H. v. Wolzogen* (Klaristische Schriften). — Zusendung: *Walther Bredenkamp.* Offenes Schreiben. — Bayreuth und Draußen: Vereinsnachrichten. — Generalversammlung. — Stipendienstiftung. — Festspielstiftung. — Caritas. — An unsere Leser! — Generalregister. — Beilage: Titel und Inhaltsverzeichnis des Jahrganges.

I.—III.

Fahrt fort in unmittelbarer Beachtung der Pflicht des Tages und prüft dabei die Reinheit eures Herzens und die Sicherheit eures Geistes; wenn ihr sodann in freier Seele aufatmet und euch zu erheben Raum findet, so gewinnt ihr auch gewiß die richtige Stellung gegen das Erhabene, dem wir uns auf jede Weise verehrend hinzugeben, das Ereignis mit Ehrfurcht zu betrachten und seine höhere Leitung darin zu erkennen haben.

Der Triumph der Kunst ist, die gemeine Sinnlichkeit in eine höhere zu verwandeln, sodaß von jener kaum eine Spur mehr zu finden ist.

Das Bewußtsein des Dichters ist eine schöne Sache, aber die wahre Produktionskraft liegt doch am Ende immer im Bewußtlosen. (Goethe.)

Richard Wagner an Freifrau Marie von Schleinitz.

Das neue Festspieljahr möge in unseren Blättern mit zwei zwar schon gedruckten*), doch wohl wenig beachteten Gedichten eröffnet werden, welche jener unvergeßlichen Gönnerin und Fördrerin des Bayreuther Werkes, der Gräfin Wolkenstein, früheren Freifrau von Schleinitz, gewidmet waren, die selber ein Winterkind des Monats Januar bei allen sommerlichen Hochfreuden unserer künstlerisch-menschlichen Gemeinschaft im Geiste uns stäts gegenwärtig bleiben wird. Weiß man doch kaum, was man dankbarlich mehr verehren soll: die vorbildlich tätige Hilfe für das Werk, die sich bis über den Tod hinaus in der großherzigen Nachlaßspende zum Festspielfonds bewährte, oder die seelenschöne Freundestreue zum Meister, der solcher Wohltat so tief bedürftig war und deren Widerhall uns noch aus diesen seinen Versen nachtönt. Hier wird durch sie nun nicht allein die Erinnerung an die Persönlichkeit der edlen Frau belebt, sondern auch des ihr verbundenen vortrefflichen Mannes sei dabei gedacht, dessen vornehme Natur aus echter alter Germanenrasse ihr in ihrem idealen Wesen und Streben stäts ein geistesverwandter Beistand war, und der an dem Schmerze ihres Verlustes einsam dahinsiechen mußte, bis ihn vor Kurzem der ersehnte Tod erlöste. Ehrfürchtig neigt sich unser Gedenken vor diesem wahrhaft adeligen Menschenpaar! —

*) Die Verse wurden bereits einmal nach den Bleistiftkonzepten veröffentlicht in den von C. F. Glasenapp herausgegebenen „Gedichten R. Wagners“ (Berlin, Grote) S. 83 und 119; unser Abdruck gibt die Datierung nach den Widmungen.

I.

Im Klavierauszug des „Siegfried“.
Seiner Hochverehrten Gönnerin
und
innig vertrauten Freundin,
Freifrau Marie von Schleinitz.

Nennt ihr Genius die Kraft,
Die das ächte Werk der Kunst erschafft,
Nenn' ich Lieb' und Treu' die Huld,
Die ihm zahlt der Menschheit Schuld.

Richard Wagner.

Tribschen, 1. October 1871.

II.

In Dämmerung sinkt mir wohl die Welt,
allein die Götter seh' ich nicht:
mir fehlt der Gott-erzeugte Held,
dem ich mich böte zum Gericht.
Daß ich an's Licht mich nun getrau',
wähl' ich mir eine edle Frau,
die hohen Sinn's
der Mitwelt Zins
dem Götterdämmerer gewann:
Hier ist das Buch;
Marie Buch,
Freifrau von Schleinitz nehm' es an!

Richard Wagner.

10. Mai 1875.

Nach 1913.

Das Jahr 1914 bringt den Werken Wagners nach außerweltlichen Begriffen die „Freiheit“ — auch dem „Parsifal“ die Freiheit, daß mit ihm gemacht werden darf, was Jedermann will und kann — meist wenig genug kann, weil der Wissende dabei mit schlechtem Gewissen, der Unwissende ohne Glauben und Weihe wirken muß. — Wir „Wagnerianer“ haben es nicht verhindern können. Wir sind keine Macht gewesen, und die Welt hat das Recht zu fragen: wozu seid ihr noch da? Aber wir haben nicht die Pflicht zu antworten; denn wir waren niemals dazu da, um eine Macht in der Welt zu sein. Wohl aber haben wir die Pflicht uns selber zu fragen, wozu wir noch da seien. Denn jetzt erst wird die Frage recht zeitgemäß: wozu wir überhaupt da sind. Auch uns ist mit diesem Zeitpunkt des Jahres 1914 eine Freiheit zuteil geworden. Auch wir sind ja „Werke“ des Meisters, und wenn wir die richtigen Werke sind, so wirkt er, sein Geist, noch immer in uns fort. Wir waren solange gehemmt, den Geist des Meisters frei in uns wirken zu lassen, als wir uns noch verpflichtet fühlen konnten, ihm in der Welt draußen zu seinem Rechte zu verhelfen. Dies war schon dem Meister selber nie ohne „Kompromisse“ gelungen, eine Notwendigkeit, durch welche die Welt sich mehr „kompromittiert“ als die Meister, die im Innersten doch immerdar die Freien bleiben. Wir brauchen nun keine Kompromisse mehr zu schließen, brauchen auch unserer letzten Niederlage nicht nachzutrauern oder uns ihrer zu schämen. Wir sind frei geworden von den Rücksichten auf die Welt. Was in ihr draußen vor sich geht, soll uns nicht mehr angehen. Wir nehmen wieder den freien Abstand davon ein und sehen vor uns eine ganz andere Welt. Wir tadeln und richten sie nicht so viel, wie wir es einst vor Allem glaubten tun zu müssen, als es noch galt, ihr gegenüber das Werk von Bayreuth zu ermöglichen und zu erhalten. Damals, auch in diesen unseren „Blättern“, war es uns eine Pflicht aufzuklären, was das Feindselige sei, das jenem Werke widerstand, und was das Fremdartige sei, wovon dieses Werk sich trennen und fernhalten mußte. Sollte es doch ein Asyl werden für Alle, die, wenn auch nur erst im Gefühle, mit uns zu der gleichen Erkenntnis gekommen seien. Und eben dies ist es geworden, während die Welt die Selbe geblieben ist.

Nun besteht Bayreuth, eine eigene Welt für sich und für uns; wir dürfen der andern Welt ihre Rechte und Pflichten ruhig überlassen. Wir sind frei geworden und sind fernerhin dazu da dieser Freiheit zu leben. Ja, zu l e b e n ! Denn Freiheit ist kein toter Begriff. Als Begriff wird sie vielmehr zur trügerischen Gefahr. Sie ist aber Leben, wirkende Kraft des Lebens, Wahrhaftigkeit des Lebens. Sie ist eine Eigenschaft der Seele, und Seele heißt das Bewegt-Bewegende, das Lebendige. Sind wir frei geworden, so sind also unsere Seelen

frei geworden, und nicht frei für die unzähligen Gebundenheiten der Welt, in die sich Freiheit nur verstricken, wo Leben nur sterben kann, sondern frei wiederum für lebendige Seelen. Dies bedeutet: für jene innere Welt, welche innerhalb der äußeren ihr doch nicht angehört, so wenig wie Bayreuth der Welt der Theater angehört, so wenig wie ein großer Meister der Welt der kleinen Geister angehört!

Der große Meister, die Persönlichkeit, die ihre Werke als Taten wirkt, ist keine tote Bildsäule, und nicht als vor einer solchen dürfen wir, wenn wir der Welt uns abwenden, in wirkungslos staunendem Ersterben gefesselt verharren. Dann stirbt der Geist des Meisters in uns, der in uns fortleben sollte. Nicht unser Ersterben, unsere Seele sind wir ihm schuldig, also unser Leben für andere lebendige Seelen. Ist Bayreuth nicht nur Asyl, Fluchtort, sondern auch Kraft-Station des Geistes jener Innenwelt, die wir mit Idealismus kurz bezeichnen mögen: so sollen wir, die wir uns gern selbst Idealisten nennen, gleichsam die Leiter sein, durch welche die seelische Kraft des Idealismus hinausströmt zu den andern, fernen Seelen, soviele dafür empfänglich sind, innerhalb der Welt draußen, die wahrhaft lebendigen Seelen nicht genügen kann. Denn Alles das, was in ihr allein und für sie allein Macht, Wert, Bedeutung, ja Leben hat, ist keine Macht, kein Wert, keine Bedeutung, ja kein Leben des Seelischen im Menschenwesen. Die Seele ist andern Ursprungs und hat eine andere Heimat. Das haben wir wieder von unserem Meister gelernt, und dafür ist Bayreuth uns lebendiges, wirkendes Symbol.

Von dort aus immer neu gespeist, sollen die Luftwellen unseres seelischen Lebens die elektrische Kraft des Idealismus frei und unabgelenkt dem Seelenleben unserer lieben Nächsten zuführen: Das aber sind eben diejenigen, denen die andere Welt nicht genügt, welche seelische Bedürfnisse haben, deren Wesenskern, dem unsern verwandt, der idealen Welt angehört. Und das braucht keineswegs nur jene symbolische Welt der Kunst zu sein. Allen geistigen Gebieten der menschlichen Kultur tut die Seele not. Sie sind ja tot ohne sie, wie unendlich lebendig sie zu sein scheinen. Überall noch gibt es besondere Persönlichkeiten, Regungen und Beziehungen von freiem, reinem Werte, mit denen wir gegenseitig kräftigende Fühlung halten und innerer Verwandtschaft uns erfreuen dürfen. Wir durch die unvergleichliche Kraftspende der Meisterkunst von Bayreuth vor Allen Begnadete und Verpflichtete: sehen wir also von neuem unsere ganze, volle, freie Aufgabe darin, von Seele zu Seele weiterspendend, Glaubenskraft stärkend, Geistern richtunggebend zu wirken. So wahren wir still und ständig den Hort der Kunst, der einst sich wiederum mit Gottes Gnade verwandeln mag in einen heiligen Gral. —

Hans v. Wolzogen.

Die Ergänzung Schopenhauers durch Wagner.

Von Ernst Bindel.

In Wagners Selbstbiographie lesen wir die denkwürdigen Worte:

„Nebenbei griff ich zu meiner Stärkung, wie so oft schon, auch jetzt wieder zu einem Band Schopenhauer, dem ich mich von Neuem innig befreundete, während mir sogar die erhebende Einsicht aufging, nach einer wichtigen Seite hin, allerdings nur vermöge der von ihm selbst mir angegebenen Hülfsmittel, beängstigende Lücken seines Systems ergänzen zu können."

Die „Einsicht" offenbarte sich ihm gegen Ende des Jahres 1858. Unmittelbar darauf, noch in dem selben Jahre, setzte er an Schopenhauer einen Brief auf, in der Absicht, ihm die Lücken seines Systems aufzudecken und seine Ansicht vorzutragen, wie sich diese ausfüllen, ergänzen lassen. Der Brief, welcher nur Fragment geblieben und daher nicht abgesandt ist, beginnt mit einem Zitate aus Schopenhauers Metaphysik der Geschlechtsliebe:

„Endlich hat jedes Jahr auch einen und den anderen Fall von gemeinschaftlichem Selbstmord eines liebenden, aber durch äußere Umstände verhinderten Paares aufzuweisen, wobei mir inzwischen unerklärlich bleibt, wie die, welche, gegenseitiger Liebe gewiß, im Genusse dieser die höchste Seligkeit zu finden erwarten, nicht lieber durch die äußersten Schritte sich allen Verhältnissen entziehen und jedes Ungemach erdulden, als daß sie mit dem Leben ein Glück aufgeben, über welches hinaus ihnen kein größeres denkbar ist."

„Es reizt mich, anzunehmen", fährt Wagner nach diesem Zitate fort, „daß Sie hiervon wirklich keine Erklärung gefunden hätten, weil es mir schmeichelt, an einen solchen Punkt anzuknüpfen, um Ihnen eine Anschauung mitzuteilen, in der sich mir selbst in der Anlage der Geschlechtsliebe ein Heilsweg zur Selbsterkenntnis und Selbstverneinung des Willens — und zwar nicht eben nur des individuellen Willens — darstellt.

Sie einzig geben mir das Material der Begriffe, durch die meine Anschauung auf philosophischem Wege mitteilbar wird; und versuche ich, mich darüber deutlich zu machen, so geschieht es nur im Vertrauen auf das durch Sie Erlernte. Sehen Sie es auch meiner Ungeübtheit, vielleicht auch Unbegabtheit zur Dialektik nach, wenn ich nur auf Umwegen und namentlich erst durch Darstellung der vollkommensten und höchsten Erscheinung der von mir gemeinten Willensentscheidung zur Erklärung des von Ihnen angezogenen Falles gelange, den ich eben nur als einen unvollkommenen und niederen Grad jener verstehen kann."

Hier ist der Brief zu Ende. Ihm gemäß weist Schopenhauers System also darin eine Lücke auf, daß in der Metaphysik der Geschlechtsliebe die Tatsache

des gemeinschaftlichen Selbstmordes eines liebenden Paares als ein Fragezeichen stehen bleibt. Die Mühe, die erkannte Lücke mit dem Material der Schopenhauer'schen Begriffe auszufüllen, hat sich Wagner in seinem Briefe erspart; denn gerade an der Stelle, wo damit begonnen werden soll, bricht der Brief ab. Wohl können wir dem Fragmente noch den Plan entnehmen, nach dem Wagner bei der unterlassenen Arbeit zu verfahren gedachte: er wollte die „vollkommenste und höchste Erscheinung der von ihm gemeinten Willensentscheidung" philosophisch darstellen, wie er sie künstlerisch in seiner schon seit einem Jahre vollendeten Tristandichtung verkörpert hatte.

Warum hat Wagner den so verheißungsvoll anhebenden Brief nicht beendet und abgeschickt? Mir scheint der innere Grund darin zu liegen, daß Wagner sich in seinem Brief unterfing, in der Geschlechtsliebe eine Anlage zu finden, die einen Weg zu Verneinung n i c h t b l o ß des individuellen Willens aufzeige. Im Tristandrama belassen es die Liebenden durchaus bei einer Verneinung des individuellen Willens, unter gleichzeitiger Bejahung des universellen Willens, wie ausführlich an geeigneter Stelle dargelegt werden soll.

Es blieb also der Nachwelt überlassen, das nachzuholen, was Wagner in seinem Briefe an Schopenhauer unterlassen hatte. Der ihr von Wagner dort gewiesene Weg wäre der, daß man den Inhalt des Tristandramas einfach in die Sprache der Schopenhauer'schen Begriffe übersetzte. Wir wollen jedoch auf einem anderen Wege zum Ziele gelangen.

Zuvörderst gilt es, eine falsche Lösung des ganzen Problems zurückzuweisen, welche allerdings Wagners Bemühen, in der Geschlechtsliebe einen Heilsweg auch zur Verneinung des „universellen" Willens zu finden, lohnen würde. Die Lösung wäre, kurz gefaßt, folgende:

Da der Wille seiner Natur nach mit Leiden und Qual verknüpft ist und sich in der Geschlechtsliebe am stärksten ausspricht, befördert gerade diese die Erkenntnis vom Leiden der Welt; die so gewonnene Erkenntnis wird möglicherweise zum Quietiv alles Wollens, und die Verneinung des gesamten Willens ist die Folge.

Was an dieser Lösung falsch ist, vermögen wir streng sachlich erst später zu erkennen; ihre Verkehrtheit läßt sich jedoch jetzt schon durch Wahrscheinlichkeitsgründe einsehen.

Der Kern obiger Argumentation ist die Ansicht, daß die Geschlechtsliebe eine furchtbare Qual sei. Wäre jedoch das die Deutung des Schopenhauer unerklärlichen gemeinsamen Selbstmordes eines Liebespaares, so müßten wir unseren Philosophen einer recht schlechten Kenntnis seiner vor der Metaphysik der Geschlechtsliebe verfaßten Schriften zeihen. Denn im vierten Buche des ersten Bandes seines Hauptwerkes widmet er jener Meinung, daß die Erkenntnis vom Leiden der Welt sich auf Grund selbstempfundener Qualen einstellen könne, volle sieben Seiten; da heißt es u. a.:

„Auch das Leiden überhaupt, wie es vom Schicksal verhängt wird, ist ein zweiter Weg, um zur Verneinung des Willens zu gelangen. . . . . Dann sehen wir den Menschen, nachdem er durch alle Stufen der wachsenden Bedrängnis, unter dem heftigsten Widerstreben, zum Rande der Verzweiflung gelangt ist, plötzlich in sich gehen, sich und die Welt erkennen, sein ganzes Wesen ändern, sich über sich selbst und alles Leiden erheben und, wie durch dasselbe gereinigt und geheiligt, in unanfechtbarer Ruhe, Seligkeit und Erhabenheit willig allem entsagen, was er vorher mit der größten Heftigkeit wollte, und den Tod freudig empfangen. Es ist der aus der läuternden Flamme des Leidens plötzlich hervortretende Silberblick der Verneinung des Willens zum Leben, d. h. der Erlösung."

Wagner hätte also bloß die Tüchtigkeit besessen, durch seinen Brief Schopenhauer darauf aufmersam zu machen, daß er bei Niederschrift seiner Metaphysik der Geschlechtsliebe sieben Seiten aus dem ersten Bande seines Hauptwerkes nicht gehörig im Gedächtnis gehabt habe.

Die erörterte falsche Lösung des Problems rührt von Rudolf Louis her, welcher in seinem Buche „Richard Wagners Weltanschauung" sagt: „Die Liebe ist allerdings eine Gefühlsmacht, der welterlösende Kraft innewohnt, aber nicht ihr als solcher, dem natürlich-sinnlichen Liebesgefühl, sondern nur insofern, als dieses Gefühl die Wurzel ist, dem die Blüte der Befreiung von allem Erdenleid entkeimt, wenn es, durch die übermächtige Gewalt namenlosen Schmerzes hellsichtig geworden, sich selbst verneint."

Im Folgenden wird zum ersten Male die allein richtige Lösung geboten werden:

„Ich kann den Geist der Musik nicht anders fassen als in der Liebe", ist ein berühmtes Wort Wagners aus dem Jahre 1851. Wie glücklich dürfen wir uns nun schätzen, daß er später, nach seinem Bekanntwerden mit Schopenhauer, diesen „Geist der Musik" durch seine Schrift Beethoven mit schopenhauerischen Begriffen analysierte! Denn damit haben wir zugleich etwas Metaphysisches über die Liebe im Sinne Wagners mit Schopenhauers Begriffen gewonnen und zwar, wie sich uns enthüllen wird, in der Hauptsache gerade das, was zur Ausfüllung der Lücke im Schopenhauerschen Systeme hinreicht, uns also das Verständnis sowohl des Tristandramas als auch jener dem Grade nach niederen Erscheinung des gemeinsamen Selbstmordes eines Liebespaares erschließt. Es heißt nun in der erwähnten Schrift über die Musik:

„Eine Aufklärung über das Wesen der Musik als Kunst glauben wir, so schwierig sie ist, am sichersten auf dem Wege der Betrachtung des Schaffens des inspirierten Musikers zu gewinnen. In vieler Beziehung muß dieses von demjenigen anderer Künstler grundverschieden sein. Von jenem hatten wir anzuerkennen, daß ihm das willenfreie, reine Anschauen der Objekte, wie es durch die Wirkung des vorgeführten Kunstwerkes bei dem Beschauer wieder hervorzubringen ist, vorangegangen sein müsse. Ein solches Objekt, welches

er durch reine Anschauung zur Idee erheben soll, stellt sich dem Musiker nun aber gar nicht dar; denn seine Musik selbst ist eine Idee der Welt, in welcher diese ihr Wesen unmittlbar darstellt, während es in jenen Künsten, erst durch das Erkennen vermittelt, dargestellt wird. Es ist nicht anders zu fassen, als daß der im bildenden Künstler durch reines Anschauen zum Schweigen gebrachte individuelle Wille im Musiker als universeller Wille wach wird und über alle Anschauung hinaus sich als solcher recht eigentlich als selbstbewußt erkennt. Daher denn auch der sehr verschiedene Zustand des konzipierenden Musikers und des entwerfenden Bildners; daher die so grundverschiedene Wirkung der Musik und der Malerei. Hier tiefste Beschwichtigung, dort höchste Erregung des Willens: dies sagt aber nichts anderes als, daß der im Individuum als solchem, somit im Wahne seiner Unterschiedenheit von dem Wesen der Dinge außer ihm befangene Wille gedacht wird, welcher eben erst im reinen interesselosen Anschauen der Objekte über seine Schranke sich erhebt; wogegen nun dort, im Musiker, der Wille sofort über alle Schranken der Individualität hin sich einig fühlt: denn durch das Gehör ist ihm das Tor geöffnet, durch welches der Wille zu ihm dringt, wie er zu ihr. Diese ungeheure Überflutung aller Schranken der Erscheinung muß im begeisterten Musiker notwendig eine Entzückung hervorrufen, mit welcher keine andere sich vergleichen ließe: in ihr erkennt sich der Wille als allmächtiger Wille überhaupt: nicht stumm hat er sich vor der Anschauung zurückzuhalten, sondern laut verkündet er sich selbst als bewußte Idee der Welt. — Nur ein Zustand kann den seinigen übertreffen: der des Heiligen — namentlich auch, weil er andauernd und untrübbar ist, wogegen die entzückende Hellsichtigkeit des Musikers mit einem stäts wiederkehrenden Zustande des individuellen Bewußtseins abzuwechseln hat, welcher um so jammervoller gedacht werden muß, als der begeisterte Zustand ihn höher über alle Schranken der Individualität erhob."

Viererlei kennzeichnet also nach Wagner den Geist des Musikers:

Zunächst erweitert sich der individuelle Wille über seine Schranken zum universellen Willen; infolgedessen tritt in dem Musiker ein Gefühl der Entzücktheit ein. Das Verharren im universellen Willen ist jedoch zeitlich begrenzt, indem sich dieser nach gewisser Zeit wieder zum individuellen Willen verengt; dieser Sturz aus so gewaltiger Höhe ist von einem der Höhe des Falles entsprechenden Gefühle des Jammers begleitet.

Es liegt daher eine Succession zweier Zustandsänderungen vor, deren jede sich durch ein Gefühl, einmal das des Entzückens, das andere Mal das des Jammers, ankündigt. Die erste Zustandsänderung bedingt die zweite, gleichwie der in die Höhe geworfene Stein zur Erde zurückkehren muß. Alles ist mithin von dem Eintritt der ersten Zustandsänderung abhängig: diese charakterisiert die obige Vierheit.

Der Geist eines Liebenden soll nun aber auch dem eines Musikers gleich

sein können. Daher muß die erste Zustandsänderung im Liebenden möglich sein: dieser muß sich zum Allwillen erweitern und dadurch vom Wahne seiner Unterschiedenheit von dem Wesen anderer Dinge befreit werden können. Wir sehen nun die Dichter aller Zeiten als die herrlichste Seite der Liebe ein Aufgehen des liebenden Ich im geliebten Du preisen. Mit diesem Du drückt jedoch der Liebende zugleich die ganze Welt an seine Brust:

Seid umschlungen, Millionen!
Diesen Kuß der ganzen Welt!

Voll des Unendlichkeitsgefühles flieht der Liebende die engen Räume menschlicher Behausungen und sucht die unendliche Natur auf: liebevoll räumt er in ihr jedes Käferchen aus dem Wege, damit sein Fuß es nicht zertrete. Ist das nicht alles der naive Erfahrungsausdruck dessen, was wir eine Steigerung des individuellen Willens zum universellen nannten? Die Ansicht Wagners, daß die Geschlechtsliebe eine Verneinung des individuellen Willens ermögliche, gewinnt so schon festere Umrisse.

Merkwürdig ist nun, daß die Philosophie Schopenhauers in anderen Zusammenhängen Gedanken darbietet, die durch geeignete Verknüpfung zum Teil die Erlösungsliebe, d. h. diejenige Art der Geschlechtsliebe beleuchten, welche den Gegenstand unserer vorigen Betrachtungen abgegeben hatte, daß mithin ein Teil des im Vorigen explizite Gebotenen in der Schopenhauer'schen Philosophie implizite enthalten ist.

1. Schopenhauer sagt u. a.:

„Die Genitalien sind viel mehr als irgend ein äußeres Glied des Leibes bloss dem Willen und gar nicht der Erkenntnis unterworfen: ja, der Wille zeigt sich hier f a s t so unabhängig von der Erkenntnis, wie in den, auf Anlaß bloßer Reize, dem vegetativen Leben, der Reproduktion dienenden Teilen, in welchen der Wille blind wirkt, wie in der erkenntnislosen Natur."

Also die Erkenntnis, der einzige Träger der Möglichkeit des Prinzips der Individuation, welches allein den Egoismus mit seinen Folgen bewirkt, vermag bei der Geschlechtsliebe f a s t ganz zu schweigen. Diese Unangemessenheit zwischen Wollen und Erkennen im vorliegenden Falle läßt es verständlich erscheinen, wenn hier gegenüber dem allmächtig auftretenden Willen die Formen des Erkennens, durch die allein der Trug der Individuation dasteht, bis zur Bedeutungslosigkeit herabsinken: der Wille, welcher sich hier mit Donnerstimme als das Ansich der Welt, die Einheit alles Seienden verkündet, überhallt das dünne Stimmchen des das Gegenteil beteuernden, sich auf seine Formen berufenden Erkennens, sodaß dieses wohl oder übel seinen Widerspruch einstellt. Die Erkenntnis wird dann dem Willen im wahren Sinne des Wortes untertan; was Schopenhauer die Abhängigkeit des Intellektes vom Willen nennt, ist in Wahrheit eine gegenseitige Abhängigkeit, indem der Wille die durch die Formen der Erkenntnis behauptete Individuation anerkennt und

sich so auch von der Erkenntnis abhängig zeigt, worauf er nun, sich selbst in den verschiedenen Erscheinungen verkennend, in diesen gegen sich selbst wütet. Wagner belegt die obige, auf ihre Formen zur völligen Unterwerfung unter den Willen verzichtende Erkenntnis mit verschiedenen Namen:

In seinen theoretischen Schriften spricht er von einem „Wissen durch das Gefühl" und einer „Hellsichtigkeit".

Im Lohengrindrama wird vom „Glauben" im Gegensatz zu dem durch die dem Satze vom Grunde folgende und dadurch in der Individuation befangene Erkenntnis bedingten „Zweifeln" geredet.

Im Tristandrama finden wir die der Sache angemessensten Bezeichnungen, indem der Prozeß der Verengung in der Erkenntnis ein „Dämmern", der Zustand der verengten Erkenntnis ein „Ahnen" genannt wird; das am Leitfaden des Satzes vom Grunde vor sich gehende Erkennen wird als „Wähnen" bezeichnet.

Kommt es also in der Geschlechtsliebe bis zum Dämmern, so tritt darauf ein Ahnen der Einheit alles Seienden ein, weil die trennende Wand zwischen Individuum und übriger Welt fortgezogen ist: der individuelle Wille hat sich zum universellen Willen erweitert. Wir wollen den Zustand, in dem die Erkenntnis g a n z vom Willen abhängig wird, den des erkenntnisschwachen Wollens nennen.

2. An einer anderen Stelle heißt es bei Schopenhauer, nachdem er von der erkenntnislosen Natur gesprochen hat:

„Wir haben längst dieses den Kern und das Ansich jedes Dinges ausmachende Streben als das selbe und nämliche erkannt, was in uns, wo es sich am deutlichsten Lichte des vollsten Bewußtseins manifestiert, Wille heißt. Wir nennen dann (also, wenn der Wille von Bewußtsein begleitet ist) seine Hemmung durch ein Hindernis, welches sich zwischen ihn und sein einstweiliges Ziel stellt, Leiden, hingegen sein Erreichen des Zieles Befriedigung, Wohlsein, Glück . . . . . Keine Befriedigung aber ist dauernd, vielmehr ist sie stäts nur der Anfangspunkt eines neuen Strebens. Das Streben sehen wir vielfach gehemmt, überall kämpfend, solange also immer als Leiden; kein letztes Ziel des Strebens, also kein Maaß und Ziel des Leidens."

Diesem zufolge kann in der erkenntnislosen Natur von Leiden und Glück nicht die Rede sein. Beide sind nur in der erkennenden Natur möglich, und auch da nur dann, wenn das Erkennen in seinen Formen vor sich geht, indem zu dem obigen Gedankengang Schopenhauers die Zeit, welche, wie Kant sagt, „nichts anderes als die Form des inneren Sinnes, d. i. des Anschauens unserer selbst und unseres inneren Zustandes" ist, benötigt wird. Sagen wir also mit Wagners Ausdruck: Leiden und Glück hangen allein dem Zweifeln an, und, da das Glück nur eine Ruhepause im Leiden ist, ist das Leiden wesentlich. Verliert nun das Individuum sich selbst, um im universellen Willen aufzugehen, so läßt, wie wir wissen, die Erkenntnis von ihrem alles Leiden bewirkenden

Zweifeln und verengt sich zu einem Glauben. Als Modus dieser Verengung tritt ein Gefühl auf, welches als Reaktion gegen das vorangegangene, nun nicht mehr mögliche Leiden das der Entzückung ist, gleichwie die Entspannung des Gemütes von einem auf ihm lastenden Drucke dieses mit Wohligkeit durchströmt. So erklärt sich also die Seligkeit des mit aller Welt sich eins fühlenden Liebenden, so läßt sich das Gefühl der Begeisterung im konzipierenden Musiker wie auch in dem der Musik Lauschenden deuten, wie denn Schopenhauer sagt:

„Das unaussprechlich Innige aller Musik, vermöge dessen sie als ein so ganz vertrautes und doch ewig fernes Paradies an uns vorüberzieht, so ganz verständlich und doch so unerklärlich ist, beruht darauf, daß sie alle Regungen unseres innersten Wesens wiedergiebt, aber ganz ohne die Wirklichkeit und fern von ihrer Qual." Genauer hieße es:

Die Innigkeit der Musik, welche uns gleichsam in ein Paradies versetzt, rührt daher, daß durch unsere zum Ahnen beschwichtigte Erkenntnis die sonstige Wirklichkeit mit ihrer Qual fern ist.

Es ist auch ganz Wagners Ansicht, daß alles Leiden nur aus dem Erkennen des Individuums stamme; denn es heißt in Wagners Briefen an Mathilde Wesendonk:

„So wäre alle furchtbare Tragik des Lebens nur in dem Auseinanderliegen in Zeit und Raum zu finden; da aber Zeit und Raum nur u n s e r e Anschauungsweise sind, außerdem aber keine Realität haben, so müßte dem vollkommen Hellsehenden auch der höchste tragische Schmerz nur aus dem Irrtume des Individuums erklärt werden können; ich glaube, es ist so."

3. Die zweite Zustandsänderung läßt sich nicht aus Schopenhauers Philosophie belegen.

4. Wir lesen bei Schopenhauer:

„Jeder unmäßige Jubel beruht immer auf einem Wahn, etwas im Leben gefunden zu haben, was gar nicht darin anzutreffen ist, nämlich dauernde Befriedigung der quälenden, sich stäts neu gebärenden Wünsche oder Sorgen. Von jedem einzelnen Wahn dieser Art muß man später unausbleiblich zurückgebracht werden und ihn dann, wann er verschwindet, mit ebenso bitteren Schmerzen bezahlen, als sein Eintritt Freude bereitete. Er gleicht insofern durchaus einer Höhe, von der man nur durch Fall wieder herab kann, und jeder übermäßige Schmerz ist eben nur der Fall von so einer Höhe." Diesen Gedanken, welche nicht alle für unseren Zweck passen, mögen wir nur den einen entnehmen, daß die übermäßige Freude den sehr heftigen Schmerz nach sich zieht. Der ganze Jammer, welcher so den allen Himmeln entschleuderten Liebenden umfangen muß, tut sich vor unseren Augen auf.

Zu der also zum Teil in Schopenhauers Philosophie implizite enthaltenen Viertheit läßt sich ein fünftes Glied fügen: Würde man einen Menschen, der stäts in Bedrücktheit dahingelebt und, da er nichts anderes kannte, sich in seine

traurige Lage als in etwas Unabänderliches mit einem gewissen Stoizismus gefunden hat, kurze Zeit einmal in beglückende Umstände bringen, um ihn dann in seine frühere Lage zurückzuversetzen, so wäre es, abgesehen von dem ihn augenblicklich erfüllenden namenlosen Jammer, um seinen früheren Gleichmut geschehen: sein wieder vom Dunkel umgebenes Auge würde sich ständig nach des Lichtes Herrlichkeit zurücksehnen. So wird bei dem aus dem Reiche des Allwillens vertriebenen Liebenden das Leiden des individuellen Bewusstseins durch die Sehnsucht nach dem gelobten Lande vermehrt. Nicht anders ist es beim Musiker, sodaß Wagner in einem Briefe an Röckel schreiben konnte:

„Ich bin nur Künstler: — und das ist mein Segen und mein Fluch; sonst möchte ich gern Heiliger sein und das Leben auf die einfachste Weise für mich abgetan wissen; so renne und jage ich Tor aber, um mir Ruhe zu verschaffen, d. h. jene komplizierte Ruhe eines ungestörten, genügend behaglichen Lebens, um — nur arbeiten, nur Künstler sein zu können." Wenn sich auch Entzücken und Jammer gegenseitig neutralisieren, bleibt für das Sehnen kein Ausgleich übrig, sodaß im Ganzen mehr verloren als gewonnen wird. Vermittelst des Sehnens wiederholt sich die Succession der beiden Zustandsänderungen, reißt der Faden nie ab.

Die Schopenhauer'sche Philosophie enthält in ihrem expliziten Teile zu der ursprünglichen Vierheit eine Analogie. Wenn Wagner vom Individuum bis auf einen geringen Rest den Anteil des Erkennens strich, um zum reinen Subjekt des Wollens zu gelangen, nahm Schopenhauer dem Individuum den Anteil des Wollens und kam so zum reinen Subjekt des Erkennens. Das willenfreie Erkennen überwindet also ebenfalls die Individualität; sein Ein- und Austritt ist daher gleichfalls von Entzücken und Jammer begleitet. Wagners Geständnis, seine Künstlerschaft sei sein Segen und sein Fluch, fügt auch hier ein Schopenhauer entgangenes Fünftes hinzu.

Wohl die beste Bestätigung der Richtigkeit dessen, was wir „erste Zustandsänderung samt Reaktionsgefühl" nannten, bietet eine Stelle aus Wagners Tagebuchblättern an Mathilde Wesendonk dar; es heißt unter dem 1. Dezember d. J. 1858:

„Ich habe in der letzten Zeit langsam einmal wieder Freund Schopenhauers Hauptwerk durchgelesen, und diesmal hat er mich außerordentlich zur Erweiterung und — in Einzelnem — sogar zur Berichtigung[2]) seines Systemes angeregt. Der Gegenstand ist ungemein wichtig, und meiner ganz besonderen Natur[6]) mußte es, gerade in dieser ganz besonderen Lebensepoche[7]), vielleicht vorbehalten sein, hier Einsichten zu gewinnen, die sich keinem anderen erschliessen konnten. Es handelt sich nämlich darum, den von keinem Philosophen, namentlich auch von Schopenhauer nicht, erkannten Heilsweg zur vollkommenen Beruhigung des (individuellen!) Willens durch die Liebe, und zwar nicht einer abstrakten Menschenliebe, sondern der wirklich aus dem Grunde der Geschlechtsliebe, d. h. der Neigung zwischen Mann und Weib

keimenden Leibe, nachzuweisen. Es ist entscheidend, daß ich hierzu (als Philosoph — nicht als Dichter, denn als solcher habe ich mein eigenes[1])) das Material der Begriffe benutzen kann, die mir Schopenhauer selbst gibt. Die Darstellung führt sehr tief und weit; sie schließt die genauere Erklärung des Zustandes, in welchem wir fähig werden, Ideen zu erkennen, sowie überhaupt der Genialität, in sich, die ich nicht mehr als den Zustand der Losgerissenheit des Intellektes vom Willen[2]), sondern vielmehr als eine Steigerung des Intellektes des Individuums zum Erkenntnisorgan der Gattung, somit des Willens selbst, als Dinges an sich, auffasse, woher auch einzig die wunderbare enthusiastische Freudigkeit in den höchsten Momenten der genialen Erkenntnis erklärlich, die Schopenhauer kaum zu kennen scheint, da er sie nur in der Ruhe und im Schweigen der individuellen Willensaffekte zu finden vermag. Ganz analog dieser Auffassung gelange ich aber mit größter Bestimmtheit dazu, in der Liebe die Möglichkeit nachzuweisen, bis zu jener Erhebung über den individuellen Willenstrieb zu gelangen, wo, nach gänzlicher Bewältigung dieses, der Gattungswille[3]) sich zum vollen Bewußtsein kommt, was auf dieser Höhe dann notwendig gleichbedeutend mit völliger Beruhigung ist . . . . . ."

Hierzu einige Erläuterungen!

1. Daß Wagner, wie er in dem Zitate behauptet, als Dichter zur Schilderung des Zustandes der Liebeserlöstheit bereits ein eigenes Begriffsmaterial hatte im Gegensatz zum Philosophen in sich, bezeugen die Ausdrücke „Dämmern" und „Ahnen" in der schon ein Jahr vor Entdeckung der Lücke vollendeten Tristandichtung.

2. Seltsamerweise verwirft Wagner in seiner Tagebuchaufzeichnung das affektlose Anschauen als Erkenntnisweise des Genies, um dafür sein erkenntnisschwaches Wollen zu substituieren. Wir haben jedoch Grund zu der Annahme, daß Wagner hierbei durchaus nur im Banne seiner großartigen Entdeckung stand, daß er, von der Wichtigkeit seines Gedankens ganz durchdrungen, diesem einen größeren Gültigkeitsbereich zuschrieb, als er ihm tatsächlich nur zukommen konnte, daß mithin Wagner Schopenhauers System nur erweitert, aber nicht, wie er in dem Briefe meint, auch berichtigt hat. denn wir sehen Wagner in seiner Schrift „Beethoven" das willenfreie Erkennen als Erkenntnisweise des Genies beibehalten.

3. Unter dem Gattungswillen ist der Universalwille zu verstehen, wie denn auch Wagner sagt:

„. . . . . der Gattung, somit des Willens selbst, als Dinges an sich".

4. In der Ausdrucksweise, der Intellekt steigere sich zum Erkennungsorgan der Gattung, liegt, daß, wie wir sagten, der Intellekt dem Willen gänzlich untertan werde.

5. Wenn wir behaupteten, im Zustande des erkenntnisschwachen Wollens sei das zum Ahnen gewordene Erkennen seiner Formen bar, müssen wir auch

die Folgerung Wagners zugeben, daß die Erkenntnis nun nur noch die Ideen auffasse. Denn die Ideen sind das Was der Erkenntnis, welches durch seine Formen, durch sein Wie zu einer Vielheit von Individuen verarbeitet wird, wodurch die Welt der Relationen dasteht; wird das Wie gestrichen, so bleibt nur noch das Was zurück.

6. Wagner spricht davon, daß „seiner ganz besonderen Natur" es vorbehalten gewesen sei, die Lücke im Schopenhauer'schen Systeme zu ergänzen. Was er damit meint, erläutern folgende Zeilen aus den Tagebuchaufzeichnungen des 8. Dezembers:

„Endlich greife ich immer wieder zu meinem Schopenhauer, der mich, wie ich kürzlich schon einmal andeutete, auf die wunderbarsten Ideengänge zur Berichtigung mancher seiner Unvollkommenheiten gebracht hat. Das Thema wird mir täglich interessanter, weil es sich hier um Aufschlüsse handelt, die gerade ich nur geben kann, weil es noch nie einen Menschen gab, der in meinem Sinne Dichter und Musiker zugleich war, und dem deshalb eine Einsicht in innere Vorgänge möglich wurde, wie von keinem anderen sie zu erwarten sein können." Da Wagner neben dem Musiker auch Dichter war, lag die dem Musiker eigene ahnende Erkenntnis bei seinem Schaffen nicht brach.

7. Daß ihm, dem Worttondichter, die Einsicht in die Lücke des Schopenhauer'schen Systemes „gerade in dieser ganz besonderen Lebensepoche" kommen mußte, findet seine Erklärung in der Tatsache, daß Wagner um diese Zeit herum den zweiten Akt der Tristandichtung, in welchem die Herbeiführung des erkenntnisschwachen Wollens durch die Liebe geschildert wird, vertonte.

Schopenhauer sagt einmal:

„Von jeder Wahrheit, ehe sie gefunden worden, gibt sich ein Vorgefühl kund, eine Ahnung, ein undeutliches Bild, wie im Nebel, und ein vergebliches Haschen, sie zu regreifen, weil eben die Fortschritte der Zeit sie vorbereitet haben. Demgemäß präludieren dann vereinzelte Aussprüche. Allein nur, wer eine Wahrheit aus ihren Gründen erkannt und in ihren Folgen durchdacht, ihren ganzen Inhalt entwickelt, den Umfang ihres Bereiches übersehen und sie sonach mit vollem Bewußtsein ihres Wertes und ihrer Wichtigkeit, deutlich und zusammenhängend dargelegt hat, der ist ihr Urheber."

In diesem Sinne ist Wagner der Urheber der Wahrheit, daß eine Erlösung vom Individuum nicht bloß durch das Erkennen, sondern auch durch das Wollen möglich ist; er „entdeckte" diesen Erlösungsweg als Philosoph nur in der Musik, während er ihn in der Geschlechtsliebe nur als Künstler fand, und unsere Ausführungen gipfelten darin, in der Liebe den Heilsweg auch philosophisch zu erkennen. Unter denen, welche vor Wagner nach jener Wahrheit haschten, figuriert auch Schopenhauer, indem er an einer Stelle sagt:

„*Caritas* und *amor* haben ganz in der Tiefe eine gemeinsame Wurzel."

Diese vage Ausdruckweise vermögen wir nunmehr durch eine präzisere zu ersetzen: Sowohl durch den *amor* als auch durch die *caritas* kann das Individuum überwunden werden, und zwar erweitert sich dieses beim *amor* zum Subjekt des Wollens, bei der *caritas* zum Subjekt des Erkennens.

Mittels des von Wagner entdeckten erkenntnisschwachen Wollens läßt sich eine Reihe von Phänomenen deuten, welche Schopenhauer hätte beiseite liegen lassen müssen, wenn sein System nicht den Charakter der Abgerundetheit einbüßen sollte. Indem Schopenhauer dennoch solche Phänomene in den Kreis seiner Betrachtungen zog, belastete er sein System mit heterogenen Bestandteilen. Einen solchen nur durch Wagners Ergänzung assimilierbaren Fremdkörper weisen Schopenhauers Betrachtungen über das böse Gewissen auf, in denen es heißt:

„So dicht nämlich auch den Sinn des Bösen der Schleier der Maja umhüllt, d. h. so fest er auch im principio individuationis befangen ist, demgemäß er seine Person als von jeder anderen als absolut verschieden und durch eine weite Kluft getrennt ansieht, welche Erkenntnis, weil sie seinem Egoismus allein gemäß und die Stütze desselben ist, er mit aller Gewalt festhält, ... so regt sich dennoch, im Innersten seines Bewußtseins, die geheime Ahnung, daß eine solche Ordnung der Dinge doch nur Erscheinung ist, an sich aber es sich ganz anders verhält, daß, so sehr auch Raum und Zeit ihn von anderen Individuen und deren unzähligen Qualen, die sie leiden, ja durch ihn leiden, trennen und sie als ihm ganz fremd darstellen, dennoch an sich und abgesehen von der Vorstellung und ihren Formen der eine Wille zum Leben es ist, der in ihnen allen erscheint, der hier, sich selbst verkennend, gegen sich selbst seine Waffen wendet, und, indem er in einer seiner Erscheinungen gesteigertes Wohlsein sucht, eben dadurch der anderen das größte Leiden auflegt, und daß er, der Böse, eben dieser ganze Wille ist, er folglich nicht allein der Quäler, sondern eben er auch der Gequälte, von dessen Leiden ihn nur ein täuschender Traum, dessen Form Raum und Zeit ist, trennt und frei hält, der aber dahinschwindet und er, der Wahrheit nach, die Wollust mit der Qual bezahlen muß, und alles Leiden, das er nur als möglich erkennt, ihn als den Willen zum Leben wirklich trifft, indem nur für die Erkenntnis des Individuums, nur mittels des principii individuationis, Möglichkeit und Wirklichkeit, Nähe und Ferne der Zeit und des Raumes, verschieden sind, nicht so an sich. Diese Wahrheit ist es, welche mythisch, d. h. dem Satze vom Grunde angepaßt und dadurch in die Form der Erscheinung übersetzt, durch die Seelenwanderung ausgedrückt wird: ihren von aller Beimischung reinsten Ausdruck aber hat sie eben in jener dunkel gefühlten, aber trostlosen Qual, die man Gewissensangst nennt."

Hiergegen müssen wir mit Recht einwenden, woher denn dem Bösewicht, dessen heftiges Wollen ein willenfreies Erkennen vereitelt, jenes Ahnen der Unterschiedslosigkeit seines Wesens von dem anderer Dinge, jenes Ver-

schwinden des Traumes der Individuation komme. Unser Einwand läßt sich nur durch Wagners Ergänzung erledigen:

Wenn sich zu dem heftigen Wollen des Bösen die Fähigkeit, das Erkennen zu beschwichtigen, fügt, d. h. wenn der Böse nicht „gewissenlos" ist, kann gerade durch sein heftiges Wollen die Einheit alles Seienden „geahnt" werden.

Zwischen Wollen und Erkennen sind also drei Beziehungen möglich:

1. Der Wille ist von der Erkenntnis unabhängig.
2. Die Erkenntnis ist vom Willen unabhängig.
3. Wollen und Erkennen stehen zueinander in gegenseitiger Abhängigkeit.

Dieses Verhältnis scheint Schopenhauer geahnt zu haben, wenn er sagt: „Man kann drei Extreme des Menschenlebens theoretisch annehmen und sie als Elemente des wirklichen Menschenlebens betrachten. Erstlich, das gewaltige Wollen, die großen Leidenschaften (Radscha-Guna). Es tritt hervor in den großen historischen Charakteren . . . . . Sodann zweitens das reine Erkennen, das Auffassen der Ideen, bedingt durch Befreiung der Erkenntnis vom Dienste des Willens: das Leben des Genies (Satwa-Guna). Endlich drittens die größte Lethargie des Willens und damit der an ihn gebundenen Erkenntnis, leeres Sehnen, lebenerstarrende Langeweile (Tama-Guna)."

Diese Dreiheit lahmt bei Schopenhauer insofern, als das erste und das letzte Extrem sich nicht von einander, wohl aber beide vom mittleren dem Wesen nach unterscheiden, denn der erste Typ, das gewaltige Wollen als L e i d e n schaft, also als Schmerz, ist, weil dieser nicht die von uns ausführlich erörterte Verengung der Erkenntnis anzeigt, nur der Avers derjenigen Medaille, deren Revers der dritte Typ mit seiner Langenweile darstellt, indem beide Male Erkenntnis und Wille sich in gegenseitiger Abhängigkeit befinden und in diesem Falle, wie Schopenhauer selbst meisterhaft ausgeführt hat, Schmerz und Langeweile einander jagen.

Die Erlösung vom Individuum durch die Geschlechtsliebe ist eine Möglichkeit, deren Existenz davon abhängt, ob durch die Liebe die Erkenntnis sich soweit beschwichtigen lasse, daß diese auf ihre Formen verzichtet und im bloßen Ahnen ihr Genüge findet. Behauptet sich die Erkenntnis beständig in alter Stärke während der Liebe, so ist diese allerdings eine L e i d e n schaft, ja der Brennpunkt des individuellen Willens. Schopenhauer kannte eben nur diese eine von den beiden Arten der Geschlechtsliebe und hat daher, von seinem Standpunkte aus mit Recht, den Egoismus mit Eros personifiziert; so sagt er einmal:

„Selbstsucht ist *ερως*, Mitleid ist die *αγαπη*." Soll die Liebe eine Erlösung herbeiführen, so darf es nicht bis zum Geschlechtsakt kommen, da in diesem Eros, der individuelle Wille als Streben, das Individuum zu perpetuieren, erscheint. Wenn daher äußere Umstände diesen letzten Schritt erschweren, erleichtern sie den Zutritt zum Heilsweg, den die Liebe darbietet,

und die Liebenden werden sich nicht „durch die äußersten Schritte allen Verhältnissen entziehen und jedes Ungemach erdulden."

Wir erkannten, daß die Möglichkeit einer Verneinung des individuellen Willens durch die Bejahung des universellen Willens nur dann vorliegt, wenn die Erkenntnis in ein Ahnen zu verklingen vermag. Diese Bedingung ist notwendig und hinreichend beim Musiker. Beim Liebenden ist sie jedoch nur notwendig; hier wird noch der Umstand erfordert, daß das geliebte Du auch dem liebenden Ich entspreche. Denn wie sollte das Ich mit dem Du eins werden können, wenn nicht auch das Du im Ich aufginge, da sonst das Undenkbare stattfände, daß das Ich und das Du zugleich eins und nicht eins seien! Daraus wird es verständlich, daß bei Wagner der Gedanke des Für-einander-erkoren-seins bedeutsam ist:

„Die nie sich sah'n, wir hatten uns geahnt," heißt es im Lohengrindrama, während im Tristandrama Isolde, „die Traute, die für Tristan beschieden", bei dessen Anblick seufzt:

„Mir erkoren, mir verloren!"

Das Individuum muß daher von beiden Liebenden verneint werden, damit die Erhöhung zum universellen Willen eintrete. Kehrt mithin eines von beiden in den Zustand des individuellen Bewußtseins zurück, so muß es auch das andere. Das Hineintreten in das Land des Allwillens und das Heraustreten aus ihm kann also nur gemeinsam erfolgen.

Die Notwendigkeit eines gemeinsamen Handelns stellt einen nicht ohne weiteres erkennbaren Unterschied zwischen Musik und Erlösungsliebe dar, und zwar ist hier die letztere gegen die erstere im Nachteil. Der eine Liebende mag noch so große Fähigkeit haben, sein Erkennen zu beschwichtigen, und die Last des Elends oder seine Sehnsucht mag noch so groß sein, er ist an das Individuum solange gefesselt, bis es dem anderen Liebenden gefällt, ihn zu erlösen. Ebenso ist im Zustande des universellen Willens das eine dem anderen auf Gnade oder Ungnade verfallen.

Bei Schopenhauer involviert eine Verneinung des individuellen Willens eine Verneinung des universellen Willens. Da er außerdem nur eine Bejahung des individuellen Willens kennt, ist von seinem Standpunkte aus der Unterschied zwischen individuellem und universellem Willen für das Problem der Bejahung und Verneinung irrelevant; unser Philosoph konnte bei diesem Problem für den universellen wie den individuellen Willen die selbe Bezeichnung verwenden, und dies tat er auch, indem ihm das Wort „Wille" bezw. „Wille zum Leben" ein Kollektiv für den individuellen und den universellen Willen beim Probleme der Bejahung und Verneinung bedeutet. Schopenhauer kennt also nur eine „Bejahung und Verneinung des Willens" bezw. eine „Bejahung und Verneinung des Willens zum Leben." Wagner durfte den Unterschied zwischen individuellem und universellem Willen beim Problem der Bejahung und

Verneinung nicht fallen lassen, da er die Möglichkeit einer Verneinung des individuellen Willens durch eine Bejahung des universellen Willens erkannte, und so sehen wir ihn auch in seiner Schrift „Beethoven" scharf zwischen individuellem und universellem Willen unterscheiden. Der Fehler sämtlicher bisherigen Interpreten Wagners, welche seine Werke mit Schopenhauer'schen Begriffen analysierten, besteht darin, daß sie, ohne sich von ihrem Meister witzigen zu lassen, die in seinen Werken gängigen Probleme mit den obigen Schopenhauer'schen Bezeichnungen zu bewältigen versuchten. Zweierlei Folgen hat dieses Vorgehen gezeitigt:

Entweder entstanden, im Gefühle des Richtigen, solche verwirrenden Paradoxien wie etwa: die Verneinung des Willens zum Leben sei durch eine Bejahung des Willens zum Leben möglich.

Oder man verbaute sich den Eingang zu einem wirklichen Verständnis der Probleme, eine Folge, die am verheerendsten bei der Deutung des Tristandramas zu Tage getreten ist. In diesem sieht Chamberlain eine „höchste Verherrlichung, eine Apotheose der Bejahung des Willens zum Leben", wogegen Louis, noch dazu gegen den viel tiefer als er schauenden Chamberlain sich ereifernd, im Tristandrama nur eine „Verneinung des Willens zum Leben" findet. Eine treffliche Parallele zu diesem Streit um des Kaisers Bart bietet die Elastizitätstheorie des Lichtes in der Physik: Fresnel behauptete, das Licht schwinge in der Polarisationsebene, während Neumann annahm, daß das Licht senkrecht zu dieser schwinge. Beide hatten recht und unrecht, und erst die elektromagnetische Lichttheorie löste den Widerspruch. Nicht anders ist es bei dem Streit um das Tristandrama, der sich nur durch unsere Behauptung, daß hier eine Verneinung des individuellen Willens durch eine Bejahung des universellen Willens vorliege — wovon der Beweis in einem folgenden Aufsatze erbracht werden soll — schlichten läßt.

Schopenhauers Kritiker haben die von Wagner entdeckte Lücke zuweilen selbst bemerkt, so Julius Bahnsen, welcher an Schopenhauer schrieb:

„Der amor kann sich zur caritas verklären und widerstreitet schon darum nicht unbedingt den Motiven der Selbstverneinung." Karl Bähr ist die Lücke entgangen, trotzdem seine Kritik fortwährend in ihrer Nähe herumlaviert und sich uns beim Lesen dieser Kritik Wagners Ergänzung förmlich auf die Zunge drängt. Bähr schreibt:

„In einer Hinsicht freilich mußte die Erkenntnistheorie der Metaphysik vorarbeiten, indem sie nämlich die zwingenden Fesseln unserer Vorstellungsformen dadurch, daß sie deren Idealität feststellte, in gewissem Sinne von uns nahm und unserer Erkenntnis ein Feld von Möglichkeiten eröffnete, welches der Betrachtung der Erfahrung selbst eine ganz neue Wendung geben konnte. Jene Möglichkeiten, denen zunächst nur eine negative Bedeutung zukam, konnten einen realen Gehalt bekommen, zu etwas Wirklichem werden, jedoch nicht durch dialektische Kunst-

stücke, sondern einzig und allein durch eine innige und tiefe Auffassung der Natur und unseres eigenen Wesens.

Dies ist nun auch das eigentliche Bestreben der Schopenhauer'schen Metaphysik, und in dieser Weise schließt sich diese innig an die Erkenntnistheorie an, ohne daß darum zwischen beiden die rechte Grenze aufgehoben würde.

Die Freiheit oder Grundlosigkeit des Dinges an sich konnte nicht so ohne weiteres auf den Willen übertragen werden; sie bleibt für diesen eine Möglichkeit. Dadurch aber, daß die Erfahrung uns das ethische Phänomen des Gefühls der Verantwortlichkeit für unsere Handlungen aufwies, wurden wir zur Überzeugung von der Aseität des Willens geführt, und aus der transscendentalen wurde mithin eine metaphysische Wahrheit. Ebenso nun konnte der Gedanke des ἓν καί πᾶν, d. h. die Annahme, daß das allen Dingen zum Grunde liegende Reale trotz aller Verschiedenheit und Vielheit in der Erscheinung seinem Wesen nach Eines sei, durch die Transscendentalphilosophie nur als möglich nachgewiesen werden, indem diese die Idealität unserer Anschauungsformen feststellte; die Wahrheit und Wirklichkeit dieser Annahme lehrt uns aber das zweite Urphänomen der Ethik, das Mitleid, in welchem wir uns mit anderen identifizieren, lehrte auch eine allgemeine Betrachtung der Natur, wo wir alle Kräfte und Lebensäußerungen zurückführen mußten auf dasselbe dunkle, ruhelose Streben nach Selbsterhaltung und Selbstbetätigung, welches vielfachen Hemmungen durch ein außer ihm Liegendes unterworfen ist. — Wie ungleich realer und unserem Verständnis zugänglicher als die tote Abstraktion einer transscendentalen Einheit der Naturwesen, die nur ein Ausdruck der Ohnmacht unserer Vernunft ist, über die Grenzen der Erscheinung hinauszugehen, ist doch die Bedeutung jenes tat twam asi, welches beim Anblick fremden Wehs uns die Stimme des Mitleids zuruft. Die Maxime der reinsten Tugend, wie den Ausspruch höchster Weisheit enthält es in sich und eröffnet uns einen tiefen Blick ins Innere der Natur und eine wahrhaft grandiose Weltansicht."

Wie nahe hätte es gelegen, darauf hinzuweisen, daß Schopenhauer ein drittes „Urphänomen der Ethik", die Verschmelzung zweier liebenden Seelen, als zur Begründung des Monistischen im Willen, zur Statuierung eines universellen Willens geeignet, entgangen sei!

Wir wollen nicht verfehlen, auf die Tragik des Lohengrindramas in einigen Worten hinzuweisen, da diese sich mühelos aus unseren vorangehenden Ausführungen ergibt.

Ausdrücklich sei bemerkt, daß die hier vorzutragende Auslegung nur eine von mehren ist! Wagner selbst hat in seiner Schrift „eine Mitteilung an meine Freunde" für den moralischen Kern dieses Dramas eine Erklärung gegeben, welche ihn in Beziehung zu seinem warmen menschlichen Leben

setzt, und das Werk von dieser Warte aus als die Tragödie des Genies bezeichnet. Unsere Auffassung ist nun diese:

Alles Leiden, aller Trug entspringt nur der dem Satz vom Grunde folgenden Erkenntnis; diese vernichtet ja nicht allein den Genuß des reinen Erkennens, sondern auch die Seligkeit des durch die Liebe vom Egoismus Erlösten. Daher Lohengrins Warnung an Elsa:

„Nie sollst du mich befragen,
noch Wissens Sorge tragen,
woher ich kam der Fahrt,
noch wie mein Nam' und Art!"

Die Liebe zu Lohengrin trägt Elsa tatsächlich über ihr Ich hinaus, und in ihrer Beglücktheit gesteht sie zu Ortrud:

„Du Ärmste kannst wohl nie ermessen,
wie zweifellos mein Herze liebt!
Du hast wohl nie das Glück besessen,
das sich uns nur durch Glauben gibt!"

Jedoch mit der Notwendigkeit eines Gesetzes muß Elsa in den finsteren Orkus des menschlichen Elendes zurück. Der Zauber der Liebeswonne muß verwehen, da der quälende Zweifel sich nur kurze Zeit abwehren läßt und unablässig gräbt und wühlt, um die Wonne der Erlösungsliebe von ihrem Sockel zu stürzen; die dunkle Macht, welche die ihr Entschlüpfte in ihre Arme zurücklockt, wird durch Ortrud verkörpert. Was Lohengrin erträumte, ist also von vornherein im Leben unmöglich, und daher ist eben die Tragik dieses Dramas notwendig.

„Weh', nun ist all' unser Glück dahin"

ruft Lohengrin erschüttert aus, als das Unabwendbare Ereignis geworden.

Ein folgender Aufsatz über „Tristan und Isolde" wird das Vorangehende nicht bloß bestätigen, sondern auch in manchen Punkten ergänzen.

Über künstlerische Kraft im zweiten Teile des Faust.*)

Von Dr. Erich Everth-Berlin.

Unter künstlerischer Kraft ist im Folgenden verstanden: die Kraft der Gestaltung, also der Verkörperung, der — optischen wie akustischen — Veranschaulichung, kurz: die sinnliche Bildkraft.

Es gibt Strecken im zweiten Teile des Faust, die gestaltungsarm sind, obgleich nicht gerade sie es sind, die der Gestaltung die größten Schwierigkeiten bereitet hätten; es sind andere da, die durch ihre blühende Anschaulichkeit sofort in jedes Auge und Ohr fallen, und es gibt Stellen, an denen die Leistung der künstlerischen Kraft vielleicht noch größer ist, nur weniger leicht bemerkt wird, weil sie uns — für uns selber unbewußt — mitten hinein stellen in Stimmungen und Beziehungen, daß wir darin heimisch sind, drin leben, und daß die Figuren in ihren wechselreichen Lagen ebenfalls leben. Ganz selbstverständlich ergibt sich das dann und wird gerade daher kaum beachtet. Dies dürfte die größte Leistung sein: etwas zu übermitteln, ohne es in einzelnen darauf hinzielenden Worten auszusprechen; etwas ins Bewußtsein zu bringen auf unbewußt bleibenden Wegen; etwas gegenwärtig hinzustellen, was nun — das kommt hier oft hinzu — am allerschwersten zu gestalten ist! Am schwersten zu gestalten sind nämlich die abstraktesten Dinge, allgemeinste begriffliche Vorstellungskomplexe, Gedanken über innere Zusammenhänge und Verbindungen von Dingen, die zeitlich weit auseinander liegen und eigentlich nicht mit- und nebeneinander darzustellen sind. Aber Faust ist ein Kunstwerk, keine Philosophie, und Kunst denkt und redet nicht über Dinge, sondern macht und gibt die Dinge lebendig.

Die Beispiele zeigen's:

Nachdem lebendige Gestalten, „Elfen", auf Ariels Anweisung Fausten die wüste Erinnerung gelindert und seine Lebenskraft neu aufgerufen haben — in künstlerisch die Zeit verkürzendem, symbolischem Verfahren und unter immer wiederholtem Hinweis auf die lebendige frische Natur, die ja von jeher am besten Seelisches heilen und erfrischen konnte — und nachdem die Elfen mit dem Motto gleichsam des ganzen zweiten Teiles ihren Gesang schlossen: „Alles kann der Edle leisten, der versteht und rasch ergreift", kündigt der männliche Geist Ariel den Sonnenaufgang mit starken, weckenden Worten an. Der ganze zweite Teil beginnt mit einem Morgen! Und nun spricht Faust, der Erwachte, in langsamem Tempo, wie wirklich nach einem Schlaf, und fühlt sich selber frisch lebendig, freut sich in sinnlich elementarer Empfindung, daß unter seinen Sohlen etwas doch beständig blieb, die alte Erde, zu der er Zutrauen haben darf; er wendet sich also ebenfalls an die

*) Nach einem Erstdruck in den „Masken" VII, 14—17, für die B. Bl. umgearbeitet.

sinnliche Natur, die neu erquickt atmet und ein kräftiges Beschließen in ihm regt und rührt, zum höchsten Dasein immerfort zu streben. So gibt er ein zweites Motto alles Folgenden an, wieder rein künstlerisch eingeführt und motiviert.

Seine Worte sind hier bisweilen männlicher, knapper, schlagender („hinaufgeschaut"!) reifer, als sie im ersten Teil mit seinem rast- und haltlosen Schweifen und den zwei Seelen in seiner Brust waren. Nun sind beide einheitlicher geworden, der Mensch geschlossener, zusammengewachsen, ausgeglichen, nicht mehr stürmend; eine maßvolle Resignation ist im Tonfall seines ersten Selbstgesprächs gestaltet, noch ehe sie gleich danach — wiederum im Anschauen der Natur — bewußt ausgesprochen wird. Gleich danach faßt er nämlich das Schauspiel des Sonnenaufgangs zurückgreifend auf, als ein Bild für seine früheren Bestrebungen, wo er vom Himmel die schönsten Sterne forderte und von der Erde jede höchste Lust. Jetzt klingt es anders, „Des Lebens Fackel wollten wir entzünden, ein Feuermeer umschlingt uns, welch ein Feuer." Er spricht es aus und erledigt so das Vergangene gleich im Anfang; „so bleibe denn die Sonne mir im Rücken". Er wird sich auf erreichbare Ziele beschränken — welche, das weiß er selbst noch nicht. Mephisto freilich, den zaubernden Helfer, wird er nicht los, ja der macht sein ganzes Streben zum Teil illusorisch, weil es nicht vollbracht wird von einem Mann allein; auch deshalb wird am Schluß gesagt werden: „Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen", auch deshalb hier die Resignation. Das Streben selber aber konnte und brauchte ihm Mephisto nicht anzuzaubern, das bleibt sein eigen, sein Verdienst.

Mephistos Anwesenheit erklärt aber weit mehr in diesem zweiten Teil: das Fabelhafte der Ereignisse. Es ist Magie auf Faustens Pfad, hier wie im ersten Teil, der den zweiten auch darin genugsam vorbereitet. Auch daß Mephisto selber gar nicht „eigentlich" zu verstehen ist, das haben wir längst vergessen unter dem Eindruck des ersten Teiles, er ist dichterische Figur wie jede andere auch.

Mephisto ist Fausten ganz vertraut, und man findet nun zwar leicht, wie er in der Folge immer mehr in die Rolle des Dieners gerät; man braucht sich nur an Faustens Ton ihm gegenüber zu halten, der schon bedeutet Faustens Aufschwung und seine innere Befreiung. Man findet aber auch zunächst, wie vertraulich sie beide sprechen, wenn sie allein sind, z. B. bei der Szene des Abstieges zu den Müttern; ihr Ton ist anders, wenn sie unter sich sind, als wenn sie zu den anderen sprechen; Mephisto ist auch dort grob, aber er nimmt Fausten doch ernst, Mephisto, der nichts ernst nimmt und den wir nun bald immer weniger ernst nehmen.

In dieser selben Szene, die von den Müttern erzählt, ist nun erstaunlich, wie Goethe selbst das Gestaltenlose, das er meint und als solches recht lebhaft wirken lassen will, zu gestalten vermag! Alles Gestalten ist Beschrän-

kung, jede Form ist Begrenzung, und nun das Grenzenlose als Aufgabe der Kunst. Jean Paul ist es einmal gelungen, das Universum mit menschlichen Worten anschaulich aufzubauen, es ist im Titan oder Hesperus; und an der Stelle ist ein Höhepunkt aller romantischen Kunst erreicht, weil ihr ja gerade diese Art Aufgaben es angetan hatten und sie alle Grenzen verwischen, alle Beschränkungen negieren wollte, hinter jede feste Position die unendliche Ironie stellte. Hier nun im Faust ist etwas ähnlich Erstaunliches wie bei Jean Paul: Kunst, die sich eigentlich selber übertrifft, die ihre Grenzen schier erweitert. Dieses „Wohin der Weg? Kein Weg ins Unbetretene, nicht zu Betretende" ist freilich noch negierend, wenn auch schon künstlerisch, aber die positiven Mittel sind größer; denn Goethe schildert das Grenzenlose, Unbegrenzte nicht hauptsächlich durch Verneinungen, das könnte schließlich jeder: viele Verneinungen geben nur zusammen kein Bild, kein Anschauliches, Körperhaftes, Reales, das immer etwas Positives ist. „Nicht Schlösser sind, nicht Riegel wegzuschieben", das ist noch eine der wenigen Stellen außer der genannten, die mit Verneinung arbeiten; die anderen Mittel sind reich, z. B. Fragen: „Hast Du Begriff von Öd und Einsamkeit?" oder Sätze wie solche: „Und hättest Du den Ozean durchschwommen — — — Du sähst doch etwas".

Der gestaltete Gedanke ist einfach: Mütter nennt Goethe die Urformen, um die die Formen alles, auch des gewesenen und vergangenen Seins versammelt sind und aufbewahrt werden; das Wort „Mütter" gibt nur ein Bild für diesen Urschoß des Seins. Von dem soll Faust nun Helena heraufholen und sie hier oben spuken lassen, mit Hilfe eines magischen Schlüssels, der selber die rechte Stelle dazu wittern wird. Das sagt Mephisto und darum nehmen wir es hin, er ist ja der zaubernde Teufel selber! Und wirklich anschaulich stampft Faust den Boden und versinkt vor unseren Augen. Hier ist vielleicht ein Mythus, jedenfalls ist es nicht Mythologie, denn ähnliche Vorstellungen hatten frühere Völker so nicht; vielleicht hat hier ein Moderner einen Mythus geschaffen, wie er von vielen heut in beweglichen Worten für die Dichtung nicht nur, sondern zur Belebung des ganzen Weltgefühls ersehnt wird.

Als Faust wieder kommt, als es ihm gelungen, da schreibt sein Dichter für seinen Ton „großartig" vor. Was aber mehr ist, er gestaltet diesen Ton in den Versen selbst und wir fühlen, es ist bei Faust nicht bloß Effekthascherei vor dem Hof, um sein Auftreten und seine Leistung pomphaft auszurufen, sondern er ist ergriffen von der großen Vorstellung — ein Reiz feinster Doppelheit und Spannung zwischen verschiedenartigsten Elementen! Wir sehen den Künstler oder den großen Menschen überhaupt, der im Dienste des Publikums tut, was weit über das Publikum hinausgeht.

Das Großartige im Ton und der großartige Schwung, der Zug in dem Rhythmus, im Gang der Verse, sie sind hier bei Faust aber nur das Letzte und

Feinste. Nicht minder erstaunlich ist die Leistung, wie Goethe an der selben Stelle die allerabstraktesten Begriffe zu klaren Bildern zu gestalten weiß, Begriffe, also das einzige, was an sich ewig außerästhetisch, weil ewig unanschaulich bleibt. Die Vorstellung von den Müttern meint ja sogar die Abstraktion als solche, meint „des Lebens Bilder regsam ohne Leben" — platonische Ideen. Wie Goethe vorher die Negation selber zu gestalten vermochte beim Bild der Unendlichkeit, so nun die Abstraktion selber — weiter kann man nicht gehen!

*

Nun aber das blühende Leben der Walpurgisnacht. Goethes Beschäftigung mit der Antike ist in den Maskenzügen des ersten Aktes unvergleichlich weniger glücklich in künstlerischem Sinn gewesen, und selbst im Helenaakt bleibt uns manche Stelle fern. Aber die Walpurgisnacht! Natürlich beginnt sie gleich mit Alexandrinern. Dies Versmaß will aber nicht etwa mitteilen: „Aufgepaßt, hier gibt es antike Inhalte," sondern es will antik wirken, und tut es auch, das ist etwas ganz anderes. Was wir nun zu sehen bekommen, sind eigentlich Gespenster längst Gestorbener, die selber meistens mythisch waren. Das Niveau von Realität ist also im Faust sehr verschieden. Homunkulus z. B. (dem wir die Führerschaft zu der Walpurgisnacht übrigens wohl nicht ganz zutrauen) ist symbolisch, aber auch fabulierend gemeint; doch wieder anders, als die Gespenster; mehr in der Art wie Mephisto; und beide sind wieder nicht bloß Allegorien, wie noch andere Gebilde in früheren und späteren Teilen des Gedichts, sondern künstlerisch geformte Gestalten mit symbolischem Gehalt. Freilich, wenn Faust in diesen Stellen des Gedichts das Leben im Fabelreich sucht (eine Stufe seiner Ausbildung), wie Homunkulus ausspricht, so entspringen aus solcher romantischen Gesinnung des Helden, die das Thema oder Motiv ist, dann (zumal im dritten Akte) auch Schwächen der Form, Form hier aber nur im allerallgemeinsten Sinne verstanden als einheitliche Art des künstlerischen Realitätsniveaus.

Wie ungeheuer lebendig aber wird nun trotz allem diese Antike, die Goethe vielzusehr verehrte, als daß es ihm bei seiner, aller Karikatur abgeneigten Gesinnung je möglich gewesen wäre, Offenbachisch mit ihr zu verfahren; er läßt hier nur Mephisto einiges der Art reden, und auch nur über Nebenseiten und Winkel der alten Sage oder über allerlei Zeug, das wir heut in unserem, mit philologischer Allgemeinbildung viel weniger durchsetzten Zeitalter kaum noch mit dem Namen kennen. Oder er legt Mephisto unverständige Laienansichten seiner Zeit in den Mund, wie „Das Antike find' ich zu lebendig"; er selber macht es aber sehr lebendig.

Und nicht bloß artistische Freude hat er daran, das lange Versunkene wieder ins Leben zu ziehen, und nicht nur seiner ästhestischen Bildung geht Faust hier nach, sondern beide sind universaler; ja die ethische Seite ist hier

an Faust besonders ergreifend, die ästhetische Form an ihm tritt erst im Helena-Akt hervor. Hier in der Walpurgisnacht zeigt sich am Altertum oder besser an der Vorliebe, die Faust und Mephisto sehr verschieden äußern, auschaulich dargestellt der ewige Kampf zwischen der kalten Teufelsfratze, die über alles grinst und nie weiß, „was der Mensch bedarf", und zwischen denen auf der anderen Seite, die überall ein Edles suchen und es natürlich finden, denn es ist ja überall da neben anderem, das auch überall zu finden ist, in jedem einzelnen Menschen schon. Faust findet auch in der niederen Umgebung „die großen tüchtigen Züge" der Sphinxe. Das Wort tüchtig kommt öfter vor, es war dem Dichter wohl besonders nahe gekommen.

Faust sucht nun hier nach ganz bestimmten Richtungen hin, ein einheitlicher Zug geht durch diesen Gang durch die Walpurgisnacht, um den ihn Goethe sicherlich beneidet hat. Auch sein Verhältnis zum Altertum war tief ethisch, das werden wir nachher noch mehr bekräftigen können; die Antike ist hier nicht zum Spaß oder aus einer Marotte heranbemüht. Sehr hübsch ist denn auch, wie selbst die Sphinxe zu Fausten ehrlich und wohlwollend sind, wie sie sich wirklich innerlich mit ihm verständigen und nachher Chiron und Manto ebenfalls.

Ergreifend, weil durch sein ganzes Leben sich hinziehend, ist die sehnsüchtige Liebe Goethes zum Altertum. Goethes Stellung zum Altertum war Sehnsucht, Heimweh, war Romantik und im zweiten Faust steckt diese Romantik besonders. Wie Faust mit Chiron ehrerbietig spricht, das ist Goethe, der den großen Repräsentanten des Altertums am liebsten selbst so ausgefragt hätte, mit bescheidenen tastenden Worten wie:

„Doch unter den heroischen Gestalten
Wen hast Du für den Tüchtigsten gehalten?"

Goethe, selber der Tüchtigste, ringt mit diesen Vorstellungen und wirbt und dient gleichsam demütig um sie. Wie Goethe sich hier bis in philologische Einzelheiten ins Altertum vertieft hat, das hat etwas Rührendes an sich. Und Faustens ganze Jagd in der klassischen Walpurgisnacht nach Helena, die nachher im dritten Akt so logisch Erfüllung findet, bedeutet allerdings auch noch Weiteres, das aber aus diesem Suchen selber spricht, das zwischen den Zeilen steht als Stimmung, als Liebe zur Sache, sie bedeutet die ganze Goethesche Sehnsucht nach dem Altertum, nach der klassischen Schönheit, dem Maß und der Ruhe überhaupt, dargestellt unter dem Bilde eines Weibes; das heißt künstlerisch darstellen.

Die Vermischung zwischen nordischem und antikem Wesen, die hier stattfindet, das ist auch Romantik. Man muß begreifen, wieviel Romantik im zweiten Teil des Faust steckt, d. h. wie viel davon wirklich darinnen ist und wie nicht bloß darüber reflektiert und allegorisiert wird (wie z. B. im Gespräch des Mephisto mit dem Baccalaureus über die romantische Philosophie oder bei Euphorion über die romantische Dichtung). Es ist auch nicht allein

die Verbindung des klassischen und romantischen Wesens und Ideals als Ideal hingestellt, als wünschenswert gemeint oder ausgesprochen — das kann man ja überall lesen, daß Stellen im 3. Akt solche „Bedeutung" haben. Es handelt sich wie in jedem grossen Kunstwerk nicht um Bedeutung nur, sondern um ein Dasein auch der Romantik. Romantik steckt in dem ganzen Gespensterwesen und im Vermischen wirklicher Gestalten, wie Faust, und ebenfalls noch wirklich gemeinter, aber mehr nur symbolisch lebendiger, wie Homunkulus und Mephisto, und endlich spukhafter, wie in der Walpurgisnacht. Das sind Züge, die auch die gleichzeitige romantische Dichtung aufwies, der Goethe hier seinen Tribut zollte, denn er folgte Byron wirklich, nicht so sehr in Einzelheiten, wie dem Versmaß, sondern in seiner ganzen Haltung der Wirklichkeit gegenüber; die kleine Episode, wo Euphorion als Byron sozusagen demaskiert wird, ist unwesentlich gegen die grosse, unwillkürliche und allgemeine Huldigung an Byron und seine Zeit, die in der ganzen inneren Struktur und im Wesen des zweiten Faust liegt! Man weiß, wie liebenswürdig der grosse Goethe (im Leben) dem jungen Genie Byron's gehuldigt hat.

*

Wenn Goethe nun im dritten Akt Helena einführt, da wird die Mischung von verschiedenen Realitätsniveaus am prekärsten. Goedeke sagt: „Die Schwierigkeiten der Verbindung hielten Goethe lange auf, und sie sind nicht überwunden". Goethe weiß das auch und bereitet lange vor, er läßt Chiron schon in der Walpurgisnacht sagen:

„Ganz eigen ist's mit mythologischer Frau,
Der Dichter bringt sie, wie ers braucht, zur Schau . . .
Gnug, den Poeten bindet keine Zeit."

und Faust:

„So sei sie auch durch keine Zeit gebunden,
Hat doch Achill auf Pherä sie gefunden
Selbst ausser aller Zeit."

In den Szenen des dritten Aktes nun herrscht der Alexandriner, der wieder nicht bloß an antike Maße erinnern oder auf die antiken Begebnisse hindeuten will, sondern er ist selbst ein antikes Element, das dasist und nicht nur etwas bedeutet. Auch die Gesinnung, die diese Verse baute, ist antik, der Geist des Gedichtes enthält die Versöhnung von Romantik und Klassik.

Wie Faust und Helena sich nun begegnen, dieser stürmisch erwartete und seit langem begehrte Moment, ist mir immer als eine der wunderlichsten und in ihrer Konsequenz und Bedeutsamkeit wundersamsten Stellen des ganzen Gedichts erschienen. Da hat Faust ein lange gehegtes und umworbenes Ideal gefunden, das noch dazu in Weibesgestalt erscheint, und naht ihm — „mit langsam ernstem ehrfurchtsvoll gehaltenem Schritt!" Eine einzige zu schnelle

Bewegung des Schauspielers würde sein vollkommenes Unverständnis für die Form dieser Stelle offenbaren. Zwei Dinge zeigt Faust in seinem Benehmen und hat damit allerdings zwei Ideale wirklich erreicht (wieder braucht man nicht Symbolik zu enträtseln), sie heißen: ästhetische Kultur und Ruhe. Die persönliche äußere Kultur des Auftretens, des vollkommen beherrschten Sichtragens, der gehaltenen Gebärde höchster Art, Lebensform, besitzt er jetzt; er zeigt das Maß und die Ruhe, die Goethe selber in Italien in erster Linie suchte, die große Form für sein Leben und seine Dichtung. Für Goethe war die höfische Geste eine Vorbereitung dazu, und so führt er Fausten hier als Fürsten ein, gibt damit seiner eigenen Erziehung ihr Recht. Was Goethe aber darüber hinaus in Italien suchte und fand, das ist hier da. Faust hat es. Diese Stufe seiner Vollendung, seiner Arbeit an sich selbst wird gezeigt, man sieht sie. Man braucht keine Bedeutung, man hat ein Sein.

Goethe wollte, daß sein Leben, natürlich sein inneres zumeist, Beruhigung bekäme. So ist es hier mit Faust. Auch dieser maßlos Stürmende soll zum Frieden, zur Beschränkung, zur Leistung kommen. Er hat die Ruhe schon, als er Helena begegnet, die große Reife; er ist erstaunlich gelassen in diesem vielleicht zentralen Moment des ganzen zweiten Teiles, wonach er im ganzen folgenden dann die innere Sicherheit betätigt, die ihm lange schmerzlich fehlte. Er ist hier so wenig stürmisch, daß er in seiner ersten Anrede an Helena geradezu weitschweifig wird, und in langsamstem Rythmus zunächst eigentlich ganz abliegende Dinge redet! Dem Faust des ersten Teiles wäre das unmöglich gewesen (wenngleich auch im ersten Teil schon in feinster psychologischer Realität Perioden der Ruhe mit anderen Perioden wechseln). Dort, im ersten Teil, im ganzen ein titanisches Ringen und als Erfolg tiefstes Leiden, am Ende so gut wie am Anfang: er spricht das bei Beginn des zweiten Teiles im Monolog aus. Im ersten Teile hießen die Ziele: Wissen, Erleben von jedem Schmerz und jeder Lust, namentlich von Natur und Liebe; und so voll Natur und Liebe ist auch die ganze innere Form des ersten Teiles — und ebenso voll von der Atmosphäre der Kunst, der Ruhe und der Tat ist die des zweiten! —

*

Als die Episode der Helena und des Euphorion zu Ende ist, landet Faust im Anfange des vierten Aktes auf einem deutschen Gebirge und beginnt ganz ruhig, „wohlbedächtig", trotz des letzten großen Schmerzes, nun völlig abgeklärt zu sprechen.

„Der Einsamkeiten tiefste schauend unter meinem Fuß
Betret ich wohlbedächtig dieser Gipfel Saum;

jetzt rein menschlich, ohne Rücksicht auf äußere Form zu zeigen — eine der deutschesten Stellen des ganzen Gedichts. Überwunden hat er auch das letzte

Leid; ein weihevolles Gedenken an das Unverlierbare jener Erzeugnisse des dritten Aktes wiegt vor. Er ist gesättigt, atmet wohlig und spricht in langsamem Tempo. Wer diese Sprachmelodie hat, ist nicht entzwei ob irgend eines Verlustes; Faust stürmt nicht mehr, ist wirklich ruhevoll, ganz reif; das ist dargestellt im Ton und Inhalt seiner Sätze. Er kennt noch andere Güter und Ziele, ist kein armer gescheiterter Mann; er ist inzwischen älter geworden und auch daher nicht mehr aufgeregt, nicht mehr so leicht erschüttert und aus den Fugen gebracht, sondern hat überwinden, nicht blos entsagen gelernt. Immer noch und immer wieder Faust: gleich wieder zu leben und zu wirken bereit, auch bereit sich zu freuen, und gleich fähig, weiter zu gehen, und im Weiterschreiten Qual und Glück zu finden; ein wenig egoistisch wol, aber nicht mehr rücksichtslos genießend, sonderen gesetzter, mit einem Bodensatz, den er aus dem Leben zurückbehielt, und vor allem: zum höchsten Dasein immer fortstrebend:

„Mit nichten! Dieser Erdenkreis
Gewährt noch Raum zu großen Taten."

Da kommt wieder ein faustisches Motto. Und jetzt kommt statt Wissen und Naturschwärmerei, statt Liebe und ästhetischer Kultur etwas anderes: B e h e r r s c h u n g der Natur. Auch von den Menschen fordert er fortan Gehorsam, nicht mehr Liebe, „denn man erzieht sich nur Rebellen". Er hat Erfahrung im Leben gewonnen.

„Herrschaft gewinn ich, Eigentum,
Die Tat ist alles, nichts der Ruhm."

Diese Worte bezeichnen einen Angelpunkt des G a n z e n, ein wichtiges Gelenk, und pressen in ihrer knappen, vielsagenden, männlich erzenen F o r m das jetzige Lebensgefühl des Mannes zusammen und drücken es aus. Ein kurzes Wort; aber sein Timbre kündet eine ganz neue Sphäre an; der Greis wird immer herrischer, wird wirklich nun ein Fürst. Die Form „sitzt", und wird nun eigentlich für alle die Stellen im folgenden des Aktes typisch, wo da überhaupt blutvolle Verse stehen; in diesen Zeilen hier ist nur der knappste und stärkste Ausdruck inhaltlich und formal. Der ganze Tenor des Aktes liegt in den zwei Zeilen. Die erste Szene hier ist in ihrer Gestaltung der bewundernden Vertiefung wert, ist ein Höhepunkt für den vierten Akt, wie die Begegnung mit Helena für den dritten.

Auch in dem neuen Streben jedoch bleibt Faust fortan maßvoll, reif auch im Ton, er will ja dem Meere selber Grenzen setzen, durch seine Eindämmung Ordnung schaffen; denn es ist ihm zuwider mit seinem Übermut und „leidenschaftlich aufgeregten" Wesen. Einst schwärmte er die Natur an und drängte sich herzu, sich möglichst in sie einzufühlen, im ersten Teil (was seinem Dichter freilich auch im zweiten noch gelingt), jetzt will er sie bekämpfen und besiegen, bei deren „Spiel" ihm mißbehaglich ist! Der neue Gedanke wird auch deutlich als epochemachend eingeführt, der T o n ist wie vor großen Entschließungen,

eigentümlich erzählend klingt die entscheidende Stelle, die von dem Entstehen dieses letzten großen Gedankens spricht: „Mein Auge war aufs hohe Meer gezogen“ dies Erlebnis wurde zum Ereignis, der Ton gerät da nicht zufällig ähnlich wie in Wallensteins Erzählung von der Lützener Aktion. Der Krieg freilich, der nun erst folgt, um Fausten die Gelegenheit zur Ausführung des hohen Plans zu erwerben, ist mit den ihm folgenden Staatsaktionen vielleicht deshalb so erstaunend schwächlich gestaltet, weil von Faustens Wesen hier nichts zur Entfaltung kommen konnte. Der Krieg wird durch äußere Zauberei Mephistos gewendet. Faust spielt zwar selber hier — in seinen Reden dem Kaiser gegenüber — eine Rolle, die nicht ganz würdig ist, aber er hält sich doch zurück:

„Das wäre mir die rechte Höhe,
Da zu befehlen, wo ich nichts verstehe.“

Es ist vielleicht noch am ehesten begreiflich, daß Goethe hier, an einer für Fausten leeren Stelle, eine Verzeichnung seines Charakters passiert, wie ich sie in seinen zweifelhaften Worten dem Kaiser gegenüber finde.

*

Der fünfte Akt strotzt noch einmal von voller Kraft. Der Abend und die Nacht, der altgewordene Türmer, die beiden Alten Philemon und Baucis mit ihrem Ton passen zum Ausklang des Ganzen und zu dem nun im höchsten Alter stehenden Faust, wenn dessen Ton sich auch von ihrem idyllischen großartig absetzt — herrisch, angespannt und sorgenvoll. Auf den Ton muß man wieder achten, auf die Linie des Verses, die manchmal besonders sehnig oder gesättigt ist, wie sie vielleicht nur das hohe Alter des Dichters so zusammengekocht, so ausgegoren darbieten konnte. Wie seherhaft weihend spricht der Greis: „Er wandle so den Erdentag entlang,“ wie voller Erfahrung und dem rätselreichen Leben angepaßt ist das „Wenn Geister spuken, geh' er seinen Gang“, wie entschieden ablehnend sagt er der Sorge (man sieht förmlich eine wegschiebende Gebärde dabei):

„Doch Deine Macht, o Sorge, scheichend groß,
Ich werde sie nicht anerkennen.“

Welcher Schwung ist darin, wenn er unwillig befiehlt:

„Ein Sumpf zieht am Gebirge hin,
Verpestet alles schon Errungene;“

wie sehnend sind die Worte: „Im Innern hier ein paradiesisch Land“, wie segnend die anderen:

„Und so verbringt, umrungen von Gefahr,
Hier Kindheit, Mann und Greis sein tüchtig Jahr.
Solch ein Gewimmel möcht' ich sehn.“

So klingt sein Leben faustisch aus, strebend, aber nicht nur modern heroisch, d. h. mit vielem Entsagen, sondern bis zuletzt mit freudigen,

hedonischen Elementen durchsetzt. Erstaunlich die frischen dichterischen Worte des uralten Mannes und Dichters, da ist noch immer Kraft und Steigerung, Größe, Drama. Übrigens wäre es eine besondere Aufgabe zu zeigen, wie auch im intimsten Ton im zweiten Teil an ganz späten Stellen des Gedichts noch ziemlich häufig Anklänge sind an die allerersten aus der Straßburger Zeit. Die ganz anderen Verhältnisse und Welten, durch die Faust im zweiten Teil gegangen ist gegenüber dem ersten, verhindern nicht diese künstlerische Einheit der lebendigen Gestalt durchs Ganze hin, der Ton selbst ist nach Jahrzehnten vielfach vom Dichter erstaunlich wieder gefunden und aufgenommen worden.

Und so sagt Faust auch bei seiner „Weisheit letztem Schluß" nur, was er biser immer wieder getan und gefühlt hat. Wie unendlich viel mehr tiefe Weisheit übrigens, eine ganz gesättigte Lebensanschauung und umfassende Lebensorientierung, liegt in diesen letzten Reden des alten Faust seit dem Kommen der Sorge, wieviel mehr, sage ich, als etwa in dem künstlerisch mit vollstem Recht so sehr berühmten Monolog im Hamlet. Faust spricht am Ende ein letztes Innerstes aus, sein bestes Wissen, das sich am Schluß aus allem zusammen ergibt. (Er faßt nun auch einmal in Worte und Begriffe, doch immer in künstlerischer Sprache, was bisher dargestellt war und von uns erlebt, gesehen und gefühlt ward. Wie Goethe Begriffliches gestalten konnte, so vermochte er nun auch umgekehrt das Gestaltete begrifflich scharf zu fassen.) Faust war längst nicht mehr unsicher bei allem, was er tat, nicht unzufrieden wie im ersten Teil; er fühlt sich äußerst wohl in der Walpurgisnacht (wie im ersten Teil nur in Wald und Höhle und bei Gretchen); und so bei Helena und selbst nach Helena, als er in Mitteldeutschland landet; und endlich sein Hochgefühl bei dem Gedanken an das letzte Werk. Da ist schon je und je gestaltet, wie es ihm eben im Großen doch geglückt ist, wie das faustische Ringen gelungen, wie das Problem gelöst ist; er hat seinen letzten Worten, die die Lösung enthalten, durch lange Jahre nachgelebt und greift nur zurück, stellt keine neue Erkenntnis auf, nach der er hätte leben sollen und wollen, sondern er bestätigt und interpretiert sich selbst. Hier wird ganz klar, wie Faust trotz des Bundes mit Mephisto immer das Gefühl hatte und haben durfte, daß der Pakt ihn nicht hinabziehn werde, wenn auch die Magie ihn ärgerte und verstimmte, seine Leistung herabsetzte und Mephisto überhaupt ihm immer wieder, noch zuletzt im vierten Akt bei dem Gespräch über den Ruhm, auf die Nerven fiel. Er war kein Verzweifelter, der sich nur betäuben wollte, er blieb ein Mensch, der in seinem dunklen Drange sich des rechten Weges stäts bewußt war; dies tiefe Wort des Herrn im Anfang fand Gestaltung und wird in der Verklärungsszene, dem Schluß des Ganzen, vollends bestätigt.

*

Dieser bis zuletzt aufrechte Kämpfer, der freilich nicht irreligiös war in seinem ethischen Streben von allerhöchstem Range, auch ihn segnet „die ewige Liebe“ — „in meines Vaters Hause sind viele Wohnungen“ sagt Jesus. Auch für Faust, den einstigen Ketzer, der sich nie bekehrte, („nach drüben ist die Aussicht uns verrannt“), der auch nie ausdrücklich Buße tat, auch nicht einmal mit plötzlichem Übergang in seinem Gefühl, weil er immer das Bewußtsein des Anschlusses an die tiefsten und höchsten Lebensmächte, an die Quellen alles Lebens, behielt, auch für ihn ist Raum in der Sphäre der religiösen Weltanschauung. Er wird vom Ganzen des Alls anerkannt als ein edles Glied der Geisterwelt. Seine Bedeutung mußte noch bis ins Ewige und Metaphysische ausgeweitet und aufgezeigt und sein Erdengang als symbolisch von der höchsten Art dargestellt werden. Das waren Goethes letzte Intentionen. Faust sub specie aeternitatis, um es mit dem Worte seines Lieblingsphilosophen zu sagen, das schwebte ihm hier am Schluß als höchste Aufgabe vor; und daß er dies nun gerade nicht auf gedanklichem Wege zu geben versuchte durch philosophische Reden, etwa einen Nachruf des Herrn, der im Prolog im Himmel ihn ja mit Interesse und ruhevoll hatte ziehen lassen auf seinen Weg („es irrt der Mensch, so lang er strebt“) — sondern daß Goethe hier ein Bild gab von szenischer Phantasie, durchdrungen mit Stimmung vermöge aller Mittel einer immer noch unerhört geschmeidigen Sprachkunst — — das haben ihm einige zum Vorwurf machen wollen!! Er sei inkonsequent gewesen! Ich sagte schon: Faust suchte nicht ausdrücklich Anschluß an die höheren Gewalten, als er alt zu werden begann, er hatte diesen Anschluß im Gefühl, er brauchte ihn nicht erst zu suchen. Aber Goethe umleuchtet ihn zuletzt mit überirdischem Licht, er erhellt diesen Lebensgang am Schlusse mit den letzten Strahlen, die im Bilde noch fehlten; er ist größer als seine Gestalt, von höherem religiösem Bewußtsein, er sieht noch weiter und tiefer, umfassender und harmonischer, er gestaltet diese Figur gerade dadurch so objektiv, weil er überlegen bleibt. Er vereint Mächte, die manche unter seinen Lesern für unvereinbar hielten.

Faust ist „erlöst“; das mußte zum Schluß eines so großen Werkes, das nicht plötzlich abklingen kann, sondern sozusagen einen breiteren Rahmen oder einen Horizont voll Harmonie braucht, recht deutlich gezeigt werden. Goethe ist zu groß zu einer Ablehnung der kirchlichen Vorstellungen der Kunst, und sein Faustgedicht ist ein Pantheon. Abgesehen davon aber erleben wir alle es hier künstlerisch ganz innig real.

„Und hat an ihm die Liebe gar
Von oben teilgenommen,
Begegnet ihm die selge Schar
Mit herzlichem Willkommen“,

dieser großartige versöhnende Gedanke der Goethe'schen harmonischen Weltanschauung wird in sichtbaren Formen veranschaulicht zuerst durch die

„Glorie von oben“ unmittelbar nach Faustens Tod. Bei Goethe heißt es nicht „der Rest ist Schweigen“, sondern: der Rest ist Gnade. Das ist die tiefe Philosophie seines eigenen Lebens gewesen und sie steht am Schlusse seines Faustwerkes, die ein andermal so klingt: „Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen.“ Die moderne Weltanschauung des ewigen, faustischen Weiterschreitens, der rastlosen Entwicklung oder auch des Herder'schen Perfektionismus, des Ringens nach der persönlichen Ausbildung und Vollendung — ist etwas Hohes, aber es bleibt ein Rest; doch er darf bleiben, denn alles Menschliche ist Stückwerk, das Wissen wie das Fühlen, und ebenso das Wollen und Handeln, dem Menschen bleibt immer ein Rest übrig, der ihm geschenkt werden muß. Um dies einzusehen, ist vielleicht nicht einmal Religiosität, geschweige eine christliche nötig. Und dieser Rest ist hier als erlassen anzusehen; das ist die Liebe von oben, die an Fausten teilgenommen hat, und stimmt freilich zusammen mit der christlichen Lehre Luthers von der Gnade, Gnade, die nötig ist, aber auch da ist, und nicht nur am Schluß, um die Rechnung aufgehen zu lassen, sondern schon mitten im Leben als das, was andere Glück oder günstige Umstände nennen. Diese Lehre hatte Goethe, der Mann, der bei seinen vielen Schmerzen so viel Glück im Leben erfuhr, sich tief bescheiden zu eigen gemacht oder im eigenen Leben erworben, und darum ließ er auch hier das Unzulängliche Ereignis werden. Die mangelnde Rechtfertigung des Menschen, wie wir es ganz ruhig kirchlich sagen dürfen, weil auch dort ein tiefer Gedanke dahintersteht, oder „alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis“, das wäre abermals das selbe in anderen Worten; und wiederum in anderen, antiken Worten lautet es: „In großen Dingen genügt es, gewollt zu haben.“ Nicht auf das Wieviel des Ergebnisses kommt es an, oder nicht auf das Was, sondern auf das Wie des Weges, oder wie es Kant, ebenfalls ganz christlich innerlich ausdrückte: „Es ist überall nichts in der Welt, das gut dürfte genannt werden, denn allein ein guter Wille.“ Die Form der Gesinnung ist wichtig, nicht der Stoff der Handlung, auch gerade nicht die „guten Werke“ der Kirche.

Diese hohen Gedanken waren anschaulich nicht anders auszudrücken, als so, wie Goethe es getan; denn das Christentum hat nicht umsonst einen großartigen sichtbaren Vorstellungskreis dafür ausgebildet, wie es für viele seiner Legenden und Lehren sichtbare Formen in der großen christlichen Kunst geschaffen hat. Und welche tolle Erinnerungen und Werke bildender Kunst in Faust spielen, ist uns ja in einem besonderen Werke darüber vor Augen gebracht worden. Die bildende Kunst hat also hier noch mehr Pate gestanden als die Kirche. Es wäre künstlerisch undenkbar gewesen, bei dieser großen und schweren dichterischen Aufgabe an jenem Vorstellungskreis vorüberzugehen und etwa formlose oder unformbare „monistische“ Vorstellungen hier geben zu wollen. Und es wäre blödes Mißverständnis, Goethen vorzuwerfen, daß er die Kraft nicht mehr gehabt, ein moderneres Weltbild zu gestalten, etwa das seinige oder Spinozas! Spinoza ist schon kaum sprach-

künstlerisch zu gestalten (was Goethen freilich immerhin in „Gott und Welt“ gelang), aber sicherlich nicht dramatisch und nicht im Bühnenbilde. Solche Zumutung könnte nur an das moderne Unterfangen erinnern, Philosophie zu komponieren, wo auch nur das große Gefühl des Lebens, die allgemeine Stimmung musikalisch gefaßt werden kann. Und die ist in Faustens Verklärung garnicht einmal antispinozistisch. Was Goethe da ausdrückt, ist modern und auch nach unseren Maßstäben noch wahr und tief wie nur möglich; wie er es aber ausdrückt, ist erprobt und volkstümlich, und wir verstehen in Formen die Tradition schon als „Gleichnis“, worauf ja eines der letzten Worte des Ganzen auch für die Schlußscene noch besonders hinweist. Diese Bilderwelt am Ende des Faust ist so echt, so rein, so innerlich und fein und uns vertraut, daß wir sie gern hier finden.

Gar keine Rede also von einem Rückfall Goethes in überlebte Vorstellungen. Der seelische Gehalt dieser Bilder, die Gesinnung in diesen christlichen Sphären, der Tenor der Gefühlsweise ist unvergänglich, überzeitlich, und wir können dankbar sein, daß er auch hier als unvergänglich zur Überzeugung und zur Anerkennung gebracht ist. Möchte wirklich jemand, der diese Stimmungen verstanden hat, sie jemals in der Kunst für immer missen? Sie sind ein Letztes aller, nicht bloß der Goetheschen Kunst. Wo ist denn eine selige Welt so gestaltet worden wie im Christentum, bei Angelico oder im Parsifal oder hier bei Goethe? (Vielleicht noch einmal in Glucks Orpheus, wenn auch nicht so umfassend und voll wie hier, denn ein anderes Einzelschicksal als hier findet dort in der Elysiums-Szene seine Resonanz.) Auch das Antike aber war am Schluß des Faust gar nicht mehr zu brauchen. Das Altertum ist im Faust wahrlich zu seinem Recht gekommen, es ist aber Goethen hoch zu danken, daß er nicht auch hier nach der einen großen Bilderwelt unserer Kultur, der antiken, gegriffen hat, sondern hier ganz folgerecht zu der andern, der mittelalterlichen. Denn im Mittelalter spielt der Faust auch bei Goethe (man braucht nur an die Wagnerszene des zweiten Teils zu erinnern). Faust ist in Wahrheit ein Weltgedicht, hat Raum und Zeit so gut für die Kirche wie für die Antike. Das Gedicht ist durch diese Mischung von beiden nicht nur romantisch, sondern auch universal, wie etwa die gleichzeitige Hegel'sche Philosophie, die ebenfalls alle früheren Formen und Inhalte in sich aufnahm und vorstellte.

*

Im Einzelnen nun kommt in diesen Schlußszenen das Zarteste und Liebevollste, was es gibt; etwa dieses:

„Frühling entsprieße
Pupur und Grün;
Tragt Paradiese
Dem Ruhenden hin.“

Man denke sich das einmal wirklich an einem geliebten Grabe gesprochen oder gesungen. Liebe und höchste Ruhe kommen von oben, Frieden:

„Folget Gesandte,
Himmelsverwandte,
Gemächlichen Flugs."

Und es ist eine große Kunst in allem Folgenden, wie hier die Atmosphäre des Friedens, der Befreiung und Erhebung, des innersten und weitesten Aufatmens und der Liebe uns umgibt. Selbst Mephisto vermag die Engel keinen Augenblick zu stören und uns schließlich auch nicht, wenn wir recht zu sehen und zu hören verstehen. Wie die Engel ihn völlig ignorieren, wie ihr Einsatz, wenn sie sich wieder hören lassen, immer gleichsam von ganz wo anders herkommt und Mephistos Unflätigkeiten völlig ohne Antwort läßt, das hat die höchste Schönheit des Schweigens. So nehmen sie allmählich umherziehend den ganzen Raum des Theaters ein (ein großartiges Bild szenischer Phantasie in wenigen Worten) und drängen den Unhold ins Proszenium. Und ihr Schweben liegt im Ton der Worte. Wie auch das äußere Versmaß gerade in den letzten Szenen unerhört zart sich jeder inneren Regung anschmiegt, das bleibt ewig erfreulich. Z. B. der auf- und abschwebende Pater ecstaticus hat kurze, auf- und abschwebende Versmaße, der Pater profundus in der tiefen Region dagegen ein sehr breites, ruhiges, wie Orgelbaß:

„Wie Felsenabgrund mir zu Füßen
Auf tiefem Abgrund lastend ruht".

Und ebenso erstaunlich ist, welch allerfeinstes Naturgefühl sich gerade am Schluß des ganzen Werkes noch einmal einstellt, den das Unverständnis „eine bemalte Kulisse" genannt hat; z. B.:

„Welch ein Morgenwölkchen schwebet
Durch der Tannen schwankend Haar."

Die allerletzte Szene mit den Anachoreten zeigt auf die alleranschaulichste Weise, nämlich schon in der räumlichen Verteilung der wechselnden Bilder, das Hinauf, denn immer höher führen die Bühnenweisungen die Phantasie: „Gebirg auf" sind die Ansiedler verteilt nach der ersten Anweisung in dieser Szene, und mit den Worten „zieht uns hinan" schließt das ganze Gedicht. Dazwischen also geschieht Faustens Hinaufschweben. Zuerst kommt der Pater profundus, der auch räumlich die Tiefe inne hat; aber schon ihm zu Füßen senkt sich noch soviel hinab. Dann folgt die mittlere Region des Paters seraphicus, und er entläßt die seligen Knaben zuletzt mit den Worten: „Steigt hinan zur höh'rem Kreise" — gleich darauf kreisen sie auch um den höchsten Gipfel. Dort kommen die Engel geschwebt mit Faustens Unsterblichem, wiederum in der höheren Atmosphäre. Der Doctor Marianus endlich in der höchsten, reinlichsten Zelle läßt sich vernehmen:

„Hier ist die Aussicht frei,
Der Geist erhoben
Dort ziehen Fraun vorbei,
Schwebend nach o b e n.
Die Herrliche mittenin
Im Sternenglanze."

Und das einzige Wort, das die Mater gloriosa spricht, ist dieses:

„Komm, hebe Dich zu h ö h r e n Sphären,
Wenn er Dich ahnet, folgt er nach."

Aber zwiefach klingt das Gedicht nach dieser höchsten Vision, wie die Mater gloriosa entschwebt, noch aus: erst kommt der Hymnus des Doctor Marianus („auf dem Angesicht anbetend.") und dann der mystische Chor.

Es ist eine Verklärung wie nur je eine einem großen Künstler gelang, eine Entrückung nicht nur zur Höhe, sondern in den reinsten Äther der Liebe. Liebe, das große Wort, das christlichste, das größte unter den christlichen, kehrt immer wieder — die ewige Liebe, die allmächtige Liebe, „Liebe nur Liebende führet herein", liebevoll stürzt sich der Wasserfall, das Tal zu wässern, Liebesbote ist der Blitz, der die Atmosphäre reinigt, heiliger Liebeshort ist der geweihte Ort; „denn das ist der Geister Nahrung, die im freiesten Äther waltet, ewgen Liebens Offenbarung, die zur Seligkeit entfaltet." Auch Goethes letzte Weisheit lautet:

„Und hat an ihm die Liebe gar
Von oben teilgenommen,
Begegnet ihm die selge Schar
Mit herzlichem Willkommen."

Und das ewig Weibliche bedeutet ja auch die Liebeskraft in jedem, auch dem männlichen Menschen.

Wenn im ersten Teil des ganzen Faust das warm blühende Fleisch der m a n i g f a l t i g e n Gestaltung unübertroffen war, so ist im zweiten in solchen höchsten Stellen das zu Gestaltende und auch Bewältigte, die Aufgabe schier ins Unendliche gewachsen. Darin liegt hier die unermeßliche Künstlerkraft. Weltanschauung, nicht nur Weltgefühl, auch Abstraktes und Begriffliches und schließlich Allerallgemeinstes, ja die Unendlichkeit selbst hat Form gefunden — wie die räumliche Unendlichkeit vor dem Gang zu den Müttern, so die zeitliche in der Schlußszene; denn in uns bei ihrem Erleben ist ganz unbemerkt, aber stark das Gefühl aufgekommen, daß es sich hier um Dinge und Entscheidungen und Worte handelt, die sub specie aeternitatis gelten.

Walburgen und Tanzberge.

Von Willibald Hentschel.

6. Walvater.

Es liegt sehr nahe, die Frage aufzuwerfen, inwiefern sich die zuletzt ausgesprochenen Ansichten aus den Geschichtsquellen begründen lassen? Freilich muß man darauf gefaßt sein, mit den Schulmeinungen und deren Vertretern in Widerspruch zu geraten, denn es wird nicht zu umgehen sein, bei einem so verschütteten Gegenstande immer wieder den Instinkt anzurufen, und diesen pflegen unsere Schulen ihren Jüngern auszutreiben, indem sie ihn als etwas rückständiges hintansetzen. Selbst ein so feinsinniger Gelehrter wie E. Rohde sieht in den Dionysien nichts weiter als den Ausdruck des Strebens der Menschenseele, einmal in festlichen Tagen dem Alltagstreiben den Rücken zu kehren. Indessen kennt der Weltenschöpfer Demiurgos solche Oberflächenmotive nicht, denn er dringt überall in die Tiefe. Der Verfasser ist weder Philologe noch Historiker und so kann er die oben aufgeworfene Frage nicht mit dem umfassenden Werkzeuge in die Tiefe schürfen, wie es erwünscht wäre, er muß sich auf einige beiläufige Bemerkungen beschränken, in der Erwartung, daß der Gegenstand noch einmal von berufener Seite die gebührende Würdigung findet. Immerhin wird der Leser auch aus dem Wenigen den Eindruck gewinnen, daß die Geisterwelt auch in diesem Falle nicht verschlossen ist. Man konnte hoffen, einiges Wesentliche zur Erläuterung unserer Frage bei den russischen Chronisten zu finden. Ein Blick in die Chronik des russischen Geschichtsschreibers Nestor, der uns einige hölzerne Figuren aus der ältesten Geschichte seines Landes vor Augen stellt, scheint diese Annahme wenigstens andeutungsweise zu bestätigen. Es betrifft eine Bemerkung über die Sitten der Radimitschen, Wjatitschen und Severier. „Diese hatten“ — so schreibt Nestor — „einerlei Bräuche, aber Ehen kannten sie nicht, sondern sie stellten lustige Spiele an: da liefen sie zusammen, tanzten und trieben allerlei Teufelswerk, und da entführte sich Jeglicher das Weib, mit dem er eins geworden war“. Man könnte hier an ein Zusammentreffen skythischer und thrakischer Sitten denken. Der Tanz spricht für sich, denn am Ende haftet auch unseren Bällen und Assembleen noch ein leiser Verdacht kupplerischer Veranstaltungen an! Das Teufelswerk aber, auf das der fromme Mönch einen Seitenblick wirft, läßt uns an das Opfer denken, ohne das wir uns eine solche Veranstaltung schwerlich denken können, während wir bei der Entführung des einen Weibes an die skythische Ehe denken, die wir bei Herodot gefunden haben. Daß im übrigen auch bei den Nestorianischen Slaven nicht von Einehe die Rede sein kann, geht daraus hervor, daß der fromme Schreiber sich voll Trauer über die Vielehe seiner Volksgenossen äußert: er rechnet dem Großfürsten Wladimir,

den sie den „heiligen“ genannt haben, neben einer skandinavischen, einer tschechischen, einer griechischen und einer bulgarischen Gattin noch 800 Nebenfrauen nach, und nach allen Analogien werden es seine Großen, entsprechend ihrem Vermögen, nicht anders gehalten haben. Wenden wir unseren Blick, da die griechischen Altertümer zu versagen scheinen (etwas das uns nicht mehr in Erstaunen zu setzen braucht wie die gänzliche Unwissenheit der griechischen Schriftsteller über ihre karischen Altertümer), zu den einheimischen Gefilden zurück. Ich gedachte schon eines westpreußischen Hochzeitsbrauches, der sehr alt zu sein scheint, indem die Braut auf einem Karren durch das Dorf gefahren wird, um den Männern mitzuteilen, daß sie diesmal springen (oder tanzen) werde — „nine skocze“. Diese Ankündigung läßt sich meinem Gefühle nach nicht anders erklären, als daß sie sich auf eine Veranstaltung bezieht, die wenig oder garnichts mit der christlichen Eheschließung zu tun hatte. Ähnliches wird durch unser deutsches Wort: die „Brautläufte“ wachgerufen, wofür auch das andere: der „Brautlauf“ vorkommt, ein Wortgebilde, das sämtlichen germanischen Sprachen eigen ist und „Hochzeit“ bedeutet. Man sagte „die Brautlauf halten“. Das Nibelungenlied berichtet über Wettspiele, die bei der altertümlichen Werbung Gunthers um Brunhild gehalten wurden, und man beachte, daß es sich hier um eine Walburgsgöttin handelt, an deren Vermählungsfeier dieser Gedanke haften geblieben ist.

In einigen märkischen Dörfern halten Braut und Bräutigam am Hochzeitsabend einen Wettlauf, den man auch in Bayern kennt, nur daß dortselbst alle Hochzeitsgäste daran teilnehmen. Merkwürdig klingt auch die Antwort, die der Skalde Grantar Halli dem Könige Harald Sigurdarsohn auf die Frage gibt, wie es mit seinen Frauenbekanntschaften auf „Gulathing“ stünde? Er antwortet nämlich:

„Gut, Gebieter ist das Thing,
Weil da zu Willen jedes Ding“.

Unter Gulathing verstehe ich ein Tanzthing; es muß im germanischen Altertum Tanzfeste gegeben haben, die mehr als bloße Vergnügungen waren, wenn man die Äußerung Halli's nicht als einen faden Scherz auffassen will.

Endlich möchte ich auch noch auf die bänder- und blumengeschmückten Stäbe hinweisen, die in einigen Gegenden von den Hochzeitsbittern als Zeichen ihrer Würde getragen werden; sie entsprechen den Tyrsosstäben der griechischen Backchen, gehen also auf den Lanzengott — den Tyr der Skythen und Germanen zurück. Auch bei den thrakischen Sabostänzern fanden wir ja die epheuumwundene Lanze. Die Lanze wurde im Altertum nicht nur zur Fehde getragen; nach Aristoteles gingen die Griechen der älteren Zeit niemals ohne sie auf die Straße, und aus skandinavischen Sagas erfahren wir, daß selbst öffentliche Gerichtsverhandlungen, ja sogar festliche Veranstaltungen und Ballspiele nicht selten mit Lanzen zu Ende gespielt wurden. Sollten diese dann aber nicht auch bei dem Wettbewerbe um das Weib eine Rolle gespielt haben,

wobei doch selbst in unserem polizeiumhüteten Zeitalter in einzelnen Fällen noch immer Blut zum Fließen kommt? Ja wir können weiter gehen und sagen, daß der fast ununterbrochene Kampf der Nordvölker in Fehde und Blutrache, der ja stäts unter Schonung der Frauen erfolgte, erst jenes Ziffernverhältnis zwischen Männer und Frauen geschaffen hat, aufgrund dessen die oben nach Adam angegebenen Eheverhältnisse bestanden, nach denen jeder Skandinavier zwei bis drei Frauen, die reichen und Fürsten unter ihnen aber unzählige hatten. Da die in diesem ununterbrochenen Nahkampfe Überlebenden aber die Stärkeren und Geschickteren waren, so war die Folge, daß nur solche zur Fortpflanzung gelangten und also alle Kinder von heroischen Vätern gezeugt waren. Dieser Zustand einer heroischen Kampfauslese mag der ursprüngliche gewesen sein, aus dem sich die von mir bei den Süd-Indogermanen festgestellte Tanzauslese erst nachträglich entwickelt haben mag. Jener Zustand fortgesetzter blutiger Auslese hatte seinen großen Bedenken, er kostete gar zuviel Volkskraft; denn jeder Mord konnte in endloser Folge abermas zu Mord und Totschlag führen, so daß am Ende das Geschlecht in Gefahr kam, ausgerottet zu werden, sicher aber seine Machtentfaltung gefährdet wurde. Kam nun ein neuer Gott, der den Ratschluß verkündete, daß die Lanzen bei der Brautläufte hinfort mit Epheu zu umwinden seien und die Werbung in Zukunft friedlich in Gestalt eines Wettanzes zu verlaufen habe, so war, wenn sein Vorschlag Beachtung fand, ein sehr wesentlicher kultureller Fortschritt gegeben, durch den dieses Volk Übermacht über seine Feinde gewinnen mußte, denn das neue Verfahren schonte seine Kräfte und machte es nach Außen tüchtig. Wurden bei dem Wettbewerbe alle Feigen von vorn herein ausgeschlossen, wie es nach mittelalterlichen Tanzbräuchen der Fall gewesen zu sein scheint, so war bei der Eheschließung auch auf das heroische Ideal die nötige Rücksicht genommen.

Dieser Fortschritt hatte sich, wie wir sahen, bei den Süd-Indogermanen tatsächlich vollzogen, und zwar bei den Thrakern, während die nordischen Germanen dergleichen erst aus ihrer Berührung mit den Slaven kennen gelernt haben dürften, jedenfalls gelingt es hier nicht, einen besonderen Zuchtgott nachzuweisen. Walvater und dessen Sohn, der lichte Baldur, mögen dieser Reform voller Zweifeln entgegengestanden haben, allenfalls könnten die nächtlichen Zusammenkünfte der Hexen und Teufel, falls sie wirklich generative Bedeutung hatten, nur unter dem Schutze der Walburgsgöttin zustande gekommen sein — als der Einzigen, die die irdischen Dinge mit Diesseitsaugen betrachtete, an deren Namen (siehe Walburgisnacht) ja auch die Erinnerung an das nächtliche Treiben haften geblieben ist. Es bleibt aber am Ende eine offene Frage, ob die nordische Bevölkerungsschicht, auf die wir die Altertümer vom sogen. Lausitzer Typus zurückzuführen haben, nicht auch noch auf eine slavische Bevölkerung zurückzuführen sei; der Umstand, daß die Verbreitung der Walburgen ziemlich genau an den Nordosten Deutschlands gebunden ist, und daß sich in eigentlich germanischen Ländern wohl der heilige Hain, nicht aber die

in diesem gelegene Walburg findet, legt den Gedanken nahe, daß das gesamte Walburgsphänomen, einschließilch seine älteste angeblich vorslavische Schichtung, in Wirklichkeit doch slavischen Ursprunges ist, in welchem Falle dann freilich das Germanentum für die mitteleuropäische Geschichte noch mehr einzuschränken sein würde, als schon geschehen ist; erwägt man freilich andererseits die wiederholten vorgeschichtlich nachgewiesenen, von der Ostsee südostwärts bis an den Dniepr hinaus gerichteten Völkerwanderungen, die in den skandinavischen Ausbreitungen des früheren Mittelalters ihre Fortsetzung finden, so wird man auch dieser Feststellung nur eine geringere Bedeutung zusprechen. Im Ganzen aber wird man daran festhalten können, daß es sich hier doch wesentlich um süd-indogermanisches Kulturgut handelt. Die rassische Zucht war natürlich auch den Nordvölkern nicht fremd; auch hier kannte man Auslese und Zucht als die starken Kräfte, welche das Leben emportragen, nur war die nordische Praxis bis in die geschichtlichen Zeiten auf die gröbsten Formen angewiesen, während sie andrerseits, wo sie zur Verfeinerung strebte, die angeborne Neigung zur transzendenten Übergipfelung besaß. Sie bewegte sich schon in vorchristlicher Zeit, genau wie die Eheform, nach dem christlichen Ideale hin. Selbst die Ausgewählten Walvaters standen nicht mehr fest auf der Erde, sie lebten in einer Wolkenburg.

In seiner gedankenreichen Abhandlung: „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik" hat uns Fr. Nietzsche, der mit seiner dionysisch bewegten Seele bewußt dem Slaventume angehörte, die gegenseitige Durchdringung des dorischen und thrakischen Rassenelementes vor Augen gestellt, indem er jenes in Apollo, dieses in Dionysos versinnbildlicht. Aus deren gegenseitiger Befruchtung leitete er die große rhythmische Bewegung her, welche die Griechenseele bis in ihre Tiefen in Bewegung setzte und zur Tragödie ward.

Den gleichen Nietzsche'schen Gedanken kann man ungezwungen auch vor den nordischen Altertümern entwickeln. Auch hier begegnen und durchdringen sich die gleichen Rassenelemente — das sinnenkältere abgeklärte Germanentum und die jüngere, beweglichere, slavische Blutwelle, welche, gleichfalls aus dem thrakischen Quell entsprungen, seit dem 2. oder 3. christlichen Jahrhundert über die Weichsel und Oder und bald auch über die Elbe drang. Auch an passenden Wahrzeichen fehlt es nicht, wenn man den gekennzeichneten Nietzsche'schen Gedanken auf die nordischen Gestalten übertragen will. Ich habe schon früher von tiefeingeschnittenen altslavischen Tanzrhythmen gesprochen; man vergleiche damit, was K. Weinhold in seinem Buche „Altnordisches Leben" über die germanischen Tänze erzählt, wie sie, zuweilen von der Harfe, meistens aber mit Gesang begleitet, bis in die jüngste Zeit bei den Faeröer Fischern im Schwange waren. Es waren Reigen mit einer gemessenen Bewegung, bei der die Paare, sich begegnend, für ein Kurzes stehen blieben, um in Haltung und Gebärde den Bildern des Gesanges zu entsprechen. Auch

die in den Ostseeländern zu öfteren Malen ausgegrabenen Hörner aus Bronze, die man Luren genannt hat, und die sich so wunderbar zum Blasen von Chorälen eignen, können als Wahrzeichen nordischer und Apollinischer Feierlichkeit gelten. Wenn aus dem gleichen Zusammentreffen, das in Griechenland eine so bedeutungsvolle schöpferische Bewirkung hatte, im Norden nichts hervorgegangen ist, was den gewöhnlichen Gang der Dinge wesentlich unterbrochen hätte, so ahnen wir jetzt, woran dieses gelegen hat und welches der Anlaß gewesen ist, der die nordischen Frühlingstriebe, ehe sie zum Blühen kamen, absterben ließ. Das Christentum hat den nordischen Völkern den ihnen schon zuvor innewohnenden Drang nach Befriedigung eines transzendenten Bedürfnisses grundsätzlich gesteigert und es damit von der Pflege seiner konstitutiven Lebensgrundlagen abgewandt.

Man hat seit Menschenaltern den kleinlichen Philistersinn der Zeit durch Hinweisung auf den heroischen Lebensgedanken der Vorfahren zu bekämpfen gesucht, indessen hat man dabei das Wesentlichste übersehen: nämlich die generative Hygiene, in der dieser Gedanke sicher verankert war, und ihre Stätte auf der Walburg aufgeschlagen hatte. Wenn die alte Kirche gegen die Walburg eiferte, wenn sie die Walburgsfeiern, in denen sich, wenn meine Ansicht richtig ist, der Lebenswille eine geweihte Ordnung geschaffen hatte, als Teufelswerk brandmarkte, wenn sie selbst die leise Erinnerung an die alten Bräuche mit dem Scheiterhaufen bedrohte, so kämpfte sie nicht nur gegen eine barbarische Moral, sondern gleichzeitig gegen die Gerechtigkeit des Lebens: sie bekämpfte die bildende Kraft, welche dieses emporgehoben und ihm Macht und Glanz und Schönheit verliehen hatte. —

Wir blicken heute mit neuen Augen in diese Zusammenhänge; wir haben als die Schüler Goethes den trostlosen Philistergeist abgestreift, der in unserem Volke den christlichen Geist abgelöst hatte, wir haben gelernt tiefer, nicht nur in das mechanische Gefüge, sondern auch in die organischen Zusammenhänge zu blicken. Wir kennen die Bedingungen, unter denen das Leben seine Siege feiert wie jene, unter denen es zu Boden gedrückt wird, und wissen, wie diese in der Physis der Geschlechter begründet sind.

Verstehen wir nun auch die Tanzepidemien und Geißlerfahrten, in denen Tausende, von krankhafter Bewegung ergriffen, Pflug und Werkzeug beiseite warfen und auf Straßen und Plätzen ihr ungebärdiges Wesen trieben? Die einen tanzten tolle Reigen, bis ihnen der Schaum aus dem Munde quoll und sie in Krämpfe und Wahnzustände verfielen, die sie wohl gar in das Treiben einer eingebildeten Walburgisnacht entführten — man nannte sie Johannistänzer; andere —die Geißlerfahrer — zogen mit bekränzten Häuptern von Dorf zu Dorf, in Haufen, die lawinenartig anschwollen, überall mit Glockengeläute empfangen wurden und sich bald bis auf's Blut mit Geisseln schlugen, bald wieder in wüste Ausschweifungen verfielen — Erscheinungen, wie sie, Zug um Zug, auch die Griechen in jener Zeit gekannt haben, als der Gott Dionysos bei

ihnen seinen Einzug hielt, nur daß den Rasenden daselbst gelegentlich auch noch Menschenleben zum Opfer fielen. Erkennen wir nicht in dergleichen Erscheinungen die gewaltsamen und krankhaften Ausbrüche gehemmter Lebenstriebe, eine abartende heidnische Frömmigkeit? — Ich stehe mit dieser Auffassung nicht allein. Der frühere amerikanische Botschafter White schreibt in seiner „History of warfare of science with theology" über die Tanzepidemien, diese seien aus den wilden Gelagen der Johannisfeste hervorgegangen; darin hätten sich „uralte heidnische Gebräuche in einer dem Namen nach christlichen Form erhalten: „wilde bakchische Tänze waren zu einer halbreligiösen Zeremonie geworden." Es war ein neues „Spiel des Teufels", auf das die Kirche mit entschlossenem Kampfe antwortete, mit einem Kampfe, bei dem sie dieses Mal im Rechte war. Wenn sich diese Ausbrüche eines gehemmten Lebenstriebes endlich verliefen, so kam der Kirche der Umstand zuhülfe, daß die Menschenseele sich am Ende in die erzwungenen Lebensformen gewöhnte und von neuen Zeitaufgaben gefesselt ward. Aber noch immer litt sie an den alten Wunden „die nicht heilen", ja die mit der Zeit nur immer größer geworden sind! Der Glanz dieser Zeiten blendet ja nur die Kinder und Laffen — die Sehenden blicken auf einen Verfall, wie ihn die Welt noch nicht gekannt hat, denn er erstreckt sich diesmal um das ganze Erdenrund.

Wie die Walburg, so zeigt auch unser Volk verschiedene völkische Schichtungen. Die älteren, die sich mit einiger Überhebung „Germanen" nennen, sind tiefer in den Schutt geraten, die darüber gelagerten Neu-Slaven glauben noch sicher atmen zu können und keines Rates zu bedürfen. Es genügt nach ihrer Meinung, wenn sie sich rühren, die Herschaft müsse ihnen in den Schoß fallen, denn ihre Frauen fürchten sich nicht vor dem Gebären und die Männer bauen das Land. Das läßt sich für heute nicht abstreiten, wie aber morgen? Sollen wir uns damit trösten, daß nach uns ja auch sie an die Reihe kommen, und sollen wir dann den Ereignissen ihren Lauf lassen? Oder sollen wir uns, wie einige raten, aus dem als verderblich erkannten städtischen Treiben in ländliche Idyllen flüchten? Die solches raten, haben nur vergessen, daß die Stellung, in die sie sich zurückziehen wollen, schon längst besetzt ist — es ist die Heimat einer anderen Menschenart, der gelben Rasse, nach der unsere Vegetarier mit ihrem frommen Sange: „Jeder unter seinen Äpfelbäumen" hinstreben.

Wir sind bei unseren Betrachtungen von einem Scherbenhaufen ausgegangen und waren im Geiste auf eine Götterburg geraten. Wir sahen das Kommen und Gehen dieser Götter, denn auch sie sind sterblich und folgen der allgemeinen Figur des Lebens, die im Reiche des Todes einsetzt und sich wieder zum Tode hinbewegt — wie die Schlange, die sich zum Ringe schließt. Unter diesem Todeszeichen lebte bisher auch das Geschlecht der Menschen, wenngleich es an ihm läge, einen neuen Weg des Lebens zu wandeln, den schon die

Völker der Vorzeit gekannt haben, zu dem Goethe riet, als er, in einer Anmerkung zu „Rameau's Neffen" sagte, es täte not, daß wir daran dächten, wieder unsere „barbarischen Vorteile" zu wahren. Wir begriffen diese Notwendigkeit, und wählten den Weg, zu dem uns in gleicher Weise Erkenntnis wie Wille zum Leben hinwies — die bewußte Pflege der konstitutiven Kräfte in rassischer Zucht.

Der Verbreitung dieser Einsicht stellen sich indessen in einer durchaus auf Augenblicksziele gestellten Welt große Trägheitsmomente entgegen, und die Frage ist, ob es gelingen wird, ihrer Herr zu werden? So viel hat sich aber doch gezeigt, daß das bloße vernünftige Abwägen die träge Masse nicht in Bewegung zu setzen vermag, daß wir auf neue, den besorgten Gemütern entspringende Kräfte warten müssen. Solche Kräfte faßte man früher, insofern sie sich in dem ideellen Streben einer Gemeinschaft verkörperten, als religiöse Kräfte zusammen, und stellte sie unter den Ratschluß der Gottheit. Man redet heute an Stelle dessen von dem Ideale. Aber dieses Ideal drängt nach Verkörperung, ohne die es als ein Schemen im Winde verweht.

Nachwort.

Diese inhaltreiche Arbeit unseren Lesern mitzuteilen bewog mich nicht nur das uns gewiß gemeinsame Interesse für die Sitten und Bräuche unserer Vorfahren, sondern auch die immer mehr sich uns aufdrängende Bedeutung des Gedankens möglicher Rettung der Rasse vor zuchtloser Mischung und Degeneration. Dabei werden wir uns dessen vollbewußt bleiben, daß Leben und Rasse nicht um ihrer selbst willen, sondern vielmehr als gesunde und starke Träger und Ermöglicher höherer Kräfte und Zwecke, zur Emporbildung des Volksgeistes in das Reinmenschliche, zu erhalten seien, wie es uns in seiner reinsten Form als der Geist des Christentums geschichtlich kundgeworden ist. Dafür eben hat die germanische Rasse ihre eigentümliche Neigung und Anlage zur Transzendenz erhalten, welche ihre Religion über das Sinnliche zum Idealen erhebt. Mußte die alte Kirche im ersten Zusammentreffen mit dem Heitentum zu diesem in schroffen Gegensatz treten, so hat sich im weiteren Verlauf der Geschichte des deutschen Geistes die höhere Notwendigkeit ergeben, das „Ewignatürliche" mit dem „Reinmenschlichen" harmonisch zu verbinden, dergestalt, daß die Rettung der Rasse selber der Erfüllung der christlichen Idee diene und darin ihren wahren Zweck erkenne. Symbol dieser Verbindung ist die Kunst.

H. v. W.

R. Wagner und die Universität.

Von Otto Braun-Münster i. W.

Aus der Selbstbiographie ist uns der wesentliche Inhalt von Wagners Universitätszeit bekannt. Wir wissen von der Leidenschaftlichkeit, mit der er sich der studentischen Freiheit und den Vergnügungen hingab, wir kennen seine Polenschwärmerei, seine Spielwut, seine Tollkühnheit im Duellwesen. All das hat nur äusserlich mit seinem Studium etwas zu tun — hat denn die Universität als Bildungsanstalt innerlich ihm nichts gegeben? Sehr viel wissen wir nicht darüber aus direktem Bericht. Stellen wir zunächst einmal die äusseren Daten zusammen.

Am 23. Februar 1831 wurde Wagner als Student der Musik in Leipzig inskribiert. Das Wintersemester dauerte noch bis zum 17. April, unter dem Rektorate des Philosophen Krug, des Nachfolgers von Kant in Königsberg, des Gatten der einstigen Braut H. v. Kleists. Max Koch hat eine hypothetische Aufstellung der Kollegs gegeben, die Wagner vielleicht besucht hat.*) Er selbst berichtet nur von zwei Vorlesungen bei den Philosophen Krug und Weiße**): ‚Ich bildete mir ein, da ich nun einmal Student geworden sei, auch Kollegien hören zu müssen. Bei Traugott Krug . . . versuchte ich Fundamental-Philosophie zu hören; eine einzige Stunde genügte, um mich für immer von diesem Versuch abzubringen. Zwei bis dreimal jedoch besuchte ich die Vorlesungen eines jüngeren Professors Weiß über Aesthetik: diese große Ausdauer verdankte ich dem Interesse, welches Weiß durch mein persönliches Bekanntwerden mit ihm bei meinem Onkel Adolph mir eingeflößt hatte. Weiß hatte damals die Metaphysik des Aristoteles übersetzt und sie, wenn ich nicht irre, in einem polemischen Sinne, Hegel gewidmet.“ (Mein Leben I, 69 f.) Weiße las im Winter 1831—32 kritisch über Werke der neueren Poesie: Wagner meint wohl das Kolleg „Ästhetik oder Kritik des Geschmackes“, das Weiße ebenfalls in diesem Winter las. Während Wagners Studienzeit las Weiße auch über Geschichte der Philosophie, Krug über griechische Philosophie, Ästhetik, Moral, Religionsphilosophie etc. Von all dem scheint Wagner nichts gehört zu haben — oder es ist jedenfalls spurlos an ihm vorübergegangen. Von anderen Kollegs kommen noch in Frage: bei dem Philologen Hermann über das Bühnenwesen der Alten, über Prometheus und Eumeniden, bei dem Historiker Wachsmuth über die französische Revolution etc. Doch all das ist hypothetisch, und ich konnte leider nichts Genaues über die Vorlesungen, die Wagner gehört hat, feststellen.

Innerlich gewirkt hat wohl nur Weiße mit seiner Ästhetik auf Wagner — und von ihm gingen weitere Anregungen aus. Christ. Herm. Weiße (geb. 10. Aug. 1801, gest. 19. Sept. 1866) war ursprünglich von Hegel ausgegangen, trennte sich aber Ende der 20er Jahre von ihm, indem er auf die Erfahrung gegenüber der formalen Spekulation hinwies. Seine Ästhetik brachte Wagner zwei wichtige Anschauungen nahe, die er später stäts beibehalten hat (abgesehen von der kurzen Zeit, in der das „junge Deutschland“ auf ihn einwirkte): den idealistischen Grundzug der Kunstauffassung und die Überzeugung von dem engen Zusammenhange zwischen Kunst, Religion und Mythos. In dem „System der Ästhetik, nach den

*) Die Akten der Quästur in Leipzig sind bis zum Jahre 1848 etwa vernichtet worden, wie ich leider feststellen mußte.

**) Wagner schreibt fälschlich „Weiß“.

Kollegienheften letzter Hand herausgegeben von R. Seydel" (Leipzig 1872) heißt es bei Weiße: die Ästhetik ist begründet auf die Voraussetzung, daß die Schönheit ihren eigentlichen Sitz im Geiste hat, und daß äußere Dinge nur in soweit an ihr Teil haben, als sie aus dem Geiste kommen und das Wesen des Geistes in sich wiederscheinen lassen. Im menschlichen Geiste ist es die Kraft des Gefühles, die dem ästhetischen Phänomen zu Grunde liegt — entsprechend müssen wir auch ein Gefühl im absoluten Geiste annehmen. Aber dieses Gefühl ist selbsttätig und produktiv, während es im Menschen fast nur rezeptiv vorkommt. Das produktive Gefühl nennen wir Phantasie oder Einbildungskraft — und so muß diese auch ein Grundvermögen des Weltgeistes sein. So wird die Schönheit in der metaphysischen Welttiefe verankert. Vernunft und Wille genügen nicht als Attribute Gottes, zu ihnen tritt das „Gemüt", was das selbe bedeutet wie Bildkraft, Imagination. Das Urphänomen der Schönheit, wie sie empirisch erscheint, ist das freie Spiel der Phantasie und die ihm entquellende Seligkeit. Im Laufe des historischen Prozesses entstehen als Schöpfungen der Phantasie in der Menschheit die Idealgestalten — und sie haben neben der ästhetischen auch eine religiöse Bedeutung. Religion ist der Inbegriff der intellektuellen und sittlichen Beziehungen des Menschengeistes auf das Übersinnliche und Göttliche. Der Gehalt der Idealschönheit aber geht auf in die sittlichen und intellektuellen Beziehungen zum Übersinnlichen — also gibt es keine „Ideale" ohne Religion und also sind die Ideale das „organische Vehikel", durch welches die Religion im menschlichen Geschlecht Gestalt gewinnt. „Die spezifisch-ästhetische Tätigkeit, in welcher, unter der Ägide der Religion, die weltgeschichtlichen Ideale sich erzeugen, ist bezeichnet durch den Begriff des Mythus oder der Sage." Also finden wir die Gestalten der weltgeschichtlichen Ideale vor allem in den Mythologien und Sagenkreisen der Religionen.

Die Zusammenhänge dieser Prinzipien mit Wagners Überzeugungen, z. B. in „Religion und Kunst", sind deutlich. Diese Gedanken führen uns hinüber zu einem andern Philosophen, der auch auf den Studenten Wagner gewirkt hat: zu Schelling. Wagner spricht in Riga davon, daß ihm und seinen Freunden in Leipzig „Schellings transcendentaler Idealismus zwischen die Beine gekommen sei".*) A. Drews hat schon (bei Besprechung des Buches von Louis über Wagners Weltanschauung in den Preußischen Jahrbüchern) auf die sachlichen Zusammenhänge zwischen Wagner und Schelling hingewiesen. Für die Universitätszeit kommt wohl in erster Linie das „System des transcendentalen Idealismus" 1800 in Frage; die „Philosophie der Kunst" 1802/03 ist erst aus dem Nachlaß Schellings erschienen. Wenn Wagner gewiß auch nicht den Konstruktionen Schellings im einzelnen folgen konnte: die tragende Grundanschauung des Idealismus mußte ihn ansprechen. Das Kunstwerk entsteht aus einem Zusammenfallen von Bewußtem und Unbewußtem, es ist das Produkt des Genies, das beide Tätigkeiten in sich vereinigt. Damit folgt Schelling nur Kant, der ebenfalls das Genie definiert hatte als Intelligenz, die als Natur wirkt. Die „produktive Einbildungskraft", die als schaffende Macht hinter dem Menschengeiste steht und die Erscheinungswelt durch ihre Tätigkeit a priori erzeugt, kommt in der Kunst selbst zur Objektivität, sie tritt heraus und wird bewußt. „Es ist gleichsam, als ob in den seltenen Menschen, welche vor andern Künstler sind im höchsten Sinne des Worts, jenes unveränderlich Identische, auf welches alles Dasein aufgetragen ist, seine Hülle, mit der es sich in andern umgibt, abgelegt habe." Das Urphänomen der Weltschöpfung kommt also in der Kunst

*) Vergl. M. Koch, R. Wagner I, 105.

zum Selbstbewußtsein, wir erkennen im Kunstprodukt das sonst schlechthin Unbewußte. Damit ist „die Kunst die einzige und ewige Offenbarung, die es gibt, und das Wunder, das, wenn es auch nur einmal existiert hätte, uns von der absoluten Realität jenes Höchsten überzeugen müßte." „Das Kunstwerk nur reflektiert mir, was sonst durch nichts reflektiert wird, jenes absolut Identische, was selbst im Ich schon sich getrennt hat; was also der Philosoph schon im ersten Akt des Bewußtseins sich trennen läßt, wird, sonst für jede Anschauung unzugänglich, durch das Wunder der Kunst aus ihren Produkten zurückgestrahlt." Und in seiner prächtigen poesiedurchglühten Sprache schreibt Schelling endlich: „Die Kunst ist eben deswegen dem Philosophen das Höchste, weil sie ihm das Allerheiligste gleichsam öffnet, wo in ewiger und ursprünglicher Vereinigung gleichsam in einer Flamme brennt, was in Natur und Geschichte gesondert ist, und was im Leben und Handeln, ebenso wie im Denken, ewig sich fliehen muß ... Was wir Natur nennen, ist ein Gedicht, das in geheimer wunderbarer Schrift verschlossen liegt. Doch könnte das Rätsel sich enthüllen, würden wir die Odyssee des Geistes darin erkennen, der wunderbar getäuscht, sich selber suchend sich selber flieht; denn durch die Sinnenwelt blickt nur wie durch Worte der Sinn, nur wie durch halbdurchsichtigen Nebel das Land der Phantasie, nach dem wir trachten." Die Kunst aber läßt die Scheidewand versinken und führt uns in das Reich der Ideen. Die 1802 gehaltenen „Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums" kannte Wagner wohl kaum. In ihnen wird die Kunst in ihrer vollen Reinheit und Höhe charakterisiert. „Ich rede von einer heiligeren Kunst, welche, nach den Ausdrücken der Alten, ein Werkzeug der Götter, eine Verkündigerin göttlicher Geheimnisse, die Enthüllerin der Ideen ist, von der ungeborenen Schönheit, deren unentweihter Strahl nur reine Seelen innewohnend erleuchtet, und deren Gestalt dem sinnlichen Auge ebenso verborgen und unzugänglich ist, als die der gleichen Wahrheit." In der „Philosophie der Kunst" 1802/03 fanden die Grundanschauungen Schellings ihre genaue Ausgestaltung. Am Schlusse dieser Vorlesungen finden sich die Worte: „Ich bemerke nur noch, daß die vollkommenste Zusammensetzung aller Künste, die Vereinigung von Poesie und Musik durch Gesang, von Poesie und Malerei durch Tanz, selbst wieder synthetisiert die komponierteste Theatererscheinung ist, dergleichen das Drama des Altertums war, wovon uns nur eine Karikatur, die O p e r, geblieben ist, die in höherem und edlerem Stil von Seiten der Poesie sowohl als der übrigen konkurrierenden Künste uns am ehesten zur Ausführung des alten mit Musik und Gesang verbundenen Dramas zurückführen könnte." Auf der Universität hat der Zurückführer des alten Dramas diese Worte nicht gelesen — ob er sie später gekannt hat? Ich möchte es glauben.

Jedenfalls verdankt Wagner so manches seiner Universitätszeit auf dem Gebiet der Ästhetik. Wir aber wollen das Thema „Wagner und die Universität" einmal umkehren: was bedeutet Wagner für unsere Universitäten heute? Oder besser: was sollte er bedeuten? Die Vorlesungen über Wagner sind selten genug, und daß die Gedenktage dieses Jahres offiziell von einer Universität außer der Wiener beachtet worden sind, ist mir nicht bekannt geworden.*) Und doch solte es zur deutschen Bildung gehören, sich ernstlich mit Wagner zu beschäftigen — also müßten unsere höchsten Bildungsanstalten genügend Gelegenheit dazu geben. Wagners Bedeutung für die Schule ist an dieser Stelle mehrfach erörtert worden — seine Bedeutung für die Hochschule müßte jedem eigentlich von selbst verständlich sein! Und zwar müßte

*) Eine Anregung von mir an der hiesigen Universität fand die Billigung von Kurator und Rektor, aber nicht die Billigung des Senates — man meinte, das führe zu weit: man müßte dann ebenso Hebbel u. a. feiern.

vor allem Wagner als Kulturfaktor, als größter künstlerischer Vertreter der nationalen Kultur auf der Universität gewürdigt werden — eine weit gespannte, kulturphilosophische Betrachtung müßte ihm gewidmet werden. Das wäre ein wichtiger Weg, die richtige Auffassung Wagners allmählich zu verbreiten und den öden Geistlosigkeiten vom „Opernkomponisten" entgegen zu treten. Ich habe den Versuch hier mit einer öffentlichen Vorlesung gemacht, und der Besuch (weit über 300) zeigte mir, daß selbst an kleineren und ungünstigen Universitäten ein Boden dafür vorhanden ist. Natürlich muß auch das Musikalische dabei stark berücksichtigt werden — aber es ist eben einzugliedern in das Kapitel: Wagner als Dramatiker. Auf die prachtvollen Dichtungen Wagners rein als solche habe ich mit besonderem Nachdruck hingewiesen.

In ähnlicher Weise könnte sich der Litterarhistoriker Wagners in einem allgemeinen Kolleg annehmen, vielleicht auch der Historiker. Daneben kommt der Dozent für Musikwissenschaft in Frage, der am besten in Form von Erläuterungen am Klavier zum Verständnis Wagners anleiten könnte. Es gibt also Möglichkeiten genug, um die Studenten zu Wagner hinzuführen. Aber das geht eben voraus, daß die Auffassung durchdringt: Wagner bedeutet eine der gewaltigsten Erscheinungen der neueren Kultur und sein Verständnis führt zu einer vertieften Geistesbildung. Und leider sind wir noch recht weit entfernt von der Anerkenung dieser Grundsätze! Möchte es bald anders werden.

Marie Gräfin Görtz-Wrisberg †.

Eine edle Frau ist am 12. Juli 1913 in Braunschweig entschlafen, eines Staatsministers Witwe, die Ehrenbürgerin der Stadt. Ihr reiches Wirken galt zeitlebens den Bedrängten, den Armen und Kranken, denen sie, ohne Aufhebens davon zu machen, stäts hilfreich sich bewies.

Wie ihr Bruder, Kommerzienrat Adolf Schmidt, der sich um Bayreuth vielfach verdient gemacht, war auch sie eine begeisterte Anhängerin des Meisters und bereits 1876, als sie noch Frau Degener hieß, ist sie warm für Bayreuth eingetreten. Seitdem ist sie mit ihrer Tochter kaum je einem Festspiele fern geblieben. Sie zählte sich eben zum alten Stamm der Getreuen, der leider zusehends der Vergänglichkeit alles Irdischen verfällt. War die Gräfin nun auch eine stille, vornehm sich zurückhaltende Natur, die nach außen nur ungern sich bemerklich machte, so hat sie doch an all dem Herrlichen von Bayreuth stäts tiefen und herzlichen Anteil genommen, hat treu und verständnisinnig am Ideal ihrer Jugend festgehalten. Auch einer solchen Frau gebührt ein Wort dankbaren Gedenkens. H. S.

Frau Gräfin Görtz-Wrisberg war auch Ehrenvorsitzende der Ortsgruppe Braunschweig des Rich. Wagner-Verbandes deutscher Frauen, die sie namhaft unterstützte und der sie allezeit ein reges Interesse widmete. Die Frauen Braunschweigs haben in ihr ein seltenes Vorbild von Opferfreudigkeit und warmer Begeisterung für alles Schöne verloren und werden ihr ein ehrendes Andenken bewahren.

Besprechungen.

Omar al Raschid Bey: Das hohe Ziel der Erkenntnis.

Aranada Upanishad. Herausgegeben von Helene Böhlau al Raschid Bey. München, R. Piper & Co. 173 S. M. 6.—

Wir entsprechen gern dem Wunsche der verehrten Dichterin, welche dieses uns geistig grundverwandt nahestehende Lebenswerk ihres verewigten Meisters und Mannes durch einen an sie gerichteten Brief unseres gemeinsamen hochwerten und lieben Freundes, Meister Hans Thoma, dem Leser unserer Blätter mit seiner Einwilligung zugeführt wissen wollte. Läßt es ohnehin nicht sich absehen, ob wir für eine eingehend würdigende Besprechung den nötigen Raum finden werden, so würde gerade damit wohl am Besten der Eigenart des Werkes entsprochen werden, das nicht zu denen gehört, um welche mehr oder weniger herum gesprochen werden mag, das vielmehr selber nicht um seinen Gedanken herumspricht, sondern gleichsam ein Selbstgespräch des Gedankens, ja, man könnte sagen: der Sprache selbst als urwüchsiger Gedankenform in eigenem Vollgenügen darstellt. Der Gedanke ist aber kein anderer als der Urgedanke arischer Weisheit von der ewigen Einheit im Scheinspiel der Vielheit, die sich selber aufhebt, indem das unendliche Verlangen aus der Einheit durch die Vielheit zur Einheit zurück gelangt. Dies Verlangen empfindet die christliche Seele als Erlösungssehnen und sieht seinen Lebens-, Leidens- und Siegesweg einheitlich verkörpert in der Erscheinung des göttlichen Wesens, das sie ihren Heiland nennt. So wird man auch in den Worten Thoma's, die hier folgen, die große arisch-christliche Harmonie anklingen hören, der wir unsere wahre Kultur zu verdanken hoffen, und die wir in unserer Kunst symbolisch vorgebildet sehen.

*

Hochverehrte Frau, ich komme gar lange nicht dazu Ihnen für Ihre Gabe, das Buch Ihres Gemahls, zu danken, obgleich ich es gleich als eine gar köstliche Gabe aufgenommen habe.

Ich lese seitdem darin, denn so ein reifes Produkt muß langsam gelesen werden und ich würde gewiß Schwierigkeiten haben, wenn nicht die Upanishad in der Übersetzung von Deußen mir schon recht vertraut wären und mir ihr Geist schon manchen Lebenstrost gegeben hätte.

Durch al Raschid Bey sind die Upanishad deutsch geworden, sie sind ganz umgeschaffen in den Geist der deutschen Sprache und ich bin immer wieder erstaunt, aus welchem tiefen Urquell der Sprache dies alles geschöpft ist. — So wirkt es aber auch auf jeden, der es vertragen kann, erfrischend und stärkend wie eines Bergquells Trank. Auf den, der es ertragen kann! Auf diesen Urgrund des menschlichen Denkens, auf diese kristallklare Reinheit des menschenmöglichen Begriffes über das Wesen des Weltbestandes werden gar viele nicht eingehen können.

Was durch die Sprache ausgedrückt werden kann, hier ist es geleistet und hinter dem Organismus der Sprache erhebt sich ahnungsvolles Seelengeheimnis der Welt, das nicht mehr ausgesprochen werden kann, wo dann das Ich in

reiner Erkenntnis sich anbetend beugt vor dem Göttlichen. Dies Beugen ist Hinneigen und bedeutet für uns Vereinigung mit der Gottheit. Für mich ist „das hohe Ziel der Erkenntnis“ die deutsch gewordene Grundlage aller Philosophie, ein Urquell des Denkens ist hier verdeutlicht und vereinfacht worden.

Aber in dem Buch ist auch die Grundlage aller Religion zu finden, und so kann ich meinen frommen Christenglauben ganz mit demselben in Übereinstimmung bringen. Es ist ja auch hier die unsterbliche Seele, das Ich, das an der Welt des Scheins in dem Menschengott Christus sein Symbol gefunden hat, mit dem es sich vereinigen will.

Das ist das Wesen jeder Frömmigkeit. Worte sind Rauch und Schall und nur für die Sinnlichkeit geformte Symbole zum Ausdruck und Verständnis von all' dem was in der Urtiefe der Seele nach dem hohen Ziele deutlicher Erkenntnis ringt.

So meine ich, daß durch solche Erkennungssymbole sich die Wahrheit des Christentums vertiefen könnte, dessen Wesen doch auch in der Loslösung von den Banden des Verlangens besteht — in dem das Verlangen der Seele nach Seligkeit so stark sich ausdrückt — der Gang durch Samsara nach Nirvana.

Ich habe nun auch die Welt durchwandert, daß ichs fast müde bin, und nun ist das Buch das Sie mir schickten etwas wie ein letzter Labetrunk, so ist das was ich Ihnen zu sagen habe, mehr als das was man mit dem Worte „Dank“ ausdrücken kann.

Verehrungsvoll Ihr ergebener

Hans Thoma.

August Ludowici: Das genetische Prinzip.

(F. Bruckmann, 1913.)

Ein als Fabrikherr aufgewachsener, daher mit praktischen Dingen wohlvertrauter Mann, ausgebildeter Ingenieur, erfolgreicher Erfinder, erfahrener Verwalter seines eigenen Landguts, zieht sich in reiferen Jahren, aber noch jugendstark, aus diesen vielfachen Tätigkeiten zurück, um sich unter Leitung zuverlässiger Hochschulkräfte dem eingehenden Studium der Naturwissenschaften zu widmen, wobei er sich aber — ein Zeichen seiner Reife — genügende Muße sichert, um in besonnener Ruhe das Denken der Menschheit, dort wo es auf Gipfeln thront, nach und nach auf sich wirken lassen zu können. So entsteht nun, ohne Hast, ohne philosophischen Dünkel, ohne Rücksicht auf irgend eine künftige Mitteilung an Andere, vielmehr lediglich aus innerm Drange, eine durch und durch individuelle Weltanschauung, biologisch, mechanisch, kosmisch, zugleich aber transscendental, metaphysisch, ethisch, sozial — und vor allem methodisch. Da die Fäden aus allen Ecken und Enden des Geistes stammen, würde leicht ein Chaos entstehen; dem wehrt der maschinenkundige Ingenieur, der alles zu allem in Beziehung zu setzen weiß und nicht eher ruht, als bis die Maschen eines wohlausgedachten Koordinatennetzes

das ganze Gebiet des Geschehens, Denkens, Fühlens, Tuns überspannt haben. Aus dem peinlich gewissenhaften Reflex dieser Weltanschauung entsteht nun ein durchaus originelles und darum interessantes Buch, dessen seltene Eigenschaften und dessen gegebene Schranken aus Obigem gefolgert werden können. Vielleicht wird es der Gelehrte als dilettantenhaft, der Laie als gelehrt mit Mißtrauen in die Hand nehmen, der Philosoph es wegen der vielen exakten Naturwissenschaft, der Naturforscher wegen der vielen Philosophie nicht lesen wollen, der Mechaniker desgleichen wegen der moralischen Erörterungen und der Moralist wegen der mechanischen Struktur: alle mit Unrecht; denn ihnen allen hat Ludowici etwas zu sagen. In unaufdringlicher Darstellung ziehen eine große Anzahl wohlbelegter Tatsachen an uns vorbei, die gewiß keinem einzigen Leser alle vertraut sein werden, und die infolge der neuen Gruppierung manche unerwartete Wirkung hervorbringen. Die überall bekundete skrupulöse Achtung vor der Wirklichkeit wird Phantasten eine gesunde Schulung gewähren, strengere Denker wird sie aufmerksam machen, das, was ihnen methodisch gewaltsam und willkürlich scheinen möchte, nicht voreilig zu verwerfen. Ein schlichter, starker Mann breitet sein Weltbild vor uns aus: das ist auf alle Fälle dankenswert.

Als alter Freund des Verfassers zu Zurückhaltung verpflichtet, will ich mich innerhalb dieser Grenzen bescheiden.

Houston Stewart Chamberlain.

Aus germanischer Vorzeit.

Von **Agnes Harder.**

(Aus germanischer Vorzeit. Kulturgeschichtliche Bilder, Betrachtungen und Forschungen von Willy Pastor mit 107 Abbildungen, Buchschmuck von Emma Pastor, Verlag von A. Ziemsen, Wittenberg, gebunden 6 M., broschiert 5 M.)

Willy Pastors Namen ist bekannt. Ein leidenschaftlicher Vorkämpfer für die Überlegenheit germanischer Art und Kultur, hat er sich am heftigsten aufgelehnt gegen den Leitsatz unserer nach Osten schauenden Wissenschaft: „ex oriente lux". Nicht der Einzige in neuerer Zeit, der dieses Dogma bekämpft, aber mit dem besten wissenschaftlichen Material ausgerüstet und unermüdlich. Die neuesten Forschungen haben ihm recht gegeben. Der Sonnenaufgang in der Weltgeschichte gehört den Ariern. Das ist nun unwiderleglich bewiesen. Was sich kaum eingestanden in uns regte, wenn die Schulweisheit unserer Kinderzeit uns immer wieder nach dem Osten wies für Namen und Art unserer Rasse, es triumphiert jetzt. Von Norden das Licht, von Norden die Lichtträger.

Es war der anerkannten Wissenschaft möglich gewesen, diesen bis in jüngste Zeit so stark verteidigten Irrweg einzuschlagen, weil sie sich rein philologisch orientiert hatte. Einmal durch die mosaische Schöpfungssage irre geleitet, hatte sie sich niemals entschließen können, den Weg rückwärts einzuschlagen, und sich immer weiter nach Osten verirrt, obgleich nicht eine einzige geschichtliche Tatsache für diesen Kulturweg sprach; denn die Geschichte lehrt uns gerade, daß alle tragenden Bewegungen von Norden nach Süden gingen, bis zu Theodorichs Königreich in Ravenna, bis zu dem Monolithen, der sein wunderbares Grabdenkmal dort deckt, und der denen so viel erzählen könnte, die Ohren hätten zu hören. (Z. B. auch wie die Tragsteine auf die ungefügen Trilithen gekommen sind, nämlich wie der Monolith

auf Theodorichs Grab, indem man sie von unten auf mitbaute, weil es noch keine Hebevorrichtung für ihr ungeheures Gewicht gab.) Was als Völkerwelle in geschichtlicher Zeit aus dem Osten drang, Hunnen und Mongolen, das hatte nur fortschwemmenden Charakter. So blieb nur das Christentum als Kulturwelle im Gegensatz zu jenen Menschenwellen. Es nahm seinen Weg von Süden nach Norden und zerstörte trotz der klugen Anpassung der Kirche manche kostbare Eigenart, gemeinsam mit dem römischen Rechte.

Dem alten Testamente verdankt die Menschheit auch jenen schönen, aber erschlaffenden Traum einstiger Vollkommenheit, mit dem die Wissenschaft so gründlich aufräumte, als sie die Stichflamme ihrer Erkenntnis in Äonenfernen leuchten ließ, bis sich aus dem späten Terziär, aus dem ungeheuren Tierpanorama das scheue Wesen löste, das zum Herrn der Erde auserkoren war. Das Diluvium und seine großen Eiszeiten gab den Schleifstein für den behaarten Höhlenbewohner, in dem sich Bewußtes vom Triebhaften löste. Durch Enge und Druck stärkte es seine Spannkraft, die sich dann in den eisbefreiten, grünen Tälern lösen konnte. Ja, die letzte Zwischeneiszeit nahm diesem Neuentstehenden sogar das tierische Haarkleid, denn in ihr finden wir die ersten Farbstoffe: Rötel, Graphit und Ocker, die jener Mensch der Vorzeit, den heutigen wilden Völkern gleich, zur Schmückung seines Körpers verwandte.

Bis in die Steinzeit hinauf reichen aber auch die stolzen Beweise für den Sonnenglauben des Ariers in ihrer überwältigenden Größe. Pastor geht von dem Riesensteindenkmal Stonehenge im südlichen England aus, um rückwärts zu entwickeln. So findet er schon in der Steinzeit die Walburgen — verstümmelt Wallburgen — als Schöpfungsberg. In Osteuropa und Rußland bis zum Norden der Insel Man, wo sich eine besonders gut erhaltene Walburg findet, liegen diese Schöpfungsberge, auch Babylone genannt, in terrassenförmiger Abstufung, von unzähligen, alten Feuern verglast, nach uralten Überlieferungen mit einem tempelartigen Raum auf der Höhe, der zur Tag- und Nachtgleiche durch sein einziges rundes Loch den Sonnenaufgang empfing. Tanzberge nannte sie eine spätere Zeit.*) Die Terrassen des Walberges stellten die Sonnenkreise dar, wie sie der Norden sieht, den weitesten Ring in der Erdnähe, den engsten in der Erdferne. Es war das Schema der Trojaburgen, die dann als Flächenabstraktion des Schöpfungsberges von der Bronzezeit an sich überall finden, wohin nordische Wanderer in Küstenzügen oder Binnenbewegung ihren Sonnenglauben hin getragen haben. Das feine Labyrinth der Trojaburgen, das wir wie so vieles andere in der griechischen Mythologie als Kinder aus zweiter Hand zurückempfangen haben, findet sich unter anderem auf alten Münzen aus Knossos und Italien, in den Klosterhandschriften des Mittelalters und endet schließlich in den Zauberkreisen der Teufelsbeschwörung, so daß in der Faustsage noch einmal jenes Motiv der Urzeit anklingt, jener uralten Mythos vom Raub der Sonne, von der Jungfrau, die Riesen oder Schlangen entführten und in der Tiefe des Wurmlagers verbargen, aus dem sie alljährlich befreit werden mußte. Auch der Riesenstein des Menhir erhob sich im Uranfang als Jahresweiser, als Schattenzeiger der Sonnenuhr, und wurde der Mittelpunkt der Labyrinthe. Seine Nachfolger, die Bilithen und Trilithen, die zu monumentalen Beweisen arischer Völkerzüge bis zum Nil und Ganges wurden, waren wohl vorerst nur Götteraltäre und Göttertrone. Diese Trilithen als Leertrone für die fünf keltischen Gottheiten in Stonehenge zu deuten, ist eine jener vielleicht bahnbrechenden Hypothesen, die Pastor im zweiten Teil des Buches in einer Reihe von Artikeln

*) Vergleiche Walburgen und Tanzberge von Willibald Hentschel. B. Bl. 1913/14.

sammelt und mit dem Datum versieht, um sein Erstgeburtsrecht festzulegen. Namen wie Brunholdistuhl, als Bezeichnung für Berggipfel, beweisen die ehrwürdige Neigung unserer Vorfahren, ihren Göttern vor Leerthronen zu huldigen; denn einer bildlichen Vermenschlichung war ihr reiner Kult von jeher abgeneigt. Wie ja schon Tacitus sagt, daß es „den Anschauungen der Germanen von der Höhe der Himmlischen nicht entspricht sie zwischen Mauern einzuschließen oder von ihnen Bilder mit menschlichen Zügen anzufertigen, daß sie unter den Namen ihrer Götter jene unerforschliche Macht anrufen, die sich ihnen einzig in der Anbetung offenbart."

Nun ist der nordeuropäische Mensch bei seiner Ausbreitung nach dem Süden überall mit Völkern in Berührung gekommen, die nicht so hoher Art waren wie er selber. Der blonde Herrenmensch unterwarf sie und lebte in streng geschiedener Kaste. Aber überall in der Geschichte ist schließlich dann doch eine Vermischung eingetreten, und das schon an Kopfzahl so ungeheuer überlegene einheimische Volk mischte auch seine niedrigere Weltanschauung mit der höheren. Schon die Höhlen der Steinzeit in Süd-Europa und Süd-Afrika zeigen überraschende Malereien jagdbarer Tiere im südlichen Frankreich im Dordognetal, in Altramira in Spanien und bei den Buschmännern in Südafrika, die bisher als frühe Kunst angesprochen wurden. Auf dem letzten antropologischen Kongreß in Wien im Sommer 1912 noch nennt ein Gelehrter diese Zeichnungen „überlegene Karrikaturen". Nun ist Kunst allerdings das freie Spiel der Kraft eines Volkes. Wie unmöglich sie aber in solcher Vollendung für die Steinzeit war, beweisen alle übrigen Reste jener Kulturen, beweist auch das Bild, das wir uns von jenem im härtesten Daseinskampf lebenden Vorzeitmenschen zu machen haben. Aber Willy Pastor hat aus diesen Zeichnungen einen anderen Schluß auf die Weltanschauung der späten Steinzeit gemacht. Er nennt sie einen Bildzauber dieser Völker, die im dunkelsten Schamanismus befangen lagen. Bildzauber ist jene kindliche Auffassung, durch die das Dargestellte in den Besitz des Darstellers übergeht. Die Jäger der Vorzeit bemächtigten sich im Bilde des heiß ersehnten Tieres, das so in der unwillkürlichen Vollkommenheit einer Kulthandlung entstand, bis später der Fetischglaube, der aus dem Schamanismus entstand, sich damit begnügte, die Kraft des Bären schon durch ein Stück seines Felles, seine Tatze etwa, in den Träger zu bannen. Die letzte Form dieses dunklen Glaubens gibt dann der Animimus, der der Seele erlaubt, sich zeitweilig vom Körper zu lösen und in einen anderen Körper zu wandern, die vollendete egyptische Kultform.

Beweise für diese Mischung des Lichten und des Dunklen ergeben die egyptischen Pyramiden, die ersten Grabkapellen über Särgen. Die streng nach den vier Himmelsrichtungen orientierte Pyramide ist eigentlich nichts anderes als der alte Menhir. Neue Forschungen der Schächte, die zu dem tief gelegenen Königsgrabe führen, haben ergeben, daß bestimmte Sterne zu bestimmten Zeiten aus ihnen gesichtet werden können. Und nicht nur der Süden sondern auch der Norden kennt diese feierliche Totenbestattung. Die Hügel, die nordischer Landschaft ihren eigentümlichen schwermütigen Zauber gaben, enthielten solche Totengräber, die sich später aus den Trilithen entwickelt hatten. Dem Tragstein wurden mehr als zwei oder drei Stützsteine angegliedert, die Fugen wurden gefüllt, die Leichen in hockender Stellung hineinzwängt, und das ganze dann mit Steinen und Erde überschüttet. Aus diesen Massengräbern und Ganggräbern entstand allmählich der Luxus der Einzelbestattung, und jene Steinkiste, in der ein Einzelner schlief. Dann löste die ausgehöhlte Eiche, der Totenbaum, die Steinkiste ab, und staunend finden wir in der Gerbsäure der Eichenlohe frisch erhalten irdische Beigaben, wie im Süden. Pastor nennt diesen ganzen germanischen Begräbniskult ein „Christentum vor Christus",

das in einer wunderbaren Renaissance der späteren Broncezeit besiegt wurde, sodaß noch einmal der freie Sonnenkult über dunkle Totenverehrungen triumphiert. —

Der Bildschmuck des Buches gehört zum Teil den Kromlechsetzungen, zum Teil aber auch der altnordischen Kunstgeschichte. Sie wurde von jeher verachtet, weil das Figürliche in ihr ganz fehlte, und da wo es in Anlehnung an südliche Kunst versucht worden war, ungefüg und roh ausfiel. Es ergibt sich aus dem Vorhingesagten von selbst, warum das der Fall sein mußte. Noch ein Dürer hat mit der menschlichen Form gerungen. Nordische Ornamentik aber weist eine so unendliche Fülle von Motiven auf, daß das Kunstgewerbe von jeher von ihr zehrte. Und wieder triumphiert hier die nordische Spirale, die schon in grauer Vorzeit auf den Felsblöcken in Northumberland erscheint. Aus dem alten Labyrinth, dem Wurmlager werden jene kunstvollen Verschlingungen, die noch das Grundmotiv der Schnitzereien in den Stabkirchen ausmachen. Auch im Bronzeschmuck, auf den Tongefäßen finden wir sie immer wieder, und noch das Maaßwerk der gotischen Fenster gehört ihr. Die Bandverschlingungen, die dann altgriechischer Zierat werden, sind nordisches Erbteil.

Auch die Erneuerung des Kunstgewerbes, das heute wieder zu so hohen Ehren gekommen ist, ging von Norden aus. Das Buch Pastors kann nicht mehr als einen großen Überblick geben. In jedem Kapitel öffnen sich neue Straßen der Forschung. Vieles was nur angedeutet ist, wird in anderen Büchern Pastors, in seiner „Lebensgeschichte der Erde", in seiner „Kunst der Wälder" oder den „Monumentalbauten unserer Vorzeit" ausgeführt. Dieses Buch ist in seiner Gesamtheit wie ein Trunk jener Quelle, die die Nornen hüten, und zu der erst die neue Zeit wieder den Weg gefunden hat.

Die Renaissance.

Originaleinleitungen Gobineaus aus der Handschrift erstmalig übertragen von L. Schemann. Straßburg, K. J. Trübner, 1913.

Die Handschrift von Gobineaus „Renaissance" enthält außer dem eigentlichen Text des Werkes fünf Einleitungen, die hier zum erstenmal der Öffentlichkeit vorgelegt werden: eine größere mit ziemlich weit ausgreifenden geschichtlichen Betrachtungen, die erst gegen Schluß auf die Erscheinung Savonarolas ausmündet, und vier knappere, die den übrigen Abschnitten des Werkes voraufgehen. So wenig ein Zweifel daran sein kann, daß Gobineau zu seiner Zeit mit gutem Bedacht verfuhr, wenn er diese Einführungen unterdrückte und seine große Dichtung rein auf ihre Eigenwirkung stellte, ebenso sicher bedeuten sie doch für die Nachwelt eine wertvolle Bereicherung ihrer Kenntnis von dem Manne und seiner Schöpfung, und auch die Frage, ob es wohlgetan war, die Einleitungen eher in deutscher Fassung als in der Urgestalt zu veröffentlichen, darf getrost bejaht werden: während die „Renaissance" in Frankreich noch heute ihre Bewunderer einzeln erobern muß, hat ihre Verbreitung in Deutschland, wie wir Schemanns Vorwort zu seiner neuen Veröffentlichung entnehmen können, die Zahl von 100 000 Exemplaren bereits beträchtlich überschritten, und das Werk ist aus dem geistigen Schatz unserer Nation garnicht mehr wegzudenken. Allerdings, hin und wieder könnte einem vor dieser wachsenden Beliebtheit beinahe bange werden: an und für sich wäre ja gewiß nicht viel dagegen einzuwenden, wenn n a c h Schemann nunmehr auch andere ihre Übersetzungskunst an der „Renaissance" versuchen, wennschon es nicht ganz leicht fällt,

die Frage zu unterdrücken, wann und wie diese Herren ihr Herz für Gobineau eigentlich entdeckt haben; wo aber in der Presse der Versuch gemacht wird, die neuen Verdeutscher gegen Schemann und seine außerordentlichen Verdienste auszuspielen, da darf sich wohl recht kräftig der Verdacht regen, daß diese Feindseligkeit sich in letzter Linie ebenso sehr wie gegen den Apostel gegen den Meister selbst wendet: da man Gobineau einmal nicht mehr ganz los werden kann, möchte man gerne dasjenige seiner Hauptwerke, das des Verfassers für die „Jetztzeit" unbequeme Ansichten am wenigsten deutlich erkennen läßt, auf Kosten der übrigen in die Höhe treiben — ein Unternehmen, das natürlich nur dann Erfolg versprechen kann, wenn es zugleich gelingt, die Gemeinde Gobineaus und ihren Führer auszuschalten.

Denen, die solche Hoffnungen hegen, dürfte wohl die Veröffentlichung der neuen Einleitung nicht in jedem Sinne erwünscht sein, da diese an mehr als einer Stelle recht deutlich den echten — wir dürfen selbst von unserem Standpunkt aus sagen: gelegentlich sogar den allzu echten Gobineau verraten. Deutlich spricht der Autor es aus, daß er nicht nur die europäische Blütezeit des ritterlichen Mittelalters, sondern auch die verschiedene kulturelle Leistungsfähigkeit der italienischen Landesteile auf germanische Befruchtung zurückführt, die Gefühle, mit denen er das Aufstreben des Bürgertums im Mittelalter und darüber hinaus begleitet, sind entschieden sehr gemischter Art, und mit erfrischender Offenheit erklärt er die vielberufene Schließung des venezianischen Großen Rats gegen das weitere Eindringen neuer Elemente (1297) für die Wurzel nicht des späteren Verfalls, sondern der höchsten Blüte der Republik. Nicht minder erfreut sich die römische Hierarchie zur Zeit ihrer vollen Entfaltung seiner ausgesprochenen Sympathie, die Reformation dagegen geht ihm wider das Gefühl, weil er in ihr in erster Linie den Versuch zur Negation einer jahrhundertelangen geschichtlichen Entwicklung erblickt, und selbst das müssen wir uns gefallen lassen, daß er gelegentlich mit dem tätigen Anteil seines sechsten Ahns an der Bartholomäus-Nacht kokettiert; um so schwerer wiegt es freilich, daß Gobineau den Zustand der Kirche in üblen Tagen, wie gerade in der ausgehenden Renaissance, nirgends zu beschönigen sucht.

Liegt in alledem für den mit Gobineau näher Vertrauten nicht übermäßig viel Neues, so ist dagegen anderes auch für ihn von starkem Belang. Wenn Schemann erklärt, er gedenke in künftigen Ausgaben der „Renaissance" seine bisherige eigene Einleitung fortzulassen, so wird er selbst wohl der Letzte sein, es übelzunehmen, wenn wir ihm zu diesem mannhaften und ehrlichen Entschluß aufrichtig Glück wünschen. Denn was wir längst geahnt, ist nunmehr zur Gewißheit geworden: als dank Schemann die „Renaissance" vor rund 20 Jahren in unseren Gesichtskreis trat, haben wir alle in ihrer Auffassung geirrt: durch Wagner zuerst auf sie verwiesen, glaubten wir Wagners kritische, ja, fast feindselige Auffassung des ganzen Zeitabschnittes in ihr wiedererkennen zu sollen. Mit wie großem Unrecht, das zeigen uns nunmehr deutlich Gobineaus Original-Einleitungen. So wenig er irgend etwas zu beschönigen sucht, so kräftig er den rücksichtslosen und mörderischen Charakter der Epoche, den Unbestand der italischen Staaten und Verhältnisse betont, laut und überzeugt rühmet er doch die heitere und stolze sprühende Lebendigkeit der Renaissance, ihren geselligen Geist, ihr mächtiges Streben in Kunst und Poesie, und bei alledem ist er von moralischen Bedenken so weit entfernt, daß er selbst die ihm sichtlich sehr unsympathischen Bankiers von Rom und Florenz als Mäzene willig und unbeanstandet gelten läßt. Die ganze Zeit, deren künstlerische Hauptbedeutung er geistreich in eine Verbindung mittelalterlicher Beseelung mit antiker Formgestaltung setzt, ist ihm eine „Fleur d'Or" in der Geschichte der Menschheit so gut wie die Blütezeiten der Antike oder des ritterlichen Mittelalters; ist doch sogar die Bezeich-

nung „La Fleur d'Or" für das ganze Werk erst im letzten Augenblick dem nach meinem Gefühle farbloseren „La Renaissance" gewichen. Über der Auffassung der Dichtung in Gobineaus eigenem Sinne kann nach alledem wohl kein Zweifel mehr sein. Wollten wir — diesmal nicht nur der bisher vorwiegend berücksichtigten ersten Einleitung, sondern auch den kleineren im einzelnen etwas nachrühmen, so macht einen entschieden noch bedeutenderen Eindruck als der lebhafte, jedoch selbst von dem leisesten Ansatz zur Phrase gänzlich freie Schwung des Vortrags die verblüffende Kunst Gobineaus, Personen, Zustände, Völker mit ein paar hingeworfenen Worten in aller Schärfe zu charakterisieren. So heißt es prächtig vor Savonarola: „Als Prediger dem Volke teuer, ließ er sich nicht in Erörterungen ein, er gebot, der Himmel hatte ihm die Gabe der Autorität verliehen"; die Borgia rücken in ein höchst apartes Licht durch die Bemerkung: „Diese Valenzianer, deren Haupt den Stuhl Petri innehatte, behandelten Italien wie ihre Landsleute Hispaniola, und Don Cesar zog im Zentrum Italiens herum, ganz wie Cortez einige Jahre später durch Mexico"; über Kaiser Max ergeht das harte, leider aber schwerlich unzutreffende Urteil: „Er hatte die Gewohnheit, in einem theoretischen Heroismus zu leben, dem ein Sichgehen-Lassen in der Praxis beständig parallel lief", und der Humor, der hier leise anklingt, verbindet sich voll entfaltet, mit einer Anschaulichkeit, die sich neben dem besten Hodler sehen lassen darf, in den Worten über die von Julius II. durch Versprechungen höchst handgreiflicher Art in die Lombardei gelockten Schweizer: „Alsbald kamen diese begeisterten Helden in dichten Scharen aus ihren heimischen Bergen herausgezogen; die Hellebarde über der Schulter, das große zweischneidige Schwert im Rücken, brachen sie, ein unwiderstehliches Fußvolk, aus den Engpässen des Veltlin hervor und verkündeten ihren heiligen Willen, die Sache der Kirche nicht in Gefahr geraten zu lassen." Schon um solcher Einzelstellen willen, wäre es ein wahrer Jammer gewesen, wenn die Einleitungen ungedruckt geblieben wären!

Ein endgültiges Wort über die Verdeutschung wird sich wohl erst nach Erscheinen des französischen Urtextes sprechen lassen, aber schon jetzt kann der Eingeweihte kaum darüber im Zweifel sein, daß auch diesmal wieder Schemanns sichere und besonnene Sprachbeherrschung in Verbindung mit seinem — wohl aus Schopenhauers Schule stammenden — wahrlich nicht gemeinen, ja sogar bewundernswerten Respekt vor fremdem geistigen Gut einen schönen Bund eingegangen ist. Nicht in letzter Linie erschließe ich das aus verschiedenen Fällen, wo plötzlich im leichten Fluß der Rede unerwartet ein alltäglicheres Wort, eine derbere Wendung einfließt; wer sich mit Gobineau genauer abgegeben, oder gar seine Übersetzungskunst an ihm versucht hat, weiß, daß das ganz und gar seine Art und es daher wohlgetan ist, ihm darin zu folgen.

Jena. **Rudolf Schlösser.**

Richard Wagner-Jahrbuch.

Herausgegeben von Ludwig Frankenstein. V. Band 1913. 8°. VIII. 390 Seiten.

Der unermüdlichen Energie des Herausgebers gelang es, zur Hundertjahrfeier den fünften Band vorzulegen, der nach Inhalt und Anlage den vorhergehenden sich würdig anreiht. Im ersten Teil finden wir Aufsätze allgemeinen Inhalts, ein kurzes Geleitwort Hans von Wolzogens „Bayreuth" und eine längere Abhandlung von Petsch über das Problem des Tragischen bei Richard Wagner, wobei die Bekanntschaft mit Schopenhauer einen Wendepunkt bildet. Die „Verzweiflung an der Außenwelt mit ihrer Entstellung des rein Menschlichen und die Sehnsucht nach dem Ende dieses Lebens" erscheint natürlich in der Beleuchtung Feuerbachs anders als in der Schopenhauers. Bei den Meistersingern war auf Schillers Bestimmung der Komödie einzugehen, die „einem wichtigeren Ziele entgegengeht und, wenn sie es erreichte, alle Tragödie überflüssig und entbehrlich machen würde". Auf dieser Grundlage, die Schiller in seiner Abhandlung „über naive und sentmentalische Dichtung" gewinnt, fügen sich die Meistersinger vollkommen in die tragische Weltanschauung ein, ebenso der Parsifal, den der Verfasser nur anhangsweise erwähnt und nicht recht unterzubringen weiß. — Glasenapp schreibt über die Entstehungsgeschichte des Wagner-Lexikons, zugleich ein Erinnerungsblatt an Heinrich von Stein. Das Wagner-Lexikon und die Wagnerenzyklopädie vereinigen sich endlich in Wolzogens „Namen- und Begriffsverzeichnis". Wir besitzen in diesen dem Forscher überaus nützlichen und unentbehrlichen Büchern die denkbar beste Anleitung zum gründlichen Studium der Wagnerschen Schriften. Hoffentlich finden mit dem Freiwerden und der dadurch zu erwartenden weiteren Verbreitung der Gesammelten bezw. Sämtlichen Schriften auch diese trefflichen Hilfsmittel die gebührende Anerkennung und lebhafte Benutzung. Wolzogens Verzeichnis sollte baldmöglich in neuer Auflage vervollständigt und auf die zwölf Bände der Sämtlichen Schriften ausgedehnt werden. — Die zweite Abteilung beschäftigt sich mit den einzelnen Werken und hier stehen die Meistersinger im Mittelpunkt. Altmann ergänzt das Büchlein von E. Kloß „Richard Wagner über die Meistersinger" (Leipzig 1910). Aus den Briefen Wagners an seine Verleger, aber auch sonst aus anderen Briefen und Schriften war eine reiche Nachlese darzubieten. Kloß und Altmann zusammen geben eine fast lückenlose und, sofern nicht neue unbekannte Quellen uns mit der Zeit erschlossen werden, auch erschöpfende Darstellung des gesamten urkundlichen Materiales zur Entstehungsgeschichte des Werkes. — Eugen Mehler behandelt die Textvarianten der Meistersingerdichtung auf gründlichste Weise. Das Faksimile der Handschrift von 1862, der darnach erfolgte Erstdruck von 1862, die Textausgabe von 1868, die darnach hergestellte Ausgabe der Gesammelten Schriften, die späteren Schottschen Textdrucke, die handschriftliche Originalpartitur im Germanischen Museum zu Nürnberg, die große und kleine Partiturausgabe, die Auszüge von Tausig und Klindworth wurden herangezogen und genau verglichen. Sämtliche abweichende Lesarten sind verzeichnet und übersichtlich zusammengestellt. Der Verfasser teilt meinen Standpunkt, daß die Textbehandlung in allen Werken nach philologischen Grundsätzen durchgeführt werden müsse, wobei viele Versehen und Irrtümer durch Einsetzung der richtigen und ursprünglichen Lesart zu beseitigen sind. Der Vorbehalt, daß man nicht bloß philologisch, sondern auch musikalisch urteilen müsse, trifft mich nicht. Denn ich habe ihn stäts anerkannt und bei der Wahl der Lesart berücksichtigt. In der „Musik" wurde vor einiger Zeit die Frage aufgerollt. Fast alle, die dazu das Wort nahmen, waren nur oberflächlich von der Tragweite

und der Methode der Untersuchung unterrichtet. Im nächsten Jahr wird die ganze Frage praktisch, indem Klavierauszüge und Textbücher mit durchgesehenen und berichtigten Lesarten erscheinen. Dadurch wird freilich große Unsicherheit bei Sängern und Kapellmeistern entstehen, wenn alte und neue Ausgaben neben einander in Gebrauch kommen. Aber dieser Übelstand kann doch nicht gegen die Notwendigkeit einer durchgreifenden Revision geltend gemacht werden dürfen! Wenn möglich sollte man sogar noch weiter gehen als Mehler, indem die Kompositions-Skizzen und Entwürfe, soweit sie vorhanden sind, beigezogen werden, um festzustellen, auf welcher Stufe der Überlieferung und daher meist auch aus welchem Grund die veränderte Lesart entstand. Gleichviel, wie das Endurteil im einzelnen Fall oder im Ganzen ausfallen mag, jeder wird eine so genaue und reichhaltige, bequem zur Hand liegende Sammlung dankbar begrüßen. Man möchte wünschen, daß sie jeder Partitur und jedem Auszug beigegeben wird, damit im Einzelfall immer eine gründliche Nachprüfung möglich ist. Mehler würde sich durch Fortsetzung seiner Arbeiten auf diesem Gebiete große Verdienste erwerben. Sind es vorläufig auch nur Vorarbeiten, so bilden sie mit der Zeit doch die Grundlage der jedenfalls eintretenden und dringend notwendigen endgiltigen Entscheidung, d. h. der Herstellung eines kritischen Textes der Gesangspartituren. Für den Parsifal verdanken wir Hans von Wolzogen im vorigen Band des Wagner-Jahrbuchs eine Sammlung der Varianten, die in diesem Werk bei weitem nicht so zahlreich sind wie im Ring und in den Meistersingern. — Grunsky untersucht Reim und musikalische Form in den Meistersingern, wie die Vertonung den Reim besonders hervorhebt. — Sternfeld hebt die Bedeutung eines Motivs im Ring hervor: Wotans Lebenstrieb im musikalischen Symbol. Zum ersten Mal erklingt das Motiv im Rheingold als kurzer Anhang zum Walhall-Thema:



In manigfachen Formen und Harmonien kehrt es im Verlauf der Handlung wieder. In der Götterdämmerung, „da Wotans Schuld gesühnt, sein Wille gebrochen, sein Lebens- und Machttrieb gestillt, da schließt sich der Ring und zum letzten Male ertönt unser Motiv wie es beim ersten Male erklang: Ruhe, ruhe, du Gott!“ —

Nachrufe bringt das Jahrbuch auf Kurt Mey und Paul von Joukovsky. — Der „Parsifalschutz“ kommt wie billig zu besonderer Geltung in der Bibliographie, die für diesen Punkt über das Berichtsjahr 1912 in das Erscheinungsjahr 1913 hinüberreicht. Arthur Seidl plaudert ausführlich über seine seit Jahren unternommenen Versuche, die Öffentlichkeit für diese Frage zu gewinnen und sie über deren Bedeutung aufzuklären. So richtig und gut Seidls Ausführungen sind, so möchte man doch eine weniger feuilletonistische Behandlung der Sache wünschen. Man sollte den witzigen Journalistenton in einer so ernsten Angelegenheit meiden. — Zwei Aufsätze beschäftigen sich mit Parallelen zwischen einzelnen Stellen der Wagnerschen Dramen und andern litterarischen Erzeugnissen. Verfehlt scheint mir Meincks Aufsatz, der Wagners Einfluß auf Gerhart Hauptmann aus einigen sehr allgemeinen Anklängen nachweisen will. Ich kann keiner einzigen Stelle auch nur entfernte Wahrscheinlichkeit, geschweige denn Beweiskraft zuerkennen. Sternfelds Analogien, die entschieden mehr Bedeutung haben, betreffen Anklänge an frühere Gedichte in Wagners Werken. So ist z. B. Deinhardsteins „Bild der Danae“ schon

von Glasenapp in den Bayreuther Blättern 1880 S. 103 als Parallele zum Gespräch Beckmessers mit Hans Sachs nachgewiesen worden. — Unter den Anzeigen und Kritiken zeichnet sich Sternfelds charaktervolle Abfertigung der neusten Schrift Kapps über Wagner und die Frauen aus. Der Kritiker findet hier den rechten Ton, wie man solchen Produkten begegnen muß. — Den Beschluß des Bandes bildet eine reichhaltige Bibliographie und ein sorgfältiges Namen- und Sachregister. — Eine wohlgelungene Nachbildung der Wiener Photographie von Luckhardt aus dem Jahre 1873 (bei Vanselow, Richard Wagners photographische Bildnisse No. 25) ist dem Bande beigegeben. — Die fünf ersten Bände des Wagner-Jahrbuches bekunden den ernsten Willen Frankensteins, der Forschung zu dienen und dabei doch die höheren Ziele der Wagnerschen Kunst und Kultur nicht aus dem Auge zu verlieren. Möge der gediegenen und tüchtigen Arbeit die fördernde Teilnahme nicht versagt bleiben!

W. Golther.

C. Fr. Glasenapp: Siegfried Wagner und seine Kunst

mit Buchschmuck von **Franz Stassen**. Neue Folge I. Schwarzschwanenreich. Leipzig 1913. Breitkopf & Härtel. XVI + 95 Seiten.

Nachdem Siegfried Wagners neuestes Werk „Schwarzschwanenreich" vollendet war, erschien auch ein neues Buch von C. Fr. Glasenapp, dem unermüdlichen und treuen, begeisterten Verehrer und Verkünder der Kunst Wagner's, des Vaters sowohl als des Sohnes.

Richard Wagner hat dem germanischen Mythos ein unvergängliches Denkmal gesetzt. Der Mythos aber lebt heute noch im deutschen Volke weiter, als sinniges deutsches Märchen. Das Märchen nun ist es, dem Siegfried Wagner mit Liebe und innigem Herzens-Verständnisse nachgeht, und so in seinen Werken diese heute noch geltende Gestalt des Mythos in verklärtem, künstlerischem Gewande dem deutschen Volke für alle Zeiten erhält. Das weiß Glasenapp in herzerhebender Weise darzulegen in dem ersten Abschnitte „Mythisches in Schwarzschwanenreich". Er zeigt, wie Mythos und Sage in stätem Flusse begriffen sind, und wie Siegfried Wagner immer in der zeitlichen Festlegung der Handlung und in der ganzen Fassung gerade die Zeit auswählt, durch welche die im Märchen enthaltene ethische Idee zum reinsten und schönsten Ausdrucke gelangt; damit gelingt es dem Verfasser, wie er es auch schon in dem ersten, die früheren Werke Siegfrieds liebevoll schildernden Bande getan, den Nachweis zu erbringen, daß Siegfried Wagner, „seines Vaters echter Sohn, der geborene Dramatiker" ist, und daß, mögen das Unverständnis oder der böse Wille der Mitwelt dem Werke noch so ungünstig sein, ihm als wahrem, aus der Tiefe des Herzens geborenem Kunstwerke eine alle die heute gelobten aber seichten Tages-Werke besiegende Macht und echte Dauer bei allen gut und deutsch Empfindenden beschieden ist.

Der nächste Abschnitt behandelt die deutschen Wasser-Mythen, d. h. welche Rolle das Wasser im deutschen Denken und Empfinden von je gespielt hat, und welchen Wandel das Christentum in der ethischen Bedeutung der nach uralt heidnisch germanischer Anschauung das Wasser bewohnenden Geister bewirkte. Das Volk ließ sich diese ihm seit frühesten Zeiten ans Herz gewachsenen, poetischen Vorstellungen nicht nehmen, darum sah sich die Kirche genötigt, ihnen einen neuen

Sinn unterzulegen. Dabei wird Glasenapp oft zum Dichter, z. B. wenn er das Verhältnis des Metaphysischen und der Kunst als zwei Welten schildert, von denen die eine die andere wiederspiegelt, gleich wie in einer großen Regen-Lache der Himmel und die Bäume wiedergespiegelt werden, wobei der Beschauer auf seinem trockenen Stückchen Erde gleichsam zwischen zwei Welten zu stehen meint. Dann werden uns die Sagen vom Wassermann als Reiter, vom Schlosse auf dem Seegrunde und von den schwarzen Schwänen in ihrer Verbreitung bei den Germanen und in ihrer Bedeutung poetisch geschildert, um zu zeigen, welche Züge aus allen diesen Sagen Siegfried Wagner benutzte, um aus Allem in der ihm eigenen, die deutsche Natur mit Liebe erfassenden Weise den wahren ethisch-sittlichen Kern aller dieser in mancherlei Sagen verstreuten Züge in einem neuen Werke herauszuschälen und zusammenzufassen.

Und was Siegfried Wagner in diesem Werke dem deutschen Volke schenkte, ist, wie die „Übersicht über die dramatische Handlung" jedem verständigen Leser zeigt, ein aus deutschem Gemüte geborenes Märchen von tief ergreifendem Inhalte. Die Sage vom Wechselbalge, den die vom Bösen in Gestalt eines schönen Jünglings Entführte, und dann im Schlosse unter dem See von ihm als schwarzem Schwane Verführte gebiert, ihn dann tötet und von seinem aus dem Grabe herauswachsenden Arme zeitlebens beunruhigt wird, bildet den Grundkern der ganzen Handlung. Diese Handlung aber ist von Siegfried Wagner in wundervoller Weise ethisch vertieft worden; auch hierin zeigt er sich als echter Sohn seines Vaters. Nicht die in der Sage berichtete Tatsache wird hier einfach wiedergegeben und bildet die Hauptsache. Das wäre wohl wenig befriedigend; aber Siegfried fand eine erhebende Lösung, indem er den uns schon aus den Werken seines Vaters so wohl vertrauten Erlösungs-Gedanken mit herein verflocht. Das unschuldig schuldig gewordene Mädchen kann erlöst werden durch einen Jüngling, der, obwohl er ihren Fehl kennt, doch an ihre Unschuld glaubt.

Dies tut Liebhold. Aus ihrem eigenen Munde erfährt er, daß Hulda die Mutter des Wechselbalges ist. Schon steht die als Hexe Verurteilte auf dem brennenden Scheiterhaufen, da stürmt er, nachdem er sie den Heiland anrufen gehört, ihr nach mit dem Rufe: „Wer so des Heilands Namen ruft, ist frei von Schuld! Hulda! Ich glaub' an Dich!" Die Erlösung ist vollbracht, das Feuer verlischt, der Marterpfahl verwandelt sich zum Kreuze und darunter liegen wohl tot, aber unversehrt und verklärt, von Lilien umrankt Hulda und Liebhold. Dies ist nur einem echten Künstler möglich. Was das deutsche Volk in vielen Jahrhunderten gedacht und empfunden und in seinen Sagen und Märchen niedergelegt hat, hier ist es in reiner künstlerischer Gestalt wiedergegeben, sittlich und religiös vertieft und begründet. Wohl hatte Glasenapp sehr recht, daß er aus dem Werke den Satz: „Wer froh ist, ist auch gut" herausgriff und als Leitsatz an die Spitze seines Buches stellte. Diesen Satz kann der aufmerksame Leser des Buches aber auch umkehren, denn wer im echten deutschen Sinne gut ist, der wird gewiß beim Lesen dieses Buches froh; noch mehr aber beim Genießen der Werke Siegfried Wagners.

Freiherr v. Lichtenberg.

Adolf Bernhard Marx: Anleitung zum Vortrag Beethovenscher Klavierwerke.

Gustav Bosse, Regensburg. Sammlung: „Deutsche Musikbücherei"; Band 3.

Der bekannte Beethovenbiograph war im Nebenamt auch als ästhetischer Schriftsteller tätig. Er hat 1828 ‚Über Malerei in der Tonkunst' geschrieben, hat eine Auswahl aus Bachs Kompositionen mit einem Vorwort eingeleitet und ‚Die Musik des 19. Jahrhunderts' behandelt. Das Wichtigste aber, zu was ihm seine journalistische Wirksamkeit Zeit ließ, war die ‚Anleitung zum Vortrag Beethovenscher Klavierwerke', welche 1863 erschien und nun im Neudruck wieder dargeboten wird von dem Münchener Musikgelehrten Dr. Eugen Schmitz. Marx gehörte zu jenem Geschlecht, das einem Beethoven die Liebe des Herzens und das Verständnis des Idealismus entgegenbrachte. Er kämpfte mitten in einer wenig empfänglichen Umwelt für eine durchgeistigte Auffassung der Beethovenschen Kunst; dem ‚letzten Beethoven' hat er mit zum Sieg verholfen. Freilich trennt ihn seltsames Verkennen — oder war es nur ein Spiel von Zufälligkeiten? — von Liszt und Wagner, die am eifrigsten, tiefsten und erfolgreichsten Beethovens Musik verehrten und predigten. Aber dies darf uns nicht abhalten, Marxens Verdienste zu ehren. Das vorliegende Buch enthält (auf 243 Seiten) eine Anleitung, welche in die Klavierwerke Beethovens tief und ernst eindringt. Eine Vorbedingung hiezu war das Erfassen der Möglichkeiten des Instrumentes. In der ersten Hälfte des Buches, die einige allgemeine Gegenstände zusammenfassend durchnimmt, begegnen wir überall einer liebevollen und feinen Tonphantasie, vor welcher immer die Frage schwebt: wie klingt dieses und dieses Notenbild in Wirklichkeit? So fragte auch Wagner nach dem lebendigen Klang des Orchesters in den Symphonien. Die Ergebnisse und die Forderungen, zu denen Marx gelangt, sind sehr beherzigenswert. Ihm entging es keineswegs, wie klangarm das Klavier namentlich in den oberen Tonlagen ist. Dieser Mangel verführte ihn aber nicht zur Liebhaberei für virtuose Umschreibung, für den Stil der Czerny, Kalkbrenner, Moscheles, Hummel, sondern leitete ihn zur Erkenntnis, daß Geige, Singstimme und das ganze Orchester Vorbild für das Ohr des Klavierspielers sind, sobald dieser Beethovensche Werke vor sich hat. Es sei mir gestattet, in dieser Frage auf meine ‚Technik des Klavierauszugs' zu verweisen, worin diese Anschauung näher begründet wird. Nicht einverstanden dürften die Klavierlehrer sein mit dem Winke, den letzten Ton unter Umständen zu verkürzen. Es handelt sich dabei um etwas recht Wichtiges, das erst durch Riemanns Phrasierungslehre klargelegt worden ist: die sinnvolle Einteilung des Zusammengehörigen. Abkürzen des letzten Tons einer kleineren oder größeren Phrase gleicht etwa dem Unterdrücken der unbetonten Endsilbe im Redevortrag: man kann und muß derlei Unbetontes in Rede und Musik deutlich herausbringen, ohne es durch Kürzung zu entstellen. Die Einschnitte, die notwendig zwischen den Teilen eines Ganzen entstehen, gehören zu den unmeßbaren Werten, um deren Gesamtdauer — wenn man sich eine solche vorstellen will — das ganze Musikstück verlängert werden muß; die Pausen jener Einschnitte kann man nur in seltenen Fällen durch musikalische Zeichen ausdrücken. Es ist sonst im allgemeinen ein Vorzug von Marx, daß er auch auf das eingeht, was nicht aufgeschrieben oder aufzuschreiben ist. Sodann bemerkt man in seinem Buche eine äußerst glückliche Mischung von Methode und Freiheit: nach jenem theoretischen Teil seiner Anleitung folgen nicht etwa alle Klavierwerke, nicht einmal alle Sonaten in geschlossener Vollständigkeit, sondern die Erläuterungen greifen einzelnes aus einzelnen Werken heraus und regen dadurch zu eigenem Nachdenken weit mehr an, als es seine lückenlose Anweisung vermöchte. Zu bewundern bleibt die sprach-

liche Prägung, deren sich Marx bedient: er findet für schwierige Gedanken immer wieder passende Ausdrücke, z. B. in den Bemerkungen über Beethovens Melodie.

Die Tätigkeit des Herausgebers verrät sich außer einer knappen und sachlichen Einleitung besonders in den Anmerkungen des Anhangs. Schade, daß sie durch Druckfehler der zurückweisenden Ziffern, sowie durch Nichtangabe der Seitenzahlen des Textes in ihrer Brauchbarkeit beeinträchtigt werden; auch fehlt — horribile dictu — jede Art von Inhaltsverzeichnis. Man sieht, wie weit die Technik der Herstellung von Büchern noch zurück ist! Was den Inhalt der Anmerkungen von Schmitz betrifft, so muß ihnen das Zeugnis ausgestellt werden, daß sie ohne Nörgelsucht manches, das der Ergänzung bedarf, ins Rechte und Reine bringen. So zum Beispiel wird Liszts Verhältnis zu Beethoven nach Gebühr gewürdigt; auch der Hinweis darauf, daß Marx zu pathetischer Auffassung neigt und manches Humoristische übersieht, deutet eine Grenze des Beethovenkenners an, um die man wissen muß, wenn man den wahren Gewinn aus Marxens Ausführungen ziehen will. Den Humor Beethovens hat uns erst R. Wagner in Schrift und Musik zum Bewußtsein gebracht.

*

Dr. Hans Gaartz: Die Opern Heinrich Marschners.

Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1912.

Neben Weber ist es Heinrich Marschner gewesen, der mit seinen Meisteropern Vampir und Hans Heiling auf Richard Wagner Eindruck gemacht hat. Der Fliegende Holländer, den wir in diesem Festspieljahre wieder erleben werden, läßt gar manche Vergleichspunkte zu, deren Linien auf jene Werke Marschners zurückweisen. Hans Heiling zwingt noch heute durch das menschlich-faustische Problem, das in ihm ausklingt, unwiderstehlich zur Sympathie: ein hochgeistiger Grübler, dessen spukhafte Herkunft wir wenig beachten, ja nach dem Vorspiel schnell wieder vergessen, wirbt um ein Naturkind, und ist nicht imstande, die schweren Kämpfe, die sich ergeben, sieghaft zu bestehen. Unwillkürlich denkt man etwa an Kierkegaards Verhältnis zu seiner Braut. Zu diesem Stoff ist Marschner eine Musik gekommen voll der schönsten Eingebungen, warm, dramatisch, leidenschaftlich. So oft man Hans Heiling wieder hört, bedauert man, daß der Komponist nur in diesem Einen Werke fortlebt. Der Verfasser des angezeigten Buches möchte auch den Vampir der deutschen Bühne wieder zusprechen. Diese Mahnung ist um so beachtenswerter, als der Verfasser in Empfehlungen vorsichtig zu Werke geht und z. B. für Templer und Jüdin, trotz Mottls Bearbeitung (für Karlsruhe) und trotz der interessanten Parallelen mit Lohengrin, nicht einzutreten wagt. Auch über die komische Oper Der Bäbu urteilt er mit größerer Zurückhaltung als Georg Münzer, der in seiner bekannten Marschnerbiographie (Schlesische Verlagsanstalt, Berlin) jene vergessene Musik mit anders bearbeitetem Text der Wiederaufnahme empfiehlt. Selbst wenn man aber diesen Aufmunterungen Folge leistete, bliebe es immer noch schwer zu beklagen, daß Marschner in späteren Jahren so unverhältnismäßig Geringeres leistete als in seiner ersten Meisterzeit. Wagner hatte in dieser Hinsicht eine peinliche Erfahrung zu machen: in der großen Selbstbiographie (I, S. 348 ff.) erzählt er von der unbedachten, vertrauensvollen Annahme des Adolph von Nassau, die ihm harte Enttäuschung eintrug. Dr. Gaartz untersucht die Ursachen des Rückgangs, dem Marschner anheimfiel. Das größte Hindernis bildete die Schwierigkeit, einen brauchbaren Text zu bekommen, der allgemein interessiert und des Komponisten besonderer Begabung

für das Romantisch-Dämonische und das Derb-Volkstümliche entsprochen hätte. Weiter kommt die Bürde des Hannoverschen Kapellmeisteramtes in Betracht, verbunden mit den Mißhelligkeiten, die sich damals überall zwischen Intendanz und Kapellmeister einstellen mußten, wo dieser auch nur einen Funken künstlerischen Ehrgeizes besaß (Webers Verhältnis zum Grafen von Brühl war eine Ausnahme geblieben!). Mit Bangen denkt man daran, ob sich nicht auch für Richard Wagner Engnis und Bedrängnis einstellen mußte, wenn er auf dem Dresdener Posten ausgeharrt hätte, der ihm wohl gefährlicher geworden wäre als das kleinere Übel der Verbannung! Bei der Betrachtung von Marschners Leben empfinden wir in herzlicher menschlicher Anteilnahme, wie viel glückliche Umstände eingreifen müssen, um das Ringen eines Tondichters mit dem Siege zu krönen!

Das Buch von Dr. Gaartz schildert auf Grund ganz neuer Quellen, die Dr. Istel (jetzt in Berlin als Dozent an der Humboldakademie) mit glücklichem Spürsinn erschlossen hat, das Leben Marschners und führt in alle seine Werke ein, auch in die späteren, schwächeren, um ein allgemein giltiges, sicheres Urteil zu ermöglichen.

Ein wenig habe ich mich gewundert, daß die Durcharbeitung eines — von Forscherhand gewiesenen — Nachlasses zur Erwerbung des Doktortitels führt. Bei aller Anerkennung für das Gründliche der geleisteten Arbeit muß man doch sagen, daß sie noch keinen Prüfstein für ein wissenschaftlich selbständiges Denken und Forschen abgibt. Damit soll der Wert des Buches nicht bemängelt sein. Der Verfasser erweist sich als gutgebildeten, ästhetisch empfindenden Musiker. Indem wir kleine Einzelheiten herausgreifen, bemerken wir, daß die großen Intervallsprünge, von denen Seite 79 die Rede ist, viel älter sind und nicht erst bei den Neapolitanern, wie Jomelli und Traetta vorkommen: die Monodie des 17. Jahrhunderts hat sie sofort in ihren Dienst genommen, und um die Wende zum 18. Jahrhundert waren sie gang und gäbe; Händel und Bach verwerten sie mit Vorliebe. Unter den romantischen Musikdramatikern aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts dürfte (S. 5) Hoffmanns Name nicht mehr fehlen. Endlich ist die Bemerkung S. 72: „Übrigens hat bekanntlich auch noch Wagner daran gedacht, im Lohengrin den tragischen Ausgang zu vermeiden“ in dieser kurzen, unausgeführten Fassung mißverständlich. Wir wissen, daß dieser Gedanke nicht als eigentümliches Bedenken des Schöpfers auftauchte, sondern sich auf fremde Anregung hin vollzog, als Wagner die zeitgenössischen Einwände in entgegenkommender Weise nachprüfte.

*

Kurt Singer: Richard Wagner.

Blätter zur Erkenntnis seiner Kunst und seiner Werke.

Berlin, Morawe & Scheffelt, 1913.

Es sind zerstreute Blätter, die sich hier zu einem Buche aneinanderreihen. Von einer der Zeitschriften, denen der Verfasser einige seiner Aufsätze anvertraut hatte, erhielt ich gelegentlich die interessante Auskunft, daß „die Bayreuther Festspiele für uns [d. h. für die verehrliche Redaktion] sehr unwichtig sind; wir nehmen ihnen und der ganzen heutigen Wagnersache einen besonderen Standpunkt ein, der sich mit dem Ihren so wie so nicht deckt“. O unergründliche Fülle und Höhe des Geistes, der Bayreuth und die Wagnersache tief unten im Tal des sehr Unwichtigen erscheinen kann! Mit welch großartigen Plänen muß sich die Redaktion einer

Musikzeitung tragen, daß der Name Wagners und Bayreuths völlig dagegen verschwindet! Ja, es ist hart für einen Schriftsteller, seine Erzeugnisse der musikalischen Fachpresse anbieten zu müssen, wenn er ihrem Gedankenfluge, ihrem Tatendurst nicht zu folgen vermag. Und es ist ganz natürlich, daß die Arbeiten, die niemand in einer Musikzeitung sucht, für sich gesammelt und lieber in Buchform dargeboten werden, als dem Papierkorb der Abonnenten zu verfallen. Kurt Singer, dessen Name nicht mit dem von Otto Singer zu verwechseln ist (der für moderne Werke die Klavierauszüge liefert), bietet uns eine Reihe schöner Gedanken und anregender Untersuchungen über den Meister und seine Kunst dar. Die Begeisterung ist ehrlich, der Wille rein und gut. In Betrachtungen, Vergleichen, Besprechungen, Vorschlägen gibt sich eine innere Anteilnahme kund, die aus dem Drang des Herzens kommt. So wünscht der Verfasser das Jahr 1913 als Gedenkjahr für den Frieden aufgespart, gleichsam als läutende Glocke einer dauernden Friedenszeit. Das wäre freilich schön! Aber was antwortet die Welt draußen? Sie verbreitet mit größtem Eifer die Erzeugnisse der Kapp und Ludwig; ja diese waren bei einem Teil der Presse die einzigen, die dieses Jahr überhaupt einer ausführlichen Besprechung wert erachtet wurden. Dann die wissenschaftlichen (oder unwissenschaftlichen?) Mißverständnisse in der Parsifalfrage. Dies alles tönt nicht nach Friedensgeläute, und das Feldgeschrei der Wagnerüberwindung leitet offenbar keine Versöhnung ein. Wie sollen wir uns nun der Welt gegenüber verhalten? Wehren wir kräftiglich ab, so schilt man uns parteiisch; bleiben wir ruhig, so sind wir säumig und untätig. Es ist in dem Buche viel von der Werbung für Wagner die Rede; wir dürfen uns also wohl einmal darüber besinnen, wie wir am besten für unseren Meister wirken und eintreten. Im Grunde, glaube ich, hat das Genie überhaupt keine Werber nötig; die braucht nur das Nichtgenie. Freilich, solange geniale Werke schnöde unterdrückt werden, gilt es laut zu rufen, damit sie nicht unwirksam bleiben. Aber nachher wirken sie für sich selber am besten und nachhaltigsten; und wer über sie sprechen und den anderen heranziehen will, tue es in möglichster Einfachheit. Sicher ist noch vieles unausgesprochen, was sich über die Wirkung des Meisters sagen ließe; aber es sollte, wer das lösende Wort findet, gewiß mehr im stillen, wie vor sich hin sprechen, als in der Absicht, andere heranzuzwingen. In der Parsifalfrage, meint Kurt Singer, habe man zu lang gezögert und nichts getan. Vielleicht ließe sich diesem Vorhalt damit begegnen, daß wir auf die stille Wirkung der Bayreuther Aufführungen hofften: all die Tausende, die seit 1882 dem Bühnenweihfestspiel anwohnten, sind sie sich nicht klar darüber geworden, was es für eine Bewandtnis damit hatte? Konnten sich unsere Volksboten seither nicht mühelos über die Sache unterrichten? Mußten wir immer hinter dem Publikum her sein, wie vor einem Geschäft in der Großstadt der Anreißer, der die Vorübergehenden beitreibt? Wäre eine solche unausgesetzt wühlende Tätigkeit der Kunst und des Kunstwerks würdig gewesen?

Wenn man ruhig ins Getriebe des Lebens blickt, so wird man der menschlichen Ohnmacht inne, die den Lauf der Welt nicht hemmen kann. Man gedenkt an die Worte, die im Evangelium Matthäi 23, 37 stehen; besonders an die letzten jenes Verses: ihr habt nicht gewollt. Willen und Verständnis können wir nur wecken, wo sie unbewußt schlummern, nicht wo sie tot sind. Wenn der heutigen Welt das Vermächtnis eines Menschen nichts mehr gilt, so läßt sich daran auch mit tätigster Werbearbeit nichts ändern. Paulus meinte allerdings, als er den Galatern schrieb, „man verwerfe eines Menschen Testament nicht", und er sagt dies, um „nach menschlicher Weise" zu reden. Aber er konnte unmöglch ahnen, daß die Menschheit nach zwei Jahrtausenden die Unverletzlichkeit eines Vermächtnisses anzutasten

sich gewöhnt haben werde. Wo Geldinteressen in Frage kommen, versteht Frau Welt keinen Spaß.

Mit dem heiligsten Zorn hat Wagner diesen Geschäftsgeist bekämpft und sofern es eine unleugbare Tatsache ist, daß das Emporkommen der jüdischen Rasse wesentlich dazu beigetragen hat, daß geistige hinter geschäftlichen Interessen zurücktreten, lenkte er die Aufmerksamkeit auf die Gefahren, die uns vom Judentum drohen. Nun fällt es Kurt Singer auf, und er verwundert sich, daß Wagner so freundschaftlich mit Juden verkehrte. „Schieden die Personen aus?" fragt er. Und wir antworten: Gewiß. Die ganze jüdische Frage ist keine Frage der Leidenschaft oder des Hasses gegen Personen, sondern entspringt einer leidenschaftlichen Ablehnung des seelischen Giftes, das infolge der Politik des 19. Jahrhunderts besonders gefährlich wurde. Wer diese Unterscheidung für spitzfindig hält, den verweisen wir auf das Vorbild, das Jesus der Ehebrecherin gegenüber gab: größte menschliche Milde im Verkehr von Person zu Person, und größte Schärfe und Verurteilung der Schuld. Sollte es so schwer sein, begreiflich zu machen, daß wir jenem Vorbild nachzueifern nicht bloß das Recht, sondern die Pflicht haben?

Im übrigen können wir uns mit Ziel und Richtung des Singerschen Buches wohl einverstanden erklären: es schwebt ihm eine durchaus sachliche, alles Menschliche in Erwägung ziehende Betrachtungsweise vor; die Art, wie im einzelnen Ehrfurcht und Sachlichkeit zusammenwirken, muß jeder auf seine eigene Verantwortung, nach Ermessen persönlichen Taktgefühls, bestimmen.

Dr. Karl Grunsky.

Neuausgaben

von **Otto Braun.**

Noch immer hält die Hochflut von Neuausgaben an — darum muß ich wieder einmal kurz über einige wertvolle litterarische Gaben berichten, die seit meinem letzten Referat zu mir gelangt sind. Neben die Einzelausgeben sind jetzt die großen Sammelunternehmen getreten, auf viele Bände meist angelegt — ein Zeichen für die Kaufkraft des deutschen Publikums und für den Wagemut der Verleger. Da haben wir bei Diederichs die Sammlung Thule, welche „altnordische Dichtung und Prosa" in guter Verdeutschung bringt. Es handelt sich um die gewaltige Litteratur des alten Island, dessen echt germanische Bevölkerung gerade uns Deutschen so nahe verwandt ist. Mit großer Freude wird gerade der Kreis dieser Blätter diese Sammlung begrüßen. Eine stark nationale, kraftvolle und hochgeistige Kultur Kultur spricht aus den Sagen des Eislandes zu uns — und „Thule" macht diese Denkmäler uns allen zugänglich. Das ist eine nationale und kulturelle Tat — Herausgeber (Prof. Niedner) und Verleger haben sich ein großes Verdienst damit erworben. Mit Genuß und Begeisterung versenkt man sich in die Lektüre dieser hübsch ausgestatteten, mit prächtigen Bildern geschmückten Bände. 24 sollen es werden — bis jetzt liegen 5 und ein Einleitungsband vor. Aber sie zeigen zur Genüge, daß hier Gutes geleistet wird, daß Wissenschaftler wie genießende Laien auf ihre Rechnung kommen. In klarer, gediegener, nur ein wenig trockener Weise schreibt Niedner über „Islands Kultur zur Wikingerzeit"; 24 Ansichten und 2 Karten ergänzen seine Worte.*) Isländisches Volkstum, altisländisches Heldenzeitalter,

*) 188 S., 4,50 Mk.

isländische Wikingerkultur finden ihre genaue Darstellung. In gründlicher Weise werden wir in das geistige, soziale und geographische Milieu eingeführt — letzteres ist allerdings ein wenig kurz weggekommen. Die Einführung in die geistige Kultur war jedenfalls die Hauptsache — und sie wird durch diesen Band genügend gegeben.

Der erste Teil des ersten Bandes bringt die Heldendichtung aus der Edda, übertragen von F. Geuzmer, mit Einleitungen und Anmerkungen von Heusler.*) Die Wiedergabe des Textes bestrebt sich, „Verskunst, Stil und Wortsinn der Urtexte mit höchster Treue nachzubilden" — und man muß anerkennen, daß eine wirksame und gute Übertragung entstanden ist. Sonst ist man ziemlich frei mit den Texten umgegangen, was Anordnung, Auswahl, Ergänzung der Verse etc. anbetrifft. Darüber und über die Verse der Edda berichtet kurz die Einleitung, Anmerkungen sind nicht genügend zugegeben. Thule III bringt die Geschichte vom Skalden Egil (übersetzt von Felix Niedner) mit instruktiver Einleitung und Thule V enthält die „Geschichte von dem starken Grettir, dem Geächteten" (übertragen von P. Hermann, mit 8 Ansichten und einer Karte),**), wohl die prachtvollste Sage, die es gibt. Grettir ist eine historische Gestalt (996—1031), seine Kämpfe und furchtbaren Erlebnisse wurden schon zu seinen Lebzeiten von Sage und Mythos umwoben — am Ende des 13. Jahrhunderts wurde seine Geschichte auf Grund der mündlichen Tradition aufgezeichnet und natürlich stilisierend umgedichtet. Die Erzählung mit ihren markigen eingestreuten Versen ist von hoher poetischer Schönheit und erfüllt auch den verwöhnten Leser mit Spannung und Anteilnahme an der Psychologie des Helden. Die Einleitung schildert das damalige Strafrecht und gibt dann die Grundzüge der Handlung. Warum oft „der Aechter" statt der „Geächtete" gesagt wird, ist mir unverständlich — Aktiv und Passiv lässt sich doch nicht so vertauschen? Im übrigen ist die Einleitung wie der ganze Band wohl gelungen.

Es schließen sich an Thule 12 und 13: Sieben Geschichten von den Ostlandfamilien (übertragen von G. Neckel)***) und Grönländer und Faeringer Geschichten (übertragen von E. v. Mendelssohn).†) Auch diese Bände sind von hohem Interesse (namentlich auch die Einleitung von Neckel), so daß man die ganze Sammlung rückhaltlos empfehlen kann.

Mit dem germanischen Altertum beschäftigt sich auch ein Band der von Walzel geleiteten „Pandora"-Sammlung (Verlag Georg Müller und E. Rentsch): „Germanische Renaissance" (Charakteristiken und Kritiken, herausgegeben von J. Körner).††) Hier sind viele Aussprüche unserer bedeutendsten Deutschen über die alte Kultur und ihre Denkmäler vereinigt: ein Bild „germanischer Renaissance" wird in geschickter Auswahl gegeben. Der erste Abschnitt zeigt die Entwicklung der germanischen Renaissance, dann folgen die Dichtungen des Mittelalters (Altgermanische Poesie — Altdeutsche Dichtung — Volkstümliche Poesie). Von den Namen, die in dem Bande vertreten sind, seien genannt: Görres, Goethe, Grimm, Hebbel, Herder, Schlegel, Tieck, Uhland, Wackenrode, R. Wagner, Wieland. Goethes Wort vom Jahre 1807 sei angeführt: „Das Lied der Nibelungen kann sich, nach meiner Hinsicht, dem Stoff und Gehalte nach neben alles hinstellen, was wir poetisch Vorzügliches besitzen."

---

*) 222 S., 3 Mk.
**) 257 S., 5 Mk.
***) XXX, 160 S., 3,50 Mk.
†) 350 S., 5 Mk.
††) 133 S., 2,50 Mk.

Erwähnt sei hier, daß Diederichs auch „Die deutschen Volksbücher“ durch R. Benz edieren läßt, so z. B. „die Historia von D. Johann Fausten“, Tristan und Isolde, Till Eulenspiegel etc. Doch liegen mir Bände dieser Sammlung nicht vor.

In diesen Zusammenhang gehört auch die neue Märchenausgabe, ebenfalls bei Diederichs, deren Plan imponierend weit gespannt ist (herausgegeben von F. v. d. Leyen und Zaunert). Volksmärchen und Kunstmärchen sollen berücksichtigt werden, und neben die deutschen sollen die fremdländischen treten. Da der Preis ein sehr mäßiger ist (3 Mk. für den hübsch gebundenen Band, 400 S. stark), so dürften diese Ausgaben sich leicht einführen. Bis jetzt liegen vor: Deutsche Märchen seit Grimm, Grimms Kinder und Hausmärchen (2), Musäuns Volksmärchen (2). Letztere sind mit den entzückenden alten Richterschen Holzschnitten verziert, während die Ausstattung von Ehmcke nicht sehr schön, und die von Schneidler gar nicht schön ist. Mit Freude wird sich jeder Leser in die bekannte und doch immer wieder neue Welt der Märchen versenken — die monderglänzte Zaubernacht der Romantik ist mit dem Wesen des Deutschen verwachsen. „Plattdeutsche Märchen“ sollen jetzt folgen und dann in bunter Reihe: nordische, keltische, französische, serbische, russische, ägyptische, indische, chinesische, malaiische, australische, afrikanische Märchen. Mit Spannung kann man den weiteren Bänden entgegensehen.

Der italienischen Renaissance ist die früher von mir an dieser Stelle schon besprochene Sammlung „Renaissance“ von Marie Herzfeld (Diederichs) gewidmet. Ausgewählte Quellen zur Geschichte der römischen Kultur werden hier uns vorgelegt. 8 Bände liegen vor, ich erwähne nur kurz die beiden jüngst erschienenen: Decembrio, Leben des Visconti und Taten des Sforza;*) Infessura, Römisches Tagebuch.**) Den schönen Bilderschmuck und die gediegenen Einleitungen von Funk und Hefele erhöhen den Wert dieser interessanten Bände.

Wir kommen zurück nach Deutschland und zu den Klassikern. Die früher hier erwähnten Ausgaben sind fortgesetzt oder abgeschlossen: die Goethe-Ausgabe des Tempel-Verlages ist mit 5 Bänden vollständig geworden, ebenso der Schiller in der selben Ausgabe. Fritz Strich hat eine Biographie dazu geschrieben, recht brauchbar, aber doch ein wenig oberflächlich. Auch der Insel-Verlag ist rührig gewesen: in der Großherzog Wilhelm Ernst-Ausgabe ist der Schiller abgeschlossen, Goethe auf 11 Bände angewachsen — im Frühjahr 1914 soll auch diese Ausgabe fertig vorliegen. Man freut sich immer wieder an dem schönen Druck und dem leichten Papier — man kann wirklich seinen Goethe in der Tasche tragen. Die „Italienische Reise“ ist separat erschienen in gleicher Ausstattung. Die Propyläen-Ausgabe von Georg Müller ist bis zum 21. Bande vorgerückt, der das Jahr 1810 enthält, d. h. die Farbenlehre. Die Vorteile der chronologischen Anordnung haben sich weiter bewährt und man orientiert sich gern über Goethes Wirken in einem Jahre in den stattlichen Bänden dieser Ausgabe.

Der 11. Band der Pandora-Sammlung ist auch z. T. unsern Klassikern gewidmet: „Deutsche Dramaturgie von Lessing bis Hebbel“ (herausgegeben von Rob. Petsch). Eine kluge Einleitung von 50 S. bespricht die Grundsätze der Dramaturgie bei den verschiedenen Schriftstellern, und dann kommen sie selbst zu Wort: Lessing, Sturm und Drang, die Klassiker, Herder, Schlegel, Tieck, Novalis, Jean Paul, Schelling, Schopenhauer, Hegel, das junge Deutschland, Hebbel, R. Wagner (dem 12 S. eingeräumt sind), O. Ludwig etc. Durch diese Zusammenstellung hat man

*) LVI, 116 S., 3,50 Mk.
**) LXXVII, 6 Mk.

einen guten Überblick über die tiefen und vielseitigen Gedanken der Deutschen über das Drama — meist waren diese Männer im Theoretisieren nur groß!

An den Klassizismus schließt sich die Romantik. Ein Pandora-Band (9) ist den „Deutschen Romantikern" gewidmet und gibt „Charakterbilder", indem er Aussprüche deutscher Romantiker zusammenstellt (herausgegeben von G. v. Rüdiger). Die Einleitung führt kurz in das Wesen der Romantik ein und dann kommen die Romantiker zu Worte über Jean Paul, Hölderlin, Fichte, Schelling, Schlegel, Caroline, Tieck, Wackenroder, Novalis, Schleiermacher, Brentano, Arnim, Bettina, Eichendorff, Görres, Runge, Grimm, Kleist, E. T. A. Hoffmann, Uhland, Chamisso etc. Großen Reiz haben diese gegenseitigen Charakteristiken — so oft lauten sie ganz anders, als wir es nach unserer historischen Anschauung erwarten. Aber vom feinem psychologischen Verständnis zeugen sie meist, da die Romantiker Meister der Seelenanalyse waren.

Verschiedene große Ausgaben bei Georg Müller-München sind den Werken der Romantiker gewidmet. Eben erst hat Diederichs eine vorzügliche Hölderlin-Ausgabe vollendet — jetzt beginnt eine noch größere zu erscheinen: Hölderlin, Sämtliche Werke (historisch-kritische Ausgabe unter Mitarbeit von Fr. Seebaß besorgt durch Norbert v. Hellingrath). Der vorliegende 5. Band bringt zum ersten Male vereinigt alle Übertragungen Hölderlins aus dem griechischen Altertume: die Hymnen des Pindar, Ödipus, Antigone, Ajax. Der große Griechenschwärmer, der so viel zur Renaissance des Hellenentums beigetragen, hat mit tiefem Nachempfinden die griechische Kunst frei übertragen, so daß sie unmittelbar auf den genießenden Leser wirken; vom philologischen Standpunkt ist natürlich so manches dagegen einzuwenden. Außerdem enthält der Band noch Briefe von 1800—1804 und zahlreiche Anmerkungen. Die Ausstattung ist vorzüglich; diese monumentale Ausgabe wird sich leicht einen Platz neben den älteren erwerben.

Da wir gerade von Übersetzungen aus dem Griechischen sprechen, möchte ich auf zwei Versuche noch hinweisen: Pindar's Siegeslieder hat C. A. Boethke übertragen, den Prometheus des Aeschylos A. v. Gleichen-Rußwurm (beides bei Diederichs). Namentlich diese letztere finde ich sehr gelungen — es ist eine „deutsche Nachdichtung", mit recht viel Freiheit, aber auch mit feinem künstlerischen Sinn hergestellt. Das Nachwort handelt von „der Prometheussage in der Weltlitteratur" — ich vermisse dabei die Erwähnung des Lord Shaftesbury, der nach den neuesten Feststellungen die Prometheus-Gestalt der deutschen Dichtung übermittelt hat.

Die früher erwähnte Brentano-Ausgabe bei G. Müller ist fortgeschritten, Band 4, 5, 10, 13, 14 liegen vor; zuletzt sind die „Religiösen Schriften" erschienen, von Öhl und Schüddekopf mit aller Genauigkeit ediert und eingeleitet. Es handelt sich vor allem um die beiden großen Schriften, die Brentano nach den visionären Berichten der stigmatisierten Nonne Katharina v. Emmerich aufgezeichnet hat: Das bittere Leiden Christi und das Marienleben. Daß Brentanos Umdichten einen starken Anteil an dem Ganzen hat, weisen die Herausgeber nach. Abgesehen von der Bedeutung als katholische Erbauungsbücher, haben diese Aufzeichnungen ihren eigenen poetischen Reiz und sie sollten nicht so vergessen werden! Die Ausgabe selbst ist eine endgültige, wissenschaftlich erschöpfende.

Brentano's Name ist in der letzten Zeit besonders oft genannt worden in der Streitfrage nach dem Verfasser von Bonaventuras Nachtwachen. Man hatte diese vor einiger Zeit dem Romantiker Wetzel zugesprochen und Schulz hatte unter dieser Annahme auch seine Ausgabe der Nachtwachen im Insel-Verlag veranstaltet. Jetzt hat E. Frank in der Germanisch-Romanischen Monatsschrift 1912

den Nachweis geliefert, daß weder Schelling, noch Karoline, noch Hoffmann der Verfasser ist, sondern Brentano. Und so hat er denn diese feine, phantasievolle Schrift nochmals neu und genau ediert unter dem Titel: Cl. Brentano, Nachtwachen des Bonaventura (Heidelberg 1912). In der sorgfältigen Einleitung gibt er nochmals den Nachweis für die Richtigkeit seiner Annahme — und man muß den Scharfsinn und die Genauigkeit seiner Arbeit bewundern. Vorläufig ist Brentano sicher als Verfasser anzunehmen.

In gleicher Ausstattung und nach den selben Prinzipien wie bei Brentano erscheint bei G. Müller auch eine große Ausgabe der sämtlichen Werke von E. T. A. Hoffmann, Band 1—4, und 6 liegen vor, C. G. v. Maaßen zeichnet als Herausgeber. Auch diese Ausgabe repräsentiert ein großes Stück wissenschaftlicher Arbeit und bringt neue Resultate in den Einleitungen und Anmerkungen, sowie neue Grundlagen in den Texten. Als besondere Zierde seien die Bilderbeilagen erwähnt, die z. T. Hoffmanns eigene alte Zeichnungen wiedergeben. Die Fantasiestücke in Callots Manier, die Elixiere des Teufels, die Nachtstücke, die Leiden eines Theater-Direktors, die Serapions-Brüder etc. — sie erfreuen einen immer wieder durch ihre bizarre Phantasie und große schriftstellersiche Kraft. Daß diesem interessanten Geiste eine monumentale Ausgabe gewidmet ist, kann man nur billigen. Wenn der Verleger noch weitere Ausgaben plant, so möchte ich ihm die Anregung geben, sich doch Fr. Schlegels anzunehmen, und Tieck und Jean Paul nicht zu vergessen!

Zu den Romantikern gehört auch Schleiermacher, wenigstens in seiner Jugend. Ich darf wohl erwähnen, daß meine 4bändige Schleiermacher-Ausgabe jetzt abgeschlossen vorliegt (F. Meiner, Leipzig). Sie enthält alle philosophischen Schriften ganz oder in Auswahl, dazu natürlich die Reden über die Religion, die Weihnachtsfeier etc. Der soeben erschienene II. Band bringt eine kritische Originalausgabe der „Entwürfe zu einem System der Sittenlehre", nach den Handschriften zum ersten Male genau ediert — die älteren Ausgaben waren willkürlicher vorgegangen. Einleitung und Sachregister sind hinzugefügt.

Schleiermachers Reden sind auch von M. Rade in der „Deutschen Bibliothek" neu herausgegeben, mit kurzer Einleitung. Der billige Preis dieser Sammlung (1 Mk. für den gebundenen Band) sichert ihr weite Verbreitung.

Schleiermacher führt uns zu den Philosophen hinüber — zunächst einmal in die ältere Zeit der deutschen Mystik. Diederichs hat seine Ausgaben von Eckhardt und Suso durch eine zweibändige Ausgabe von Joh. Taulers Predigten ergänzt. W. Lehmann hat sie gut übertragen und mit einer wertvollen Einleitung versehen. Immer wieder kann man den kraftvollen und tiefsinnigen Worten des großen Predigers lauschen — die wertvollsten Keime deutscher Religiosität liegen in diesen Schriften der Mystiker!

Die klassische deutsche Philosophie erhält immer mehr auch ihre klassischen Ausgaben. Für Kant wird besonders viel getan. Am wertvollsten und wissenschaftlich erstklassig ist die Ausgabe von E. Cassirer (Verlag Br. Cassirer, Berlin). Sie ersetzt die Akademie-Ausgabe, sie bringt sogar stellenweise noch bessere Texte. Die bekanntesten Kant-Forscher arbeiten mit (Cohen, Buchenau, Buek, Kellermann), ein philologischer Apparat ist beigefügt, Ausstattung sehr vornehm (wenn man sich auch den Einband schöner denken könnte). 3 Bände sind bisher erschienen, in schneller Folge soll alles herauskommen.

Die Insel hat ebenfalls Kants Werke herauszugeben begonnen, innerhalb der Großherzog Wilhelm-Ernst-Ausgabe. Auch hier wieder erfreut einen der geringe Umfang der Bände. F. Groß hat die Texte durchgesehen.

In der „Deutschen Bibliothek“ ist ein Band erschienen: „Kant, sein Leben in Darstellungen von Zeitgenossen“. Es handelt sich um einen vollständigen Neudruck der berühmten Schilderungen von Jachmann, Borowski und Wasianski, die von hohem Werte für die Kenntnis Kants sind.

Fichte hat Medicus eine sehr gute 6bändige Auswahlausgabe gewidmet (F. Meiners Philosophische Bibliothek); leider nur eine Auswahl, aber doch eine, die die meisten Schriften enthält und verbesserte Texte bringt. Die Einleitung von Medicus ist eine wisenschaftliche Leistung von bedeutendem Wert — möchten doch in diesem Jubiläumsjahr recht viele zu Fichtes Schriften und Reden greifen, die so viel zur nationalen Erneuerung beigetragen haben!

Die religiöse Hauptschrift Fichtes, die „Anweisung zum seligen Leben“, ist auch innerhalb der deutschen Bibliothek von H. Scholz sehr gut ediert worden. Der ältere Berliner Fichte wandte sich in seiner „johanneischen Periode“ ganz einer mysthisch gefärbten, vertieften Religiosität zu und näherte sich den Romantikern und Mystikern, wenn er auch immer der scharfe Begriffsmensch blieb. Die vorliegende Schrift ist von Bedeutung für unser eigenes religiöses Suchen. Die 54 Seiten starke Einleitung von Scholz enthält eine wesentliche Förderung der Fichte-Forschung und ist von hohem Werte. — Die Schriften zum Atheismusstreit sind auch in der „Bibliothek der Philosophen“ (G. Müller) erschienen.

Auch für Hegel wird mehr getan als früher: eine Gesamtausgabe von Lasson und Weiß ist im Erscheinen (bei F. Meiner), Phänomenologie und Rechtsphilosophie liegen schon vor. Dazu bemüht sich das Hegel-Archiv Lassons um die Förderung der Einzelerkenntnis: neue Handschriften, Briefe etc. hat es schon gebracht.

Und Schelling? Neue Textausgaben sind nicht zu verzeichnen, neue Briefe von Niedhammer sind im Hegel-Archiv erschienen. Ich selbst bereite die Ausgabe des Nachlasses vor, Stücke daraus brachten Nord und Süd, Hochland und Deutsche Revue.

Auch Schopenhauer erhält jetzt seine Monumental-Ausgabe von Paul Deußen in Pipers Verlag — leider liegt sie mir nicht vor. Die Texte sollen vorzüglich sein, manches Neue wird gebracht (so die Vorlesungen in Berlin), die Ausstattung ist glänzend. In der „Bibliothek der Philosophen (G. Müller) ist die „Welt als Wille und Vorstellung“ auch wieder erschienen — auf diese von F. Mauthner geleistete Sammlung mache ich ganz allgemein aufmerksam (an anderen Stellen — Königsberger Allgemeine Zeitung, Hamburger Fremdenblatt — habe ich sie genauer besprochen).

Damit sei es genug — wieder ist eine große Reihe wertvoller Ausgaben an uns vorübergezogen. Möchten alle die rechten Leser finden!

Bayreuth und Draußen.

Aus den Vereinen.

Wagner-Verein Darmstadt.

216. W.-Abd. 24. 10. 13. Zum Besten des Festbauvereins: Klavierabend v. Herrn K. Friedberg aus Köln, Werke von Bach, Beethoven, Schumann, Chopin, Schubert, Liszt. — 217. W.-Abd. 3. 11. Konzert des Herrn Opern- und Konzertsängers Harry de Garmo aus Lübeck und des Herrn Klaviervirtuosen Dr. Fr. Berend aus München, Werke von Schumann, Beethoven, Brahms, Schubert, Strauß, Braunfels und: „Verachtet mir die Meister nicht!" — 218. W.-Abd. 13. 11. Konzert von Tilly Cahnbley-Hinken (Sopran), C. Cahnbley (Cello), Dr. Oskar Kaul (Klavier) aus Würzburg, Werke von Schubert, Schumann, Liszt, Mozart, Brahms, Wolf, Beethoven, Cahnbley, van Eyken, Pfitzner, Ramrath. — 219. W.-Abd. 4. 12. Petersburger Streichquartett (Grigorovitsch, Kranz, Bakeleinikoff, Buklovitsch), Werke von Beethoven, Smetana, Tanejew. —

Die Mitgliederzahl des Darmstädter Vereins ist im Jahre 1913 von 860 auf 986 gestiegen.

Wagner-Verein Hamburg.

96. W.-Abd. 31. 10. 13. Werke von Beethoven, Schubert, Dvorak, Chopin, Liszt, van Eyken, Levandowsky, H. Hermann, H. Wolf, Brahms; Mitwirkende: Marie Hartzer-Stibbe (Klavier), Richard Hartzer (Geige), Gertrud Assenheimer (Gesang). — 97. W.-Abd. 20. 11. 13. Werke von Beethoven, Brahms, de Swert und: Brünnhildens letzte Worte; Mitwirkende: Marianne Koch (Gesang), E. Leichsenring (Cello), Fr. Goldenberg (Klavier), Dr. Karl Koch, Dr. F. Glage (Begleitung). — 98 W.-Abd. 8. 12. Dichtungen von Heinrich Bredow in Wort und Lied, 13 Gesänge und 9 Rezitationen; Mitwirkende: Irmgard Kraus-Sonderhoff (Gesang), Paul Böckmann vom Deutschen Schauspielhause in Hamburg (Rezitation), Hermann Erdlen (Lieder für Laute), Dr. F. Glage (Begleitung).

Akademischer Richard Wagner-Verein zu Königsberg i. Pr.

Die neuen Satzungen des am 19. November 1912 wiederbegründeten Vereins wurden am 10. Dezember von der Universität genehmigt. Schon zwei Tage später, am 12. Dez., hielt der junge Verein seine erste Versammlung ab mit einem Vortrag: „Thematische Analyse und zusammenhängender Klaviervortrag des Vorspiels und ersten Aufzuges aus Parsifal (Herr Schimmelpfennig, Klavier; Herr Metzing, Vortrag). —

Aus den Satzungen seien hier angeführt:

§ 1. Der „Akademische Richard Wagner-Verein" zu Königsberg i. Pr. bezweckt: Das Verständnis für deutsche Kunst im Anschluß an Ideen und Werke Richard Wagners besonders unter den Studierenden der Universität auf dem Wege wissenschaftlicher Betrachtung zr fördern.

Seinem akademischen Charakter gemäß kann der Verein in das hiesige öffentliche Musikleben in keiner Weise beeinflussend eingreifen.

Der Verein sucht seinen Zweck zu erreichen:

1. durch Lektüre der wichtigsten Schriften Richard Wagners und Erklärung derselben,
2. durch wissenschaftliche Vorträge aus allen Gebieten der deutschen Kunst und Kultur,
3. durch musikalische Vorträge.

§ 2. Der Verein gehört dem „Allgemeinen Richard Wagner-Verein" als Zweigverein an.

§ 18. Bei Auflösung des Vereins fällt das Barvermögen an die „Richard Wagner-Stipendienstiftung."

Akademischer Richard Wagner-Verein Leipzig.

a) Wintersemester 1912/13.

I. Ordentliche Sitzung: Sonnabend, den 2. November 1912. 1. Wagner: Vorspiel zu „Lohengrin" (Gatscher); 2. Vortrag des o. M. Uhlig: Richard Wagner und wir, ein Beitrag zur Parsifalfrage; 3. Wagner: 1. Akt, 1. Szene a. „Lohengrin" (Gatscher). II. Ordentliche Sitzung: Sonnabend, den 9. November 1912. 1. Beethoven: Pathétique (Blanken-

feldt); 2. Wagner: Einleitung zum 3. Akt des „Tannhäuser“ (Gatscher); 3. Vortrag des o. M. Huhn: Die erste Tannhäuseraufführung in Paris. 4. Wagner: „Tannhäuser“ III. Akt, 1. und 2. Szene (Gatscher). III. 25. Stiftungsfest, Sonnabend, den 16. November 1912. (Festkommers.) 1. Ansprache des 1. Vorsitzenden; 2. Klaviervortrag: Festklänge von Liszt; 3. Ansprache des 2. Vorsitzenden; 4. Klaviervortrag: Rienzi-Ouvertüre von Wagner; 5. Festvortrag des o. M. Huhn: Rienzi; 6. Klaviervortrag: Huldigungsmarsch von Wagner. IV. Ordentliche Sitzung: Sonnabend, den 23. November 1912. 1. Wagner: Einleitung zum 3. Akt, 1. und 2. Szene aus „Parsifal“ (Gatscher); 2. Wagner: Introduktion und Chor der Friedensboten aus „Rienzi“ (Gatscher). V. Ordentliche Sitzung: Sonnabend, den 30. November 1912. 1. Wagner: Gebet aus „Rienzi“ (Gatscher); 2. Wagner: Karfreitagszauber aus „Parsifal“ (Gatscher). VI. Ordentliche Sitzung: Freitag, den 6. Dezember 1912. 1. Wagner: III. Akt, 1. Szene aus „Tannhäuser“ (Huhn); 2. Vortrag des o. M. Tovote: Betrachtungen über die Musik; 3. Mozart: Andante aus der Es dur-Symphonie (Huhn); 4. Schubert: Scherzo aus der Sonate in D dur (Huhn). VII. Ordentliche Sitzung: Sonnabend, den 14. Dezember 1912. 1. Wagner: Ankunft bei den schwarzen Schwänen (Huhn); 2. Wagner: Gruß seiner Getreuen an König Friedrich August (Huhn); 3. Wagner: Kaisermarsch (Huhn); 4. Vorlesung: Richard Wagner, Was ist deutsch? VIII. Ordentliche Sitzung: Freitag, den 20. Dezember 1912. (Weihnachtsfeier.) 1. Vortrag des A. H. Prof. Dr. Prüfer: Nibelungenring und Weihnachtsmythos; 2. Bach: Hirtensymphonie aus dem Weihnachtsoratorium (Huhn); 3. Wagner: Isoldens Liebestod a. „Tristan und Isolde“ (E. M. Dr. Stade). IX. Ordentliche Sitzung: Sonnabend, den 11. Januar 1913. 1. Schubert: Andante aus der C dur-Symphonie (Gatscher, Huhn); 2. Vortrag des o. M. Löffler: H. St. Chamberlain; 3. Wagner: Tannhäuser-Ouvertüre (Prof. Kaestner, Gatscher); 4. Wagner: Aus den „Meistersingern“, III. Akt (Prof. Kaestner, Gatscher); 5. Grieg: Lyrische Stücke (Blankenfeldt). X. Ordentliche Sitzung: Sonnabend, den 18. Januar 1913. 1. Liszt: Vorspiel zu „Christus“ (Gatscher); 2. Wagner: Kaisermarsch mit Schlußchor (Gatscher); 3. Berlioz: Te Deum: Marsch zur Überreichung der Fahnen (Blankenfeldt). XI. Ordentliche Sitzung: Freitag, den 24. Januar 1913. (Trauerfeier für A. H. Dr. Salow †). 1. Ansprache des 1. Vorsitzenden; 2. Wagner: Titurels Totenfeier aus „Parsifal“ (Kaestner, Gatscher); 3. Ansprache des A. H. Dr. von Hahn; 4. Chopin: Mazurka (Gatscher). XII. Ordentliche Sitzung: Sonnabend, den 1. Februar 1913. 1. Wagner: Brautzug aus „Lohengrin“ (Kottenhoff); 2. Vortrag des o. M. Uhlig: Völkererneuerung; 3. Wagner: Introduktion zum III. Akt der „Feen“ (Huhn); 4. Schubert: Scherzo aus der C dur-Symphonie (Huhn, Kottenhoff). XIII. Ordentliche Sitzung: Sonnabend, den 8. Februar 1913. 1. Wagner: Einzug in die Gralsburg aus „Parsifal“ (Kaestner, Gatscher); 2. Vortrag des o. M. Schroers: Entwickelung der Gralssage; 3. Liszt: Symphonische Dichtungen: Tasso (Kaestner, Gatscher). XIV. Ordentliche Sitzung: Sonnabend, den 15. Februar 1913. 1. Liszt: Heroische Rhapsodie (Gatscher); 2. Vortrag des o. M. Schroers: Entwickelung der Parzivalsage; 3. Wagner: Trauerzug aus der „Götterdämmerung“ (Kaestner, Gatscher). XV. Ordentliche Sitzung: Sonnabend, den 22. Februar 1913. 1. Liszt: Symphonische Dichtungen: „Orpheus“ (Huhn, Gatscher); 2. Vortrag von A. H. Prof. Dr. Kaestner: Wagner und Liszt, Geschichte einer Freundschaft; 3. Liszt: Préludes, Symphonische Dichtung (Kaestner, Gatscher); 4. Liszt: Consolations (E. M. Dr. Stade).

b) Sommersemester 1913.

1. Ordentliche Sitzung: Sonnabend, den 19. April 1913. 1. Beethoven: Larghetto aus der II. Symphonie (Kottenhoff); 2. Vortrag des o. M. Löffler: Die Entstehungsgeschichte der Meistersinger; 3. Beethoven: 5. Symphonie, I. Satz (Kottenhoff). II. Ordentliche Sitzung: Sonnabend, den 26. April 1913. 1. Wagner: Vorspiel zum 3. Aufzug der „Meistersinger“ (Huhn); 2. Vortrag des o. M. Löffler: Richard Wagner und Heinrich Heine; 3. Wagner: Einleitung zum III. Akt des „Tannhäuser“ (Kottenhoff). III. Ordentliche Sitzung: Sonnabend, den 3. Mai 1913. 1. Wagner: Aus den „Meistersingern“ (Huhn); 2. Vortrag des o. M. Löffler: Wagner in Dresden; 3. Wagner: III. Akt der „Meistersinger“ (Huhn). IV. Ordentliche Sitzung: Freitag, den 23. Mai 1913. (Wagnerfeier.) 1. Wagner: Vorspiel zu den „Meistersingern“ (Gatscher, Huhn); 2. Festvortrag des A. H. Prof. Dr. Prüfer; 3. Wagner: Vorspiel zu „Parsifal“ (Gatscher, Huhn). V. Ordentliche Sitzung: Sonnabend, den 31. Mai 1913. 1. Bruckner: VII. Symphonie (Huhn, Schubert); 2. Wagner: Vorspiel zu „Parsifal“ (Huhn, Schubert); 3. Vortrag des o. M. Schroers: Wagners Parsifal; 4. Wagner: V. Akt des „Rienzi“ (Blankenfeldt). VI. Ordentliche Sitzung: Sonnabend, den 7. Juni 1913. 1. Wagner: Chor der Friedensboten aus „Rienzi“ (Schubert); 2. Vortrag des o. M. Blankenfeldt: Karl Maria von Weber; 3. Wagner: Trauermusik zu Webers Überführung (Blankenfeldt); 4. Wagner: Gralserzählung aus „Lohengrin“ (Schubert). VII.

Ordentliche Sitzung: Sonnabend, den 14. Juni 1913. 1. Wagner: Matrosenchor a. d. „Fliegenden Holländer“ (Blankenfeldt); 2. Vortrag des o. M. Uhlig: Siegfried und Parsifal, ein Vergleich; 3. Mendelssohn: Lieder ohne Worte (Kottenhoff). VIII. Ordentliche Sitzung: Sonnabend, den 21. Juni 1913. 1. Beethoven: C moll-Sonate (Schubert); 2. Vortrag des o. M. Kottenhoff: Das Zeitalter Beethovens in der Musikgeschichte; 3. Beethoven: Ouvertüre zu „Egmont“ (Kottenhoff). IX. Ordentliche Sitzung: Sonnabend, den 28. Juni 1913. 1. Wagner: 2. Akt des „Tannhäuser“ (Huhn); 2. Vortrag des o. M. Huhn: Anton Bruckner; 3. Bruckner: 4. Symphonie, in Es dur, I. Satz (Huhn). X. Ordentliche Sitzung: Sonnabend, den 5. Juli 1913. 1. Wagner: Quintett aus den „Meistersingern“ (Huhn); 2. Vortrag des o. M. Blankenfeldt: G. Verdi und sein „Othello“ (mit Erläuterungen am Flügel); 3. Verdi: Stücke a. d. 4. Akt des „Othello“ (Blankenfeldt). XI. Ordentliche Sitzung: Sonnabend, den 19. Juli 1913. 1. Chopin: Prélude in Des dur (Schubert); 2. Schubert: Marsch (Schubert, Huhn); 3. Vortrag des A. H. Dr. von Hahn: Jean Paul; 4. Wagner: Gralszug aus „Parsifal“ (Blankenfeldt). XII. Ordentliche Sitzung: Sonnabend, den 26. Juli 1913. 1. Beethoven: Romanze in G dur (Kottenhoff); 2. Felix Weingartner, Verschiedene Stücke (Blankenfeldt); 3. Vortrag des o. M. Schroers: Gobineau; 4. Wagner: 2. Satz aus der Sonate in B dur (Kottenhoff); 5. Jean Sibelius: Valse triste (Blankenfeldt).

Vorstand im Sommersemester: Uhlig, rer. nat., Vorsitzender; Schroers, germ., Kassenwart; Kottenhoff, rer. nat., Schriftführer. Vereinslokal: Café Schumann, Zeitzerstr. 19.

Richard Wagner-Verein Plauen i. V.

219. Konzert am 9. Oktober. Sonate D-dur für Violine und Klavier von Fr. Schubert. Violinkonzert D-dur von Paganini. Sechs Konzertstücke alter Meister frei bearbeitet für Violine und Klavier von Willy Burmester: a) Menuett von Padre Martini, b) Walzer von J. N. Hummel, c) Ländlicher Tanz von C. M. von Weber, d) Alter Tanz von J. L. Dussek, e) Deutscher Tanz von K. v. Dittersdorf, f) Walzer Nr. 2 von C. M. von Weber. Tarantella Venezia e Napoli von Liszt. Fünf Konzertstücke frei bearbeitet für Violine und Klavier von Willy Burmester: a) Arietta v. Martin, b) Valse lente von Merikanto, c) Lied des Leierkastenmannes, d) Die Brücke und e) Napolitanisch von Tschaikowsky. Ausführende: Willy Burmester und Emerik Kris aus Wien. — 220. Konzert am 30. Oktober. Symphonie Nr. 3 F-dur von Brahms. Brandenburgisches Konzert Nr. 5 für Flöte, Violine, Klavier und Streichorchester, von Bach. Eine romantische Suite von Max Reger. Tannhäuser-Ouvertüre von Wagner. Ausführende: Dr. Max Reger und die Meininger Hofkapelle. — 221. Konzert am 12. November. Holländer-Ouvertüre von Wagner. Arie der Agathe aus Freischütz von Weber. Symphonie Nr. 3, F-dur von Dvoràk. Zwei Episoden aus Lenaus „Faust“ von Liszt. Zwei Lieder von Humperdink und D'Albert. Intermezzo I und II aus „Der Schmuck der Madonna“ von Wolf-Ferrari. Ausführende: K. Hofopernsängerin Magdalena Seebe und die städtische Kapelle aus Plauen. Leitung: städt. Kapellmeister Max Werner. — 222. Konzert am 26. November. Ouverture zu Leonore Nr. 3 von Beethoven. Violin-Konzert von Weingartner. Lustige Ouvertüre von Weingartner. Symphonie Nr. 7. A-dur von Beethoven. Ausführende: Hofkonzertmeister Gustav Havemann aus Leipzig und das Blüthner-Orchester aus Berlin. Leitung: Felix Weingartner.

Richard Wagner-Verband deutscher Frauen.

Ortsgruppe Darmstadt.

Am 22. November 1913 veranstaltete die Ortsgruppe ein Konzert zum Besten der R. Wagner-Stipendienstiftung unter Leitung des Hrn. Kapellmeisters Siegmund v. Hausegger und Mitwirkung der Frau Hofkonzertmeister Schmidt-Illing (Darmstadt), des Herrn Kammersängers Soomer (Dresden), des Herrn Hofopernsängers Schubert (Wiesbaden), sowie des verstärkten Großherzogl. Hoforchesters. Vortragsfolge: Beethoven's III. Leonoren-Ouvertüre; ursprüngliche Fassung der *Gralserzählung*; erstmalige Wiedergabe von Wagner's *„les adieux de Maria Stuart“*; Liszt's „Tasso“; *„Die Rose“*, *„Schlaf ein, holdes Kind“*, *„Erwartung“*, *„Der Tannenbaum“*, *„Die beiden Grenadiere“*; Ouvertüre zum *„Fl. Holländer“*, *„Lohengrin“*, *„Tannhäuser“*. Am Klavier Herr Hofkonzertmeister Schmidt. Der Vorstand der Ortsgruppe besteht aus Frau M. Selzam, I. Vors., Ihrer Excellenz Frau von Hahn, II. Vors., Frau M. Merck, Frau Gläsing, Frau von Helldorff, Frl. Ethel, Frau Leydheker, Pfarrer Vogel, Major Selzam.

Ortsgruppe Nürnberg.

Am 27. Oktober 1913 veranstaltete die Ortsgruppe ein Konzert unter Leitung von Siegfried Wagner und Mitwirkung der Hofopernsängerin Frau Perard-Petzl (München), Herrn Kammersänger A. Kase (Leipzig) und Herrn Scheidhauer (Bayreuth), sowie des Nürnberger Philharmonischen Orchesters. Vortragsfolge: S. Wagner, Ouvertüre zu „Herzog Wildfang", Wittichs Sonnengesang aus „Banadietrich", Einleitung zum II. Akt und Huldigungsreigen aus „Sternengebot", Gesang der Iris aus „Sonnenflammen", Vorspiel zum III. Akt a. „Der Kobold", Einleitung zum I. Akt des „Banadietrich", „Von Reinhart's junger Liebe" aus „Herzog Wildfang", Kirmes-Tanz aus „Herzog Wildfang", Einleitung zum II. Akt und Liebesduett aus „Schwarzschwanenreich", Ouverture zum „Bärenhäuter". — Der Reinertrag des Konzerts, dessen Zustandekommen vor Allem den eifrigen Bemühungen der Vorsitzenden der Ortsgruppe, Frau Consul Lambrecht, zu verdanken ist, brachte, trotz der bedeutenden Unkosten, der R. Wagner-Stipendienstiftung 1601 Mk. 22 Pfg. ein.

Jugendgruppe Posen.

Am 2. November 1913 veranstaltete die Jugendgruppe des Richard Wagner-Verbandes deutscher Frauen ihren zweiten Vortragsabend, welcher Karl Maria von Weber gewidmet war. In der einleitenden Ansprache teilte die Vorsitzende, Frl. Fontana, mit, daß erfreulicherweise bereits innerhalb der Gruppe eine Kammermusikvereinigung zustande gekommen wäre. Die Vereinsabende sollen nun abwechselnd der Erläuterung Wagnerscher Dramen und der Darbietung der Kammermusik dienen. Für den nächsten Monat ist der Vortrag eines Haydnschen Quartetts und eines Trio von Beethoven in Aussicht genommen. Der beabsichtigte Holländer-Abend findet im Januar unter Mitwirkung des Chors der Königlichen Gewerbeschule statt. In dem nun folgenden Referat über: „Richard Wagners Beziehungen zu Karl Maria von Weber" ging die Vortragende von den Bekenntnissen begeisterter Bewunderung aus, die Wagner in seinen Schriften über den Schöpfer des „Freischütz" hinterlassen hat. In der weiteren Betrachtung von Webers Leben und Schaffen wurde der innere Zusammenhang zwischen der romantischen Kunst beider Meister festgestellt. Es folgte die Freischütz-Ouvertüre, von den jugendlichen Kammermusikern vorgetragen, die Ariette aus dem „Freischütz": „Kommt ein flotter Bursch gegangen", sowie zwei der reizendsten Lieder Weberscher Kunst, und die „Aufforderung zum Tanz", ferner die Preciosa-Ouvertüre in einer Bearbeitung für Geige und Klavier, die Preciosa-Arie: „Einsam bin ich, nicht alleine", die Arie aus Oberon „Traure mein Herz" und das Wiegenlied. Die Jubel-Ouvertüre gab der Feier einen patriotischen Ausklang.

Ortsgruppe Schwerin.

Am 28. 10. 13 fand ein Vortragsabend statt, welcher unter gefälliger Mitwirkung der K. Sächs. Kammersängerin Frau Annie Krull und des K. Schauspielers Herrn Hugo Rudolph von Hannover nach der Arie und dem Gebet der Elisabeth noch einzelne Werke von Lissauer, Münchhausen, Schönaich-Carolath (Rezitation), von Franz, Rubinstein, Schumann, Hildach (Gesang), von Volkmann-Leander, Hans Jakob, Wildenbruch, u. a. (Rezitation) und zum Schluß die Ozean-Arie des Rezia aus Weber's „Oberon" brachte. Die Begleitung am Flügel führte Herr Erich Hasse vom Großh. Hoftheater aus.

Außerhalb der Vereine.

Mozart-Verein zu Dresden.

Programm des am 8. 12. 13 zum Besten des Dresdener Richard Wagner-Denkmal-Fonds gegebenen Mozart-Wagner-Konzertes unter Leitung des Herrn Prof. Max v. Haken und Mitwirkung der Kammersängerin Frau Katharina Fleischer-Edel und des Herrn Ossipp Gabrilowitsch (Klavier): Vorspiel zum III. Akt der *„Meistersinger"*, Arie der Elektra aus „Idomeneus", Konzert für Klavier und Orchester d-moll, *„Der Engel"*, *„Schmerzen"*, *„Träume"*, *Huldigungsmarsch.* —

Im Verlage des Herausgebers.
Druck von Lorenz Ellwanger vorm. Th. Burger, Bayreuth.

IV.—VI.

Die Schranke des Individuellen, das schmerzlich Problematische in Welt und Leben, wird nur in der Liebe überwunden.

Erkenntnis liegt im Schönen eingeschlossen; Sinn und Bedeutung ist im Kunstwerk darin, aber auf eigene Weise, unbegreiflich, nicht auszudenken und doch ganz sinnlich unmittelbar: sinnlich-übersinnlich, das ist das Wesen der Schönheit.

Es ist nicht hinreichend, die Meinungen des jetzigen Geschlechtes zu lenken, wichtiger ist es, die Kräfte des folgenden Geschlechtes zu entwickeln.

(Heinrich von Stein.)

Tristan und Isolde.*)

Von Ernst Bindel.

Wir werden bei der Besprechung des Tristandramas geflissentlich alles außer Acht lassen, was keinen engeren Zusammenhang mit der Erlösungsliebe aufweist; z. B. wird uns das Markeproblem nicht beschäftigen. Es soll uns eben nur darauf ankommen, das im vorigen Aufsatze systematisch Vorgetragene durch das Tristandrama bestätigt und erweitert zu finden. Als Quelle für unsere Untersuchungen dient neben der endgültigen Fassung der Dichtung der im Sommer des Jahres 1857 angefertigte Prosaentwurf zu diesem Werke.**)

Wie des Tages Licht unserem Auge eine von uns verschiedene Welt zeigt, während das Dunkel der Nacht alle Unterschiede verwischt, täuscht die nicht vollständig dem Willen unterworfene Erkenntnis uns den Wahn einer Verschiedenheit unseres Wesens von demjenigen anderer Dinge vor, während die sich nur noch im Ahnen genügende Erkenntnis uns mit aller Welt uns eins fühlen läßt. Sinnig hat daher Wagner in seinem Tristandrama durch den Tag die Bejahung des individuellen Willens, seine Verneinung bei simultaner Bejahung des universellen Willens durch die Nacht versinnbildlicht. Das Auge, welches ja Tag und Nacht allein wahrnimmt, ist also der Erkenntnis im allgemeinen zu vergleichen, durch deren Verhältnis zum Willen die Unterschiede der drei Typen bedingt sind. Nachtsichtig taugt daher das Auge, wahr zu sehen: nachtsichtig ist es hellsichtig, „hell erschlossen", wie die Nacht der Tag der Seele, des Universalwillens, ist. Dem vom Tagesscheine geblendeten Blick stellt sich dagegen eine trügerische Welt dar:

---

*) Fortsetzung zu dem Aufsatze: Ergänzung Schopenhauers durch Wagner.

**) Zitate aus der Dichtung werden mit dem Zeichen „. . . .", solche aus dem Entwurfe mit dem Zeichen «. . . .» versehen werden.

„Seine (des Tages) eitle Pracht,
seinen prahlenden Schein
verlacht, wem die Nacht
den Blick geweiht:
seines flackernden Lichtes
flüchtige Blitze
blenden uns nicht mehr."

Alles Leiden stammt aus der in der Individuation befangenen Erkenntnis, also vom Tage:

„Gibt's eine Not, gibt's eine Pein,
die er nicht weckt mit seinem Schein?"

Das Individuum sucht als solches nur sein Glück, sein Vorwärtskommen, seinen Vorteil; Ruhm und Ehre erscheinen ihm als die erstrebenswertesten Güter, weil sie dem Egoismus die höchste Befriedigung vorgaukeln. An demjenigen, welcher über das Individuum ein Leiden verhängt, strebt jenes Rache, Vergeltung zu üben, während der durch die Individuation nicht mehr Getäuschte keine Sühne für ein ihm zugefügtes Unrecht heischen würde; Schopenhauer sagt:

„Daß aber die . . . . . im principio individuationis nicht mehr befangene Erkenntnis jene Vergeltung fordernde Gesinnung nicht mehr hegt, bezeugt schon die Christliche Ethik, welche alle Vergeltung des Bösen mit Bösem schlechthin untersagt und die ewige Gerechtigkeit als in dem von der Erscheinung verschiedenen Gebiete des Dinges an sich walten läßt. (Die Rache ist mein, Ich will vergelten, spricht der Herr)."

Zunächst sind Tristan und Isolde „Tagesknechte"; die zärtlichen Vorwürfe, welche sich die Liebenden im zweiten Aufzuge kurz nach ihrer Vereinigung machen, schildern ihr anfängliches Verhalten unter dem Gesichtswinkel der Tagesphilosophie. Nur einem Vorgang aus dieser Zeit des Irrtumes wollen wir nähere Aufmerksamkeit zuwenden, nämlich der Art, wie sich die Liebe in beider Herz senkt.

Isolde steht vor dem siechen Tristan, um als Rächerin ihres von ihm erschlagenen Verlobten mit dem Schwerte den Todesstreich zu führen:

„Von seinem Lager blickt' er her,
nicht auf das Schwert, nicht auf die Hand,
er sah mir in die Augen.
Seines Elendes jammerte mich,
das Schwert, ich ließ es fallen."

Diese Liebe auf den ersten Blick deutet auf ein gewaltiges Wollen. Dazu gesteht Tristan im zweiten Aufzuge, er habe Isoldes Bild „ohne Wissen und Wahn dämmernd empfah'n". Diese Fähigkeit der Liebenden, bei starkem Wollen das Erkennen zu beschwichtigen, den Intellekt zum Erkenntnisorgan der Gattung zu machen, ist das Herz, welches dem ganzen Drama den Pulsschlag erteilt. Zunächst bleibt jedoch unter dem Scheine des Tages ihre Liebe, deren wunderbare erlösende Kraft in ihnen gleichsam nur aufblitzte, — denn

es war nur beim Dämmern geblieben und nicht bis zum Ahnen gekommen — ein Leiden, und im Gefühle der Schmerzen, die der Tag seiner Liebe verursachte, klagt Tristan:

„O, könnt' ich die Leuchte,
der Liebe Leiden zu rächen,
dem frechen Tage verlöschen!"

Doch jener flüchtige Blitz in des Truges Dunkel oder, besser umgekehrt, das plötzliche Verlöschen der schmerzenden Helle reicht hin, sie des Truges Wahn ahnen zu lassen. V o r dem die Nacht visionär erschließenden Liebesblick waren sie der Welt des Leidens rettungslos verfallen. N a c h dem Liebesblicke war es nur noch nötig, daß die Tagessonne auf sie ihre Strahlen aus steilem Zenit herabbrannte, um sie den ihnen nunmehr mit dem Leiden identisch erscheinenden Tag endlich einmal durch die wohltätige Nacht unterbrechen zu lassen. Als Tristan lange nach seiner Heilung nach Irland zog, um Isolde bei ihren Eltern für einen andern, für Marke, zu freien, und von diesen die Einwilligung erhielt, als Isolde so der Qual entgegenging, „ungeminnt den hehrsten Mann stets sich nah zu sehn", da brach sich bei ihr des Tages Bann:

„Das als Verräter dich mir wies,
dem Licht des Tages wollt' ich entflieh'n,
dorthin in die Nacht dich mit mir zieh'n,
wo der Täuschung Ende
mein Herz mir verhieß,
wo des Trugs geahnter Wahn zerrinne."

Auch Tristan entzog sich dem Tage aus Leidensüberdruß:

„Daß ganz ich heut' genese!"

Beide fliehen also den Tag auf Grund selbstempfundener Leiden.

Tristan läßt sich jedoch von Isolde nur dann in die Nacht ziehen, wenn hinter dieser der Tod steht; denn er kennt vorläufig neben Tag und Nacht noch ein Drittes, die Treue gegen seinen Freund Marke. Nur ein Todestrank kann daher den Tag von ihm scheuchen, und mit den Worten:

„Tristans Ehre — höchste Treu'!"

leert er die vermeintliche Giftschale.

Wäre der Trank ein Todestrank gewesen, so hätten Tristan und Isolde als Lebende im Reiche der Nacht kurze Zeit nur „träumend gewacht", nur «irrend getappt». So aber wurde ihnen im Leben die Wonne der Nacht „weit und offen" erschlossen.

„Heil dem Tranke! Heil seinem Saft!
Heil seines Zaubers hehrer Kraft!
Durch des Todes Tor, wo er mir floß,
weit und offen er mir erschloß,
darin ich sonst nur träumend gewacht,
das Wunderreich der Nacht."

Freilich, eine „Wonne voller Tücke", ein „truggeweihtes Glücke" stand ihnen bevor; denn sie waren durch das Leben auch dem Tage und allen seinen Leiden wieder preisgegeben, allerdings mit dem bedeutenden Unterschiede gegen früher, daß innerlich ihr Tag vollbracht war, indem dieser sie nicht mehr in einer so eisernen Umklammerung festhalten konnte; denn das den Tag erfüllende Sehnen trieb sie immer wieder in die Arme der Nacht:

„In des Tages eitlem Wähnen
blieb ihnen ein einzig Sehnen,
das Sehnen hin zur heil'gen Nacht."

Tag und Nacht warfen sich nun die Liebenden gegenseitig zu. Wie auf dem sturmbewegten Meere ein Schiff von den Wogen hoch und niedergeschleudert wird, taumelten sie vom Entzücken zum Jammer, vom Jammer zum Entzücken, und so heißt es in Wagners programmatischen Erläuterungen zum Vorspiel des Tristandramas:

„Nun war des Sehnens, des Verlangens, der Wonne und des Elendes der Liebe kein Ende: Welt, Macht, Ruhm, Ritterlichkeit, Treue, Freundschaft, alles wie wesenloser Traum zerstoben; nur eines (am Tage) noch lebend: Sehnsucht, Sehnsucht, unstillbares, ewig neu sich gebärendes Verlangen, Dürsten und Schmachten . . . . . ."

Das also war der Liebenden Los, bis jene bedeutsame Nacht anbrach, die der zweite Aufzug schildert.

In allen Dramen Wagners tritt eine herrliche Natursymbolik zu Tage. Die Ereignisse der Natur gehen mit denen der Menschenseele Hand in Hand. Wie im letzten Aufzuge des Walkürendramas die Natur auf den tobenden Sturm eine milde Abenddämmerung folgen läßt und damit parallel nach schrecklichem Dräuen gegen Brünnhild eine versöhnliche Stimmung in Wotans Herz einzieht, fällt auch im Tristandrama Tag und Nacht der Natur mit der Seele Tag und Nacht zusammen.

Isolde hat den Tag über an Markes Seite voll des gewaltigen Sehnens den Pflichten einer Königin obliegen müssen. Die Nacht ist nun hereingebrochen; doch einer Fackel Licht hält als verabredetes Warnungszeichen den Geliebten noch von ihr fern. In dieser „letzten Leuchte" birgt sich ein tiefer Sinn. Sie offenbart den Unterschied zwischen Musik und Erlösungsliebe: die Liebesnacht ist Tristan so lange verwehrt, bis die letzte Leuchte in Isolden verlischt, bis es Isolde beliebt, den Trug des Tages ganz und gar abzuschütteln. Daher ruft Tristan aus:

„Das Licht! Das Leicht! O dieses Licht!
Wie lang verlosch es nicht!
Die Sonne sank, der Tag verging;
doch seinen Neid erstickt' er nicht:
sein scheuchend Zeichen zündet er an
und steckt's an der Liebsten Türe,
daß ich nicht zu ihr führe."

Als im dritten Aufzuge Tristan, dem Tage wieder ausgeliefert, Isolde zur gemeinsamen Wanderung in das Reich der Nacht herbeisehnt, da verwünscht er ebenfalls diese bei ihm in unseligem Angedenken stehende letzte Leuchte:

„Brennt sie ewig, diese Leuchte,
die selbst Nachts mich von ihr scheuchte?"

Das durch die Liebe im Du aufgehende Ich umarmt mit dem Du zugleich die ganze Welt: das Ich wird eben in den Allwillen hinein erlöst. Als daher Isolden die ersten Schatten der Nacht umfangen, als die „Dämmerung" hereinbricht, atmet der Liebenden die ganze Welt nur Seligkeit: „lachend" schüttelt der Wind das Laub, des Quelles „sanft" rieselnde Welle rauschet „wonnig" daher und „lacht" ihr in schweigender Nacht. Hierher gehört auch der im Verhältnis zu seiner Wichtigkeit bisher zu wenig beachtete Umstand, daß die Liebesnacht sich in der freien Gottesnatur und nicht in den durch ihren Prunk an die Tageswelt gemahnenden Gemächern Isoldens im Gegensatz zum Lohengrindrama abspielt.

Isolde gewinnt schließlich die Kraft, sich vom Tagestruge gänzlich loszureißen, das, was ihr am Tage mit hehrer Pracht geglissen, ganz als trügerisch und eitel von sich zu weisen. Sie eilt auf die Fackel zu mit den Worten:

„Die im Busen mir die Glut entfacht,
die mir das Herze brennend macht,
die mir als Tag der Seele lacht,
Frau Minne will: es werde Nacht,
daß hell sie dorten leuchte,
wo sie dein Licht verscheuchte.
Die Leuchte, und wär's meines Lebens Licht,
lachend sie zu löschen zag' ich nicht."

Nachdem durch das Löschen der Fackel die Liebenden vereint sind, «strömt die lange zusammengepreßte Empfindung über»; das, was sich vorher auf das Individuum konzentrieren mußte und diesem gleichsam die Brust sprengen wollte, kann jetzt auf den geliebten Gegenstand abströmen, wodurch sich das eigene Herz erleichtert fühlt. Der Dichter ringt hier nach Worten, um den die Erlösung vom Individuum ankündenden Wirbel des Entzückens zu schildern:

„O süße, hehrste, kühnste, schönste, seligste Lust!
Ohnegleiche! Ueberreiche! Ueberselig! Ewig! Ewig!
Ungeahnte, nie gekannte!
Ueberschwänglich hoch erhab'ne!
Freudejauchzen, Lustentzücken!
Himmelhöchstes Weltentrücken!
Mein! (Tristan) (Isolde) mein!
Mein und dein!
Ewig, ewig ein!"

Man könnte glauben, es hier gar nicht mit dem Erlösungsentzücken, sondern bloß mit einem Wiedersehensjubel zu tun zu haben. Daß jedoch hier

auch eine Erlösung vom individuellen Willen bei beiden stattgefunden hat, bezeichnen die von beiden Liebenden geäußerten Worte: „Ewig, ewig e i n !“

Wer an das Stammeln der Entzückten einen gedanklichen Maßstab anlegen wollte, mäße mit falscher Elle. Im zweiten Aufzuge „geht eben fast gar nichts wie Musik vor sich“, was uns durch den Umweg über Wagners Metaphysik der Musik, welchen wir zum Verständnis der Ergänzung Schopenhauers nahmen, besonders deutlich sein muß. Die obige Redeweise ist Wagners Schrift über die Benennung Musikdrama entnommen, wo es u. a. heißt:

„. . . . . wie mir denn z. B. vorgeworfen ist, daß ich im zweiten Aufzuge des Tristandramas versäumt hätte, ein glänzendes Ballfest vor sich gehen zu lassen, während dessen sich das unselige Liebespaar zur rechten Zeit in irgend ein Boskett verloren hätte, wo dann ihre Entdeckung einen gehörig skandalösen Eindruck und alles dazu sonst noch Passende veranlaßt haben würde; statt dessen geht nun in diesem Akte fast gar nichts wie Musik vor sich.“

In Wagners Briefen an Mathilde Wesendonk lesen wir etwas Aehnliches; es heißt dort:

„Seit gestern beschäftige ich mich wieder mit dem Tristan. Ich bin immer noch im zweiten Akte. Aber — was wird das für Musik! Ich könnte mein ganzes Leben nur noch an dieser Musik arbeiten. O, es wird tief und schön; und die erhabensten Wunder fügen sich so geschmeidig dem Sinn. So etwas habe ich denn doch noch nicht gemacht: aber ich gehe auch ganz in dieser Musik auf; ich will nichts mehr davon hören, wann sie fertig werde.“

Der in der Musik auftretende Allwille lebt in der Liebesnacht auch in Tristan und Isolde; diese sind gleichsam dort selbst Musik geworden. Nur der im Ahnen verbleibende Rest von Erkenntnis ermöglicht das zur Musik gesungene Wort, und dieses Wort entspringt eben einem als Modus des Willens auftretenden Gefühle.

Nachdem der erste Jubel der Entzückten verrauscht ist, entspinnt sich zwischen ihnen ein seltsames Zwiegespräch:

Isolde: Wie lange fern! Wie fern so lang'!
Tristan: Wie weit so nah'! So nah' wie weit!
Isolde: O Freundesfeindin, böse Ferne!
Träger Zeiten zögernde Länge!
Tristan: O Weit' und Nähe, hart entzweite!
Holde Nähe, öde Weite!

Mit diesen Worten werden Raum und Zeit, die Formen des Erkennens, aus denen die Vielheit, die Individuation, ist, angeklagt. Tristan und Isolde haben natürlich weder Kants transscendentale Aesthetik noch Schopenhauers Welt als Wille und Vorstellung gelesen, ihr Wissen kommt ihnen nur durch das Gefühl: die Innigkeit ihrer Liebe möchte beide derart miteinander verschmelzen, daß von einer individuellen Getrenntheit nichts mehr zu bemerken ist:

„Herz an Herz dir, Mund an Mund!
Eines Atems einiger Bund!“

Durch dieses Ineinanderstreben tut sich also das Loslösen von Raum und Zeit kund. Damit erledigt sich zugleich der nicht unberechtigte Einwand, daß die hold gepriesene Nähe doch auch ein Raumbegriff sei. Andererseits verstehen wir nun auch szenische Bemerkungen wie:

„Tristan schmiegt sich immer inniger mit dem Haupte an Isolde,"

richtig zu deuten, indem wir solche nicht mehr mit einem lüsternen, zur Zeugung strebenden Liebesgefühl erklären werden.

Wir hatten den Jubel, durch den sich die erste Zustandsänderung ankündigt, als ein Reaktionsgefühl gegen den mit Leiden verknüpften, nunmehr abgeschüttelten Tag erkannt. Daher muß, je weiter in der nun herrschenden Nacht der Moment der Befreiung abrückt, um so mehr der Jubel verebben, «der Sturm sich allmählich zur sanfteren Zärtlichkeit besänftigen» und statt dessen der Gedanke an den wiederkehrenden Tag sich als ein drohendes Gespenst aufrichten, besonders, wenn der Sturz aus dem reinen Aether mit alledem, was die Erlösungsliebe so hassenswert macht, schon vorher gehörig durchgekostet wurde, wie es ja bei den Liebenden zutrifft. Daher muß auf den Jubel der Wunsch folgen, nie wieder dem Tage zu verfallen, nie wieder aus der Nacht zu erwachen:

„O, sink hernieder, Nacht der Liebe,
gib Vergessen, daß ich lebe;
nimm mich auf in deinen Schoß,
löse von der Welt mich los!"

Denn durch das Leben droht ihnen der Tag, welchen sie nun schon allzulange von sich fernhielten.

Was wir in trockener Rede als erste Zustandsänderung samt Reaktionsgefühl erörterten, finden wir dichterisch mit erstaunlicher Kühnheit und überwältigender Schönheit in folgenden Versen geschildert:

„Verloschen nun die letzte Leuchte;
was wir dachten, was uns däuchte,
all' Gedenken, all' Gemahnen,
heil'ger Dämmerung hehres Ahnen
löscht des Wähnens Graus
welterlösend aus.
Barg im Busen sich uns die Sonne,
leuchten lachend Sterne der Wonne.
Von deinem Zauber sanft umsponnen,
vor deinen Augen süß zerronnen,
Herz an Herz dir, Mund an Mund,
eines Atems einiger Bund,
bricht mein Blick sich wonnerblindet,
erbleicht die Welt mit ihrem Blenden;
die mir der Tag trügend erhellt (hat),
zu täuschendem Wahn entgegengestellt (hat),
selbst — dann bin ich die Welt:
wonnehehrstes Weben,

liebeheiligstes Leben,
Niewiedererwachens
wahnlos hold bewußter Wunsch!“

Jene Worte:

„Die mir der Tag trügend erhellt,
zu täuschendem Wahn entgegengestellt,
selbst, — dann bin ich die Welt,“

sprechen das tiefe Geheimnis der Nacht, die Veredelung des Individuums zum universellen Willen, aus; nur durch unsere Analyse der Ergänzung ergibt sich diese einwandfreie Deutung. Durch die erlösende Macht der Liebe wandert die als Trug vom Tage außerhalb unser gesetzte Welt in unser Inneres: die Sonne birgt sich in des Liebenden Busen. Infolge dieses Platzwechsels wird die Welt nur noch als ein wonnehehrstes Weben gespürt; das bisherige Leuchten der Sonne wird zur wohligen Wärme:

«Leuchtet die Sonne nicht mehr, in meinem Busen barg sie ihre Wärme.»

Man kann demnach folgendermaßen schematisieren:

1. Die Welt stellt sich im Tage als mittelbare Objektivität des Allwillens dar.

2. Dem willenfreien Erkennen erscheint sie als unmittelbare, adäquate Objektität des Allwillens, sodaß sie auch hier immer noch Erscheinung, Schauspiel ist.

„Welch' Schauspiel! Aber ach, ein Schauspiel nur!
Wo faß' ich dich, unendliche Natur?“

Auf diese bange Frage lehrt uns das Tristandrama die Antwort:

3. In der Liebe zwischen Mann und Weib vermag sich der Allwille ohne die Vermittlung der Erscheinung zu verkünden und wird nun nur noch als ein „wonnehehrstes Weben“ gefühlt. Daher heißt es in dem von Wagner vertonten Gedichte Mathilde Wesendonks „Stehe still!“

„Wenn Aug' in Auge wonnig trinket,
Seele ganz in Seele versinket,
Wesen in Wesen sich wiederfindet
und alles Hoffens Ende sich kündet,
die Lippe verstummt in staunendem Schweigen,
keinen Wunsch mehr will das Inn're zeugen:
erkennt der Mensch des Ew'gen Spur
und löst dein Rätsel, heil'ge Natur.“

Die Liebenden „versinken nun wie in gänzliche Entrücktheit“; die Welt der Erscheinungen hat sich um sie her vollständig verflüchtigt, indem sogar der eigene Leib vor den Augen des andern zerronnen ist, und in ihrer Brust waltet nur noch die Welt des Ansichs.

Schopenhauer kannte von den drei Seiten des menschlichen Lebens nur zwei: seine Bejahung und Verneinung des Willens. Die Willensverneinung spricht sich nach ihm am vollendetsten im Lebenswandel eines Heiligen aus. Minder rigoros können wir jedoch schon die bloße

Durchschauung der Individuation etwas Heiliges nennen, indem sie uns vom Egoismus „heilt". Wagner war es, welcher die Schopenhauer entgangene dritte Seite, die Möglichkeit einer Befreiung vom Egoismus, auch in der Geschlechtsliebe und der Musik entdeckte. Es ist daher nicht bloßer Wortschwall, wenn im Vorigen von einem „liebeheiligsten Leben" und von der „heiligen Nacht" geredet wurde; ebenso könnte auch von der Heiligkeit der Musik gesprochen werden. Der Mensch bleibt auch nach Hinzunahme von Schopenhauers Ergänzung durch Wagner immer noch das einzige Naturgeschöpf, das die Heiligkeit erringen kann. Vom Menschen abgesehen, ist daher die Natur unheilig. Sie könnte höchstens insofern heilig genannt werden, als sie auf den Menschen eine heiligende Wirkung ausüben kann, indem sie ihn entweder in den Zustand des reinen, willenfreien Erkennens oder in den des erkenntnisschwachen Wollens versetzt. Ersteres vermag sie durch ihre sich uns förmlich aufdrängende Schönheitsfülle, letzteres etwa durch den Gesang der sie bevölkernden Vöglein. An sich aber ist, wie gesagt, die ohne den Menschen betrachtete Natur unheilig. Die selbe Drossel, welche uns eben noch durch ihren schwermütigen Gesang entzückte, stürzt sich jetzt voll Gier auf einen sich am Boden windenden Wurm, um ihn auf die grausamste Weise zu zerstückeln. Wagner schreibt darum auch an Mathilde Wesendonk:

„und löst dein Rätsel, heilige Natur! Die „heilige Natur" hatte ich große Lust umzutaufen: der Gedanke (daß durch die Liebe das Welträtsel lösbar sei) ist richtig, aber nicht der Ausdruck: Heilig ist die Natur nirgends, außer da, wo sie sich selbst aufhebt und verleugnet. Aber ich hab's dir zu Liebe doch stehen gelassen!"

Es ließe sich durch die Erweiterung, die der Schopenhauer'sche Begriff der Heiligkeit von Seiten Wagners erfahren hat, auch das Amt der Musik beim religiösen Kult erklären, der ja im Grunde nichts anderes bezweckt als den Menschen vom Egoismus zu heilen, ihn zu heiligen.

Einzig der Tod gewährt den Liebenden die Möglichkeit, den im Leben wiederkehrenden Tag abzuwenden, die Streiche, durch welche der Tag beider Liebe zu einem Leiden, einem Begehren verunstalten würde, abzuwehren. Doch bedeutet der Tod in der Nacht nicht etwa zugleich deren Ende, sodaß er ein Nirwana bewirkte, vielmehr verschafft er ihr ewige Dauer: denn in der Nacht sind die Liebenden der universelle Wille selbst, welchem als Ding an sich weder Entstehen noch Vergehen zukommt. Die ganze Macht des Todes beschränkt sich also hier darauf, daß er durch Verscheuchung des die Liebe, wenn auch nicht tötenden, so doch verwundenden Tages die der Liebesnacht gesetzte Grenze aufhebt. «Kein Tag könnte uns mehr trennen: erweckte uns nie mehr sein banger Schein, bärge uns immer die Nacht der Liebe; gäbe es eine Wonne höher als diese, die gänzlich frei von aller Qual?» Da die Liebe also weder im Leben noch im Tode stirbt, soweit als dieser in der Liebesnacht erfolgt, lebt beider Liebe ewig, stirbt sie nie.

Durch den Tod ist also den von der Nacht umfangenen Liebenden vergönnt, „über alle Grenzen der Wirklichkeit, des Raumes, der Zeit, der Erscheinungswelt obzusiegen, sich an den höchsten Weltengeist hinzugeben und in ewig untrennbarer Vereinigung miteinander und mit dem Vatergeiste zu verharren". Das Verlangen nach diesem Tode ist daher der bewußte Ausdruck einer Bejahung des universellen Willens durch Verneinung des individuellen. Die Liebesnacht, des Allwillens Herrschaft soll verewigt werden, und Liebestod hat Wagner den Zauber genannt, welcher dies Wunder wirken soll, nicht Tod der Liebe, sondern Tod aus Liebe. «Gebrochenen Blickes sind sie Walter der Welt».

Tristan kommt eher als Isolde zum Bewußtsein des wahren Verhältnisses, in dem der Liebestod zu Tag und Nacht steht; er begehrt darum als erster, zu sterben;

„Laß den Tag dem Tode weichen!"

Isolde erschrickt; mit dem Tode in der Nacht noch falsche Vorstellungen verknüpfend, macht sie dem Geliebten «schwermütig zarte Vorwürfe»:

„Tag und Tod mit gleichen Streichen
sollten uns're Liebe erreichen?"

Der Tod sollte unsere Liebe verwunden oder gar töten? Tristan bedeutet der Geliebten, daß von einem Enden der Liebe durch den Tod keine Rede sein könne:

„Uns're Liebe? Tristans Liebe?
Dein' und mein', Isoldes Liebe?
Welches Todes Streichen
könnte je sie weichen?
Stünd' er vor mir, der mächt'ge Tod,
wie er mir Leib und Leben bedroht',
die ich so willig der Liebe lasse,
wie wäre seinen Streichen
die Liebe selbst zu erreichen?
Stürb' ich nun ihr, der so gern ich sterbe,
wie könnte die Liebe mit mir sterben,
die ewig lebende mit mir enden?
Doch stürbe nie seine Liebe,
wie stürbe dann Tristan seiner Liebe (ab)?

Isolde, darüber beruhigt, daß ihre Liebe nicht ende, begehrt noch zu wissen, ob der Tod in der Nacht ihre Liebe nicht wenigstens verwunden, verunstalten könne, indem er sie aus dem Universalwillen in den Individualwillen stürzte:

„Doch unsere Liebe, heißt sie
nicht Tristan u n d Isolde?
Das süße Wörtlein: und,
was es bindet, der Liebe Bund,
wenn Tristan stürb',
zerstört' es nicht der Tod?"

Tristan weiß auch diesem Bedenken zu begegnen; der Liebestod affiziert ja gar nicht die Nacht, tötet vielmehr den Tag, also das, was Tristan hindert, ewig nur Isolden zu leben, ewig seiner Individualität ledig zu sein:

„Was stürbe dem Tod,
als was uns stört,
was Tristan wehrt,
Isolde immer zu lieben,
ewig ihr nur zu leben?“

Eine Eigentümlichkeit des Liebestodes ist jedoch Tristan entgangen: gemeinschaftlich muß der Tod in der Nacht erfolgen. «Tristans Sterben ist nur mit Isoldes Tod denkbar». Denn stürbe Tristan allein, so wäre zwar, solange wie Isolde an Tristans Leiche noch im Reiche der Nacht weilte, trotz Tristans Tod das Wörtlein, „und“ nicht zerstört. Jedoch einmal müßte Isolde in den Tag, in ein „eigenes Leben“ zurück, und mit ihr müßte auch Tristan der Nacht enttauchen. Da hingegen sein Tod den Tag für immer verscheucht hätte, wären ihm nunmehr Tag wie Nacht verschlossen: weder universeller noch individueller Wille, versänke er in das Nichts, „wäre ihm der Tod gegeben“, wäre er, da seine Liebe gestorben, seiner Liebe abgestorben. Stirbt jedoch Isolde mit ihm, dann ist er ein «endlos Lebender», sie desgleichen.

„Doch dieses Wörtlein: und,
wär' es zerstört (= wenn es zerstört wäre),
wie anders als
mit Isoldes eigenem Leben
wär' Tristan der Tod gegeben?“

Der Unterschied, ob der Liebestod mit Erhabenheit abgewartet oder mit Heftigkeit, im Selbstmorde, aufgesucht wird, ist an und für sich belanglos. Jedoch läßt sich denken, daß, je entschiedener in der Liebe das Individuum verneint wird, um so weniger ein Widerstand des Leibes als der Erscheinung des individuellen Willens zu befürchten ist, mit um so größerer Wahrscheinlichkeit die Auflösung des Leibes durch einen Liebestod spontan, ohne eine gewaltsame Brechung des Leibeswiderstandes, erfolgen wird, der Tod abgewartet werden kann, indem alsdann dieser nichts weiter als die äußere Erscheinung obiger Willensentscheidung ist, indem also das, was von der physischen Seite aus gesehen Tod heißt, von der psychischen Seite aus sich als der erwähnte Willensakt darstellt. Der nicht gewaltsam zustande kommende Liebestod ist daher, wie Wagner sagt, „die höchste und vollkommenste Erscheinung der von ihm gemeinten Willensentscheidung“, während ein irgendwie beschleunigter Liebestod nur „einen unvollkommenen und niederen Grad“ jenes Willensaktes bezeichnet. Das allen Graden der Skala Gemeinsame, der Inhalt des Begriffes Liebestod, ist mit den Versen der Tristandichtung ausgesprochen:

„So starben wir, um ungetrennt,
ewig einig ohne End',
ohn' Erwachen, ohn' Erbangen,
namenlos in Lieb' umfangen,
ganz uns selbst gegeben,
der Liebe nur zu leben!"

«Dem Tode geweiht, ewig Liebende, endlos Lebende, laß uns umschlingen, um uns nie mehr zu trennen!» „Laß uns diesem schönen Tode weihen, der all' unser (uns am Tage quälendes) Sehnen und Begehren birgt und stillt! Laß uns selig dahinsterben, mit ruhig verklärtem Blick und dem heiligen Lächeln schöner Ueberwindung!" heißt es in den Briefen Wagners an Mathilde Wesendonk. Auf die verschiedenen Arten des Liebestodes macht das Tristandrama aufmerksam durch die Worte:

„W e l c h e s Todes Streichen
könnte sie (die Liebe) je weichen?"

Das Schopenhauer rätselhafte Phänomen des gemeinschaftlichen Selbstmordes eines liebenden Paares ist nun vollständig gedeutet.

Wenn den Liebenden durch einen Liebestod eine Perpetuierung der Nacht möglich ist, müßte doch auch der Musiker sich durch einen „Musikertod" — man verzeihe diese Wortbildung — eine ewig währende Nacht verschaffen können. Höchst überraschend ist nun, daß Wagner selbst im Alter von neunzehn Jahren den Plan einer Novelle im Kopf trug, in welcher sich ein solcher Musikertod, ein Tod in Tönen, vorfindet. Es heißt hierüber in der schon öfter herangezogenen Autobiographie:

„Schon vor mehreren Jahren hatte ich in Büschings Buch über das Ritterwesen einen tragischen Vorgang beiläufig angeführt gelesen, welchen ich seitdem nirgends sonst wieder angetroffen habe. Eine Edelfrau war zur Nachtzeit von einem Manne, der sie mit heimlicher Leidenschaft liebte, gewaltsam überfallen worden und hatte ihn, mit der Kraft des Ehrgefühls kämpfend, in den Burghof hinabgeschleudert. Sein rätselhafter Tod blieb so lange ein Geheimnis, bis bei seiner feierlichen Beisetzung, welcher auch die Edelfrau im Gebete beiwohnte, diese plötzlich, ebenfalls entseelt, niedersank. Die geheimnisvolle Stärke der leidenschaftlichen, in sich verschlossenen Empfindung prägte sich meiner Phantasie aus diesem Vorgange mit unauslöschlicher Lebhaftigkeit ein. Zunächst noch ganz von der besonderen Art der Behandlung solcher Phänomene in den Hoffmann'schen Erzählungen erfüllt, entwarf ich eine Novelle, in welche zugleich der mir damals so teure musikalische Mystizismus hineinspielte. Der Vorgang sollte auf dem Gute eines reichen Kunstfreundes spielen: ein Brautpaar sah der Hochzeit entgegen, zu welcher auch der Freund des Bräutigams, ein interessanter, verschlossener, melancholischer junger Mann, eingeladen war. Zu dieser Gesellschaft fand sich, im innigsten Verkehr, ein sonderbarer alter Musiker. Welche mystischen Beziehungen zwischen dem alten Musiker, dem melancholischen jungen Manne und der Braut stattfanden, sollte aus dem

Ausgange gewisser Verwickelungen klar werden, welche zu einem gleichen Ereignis wie dem vorher erwähnten aus dem Mittelalter führten. Zu dem im Sarg ausgestellten, unbegreiflich getöteten jungen Mann und der an seiner Seite ebenso rätselhaft verscheidenden Braut gesellte sich der alte Musiker, welcher bei der ergreifenden Totenfeier die Orgel spielte und während eines in das Unendliche fort tönenden Dreiklanges ebenfalls tot auf seiner Bank gefunden wurde. Zur Ausführung dieser Novelle war es nicht gekommen."

Zum tieferen Verständnis mancher in den vorigen Abschnitten gedeuteten Phänomene greifen wir auf Wagners Schrift Beethoven zurück, in der es heißt:

„Den traumartigen Zustand, in welchem uns jene andere Welt aufgeht, aus der der Musiker zu uns spricht, erkennen wir sofort aus der einem jeden zugänglichen Erfahrung, daß durch die Wirkung der Musik auf uns das Gesicht in der Weise depotenziert wird, daß wir mit offenen Augen nicht mehr intensiv sehen. Wir erfahren dies in jedem Konzertsaal während der Anhörung eines uns wahrhaft ergreifenden Tonstückes, wo das Allerzerstreuendste und an sich Häßlichste vor unseren Augen vorgeht, was uns jedenfalls, wenn wir es intensiv sähen, von der Musik gänzlich abziehen und sogar lächerlich gestimmt machen würde, nämlich, außer dem sehr trivial berührenden Anblicke der Zuhörerschaft, die mechanischen Bewegungen der Musiker, der ganz sonderbar sich bewegende Hilfsapparat einer orchestralen Produktion. Daß dieser Anblick, welcher den nicht von der Musik Ergriffenen einzig beschäftigt, den von ihr Gefesselten endlich gar nicht mehr stört, zeigt uns deutlich, daß wir ihn nicht mehr mit Bewußtsein gewahr werden, dagegen nun mit offenen Augen in den Zustand geraten, welcher mit dem des somnambulen Hellsehens eine wesentliche Aehnlichkeit hat. Und in Wahrheit ist es auch nur dieser Zustand, in welchem wir der Welt des Musikers unmittelbar angehörig werden. Von dieser sonst mit nichts zu schildernden Welt aus legt der Musiker durch die Fügung seiner Töne gewissermaßen das Netz nach uns aus, oder auch er besprengt mit den Wundertropfen seiner Klänge unser Wahrnehmungsvermögen in der Weise, daß er es für jede andere Wahrnehmung als die unserer eigenen inneren Welt wie durch Zauber außer Kraft setzt.

Wollen wir uns nun sein Verfahren hierbei einigermaßen verdeutlichen, so können wir dies immer nur wieder am besten, indem wir auf die Analogie desselben mit dem inneren Vorgange zurückkommen, durch welchen, nach Schopenhauers so lichtvoller Annahme (in der Schrift „Versuch über das Geistersehen"!), der dem wachen zerebralen Bewußtsein gänzlich entrückte Traum des tiefsten Schlafes sich in den leichteren, dem Erwachen unmittelbar vorausgehenden allegorischen Traum gleichsam übersetzt. Das analogisch in Betracht genommene Sprachvermögen erstreckt sich für den Musiker vom Schrei des Entsetzens bis zur Uebung des tröstlichen Spieles der Wohllaute. Da er in der Verwendung der hier zwischenliegenden überreichen Abstufungen gleichsam von dem Drange nach einer verständlichen Mitteilung des innersten

Traumbildes bestimmt wird, nähert er sich wie der zweite, allegorische Traum den Vorstellungen des wachen Gehirnes, durch welches dieses endlich das Traumbild zunächst für sich festzuhalten vermag. In dieser Annäherung berührt er aber, als äußerstes Moment seiner Mitteilung, nur die Vorstellungen der Zeit, während er diejenigen des Raumes in dem undurchdringlichen Schleier erhält, dessen Lüftung sein erschautes Traumbild sofort unkenntlich machen müßte. Während die weder dem Raum noch der Zeit angehörige Harmonie der Töne das eigentlichste Element der Musik verbleibt, reicht der nun bildende Musiker der wachenden Erscheinungswelt durch die rhythmische Zeitfolge seiner Kundgebungen gleichsam die Hand zur Verständigung."

Wir hatten bereits darauf hingewiesen, daß im zweiten Aufzuge, in der Liebesnacht, sich die Musik in ihrem ureigenen Elemente befindet. Daher muß in ihr das Harmonische vor dem Rhythmischen ganz bedeutend überwiegen. Mit der Läuterung des Bekenntnisses zum Allwillen muß die Musik zu einem Meer von harmonischen Wogen anschwellen.

Die Funktion der Kirchenmusik bestand nach unserer Erkenntnis darin, die religiöse Andacht in ihrem Bestreben, den Menschen von seinem selbstischen Ich loszureißen, zu unterstützen. Die Hilfeleistung der Musik wird also um so kräftiger sein, je mehr die Harmonie, die Essenz der Musik, ihre Existenz, den Rhythmus, zurückdrängt. Der Choral, als eine in schlichtem Rhythmus fortschreitende Folge von Harmonien, ist daher der zuverlässigste Bundesgenosse im Gottesdienste. In der von Wagner projektierten Novelle klingt das Dasein des alten Musikers in eine reine Harmonie, in einen Dreiklang aus, der frei von aller rhythmischen Beimengung ist und bis ins Unendliche forttönt. Der Universalwille zeigt sich in unverhüllter Gestalt als das nie Werdende, immer Seiende; ewig währt nun die Nacht.

Das im vorigen Satze Ausgeführte lenkt unsere Gedanken unwillkürlich auf die von den Pythagoräern behauptete Harmonie der Sphären. Erde und Gestirne, welche zusammen das Weltganze ausmachen, geben jedes einen einzigen Ton, in ihrer Gesamtheit eine Harmonie von sich, welche die ganze unendliche Zeit hindurch gleichmäßig forttönt: der ewige Wille des Alls redet hier seine gewaltige Sprache. Doch die Menschen wollen sie nicht hören: ihr Ohr verschließend, steigen sie in die Niedrigkeit des Individuums hinab. Zwei Pforten sind ihnen gelassen, durch welche sie sich zu ihrem wahren Wesen zurückfinden können, die Liebe und die Musik; schließen wir, durch sie in das Reich der Weltennacht eintretend, darauf im Tode des Werdens Tore hinter uns zu, so hören wir ewig die Harmonie der Sphären. Als später Isolde den Liebestod stirbt, da schallt ihr die Sphärenmusik entgegen:

„Höre ich nur diese Weise,
die so wundervoll und leise,
Wonne klagend, alles sagend,

mild versöhnend aus ihm (Tristan) tönend,
auf sich schwingt, in mich dringt,
hold erschallend um mich klingt?"

Ueber eines der dunkelsten Dogmen der Philosophie ist hiermit einiges Licht verbreitet. Wir kehren nun zum Tristandrama zurück.

Die Liebenden haben sich in der Nacht bis zu einem solchen Grade von Verneinung des Individuums emporgeschwungen, daß sie der edelsten Form des Liebestodes fähig sind. «Eine berauschende Todesahnung» bemächtigt sich ihrer bereits:

„O, ewige Nacht, süße Nacht!
Hehr erhab'ne Liebesnacht!
Wen du umfangen, wem du gelacht,
wie wäre ohne Bangen
aus dir er je erwacht!
Nun banne das Bangen, holder Tod,
sehnend verlangter Liebestod!"

Sobald sich in der Geschlechtsliebe der Allwille ohne Vermittlung der Erscheinung ausspricht und durch den Liebestod seine Zurückbeugung unter die Erscheinung vereitelt ist, wird er alle Ewigkeit hindurch als ein „wonnehehrstes Weben" gefühlt. Die eingehende Schilderung dieses Zustandes liegt in den Worten:

„Ohne Wähnen sanftes Sehnen, ...
ohne Bangen süß' Verlangen,
ohne Schmachten hold Umnachten,
ohne Meiden, ohne Scheiden,
traut allein, ewig heim,
in ungemess'nen Räumen
überseliges Träumen! . . . . .
Ohne Nennen, ohne Trennen
neu' Erkennen,*) neu' Entbrennen;
endlos ewig ein-bewußt:
heiß erglühter Brust höchste Liebeslust!"

Dieses ewige Wonnegefühl ist der beständige Nachklang des Entzückens über die Erlösung, das also hier einem Stoße vergleichbar ist, welcher einem Körper eine ewig dauernde gleichförmige Bewegung erteilt. Raum und Zeit, die Bestimmungsstücke der Erscheinung, haben alle Bedeutung verloren; in ungemessenen Räumen währt endlos ewig überseliges Träumen. Mit Raum und Zeit ist auch die Individuation dahin:

„Tristan: Tristan du, Isolde ich, nicht mehr Tristan!
Isolde: Du Isolde, Tristan ich, nicht mehr Isolde!"

*) Anm.: „neu' Erkennen" bedeutet „eine neue Art des Erkennens", nicht etwa „ein sich wiederholendes Erkennen", ebenso „neu' Entbrennen".

Hätte der Liebestod die seiner voll Inbrunst Harrenden ereilt, wären sie jetzt ohne Wehen hehr vergangen, so hätte keine Hölle die Kraft besessen, die Liebenden ihrem Paradiese zu entreißen, und dem Jammer, wie dem das Leiden am Tage verstärkenden Sehnen wäre auf Ewigkeit die Türe verschlossen worden. Jedoch hätte dann Wagner seine Absicht nur zum Teil verwirklicht, indem der Sturz aus lichter Höhe mit allem, was er nach sich zieht, keine künstlerische Gestaltung erfahren hätte. Darum mußte der Tag die Liebenden aus ihrem Erlösungshoffen emporschrecken. Doch die Weihe, die die seligen Schauer des bereits nahenden Liebestodes ausgestrahlt hatten, durfte nicht verloren gehen, sondern mußte sich im hereinbrechenden Tage wiederfinden. Deshalb durfte dieser nur mit einer edlen Gefährtin an der Hand erscheinen, und diese war hier die Freundschaft.

Tristan hatte Marke verraten, indem er, ohne Freundschaft mehr im Herzen, vor des Königs Augen den Freund spielte, um sich die Möglichkeit von Zusammenkünften mit Isolde zu sichern. Seine Schuld verursacht ihm in Markes Gegenwart tiefe Trauer: „er senkt langsam den Blicke zu Boden, und in seinen Mienen ist . . . . . zunehmende Trauer zu lesen." Er will seine Schuld damit sühnen, daß er in Markes Gegenwart das verhaßte Individuum, welches den König betrog, vernichtet. Die Kraft zur Verneinung des Individuums durch den Tod kommt ihm aus seiner Liebe zu Isolde. Er will den Sühnetod als Liebestod sterben.

Der Liebestod ist nur als gemeinsamer Tod der Liebenden in der Nacht möglich, und zwar: je mehr die Nacht zum Tage hinneigt, desto größer ist der Widerstand des im Leibe erscheinenden individuellen Willens, um so nötiger wird es, mit Gewalt gegen den Leib vorzugehen; eine laue Verneinung vermag keinen spontanen Liebestod herbeizuführen. Dies alles wurde von uns schon früher erkannt. Tristan wird von der Trauer der Nacht zugetrieben; Isolde folgt ihm aus Sehnsucht nach: „sehnsüchtig blickt sie zu Tristan empor". Beide umhüllt jedoch kein sattes Dunkel; vielmehr zittern des Tages Strahlen ihnen nach. Ist nun Isolde mit Tristan zu sterben gewillt? «Tristans Tod ist ja doch nur mit Isoldens Sterben denkbar»:

„Das Wunderreich der Nacht, ...
das bietet dir Tristan,
dahin geht er voran:
ob sie ihm folge treu und hold,
das sag' ihm nun Isold'!

Isolde ist zwar sterbensbereit; doch ihr Zustand läßt sie wissen, daß der Tod ihr nicht von selbst kommen werde. Welcher Weg bleibt ihr nun zum Reiche der durch einen Liebestod erschlossenen Weltennacht? Sie verhehlt sich die Notwendigkeit, daß sie nur einen gewaltsamen Liebestod sterben könne:

„Auf dem sie folge treu und hold,
den Weg nun zeig Isold'!"

Mit den an Melot gerichteten Worten:

«Du bist erwählt, unseliger Freund, mir den Weg zu weisen, den ich, o Königin, dich führen soll!»

dringt Tristan auf ihn ein, und „als Melot ihm das Schwert entgegenstreckt, läßt er das seinige fallen und sinkt verwundet an Kurwenals Brust." Isolde löst ihr Versprechen nicht ein, weil sie vor einem gewaltsamen Liebestode zurückbebt, wie sie auch später den sterbenden Tristan beschwört:

„Nicht an der Wunde,
an der Wunde stirb mir nicht!"

Hätte Tristan durch die Wunde den Tod gefunden, er wäre dann keinen Liebestod gestorben, einem Nirwana wäre er zugeeilt gemäß Isoldes Worten:

„Doch dieses Wörtlein: und,
wär es zerstört,
wie anders als
mit Isoldes eigenem Leben
wär' Tristan der Tod gegeben?"

Melots Streich brachte ihn dagegen in nur eine Krisis: das Zünglein der Wage stellte sich durch die Wunde auf den haarscharfen Strich zwischen Leben und Tod ein; ihn umfing ein Scheintod. Dieser verlängerte die ihm bei seiner Verwundung lachende Nacht. Die Nacht im Scheintode war freilich ungleich herrlicher als die vorher: kein neugieriger Strahl vermochte ihr geheimnisvolles Dunkel zu durchdringen. Da ging Tristan eine Ahnung auf vom Reiche des wirklichen Liebestodes, wo „nur ein Wissen uns eigen, göttlich ewiges Urvergessen". Dem Lebenden hatte sich die Nacht in dieser Lauterkeit noch nicht offenbart; diesen hatte der Gedanke an den wiederkehrenden Tag beunruhigt. Jetzt trank Tristan eine Wonne in sich ein, die «g ä n z l i c h frei von aller Qual» war.

Seinem Schlürfen war jedoch ein Ende beschieden, ihm war noch kein e w i g e s Urvergessen gewährt; die zweite Zustandsänderung mußte bei ihm eintreten, sobald als die noch im Leben weilende Isolde in den Tag zurückkehrte:

„Isolde lebt u n d w a c h t,
sie rief mich aus der Nacht."

Er weiß dies, bevor er die Geliebte leiblich gesehen hat:

„Isolde noch im Reich der Sonne!
Im Tagesschimmer noch Isolde!
Krachend hört' ich hinter mir
schon des Todes Tor sich schließen;
weit nun steht es wieder offen,
der Sonne Strahlen sprengt' es auf!"

Als ihm später Isoldes Nahen die Richtigkeit dieser Worte bestätigt, ruft er aus:

„Wußt' ich's nicht? Sagt' ich's nicht?
daß sie noch lebt, noch Leben mir webt?
Die mir Isolde einzig enthält,
wie wär' Isolde mir aus der Welt?"

Damals, zu Beginn der Nacht des zweiten Aufzuges, war ihm das nächtige Reich, trotzdem er sehnsüchtig darin Einlaß begehrte, solange verschlossen, bis Isolde die letzte Leuchte löschte. Nun hat sie die Fackel wieder angezündet, und das grelle Licht scheucht den im Sterben Liegenden aus dem Wunderreiche, trotzdem es ihn darin mit allen Fasern seines Herzens festhalten will:

„Im Sterben mich zu sehnen!"

Dies „Gemeinsam" der Liebe, es enthüllt sich immer nackter in seiner ganzen Furchtbarkeit; wie ein Fluch haftet es sich an seine Fersen und läßt ihm keine Ruhe:

„Nirgends, ach nirgends find' ich Ruh',
mich wirft die Nacht dem Tage zu . . . ."
„Verfluchter Tag mit deinem Schein!
Wachst du ewig meiner Pein?
Brennt sie ewig, diese Leuchte,
die selbst Nachts mich von ihr scheuchte?"

Außerordentlich bezeichnend ist es, daß Tristan sich beim Erwachen zuerst in das Gewebe der Erkenntnisformen und in dessen Einschlag, die Empfindungs- und Erfahrungswelt, d. h. überhaupt in die Welt der Relationen, zurückfinden muß, daß er nicht etwa gleich mit einem Weheruf erwacht:

„Mit hell erschloss'nen Augen
muß er der Nacht enttauchen."

Daher mit seinem Getreuen Kurwenal beim Erwachen folgendes Zwiegespräch:

Tristan: Wo bin ich?
Kurwenal: Ha, diese Stimme! Seine Stimme!
Tristan! Herre! Mein Held! Mein Tristan!
Tristan: Wer ruft mich?
Kurwenal: Endlich! Endlich! Leben, o Leben!
Süßes Leben meinem Tristan neu gegeben!
Tristan: Kurwenal, du? Wo war ich? Wo bin ich?
Kurwenal: Wo du bist? In Frieden, sicher und frei!
Kareol, Herr! kennst du die Burg der Väter nicht?
Tristan: Meiner Väter?
Kurwenal: Sieh dich nur um!
Tristan: Was erklang mir?
Kurwenal: Des Hirten Weise hörtest du wieder;
am Hügel ab hütet er deine Herde.
Tristan: Meine Herde? . . . .

Nun erst kommt ihm der Jammer des individuellen Bewußtseins zur Erkenntnis:

„Weh' nun wächst bleich und bang
mir des Tages wilder Drang,
grell und täuschend sein Gestirn
weckt zu Trug und Wahn mir das Hirn!"

Der Wechsel seines Zustandes geht eben vom Erkennen, nicht vom Wollen aus. «Isolde selbst wird ihm nun ein Wahn» und steht vor seinem geistigen Auge nicht mehr als ein so innig Vertrautes wie in der Nacht.

Daß Tristan in einem Scheintode die Wonne des hinter dem Liebestod Liegenden geahnt, daß er die Sphärenmusik vernommen hat, gibt seinem Schicksal nun, nachdem er dem Tage zurückgegeben, eine neue Wendung: ihn zieht es jetzt mit solcher Gewalt zu den feierlichen Klängen zurück, daß für ihn von nun an der Tod nur noch ein Liebestod sein kann. Darum ist dem in der Tageshitze Daliegenden kein Tod möglich, solange Isolde fern von ihm weilt, solange sie nicht kommt, ihn in die Liebesnacht zu führen, und daher muß sich die Sehnsucht nach der Geliebten bei ihm ins Ungemessene steigern. Von diesem ungeheuren Verlangen kann ihn eben kein einsam gestorbener Tod mehr erlösen:

„Vor Sehnsucht nicht (allein) zu sterben!"

Die maßlose Sehnsucht nach der Geliebten, das Nicht-einsam-sterben-können kündigt also ein ohnmächtiges Ringen nach Bejahung des universellen Willens an:

„Kein Heil nun (da ich hier einsam liege) kann,
kein süßer Tod
je mich befrei'n
von der Sehnsucht Not."

«Isolde, ach! in ihr nur kann ich sterben, Isolde nur kann mich erlösen.»

Wir wissen nun, warum der in der Hitze Verschmachtende sich nicht mehr selbst töten kann, solange „das Meer öd' und leer" ist.

Das herzzerreißende Sehnen nach der Geliebten erfaßt ihn, sobald er, der Götternacht entschleudert, wieder den Schleier des Truges vor seine Augen gezogen erkennt:

„Welches Sehnen! Welches Bangen!
Sie zu sehen, welch' Verlangen!
Sie zu suchen, ... sie zu finden,
in der einzig . . . . zu entschwinden
Tristan ist vergönnt!
Ach Isolde, süße Holde!
Wann endlich, wann, ach wann,
löschest du die Zünde,
daß sie mein Glück mir künde?"

Ganz „außer sich" ist er, als er aus Kurwenals Munde vernimmt, daß ein treuer Mann ihm Isolde übers Meer bringe:

„Isolde kommt, Isolde naht!

Er ringt gleichsam nach Sprache". Die ungeheure Freude über der Geliebten Nahen und der namenlose Schmerz über ihr Fernbleiben bedingen sich wechselseitig als Ausdrücke eines und des selben Sehnens, das der Geplagte noch einmal in die an Kurwenal gerichteten Worte zusammendrängt:

„Dies furchtbare Sehnen, das mich sehrt,
dies schmachtende Brennen, das mich zehrt,
wollt' ich dir's nennen,
könntest du's kennen,
nicht hier würdest du weilen,
zur Warte müßtest du eilen,
mit allen Sinnen
sehnend von hinnen
nach dorten trachten und spähen,
wo ihre Segel sich blähen,
wo vor den Winden,
mich zu finden,
von der Liebe Drang befeuert,
Isolde zu mir steuert."

Ward ihm durch die Sehnsucht das Leben erst seit der Zeit vergiftet, da er den Blick in die Nacht getan, damals, als er, ein siecher Mann, bei Isolden Heilung begehrte? Nein, ach nein! Die Sehnsucht war ihm schon vorher trübe Gefährtin. Es war allerdings eine ganz andere Sehnsucht als jetzt; da „lag er sterbend im Kahne stumm", das Gift der ihm von Morold geschlagenen Wunde dem Herzen nah: er fühlte des Todes harte knöcherne Hand schon auf seiner Schulter und sehnte sich doch noch so heiß in das Leben, in den Tag, in den individuellen Willen zurück. Diese Sehnsucht, dieser wahrhaftige „Wille zum Leben", trieb ihn hin zu Irlands Kind, gesunden wollte er wieder:

„Sterbend lag ich stumm im Kahn,
der Wunde Gift dem Herzen nah',
Sehnsucht klagend klang die Weise;
den Segel blähte der Wind
hin zu Irlands Kind;"

dieses ist der eigentliche Sinn von Tristans Worten:

„Im Sterben mich zu sehnen!",

welche sich also auf die erste Sehnsucht, den Willen zum Leben, beziehen, wenngleich sie auch, wie wir zeigten, bei der späteren, neuen Sehnsucht, eine neue Bedeutung haben würden. «Sterbend, wollte er damals leben». Jedoch „die Wunde, die

Isolde heilend schloß,
riß mit dem Schwert sie wieder los,"

indem sie dieses als Morolds Rächerin auf ihn zückte, um ihn dem gefürchteten Tode, welchem er doch soeben erst durch die Heilung entronnen war, wieder auszuliefern.

„Das Schwert dann aber —
ließ sie sinken“,

und beide taten sie den so folgenschweren Blick in die Nacht. Nun schwand die alte Sehnsucht, doch eine neue pflanzte sich an ihre Stelle, die Sehnsucht hin zur heiligen Nacht: die alte Qual hüllte sich gewissermaßen nur in ein neues Gewand. Durch den Todestrunk gedachte er endlich seiner Peinigerin ganz zu entgehen. Doch

„Wie er da hoffte,
ganz zu genesen,
da ward der sehrendste
Zauber erlesen;
daß nie er sollte sterben,
sich ewiger Qual vererben“;

denn die Liebe drang wütend vom Herzen wieder zum Hirn zurück, beschied dem in den Tag Zurückgetäuschten des Sehnens Qual von neuem und noch dazu heftiger als zuvor:

„Der Trank! Der Trank!
Der furchtbare Trank!
Wie vom Herzen zum Hirn
er wütend mir drang!“

Mit dem Tranke ist also hier —und auch im Folgenden — im übertragenen Sinne die Erlösungsliebe gemeint. Die Nachtsehnsucht, die foltert ihn auch jetzt noch, wo er vor ihr nicht einsam sterben kann:

„Vor Sehnsucht nicht zu sterben!“

Hier drängt sich dem Kenner der Schopenhauer'schen Philosophie eine vom Philosophen in dem Kapitel: „Erblichkeit der Eigenschaften“ angestellte Betrachtung unwillkürlich auf; es heißt dort nämlich:

„Es ist der selbe Charakter, der selbe individuell bestimmte Wille, welcher in allen Descendenten eines Stammes, vom Ahnherrn bis zum gegenwärtigen Stammhalter, lebt. Allein in jedem derselben ist ihm ein anderer Intellekt, also ein anderer Grad und eine andere Weise der Erkenntnis beigegeben. Dadurch nun stellt sich ihm, in jedem derselben, das Leben von einer anderen Seite und in einem anderen Lichte dar: er erhält eine neue Grundansicht davon, eine neue Belehrung. Zwar kann, da der Intellekt mit dem Individuo erlischt, jener Wille nicht die Einsicht des einen Lebenslaufes durch die des andern unmittelbar ergänzen. Allein in Folge jeder neuen Grundansicht des Lebens, wie nur eine erneute Persönlichkeit sie ihm verleihen kann, erhält sein Wollen selbst eine andere Richtung, erfährt also eine Modifikation dadurch, und, was die Hauptsache ist, er hat, auf dieselbe, von Neuem das Leben zu bejahen, oder zu verneinen. Solchermaßen wird die aus der Notwendigkeit zweier Geschlechter zur Zeugung entspringende Naturanstalt der immer wechselnden Verbindung eines Willens mit einem Intellekte zur Basis einer Heilsordnung. Denn

vermöge derselben kehrt das Leben dem Willen (dessen Abbild und Spiegel es ist) unaufhörlich neue Seiten zu, dreht sich gleichsam ohne Unterlaß vor seinem Auge herum, läßt andere und immer andere Anschauungsweisen sich an ihm versuchen, damit er, auf jede derselben, sich zur Bejahung oder Verneinung entscheide, welche beide ihm beständig offen stehen, nur daß, wenn einmal die Verneinung ergriffen wird, das ganze Phänomen für ihn, mit dem Tode, aufhört."

Dem starken individuellen Willen der Eltern, ihrem „Willen zum Leben", verdankte Tristan seinen Eintritt in das Leben; dem Willen zum Leben ist ja das Leben gewiß. Der heftige Lebensdurst verleugnete sich bei den Eltern auch nicht im Sterben:

„Da er mich zeugt' und starb,
sie sterbend mich gebar,
die alte Weise sehnsuchtbang
zu ihnen auch wohl klagend drang;"

auch von ihnen galt jenes „im Sterben sich zu sehnen!" Des Vaters Charakter ging im allgemeinen wie im besonderen auf den Sohn über; ein starker individueller Wille ward also Tristan zuteil. Wir treffen diesen Lebenshunger ja bei ihm an, als er an der von Morold geschlagenen Wunde krankte. Dem Sohne war jedoch ein anderer Intellekt wie dem Vater zugewiesen; Tristans Erkenntnis vermochte sich bis zum Ahnen zu verengen. Was im Wähnen sich als Individualwille geltend machte, wurde im Ahnen zum Universalwillen; die Welt vermochte sich also Tristan von einer ganz neuen, dem Vater verwehrten Seite darzubieten, von der des Ansichs. Sobald ihm, im Liebesblick, die Nacht erdämmerte, wurde von ihm die Verneinung des Individuums durch Bejahung des Allwillens, mit den notwendigen periodischen Unterbrechungen, ergriffen, und so bewährte sich an seinem Schicksal die von Schopenhauer erwähnte Heilsordnung, natürlich mit dem Unterschiede, daß hier ein unserem Philosophen unbekannter Heilsweg beschritten wurde.

Alles menschliche Handeln ist empirisch notwendig, wenn auch metaphysisch frei. Alles Handeln? Nein, es gibt einige wenige Handlungen, in denen die metaphysische Freiheit des Tuns zur Erscheinung gelangen kann und die wir demnach als empirisch frei zu bezeichnen hätten. Schopenhauer kennt solcher Handlungen nur zwei, den Uebergang von der Bejahung des Willens zum Leben zu seiner Verneinung und den umgekehrten Weg. Durch die Wagner'sche Ergänzung sind hierzu zwei weitere empirisch freie Handlungen gefügt, die Aufsuchung der Nacht und die Rückkehr in den Tag. Wenn bei einer empirisch notwendigen Tat sich die metaphysische Freiheit dem Handelnden bereits durch das Gefühl der Verantwortlichkeit für sein Tun aufdrängt, muß sich bei einer empirisch freien Handlung die Tatsache, daß er an allem seinen Handeln schuld ist, seinem Bewußtsein mit noch größerer Deutlichkeit einprägen, weil hier nicht bloß vom Willen aus durch das Gefühl,

sondern auch von der Erkenntnis aus durch Wahrnehmung einer Aseität die Handlung für frei erklärt wird. Vor allen anderen Handlungen müssen sich daher die empirisch freien der Erinnerung mit unauslöschlicher Lebhaftigkeit einverleiben; sie sind Marksteine an des Menschen Lebensweg. Das, was die Religion Offenbarung nennt, mag sich psychologisch als das gesteigerte Bewußtsein der Freiheit, hervorgerufen durch die Ausübung einer empirisch freien Handlung, erklären lassen: das Individuum, welchem durch die Tatsache der Unergründlichkeit seiner Handlung alles wirkliche Verstehen entschwindet, entschwinden muß, gibt sich mit einem an Krücken gehenden Verständnis zufrieden und setzt die Ursache der Handlung in Gott, glaubt sich von ihm „erleuchtet"; mit wie starken Zeichen sich eine solche Erleuchtung in die Erinnerung eingräbt, das bezeugt die Vorgabe mancher Sekten, bis auf die Stunde genau den Zeitpunkt der Bekehrung angeben zu können.

Tristan hat sich von seinem Schmerzenslager gleichsam zu einer furchtbaren Anklage gegen sein Schicksal emporgerafft. Mit ergreifenden Worten schildert er schließlich seine jetzige Qual:

„Kein Heil nun kann, kein süßer Tod
je mich befrei'n von der Sehnsucht Not;
nirgends, ach nirgends find' ich Ruh':
mich wirft die Nacht dem Tage zu,
um ewig an meinem Leiden
der Sonne Auge zu weiden.
O dieser Sonne sengender Strahl,
wie brennt mir das Hirn
seine glühende Qual!
Für dieser Hitze heißes Verschmachten,
ach, keines Schattens kühlend Umnachten!
Für dieser Schmerzen schreckliche Pein,
welcher Balsam sollte mir Lind'rung verleih'n?"

Da kommt es ihm mit einem Male zum Bewußtsein, daß er selbst seine jetzige Qual verschuldet habe, indem er mit Isolde den Liebesblick wechselte, daß er den Trank selbst gebraut habe; mit leuchtenden Zeichen steht diese empirisch freie Tat vor seiner Erinnerung:

„Den furchtbaren Trank,
der der Qual mich vertraut,
ich selbst — ich selbst,
ich hab' ihn gebraut!"

Ohne Motiv entschied sich sein Wille damals, sich aus der individuellen Beschränktheit zu erheben, den von den Erkenntnisformen behaupteten Trug der Individuation nicht mehr zu glauben.

Was die Erlösungsliebe so hassenswert, den Trank so giftig macht, ist der Zwang, aus der Seligkeit des Ueberindividuellen in das Elend des individuellen Bewußtseins zurückkehren und so zwischen Lachen und Weinen, zwischen

Wonnen und Wunden hin und her taumeln zu müssen, ist also in weiterem Sinne das Vorhandensein der Individuation überhaupt, wie solches in dem Lebensdurste von Tristans Eltern, in Vaters Not und Mutter-Weh, ja, in den „eh' und je" geweinten Liebestränen überhaupt sich kundtut:

„Aus Vaters Not und Mutterweh,
aus Liebestränen eh' und je, —
aus Lachen und Weinen,
Wonnen und Wunden
hab' ich des Trankes Gifte gefunden."

Wie die Katze mit ihrem Opfer spielt, foppt nun in Tristans Liebe die Individuation den Willen: sie gibt ihn auf kurze Zeit frei, um ihn dann auf lange Zeit wieder an sich zu reißen.

Vaters Not und Mutterweh waren die Aeußerungen des sich gegen den Tod aufbäumenden Individualwillens, welchem Tristan ja sein Leben „ver"-dankte. Die Sünde der Eltern vererbte sich auf den Sohn, indem dieser ebenfalls am individuellen Willen krankte trotz der ihm durch die Liebe dargebotenen Möglichkeit einer Befreiung vom Krankheitsübel; immer wurde Tristan von neuem von der Krankheit ergriffen. Trefflich erläutern hier Schopenhauers Worte:

„Schon die Befriedigung des Geschlechtstriebes geht über die Bejahung der eigenen Existenz, die eine so kurze Zeit füllt, hinaus, bejaht das Leben über den Tod des Individuums, in eine unbestimmte Zeit hinaus . . . . . Das eigene Bewußtsein, die Heftigkeit des Triebes, lehrt uns, daß in diesem Akt sich die entschiedenste Bejahung des Willens zum Leben (= des individuellen Willens) rein und ohne weiteren Zusatz . . . . ausspricht; und nun in der Zeit und Kausalreihe . . . . . erscheint als Folge des Aktes ein neues Leben: vor den Erzeuger stellt sich der Erzeugte, in der Erscheinung von jenem verschieden, aber an sich, oder der Idee nach, mit ihm identisch . . . . . Die Zeugung ist in Beziehung auf den Erzeuger nur der Ausdruck, das Symptom, seiner entschiedenen Bejahung des Willens zum Leben: in Beziehung auf den Erzeugten ist sie nicht etwa Grund des Willens, der in ihm erscheint, da der Wille an sich weder Grund noch Folge kennt, sondern sie ist, wie alle Ursache, nur Gelegenheitsursache der Erscheinung dieses Willens zu dieser Zeit an diesem Ort . . . . . Mit jener Bejahung über den eigenen Leib hinaus, und bis zur Darstellung eines neuen, ist auch Leiden und Tod, als zur Erscheinung des Lebens gehörig, aufs neue mitbejaht . . . . . — Diese Ansicht ist mythisch dargestellt in dem Dogma der Christlichen Glaubenslehre, daß wir alle des Sündenfalles Adams (der offenbar nur die Befriedigung der Geschlechtslust ist) teilhaft und durch denselben des Leidens und Todes schuldig sind. Jene Glaubenslehre geht hierin über die Betrachtung nach dem Satz vom Grunde hinaus und erkennt die Idee des Menschen, deren Einheit, aus ihrem Zerfallen in unzählige Individuen, durch das alle zusammenhaltende Band der Zeugung

wiederhergestellt wird. Diesem zufolge sieht sie jedes Individuum . . . . als identisch an mit dem Adam, dem Repräsentanten der Bejahung des Lebens und insofern als der Sünde (Erbsünde), dem Leiden und dem Tode anheimgefallen . . . . .“ Die Liebestränen e h' u n d j e, sie tun ebenfalls den Adam, die Bejahung des individuellen Willens, kund.

Nachdem Tristan das Ganze seines Lebens überschaut hat, nachdem er erkannt, in welchem Verhältnis die Wonnen seiner Liebe zu ihrer Qual stehen, da muß er der Liebe fluchen:

„Den ich gebraut, der mir geflossen,
den Wonne schlürfend je ich genossen,
verflucht sei, furchtbarer Trank!
Verflucht, wer dich gebraut!“

«Verfluchte Liebe, laß mich los!»

Wenn er gleich den Liebesfluch wegen des die Erlösungsliebe durchquerenden individuellen Willens tut, verflucht er dennoch in ihr nicht bloß diesen, sondern auch den universellen Willen, den Trank, „den Wonne schlürfend je er genossen“; denn der Wonnen wegen ist ihm der sonst erträgliche Zustand der individuellen Beschränktheit zur furchtbaren Qual geworden: «Einst konnt' ich lachen in des Tages Licht, den Sonnenstäubchen jagt' ich nach. Warum bin ich's, den dein Lachen nicht mehr täuschet, du lichter Tag?» Beachten wir wohl den Umstand, daß Tristan nur das ihm durch die Erlösungsliebe i m L e b e n gewordene Geschick, dieses Hin- und Hergerissenwerden zwischen Lachen und Weinen, verflucht:

„Aus Lachen und Weinen,
Wonnen und Wunden
hab' ich des Trankes Gifte gefunden!“

Im übrigen ist ja durch den systematischen Teil über die Ergänzung das Verständnis des Liebesfluches derart vorbereitet worden, daß es hier wohl weiter keines Wortes zur Ueberwindung der Erstauntheit bedarf, welche den Beschauer vielleicht ergreift, wenn er die Liebe, deren höchste Wonnen er im zweiten Aufzuge gepriesen fand, nun im dritten verflucht sieht. Es ist jedoch nötig, vor zwei Mißverständnissen zu warnen:

1. Die Tatsache des Liebesfluches berechtigt auf keinen Fall zu dem Schlusse, die Wonnen der Erlösungsliebe seien solche nur für den sie Genießenden, nicht jedoch an sich, alles, was der zweite Aufzug an Liebesseligkeit bringe, sei nur die raffinierteste Form der Verführung. Der Zustand der Liebeserlöstheit war herrlich und ist es noch trotz des Liebesfluches, welcher ja nur der Wechselwirkung zwischen Individual- und Universalwillen galt.

2. Man hüte sich, in dem Liebesfluche, welcher allerdings eine Verwünschung des Willens überhaupt, des individuellen wie des universellen, involviert („Verflucht, wer dich gebraut!“), eine Verneinung des Willens, also das,

was Schopenhauer unter der Verneinung des Willens zum Leben versteht, zu sehen; dann müßte ja Tristan nach dem Fluche nichts weiter als der Schopenhauer'sche Heilige sein. Sehen wir einmal davon ab, daß dieser Folgerung das ganze fernere Gebaren Tristans widerspricht, und erinnern wir uns nur dessen, daß, wie Schopenhauer stäts betont, nur die Tat den Willensakt anzeige! Aus einem Fluche läßt sich mithin noch gar nicht auf einen Willensakt schließen. Jemand kann sich sehr wohl bewußt werden, daß ein Dämon ihn umklammert; ist durch diese sich etwa mit Heftigkeit als Fluch äußernde Bewußtwerdung schon der Dämon abgeschüttelt?

Die furchtbare seelische Anstrengung, welche es Tristan gekostet hat, „die Spitze der Pyramide, bis zu welcher die tragische Tendenz des Tristandramas sich auftürmt", — so sagt Wagner in seinen „Erinnerungen an Schnorr von Carolsfeld", den gewaltigen Tristandarsteller, — zu erklimmen, macht ihn auf Augenblicke zu weiterem Seelenleben unfähig, zieht auf der physischen Seite eine Ohnmacht nach sich. Doch die Sehnsucht nach Isolde weckt ihn von von neuem, und seine ersten, an Kurwenal gerichteten Worte lauten:

„Das Schiff? Siehst du's noch nicht?"

Wo ist da, fragen wir, eine „Verneinung des Willens zum Leben"? Ist das die Art eines Heiligen? Nein, alles ist beim Alten geblieben: noch immer ringt der vom Individualwillen Umklammerte nach Bejahung des universellen Willens, allerdings, um sich, sobald er durch Isolde Eintritt in das Reich der Nacht erlangt haben würde, durch einen — wenn es sein muß, gewaltsamen — Liebestod der Wiedereinkerkerung in das Individuum auf immer zu entziehen. Die Erkenntnis des Leidens, das ihm die Liebe zugezogen hat, ist also nicht zu einem Quietiv alles Wollens geworden. Wie kann sie es auch werden, da ja Tristan einen viel beglückenderen Ausweg aus dem ihm im Leben durch seine Liebe beschiedenen Lose erschaut hat, den Liebestod!

Die unaufhörlichen Anstürme, welche in Tristan der Wille auf die Individuation vor unserem Auge im dritten Aufzuge vollführt, haben diese bereits zermürbt: Tristan gerät nun in einen eigentümlichen, labilen, sich auf der Grenze zwischen individuellem und universellem Willen haltenden Zustand. Einige der Fäden, mit denen ihn die Individuation umgarnte, zerreißen bereits: damit sie jedoch alle zerreißen, bedarf er freilich Isoldes Hilfe. In diesem Gleichgewichtszustande ist Tristans Erkennen von den Anschauungsformen weder frei noch nicht frei. Prophetisch vermag er einerseits das räumlich und zeitlich Ferne zu erkennen, während er doch andererseits wieder nicht gewiß ist, ob er recht erkannt habe; so Isoldes Nahen ahnend, fragt er dennoch Kurwenal, ob er Isoldes Schiff noch nicht sehe:

„Und drauf Isolde, wie sie winkt,
wie sie hold mir Sühne trinkt:
siehst du sie? siehst du sie noch nicht?

Wie sie selig, hehr und milde
wandelt durch des Meers Gefilde?
Auf wonniger Blumen lichten Wogen
kommt sie sanft ans Land gezogen.
Sie lächelt mir Trost und süße Ruh',
sie führt mir letzte Labung zu.
Ach Isolde! Isolde! Wie schön bist du!
Und Kurwenal, wie, du sähst sie nicht?
Hinauf zur Warte, du blöder Wicht!
Was so hell und licht ich sehe,
daß das dir nicht entgehe!
Hörst du mich nicht? Zur Warte schnell!
Eilig zur Warte! Bist du zur Stell'?
Das Schiff? Das Schiff? Isoldens Schiff?
Du mußt es sehen! mußt es sehen!
Das Schiff? säh'st du's noch nicht?"

In diesem Augenblicke verkündet eine als Zeichen zwischen Kurwenal und dem Hirten verabredete lustige Weise des letzteren das Nahen von Isoldes Schiff.

Wem die oben angenommene Entstehungsart eines eigentümlichen Gleichgewichtszustandes in Tristan zu subtil erscheint, mag sich die mit Gewißheit von Isoldes Nahen gepaarte Ungewißheit bei Tristan so erklären, daß durch Isolde, welche kommt, um mit Tristan „wonnig und hehr die Nacht zu teilen", in diesem die Ablösung von der Individuation stätig zu erfolgen beginnt; zum Eintritt der Liebenden in die Nacht ist es ja gar nicht erforderlich, daß sie leiblich beieinander sind, sondern nur, daß beide den Wunsch, ihr Individuum zu verneinen, genügend stark genährt haben. Daran, daß bei ihm der Tag allmählich weicht, erkennt eben Tristan, daß auch Isolde den Tag zu verscheuchen beginnt:

„Sie lächelt mir Trost und süße Ruh',
sie führt mir die letzte Labung zu."

Er sieht nun die Geliebte nicht mehr mit der verzehrenden Glut seines vorherigen unbändigen Sehnens, sondern mit einer auf seinem Lager vorher nicht gekannten Abgeklärtheit:

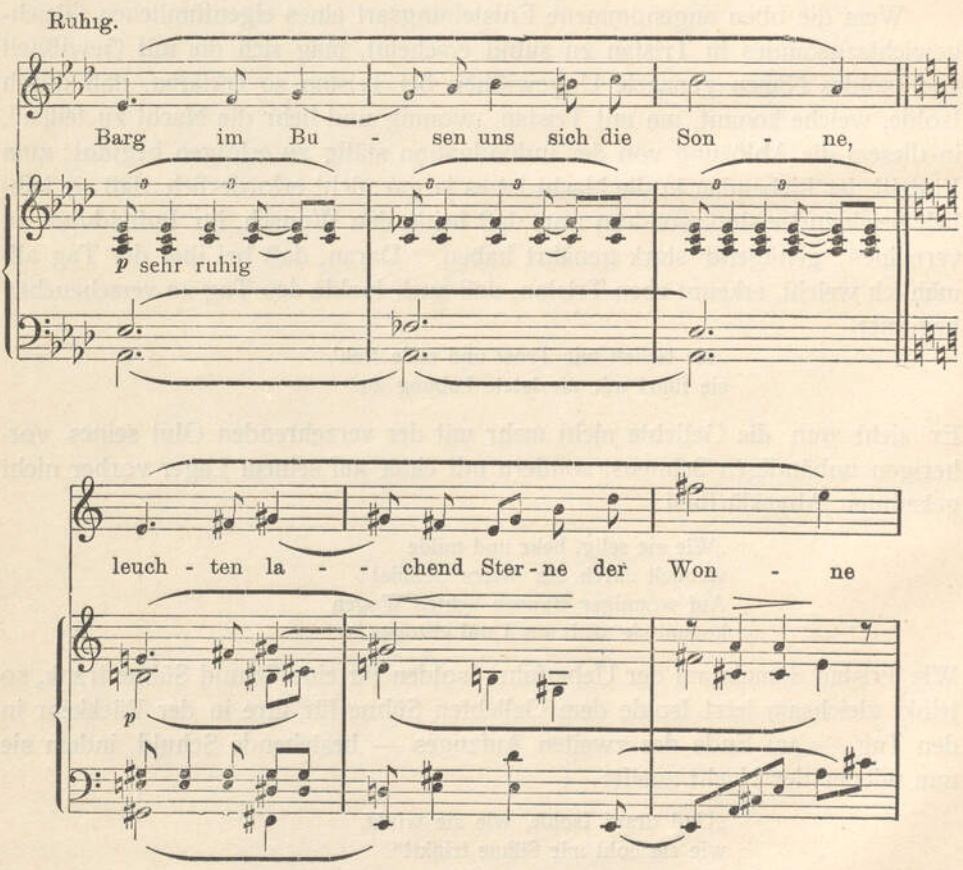
„Wie sie selig, hehr und milde
wandelt durch des Meers Gefilde!
Auf wonniger Blumen lichten Wogen
kommt sie sanft ans Land gezogen."

Wie Tristan damals auf der Ueberfahrt Isolden für eine Schuld Sühne trank, so trinkt gleichsam jetzt Isolde dem Geliebten Sühne für ihre in der Rückkehr in den Tag — am Ende des zweiten Aufzuges — bestehende Schuld, indem sie nun wieder der Nacht zueilt:
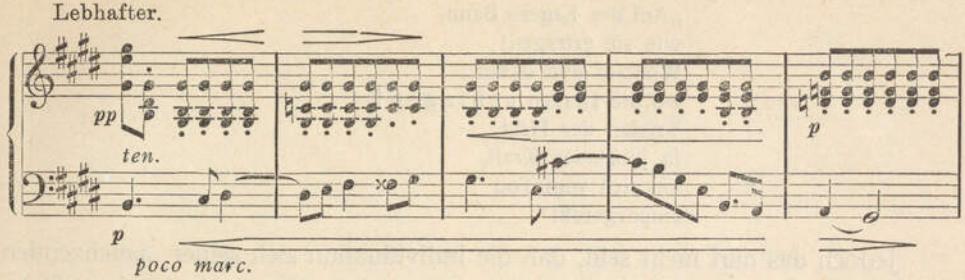
„Und drauf Isolde, wie sie winkt,
wie sie hold mir Sühne trinkt!"

War im zweiten Aufzuge der Charakter der Musik im allgemeinen der, daß die Harmonie mehr galt als der Rhythmus, und fanden wir dieses Verhältnis ganz mit dem Zustande, in welchem sich Tristan und Isolde in der Liebesnacht befanden, im Einklang, so muß im dritten Aufzuge, wo Tristan wieder im Individualwillen schmachtet, wo sich die Formen des Erkennens eingedrängt haben, die Harmonie vor dem Rhythmus zurücktreten, die Zeit sozusagen jenes eigentliche Element der Musik infizieren. Wie nun der Allwille im Individuum in einem durch die Erkenntnisformen getrübten Lichte erscheint, müssen auch musikalische Themen des zweiten Aufzuges, wo sie den Zustand der Bejahung des Allwillens malen und sich darum durch eine gesättigte Harmonie auszeichnen, sich im dritten Aufzuge in scharf rhythmischer Gestaltung, mit weniger Gehalt an Harmonie, vorfinden. Mir sind dafür zwei Beispiele mitgeteilt worden:
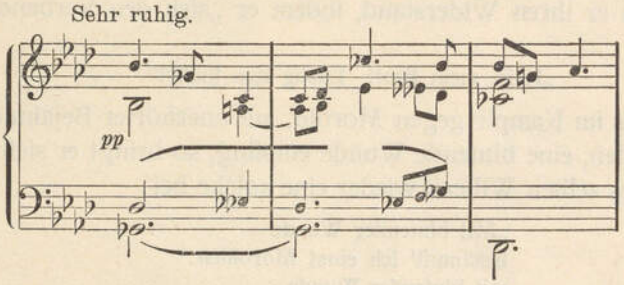
1. Zweiter Aufzug:
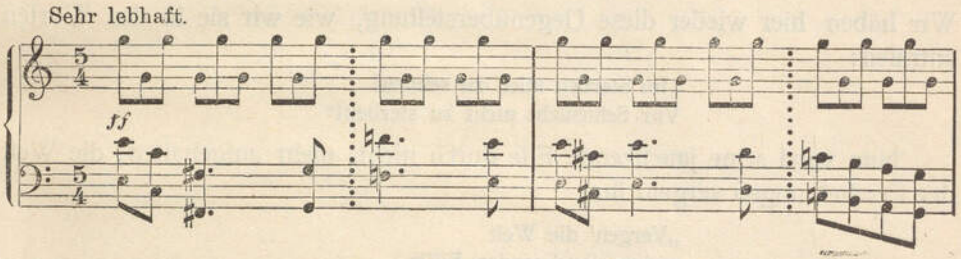


Dritter Aufzug:



2. Zweiter Aufzug:



Dritter Aufzug:



Die Dämmerung ist also in Tristan eingetreten. Eine zunehmende Entzücktheit, eine „wachsende Begeisterung" bemächtigt sich ja seiner, und „jauchzend" spornt er Kurwenal an, Isolden bei der Landung behülflich zu sein. Noch ist der Individualwille freilich heftig genug; noch mischen sich des Tages Strahlen dreist genug zwischen die nächtigen Schatten:

„O diese Sonne! Ha, dieser Tag!
Ha, dieser Wonne sonnigster Tag!"

Immer noch peitscht die Individuation das Blut mit geschwungener Geißel auf und erfüllt den der Nacht, dem Tode in der Nacht Entgegenjauchzenden mit Lebensmut, läßt den dem wunschlosen Lande Zueilenden die Lust der Wunscheserfüllung fühlen:

„Jagendes Blut, jauchzender Mut!
Lust ohne Maßen, freudiges Rasen!"

Diese Lebenslust, diese Liebesleidenschaft treibt ihn vom Lager empor:

„Auf des Lagers Bann,
wie sie ertragen!
Wohlauf und daran,
wo die Herzen s c h l a g e n!
Tristan der Held,
in jubelnder Kraft,
hat sich vom Tod
emporgerafft."

Jedoch das darf nicht sein, daß die Individuation sich seiner „jauchzenden Eile", zur Liebesnacht, zum Liebestod zu gelangen, in dieser wahnwitzigen Weise entgegenwirft, ihm wohl gar wieder einen ihrer fürchterlichen Streiche spielt. Darum bricht er ihren Widerstand, indem er „sich den Verband der Wunden aufreißt":

„Heia, mein Blut! Lustig nun fließe!"

Wie er damals im Kampfe gegen Morold, auf unerhörter Bejahung des Lebenswillens begriffen, eine blutende Wunde empfing, so bringt er sich jetzt aus Verneinung dieses selben Willens wieder eine solche bei:

„Mit blutender Wunde
bekämpft' ich einst Morolden:
mit blutender Wunde
erjag' ich mir heut' Isolden!"

Wir haben hier wieder diese Gegenüberstellung, wie wir sie in den Worten antrafen:

„Im Sterben mich zu sehnen!
Vor Sehnsucht nicht zu sterben!"

Nun wird seine jauchzende Eile durch nichts mehr aufgehalten; die Welt der Erscheinungen vergeht ihr:

„Vergeh' die Welt
meiner jauchzenden Eil'!"

Immer dichter legen sich die Schatten der Nacht auf den Todgeweihten. Immer näher wallt jenes geheimnisvolle Dunkel heran, welches damals das Auge im Scheintode umschleiert hatte. Deutlich vernimmt das Ohr bereits den feierlich ernsten Klang der Weltenharmonie; was Tristan vorher im Truge des Lichtes erblichte, vernimmt er nun in der Lauterkeit des Klanges, die Lichtwelt wird ihm zur Schallwelt:

„Wie, hör' ich das Licht?
Die Leuchte, ha!
Die Leuchte verlischt!"

Der so lange ersehnte Liebestod ereilt ihn in den Armen der Geliebten, und „sterbend blickt er noch einmal zu Isolde auf"; ein Liebesblick ist es, mit dem der Tag zum ersten wie zum letzten Male verscheucht wurde.

Wer glaubt bei Tristans Worten: „Hör' ich das Licht?" noch an die Legende von der „Verneinung des Willens zum Leben" im Schopenhauer'schen Sinne! Läßt sich etwa das Nichts hören? Deutet nicht vielmehr dieses Hören auf etwas Positives, auf eine Bejahung? Wir brauchen wohl die irrige Ansicht nicht noch weiter als solche zu erweisen.

Es ist äußerst lehrreich, nun, nachdem uns Tristans Schiksal bis zu seinem Tode bekannt ist, einmal die falsche Deutung von Rudolf Louis zu betrachten; dieser Schriftsteller schreibt:

„Wenn Tristan und Isolde, wie Chamberlain meint, ganz in der Bejahung des Willens zum Leben befangen bleiben, dann ist der tragische Schluß des Wagner'schen Dramas im höheren Sinne gerade so zufällig, wie der von Shakespeares „Romeo und Julia", welches Werk Chamberlain heranzieht. Denn dann brauchte der edle König, der von Brangäne „des Trankes Geheimnis" erfahren und nun, selig, den Freund frei von Schuld zu finden, herbeieilt, Isolde zu entsagen, sie „zuzuführen dem Freund", ich sage, er brauchte nur ein paar Minuten früher zu kommen, und Tristan wie Isolde würden zweifellos mit beiden Händen das glückliche Arrangement akzeptieren. Aber beide wollen eben nicht ihrer Liebe l e b e n — wenigstens im dritten Akt nicht mehr —, sondern s t e r b e n. Wenn das nun die Bejahung des Willens zum Leben sein soll, so muß ich gestehen, daß sie der Schopenhauer'schen Verneinung des Lebenswillens so ähnlich sieht, wie ein Ei dem andern. Noch einmal bäumt sich freilich in Tristan, als er siech auf seinem Schmerzenslager liegt, der Wille zum Leben mächtig auf, außer stande, zu leben wie zu sterben, leidet er die furchtbaren Qualen der Sehnsucht, die sich ihm in dem Namen Isolde zusammenfaßt. Aber immer tiefer dringt sein Blick nun in den Grund seines Leidens, und immer verklärter und dem Leben abgewendeter wird der Inhalt seiner Sehnsucht, bis ihm dann schließlich „s e i n e" Isolde gar nicht mehr das konkrete irdische Weib ist, das er leibhaftig sehen will, sondern ein göttliches Phantasiegebilde, das Symbol des ersehnten Todes, die Erlösung selbst. Die Isolde, welche nun wirklich auf der Bühne erscheint, die kann ihm ja gar nicht das bringen, was er einzig noch ersehnt, sie könnte ihn nur wieder in das verfluchte Leben mit all' seiner ungestillten Liebesqual zurückführen. Darum, weil er dem Leben und der nach dem sinnlichen Besitze der Geliebten sich sehnenden Liebe wirklich und endgültig abgesagt hat, muß er auch Isolden um das „einz'ge, ewig kurze, letzte Weltenglück" des Wiedersehens betrügen, und gerade mit dem Aufreißen der Wunde, das ich durchaus nicht als eine sinnlose Tat des Fieberwahnsinns auffasse, vollzieht er den Akt der Verneinung des Willens zum Leben, schließt er definftiv und zum letzten Male das Tor des Lebens hinter sich zu, — und an der Leiche ihres Helden verklärt sich dann auch die Sehnsucht Isoldens zum Wollen nicht mehr des Liebes-lebens, sondern des L i e b e s t o d e s. Daß dieser Liebestod nun in den Worten der Dichtung p a n t h e i s t i s c h, als ein Aufgehen in des „Weltatems wehendem All", nicht n i h i l i s t i s c h, als als ein Erlöschen des Lebens im Nirwana, gefaßt wird, kann doch höchstens wie auch das letzte Auftauchen des „Sehnsuchtsmotives" im Orchester so gedeutet werden, daß Wagner damit habe anerkennen wollen, wie eine absolute und restlose Verneinung des Willens zum Leben trotz alles Strebens danach eben faktisch unmöglich ist, wie die Erlösung immer nur für das einzelne Individuum, nicht aber für das Ganze, also in gewissem Sinne nur für die Existentia, nicht aber auch für die Essentia des Willens zum Leben zu erreichen ist, ein Zugeständnis an den a b s o l u t e n Pessimismus, das allerdings wieder einmal beweisen würde, wie ungleich tiefer der Blick des genialen Künstlers in die Tiefen des Seins hinabdringt als die Analyse des scharfsinnigsten Philosophen, aber doch nicht gut eine „Verherrlichung und Apotheose der Bejahung des Willens zum Leben" genannt werden kann."

Wir wollen es dem Leser überlassen, auf Grund unserer gesamten bisherigen und noch folgenden Ausführungen die Verkehrtheit der für die falsche Ansicht ins Feld geführten Argumente im einzelnen nachzuweisen.

Wir erkannten damals, beim zweiten Aufzuge, daß, solange an Tristans Leiche die noch lebende Isolde von der Nacht umfangen bliebe, das Wörtlein: und, der Liebe Bund, beider Einheit im universellen Willen, trotz Tristans Tod nicht zerstört würde. Diese Situation liegt tatsächlich nach dem jetzt erfolgten Tode Tristans vor: Tristan, vom Liebestode ereilt, Isolde, deren Eintritt in die Nacht erst jenen Liebestod ermöglichte, noch als Lebende im Reiche der Nacht weilend.

Der Wille als Ding an sich ist grundlos; wir sind darum an unseren Handlungen schuld. Indem Isolde am Ende des zweiten Aufzuges am Leben blieb und infolgedessen in den Tag zurückkehrte, lud sie in dem obigen weiten Sinne eine Schuld auf sich. Es war eine „Leidensschuld", weil Isolde sich durch ihre Tat unsägliches Leiden zuzog: wie Tristan hatte auch sie nun sehnend bange Stunden zu durchwachen.

Als der treue Mann, den Kurwenal ausgesandt hatte, um sie zu holen, vor ihr erschien, da zögerte sie nicht, alle sie haltenden Fesseln der Konvention zu zersprengen, dem Boten „mutig" zu folgen, um dem Geliebten für ihre Schuld Sühne zu trinken, mit ihm gemeinsam die Nacht und in der Nacht den Tod aufzusuchen:

„Isolde kam, mit Tristan treu zu sterben."

Jedoch vermochte sie diesen Tod nicht in jäher Gewaltsamkeit, sondern nur in sanft spontaner Auflösung zu sterben; das hatte sie bereits am Schlusse des zweiten Aufzuges bewiesen. Der Liebestod konnte ihr daher nur als die Krönung einer Nacht kommen, wie sie der zweite Aufzug sie hatte erleben lassen, wo sie sich nach Durchlaufung aller Phasen schließlich bis zum seligen Verlangen nach der Auflösung ihres Leibes steigerte; und so ersehnte sie sich vor dem treu beschlossenen Liebestode noch „dieses einzige, ewig kurze, letzte Weltenglück". Nur eine Stunde sollte ihr Tristan noch wach bleiben:

„Nur eine Stunde, nur eine Stunde
bleibe mir wach!
So bange Tage wachte sie sehnend,
um eine Stunde mit dir noch zu wachen:
betrügt Isolden, betrügt sie Tristan
um dieses einzige, ewig kurze,
letzte Weltenglück?"

Um dieser Stunde willen will sie ihm die Wunde heilen:

„Die Wunde? Wo? Laß sie mich heilen!
Daß wonnig und hehr die Nacht wir teilen;
nicht an der Wunde,
an der Wunde stirb' mir nicht:
uns Beiden vereint
erlösche das Lebenslicht!";

auch für den Geliebten erstrebt sie also den Liebestod in seiner „vollkommensten und höchsten Erscheinung". Wie sie damals in jener ihr als Vorbild vorschwebenden Nacht erst den bösen Tag beklagte, so gedachte sie dem Geliebten auch in dieser Stunde letzten Weltenglücks erst ihre Klagen mitzuteilen, bei ihm Huld für ihre Leidensschuld zu finden und von ihm einen «Gruß für ihre Treue» zu empfangen. Doch es ist ihr, als habe Tristan durch seinen vorzeitigen Tod sie strafen wollen für das namenlose Elend, welches sie ihm durch ihre damalige Rückkehr in den Tag bereitet hatte:

„Strafst du mich so mit härtestem Bann?
Ganz ohne Huld meiner Leidensschuld?
Nicht meine Klagen darf ich dir sagen?"

Der nagende Kummer zehrt an ihr so heftig, daß die erstrebte sanfte Auflösung sich bei ihr nun doch bereits einstellt. Näher und näher kommt sie schon der Stätte, an der der Geliebte nun im Tode weilt, und immer deutlicher sieht sie ihn, immer verwandter ist sie ihm, ist er ihr; zum Zeichen dessen «scheinen sich seine Züge ihr neu zu beleben»:

„Mild und leise, wie er lächelt,
wie das Auge hold er öffnet, —
seht ihr's Freunde? Säht ihr's nicht?
Immer lichter, wie er leuchtet,
sternumstrahlet hoch sich hebt?
Seht ihr's nicht?
Wie das Herz ihm mutig schwillt,
voll und hehr im Busen ihm quillt
Wie den Lippen, wonnig mild,
süßer Atem sanft entweht: —
Freunde! Seht! Fühlt und seht ihr's nicht?"

In des Geliebten Atem fühlt sie den Weltatem, den Allwillen, mit welchem sie ja nun ewig eines wird; sie geht nun dieser höchsten Lust entgegen, in der Sphärenharmonie zu versinken:

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

„Ihr glühendes Sehnen ist nun erfüllt: ewige Vereinigung mit dem Geliebten in ungemessenen Räumen, ohne Schranken, ohne Banden, unzertrennbar" (Programmatische Erläuterungen!).

Versuch einer vollständigen philosophischen Deutung des Ringmythos.

Von Dr. Felix Groß.

V. Vortrag:
„Die Walküre".

Wir haben schon in unserem dritten Vortrage das Verhältnis behandelt, das zwischen Riesen, Göttern und Alben, als den eigentlichen „Weltmächten" und den Menschen als „Weltgeschöpfen" herrschte*). Wir nannten die Menschen dort eine bloße „andere Erscheinungsart jener höheren Prinzipien der Waltenden", fügten aber hinzu, daß diese Bezeichnung in vollkommener Schärfe nur für den Mittelteil des Dramas gelte, für seinen Anfangs- und Endteil dagegen gewisse Modifikationen erleide. Diese Modifikationen wollten wir erst bei der Betrachtung des dramatischen Handlungsverlaufes selbst genauer besprechen.

Für solche genauere Besprechung ist nun heute der richtige Zeitpunkt gewonnen. Der Vorabend des „Ringes", in dem Riesen, Götter und Alben die Hauptrolle spielen, liegt hinter uns und wir stehen an der Schwelle seines „ersten Tages", an dem jetzt die Menschen eingeführt werden sollen. Hier muß auch das Verhältnis der beiden Gruppen zu einander seine letzte und erschöpfende Behandlung erfahren, sonst laufen wir Gefahr in ihrer kommenden Deutung fehlzugreifen.

Sind Weltwalter und Weltgeschöpfe nichts anderes als zwei verschiedene Darstellungsweisen eines und des selben, so wird man zunächst die Frage aufwerfen, wozu denn dann überhaupt diese Doppelheit diene? Wir konnten darauf die Antwort geben**), daß „Rheingold" und „Walküre", die Dramen der Weltwalter, nötig wären, um die Mächte des menschlichen Inneren, die an der Wirklichkeit der Menschen selbst nur dunkel und verworren uns sichtbar geworden wären, zu leuchtend klaren mythologischen Symbolen zu schaffen, welche unsere stumpfen Augen mit voller Deutlichkeit erblicken könnten, und daß ebenso „Siegfried" und „Götterdämmerung", die Dramen der Weltgeschöpfe, nötig waren, um jene Symbole auch wirklich als rein-menschliche Symbole, als Symbole fortwährend unter uns wirkender Kräfte und Probleme erkennen zu lassen. Die Antwort ist richtig. Es folgt aber aus ihr nicht nur der Zweck jener „Doppelheit", sondern auch die Art, wie Wagner sie verwendete, eine Art, die uns leicht verwirren könnte, wenn wir das bisher Gesagte nicht noch ergänzten.

*) Vergl. B. Bl. 1909 S. 91.
**) Vergl. ebenda S. 97.
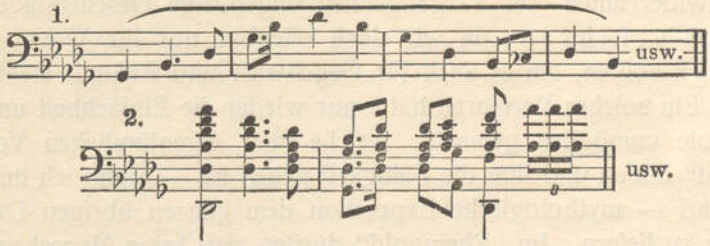
Mit der Herrschaft bloßer waltender Mächte beginnt der Mythos des „Ringes“. Götter, Riesen und Alben beherrschen — neben Erda, Loge und den Rheintöchtern — die Handlung des „Rheingold“ und keine Menschen treten neben ihnen auf, obwohl sie später (im großen Dialoge Wotans und Brünnhildes im zweiten Akt der „Walküre“) als auch damals schon vorhanden erwähnt werden. Auf die Bühne kommen sie jedenfalls erst in der „Walküre“, wo sie, unseren Begriffen gemäß, allerdings nichts anderes sind als eine neue Erscheinungsart des auch in Göttern und Alben Dargestellten, die fortwährend in sie wirken. Aber auch dies ändert sich wieder in „Siegfried“ und besonders in der „Götterdämmerung“. Hier treten die Walter zunächst als bloße Zuschauer — Wotans freiwillig übernommenes „zu schauen kam ich, nicht zu schaffen“ gilt unfreiwillig auch für Mime, Alberich und Fafner — in den Hintergrund, dann verschwinden sie fast völlig von der Bühne und bleiben nur noch in zwei gespenstischen Erscheinungen — der Erscheinung Waltrautens bei Brünnhilde und Alberichs beim träumenden Hagen — unserem Auge sichtbar. Wie in der Gewinnung des Speeres und der Walhall durch Wotan, des Ringes und Tarnhelms durch Alberich reinmenschliche Vorgänge bloß in waltenden Mächten dargestellt waren, so stellen sich in Siegfried und Brünnhilde andere reinmenschliche Vorgänge wieder bloß in Geschöpfen dar. Wie sollen wir dies nun verstehen und wie es in Einklang bringen mit unserer Erklärung jenes Verhältnisses? Die Antwort hierauf liegt im Inhalte des in „Rheingold“ und „Götterdämmerung“ (mit „Siegfried“) Dargesteltten.

Welches ist denn auch wirklich dieser Inhalt im „Rheingold“? Der erste Eintritt der Vernunft in die Welt, die Gründung des Staates und der Gesellschaft, die Erfindung des Geldes, die Stiftung von Recht und Sitte u. s. w., lauter Dinge, die wir zwar als auf uns herabgeerbte Mächte nach ihrem Wesen sehr wohl kennen, von deren wirklicher Entstehung unter Menschen wir jedoch nicht das Mindeste auszusagen vermögen. Wie sollte sie dann aber der Mythos auf diese letztere Art darstellen können? Und wenn er es selbst gekonnt hätte, was hätten wir für Vorteil davon gehabt, solche unwiderruflich der Vergangenheit angehörige Geschehnisse in aller Breite zu erfahren, da wir doch offenbar nur ihr Wesen deutlich erblicken sollten, um es auch für Gegenwart und Zukunft richtig zu verwenden? Ein solches Verfahren hätte nur wieder die Einfachheit und Klarheit der Symbole unmöglich gemacht, welche den eigentümlichen Vorzug des „Rheingold“ bilden und ihm die Fähigkeit geben als — wenn ich mich so ausdrücken darf — mythologische Exposition dem ganzen übrigen Drama seine Grundlage zu liefern. Im „Rheingold“ durften also keine Menschen auftreten, das hat seine guten Gründe. Doch auch das Fehlen der waltenden Mächte in der „Götterdämmerung“ hat keine schlechteren. Wie Riesen, Alben und Götter die Mächte der Vergangenheit sind, die auf uns unfreie Gegenwartsmenschen heraberben, so ist Siegfried der freie Mensch der Zukunft, der alle solche

Mächte gebrochen hat und damit „sich lösend vom Göttergesetz“ über sie hinauswuchs. Was hätten sie da neben ihm noch auf der Bühne zu suchen? Auch zum Verständnisse der in ihm wirkenden neuen Mächte brauchen wir ja nichts der Art mehr. Durch die früheren symbolischen Verdeutlichungen menschlicher Kräfte sind wir hellsichtig genug geworden, um nun schon selber auch in der wirklichen Menschheit sie zu sehen, selbst wo sie sich zu etwas anderem entwickeln als bisher, wie der Heldenmut Wotans zu dem Siegfrieds, das Wissen Erdas zu dem Brünnhildes. Alles Unnötige, das nur Langeweile erzeugt, hat uns Wagner erspart. Die „Doppeltheit“ waltender Mächte und von ihnen beherrschter Geschöpfe tritt in seinem Drama nur in einer perspektivischen Verkürzung gewissermaßen auf, die ihr aber erst die höchste Kraft und Prägnanz verlehit. Wenn wir das Ganze des „Ringes“ kennen, tritt das so stark hervor, daß wir gewiß unmöglich sagen könnten, der Sündenfall des Anfangsteiles z. B. sei uns weniger in seiner reinmenschlichen Bedeutung lebendig geworden als die Erlösung des Endteiles oder diese weniger als der Kampf zwischen der aufkeimenden freien Neigung edlen Menschentumes und den noch zu Recht bestehenden Konventionen der Sitte, der sich im Mittelteile des Dramas abspielt. So verschieden die Mittel der Darstellung, so gleich vollkommen erreicht der Künstler mit ihnen seinen Zweck. Das ist eben das Zeichen höchster Meisterschaft, daß die Mittel des Ausdruckes verschwinden müssen, weil der Gegenstand allein durch sie so übermächtig hervortritt. — Doch ich meine, sowohl die Doppeltheit waltender Mächte und menschlicher Geschöpfe, wie ihre „perspektivische Verkürzung“ im „Ringe“ ist uns klar und soll nicht mehr verwirren. Wir können uns dem Drama, in dem sie zuerst beide auftreten, der „Walküre“ und ihrer Deutung zuwenden.

„Die Walküre“.

Wenn am Schlusse des „Rheingold“ unter den strahlenden Klängen von „Regenbogen“-Motiv und Motiv des „Walhallmarsches“:



die Götter triumphierend in ihre Burg eingezogen sind, scheint der Gipfel jeder Macht durch sie erreicht. „Ihre Kraft steht über allem“*) und mit stolzen Worten kann sie der Wanderer als Herren der Welt preisen:

*) „Ges. Schr. u. D.“ 4. Aufl. II., S. 157.

„Auf wolkigen Höh'n
wohnen die Götter:
Walhall heißt ihr Saal.
Lichtalben sind sie;
Lichtalberich,
Wotan waltet der Schar.
Aus der Weltesche
weihlichstem Aste
schuf er sich einen Schaft:
dorrt der Stamm,
nie verdirbt doch der Speer;
mit seiner Spitze
sperrt Wotan die Welt.
Heil'ger Verträge
Treue-Runen
schnitt in den Schaft er ein.
Den Haft der Welt
hält in der Hand,
wer den Speer führt
den Wotans Faust umspannt.
Ihm neigte sich
der Niblungen Heer;
der Riesen Gezücht
zähmte sein Rat:
ewig gehorchen sie alle
des Speeres starkem Herrn."

Es ist wie eine letzte Zusammenfassung alles dessen, was im „Rheingold" erreicht wurde. Durch Vernunftgesetze hat die Weisheit edlen Menschentumes die wilden Kräfte der Natur gebändigt, dunkle Instinkte und böse Leidenschaften in feste Schranken der Sitte gezwungen, Ordnung und Recht zur unwiderstehlichen Gewalt des Staates erhoben. Die Herrschaft des Besseren scheint für ewig gesichert, als ewig verkündet sie Wotan. Doch während er so „dräut in trotziger Stärke", „bangt es ihm" schon „im Busen". Er weiß ja, wie er zur Macht gelangte, er kennt dies „ewige Werk" des Staates, das auf keiner echten Sittlichkeit, sondern nur auf allgemeinem Egoismus beruht, und er hat nicht vergessen, daß noch ein zweites Mittel in der Welt ist, über diesen Egoismus zu herrschen, ein Mittel kräftiger als alle anderen und das nur richtig benutzt werden müßte, um auch den Staat für immer machtlos zu machen — das Mittel des Geldes.

Schon bei der ersten Kunde von seiner Erfindung haben alle Geschöpfe die furchtbare Bedeutung des Geldes begriffen.

„Neue Neidtat
sinnt uns der Niblung,
gibt das Gold ihm Macht."

meint Fafner, der kampfgewohnte Donner, der mutigste der Götter, muß doch

die unvermeidliche Niederlage voraussagen, wenn der Besitz in Alberichs Hand bleibt:

„Zwang uns allen
schüfe der Zwerg,
würd' ihm der Reif nicht entrissen."

und:

„Den Ring muß ich haben!"

beschließt endlich Wotan und setzt den Entschluß durch die Beraubung Alberichs sofort in die Tat um. Auch auf das Geld, diesen gefährlichsten Rivalen seiner Macht, hat der Staat die Hand gelegt, muß es aber schnell wieder an seine Untertanen abgeben, deren Egoismus es mit wildem Ungestüm für sich verlangt, und unwiderstehlich zieht denn das trügerische Gut in die Welt, den Gott in banger Sorge zurücklassend über den „bösen Zoll", mit dem er seine Herrlichkeit bezahlte. Er sieht ja voraus, was nun bald sich wird erfüllen müssen — die furchtbar verderblichen Wirkungen des Geldes auf die Menschen.

Und wirklich ist der Nibelungenring kaum erworben, so beginnt auch schon sein Fluch zu wirken. War das Rheingold noch „die Erde mit allen ihren Schätzen" gewesen, ein gemeinsames Gut, an dem jeder teilnehmen, das alle gleichmäßig genießen konnten, so ist der Hort jetzt ein „realer Besitz" geworden, den nur ein einziger haben kann, und im Streite um diesen ersten Besitz muß die Tat Kains geschehen, erschlägt Fafner den Bruder, um sich dann in den dunklen Wurm zu wandeln, der von nun an den Schatz behüten soll. — Der Kampf um den Reichtum erzeugt fast alle Verbrechen der Menschheit, und ist sein Besitz gewonnen, so werden finsterer Geiz und träge Indolenz zu Wächtern, die ihn nur hüten wollen, ohne ihn doch nützen zu können, da zwar die Armen, denen jetzt „Ruh' und Rast zerronnen ist", sich in Hast und Mühe für den Reichen plagen müssen, dieser jedoch dadurch auch nicht froher wird und als Herr ein ebenso bedauernswerter Mensch bleibt wie seine Diener. Statt sie glücklicher zu machen, hat das Geld die Menschen nur schlechter gemacht. Im Reichen erstickt der Eigennutz des Besitzenwollens alle edlen Regungen, im Armen erweckt der Wunsch, auch seinerseits reich zu werden, neue, unedle und verbrecherische Neigungen, die ihn immer tiefer fallen lassen. Nach des lichteren Fasolt Ermordung ist vom wilden Egoismus der Riesenmächte keine Hilfe mehr für die Götter zu erhoffen. Gänzlich nur mehr dem Kampf um Existenz und Besitz hingegeben, hat die Menge, in der sie einzig alles beherrschen, jeden Einfluß auf das, was die Geschicke der Menschheit wird entscheiden können, jeden Einfluß auf Kultur verloren. Sie ist kein Volk mehr, sondern bloße Masse, vom Feinde Wotans ebensogut zu gebrauchen wie vom Gotte selbst, mit dem sie doch einst vertragen hatte.

Und wirklich nimmt auch die Macht Alberichs in bedenklicher Weise wieder zu. Zwar besitzt er nicht den Ring, aber Gold hat er sich schon wieder

zu verschaffen gewußt, besticht mit ihm niedrige Menschen, erzeugt sich mit gekauften Weibern Genossen seines Hasses und droht bald mit ihrem Heere Walhall zu stürmen, das ewige Werk edleren Menschentumes, die heilige Rechtsordnung, unter deren Schutz alles Gute erwachsen sollte, zu vernichten und niedrigsten Egoismus zur unumschränkten Herrschaft zu erheben:

„mit Golde gekirrt,
nach Gold nur sollt ihr noch gieren!“ —

Doch schon ist in der Voraussicht solcher Gefahr in Wotans Heldengeist der Gedanke eines neuen Machtmittels entstanden. Als nach Donners Gewitterzauber die Burg im Abendsonnenscheine vor ihm liegt, als die Angst vor der „Nacht“ und ihrem „Neid“ ihn zu bewältigen droht, da erinnert er sich des Besten, was in ihm lebt, und das er über der Gier nach der Ringherrschaft fast vergessen hätte, der hohen und edlen Ruhmesliebe, die ihm „der Wonne seligen Saal“ bewachen sollte, als er zuerst ihn träumte. Stolz grüßt er ihn denn auch jetzt wieder mit diesem Gedanken:



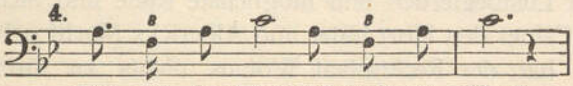
„Folge mir Frau:
in W a l h a l l wohne mit mir!“

Aus Helden, denen Ruhm und Ehre mehr gilt als Geld und Gut, die dem Gotte kriegerischen Hochsinnes lieber dienen als dem niedriger Eigensucht, aus solchen Helden wird Wotan die starken Schützer seines Werkes sich erschaffen. Ihm hiebei zu helfen zeugt er sich die kühnen Heldenreizerinnen der Schlacht — die Walküren.

Die kosmologische Bedeutung der Walküren ist die blitzende Wetterwolke. Zu den Worten Donners:

„Zu mir, du Gedüft!
ihr Dünste zu mir!“

erklingt die erste Andeutung ihres musikalischen Motives:



im dritten Akte der „Walküre“ sehen wir die acht Schwestern auf Wolkenrossen durch die Luft reiten und schließlich ist es wieder die Wetterwolke, vor dem ihr nachsetzenden Gewittersturme des Luftgottes fliehend, wenn Brünnhilde von Wotan verfolgt wird. Wie aber schon im „Rheingold“ der Gewittergott Donner zugleich zornmutiges Heldentum verkörperte, so geschieht es auch hier. Beim Blitzen der Schwerter, im Donner der Schlacht erwacht der wilde Mut, den die Walküren in den Menschen erwecken sollen. Durch Kampf und Streit gelingt das Werk, das Wotan von ihnen verlangte:

„Daß stark zum Streit
uns fände der Feind,
hieß ich euch Helden mir schaffen:
die herrisch wir sonst
in Gesetzen hielten,
die Männer, denen
den Mut wir gewehrt,
die durch trüber Verträge
trügende Bande
zu blindem Gehorsam
wir uns gebunden —
die solltet zu Sturm
und Streit ihr nun stacheln,
ihre Kraft reizen
zu rauhem Krieg,
daß kühner Kämpfer Scharen
ich sammle in Walhalls Saal."

Es ist die Wandlung der ersten patriarchalischen Staatsgemeinschaft in die stolzen Kriegerstaaten späterer Zeiten, die Wotan hier fordert, und die ihn auch selbst den blauen Friedensmantel mit dem roten Mantel des Krieges, den Wolkenhut mit dem stolzen Flügelhelm vertauschen läßt, der seinen Scharen nun im Kampfe vorangeht. Von neuem scheint er gegen alle Gefahren gerüstet, und die Walküre kann nicht begreifen, was ihm noch Sorge macht, da sein Saal so weidlich mit Helden gefüllt sei. Doch Wotan weiß es besser:

„Ein Andres ist's:
achte es wohl,
weß' mich die Wala gewarnt!" —

erklärte er Brünnhilde. Dies „Andre", das ihm nicht jetzt droht, aber in der Zukunft und vor dem dann auch die stolzeste Kriegsmacht der Walküre nichts vermöchte, dies andre ist die Macht des Ringes, wenn er je in Alberichs Hände zurückkäme.

Solange das Gold in der Gewalt des Egoismus gewöhnlicher Menschen ist, die nichts anderes wollen als möglichst reichliche und bequeme Befriedigung ihrer Lustbegierden und möglichste Ruhe und Sicherheit für ihren Besitz, solange Fafner den Hort hütet und Alberichs Macht neben seiner gering bleibt, solange hat der Rechtsstaat Wotans nichts zu fürchten. Mit dem Egoismus dieser Riesen-Menschen hat er vertragen und weiß, daß er an ihnen zwar keine Helden hat, die sich für die Wahrung seiner heiligen Herrschaft opfern würden, aber auch gewiß keine Feinde, die sie fällen möchten. Anders stünde es jedoch, wenn das Gold in der Hand derer vereinigt würde, die nicht aus bloßem Egoismus, sondern aus Herrschsucht und Neid nach ihm streben, jener unedlen Rassen, welche die geborenen Feinde alles Edlen sind und es mit instinktivem Hasse verfolgen, in der Hand des furchtbaren Nachtalben, der als „der Liebe finstrer Feind" allein die ganze Macht zu nützen wüßte, die im Golde verborgen liegt, und sie unfehlbar zur Vernichtung all' des Guten ver-

wenden würde, das die Lichtalben durch mühsame Pflege im Menschengeschlecht aufgezogen haben, das i h m aber seit je in tiefster Seele zuwider ist. Anders als dumme Riesen würde dieser Feind das Gold zu nützen wissen. Er ist nicht träge wie jene, sondern rührig und tätig wie kaum ein anderes Wesen, dabei listig und schlau und gewandt im Gebrauche aller Mittel des Truges, der Heuchelei und der Verstellung. Dem Gelde, wie er es nützte, würden auch die Ruhmeshelden der Walhall nicht widerstehen können. Er verstünde es ja vortrefflich, seinen Schimmer auch in Ruhm und Ehre zu verwandeln, wie diese Helden sie sich wünschen, und der Herr der Götterburg, der stolze Gründer des Staates, wäre bald mit seinen eigenen Waffen geschlagen und vernichtet:

„. . . wenn je den Ring
zurück er gewänne —
dann wäre Walhall verloren:
der der Liebe fluchte,
er allein
nützte neidisch
des Ringes Runen
zu aller Edlen
endloser Schmach;
der Helden Mut
entwendet' er mir;
die Kühnen selber
zwäng' er zum Kampf;
mit ihrer Kraft bekriegte er mich."

Das ist die furchtbare Gefahr, die Wotan von Alberich droht und die er nicht abwehren kann, weil er sie selbst heraufbeschworen. Denn statt den Ring dem Rheine wiederzugeben, hat er ihn behalten, statt dem ungerechten Reichtum entgegenzutreten, hat ihn der Staat anerkannt, ihn in räuberischen Kriegen, durch Gewalt und List für sich zu gewinnen gesucht und nur, weil er nicht anders konnte, die Beute schließlich dem wilden Egoismus seiner Untertanen abgetreten. So „gründet sich der Friede, durch den die Götter zur Herrschaft gelangten, nicht auf Versöhnung: er ist durch Gewalt und List vollbracht. Die Absicht ihrer höheren Weltordnung ist sittliches Bewußtsein: das Unrecht, das sie verfolgen, haftet aber an ihnen selber. Aus den Tiefen Nibelheims grollt ihnen das Bewußtsein ihrer Schuld entgegen: die Knechtschaft der Nibelungen ist nicht zerbrochen; die Herrschaft ist nur Alberich geraubt, und zwar nicht für einen höheren Zweck, sondern unter dem Bauche des müßigen Wurmes liegt nutzlos die Seele, die Freiheit der Nibelungen begraben: Alberich hat in seinen Vorwürfen gegen die Götter Recht"*):

„Frevelte ich,
so frevelt' ich frei an mir:
doch an allem, was war,

*) „Ges. Schr. u. D." IV. Aufl. II, 157/8.

ist und wird,
frevelst Ewiger, du,
entreißet du frech mir den Ring!"

Alberichs Unrecht war ein Privatunrecht, Wotan aber begeht ein öffentliches Unrecht, eine himmelschreiende Tat, die allen Glauben an Sittlichkeit zerstören muß, da der Hüter der heiligen Rechtsordnung selber seine Macht auf Unrecht gründet. Und doch hat sie Wotan getan und auch in der Folge sie nicht mehr gutzumachen verstanden. Oder hat er etwa die Armen und Unglücklichen erlöst, die der böse Erfinder des Reichtums geschaffen hatte? Nein! Nur seinen Glanz und seine Macht im Auge sammelte er auserwählte Helden in den wonnigen Saal, die schimmernde Lüge der Götterherrschaft über einer Welt, die noch voll Jammer und Elend:

„falsch und feig
ist was dort oben sich freut!"

Es ist ganz das Bild unserer modernen Gesellschaft, wie Wagner sie in „Kunst und Revolution" beschrieb und als ihren Grundzug die Heuchelei, die glänzende Heuchelei, kennzeichnete. Wotan hat wahrlich die Erfüllung des Fluches verdient, den Alberich über ihn aussprach.

Und doch ist dieser Gott das edelste Geschöpf, das die Erde bisher gesehen hat. Wenn selbst er den dunklen Mächten des Eigennutzes und Unrechtes verfallen mußte, wer könnte die Welt je von ihnen befreien, wer vermöchte es den dunklen Wurm zu schlagen und Alberichs Fluch zu nichte zu machen? Das bessere Teil in des Gottes Brust beginnt es zu ahnen:
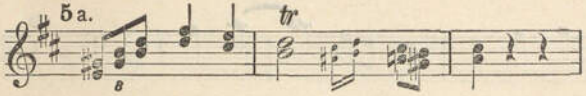
„. . . . Einer dürfte,
was ich nicht darf:
ein Held, dem helfend
nie ich mich neigte,
der fremd dem Gotte
frei seiner Gunst
. . . . . .
schüfe die Tat,
die ich scheuen muß, . . ."

Und Wotan erhofft diesen Helden von der allmächtigen, gütigen Mutter, der Natur. Die Natur, die natürliche Weiterentwickelung seines eigenen Wesens in einem Sohne, sie soll ihm schaffen, was er bedarf, die „Vervollkommnung des Gottes"*) zu einem Wesen, höher und vollendeter als alles, was bisher erschien, allein fähig und würdig die Tat zu vollbringen, die kein anderer je zu wirken vermöchte. Seine Unfreiheit fühlend hat der Gott das ersehnte Neue mit einem Namen genannt, von dem er doch selbst nicht versteht, wie er je Wahrheit werden kann, mit dem Namen der Freiheit. Die Allmutter aber, die

*) „Der Mensch ist die Vervollkommnung Gottes", heißt es schon von Achilleus neben Thetis in den „Entwürfen, Gedanken, Fragmenten" („Sämtl. Schriften und D." V. Aufl. XII. 281).

diese Freiheit schaffen soll, die sie seit ewigen Zeiten vorauswußte und nun mit Siegmund und Sieglinde ihren ersten Keim in die Welt schickt, die Allmutter nennt diese Freiheit mit einem anderen, schöneren Namen, sie nennt sie Liebe.

Seit je hatten alle Naturgeschöpfe die Minne gekannt, ein trauliches Zusammensein der Geschlechter, eine „Wechsel und Wandel liebende" Sinnenlust, die keines missen wollte, die sie aber nur umso fester dem allgemeinen Egoismus unterwarf, der auch in ihr lebte. Das musikalische Motiv dieser Minne war zum ersten Male zu den Worten Loges aufgetreten, von „Weibes Wonne und Wort":
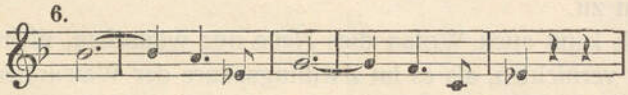


(Mit dem vorhergehenden Text von „was wohl dem Manne mächtiger dünk' . . ." usw.)
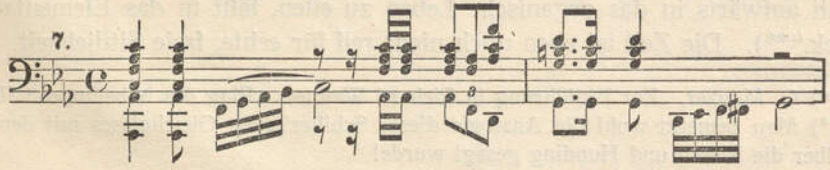
und das selbe Motiv ist es, das als erstes Sich-zu-einander-hingezogen-fühlen auch noch Sieglinde dem schlafenden Siegmund sich nähern läßt:



Doch bald tritt neben diese Minne nun die eigentliche Liebe, die Liebe des Edlen zum Edlen, die Liebe, die nicht bloß wählt, sondern wertet, die nicht das nimmt, was ihr die Sinne reizt, sondern um das wirbt, was ihr das Herz rührt, die „in frostig öder Fremde" sich fühlt, bis das ihr ebenbürtige Zwillingsgeschwister des gleich Edlen erscheint:
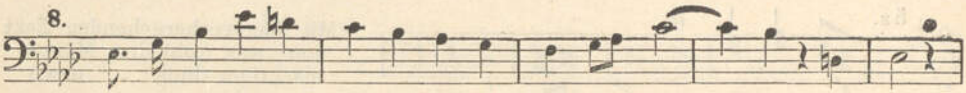


Sehnsüchtig hatte einst mit diesem Motive der dunkle Riese zum höheren Wesen der Lichtgöttin aufgeblickt, das allein ihm der Liebe wert schien, bis die Mordkeule des Bruders ihn traf; sehnsüchtig suchen nun mit ihm die edlen Wälsungen im Auge der Begegnenden den Lichtstrahl, der in ihrem eigenen Blicke glänzt, das Kennzeichen der adligen Seele; sie suchen — und können nicht finden. Denn sie sind allein in einer Welt, welche echte Liebe noch nicht kennt, und in der statt wahrer Sittlichkeit des Herzens nur ein auf Gewalt gegründetes rohes Recht, nur der lügnerische Schein der Sitte besteht. Doch schon naht der Tag, an dem sie im Feindeshause selber zusammentreffen, sich sehen und lieben sollen. Da der Vorhang im ersten Akte der „Walküre" sich öffnet, sind wir in der Hütte Hundings.
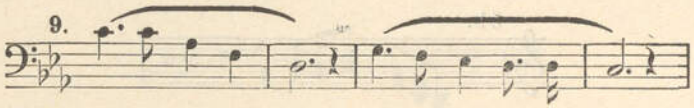


Man hat das musikalische Motiv Hundings mit Recht dem Motive der Riesen verwandt gefunden *). Der musikalischen Verwandtschaft liegt aber auch eine ideelle zu Grunde. Wie die elementarsten Kräfte des anorganischen Reiches leicht unter große, einfache Gesetze gebracht werden können, so fügt sich auch der plumpe Sinn primitiver Menschen leicht in die starre Formel äußerlicher Sitte, der er bedingungslos gehorcht und den selben Gehorsam auch von allen anderen fordert, ginge auch das Zarteste und Edelste darüber zu Grunde. So spiegelt sich in nichts besser der ehrlich-plumpe Charakter des Riesen, als in de m Vertragsmotive:

8.



und ebenso ist es der ganze Hunding, der in seinen so oft wiederholten Motiven der Haus- und Ehesitte sich ausdrückt:

9.



Denn nichts ist falscher als in Hunding einen Bösewicht erblicken zu wollen. Einen Bösewicht hätte Fricka nicht geschützt, und was ihn Wotan verächtlich macht und nicht taugend nach Walhall, ist vielmehr gerade sein zu starres Festhalten an Recht und Sitte, einem Recht, das der Gott zwar selber gründete und noch schützen muß, von dem er aber lange sein Herz abgewandt, dem kommenden Neuen zu.

Und doch kann auch Wotan dies Neue nur wünschen, nicht wollen, und muß es selber vernichten, als es im Zwillingspaare der Wälsungen sich zu verwirklichen strebt! Die Begründung könnnen wir mit den schönen Worten aus dem fünften Briefe Schillers „Ueber die ästhetische Erziehung des Menschengeschlechtes" geben, wo der dichterische Seher von der Notwendigkeit spricht, mit der noch heute einer verfrühten Freiheit gegenüber der rohe Naturstaat aufrechterhalten werden muß: „Es mag sein, daß die objektive Menschheit Ursache gehabt hätte, sich über den Staat zu beklagen; die subjektive muß seine Anstalten ehren. Darf man ihn tadeln, daß er die Würde der menschlichen Natur aus den Augen setzte, solange es noch galt, ihre Existenz zu verteidigen? daß er eilte, durch die Schwerkraft zu scheiden und durch die Kohäsionskraft zu binden, wo an die bildende noch nicht zu denken war?*) Seine Auflösung enthält seine Rechtfertigung. Die losgebundene Gesellschaft, anstatt aufwärts in das organische Leben zu eilen, fällt in das Elementarreich zurück."**). Die Zeit ist eben noch nicht reif für echte, freie Sittlichkeit. Dies

*) G. Münzer, „Zur Einführung in Richard Wagners „Ring des Nibelungen" II; S. 9.

**) Man bemerkt wohl die Analogie dieses Schiller'schen Gleichnisses mit dem, was hier über die Riesen und Hunding gesagt wurde!

zeigt sich im Leben der Gegenwart genau so, wie im Mythos. Es zeigt sich an der Einsamkeit, welche die wenigen wahrhaft Edlen — Siegmund und Sieglinde — mitten unter den Menschen umgibt, an ihrer Aechtung und „Mißwende", es zeigt sich aber auch an einer ihnen selbst noch anhaftenden eigentümlichen Schwäche, in der sie noch nicht wie der sittliche Mensch der Zukunft — Siegfried — den alten Mächten ohne jede Frage überlegen sind. Einsamkeit und Mißwende bilden das Zwilingsschicksal, trauervolles einem zu schweren Geschicke Nicht-gewachsen-sein das Zwillingswesen der tragischen Wälsungengestalten.

Auf der Flucht vor „Mißwende" betritt Siegmund das Haus Sieglindens, in dem die selbe Mißwende wohnt.

„Mißwende folgt mir
wohin ich fliehe;
Mißwende naht mir
wohin ich mich neige" . . .

Welcher Art aber diese Mißwende ist, erfahren wir mit unwiderleglicher Deutlichkeit durch die Musik, wenn der sie charakterisierende Akkord:

10.



die Worte Siegmunds:

„Ein trauriges Kind
rief mich zum Trutz:
vermählen wollte
der Magen Sippe
dem Mann ohne Minne die Maid.
Wider den Zwang
zog ich zum Schutz;" . . .

begleitet, die ihrerseits wieder in der Erzählung Sieglindens ihr Echo finden:

„Der Männer Sippe
saß hier im Saal,
von Hunding zur Hochzeit geladen:
er frei'te ein Weib,
das ungefragt
Schächer ihm schenkten zur Frau."

Es ist die Mißwende des Liebeszwanges, das rücksichtslose Niedertreten aller freieren, edleren Neigungen durch eine rohe Welt des plumpen Egoismus und der „Sitte", welche das Zwillingspaar zu Geächteten macht. Siegmund rät, tut und liebt, was ihn sein Herz als gut erkennen läßt. Die Welt aber meint alles anders:

„Was rechtes je ich riet,
andern dünkte es arg;
was schlimm immer mir schien,
andre gaben ihm Gunst."
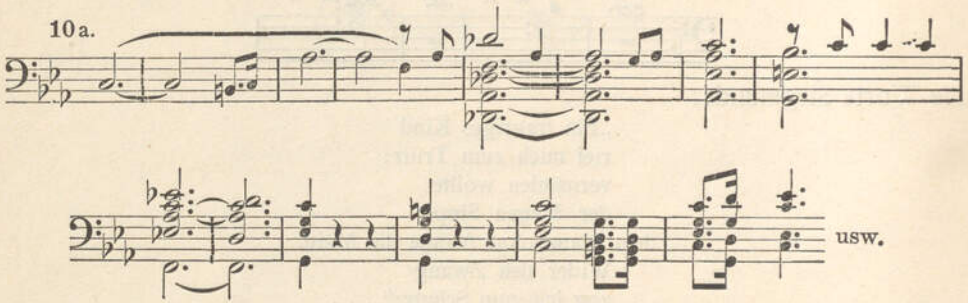
So bleibt er einsam und fremd unter den Menschen, einsam und fremd wie Sieglinde:

„Fremdes nur sah' ich von je,
freundlos war mir das Nahe;
als hätt' ich nie es gekannt,
war was immer mir kam."

Das ist die Tragik des Wälsungenschicksales, die aber aus ihrem eigenen Wesen stammt, aus jener Schwäche, in der sie der grausamen Welt nicht gewachsen sind, und so auch dem Geliebten nur Schmach und Weh statt der Rettung zu bringen vermögen. Kaum ist z. B. Siegmund zum Schutze des „traurigen Kindes" ausgezogen, kaum hat er die ersten Schwertstreiche für sie getan, so verjagt ihren Grimm auch schon der Gram; in furchtbarer Selbstanklage zeiht sie sich des Mordes der eigenen Brüder und trotz des Schützers muß sie vom Schwert ihrer Sippe fallen:

„mich hetzte das wütende Heer —
auf den Leichen lag sie tot."

Selbst seine Liebe bringt nur Schmerz und Untergang und in ihrer ganzen herzerschütternden Größe steigt die Wälsungentragik vor uns auf:



Eine wahre Wälsungentragik, denn wie Siegmund nicht schützen kann, so kann Sieglinde nicht widerstehen und bitter muß auch sie sich der schmählichen Schwäche anklagen, die sie Hundings Umarmung dulden ließ, des Mannes, „der ohne Minne sie hielt". Nicht Glück und Ehre vermag auch sie zu geben, nur „Schande bringt sie dem Bruder, Schmach dem freienden Freund". Es ist der Liebesfluch Wotans, der auch auf den Wälsungen ruht:

„was ich liebe, muß ich verlassen,
morden, was je ich minne,
trügend verraten
wer mir vertraut!"

Und man sage nicht, Wotan habe den Fluch verdient, die Wälsungen aber seien unschuldig. Schuldig oder nicht, sie sind in Wotans Geschick verflochten, denn sie haben seinem Schutze vertraut und sind alles, was sie sind, nur durch ihn. Von der Macht des Vaters erhoffte Sieglinde die späte Rache, das Schwert Wälses sollte Siegmund den Sieg verleihen, alles war nur auf den

Gott gesetzt. Der Gott aber hatte sich selbst betrogen, als er den Freien doch zu erziehen, den „anderen“ doch selber zu machen unternahm. Siegmund ist nicht der erwartete Retter. Zwar ist er weit über die Ruhmeshelden Walhalls hinausgewachsen und spricht nur diese Ueberlegenheit aus, wenn er es abweist, mit Brünnhilde zu ziehen, doch ist er noch lange nicht der fruchtlose Freie, dessen es bedarf. So flieht er am Anfange des Dramas vor seinen Feinden, während es von Siegfried heißen wird, nie würde er dem Feinde den Rücken kehren, und ebenso glaubt er seiner Todkündigung und empfängt sie ernst und feierlich als ein schweres Verhängnis, während Siegfried sie verlachen und das Leben wie eine Erdscholle von sich werfen wird. Aber dieser Held wird eben auch nicht mehr das Werk des halbblinden Einäugigen sein, der immer nur zur Hälfte errät, was ihm und der Welt nottut, und gerade durch sein Mitwirken das Werk zu verderben pflegt, sondern das Werk der allweisen Natur, im wilden Walde erwachsen und von ihr in die Welt geschickt, da die Zeiten reif sind. Er wird sich auch nicht gegen Wotan erst empören — denn Empörung ist immer schon Schwäche — er wird ihn einfach bei Seite schieben:

„drum sprich, sonst spreng' ich dich fort!“

Siegmund ist der edle Mensch der Vergangenheit und Gegenwart. Dank dem Schutze des Staates und als sein Kind und Zögling groß geworden, empfindet er eine höhere und reinere Sittlichkeit als die alte voraus, ist aber noch nicht fähig, sie auch zu verwirklichen. Dies gelingt erst Siegfried, der erhofften Menschheit der Zukunft, dem „Schönen, Starken und Freien“, dem in reiner Natürlichkeit erwachsenen „stäts liebenden Menschen“*), dessen bloße Geburt schon den Sieg über die alte Welt miteinschließt.

Doch wie der wirklichen Gegenwart, so ist auch ihrer mythischen Darstellung, dem Drama der „Walküre“, dieser Mensch der Zukunft noch fremd. Nur eine einzige seiner Gestalten vermag ihn wahrhaft vorauszuahnen, die, welche zugleich die Mutter und die Braut seiner Seele ist — Brünnhilde.

Fricka ist in allem und jedem das wahre Urbild der „Frau“, der Frau heißt das, wie „die guten alten Zeiten“ sie kannten, der Frau, wie sie durch die gesellschaftlichen Verhältnisse und Gewohnheiten von Jahrtausenden geworden ist, nicht, wie sie notwendig und jederzeit sein muß — und sein soll. Diese letztere Frau dagegen, das „Weib“, die Genossin des Mannes nicht nach ihrer historischen Entwickelung, wohl aber nach ihrer edelsten Naturanlage, das „Weib der Zukunft“, dessen Ideal aber schon in der Gegenwart überall sich geltend zu machen beginnt, dieses „Weib“ ist Brünnhilde.

Die klassische Schilderung der „Frau“ hat uns Kant gegeben in seinen „Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen“ und der

*) Wagner an Röckel unter'm 25. Jänner 1854. Ueber die Identität von Liebe und Freiheit (vergl. auch S. 115), werden wir später handeln.

„Anthropologie".*) Drei Züge vollenden hier das Bild ihres Charakters: Sie ist konservativ und hält fest an allem Ueberkommenen und allgemein Anerkannten, die natürliche Wahrerin von Recht und Sitte, besonders in der Ehe. Sie ist gänzlich unpolitisch, hat kein Interesse für den „Lauf der Dinge" in der Welt und sieht es für Torheit an, sich um etwas mehr als seine eigene Angelegenheit zu bekümmern. Sie ist schließlich — dies füge ich hinzu, es folgt aber aus dem bisher Gesagten auch von selbst — in keinem sehr innigen Verhältnis zu ihrem Gatten, erscheint zwar als die wackere Verwalterin seines Hauses und bürgerliche Gefährtin seines Leibes, nicht aber als die Gefährtin seiner Seele, die Versteherin und Bewahrerin seiner inneren Kämpfe und Leiden. — Eine Reihe kleinerer Züge macht dann dies Bild der „Frau" noch lebendiger. So ihre Putzsucht, ihr Streit um das Regiment, der ständige Hauszank u. s. w. Und bis zu diesen kleinsten Zügen herab wird man das Bild in Fricka wiedererkennen, während Brünnhilde auch hier wieder überall den Gegenpart hält.

Fricka will die Ehe, um die Liebe kümmert sie sich wenig. Sie ist die Schützerin des rohen Hunding, der ungefragt sein Weib sich kaufte, und in kalter Härte verweigert sie der Unglücklichen das Recht aus dieser erzwungenen Ehe zu fliehen. Doch empörter noch als über den Bruch des „heiligen" Eides dieser Ehe ist sie über ein anderes:

„Mir schaudert das Herz,
es schwindelt mein Hirn:
bräutlich umfing
die Schwester der Bruder!
Wann — ward es erlebt,
daß leiblich Geschwister sich liebten."

„Wann ward es erlebt"! Ein Frauenargument, wie es nicht typischer gefunden werden kann. Wotan und mit ihm Brünnhilde denken hierin anders:

„. . . was noch nie sich traf,
danach trachtet mein Sinn —"

sagt der Gott und wie aus der Seele der wilden Walküre kommend klingen seine Worte:

„denn wo kühn Kräfte sich regen,
da rat' ich offen zum Krieg."

Die selbe wilde Walküre wird es aber auch sein, die liebt, wie noch keine andere vor ihr liebte, die lachend für den Geliebten in Schmach und Tod geht und selbst des größten Opfers fähig ist, das Liebe zu bringen vermag, des Verzichtes auf den Geliebten selbst:

*) Beide Schriften findet man im ersten Bande meiner Kant-Ausgabe, Leipzig, Insel-Verlag, 1912. — In Kants Schilderung vereinigt sich allerdings mit der Schilderung dieser „Frau" manchmal auch schon die des „Weibes", doch nur in mehr untergeordneten Zügen. Auch wird man die Trennung überall leicht vollziehen können, wenn man alle Züge wegläßt, die nicht konventionell und durch konventionelle Verhältnisse erzeugt, sondern rein natürlich sind — wie ich es denn im Obigen versucht habe.

„Zu neuen Taten,
teurer Helde,
wie liebt' ich dich —
ließ' ich dich nicht?"

Sie versteht ja und liebt auch diese Taten, liebt sie, weil der Geliebte sie liebt und ihr nicht unwert sein kann, was ihm so wert ist, wenn auch Fricka dafür nur die verächtlichen Worte von „der Macht und Herrschaft müßigem Tand" hatte, ganz im Gegensatze zu Brünnhilde bestrebt, in der „lieblichen Wohnung" den Mann möglichst enge an sich zu fesseln. Dafür wird aber eben auch Brünnhilde allein zur w a h r e n Gattin, der Gattin der Seele, „seines Wunsches Braut" schon für den Vater, der mit ihr rät und schafft, der zankenden Frau dagegen sich entzieht. — Und doch kommt der Tag, an dem diese Tochter gegen den Vater sich empört, aber freilich empört wieder nur aus Liebe, weil er selber die Liebe verriet.

Brünnhilde ist keine „Frau", sie ist das wahrste, reinste, herrlichste „Weib", von dem die Edda sagen kann, „sie hat uns die beste in der Welt geschienen". Doch auch zu diesem Weibe muß sie erst allmählich erwachsen. Erst ist sie nichts als ein echtes, rechtes junges Mädchen, und zwar eines von der „schlimmen" Art, kühn und wild nur an Männertaten sich freuend, „hart und scharf das Herz". Gerade aus solchen Mädchen werden ja die weiblichsten Frauen; denn frühe Zärtlichkeit ist nur ein Zeichen von Schwäche und der größten Kraft sind nur starke Naturen fähig — auch in der Liebe. Brünnhilde gleicht in ihrem jungfräulichen Seelentrotz und ihrer wilden Herbheit noch in etwas ihrer nordischen Namensschwester, doch mehr vermenschlicht, verinnerlicht, fast möchte ich sagen „verdeutscht". Den etwas barbarischen Zug der, trotzdem herrlichen, Frauengestalt der Ibsen'schen Hjördis, daß sie vor ihrer Türe einen Eisbären sich hält, die Freier abzuschrecken *), ihn finden wir an Brünnhilde nicht mehr, aber wir erkennen die Verwandtschaft, wenn sie den Zagen, der frech ihr zu nahen wagt, vom Feuer verbrennen lassen will und fast verachtungsvoll zu Siegmnud von dem „armen Weibe" spricht, „das müd, und harmvoll matt auf dem Schoße ihm hängt". Sie begreift nicht, wie der Held etwas anderes als Helden und Schlacht lieben kann, sie begreift es noch nicht; aber schon greift ihr — unbewußt — das Schauspiel dieser Liebe an's Herz, der harte Panzer um die Jungfrau beginnt zu schmelzen. Als ihr bitter und doch zugleich so hoheitsvoll Siegmund entgegnet:

„So jung und schön
erschimmerst du mir:
doch wie kalt und hart
kennt dich mein Herz! —

*) „Nordische Heerfahrt", ein Jugenddrama des Meisters, aber in manchen Zügen und besonders der wunderbaren Erkennungsszene zwischen Sigurd und Hjördis schon ganz der späteren Reife würdig.
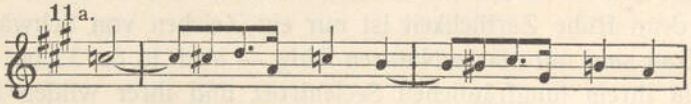
Kannst du nur höhnen,
so hebe dich fort,
du arge, fühllose Maid!
Doch mußt du dich weiden
an meinem Weh',
mein Leid letze dich denn;
meine Not labe
dein neidvolles Herz: —
nur von Walhall's spröden Wonnen
sprich du wahrlich mir nicht!"

geht in „wachsender Ergriffenheit" das Liebesmotiv der Wälsungen auf sie über:



usw. (vergl. Beispiel 6.)

„Ich sehe die Not,
die das Herz dir nagt;
ich fühle des Helden
heiligen Harm —



usw.

Siegmund, befiehlt mir dein Weib;
mein Schutz umfange sie fest!"

Doch er weist sie hart zurück. Sein Schmerz ist bis zum Wahnsinn gestiegen, mit sinnverwirrenden Logemotiven zückt er das Schwert gegen die zwei geliebtesten Leben. Da endlich bricht im heftigsten Sturme des Mitgefühls die ganze Liebe in Brünnhildes Herz ein. Sie selbst schildert später Wotan die Wandlung:

„ich vernahm des Helden
heilige Not;
tönend erklang mir
des Tapfersten Klage —
freiester Liebe
furchtbares Leid,
traurigsten Mutes
mächtigster Trotz:
meinem Ohr erscholl,
mein Aug' erschaute,
was tief im Busen das Herz
zu heiligem Beben mir traf. —
Scheu und staunend
stand ich in Scham.

Ihm nur zu dienen
konnt' ich noch denken:
Sieg oder Tod
mit Siegmund zu teilen —
dies nur erkannt' ich
zu kiesen als Los!"

Damit ist auch ihr eigenes Los gefallen. Aus Wotans Tochter ist sie Erdas Kind geworden, in „Leiden wie keiner sie litt" muß sie zum höchsten Liebesberufe der Erlöserin heranreifen. Denn Brünnhilde ist noch mehr als ein Weib. Mit der über alles Individuelle weit hinausreichenden Kraft ihrer Liebe erhielt sie die unabweisbare Bestimmung im eigenen Leid das Leid der Welt zu erfahren, aus der „törigen Maid", die „staunend" im Rate nicht verstand, die Allwisserin zu werden, die dem Weltenherren selbst das letzte entscheidende Wort zurufen muß, aus der Braut und Gattin eines irdischen Helden die Braut und Gattin des neuen Gottes, der aus den Flammen des Weltbrandes sich erheben wird.
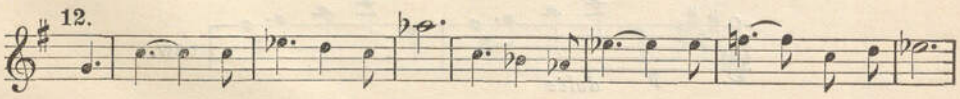
Schon im ersten Schmerze, der ihr nun widerfährt, beweist Brünnhilde ihre Erlösernatur. Ihr Schutz vermag Siegmund nicht zu retten und vor dem Speere des Gottes sinkt dahin, den sie geliebt hatte. Sie aber wirft keinen Blick auf den Sterbenden zurück: die Trümmer des Götterschwertes rafft sie auf und die Mutter Sieglinde entführt sie der Walstatt — „Wotans Gedanken" zu retten. Bitter klagt später das Weib sie an:

„Wer hieß dich Maid
dem Harst mich entführen?
Im Sturm dort hätt' ich
den Streich empfah'n
von derselben Waffe,
der Siegmund fiel:
das Ende fand ich
vereint mit ihm!"
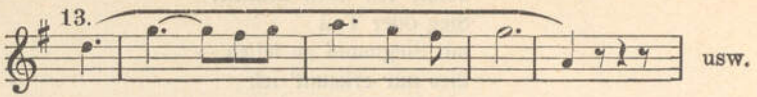
Doch sie weist die Klage zurück:

„ein Wälsung wächst dir im Schoße!"

das Heil der Welt trägt Sieglinde unter dem Herzen. Das mußte gerettet werden! So ist Brünnhilde schon hier ganz die künftige Erlöserin. Ganz die künftige Erlöserin und doch — wunderbares Geheimnis des menschlichen Herzens —so ganz Erlöserin doch auch ganz das liebende Weib, die Jungfrau, die, sich selber unbewußt, den künftigen Geliebten sich gewinnen will, den „hehrsten Helden der Welt". So verbinden sich denn auch im Seelengemälde, das nun die Musik von ihr entwirft, das Heldenmotiv Siegfrieds zu ihren eigenen Worten:



mit dem Motive der Liebeserlösung im Segen Sieglindens:

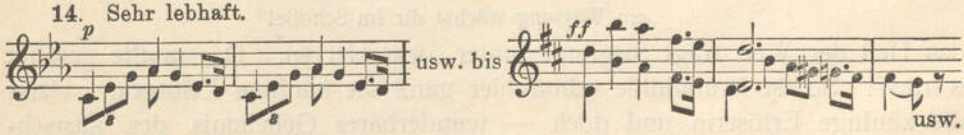


echt weibliche Liebe und heilige Wonne der Erlösung, Irdisches und Göttliches zum „hehrsten Wunder" dieser „herrlichen Maid". Wohl kann von ihr scheiden zu müssen den größten Schmerz bilden selbst im Leben eines Gottes, einen Schmerz, über welchem er zum Greise wird.
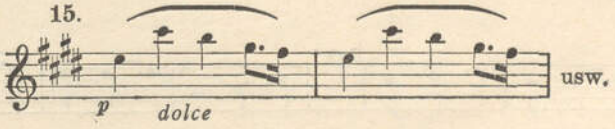
Den großen Dialog zwischen Wotan und Brünnhilde, der den letzten Akt des Walküren-Dramas abschließt, hat Moritz Wirth in vorzüglicher Weise behandelt in einem Artikel der „Redenden Künste", „Das Motiv des Liebesideales"*): Brünnhilden wird die erste Liebesahnung gewissermaßen abgezwungen. Zwar hat sie schon Sieglinde den kommenden Helden vorausverkündigt, aber sie tat es, ohne noch zu ahnen, welchem innersten Herzensquell ihre Begeisterung eigentlich entfloß, und nur die reifere Frau hatte es in Sieglinde schon erkannt und ihr den Gemahl verhießen:

„meines Dankes Lohn
lache dir einst . . ."

Jetzt aber will W o t a n ihr einen Gatten geben, den ersten besten, den Mann „der am Wege sie findet und weckt". In dem Abscheu vor diesem ihr aufgezwungenen „Wertlosen", in der Herzensangst, welche die angedrohte Verbindung mit dem Ungeliebten ihr erzeugt, in dieser Seelenverwirrung wird ihr nun erst deutlich, wen sie eigentlich liebt, das Ideal ihres Herzens. Und mit der ganzen unwiderstehlichen Beredsamkeit, die Angst und Liebe diesem edelsten und holdesten Wesen auf die Lippen zwingen, mit ihrer ganzen Beredsamkeit erbittet sie vom Vater den Geliebten, bis auch die letzte Eiskruste, die Grimm und Verzweiflung um sein Herz legten, schmelzen muß und strahlend das Ja erklingt, die Erfüllung ihres „Liebes-Ideales":



Mit ihm träumt sie dann auch im Dornröschenschlaf dem künftigen Wecker entgegen, während der schützende Loge von allen Seiten den Felsen zu umbrennen beginnt und in feierlicher Größe die kommende Verwirklichung des Liebestraumes, der zugleich der Traum der neuen Zeit ist, sich ankündigt:



Brünnhilde wird den Lohn empfangen, den ihre Tat verdiente; denn ewige Gerechtigkeit beherrscht die Welt und mächtiger als alle Götter zwingt sie selbst den Göttervater in ihr Gesetz. Der Jungfrau Vergehen war die Liebe, die Liebe muß auch ihre Strafe sein. So geht in ganz anderem Sinne, als er es meinte, Wotans eigenes Richterwort an ihr in Erfüllung:

„Du folgtest selig
der Liebe Macht:
folge nun dem,
den du lieben mußt!"

sie folgt Siegfried, dem einzigen, den sie wirklich lieben muß, da er allein es vermag ihr „Lust und Liebe abzuzwingen".

Doch auch an Wotan geht das selbe Gesetz der Gerechtigkeit in Erfüllung. Der „einer Welt zu Liebe der Liebe Quell hemmte" ist nun für ewig von der Liebe geschieden. Den wankenden Himmel kann er stützen, den Haft der Welt retten, sein Liebstes aber muß er verlieren und mit ihm sein Glück. Nur wie ein irrender Geist zieht er noch über die Erde, ein Enterbter in seiner eigenen Welt, vielleicht die tragischeste Gestalt, die je ein Dichter erschuf.

Man hat ihn den Helden des Ring-Dramas genannt und könnte ein Weltmythos die Rolle eines „Helden" im gewöhnlichen Sinne enthalten, gewiß wäre keiner ihrer würdiger als er. Doch ein Weltmythos — zumindest ein germanischer — hat keinen „Helden". Sein Held ist jenes große Unpersönliche, das als Rita und Themis schon im indischen und griechischen Mythos herrschte und auch im altgermanischen „als absolute Macht über und hinter dem eigentlichen Götterkreis steht". Einer späteren Zeit wird es dann zum göttlichen Brahman, zu „Gott". Wotan aber ist noch nicht göttlich, er ist durchaus menschlich. Wir erkannten ihn als Verkörperung edleren Menschenwesens, als Gründer von Staat und Recht, als Gott des menschlichen Verstandes, der die Naturgesetze schuf u. s. w., doch ist er noch mehr als alles das. Der einäugige Herr der Welt mit dem ewig sehnenden Herzen und dem ewig irrenden Hirn, er ist die Menschheit selbst, deren wechselnde Generationen in Hunding und Siegmnud, Gunther und Siegfried an ihm vorbeiziehen, während er über ihnen beharrt. Mit der Menschheit war er einst jung, da wilder Wünsche Wüten ihm die Welt gewann, mit der Menschheit ward er in der „Walküre" reifer. Aber noch immer ist sein Machtwille so stark, daß der bloße Gedanke, um der Liebe willen auf alle Herrschaft zu verzichten, ihm gar nicht kommen kann, und erst als er diese Liebe verloren hat, ihm langsam die Erkenntnis der Erlösung aufdämmert. Nun ist er grau geworden. Er hat es gelernt „zu schauen, nicht zu schaffen" und in Wonne will er dem ewig Jungen weichen, als ihm in noch höherer Weise sein Wunsch erfüllt wird. Als „neuer Adam" wird er, selber wieder jung geworden, mit Siegfried und Brünnhilde aus dem Weltenbrande einst wiedergeboren werden.

Richard Wagner als nationaler Dramatiker.

Festrede, zur Hundertjahrfeier des Geburtstages des Meisters gehalten, am 22. Mai d. J. 1913, im großen Festsaale der K. K. Universität Wien, von Leopold **von Schroeder**, d. z. Dekan der philosophischen Fakultät.

Hehre, hochgemute Versammlung!
Kommilitonen! d. h. Mitkämpfer!

Als ein Kämpfer ist Richard Wagner — ein echter Germane, ein echter Sohn des Jahres 1813 — durchs Leben geschritten. Rastlos kämpfend hat er geschaffen. Sein Kampf ist zu Ende. Aufgenommen ist er in Walhall, — in ein Walhall, das nimmer vergeht, so lange deutsche Herzen noch schlagen, so lange noch Arier auf Erden wandeln. In der Verklärung schauen wir ihn droben, als einen der Größten seines Volkes, einen der ruhmvollsten Kämpfer und Sieger. Was er uns aber erkämpft und ersiegt hat, was er geschaffen, das ist zum unvergänglichen Goldhort geworden, den uns keines Alberichs Neid und Tücke jemals entreißen soll. Das ist geborgen in der unangreifbaren Burg, wo der heilige Gral des deutschen Volkes leuchtet, sicher behütet von streitbaren Männern, von Helden, die mit Stolz und Freude sich dessen bewußt sind, eines Heiligtums Hüter zu sein!

Immer noch weit ist der Irrtum verbreitet, der in Richard Wagner vor Allem nur den Musiker, den Komponisten sieht und sehen will; von diesem Gesichtspunkt ihn und sein Werk beurteilt und wertet. Kein Zweifel, — er war ein großer schaffender Musiker, der mit kraftvollen, neuen, gewaltigen Tönen die Herzen in seinen Bann gezwungen. Aber er war viel mehr, war etwas viel Größeres. Das Lebenswerk des Meisters ist mit ganz anderen Maßen zu messen. Aus der Musik heraus geboren, von der Musik überall getragen, ragt es doch hinein in ganz andere Regionen! Wir lieben ihn, wir verehren ihn, wir hängen ihm an mit unauslöschlichem Danke, weil Richard Wagner uns ein ganz neuartiges, großes nationales Drama geschenkt hat, das nirgends in der Welt seinesgleichen hat. Wir fassen daher den Kern seines Wesens, wir fassen es in seiner ganzen Größe, wenn wir heute R i c h a r d W a g n e r als n a t i o n a l e n D r a m a t i k e r feiern.

Wie einst Aeschylos mit kräftiger Hand in den wundervollen Sagenschatz des homerischen Epos hineingriff und seinem Griechenvolke in mächtiger Neugestaltung die Tragödie schuf und schenkte, die in ihrer herben Größe durch nichts zu überbieten war, so schöpfte Wagner, von wunderbarem Künstlerinstinkte getrieben, aus dem reichen Born der Mythen und Sagen germanischen Stammes, schuf und schenkte uns in unvergleichlicher Neugestaltung sein Worttondrama, das Drama von Bayreuth, eine große Tragödie ganz neuer Art. So griff er mitten hinein in die granitenen Blöcke der Eddalieder und erbaute aus

ihnen den hehren, herrlichen Bau seines „Ringes des Nibelungen", für dessen Aufführung das Festspielhaus auf dem Bayreuther Hügel an erster Stelle bestimmt war — eine große Tragödie, die Welttragödie des Begehrens. So holte er aus dem Sagenschatze des Mittelalters die Tristansage heraus, die nun unter seinen Händen zum tragischen Hohenliede der Liebesleidenschaft erwuchs. So hatte er schon früher aus der selben Quelle die Lohengrinsage geschöpft und aus ihr das Wunderwerk seines Lohengrin geschaffen, — „ein einziges, unteilbares Wunder", wie Liszt es nennt; das allertragischste Gedicht, wie er selber es empfand; jenes Werk, das vielleicht mehr als irgend ein anderes ihm das Herz seines Volkes gewonnen hat und heute noch, nach mehr als sechzig Jahren seit seiner ersten Aufführung, mit unverminderter Anziehungskraft jedes Bühnenhaus füllt, alle Herzen erschüttert. Aus germanischer Sage stammte schon der Stoff des ersten Dramas, in dem er sich selber gefunden: des „Fliegenden Holländer", der von ihm zum wundervollen Erlösungsdrama rein menschlicher Art gestaltet ward. Ihm ließ er das spezifisch-christlich gefärbte Erlösungsdrama des „Tannhäuser" folgen, das auf genial mit einander verschmolzenen, herrlich erhöhten Sagen des deutschen Mittelalters fußte. Und endlich das letzte große Erlösungsdrama, der Schlußstein seines gesamten Wirkens: der Parsifal, — auf uraltarischen Mythen und Riten ruhend, die im Mittelalter zu herrlichster christlicher Sage sich wandelten, keltische, romanische, deutsche Prägung erhielten — das große Mitleidsdrama, in welchem der Meister indische und christliche Ideen zu erhabener Einheit verschmelzen ließ. Alle Elemente von Mythus, Sage, Legende, die sich hier verbunden haben, sie spiegeln den kulturellen Werdegang unseres Volkes, von der grauesten Vorzeit bis in die Gegenwart wieder — und das Ganze ist wiederum ganz unser eigen, ist unsere erhabenste, weihevollste Bühnendichtung, das rechte Bühnenweihefestspiel.

Ein einziges der großen Dramen Wagners ist anderen Ursprungs: die Meistersinger! Deutsch-national aber ist es erst recht.

Durch und durch national sind sie alle, in Inhalt und Form unser eigenstes Eigen. Alle die Stoffe, die hier so herrlich neugestaltet sind, wir empfinden sie freudigst als Fleisch von unserem Fleisch und Bein von unserem Bein.

Einen Vorläufer in der Form seines Worttondramas verehrte Wagner selber in Gluck, der aber leider, im Banne seiner Zeit, durchweg nicht nationale, antike Stoffe behandelte, die schon längst keinen Widerhall mehr in unseren Herzen finden. Einen Vorläufer in der nationalen Richtung seines Dramas hatte Wagner in dem von ihm innigst geliebten und verehrten Karl Maria von Weber, mit seinem „Freischütz". Doch wie ganz anders sollte er selber — der beste Schütze — hier in das Schwarze treffen!

Mit hellsichtigem Künstlerinstinkte, mit einem wunderbaren Blick für das Große begabt, griff er ein Mal über das andere gerade die herrlichsten, tiefsten,

erhabensten Sagenstoffe unserer Vorzeit heraus und wußte sie dann so wundervoll neu zu gestalten, daß jetzt erst der alte Stoff in endgültiger Form vollendet dastand, unmittelbar überzeugend und jeden Wettbewerb ausschließend.

Von entscheidender Bedeutung für die ganz neue Form des Wagnerschen Worttondramas aber war der Umstand, daß seinem Schöpfer die ganze große Entwicklung der deutschen Tonkunst, von Bach bis Beethoven, vorausgegangen war.

Auf diesem herrlichen Grunde stehend, die symphonische Leistung Beethovens fortführend, konnte Wagner sein Drama zum erhabensten Worttondrama gestalten, das von der großen deutschen Musik getragen, von dieser Musik bis in die letzten Fasern hinein erfüllt ist.

Ja, wir Deutsche dürfen stolz darauf sein, daß wir von allen Völkern der Welt das Größte in der Musik geleistet. Nicht weniger Anrecht zum Stolz aber gibt uns das Drama von Bayreuth, die größte künstlerische Tat des 19. Jahrhunderts. Und daß diese Künstlertat eine durchaus nationale Tat war, das erfüllt uns mit überströmender Freude.

Was ist es, das den großen Dramatiker macht? Daß er mit überzeugender Wahrheit, kraftvoll und klar gezeichnet, Gestalten der dichterischen Phantasie vor uns hinstellt, der Lebensgeschick, im Handeln und Leiden, uns ergreift und erhebt, uns erschüttert und läutert; daß er gleichermaßen groß ist in der Charakteristik der Personen, wie im Aufbau und der Entwicklung der Handlung.

Das läßt sich von Wagner im vollsten und weitesten Sinne behaupten. Welcher Dramatiker könnte sich rühmen, eindrucksvollere Gestalten geschaffen zu haben, als er? Lohengrin und Elsa, samt ihren Gegenpolen Ortrud und Telramund; Tannhäuser und Elisabeth; Tristan und Isolde samt König Marke; Senta und der fliegende Holländer; Wotan und Brünnhilde und Siegfried, Siegmund und Sieglinde samt dem finsteren Hunding; Mime, Alberich und Hagen; Parsifal, der reine Tor, samt Kundry, dieser grenzenlos genialen dichterischen Schöpfung, Gurnemanz, Amfortas, Klingsor, und dazu in der alten Reichsstadt Nürnberg: Hans Sachs und Evchen, Walther von Stolzing und Beckmesser, Lene und David und die ganze löbliche Zunft der Meistersinger! Nicht Deutschland und die Deutschen allein, — nein, die ganze gebildete Welt kennt diese Gestalten und wird nicht müde, sie immer wieder aufs Neue zu schauen, zu hören, sich einzuprägen. Und wenn diese Gestalten nicht nur durch ihre Worte und Handlungen, sondern mindestens ebenso bedeutsam durch die Musik charakterisiert sind, die sie trägt und umgibt, sie in jedem Zuge ihres Wesens durchdringt und durchleuchtet, — so ist damit nur die ganz neue, wundervolle Eigenart dieses Dramas, des Worttondramas, gekennzeichnet, — nicht etwa eine Schwäche oder ein Mangel gegenüber den reinen Wortdramen.

Ebenso groß aber wie in der Zeichnung seiner Gestalten ist Wagner im Aufbau seiner Dramen, in der Entwicklung der Handlung vom Anfang bis zum Ende. In erhabenen Linien steigen sie auf, packen uns, fesseln uns, halten uns fest in einer Wunderwelt der Schönheit und Größe, bis der tragische oder doch weihevolle Abschluß uns geläutert dem Eigenleben zurück gibt.

Wir brauchen nicht, mit extremen Enthusiasten, Wagner auch als Sprachkünstler neben einen Goethe zu stellen. Sprache und Musik, Wort und Ton sind in seinen Dramen eine unauflösliche Einheit. Die Gesamtwirkung seines Künstlerwerks aber ist von überzeugender Kraft und von überwältigender Größe.

Das läßt sich deutlich auch daran erkennen, daß neben Wagners Behandlung eines sagenhaften Stoffes jede andere Behandlung verbleicht und nie zu vollem, überzeugendem Leben gelangen kann. Neben Wagners „Ring des Nibelungen" bleibt auch ein Hebbel mit seinen Nibelungen dauernd im Schatten. Neben Wagners Tristan kann es für uns keinen andern Tristan mehr geben, selbst wenn er sich zu Tantris dem Narren umdreht. Wagners Tannhäuser, obwohl eine kühne Verschmelzung zweier Gestalten, ist für uns jetzt d e r Tannhäuser schlechthin; Wagners Lohengrin ist und bleibt nun für uns d e r Lohengrin u. s. w. Es sind dies eben endgültige Prägungen eines überragenden Künstlergenius; ähnlich wie neben Goethes Faust ein anderer Faust unmöglich ist.

Es hat bisher kein Deutscher noch von der Bühne aus so mächtige, tiefe nachhaltige Wirkung ausgeübt wie Richard Wagner. Und Ernst von Wildenbruch — selbst ein angesehener Dramatiker — hat darum durchaus Recht, wenn er Wagner den größten deutschen Dramatiker nennt. Aber auch Chamberlain hat Recht, wenn er Wagners Drama das eigentlich deutsche Drama nennt. Das läßt sich sagen ohne Verletzung der Ehrfurcht vor unseren großen Klassikern, die in ihren Dramen teils an die Antike, teils an Shakespeare sich anlehnten. Erst die deutsche Musik ließ den Meister von Bayreuth jene höchste ideale Höhe dramatischer Darstellung erreichen, die einst Herder und Schiller ahnend und hoffend — als rechte Propheten — in der Zukunft ihres Volkes zu erschauen glaubten.*) Und gerade diese „Idealisierung des Theaters" durch die Musik entspricht vollkommen der Eigenart des Deutschen. Denn der Deutsche ist nur dann ganz groß, wenn er der idealen Richtlinie seines Wesens folgt.

Wenn wir alle dramatische Schöpfung bis zu ihrem Urquell verfolgen, zu den primitiven Dramen der primitiven Völker, dann lassen sich deutlich zwei Grundtypen unterscheiden:

1. Das mit Tänzen, Umzügen, einzelnen Szenen beginnende, stäts irgendwie von der Musik begleitete kultliche Drama, das die Gestalten des Mythus,

*) Vergl. L. v. Schroeder, die Vollendung des arischen Mysteriums in Bayreuth S. 1.

Götter und Dämonen, die Schöpfungen religiöser Phantasie, an festlichen Tagen dem Volke vorführt — das Mysterium; und

2. die ebenfalls schon auf frühester Kulturstufe sich findende nachahmende dramatische Darstellung des wirklichen menschlichen Lebens in all seinen manigfaltigen Aeußerungen — der Mimus.

Mysterium und Mimus — auf diese Grundformen geht alles dramatische Schaffen zurück. Daß Mysterium und Mimus schon in der arischen Urzeit lebendig waren, dafür sprechen sowohl die uns erhaltenen Trümmer primitiver Dramatik bei den arischen Völkern, wie die klare Analogie der primitiven Völker. Bei den Griechen erwuchs aus den kultlichen Spielen der Dionysosfeste die herrliche Blüte der attischen Tragödie, während daneben der Mimus sich durch alle Zeiten in mancherlei Form mit unvergleichlicher Lebenskraft behauptete. Mysterium und Mimus — wir finden sie bei den Indern seit den ältesten Zeiten neben einander — und so fort.

Die höchste Blüte des Mimus bewundern wir in den Dramen Shakespeares; die wunderbare Künstlerschaft Richard Wagners aber läßt sich dahin kennzeichnen, daß er das uralte Mysterium der Arier in unerhörter Vollendung, ganz neu geboren, der staunenden Mitwelt geschenkt hat. Auch wir haben stolze Dichter des Mimus — Schiller, Grillparzer, Kleist, Hebbel, Ludwig — im Mysterium aber ist uns durch den Meister von Bayreuth die Palme vor allen Völkern der Welt gesichert.

Ueber dem primitiven Mysterium erhebt sich Wagners Drama so hoch wie das Drama Shakespeares über dem primitiven Mimus. Diese beiden Namen, Shakespeare und Wagner, bezeichnen die Gipfelpunkte dramatischen Schaffens überhaupt — im Mimus der Eine, im Mysterium der Andere. Beide weltenweit verschieden, aber beide gleich groß.

Sämtliche Dramen Richard Wagners vom Holländer bis zum Parsifal — mit alleiniger Ausnahme der Meistersinger — wurzeln letzten Endes im uraltarischen Mysterium. Er hat sie aber erfüllt mit dem höchsten und tiefsten Ideengehalt, der auf unserer Kulturstufe möglich ist, und durch seine Musik zur Verklärung erhoben. So haben sie nichts Antiquarisches an sich, sondern sind zugleich durchaus modern — das Mysterium der Gegenwart. Und wenn, seiner Form nach, zum Unterschied von dem Shakespearischen Drama, dies Drama sich nur in einzelnen großen Szenen aufbaut, so ist das im Wesen des Worttondramas notwendig begründet und stimmt durchaus zum Mysterium vergangener Zeiten.

Im Fliegenden Holländer erscheint die Urzelle des primitiven Mysteriums, die Schar der abgeschiedenen Seelen, die mit dem gespenstischen Führer an der Spitze dahinfährt, in jener charakteristischen Umbildung, die sich bei einem seefahrenden germanischen Stamme erhalten hat. In christlicher Zeit ist die Erlösungssehnsucht der unruhvollen Seele hinzu gekommen; und

sie führt bei Wagner zur herrlichen Erlösungstat Sentas, dieses reinsten Mädchenbildes, das der Meister geschaffen.

Im Tannhäuser sehen wir eine andere Form des primitiven Mysteriums: das Seelenheer, phallisch, erotisch, in Lüsten schwelgend gedacht. Ihm zu verfallen galt stäts für gefährlich; in christlicher Zeit ward ewige Verdammnis als Strafe solcher Verbindung gedacht. Wie auch hier der schon Verdammte durch ein reines liebendes Weib gerettet wird — Sie wissen es alle. Es ist, in der Person der Elisabeth verkörpert, die Apotheose der christlichen Liebe, — der Liebe, die sich auch dem Sünder neigt.

Im Lohengrin liegt schon eine weit höhere Form des arischen Mysteriums zu Grunde. Jener wundervolle Mythus, der im Mittelalter zur christlichen Sage vom heiligen Gral sich wandelte. In der Urzeit wurde der Mond als ein strahlendes Gefäß gedacht, mit himmlischem Rauschtrank gefüllt, das Götter und Selige fort und fort leeren und das sich doch immer wieder von Neuem füllt — unerschöpflich in solcher Kraft — das Abnehmen und Wachsen des Mondes. Streitbare Helden hüten dies Gefäß. Aus jenen seligen Regionen kommt bisweilen ein himmlisches Wesen zur Erde herab, zum Liebesbund mit einem Menschenkinde. Doch der menschliche Partner, sei's Mann, sei's Weib, darf nimmermehr wissen „Nam' und Art" des himmlischen Wesens. Sonst entschwindet es ihm und kehrt nie wieder. Diese alte Sage liegt einem der schönsten Mysterien des Rigveda zu Grunde. Sie lebt in zahllosen Formen fort. Eine davon ist die Lohengrinsage, die Wagner zu einem so unvergleichlichen Kunstwerk neu gestaltet hat. An der überwältigenden Wirkung hat aber neben Wagners hoher Kunst auch der dichterische Gehalt der uraltarischen Sage seinen vollen Anteil.

Hinter dem großen Drama des Nibelungenringes steht eine ganze Reihe uraltarischer Mysterien: der Kampf der Götter und Dämonen um das Sonnenfeuer, das Sonnengold, hier zum Goldhort im Rhein gewandelt; der Drachenstich noch heut im Volke lebendig, und die Befreiung der Sonnenjungfrau im Frühlingskampfe. Endlich die in manigfache Formen gefaßte und dargestellte Geschichte von der Liebe und Hochzeit der großen Himmelslichter Sonne und Mond — hier in ihrer tragischen Form: Sonne und Mond, die hochedlen Lichtgestalten, gehören ihrem Wesen nach als Gatten zusammen. Sie lieben sich, — doch bei der Konjunktion ist der Lichtmond zum Schwarzmond gewandelt, d. h., nach dem Mythus, der strahlende Liebhaber überläßt die Geliebte einem Andern, einem schlechten, unzureichenden Manne. Damit ist der tragische Konflikt gegeben, der zum Untergang beider führt. — Ich brauche nicht zu sagen, daß Wagner von dieser ältesten Gestalt des Mythus nichts wußte. Er nahm ihn, wie ihn die Edda in der weit fort entwickelten germanischen Prägung darbot. Und was er daraus schuf — Sie wissen es alle!

In der Sage von Tristan und Isolde erkannte schon Wagner hellsichtig eine wundervolle Variante des Siegfried-Brünnhilden-Mythus. Der unzu-

reichende Mann ist hier Marke, der Konflikt andersartig, doch nicht minder tragisch.

Der Parsifal aber reicht mit seinen Wurzeln in den Mittelpunkt der urarischen Mythen und Riten hinein. Wir haben des himmlischen Gefäßes schon gedacht, das da droben in der Welt der Götter und Seligen leuchtet, unerschöpflich im Inhalt, unermeßlich an Segen. Zu seiner Verteidigung gehört die Waffe des streitbaren Gewittergottes, deren Entwendung höchste Gefahr bringt, deren Wiederbringung die Rettung bedeutet. In der christlichen Zeit traten christliche Symbole an die Stelle der heidnischen Mythenbilder: die Abendmahlsschüssel, in der dann Joseph von Arimathia nach der Sage das Blut des Heilands auffing, und die Lanze des römischen Kriegsknechts Longinus. Die tiefe und schöne Form, die die Sage im christlichen Mittelalter erhalten, sie liegt dem Drama Wagners zu Grunde. Aber wie viel hat er auch hier ganz neu geschaffen! Sein Parsifal, seine Kundry, sein Gurnemanz ragen berghoch empor über Wolframs Gestalten. Mit den christlichen hat er bewußt auch indische Ideen verwebt: das Mitleid mit den Tieren, den Seelenwanderungsgedanken — wohl angemessen einer Zeit der arisch-indischen Renaissance, in welcher wir heute leben. Das Ganze aber ist zum großen Mysterium der Neuzeit geworden, das der Meister nur an der Stätte aufgeführt wissen wollte, zu deren Weihefestspiel er es geschaffen.

Im Ringe des Nibelungen hat Wagner so urkräftige germanische Töne angeschlagen, wie sie auf unsrer Bühne zuvor nie gehört worden; Töne, die mit elementarer Gewalt verwandte Seelen ergreifen — als eine Offenbarung echtgermanischen Empfindens. Im Holländer, Tannhäuser, Lohengrin, Tristan steht er vor uns als der große romantische Tragiker, wie er einst erhofft und ersehnt ward. Romantisch natürlich im Sinne unseres deutschen Mittelalters, deutsch-romantisch und durchaus national. Aus der deutschen Romantik ging bekanntlich die germanische Altertumswissenschaft hervor, mit Jakob Grimm an der Spitze, dessen Werke Wagner so ernsthaft studierte; aus Wagners romantischer Tragödie aber tönen uns so kraftvoll nationale Laute entgegen wie die Worte Lohengrins:

Nach Deutschland soll'n auch in den fernsten Tagen
Des Ostens Horden siegreich niemals ziehn!

Und die Worte König Heinrichs, die alsbald im Männerchor widerhallen:

Für deutsches Land das deutsche Schwert,
So sei des Reiches Kraft bewährt!!

Der Parsifal endlich, ebenfalls romantisch, ebenfalls deutsch durch und durch, erhebt sich in eine Region der Verklärung, in die keine Gattungsbestimmung hinauf reicht, außer der einen: ein Mysterium!

Dreißig Jahre sind seit des Meisters Tode verflossen. Wagners Drama aber wuchs mit der Zeit nur immer höher empor — das Zeicher echter Größe.

Die Perspektiven weiten sich, unter denen wir es betrachten. Wir blicken tiefer und weiter, über das deutsche Mittelalter, über die Edda, über Griechenland und Indien hinaus, in die arische Urzeit hinein. Noch sind wir damit lang nicht am Ende. Noch brauchen wir Zeit, um des ganzen Reichtums dieses Besitzes uns voll bewußt zu werden.

Es ist begreiflich, daß eine so ganz neuartige, übergewaltige Erscheinung zunächst vielfach auf Widerspruch, auf Unverständnis und Feindschaft stieß und damit zu ringen hatte. Um so dankbarer und um so freudiger gedenken wir heute Derer, die den Meister früh verstanden und hingebungsvoll für ihn gekämpft haben. Es ist ein Ehrentitel unserer akademischen Jugend und wird es bleiben für alle Zeit, daß Solches von ihr sich rühmen läßt; daß sie schon seit Beginn der sechziger Jahre in der vordersten Reihe der begeisterten Kämpfer für Wagner gestanden und seinen Sieg zu entscheiden mitgeholfen hat. Dessen freuen wir uns heute mit ihr und rufen ihr ein kräftiges „Heil" zu.

Von dem Kampfe, den er selbst durchfechten mußte, hat der Meister etwas in jenem Drama verewigt, das allein nicht auf Mythus und Sage beruht, vielmehr ein M i m u s genannt werden darf, in der neuen Form des Worttondramas: die M e i s t e r s i n g e r ! Ein köstlicher Besitz unseres Volkes, dies durch und durch national deutsche Drama, das uns mitten hinein führt in die herrliche alte Reichsstadt Nürnberg zur Zeit ihrer höchsten Blüte, mit all ihrer echtdeutschen altväterischen Tüchtigkeit und Kernhaftigkeit, ihrer ehrsamen Sitte und gesunden Lebensfreudigkeit. Ich brauche es Ihnen nicht zu schildern. Nur erinnern will ich an den vorbildlichen Sieg des Sängers dort auf der Festwiese von Nürnberg. Gehobenen Herzens hören wir den feierlich-freudigen Sang des Volkes:

Wach auf, es nahet gen den Tag!

Und heilig sei und bleibe uns die ernste Mahnung des Hans Sachs:

Ehrt eure deutschen Meister,
Dann bannt ihr gute Geister!
Heil!

Der mittelmäßige Mensch.

Von Lothar Brieger.

Die zweite Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts stellt sich wie die größten Zeitalter als eine von Entwicklungen und Veränderungen erfüllte Zeit dar. Altes versinkt beinahe spurlos, nur von einer besonderen Minderheit betrauert, überall ringt sich, stößt sich lebhaft und rücksichtslos das Neue an den Tag, ohne feste Ziele zu bezeichnen, mit dem Rechte des eigenen Bestehens. Eine blendende Fülle der technischen Errungenschaften drängt sich mit berückender und fast unverständlicher Schnelligkeit, Entwicklungen, die gestern noch wie der Traum eines Roman-Schriftstellers erschienen, stehen heute als Selbstverständlichkeiten fest auf ihren Füßen. Es ist ein Jauchzen in der Welt, als sei diese ganz neu, ganz anders geworden, als habe der Mensch alle Alterserscheinungen von sich gestreift, um als Jüngling in eine neue Zukunft zu blicken. Die Renaissance neuer Gewaltmenschen scheint im Aufgehen.

Das zwanzigste Jahrhundert bricht an, und nun sehen wir überall in Europa die Millionen erschöpfter, glaubensloser und halbverzweifelter Menschen, denen sich von allen Hoffnungen auch nicht eine einzige erfüllt hat. Die Technik mit ihren Riesenfortschritten, die ein fast arbeitsloses Dasein in Aussicht stellten, hat im Gegenteil müde Schultern mit untragbaren Lasten beladen. Die verbrauchte Kraft äußert sich in der Zeitkrankheit der Nervosität, welche wie eine mittelalterliche Epidemie die europäische Menschheit ergriffen hat und mit ihren Entartungen geradezu an die Hysterie der Hexenprozesse erinnert. Die Sehnsucht nach neuen Idealen ist wohl da, aber wer ist noch stark, wer ist unverwirrt genug sie zu bringen?

Der Tag schwemmt wahllos das Wichtigste und das Überflüssigste in der endlos trüben Flut des blödsinnigen Zeitungspapiers mit sich fort. Nicht nur die Deutschen von heute, sondern überhaupt die Europäer von heute erscheinen mit all ihren technischen Errungenschaften wie eine Herde Schafe bei Gewitter. Sowie der erste Blitz zuckt, stellt sich der ganze außerordentliche Wissensreichtum als nichtig heraus. Jeder weiß, jeder fühlt innerlich, daß die Hirten fehlen, daß keine geistigen Leiter vorhanden sind oder daß sie sich grollend abseits halten und ihren Weg durch die allgemeine Unsicherheit für sich allein suchen.

Es zeigen sich die schrecklichen Folgen, welche die gewaltsame Großzüchtung und Heranmästung des mittelmäßigen Menschen zur Folge haben, die Großzüchtung des mittelmäßischen Menschen, welche man recht als die wirkliche Aufgabe der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts und seiner Weltanschauung des Liberalismus bezeichnen kann. Ein blödsinniges Mitleid war plötzlich über der ganzen Menscheit, ein Mitleid, welches man bis heute ganz falsch als ein Zeichen innerlicher Stärke empfunden hat. Aber das Mitleid

des neunzehnten Jahrhunderts hat garnichts Heldisches an sich. Vielleicht hat auch Karl der Große, als er die heidnischen Sachsen niederwarf, Mitleid mit den blutenden und zertretenen Menschen empfunden, aber er zertrat sie doch, denn seine Aufgabe und seine Kraft verlangten es. Das Mitleid und der Mitleidswahnsinn des neunzehnten Jahrhunderts aber waren keine Geburt der Stärke, sondern hinter edler Maske versteckte Schwäche und Furcht. Man bemühte sich, allen zu Hilfe zu kommen, die einem selbst nichts wegnehmen konnten, man lud die Lahmen und die Krüppel im körperlichen wie im geistigen Sinne an die vollbesetzte Tafel des Lebens, während man den Gesunden, die wirklich Kraft und Appetit mitbrachten, ängstlich die Türe vor der Nase zuschloß. Es wurde eine Gleichheit der Menschen proklamiert, die ganz und gar gegen die Natur ist und mit ihrer Unwahrheit jeden Sinn für Ehrlichkeit und alles Distanzgefühl untergraben mußte. War die französische Revolution Ende des achtzehnten Jahrhunderts doch zum Wenigsten eine Entfesselung von Kräften, so war die Revolution am Ende des neunzehnten Jahrhunderts nichts als eine Entfesselung von Schwächen. Das heißt, was eigentlich Schwäche ist, wurde mit einem Male Menschenrecht getauft.

Die Folgen zeigten sich sehr bald in den zwei sumpfartigsten Erscheinungen des deutschen Lebens, in der allgemeinen Bildung und in der allgemeinen Unselbständigkeit, die beide eng miteinander zusammenliegen. Das geistige Leben war bis zu diesen unglückseligen liberalen Zeiten etwas Bevorrechtetes gewesen, ein gegen die übrige Menschheit abgeschlossenes Gebiet, in dem tatsächlich nur die geistige Potenz zu Wert und Geltung kommen konnte. Aus den Guten wurden hier die Besten ausgewählt, deren Worten mit Ehrfurcht zu lauschen eine Pflicht war, und aus denen die Staatsmänner, die Denker, die Künstler, also überhaupt die Führer der Nation hervorgingen.

Mit einem Male war das nicht mehr so. Der Deutsche, und vor allem der Deutsche erfand die allgemeine Bildung.

Die Masse der mittelmäßigen Menschen drang in das geistige Leben ein, entriß ihm seine Schätze, ordnete sie in Schubkästen und Examina an und bildete sich nun tatsächlich ein, deren legitimer Besitzer zu sein. Was nur durch Selbstdenken zu erwerben und zu verwerten ist, gilt der Herde von heute als für jedermann zugänglich. Geistiges Wesen, das Naturveranlagung ist und seinen Weg mühsam und unter Schmerzen selber bahnt, soll jedem Menschen gelehrt werden können, sodaß selbst der blödeste Trottel wie durch einen Nürnberger Trichter ein geistiger Mensch werden könnte, wenn er seine Anzahl Schuljahre und seine Anzahl Universitätsjahre absitzt! Der Widersinn, das Verflachende dieser sogenannten allgemeinen Bildung, die absolut keine innere Bildung ist, sondern nur eine äußerlichste Bildung, die rein mechanische Aneignung ohne Inhalt ganz belangloser Formen, hat denn auch glücklich den heutigen Deutschen soweit gebracht, daß er nachgerade alles versteht, alles verzeiht, alles besser weiß und garnichts kann; aus seinem

Gehirn kommt kein selbständiger Gedanke mehr, diese Unselbständigkeit des Denkens, welche an die Stelle der Idee das banale Schlagwort gesetzt hat, nennt er Liberalismus. Es ist ein Herumwerfen mit leeren Phrasen, mit hohlen Worten, mit garnichts sagenden Begriffen in der deutschen Welt, das den denkenden Menschen schwindlich machen kann. An die Stelle des Nationalgefühls tritt das Parteigefühl, das heißt, diejenigen, die sich in ihrer Schwäche von anderen bedroht glauben, machen aus dieser Schwäche Menschenrechte. Und dieses wehleidige die Persönlichkeit zugunsten einer unpersönlichen nur vom Worte begeisterten Masse ausschaltende unnatürliche Wesen hat sich sogar die natürliche Religion gefunden, welche es heiligen und rechtfertigen soll. Es ist schon bald so weit, daß jeder Nicht-Monist genau so für seine Existenz und seine Zukunft fürchten muß, wie jeder, der sich der alten Dogmengläubigkeit nicht fügen wollte.

Da es nun den mittelmäßigen Menschen tatsächlich geglückt ist, sich zu den Herren des europäischen Lebens zu machen, da sie in der Tat die Philosophie Spinozas und Kants durch ihr trauriges Zeitungspapier ersetzt haben, da wirklich an die Stelle des Ewigen und Unzeitlichen die Heiligsprechung der nichtigen Aktualität getreten ist, sollte man meinen, der mittelmäßige Mensch könnne mit seiner absoluten Weltherrschaft — der ersten in der menschlichen Geschichte! — zufrieden sein, man meint, er müsse sich daran erfreuen, daß seine großen Staatsmänner, Künstler und Dichter Geist von seinem Geiste und Fleisch von seinem Fleische sind, mittelmäßige Menschen, welche die technischen Äußerlichkeiten ihres Berufes sich mehr oder minder genau so angeeignet haben, wie der Kaufmann die seinen und nun auch schon wie dieser kommunistische Gemeinschaften zu formen anfangen, aus lauter Angst, es könne eines Tages mit dieser ganzen unverdienten und unerworbenen Herrlichkeit zu Ende sein.

Das ist es, diese Angst läßt den mittelmäßigen Menschen genau so wenig zu Ruhe kommen wie den Mörder, der unter dem Namen seines Opfers reist, sein Gewissen, und wie den Mörder das Gewissen wieder an die Stelle seiner Tat zurücktreibt, so läßt auch den mittelmäßigen Europäer von heute die Beunruhigung keine Ruhe, sein Herrscherpurpur könne als gestohlen nachgewiesen werden. Nur zu deutlich empfindet er, daß sein Reich nur von der Zeit ist und nicht von der Ewigkeit. Er macht darum die verzweifeltsten Anstrengungen, sich zu legitimieren, indem er alles alte Legitime als Unsinn und Wahn hinstellen möchte. Das alte aristokratische Empfinden wird von ihm täglich als überwunden beschimpft und verhöhnt, dabei aber gibt es für ihn keine größere Wonne, als wenn er selbst geadelt wird. Er hält jede frühere Religion für Aberglauben, aber daß sich der Mensch entwickelt hat und immer weiter entwickelt, bis er selbst, der Nachkomme des Herrn Lehmann oder Schulze, der liebe Gott ist, erscheint ihm als etwas von selbst Verständliches. Genau der alte Aberglaube, genau der alte Knechtssinn, der sich nicht

vor der Sache selbst sondern vor der bloßen Schale der Sache beugt, beherrschen den heute zur Herrschaft gelangten mittelmäßigen Menschen genau so wie seinen bescheideneren Großvater, der noch die beste, nunmehr verloren gegangene Gabe der Mittelmäßigkeit besaß: Erkenntnis und Achtung der Überlegenheit.

Es liegt also die Sache so, daß der ungewöhnliche Mensch, welcher früher Herrscher und Führer war, von der Gegenwart einfach als Sonderling empfunden und unterdrückt werden muß. Im Staatsleben, oder sagen wir doch richtiger, im Volksleben, sind an die Stelle von Geburt und Leistung gleichfalls schon die Examina getreten, es ist also hier beinahe völlig ausgeschlossen, daß andere als mittelmäßige Menschen oder doch jedenfalls an die Mittelmäßigkeit erzogene Naturen zu Einfluß gelangen. Schreit also die Zeit, wie sie täglich mit tausend schlecht geschriebenen Aufsätzen behauptet, nach dem großen Menschen, so müßte sie zunächst an eine strenge Selbsterziehung gehen, um überhaupt fähig zu werden, ihn zu erkennen.

Das aber erscheint wohl ausgeschlossen. Ebenso wie es als unausbleiblich erscheint, daß die Herrschaft des mittelmäßigen Menschen zu einem großen Krach führen muß und wird, zu einem luftreinigenden Gewitter, das auch bei uns Deutschen wieder mit der ganzen Gewalt der natürlichen Gesetzmäßigkeit jedem wieder den Platz anweisen wird, auf den er wirklich hingehört.

Felix Draeseke und wir.

Von **August Püringer** (Dresden).

> „Am Ende stellt sich alles wieder her, wenn Derjenige, welche weiß, was er will und kann, in seinem Tun und Wirken unablässig beharrt."
>
> Goethe (am Zelter, 1826).

Die schmerzliche Kunde vom Tode des greisen Dresdener Tönemeisters Felix Draeseke haben diese Blätter im verflossenen Frühjahr mit inniger Anteilnahme gebucht. Der in jeder Beziehung denkwürdige Lebensgang, der mit dieser Trauernachricht abgeschlossen war, verlangt aber doch gerade von uns noch den Niederschlag gewissenhafter Besinnung und ernster Nachdenklichkeit. Wir erinnern uns: als Felix Draeseke von uns ging, war er knapp ein Jahr zuvor erst in seiner aufragenden tonsetzerischen Bedeutung erkannt, „entdeckt" worden. In seinem 77. Lebensjahr! Eine jener Blamagen „der Welt", die uns an ihr nicht mehr überraschen können, da wir nachgerade die Stumpfheit ihres Blickes für das Außergewöhnliche, ihren esprit d'escalier, ihre bodenlose Urteilsflüchtigkeit kennen gelernt haben. Diesmal aber peinlich für „uns". Denn Wir waren in dieser Blamage mit inbegriffen. Auch uns war Draesekes Bedeutung so lange entgangen, auch uns

ward er erst im Frühjahr 1911 entdeckt . . Durch einen jungen, ehrgeizigen Chordirigenten der Reichshauptstadt (Bernhard Kittel), der durch Zufall sich angetrieben fühlte, Draesekes „Mysterium" — Christus — zum erstenmale im vollen Umfang seiner großartigen Anlage (Vorspiel und drei Oratorien, auf zwei Konzertabende verteilt) aufzuführen, ein Werk, das seit 13 Jahren vollendet dagelegen war, von Niemandem beachtet, seit Aufführungen einzelner, unvollständiger Abschnitte daraus (1900 in Meiningen, Barmen und Chemnitz) vergebens um eine allgemeinere Teilnahme deutscher Kunstfreunde geworben hatten. Nun erst erkannte man, allein schon aus der polyphonen Pracht dieser Chöre, die von einem Bach des zwanzigsten Jahrhunderts zu stammen schienen, aber auch aus dem Farbenreichtum, der Stimmungsreinheit, dem hohen sittlichen Ernst, der aus dem Ganzen und Einzelnen den Hörer zwingend bestimmte, welche Spuren von echter Größe diesem Werke deutlich lesbar eingegraben sind. Eine unmittelbare Wiederholung der Aufführung in Draesekes Wahlheimat Dresden entfesselte den selben Enthusiasmus. Man hatte hier wie dort ein geistiges Erlebnis gehabt. Berlin dankte es durch die Verleihung des Ehrendoktorhutes der philosophischen Fakultät seiner Universität, Dresden durch die stadträtliche Stiftung eines jährlichen Ehrengehaltes von 3000 M. an den Meister „auf Lebenszeit" . . . Nun horchten wir alle auf. Die Sänger taten sich nach Liedern des Meisters um, die Dirigenten fahndeten nach seiner Orchestermusik, Chorleiter nach Kirchenkompositionen und Chören, Pianisten fanden, daß da seit Jahren (meistens bei Kistner in Leipzig), nur völlig unbeachtet, eine reiche dankbare Auswahl für ihre geschickten Hände angestapelt war, vom simplen Stimmungsstückchen bis zum großen Klavierkonzert. Kammermusiker machten die gleiche erstaunte Beobachtung; da gab es Trios, Quartette, ein Quintett; für die Klarinette und für das Horn, für die Solovioline und das Solocello hatte Draeseke musiziert; ein Streichquartett in cis-moll wurde bald als eine ernstlich bedeutende Gabe erkannt. Draesekes Landesherr, der Herzog von Sachsen-Coburg, befahl nun auch die Uraufführung des letzten Bühnenwerkes des greisen Meisters auf dem Hoftheater zu Gotha.*) Wirklich, Felix Draeseke war entdeckt.

Wir Bayreuther können uns also leider nicht rühmen, hierzu einen Anstoß gegeben, ja überhaupt je für Draesekes künstlerisches Schaffen nennenswertes Interesse aufgebracht zu haben. Seit es Wagner-Gemeinden gibt, ist es das erste Mal, daß sie hier ihre Pflicht als Pioniere künstlerischer Kultur der Gegenwart verabsäumt zu haben scheinen. Als Anton Bruckner, Hugo Wolf starben, und nun der Alltag langsam und verdrossen, schuldbewußt mit seinen verspäteten Werterkenntnissen hinterdreinhinkte, durften wir ihn um seinen Vollkommenheitsdünkel bange machen, uns des leidvollen Erdenwallens der Heimgegangenen getrösten: wir hatten es nach Kräften ihnen erleichtert, ihnen eine Gemeinde geschaffen, die sie noch rechtzeitig erkannte und liebte. Draesekes Kunst gegenüber haben wir nie Aehnliches versucht —!

Dies Versäumnis scheint umso auffallender und schwerer wiegend, als der Jüngling Draeseke längst als eine der erfreulich-charaktervollsten Erscheinungen aus der großen Kampf- und Werdezeit des Bayreuther Kunstwerkes in unserem Bewußtsein enthalten war. Ehrender kann schließlich Niemand der Beachtung der Nachwelt empfohlen werden, als dieses begeisterte und vornehme junge Protestantenblut (Dr. entstammt einem alten erzlutherischen Pfarrergeschlecht Thüringens) durch die Zeugnisse Franz Liszt und Richard Wagners aus dem kunst-

*) „Merlin", 3 Akte, frei nach Immermann entworfen, in Text und Musik bis 1905, also noch nach dem „Christus", von dem Siebzigjährigen vollendet!

geschichtlich ewig denkwürdigen Sommer 1859. Wir kennen sie ja aus dem Briefwechsel der beiden großen Freunde seit reichlich einem Vierteljahrhundert. Sind sie doch, ehrlich gestanden, eigentlich das Einzige, was wir bis zu den Friedlichkeiten seiner allerletzten Erdentage von Draeseke „wußten"; was wir auch heute noch von ihm kennen: die goldene Schlußvignette und jenes leuchtende Initial seiner Lebensgeschichte; ein Stück Abendglorie knapp vor Sonnenuntergang und ein Stück Morgenglanz seines Lebens . . . Liszt nennt ihn da (1859) „den Recken" und empfiehlt ihn Wagner als „einen unserer Liebden", als „einen prächtigen Menschen"; und Wagner, der sich eben auch den letzten Akt „Tristan" aus den Nerven entwältigt hatte, hält den jungen Musikus, obwohl der nur ein paar Tage ihm hatte ehrerbietig nahe sein wollen, vier Wochen lang als lieben Gesellschafter seiner Luzerner Wöchner-Einsamkeit fest und bekennt, welche Freude ihm dieser Besuch mache. Er nennt den feurig-ergebenen Baccalaureus des neuen „Kunstwerkes der Zukunft" mit charakteristischem Scherze „Don Felix", weil ihn noble Züge an diesem Werdenden (Dr. stand damals im 24. Lebensjahre) erbauen, und führt ihn als den Ersten in die musikalische Wunderwelt seine neuesten Werkes. Aus den feuchten Korrekturbogen, wie sie aus der Leipziger Offizin der Verleger eben eingetroffen, spielt er ihm namentlich den 3. Akt vor und gerät an diesen Tönen, Harmonien, Rhythmen und Situationen nochmals in Schöpferekstase. Noch im letzten Jahre seines Lebens glühten die schönen, immer jugendlich verbliebenen Augen Draesekes dunkel auf, wenn er von diesen Erlebnissen jener Zeit sprach. Wie Wagner z. B. den Liebesfluch Tristans in solch zermalmender Raserei vorgetragen hätte, daß er bei den Schlußworten: „Verflucht sei, furchtbarer Trank, verflucht, wer dich gebrannt!" das Klavier nur mehr mit Fäusten prügelte . . . . . man wird derlei Hochheiliges aus jenen Wochen noch kennen lernen, wenn das Konvolut interessanter „Lebenserinnerungen", das Draeseke handschriftlich hinterlassen hat und das im klarsten Stil humorvoller Altersweisheit verfaßt, nur mehr einer zusammenhängenden Durchsicht bedarf, erst einmal seinen Weg in die Oeffentlichkeit gefunden haben wird.

Hier halten wir aber inne. Denn in diesen Luzerner Romanwochen des Jahres 1859 dürften wir auf das Ereignis im Leben Draesekes schlechtweg gestoßen sein, das uns manches oder Alles an diesem wunderlich-würdigen Schicksal erklären soll.

Was uns nämlich auf den ersten Blick als ein unerhört gnädiges Geschenk des Schicksals für den aufstrebenden Kunstjünger erscheint, seine wochenlang ungestört-innige Berührung mit dem Meister, dessen Genius damals im Zenith seines Lebensgangs stand, das dürfte ernstem Nachsinnen unschwer als der Anstoß einer elementaren seelischen Katastrophe für den jungen Famulus der „neuen" Kunst aufgehen. Ueberhaupt werden wir gut daran tun, einmal die Tragödie der ganzen heranreifenden Generation jener Tage (1850—60) ins Auge zu fassen. Diese Generation wurde von dem Kunstwerk Wagners und von der ihm kongenialen Dämonie der Persönlichkeit und Musikalität Liszts einfach überwältigt, umgerannt, aus sich selbst, über sich und ihre eigenen noch ungefestigten Kräfte hinausgehoben, in einen Zustand der Berauschtheit versetzt, der ihr höhere Gaben zu verleihen schien, als sie tatsächlich besaß. Da war keiner dieser jungen Musiker, wie sie sich damals voll begeisterten Bekennermuts um Franz Liszt in Weimar schlossen, der nicht aus der entzückten neuen Erkenntnis, welcher universaler Taten der „Geist der Tonkunst" fähig sei, auch zugleich die kühnsten Träume eigener Schöpferakte genährt hätte . . . . Die Kraft, die namentlich aus Wagners dramatischen Werken die jungen Leute in jede Fiber hinein mit Jauchzen erfüllte, nahmen sie in ihrem guten ungestümen Tatendrang und mit dem Mangel an klarer Selbstkritik, der die Jugend

charakterisiert, für die Kraft, mit Jauchzen erfüllen zu können; macht es ja den Zauber des genialen Kunstwerkes aus, daß es seine Schönheiten so ungezwungen scheinbar und so frei spielend in Erscheinung setzt, daß die Mühe der Konzentration an künstlerischer Erfahrung und Arbeit, die eigentlich zitierenden Kräfte dieser schönen Erscheinungen, hinter ihnen ganz verschwinden. Schien so ein Akt „Tannhäuser" oder „Lohengrin" gleichsam mühelos herausgesungen, bloß aus Entzückung hervorgequollen, so meinten die Jünglinge, aus solcher Entzückung, die ihnen in jedem Nerv bebte, müßten auch ihnen ohne weiteres solche Akte quillen können. Es schien ihnen ganz von selbst verständlich, daß sie, die musikalischen Lehrlinge oder „Gesellen", nun auch Dramatiker, Dichter, Philosophen — alles in allem auf einmal sein würden, ganz wie Wagner, sobald sie nur begeistert „wollten" wie er. Und sie wollten doch! Sobald sie nur das neue Ziel klar erkannten — und sie erkannten es doch! Waren sie nicht auch tüchtig beschlagene Schriftsteller geworden, einfach, weil ihrer Erfülltheit vom neuen Kunstwerk durch den „stumpfen Widerspruch der Welt" die Feder in die Hand gedrückt worden? . . .

Wirklich vernichtete dieser träge und feige gehässige Widerstand des damaligen Alltags noch das letzte Restchen von Besonnenheit jener Jugend, die letzte Möglichkeit, aus dem Rausch von Begeisterung durch das neue Werk sich zur — Ehrfurcht vor ihm zu ernüchtern; den ungeheuren Abstand ihrer kunsttechnischen Ausrüstung von der ihrer abgöttisch geliebten Meister und Vorbilder zu erkennen und, beschämt, erst an ihrer Vervollkommnung zu arbeiten, ehe sie Schulter an Schulter mit Jenen zum Kampf für eine neue Zeit anzutreten wagen durften! Hier war denn keine Sammlung, keine Beruhigung der erhitzten Gemüter möglich. Die vielfach vergifteten Waffen sogar, mit denen die Widersacher der Wagnerschen Gedankenwelt zu kämpfen sich nicht scheuten, die Machtmittel, die diesen lieblosen Hütern überlebter Interessen zur Verfügung standen (allein in dem Rückhalt an dem Riesenheer des bequemen Philistertums, das seinerseits mit Gelächter und absoluter Negation seine gefährdete „Ruhe" zu erhalten hoffte) — verlangte gebieterisch Abwehr. Die berauschten Hierophanten wollten den Mut ihrer Begeisterung vor der Welt nicht verleugnen und das machte ihnen Ehre. Allein schon, weil von den Erwachsenen, Reifen damals sich, außer den Meistern selbst, so gut wie Niemand fand, der ihnen dieses Ehrenamt der Bekennerschaft abgenommen hätte. Nun fühlten diese Jünglinge erst recht vor Vielen sich auserkoren, als kunstgeschichtliche Figuren, die sie in diesem Belang am Ende auch waren und beiben. Der kaum zwanzigjährige Musikstudent Felix Draeseke, in dessen Adern da uraltes Protestantenblut aufbegehrte, war einer der furchtlosesten und vordersten Vorpostenplänkler in den Meinungskämpfen jener Epoche. Und sein Schiksal ist zu charakteristisch für das der ganzen Generation seiner Altersgenossen, als daß wir es hier nicht ein wenig aus der Nähe besehen sollten.

Dem Gymnasium seiner Vaterstadt Coburg entwachsen, war der Jüngling, gegen den Wunsch, aber mit Zustimmung seiner liebevollen Eltern, nach Leipzig ans Konservatorium gegangen, um sich der Musik ganz zu widmen. Die Eltern hatten die Familientradition in ihm aufrecht erhalten, aus ihm einen Theologen machen wollen. Felix aber meinte, auch als Musiker ein Bekenner und Offenbarer heilvoller Wahrheit werden zu können . . . Nun saß er in Leipzig, als Schüler von Rietz und Hauptmann, dem Studium des „strengen Satzes" mit Feuereifer hingegeben. Das musikalische Streitgezänke für und wider Wagner wird ihm wohl damals schon (1853) um die Ohren geklungen haben, allein es berührte ihn weiter nicht; seine Jugendgötter waren Bach und die großen Wiener Klassiker, und seine Lehrer, eingeschworene Partei-

gänger der Mendelssohnclique und auch nachmals verbissene Wagner-Hasser, werden ihn darin auf ihre Weise nur bestärkt und beschränkt haben.

Da hört der neunzehnjährige Famulus des strengen Satzes im nahegelegenen Weimar den „Lohengrin" unter Franz Liszts persönlicher Leitung. „Erhaben und niedergeschmettert", so sagt er selbst von dem Eindruck jenes Abends, „ein glühend überzeugter Wagnerianer", kehrte er nach Leipzig zurück. Im Handumdrehen ist er mitten im Zwist und Streit, denn ein ruhiges Geltenlassen reinen Fühlens, ein ehrliches Abwägen von Argumenten war jenen Tagen — und war in ähnlichen Fällen auch unseren Tagen — nicht möglich. Für oder wider. Durch Spott und Hohn gereizt, geriet der überschwänglich erregte Jüngling noch mehr „außer sich". Abhilfe bot da nur öffentliches Bekenntnis und losschlagen in den Haufen der Philister, dort wo er am dicksten war. Gelegenheit hierzu hatte er ja sozusagen dicht neben dem Konservatorium, in Brendels Redaktion der „Neuen Zeitschrift für Musik", damals dem Hauptbollwerk des musikalischen Jungdeutschland. Prompt reagieren seine Lehrer mit kränkenden Zurücksetzungen. Es ist ja allerdings auch anzunehmen, daß der junge Kämpe in seinen strengen Studien nicht mehr den zuvor betätigten Eifer entwickelt haben wird . . . Das Kampffeld erweitert sich unversehens. Draeseke schreibt für Brendel Theaterkritiken, er hält einen Vortrag über das rings um ihn neu erwachende künstlerische Leben, auch einer der ersten litterarischen Apologeten für Franz Liszts sinfonisches Schaffen wird er, lernt nun den Weimarer Meister selber kennen und wird von ihm und seinem jungen Kreise jubelnd als hoffnungsvoller Neuling aufgenommen. Damit verliert er die Neigung seiner Lehrer ganz, aber auch — eine Rebe, die sich zu früh vom Stocke löst — jede Lust an geordneter Lehre. Für seine Zukunft das Wichtigste! Das, was damals weder Wagner noch Liszt ihm geben konnten, ebensowenig als seinerzeit, da der junge Wagner über den Partituren der letzten Beethovenschen Werke Nächte hindurch schluchzend und jauchzend verwachte, Beethoven dem Jüngling hätte geben können, was dem vielmehr nur der solide musikalische Zuchtmeister Kantor Weinlig geben konnte: die absolute technische Sicherheit des musikalischen Sprachausdruckes, die Befreiung der künstlerischen Phantasie von jeder stofflichen, mechanischen Hemmung ihrer Aeußerungskraft.

Einen solchen Kantor Weinlig brauchten nun Draeseke wie seine Altersgenossen allezusamt. Sie fanden ihn nicht. Oder besser: hätte er sich gefunden, sie hätten, in ihrem heiligen Rausch und von der Wichtigkeit ihrer Bekenner- und Kämpferaufgabe hingenommen, sein nicht geachtet . . . Was sollte ihnen die Regelzucht des einfachen und doppelten Contrapunkts? Machte das Wagnersche Drama davon Gebrauch? Daß es seine eigenen Regeln streng befolgte, übersahen die jungen Helden. Ebenso, daß Werke, die ihre eigenen Regeln aufstellen dürfen, nur die Ergebnisse absoluter persönlicher Reife, allmählichen Entwachsenseins aus historischen Bedingtheiten sein können. Diese Jugend vergaß, daß auch Wagner und Liszt nicht gepanzert und gerüstet, wie sie nun waren, aus dem Schoß der Zeit herausgesprungen waren, sondern die strengste Zucht der Schulen und des Lebens durchlaufen hatten. Was wußte man damals von Jung-Wagners zahlreichen dichterischen und musikalischen Entwürfen, seinem früheinsetzenden unablässigen Streben: die künstlerischen Einflüsse seiner Jugendzeit in sein eigenstes Sehnen und Trachten aufzuarbeiten? Von seinem Ritterschauspiel, von seinen Sinfonien und Ouverturen, den Traumgesprächen des Knaben mit Shakespeare, seinen drei großen Jugendopern, seinem lebenslang intimen und stäts tatkräftig gestillten Bühneninteresse und seinen zwanzigjährigen Orchestererfahrungen, von seinen ernsten hellenistischen und germanistischen Studien, seinen unablässigen Bemühungen, den

Mittelpunkt der eigenen Weltauffassung zu fixieren — alles Voraussetzungen zu Meisterwerken wie „Tannhäuser" und „Lohengrin"?! Die Jugend von 1850 vermeinte solche Voraussetzungen durch „Fülle der Begeisterung" allesamt ersetzen zu können, und geriet so unversehens aber unvermeidlich in die Tragikomödie des Goetheschen „Zauberlehrlings". Vermaß sich mit Kräften zu hantieren, denen sie noch nicht gebot. Im ersten Anlauf wollte man da die geistreichsten Ideologien sinfonisch, die gewaltigsten Vorwürfe dramatisch behandeln. Nach Jugendart glaubte man den Dingen am besten von außen beikommen zu können. Wenn man die große Geste der Meister möglichst täuschend nachahmte, mußte damit doch auch etwas gesagt sein?! Man arbeitete somit nur für größtes Orchester, man plünderte germanische Mythe und Heldensage, häufte Stabreime, ließ die Singstimme andauernd zwischen pedantisch abgehorchten Sprachaccenten taumeln, kurz räusperte und spuckte, wie mans den Meistern treulich abgeguckt zu haben glaubte, und vor allem: auf „Kühnheiten" war es abgesehen. Draeseke hat später selbst als authentischster Zeuge von dem selbstbewußt-turbulenten und in Aeußerliches verrannten Treiben der damaligen musikalischen Vorkämpferjugend in Weimar recht ironisch gesprochen: nichts habe man so sehr gefürchtet als im musikalischen Ausdruck „trivial" zu werden. Trivial aber wurde alles Natürliche, Ungesuchte genannt. Die simpelste Phrase bog man eben solange rhythmisch und modulatorisch zurecht, brühte sie vor Allem in harmonischen Würzen, bis sie für „interessant" gelten konnte. Auf „neuartige" Dissonanzen war man besonders stolz und, wer gar eine außergewöhnlich abrupte Modulation ausgeheckt hatte, wurde als Pfadfinder im „Neuland" solange beneidet, bis man ihn übertrumpft hatte. Den Regeln des geordneten Satzes gedachte man nur mehr, wenn man sie zu Zwecken „charakteristischer" Wirkung recht auffällig mit Füßen treten konnte. „Musik als Ausdruck" . . . Daß Franz Liszt in seiner unerschöpflichen Güte von diesem Gernegroßtum rings um ihn so Vieles lächelnd gelten ließ, ja ermunterte, trug zur Verwirrung der „jugendheißen Gemüte" sicher nicht wenig bei. Wahrscheinlich ist aber, daß dieses lächelnde Gewährenlassen, soweit es nicht in seiner begreiflichen Freude über das wackere Regen der Jugend um ihn und Wagner her seine Wurzel hat, dort und da genial-mephistophelische Züge trug und nur von den kühnen jungen Adressaten so wenig erdeutet wurde, wie vom jungen Schüler in Goethes „Faust".

In diesem Kreise nun hatte sich auch Felix Draeseke solchen ganz wild wachsenden Komponierwerken überantwortet, einem geregelten Studium verächtlich den Rücken gekehrt. Sein knorrig-festes Erfassen der höchsen von Wagner gezeigten künstlerischen Ziele ließ ihn bald nach den höchsten Kränzen langen. Nach einigem Klavier- und Balladenwerk, von dem ein „König Helge" Liszt so gut gefallen hatte, daß er ihm einen angesehenen Leipziger Verlag (Schuberth) und Draeseke damit ein gestochenes, ganz leibhaftiges „op. 1" verschaffte, ließ er alle seine Kameraden hinter sich mit einer Oper „Sigurd", die er sofort in „Dichtung" und Musik ausführte. Damit hat er sich wohl den von Liszt erwähnten Beinamen des „Recken" (außer durch seine schneidige Vorkämpferfeder in Brendels Blättchen) besonders verdient. Denn mit dieser stabgereimten germanischen Heldenoper stellte sich Draeseke kecklich neben — Richard Wagner selbst. Ja, er schien ihm „zuvorkommen" zu können! Denn im selben Jahre 1859, als Draeseke Wagner in Luzern aufsuchte, hatte er seinen „Sigurd" schon vollendet, während Wagner ein Jahr zuvor seine Ausführung des dramatischen Siegfriedmythos auf unbestimmte Zeit vertagt hatte . . . Allen Ernstes wurde eine Aufführung dieses „Sigurd" von den Weimarer Jünglingen erwogen und sicher hat sein Autor, als er zur Reise nach

Luzern rüstete, die vollendete Partitur in den Reisesack getan, in der heimlichen Hoffnung, dem Autor des „Tristan“ daraus gelegentlich vorspielen und gehörig imponieren zu dürfen.

Es ist darüber nichts Näheres bekannt. Jedenfalls aber muß Wagner etwas von Draesekes Kompositionen sich haben vorzeigen lassen. Nur so konnte es zu seinen schonungslosen Philippiken kommen, von denen Draeseke später bekannte, der Meister habe sich darin bis zur Raserei über die kecken äußerlichen Künsteleien der Weimarer Jugend („geht mir mit Eurem Paprika!“) ausgelassen. Wagners Natur war hier der Liszts wohl entgegengesetzt. Er mochte keine noch so gutmütig gerichtete Täuschung, Duldung oder dergl., vorhalten lassen. Und wir können begreifen, daß er Felix Draeseke damals seines üppigen Weimarer Selbstbewußtseins völlig entkleidete. Der „Recke“ stand bald ohne Panzer, ohne Wamms, ja ohne Hemd vor dem Hohenpriester aller Kunst. Aber er stand in Demut vor ihm und bewies dadurch trotz alledem Reckenart! Es sind Anhaltspunkte da, daß Wagners Scherztitel „Don Felix“ auf die Noblesse, auf die aufrichtig-verständige Art gemünzt war, mit der Draeseke die elementarsten Formen des Tadels zu ertragen wußte, ja sich dafür dankbar zeigte.

Und sicher ließ unser Meister den Erschreckten nicht in seiner dürftigen Blöße „unbekleidet“. Den Irrenden, den er heftig von Abwegen zurückgerissen, wies er nun gütig zurecht. So machte er ihm seinen eigenen Begriff von sinfonischer Melodie klar, indem er ihm einmal den ganzen ersten Satz der „Eroica“ in ununterbrochenem Flusse vorsang. Darauf bezieht sich im besondern das schöne spätere Bekenntnis in Draesekes „Lebenserinnerungen“, das uns schließlich die elementare, so furchtbare, wie fruchtbare Nachwirkung dieser Luzerner Sommerwochen in Draesekes fein empfindlichem Gemüte drastisch genug verrät. „Von dieser Zeit an“, heißt es da, „datiert der Umschwung in meinem künstlerischen Denken und Wollen, und, wenn ich irgend Jemandem persönlich zu danken habe für die Rückleitung auf den richtigen Weg, so war dies Niemand anderer als Richard Wagner. Indem er mich auf das Wesen der Beethovenschen Melodie, des durch die Sinfonie fast unaufhörlich zu verfolgenden melodischen Fadens aufmerksam machte und mir zur Anschauung zu bringen verstand, wie hierin das eigentlich interessierende Moment der Sinfonie sich kundgebe, das also der harmonischen, rhythmischen, koloristischen und formellen Ungeheuerlichkeiten keineswegs bedürfe —, gab er mir einen Fingerzeig, den ich nie vergessen konnte und dem ich, zögernd und zweifelnd, aber von Jahr zu Jahr mit mehr Zuversicht und besserem Gelingen zu folgen bemüht war.“

„— Rückleitung auf den richtigen Weg“, „dem ich zu folgen bemüht war“, „zögernd und zweifelnd“, „von Jahr zu Jahr mit mehr Zuversicht und besserem Gelingen“ . . . .

Hier steht zugleich die ganze spätere Lebensgeschichte Felix Draesekes! Ihren schlichten, stillen (deutschen) Heroismus ganz zu ermessen, rufen wir uns noch einmal das selbstbewußte Bild des jungen Weimaraner „Recken“, des „Sigurd“, in Erinnerung, da er zum erstenmal vor den Dichter des „Siegfried“ trat. Wie nahe der Höhe des geliebten Vorbildes mochte sich da der junge Mensch nicht schon glauben? Und nun braucht man nur zu verraten, daß sozusagen jede Wendung der obigen Altersberichte Draesekes nahezu ein Jahrzehnt unablässigen Strebens bedeutet, dem so nahe damals ins Auge gesehenen Jugendideale ähnlich zu werden . . . .

Die Schwergängigkeit dieses Strebens scheint auffallend, hat aber nicht viel mit der spezifisch musikalischen Begabung Draesekes zu tun. Desto mehr mit der ungeheuren Irritation, welcher sie und — noch einmal seis betont — die musikalische Begabung seiner ganzen Generation bei ihrer Entfaltung aus dem Knospenstande unterworfen war, unversehens der tropischen Bestrahlung durch die Zenithstellung des Wagnerschen Genius ausgesetzt. Jäh auseinandergebrochen und oft bis ans Mark versehrt, d. h. durch ein berückendes Vorbild zu dem jugendlich-ehrgeizigem Irrtum verleitet, ihre ganz anders spezialisierte Potenz durch Kommando des Willens zu möglichst universaler Ergiebigkeit (im Sinne des Vorbildes) aufrecken, oder auch sie hierzu zwingen zu sollen —: bekundete sie ja gerade bei Draeseke eine außergewöhnliche Triebkraft, da ihr Fruchtboden sich trotz allem schließlich noch zu einer spätherbstlichen Nachblüte von so erstaunlicher Fülle und Duftigkeit zusammenzuraffen vermochte.

Von keinem der Zeitgenossen Draesekes haben wir ein so erfreuliches Schlußergebnis zu buchen. Von dem gewaltigen Luftdruck des ihrer Lebensbahn so nahe vorübersausenden Flammengestirnes Wagner aus den Angeln ihres Wesens gehoben, in eine Ueberhöhung ihrer selbst gedrängt, in der sie sich auf die Dauer nicht behaupten konnten, blieb ihrer Keinem ja die Melancholie des allmählichen Wiederzurücksinkens in seinen kleineren, matteren Kreislauf erspart. So kamen sie alle tief in den Schatten der Dinge. Fanden sich plötzlich aus himmelsnahen Götter- und Helden-Hainen in Ziergärten mittlerer Höhe versetzt, ihrer Bäumchen und Blumenbeetchen zu warten (wie Raff, Jensen, Alexander Ritter, v. Bronsart), oder lernten beizeiten auf alles Produzieren verzichten, der Pflege fremder Wachstümer gewidmet, reproduktiv sich spezialisierend (wie Bülow, Joachim) oder in Apathie erkaltend, als wehmuterweckende Memoirenschreiber ihrer glanzvoll verrauschten Jugendepoche (wie Weißheimer z. B., mit einem wahrhaft tragikomischen Schuß ohnmächtigen Grolls gegen das „rücksichtslos" an ihm vorübergestürmte Flammengestirn . . .), oder sie zerbrachen vor der Zeit, wenn jene unnatürliche Gesteigertheit des Wesens mit krampfiger Hartnäckigkeit behauptet werden sollte; physisch (wie Cornelius, vielleicht auch Tausig) oder psychisch (wie Carl Ritter und noch der etwas spätere Nietzsche). Kein scharfer Blick wird länger auch auf der Stirne eines Brahms die Schatten tiefer, bis zur Bitterkeit gesteigerter Melancholie sehen können, ohne die selbe Erklärung dafür zu finden. Auch er konnte sich seine Bahn gegen die Anziehungskraft der Wagner'schen nur „mit Gewalt" behaupten, und mit (stäts halbwiderwilliger) Duldung fremder Gewalten, die sich wieder als eines Mittelpunkts bedürftige, trübe flackernde Satelliten (zu ihrem eigenen Schutz gegen die magnetisierende mitreißende Kraft Wagners) um diesen Pseudo-Wiener Meister ordneten . . .

Draeseke also ist der einzige Musiker jener Zeit, der obwohl durch Wagner am heftigsten berührt—was gleich erzählt werden soll—, ja, aus seiner Bahn gestürzt: schließlich seinem künstlerischen Wesen doch eine machtvolle Steigerung abgewann und nicht faute de mieux gegen, sondern, wie wir seinem obigen Bekenntnis entnommen haben, durch Wagners Anziehungskraft. Eigenartigste Konfiguration dieser beiden Schicksalssterne —!

Nun könnte man freilich einwerfen, daß keinem seiner Altersgenossen auch so „lange Zeit" zugemessen war, sich von der tiefen Beunruhigung seines Talentes durch die Ereignisse seiner Jugendepoche zu erholen, wie Draeseke. Aber seine Stellung unter ihnen erniedert dieser Einwurf nicht; ob wir nun die ungewöhnliche zeitliche Dauer einer Natur als besondere Schicksalsgnade oder als Ausfluß ihrer innersten Willensnot auffassen wollen . . . Sicher ist, daß keinem seiner Zeit-

genossen die Berührung mit Wagner so gefährlich werden mußte, wie Draeseke, weil wir bei keinem seiner Altersgenossen eine derartige urverwandte Disposition der moralischen Kräfte („des Charakters") zu erkennen haben. Auch bei Bülow, Alexander Ritter und Cornelius nicht. Bei keinem diese Willenhaftigkeit des Lebensideals bis zum Todestrotz,*) diese Bekenneraufrichtigkeit, genährt durch ein tief religiöses, Jesus suchendes Empfinden. Wer die knorrige Protestantennatur Felix Draesekes persönlich kannte, diese verkörperte Beantwortung auf die Frage Wagners: „was ist deutsch?", die verkörperte Verachtung alles persönlichen Vorteils, aller Tageseitelkeit, wird nachfühlen können, bis zu welchem Grade der Selbsttäuschung der junge Draeseke aus dieser Uebereinstimmung ihrer moralischen Natur**) auf eine Uebereinstimmung auch ihrer sensiblen Naturen und ihrer Aeußerungsmöglichkeiten schließen durfte. Hierin lag jahrelang die ungemeine Gefahr einer Ueberzerrung seiner künstlerischen Begabung bis zu ihrer völligen Lähmung.

Draeseke war, bei einer gewissen poetischen Tendenz und einem sicheren poetischen Geschmack (z. B. einem ausgesprochenen versifikatorischen Geschick) kein Dichter. Und war vor allem kein dramatischer Dichter. Das, was man den dramatischen Nerv nennen möchte, mangelte ihm. Er war der tiefe musikalische Empfinder und, was in ihm an dramatischem Sinn enthalten sein mochte, zeigte sich später (musikalisch versetzt) als Kunst architektonischer Gipfelung und Gliederung seines thematischen Materials. Vor allem war seine sinnliche Phantasie eine beschränkte. Ein Mangel seiner künstlerischen Anlage, mit dem ihre Empfindungstiefe vielleicht ihre Herkunftsmöglichkeit aus dem etwas unsinnlich und abstrakt gerichteten typischen deutschen Pastorenhause hatte bezahlen müssen, der seinen Eigner aber gewiß nicht zum Herrscher der dramatischen Szene bestimmte. Seine 5 Opernpartituren werden darüber unzweifelhaften Aufschluß geben. Gibt ihn doch sogar sein kirchlich-dramatisches Meisterwerk „Christus", Meisterwerk nur, weil die sinnliche Lebendigkeit und geschlossene Steigerung seiner Szenen nebensächlich bleiben kann und alles hierbei nur auf den musikalischen Eindruck ankommt, auf die Empfindungstiefe und den Kunstwert der musikalischen Arbeit. Und wirklich sind die Christusoratorien auch Draesekes Lebenswerk insofern, als sie den seiner Natur schließlich einzig möglichen besonnenen Ausgleich seiner eingeborenen reinmusikalischen Anlage mit seinem durch Wagner geweckten Streben nach sinnlich-plastischer Wirkung darstellen.

Wenn man sich nun besinnt, daß das jugendliche Alter nichts leidenschaftlicher begehrt, als was ihm nicht gegeben, daß aber seine mangelnde Selbstkritik keine liebere Täuschung kennt, als das leidenschaftliche Begehren nach dem außer ihm Liegenden für eine „angeborene Disposition hiefür" zu nehmen, — wird man ermessen, wie verhängnisvoll es Draesekes Jugend werden mußte, solcher Täuschung betreffs der vermeintlich völligen Uebereinstimmung seiner künstlerischen Anlage und „Mission" mit der Wagners zu erliegen.

Wir begreifen aber nun auch, wie schwer es für den jungen Musiker werden mußte, sich aus diesen Träumen der Selbstüberschätzung zu reißen, den Mittelpunkt der ihm angeborenen Künstlerbegabung aufzusuchen, zu seinem eigenen Wesen

*) Eine ähnliche Charakterveranlagung zeigt erst wieder 30 Jahre später Hugo Wolf.
**) Auch in den Luzerner Sommerwochen konnte Jung-Draesekes Charakter kein anderer sein, als in seinen Mannes- und Greisenjahren. Wir sind u. a. durch Schopenhauers scharfsinnige Deduktionen hinlänglich darüber belehrt, daß der Charakter jedes Individuums die (natürlich entwicklungsfähige), aber von seiner Geburt an unveränderliche Grundstimmung seiner Wesensanlage ist.

zurückzufinden und von da aus erst, auf ihm gemäßen Wegen, anwärts zu streben ... Aus zu überwältigender Nähe, vom Rande des vulkanischen Kraters selbst aus, hatte er das unerhörte Schauspiel der elementarsten Ausbrüche dieses Vulkans (Wagner) erleben dürfen, gesehen, wie der wahre Dichter aus der Glut seiner musikalischen Empfindung überlebensgroße Gestalten und überwirkliche Gesichte von orphischer Sinntiefe in unerschöpflicher Fülle beschwor. Als geborener Kämpfer für die ideale Bedeutung der Wirklichkeit mußte er da wohl ein Leben dafür einsetzen mögen, der Musik seines eignen Innern ähnliche plastische Transformationen abzutrotzen. Legten die „sinfonischen Dichtungen" Liszts eben damals solche Möglichkeiten den absoluten Musikern nicht nahe?

In einem gewissen Sinne hat Draeseke die heftige Irritation seines produktiven Wesens durch jene große Jugenderlebnisse nie mehr völlig überwunden. Trotz aller Selbsteinkehr und Willenszucht der nächsten Jahrzehnte zitterte sie, diese förmlich alchymistische Sehnsucht: aus dem rein Musikalischen, aus der absoluten Empfindung das Logische (dramatisch Wirkliche) herauszuquälen, bis zum Tode in ihm nach. Denn wir haben ja schon erwähnt, daß er selbst nach der Vollendung seines späten Lebens- und Meisterwerks „Christus" noch einmal den Fehlgriff eines dramatischen Darstellungsversuchs seiner inneren Welt (mit dem „Merlin") tat und gelegentliche Aeußerungen seiner letzten Lebensjahre verrieten dabei deutlich, wie er allen Ernstes erst mit dieser dramatischen „Parsifaleske" seine Lebensarbeit für abgeschlossen hielt! Ein ganz merkwürdiges Beispiel dafür, wie die innerste (unbewußte) Natur längst zu klarem Aufschluß über sich gekommen sein kann (bei Draeseke mit dem „Christus"-Werke), ohne dem tagbewußten Intellekt sich darüber verständlich machen zu können. So daß dieser in einem längst überwundenen Jugendirrtum noch zu verharren vermag . . . Denn auch dieses letzte dramatische Werk Draesekes entbehrt, trotz des reinen Erlösergeistes, der in ihm waltet, und trotz ergreifender musikalischer Details im Ganzen jeder szenischen Gewalt. Man könnte (etwas drastisch) sagen, das Werk verhalte sich zu Wagners Schwanengesang „Parsifal", mit dem es des textlichen Vorwurfs wegen durchaus zum Vergleich herausfordert, wie eine Geliebte Kurwenals sich notwendig zu Tristans „Herrin Isolde", dem „wunderbaren Weib". verhalten müßte . . . Und Draesekes herbes, knorriges Geschick zeigte sich schließlich von seiner mildgütigsten Seite, als es ihm die Augen schloß, ehe, wenige Wochen später (April 1913), die Uraufführung des „Merlin"*) von Neuem dartat, daß man Talente verfeinern, aufwärts, aber nie in die Breite entwickeln, nie ihrem angeborenen Volumen zusetzen kann. So daß es scheint, der Begriff der „Begabung" habe mehr ursächlichen Zusammenhang mit dem des „Charakters", als wir bisher anzunehmen geneigt sind.

Wer weiß, wie Draesekes Schicksal sich nun ganz anders gestaltet hätte, wäre er 1859 aus Luzern nicht wieder nach Weimar in den Kreis der aufgeregten Neutöner zurückgekehrt, sondern hätte sich in irgend einer Stadt einem tüchtigen Kompositionslehrer überantwortet, hätte fürs Erste jedem lauten schöpferischen Treiben abgeschworen und in aller Einsamkeit ein oder zwei Jahre lang die erschütternden Kunstpredigten Wagners in sich nachwirken lassen . . .

Es mögen vielleicht nur recht augenblickliche Bedingtheiten — diese mächtigsten Schicksalsweiserinnen — gewesen sein, die den jungen Mann von einem solchen einfachen radikalheilsamen Entschluß abhielten. Zunächst wohl Bedenklichkeiten seiner

*) Wie schon erwähnt, auf dem Hoftheater zu Gotha.

Eltern wegen, die den Vierundzwanzigjährigen nun schon über fünf Jahre lang Musik studieren sahen, ohne daß damit seine bürgerliche Existenz eine sogenannte Konsolidierung erfahren hätte. Sein Aufenthalt in Weimar, um den großen Liszt, hatte für diese Guten wahrscheinlich den Anschein einer Anwartschaft auf derartiges, enthielt die Hoffnung auf eine tatkräftige Weiterförderung ihres Lieblings durch seinen berühmten Gönner. Hielten sie nicht als Unterpfand solcher wohlgesinnten Absichten Liszts schon ein gedrucktes und gestochenes „op. 1" ihres Felix in den Händen? Sie wären in die qualvollste Unruhe gestürzt worden durch seine Erklärung, nun nochmals ein gründliches Neustudium der Musik beginnen zu müssen. Hatte er ihnen denn nicht schon die Vollendung seiner ersten großen Oper triumphierend mitgeteilt? Denn was wird man im Coburger Pastorenhause anno 1859 viel von den wütenden Frühlingsstürmen des deutschen Musiklebens jener Tage gewußt haben!

Wie aber die Gedanken an das Elternhaus, von dem er noch abhängig war, wie auch die Gedanken an die Weimarer Kameraden, die natürlich von ihrem „Recken" alles andere als Ergebnis der Luzerner Zusammenkunft mit Wagner erwarteten, als ein refugium in neue musikalische Lehrlingsjahre —, ebenso mochte die Unklarheit, die Zwiespältigkeit der eigenen Gefühle über sich und seine nächste Zukunft ihn damals noch von einer radikalen Abkehr von dem gefährlichen Weimarer Treiben abhalten. Vergessen wir nicht, daß er in seiner (früher zitierten) schönen Beichte sagt, er sei den Fingerzeigen Wagners anfangs nur „zögernd und zweifelnd" gefolgt. Wagner hatte dem jungen Verehrer zwar mahnend die große einfache Linie der Beethovenschen Sinfonie gezeigt, aber auch die Dämonie seiner Tristanmusik! Kein Zweifel, daß auch in ihrem gigantischen Labyrinth jener selbe Ariadnefaden eines ununterbrochnen melodischen Ergusses zu finden war, wie in Beethovens Sinfonien. Aber wenn wir Heutigen ihn, aus einer sechzigjährigen Distanz zu dem Werke, mühelos finden und verfolgen können, die damalige Jugend fühlte aus diesen Tönen nur den Zauber absoluter Entfesselheit der Empfindung von jedem hemmenden Zwang. So wirkt die Schönheit der Mondfee auf Jung Olaf wie ein tödlicher Schlag gegen die Herzgrube. Sinnverwirrend. Aus dem Erlebnis dieser unerhört urhaften Musik hatte Draesekes Phantasie neue üppigste Nahrung gesogen, von diesem vulkanischen Fanal einen blenden Widerglanz in der Brust zurückbehalten, der seinem ehrgeizigen Tagbewußtsein nur zu bald wieder als „eigene" Feuerglorie gelten wollte, sein von Wagner so heilsam erschüttertes Selbstgefühl allmählich wieder recht zuversichtlich machen konnte. So — halb niedergedrückt, halb noch Eins so sehr „außer sich" müssen wir uns den begeisterten Musikus wieder nach Weimar zurückkehrend denken, mitten unter die geistreichen jungen „Würzkrämer" der neuen Kunst. Borniertes Widersachertum reißt den tiefer Sammlung Bedürftigen neuerlich nach außen, jetzt als einen von der Flammenzunge des Genius selbst am Scheitel Berührten mit doppelter Kampflust um höchste Ziele, die bald in herrlich erlebter Klarheit Schweizer Gletschergipfel vor ihm stehen, bald in der schwülen Atmosphäre des Weltgetriebs und Stadtdunsts sich ihm quälend verschleiern . . .

Nie wird das Traumhafte des Lebens und, daß die Wirklichkeit bloß der Schatten ewiger Ideenzüge ist, bewußter, als durch die Betrachtung dieser Epoche einer schleichenden Entwicklungskrise im Leben Felix Draesekes! Die Tragik eines Schicksals — so sagt sie uns — besteht eigentlich darin, daß seine scharfbestimmten Warnungen nicht ebenso bestimmt beachtet werden. Wir zeigen uns in solchen entscheidenden Epochen meist nicht anders wie spukgequälte Träumende. Eine Stimme mahnt in der steigenden Angst wirrer Gesichte, zu erwachen. Aber unsere Augen bleiben wie unter einem magnetischen Zwange geschlossen. Erst die ganz sichere

Todesangst reißt uns mit verzerrtem Antlitz aus Fesseln, die wir leicht und lächelnd hätten abschütteln können, wären wir Kinder irdischer Schwere des Beharrens jener wachrufenden Stimme ohne Versäumnis gefolgt. Die sinnvolle Sage vom Aufschwung und Sturz des Ikarus drängt mit dichterischer Notwendigkeit in einige furchtbare Augenblicke zusammen, was im Erlebnis der Wirklichkeit die sorgenvolle Unrast ungewißer Stunden gewesen wäre, was im Leben des Einzelnen in verwandter Lage Monate und Jahre bedeuten müssen. Der junge Himmelsstürmer spürt trotz seines Rausches der Sonnennähe, ehe er stürzt, das Wachs an den künstlichen Flügeln schmelzen. Er kann augenblicks zur Erde niedergehen, Gott für sein Leben danken und darauf sinnen, wie er unangemaßte Fähigkeit zum Höhenfluge gewinne. Er tut es nicht. Der Flügelschlag wird matter, unsicher, er taumelt tiefer, aber er hält um den Preis jeder Qual das Zaubergefühl seiner Ueberirdischkeit fest. Und wird vernichtet.

So unser Ikaride. In der Sonnennähe Richard Wagners spürte er den Wahn vorweggenommenen Meistertums zerrinnen. Aber er trinkt auch wie keiner aus sinnlichster Nähe den Zauber des Auserwähltseins. So erhält er sich denn mit Angst und Krampf in halben Zuständen, bringt sich die Unvermeidlichkeit einer völligen Umkehr seines wahnkünstlerischen Strebens nicht klar zum Bewußtsein. So nahm die Katastrophe ihren Lauf. Der grausame Absturz vor tausend schadenfrohen oder bangen Augen auf den nackten Felsboden herbster Selbsteinsicht blieb auch ihm nicht erspart. Für uns aber ist es von besonderem Interesse, zu gewahren, welch nahen Anteil Richard Wagner — die Sonne dieses Ikarus — auch an einer zweiten heftigen Wachrüttelung des jungen Träumers hat. Denn nichts anderes, eine Verschärfung der Luzerner Winke Wagners, eine heilsame Grausamkeit für sein ganzes Leben, ward das skandalöse Fiasko Draesekes auf dem Tonkünstlerfeste zu Weimar, im Sommer 1861.

Wagner, nach seiner politischen Verbannung zum erstenmal wieder unter seinen Freunden und zum erstenmal seit jenen Luzerner Tagen mit Draeseke zusammentreffend, kommt unangesagt, frenetisch begrüßt, zu einer der letzten Orchesterproben des Festes. Er wird ihr Mittelpunkt, seine Anwesenheit für das kleine Weimar überhaupt zur Sensation. Mit Begier hascht man nach jedem Wort aus seinem Munde. Eine der neuesten Kompositionen Draesekes, eine „Germania"-Kantate (nicht Ouverture, wie es gewöhnlich fälschlich heißt), dem Regenten von Preußen gewidmet, wird so in des Meisters Anwesenheit geprobt. Ihre blechgefütterte Extravaganz, ihre forcierte („paprizierte"!) Harangue mißfielen ihm gründlich. Doppelt wahrscheinlich, in Erinnerung an seine dem Komponisten in Luzern so aufrichtig und anscheinend so vergeblich gegebenen „Fingerzeige". Mit einem lauten, messerscharfen Witzwort erledigt er unter dem Auflachen der um ihn gescharten Jünger — „spotteten ihrer selbst und wußten nicht, wie!" — das unreife Werk. Wagners Bonmot ist zu bekannt, als daß es hier noch einmal wiederholt werden müßte.*) Ist es ja doch für Viele das Einzige, was sie aus Draesekes Künstlerleben überhaupt in ihrem Gedächtnis bewahrt haben . . . Genug, daß die prägnante Kaustik dieses Wortes, von den Kollegen (sicher ohne böse Absicht!) weitergegeben, in dem kleinen Städtchen wie ein Lauffeuer sich verbreitete und auch andere Elemente nur ermutigte, ihren gegen Liszt und sein Streben gerichteten intriguanten Widerstand bei der folgenden Aufführung heftiger zu betonen, als sie es wahrscheinlich (und gerade bei diesem

*) Wagners Person und Ideen bis zum letzten Atemzug treu, konnte es noch in den letzten Wochen seines Lebens, Draesekes rosigste Laune umdüstern, wenn man an dieses einschneidendste Ergebnis seines Lebens leichthin (etwa humoristisch!) zu rühren wagte.

Stück) sonst getan hätten. Draesekes Werk wurde unter einer wahren Empörung des größten Teils der Zuhörer begraben.

Wenn Wagner noch nach Jahren, bei dem Diktat seiner biographischen Aufzeichnungen („mein Leben") das Schicksal der Komposition „nicht unverdient" findet, so bestätigt uns die Antwort Draesekes auf Wagners Wortspiel, die doch auch einmal bekannt werden soll, dieses Urteil am allerdrastischesten. Sie war stumm und bestand in der spurlosen Vernichtung der Unglückspartitur und der Orchesterstimmen. Nicht in Wut oder hysterischer Laune, und sicher nicht, weil der Philisterpöbel das Werk ausgepfiffen, die neukunstfeindliche Weltpresse diesen in jedem Fall taktlosen Exzeß des Publikums triumphierend in alle Welt hinausgemeldet hatte. Sondern einfach, weil Wagner das Werk ohne Achtung verworfen hatte. Dies gab dem jungen Tonkünstler Gewißheit, daß es keine verdiente. Don Felix!

Der Vorgang ist bezeichnend und entscheidender noch für Draesekes Leben als der vorausgegangene Skandal selbst. Immer ja erhalten die Begebenheiten ihre Bedeutung von der Art, wie wir auf sie reagieren. Vielleicht hätten alle anderen damaligen jungen Weimaraner das Ruf und Ansehen untergrabende Fiasko zum Anlaß genommen, sich in die Pose des verkannten Genies oder eines heiligen Märtyrs hineinzutrösten? Ein Weisheimer hätte sich vor allem grollend von Wagner, dem unschuldigen Anlaß des Schadens, zurückgezogen und ihn wahrscheinlich des „Neides" auf sein aufkeimendes Talent bezichtigt. Draeseke grub den Stachel des Ereignisses in sein eigenes Herz. Das war groß und machte ihn groß.

Dann noch ein drittesmal hatte er solche Größe der Selbsteinsicht zu betätigen. Diesmal bedurfte es aber schon nicht mehr des Zurufs von außen. Das menetekel upharsin tönt deutlich und gebieterisch genug aus seinem eigenen nun wachgerüttelten Gewissen. Es ist drei Jahre später — 1864 —, daß ein neuerlicher, letzter Anfall des verwegenen unseligen Ikaridengeistes: mit unzulänglichen Kräften nach höchsten Zielen zu langen, ihn überkam. Er entwirft den Plan einer Christus-Tetralogie. Kein Bühnenwerk sollte es sein, ein kirchliches Mysterium. Musica sacra. Aber, in ihrer ganzen Anlage von modern-dramatischem Geist beeinflußt, die Passionen Bachs in den Schatten zu stellen, die nur einen Abschnitt aus dem Leben des Erlösers, die Passion, sinnfällig machten. Draeseke wollte das ganze heilige Leben, Sterben und seine ewige Verklärung aus dem Geist der Musik vor uns auferstehen lassen. Ein wahrhaft gewaltiger Plan, der zu seinem Lebenswerk „Christus". In der Einteilung des Stoffes (die er später ungeändert beibehalten hat) sieht man ihn sicher von Wagners Nibelungendichtung beeinflußt (ein Vorspiel und eine Trilogie von Oratorien) und gewiß nicht minder sogar in der Wahl des allersublimsten künstlerischen Vorwurfes selbst. Wir wissen ja, wie die Idee zum „Parsifal" Wagners Gemüt gerade während der musikalischen Ausarbeitung des „Tristan" bis in jenen Luzerner Sommer hinein heftig bewegte. Bestimmt hat der Meister auf den ausgedehnten gemeinsamen Spaziergängen mit Draeseke dem berauscht aufhorchenden jungen Freund davon nicht geschwiegen. Sie brauchten nur von Tristan selbst zu sprechen, um auf das Thema Parsifal zu kommen. Sollte doch Parsifal nach Wagners ursprünglicher Idee als ein andrer „Wandrer" an dem Sterbelager Tristans segnend vorüberziehen. Mit Parsifal aber war jene wundervolle Charfreitagsvision des Gekreuzigten (1857, Zürich) heraufbeschworen, die dem Meister den Gedanken des Parsifaldramas erst aufgedrängt hatte. Sicher war schon damals in Wagners Kopfe der Heiland der unsichtbare Mittelpunkt der Parsifalhandlung. Es wird nicht fehlgegriffen sein, wenn wir annehmen, daß Wagner dem jungen Genossen darauf hinwies, wie nur auf diese Art der erhabenen

Heilandsfigur künstlerisch beizukommen sei. Habe er doch schon früher den ausführlichen Entwurf eines Christusdramas fallen lassen, weil er seine Unausführbarkeit eingesehen u. dgl. Den innig christgläubigen Protestantensproß Draeseke hat vielleicht damals schon der Gedanke entzückt, diesem höchsten, seinem Wesen so heimischesten aller künstlerischen Vorwürfe auf seine Art doch noch Leben geben zu dürfen! Da wir sahen, wie rasch entschlossen er sich kurz zuvor mit seinem „Sigurd" dicht an Wagners Nibelungenwelt pflanzte, hätten wir hier einen charakteristischen Parallelfall gegeben. Im Rausch jugendlicher Tat-Begeisterung ist an und für sich etwas von der Dämonie Lucifers enthalten, sich Gott gleich, nein, über Gott zu setzen . . . Leicht zu erfühlen aber, wie gerade unserem gestürzten Ikarus (die Gestalten Lucifers und des Ikarus sind ja eine Identität, einmal von dem düsteren Blick des Jehovahanbeters, das andremal von dem hellen Auge des Zeusverehrers gesehen), wie also unserem Weimarer Ikarus sich aus der Schmach und Qual seiner öffentlichen Niederlage kein triumphierenderer Trost bilden konnte, als seinem „Gotte" doch noch vor aller Welt „ähnlich zu werden" durch die künstlerische Bewältigung des allererhabensten Vorwurfs, des Heilandslebens, ja, sich über Wagner zu setzen, da diesem ja die direkte künstlerische Darstellung dieses Stoffs noch unzwingbar erschienen war! Draeseken war damals wohl nur in der Beschäftigung mit einem so mächtig seine Zukunft aufhellenden Plane überhaupt weiterzuleben möglich? Da packt ihn der Dämon des Ehrgeizes, auch keinen Augenblick mehr zu säumen. Schnell ist der urvertraute, geliebte Stoff — mit Hilfe eines ihm nahe verwandten Pastors seiner Heimat — disponiert, textlich entworfen und ausgeführt. Nun geht es sofort vors Notenpapier. — Aber der Geist der Musik, wie der junge Mann ihn durch seinen Lebensmeisterer nun selbst als einen so freundlichen wie strengen Heiland lieben gelehrt, weckt jetzt — die Ehrfurcht vor dem eigenen Werk in ihm. Die Demut vor dem allerwürdigsten Stoffe. Ihm nur mit der geübtesten Bildnerkraft zu nahen, wird ihm nun Hochgebot. Es zwingt ihn, noch einmal mit schonungsloser Selbsteinkehr die Zulänglichkeit seiner ausdruckstechnischen Kräfte zu revidieren. Die Musik zum Christus ward vertagt.

Von nun an ist er der strengsten Arbeitszucht andauernd ergeben. Die wirren Rufe der Ruhmbegier und Sehnsucht nach persönlicher Genugtuung vor der Welt zwingt er von da an gebieterisch zu schweigen, bis sie allmählich in ihm — ersterben. Unverrückt steht fortan seine Lebensaufgabe vor ihm: der Ausführung seines Christus-Werkes würdig zu werden. Und erst einunddreißig Jahre später, nachdem er doch 1887 mit seiner sinfonia tragica (es ist eine „Nummer Drei"!) schon sein Meisterstück, 1889 sein erstes Meisterwerk, die entzückende Orchesterserenade in D, geschaffen, gesteht der nahezu Sechzigjährige (1895!) sich die zur Ausführung seines Lebenswerkes nötige künstlerische Reife zu! In vier Jahren begeisterter Arbeit (bis Ende 1899) verwirklicht er es nun.

Eine solche edle und eherne Willensbändigung hat kaum ein Vorbild in der Geschichte schöpferischer Geister. An uns ist jetzt, dessen ergriffen und ehrerbietig dankbar bewußt zu werden!

Nichts kann uns dazu mehr geneigt machen als eine bis jetzt leider von uns gänzlich verabsäumte Revision der künstlerischen Arbeiten Draesekes in diesem dreißigjährigen Kriege innerer Läuterung. Die nackte Erträgnisfülle dieser Jahre allein wird uns erstaunen machen, vor allem, wenn wir noch zusehen, wie schwer es

das Schicksal dem Unverdrossenen werden ließ, eine solche Ernte („von Jahr zu Jahr mit mehr Zuversicht und besserem Gelingen!") heimzubringen.

Zunächst verlangte seine noch immer völlig vom Elternhause abhängige, beengte bürgerliche Lage sofort nach dem ärgerlichen Weimarer Fiasko dringende Sicherung. Kapellmeister zu werden und im praktischen Verkehr mit dem modernen Orchester zugleich dessen Geist, vielleicht auch den der Bühne beizeiten auszuspüren, wäre ihm das Liebste gewesen. Auch verschaffte ihm Liszts warme Empfehlung wenigstens die Dirigentenstelle der fürstl. Hohenzollern-Hechingen'schen Kapelle zu Löwenburg in Schlesien (1862). Da zeigt sich, daß ihm die Ausübung eines Berufes der Feinhörigkeit durch ein stätig fortschreitendes Gehörleiden versagt bleiben muß, das schon seinem zarten Kindesalter zu schaffen machte (angeblich als Niederschlag einer Keuchhustenkrise) und das später den Mann mehr und mehr vereinsamte.*) Es blieb von vornherein also nur der Ausweg, Musiklehrer zu werden. Welcher Weg durch Staub und Dornen! Aber Draeseke ging ihn nun ohne Zaudern. Zuerst als Lehrer des Klavierspiels, später, mit immer zunehmender Reife des eigenen Könnens, als Lehrer der kompositionstechnischen Wissenschaften, als der er in den letzten beiden Jahrzehnten seines Lebens schließlich einen auch über das große Wasser hinübergreifenden Ruf erlangte; ging diesen Weg, bis wenige Wochen vor seinem Tode die kurze letzte Erkrankung dem 78jährigen unbedingte Schonung auferlegte. Lehrend lernend, sein eigener „Kantor Weinlig", sehen wir ihn 1865 in Berlin, Dresden, Lausanne, 1868 in München**), bald darauf und bis 1875 in Genf, 1876 abermals in Dresden, wo er später Wüllners Nachfolger als Lehrer der Komposition und Musikgeschichte wurde, wo er bis zum letzten Hinsinken aushielt und nicht nur die zäh erstrebte musikalische Ausdrucksmeisterschaft erwarb, sondern wo ihm — und gerade aus der Plackerei seines Lehrerdaseins heraus — endlich auch ein spätes, aber um so festeres und nie getrübtes Eheglück erwuchs, da der rüstige Alte eine seiner begabtesten Schülerinnen, ein so jugendlich frohsinniges, wie energisches und ihm geistig nahestehendes Mädchen, Frida Neuhaus aus Gotha, heimführte und erst durch sie — er hat es oft Freunden gegenüber bekannt — den Mut und Ansporn erhielt, sein Christuswerk anzugehen und nun in einem Zuge durchzuführen, von dem Zauber einer nie üppigen, aber eigentlich sorgenlosen, oder doch ihm sorgenlos gemachten, musterhaften Häuslichkeit umfriedet.

So erlahmt eben jede Qual am Stolz idealer Beharrlichkeit, und wirklich erkennen wir, daß es ein Samenkorn ewiger, gnadenvoller Weisheit enthält, jenes Wort Goethes, das an die Spitze dieser Zeilen gestellt ist.

In den kargen, einsamen, mühebeladenen Jahrzehnten von 1865—1895 aber entstanden zwischen den tausend Abgeschmacktheiten und Ablenkungen eines auf notdürftigen Erwerb gestellten Lebens unter anderem drei Sinfonien (1872 in G, 1878 in F und 1887 in c, die „tragica"); alle drei von der Dresdener Hofkapelle zur Uraufführung gebracht. Jene Last von Kammermusik jeder Gattung, von der ein-

*) Bis der Greis, von dem feinen Takt seiner spät erkannten und heimgeführten Lebensgenossin unterstützt, wieder „gesellig" wurde und noch in der letzten Woche vor seinem Tode, seine Gäste durch seinen Frohmut, seine Liebenswürdigkeit förmlich hinzureißen wußte. Ganz ertaubt, wie Beethoven, ist Draeseke übrigens nie. Er behielt bis zuletzt eine bestimmte Gehörempfindlichkeit im linken Ohre.

**) Hier nimmt — die Handlungsweise bezeichnet Draeseke scharf — nimmt der Lehrer noch einmal bei Hans v. Bülow Klavierstunden, um sich zu vervollkommnen.

gangs die Rede war und von der vieles bei Leuckart, Schuberth und Kistner in Leipzig verlegt ist, darunter das schon oben genannte bedeutende Streichquartett in cis, ein Klavierkonzert in Es (auf dem Tonkünstlerfest in Greiz zum erstenmale aufgeführt), eine Klaviersonate in g, von der Franz Liszt in einem (noch unveröffentlichten) Briefe vom 24. April 1886 sagt, er stelle sie ohne Bedenken neben die berühmte Schumanns in fis.*) Ein großes Requiem in h, 1883, im Todesjahr des Bayreuther Meisters, vom Leipziger Riedelverein zum erstenmahe aufgeführt. Draeseke liebte dieses Werk sehr und legte ihm große Bedeutung für seine kompositorische Entwickelung bei. Da sind weiter vier Opernpartituren: „Herrat" (1878), „Gudrun" (1882), „Bertran de Born" (1891) und die komische Oper „Fischer und Kalif" (1894). Von ihnen ist nur „Herrat" wiederholt in Dresden und Hannover, der „Fischer" am deutschen Landestheater in Prag aufgeführt worden. Da haben wir weiter die schon erwähnte reizvolle „Orchesterserenade", eine Menge Lieder, Chöre, Chorszenen mit und ohne Orchester, 3 sinfonische Dichtungen; aber auch verschiedene musiktheoretische Schriften (z. B. „über die Beseitigung des Tritonus", 1878), ein zweibändiges großes Studienwerk über den gebundenen Stil (Kontrapunkt und Fuge), das Beachtung erworben hat, ja sogar eine populäre Harmonielehre in gereimten Versen ist da und gibt Zeugnis von dem Grundton graziösen Humors, jenes köstlichen Humors, der aus dem tragischen Ernst tiefer Erlebnisse kristallisiert, der Draesekes Wesen später immer liebenswürdiger machte und wahrscheinlich die Elastizität erklärt, mit der er über so viel Widerwärtigkeiten und äußere wie innere Hemmungen eines großenteils einsam und beengt verlaufenen Lebens endlich und — lächelnd Herr werden konnte.

Von all diesen Werken ist eigentlich nur die „Sinfonia tragica" weiter herum und halb und halb als ein deutscher Kunstbesitzstand in das Bewußtsein der musikalischen Oeffentlichkeit gekommen. Merkwürdigerweise aber haben an ihrer Propagierung unsere berühmten Bayreuther Dirigenten, soweit sie auch in all diesen Jahrzehnten sinfonische Orchesterführer von europäischem Ruf waren oder sind, wie Hans Richter, Dr. Muck, Mottl, Levi, die sich doch so erfolgreich für Cornelius, Bruckner und Hugo Wolf einsetzten, so wenig Anteil wie unsere Wagnervereine, die sie in ihren vielen Konzerten und intimen Kunstabenden, soviel mir bekannt, nie zur Aufführung brachten. Nur Hans von Bülow, Nikisch und Schuch haben sie ihrem Großstadtpublikum in Berlin, Hamburg, Leipzig und Dresden wiederholt und stäts mit bedeutendem Erfolge vorgetragen. Neuerdings hat auch Panzner in Düsseldorf sich für sie warm verwendet. Hier nun — also etwa vom Anfang der Neunziger Jahre des vorigen Jahrhunderts an — beginnt unsere Schuld der Teilnahmslosigkeit, die wir nur um Himmelswillen nicht wegdisputieren oder kleiner machen wollen, um sie vielmehr mit frisch einsetzendem Eifer, so gut es noch geht, zu sühnen! Können wir den toten Meister nicht mehr durch diesen verspäteten Eifer entschädigen, so können wir, wenn wir die Wirkungsmöglichkeiten seiner Werke erproben, uns und allen Späteren Werte sichern, die man nie ungestraft verliert oder gar versteinern läßt.

Denn allein in Draesekes „tragica" stehen Dinge, die berghoch, von unvergeßlicher Eindruckskraft sind (wie das sprühende Scherzo, das prachtvoll kühne Finale

*) Ist es nicht beschämend, daß wir diesem Urteile Liszts weder beipflichten, noch widersprechen können, ganz einfach, weil wir das Werk auch heute, 27 Jahre später, noch nicht kennen? Wer von uns kennt aber nicht das von Liszt zum Vergleich herangezogene Werk Schumanns? — Auch der bekannte, ausgezeichnete Pianist und Bachforscher Buchmayer-Dresden nennt Draesekes Sonate „einen ganz hervorragenden Wurf" . . .

mit dem ergreifenden Abgesang), und als Ganzes ist diese Sinfonie, allein formell schon, in ihrer imposanten Geschlossenheit mindestens gleichbedeutend den Sinfonien von Johannes Brahms, die sie aber in der Gewalt ihrer Stimmung merklich unter sich läßt und die doch alle Welt bereits als standard works der musikalischen Weltlitteratur bucht, während von Draesekes — ziemlich gleichaltriger — „tragischer" eigentlich nur zur Not eben gewußt wird, daß sie da ist . . . Das selbe gilt von der einige Jahre später entstandenen Orchesterserenade (in Dresden wiederholt und, je öfter, mit desto enthusiastischerem Erfolge aufgeführt). Es ist mir schlechterdings unerfindlich, warum unsere berühmten Dirigenten nie nach ihr greifen.

Fünf Sätze von einem Schubert'schen Reichtum der Melodie, von einem hinreißenden Orchestergeist und dabei einem Zug zu populärer Wirkung im besten Wortsinne, das die bekannte Bezeichnung der Draeseke'schen Muse als der „spröden, schwer zugänglichen", hier einfach zur effektiven Lüge wird. Diese Arbeit müßte längst ein Lieblingsstück des internationalen Konzertrepertoirs sein können, wenn wir uns für sie einsetzen, wie sie das verdient.

Solchem unwürdigen Zustande andauernder Verkennung großer wahrer Schönheiten aus purer Trägheit oder Gedankenlosigkeit laßt uns zunächst ein Ende machen! Dem Toten wenigstens die Treue vergelten, die der Lebende allem ewig Lebendigen hielt und dem Gedanken unsres Bayreuth im besonderen, unerschüttert, unbeirrt bis zum letzten Atemzuge. Gehörte nicht noch seine letzte aufflammende Begeisterung dieser Treue für das ein für allemal erkannte Ideal? Felix Draeseke war unter den Ersten und Eifrigsten, die meinen Plan einer ernstlich durch ganz Deutschland und Oesterreich zu organisierenden „Parsifalschutzbewegung" verwirklichen halfen. Sein allerletzter Federstrich stand noch im Dienste dieser großen und leider von der gravis indigestaque moles unbegriffenen Sache. Nichts kann bezeichnender sein, als daß er damals mit seinem letzten Namenszug einen Protest (gegen die leichtfertigen Entstellungen eines deutschen Tagblattes) unterzeichnete. Obwohl er bereits vom heftigsten Schüttelfrost befallen war, sodaß man sich eigentlich Vorwürfe machte, dem Leidenden so beschwerlich fallen zu müssen. Aber er ließ sich gar nicht abbringen. Hielt sich selbst mit der Linken das heftig im Frost aufs Papier schlagende Gelenk der Schreibhand (mit ihren schönen schlanken Fingern), setzte Strich an Strich, und nur eine düstere Melancholie befiel ihn hinterher: „es wird doch alles nichts nützen . . .". Der Blick des Sterbenden sah dieser allem Ungemeinen und Großen entfremdeten Zeit bis in die Nieren und wußte im Voraus, was ihr mit dem letzten Vermächtnis des Parsifalschöpfers belieben werde. Aber er stellte sich ihr aufrecht entgegen! Der Protestant, der er sein Leben lang gewesen ist, und wenn es gegen Irrtümer des eigenen Fleisches oder Willens zu protestieren galt, wenns gleich der Gefährdung seiner eigensten Lebensinteressen galt, wie damals, als der junge Leipziger Musikstudent gegen seine angesehenen Lehrer öffentlich Widerpart hielt, Lehre und Lehrer ließ, weil sie haßten, wo er lieben mußte —, was wir lieben.

Und so sollten wir Felix Draeseke nicht lieben wollen? Sollten uns auch weiterhin mit einer kalten Namensverehrung begnügen; das aber, was von diesem Namen in tönenden Werken lebt, sollte uns noch immer und für ewig wie bisher „Hekuba" bleiben dürfen?

Wenn wir aus der über und über gefüllten Erntescheuer dieses durch ein aufgeregtes Halbjahrhundert unermüdlichen Künstlerschaffens nichts andres zum Besitz des Volkes machen könnten als diese „sinfonia tragica", diese „Orchesterserenade", dieses cis-moll-Quartett, diese g-moll-Klaviersonate, eine Handvoll Lieder (darunter das prachtvoll inspirierte „Um Mitternacht"!), endlich die gewaltigen Chöre des „Christus" — so haben wir einen Reichtum werbekräftig gemacht, dessen Zinsfähigkeit unsre Lauheit bisher unterband, obwohl sie nur uns Deutschen selbst zugute kommen wird. Denn dieser Reichtum ist aus unsren besten Anlagen hervorgespart: aus der Kraft, in Treue fest bei dem als wahr Erkannten zu bleiben, „ohne Ansehen eines Vorteils oder des Ruhms", ganz deutsch; aus der Kraft, aus eignen Leiden zu lernen, Sehnen in Sinnen, letzlich Mängel in Fülle zu wandeln, dem höchst Vollkommnen sich demütig aber Schritt von Schritt anzunähern und stünde es noch so schwierig turmhoch über uns.

Das ist der Geist, dessen das Volk in den nächsten kritischen Zeitläuften seiner Entwicklung vor allem bedarf. Kräfte solchen kernechten deutschen Geistes stecken in Felix Draesekes reifen Werken. Sie aus ihnen zu entbinden, in den wagnerfeindlichen Tag hineinwirken zu lassen — wer aber wäre dazu berufener als wir, die wir im Geiste des Gewaltigen uns vereinigt haben, der „Don Felix" als eine Schicksalsmacht durchs Leben leitete, läuterte und noch sein Sterben umschattete?

Besprechungen.

Ernst Heinemann: Über das Verhältnis der Poesie zur Musik und die Möglichkeit des Gesamtkunstwerkes.

Versuch einer Ergänzung zu Lessings Laokoon. Berlin, Boll u. Pickardt; 96 Seiten; Preis 1.50 M.

Der Titel hat etwas Verlockendes und man könnte im Hinblick auf Lessing vermuten, es handle sich um den Versuch, aus den hinterlassenen Papieren zum Laokoon fortspinnend das zu ergänzen, was der Denker selber angeregt habe. Gerade das Gegenteil ist der Fall. Unser Verfasser kämpft mit Ingrimm gegen die späteren Werke Wagners; schweres wissenschaftliches Rüstzeug dröhnt und gewaltige Waffen klirren. Hoffen wir, den Waffengang zu bestehen. Nur den Grimm können wir dem Kämpfer nicht nehmen; er bleibe auf seiner Seite.

In kurzen und in seitenlangen Paragraphen — es sind ihrer 70 — grundiert, baut und zimmert er seine Aesthetik. § 7 der weithergetragenen Grundsteine lautet:

> „Die Poesie ist auf das Wort, aber nicht auf den Ton angewiesen, die Musik ist auf den Ton, aber nicht auf das Wort angewiesen. Nur die gesprochene Poesie und die gesungene Musik beruhen auf der gleichzeitigen Wirkung von Wort und Ton, die gesprochene Poesie auf der Einheit von Wort und Sprachton, die gesungene Musik auf der Einheit von Wort und Gesangston."

Das läßt sich hören. Jeder kann sich sein Teil dabei denken. Es käme nun darauf an, etwas von der „gleichzeitigen Wirkung" zu vernehmen. Hier lautet das Orakel mit Nietzschescher Ueberlegenheit (§ 14): „Erster und einziger Fundamentalsatz über das Verhältnis der Poesie zur Musik: Gesungene Poesie ist niemals Poesie, sondern stäts — Musik, ausschließlich Musik! Warum? Weil der Komponist eines Textes Poesie und Musik nicht vereinigt, sondern Poesie in Musik verwandelt; weil er die poetische Form des Gedichtes vernichtet und dessen Inhalt in eine völlig neue, nämlich musikalische Form bringt (§ 15, 16, 18). Vermischung oder Einheit wäre es, wenn das Gedicht und

das Lied von zwei Personen gleichzeitig vorgetragen würden. Dabei müßte sich herausstellen, daß das Gedicht viel eher zu Ende wäre als das Musikstück (§ 19).

Hier fällt Herrn Heinemanns Leser die köstliche Stelle in Oper und Drama ein (II; Ges. Schr. IV, S. 3, 2. Aufl.), daß in einer Gemäldegalerie und zwischen aufgestellten Statuen ein Goethescher Roman vorzulesen sei und dazu noch eine Beethovensche Symphonie vorzuspielen wären, um ein Gesamtkunstwerk zu genießen. In allem Ernst muß aber verlangt werden, daß jener an sich brauchbare Begriff der Verwandlung energischer durchdacht werde. In § 21 erfahren wir zwar, daß nicht bloß die poetische Form des Gedichtes vom Musiker vernichtet wird, sondern daß eine für den Komponisten wünschenswerte Poesie überhaupt die Fähigkeit haben sollte, sich von der Musik vernichten zu lassen. Damit können wir aber erst recht nichts anfangen. Denn offenkundig wird in der Verwandlung, die der Musiker bewirkt, weder der Gehalt noch die Form des Gedichtes einfach vernichtet und durch einen andersartigen Gehalt und eine „völlig neue" Form ersetzt. Im Erzeugnis der verwandelnden Tätigkeit muß vielmehr beides irgendwie enthalten sein und wieder herauskommen. Das Nähere müßte unser Gewährsmann eben durchzudenken versuchen; sonst bleibt sein Begriff der Verwandlung allzu unbestimmt und wandelbar. Es wäre zu untersuchen, ob sich für Poesie und Musik nicht einige grundgemeinsame Gesetze, wie etwa das der Symmetrie, aufdecken ließen; oder, den Inhalt betreffend, eine verwandte Stimmung fände, aus der sich der erfahrungsmäßige Trieb erklärte, Poesie in Musik aufgehen zu lassen. Der Verfasser macht aber nicht den geringsten Versuch hiezu. Im Gegenteil ist ihm die Tatsache, daß eben ein großer, ja in Griechenland ein allergrößter Teil der Poesie (Epos, Lyrik, Drama) zum Gesang hinstrebte, unbekannt oder unbequem; sonst hätte er schon die Prägung des § 7 vorsichtiger herausgeschnitten. Denn schon in §§ 8 und 9 gibt es dann schiefe Gegensätze, z. B. eine Poesie könne nicht allein gesprochen, sondern auch geschrieben, die Musik nicht allein gesungen, sondern auch gespielt werden. Gibt es keine geschriebene Musik? „Die wirkt ja erst im lebendigen Klang!" Und die Poesie? Kann man wirklich von ihr als solcher behaupten, sie sei nicht auf das Gehör des Menschen angewiesen? Der Roman, die einzige Gattung, auf die eine solche Behauptung mit einigem Grund paßt, ist verhälnismäßig späten Ursprungs und kann des äußeren Ohrs nur deshalb entbehren, weil das innere Ohr gelernt hat, über den Sprachrhythmus und und andere Werte zu entscheiden. Gattungen, wie das Kunstlied, beruhen doch offenbar auf einem Zusammenwirken von Wort und Gesang und können der Wahrnehmung durchs Ohr nicht entraten.

Wie denkt nun der Verfasser über die von Wagner ganz unabhängige Tatsache des Kunstliedes? § 29 lautet: „Eine Vereinigung oder Einheit in der Kunst ist nur inbezug auf Form und Inhalt denkbar, nicht aber inbezug auf die verschiedenen Kunstarten." Diese wenig einleuchtende Behauptung wird in § 40 dahin gewendet, daß eine Vereinigung oder Vermischung von Einzeldingen nur auf der Basis des Kompromisses denkbar ist; da nun aber die einzelnen Kunstarten auf der absolutesten Unveräußerlichkeit ihrer innersten Natur schlechthin beruhen, so habe jede Kunstart, die einer andern zulieb etwas von ihrer Eigenart preisgebe, als Kunst aufgehört. Folgerichtig dürfte also nur noch Instrumentalmusik als Kunst gelten; diesen Schluß zieht aber der Verfasser nicht, sondern ergeht sich vielmehr in ziemlich breiten Ausführungen und Ratschlägen zur Frage eines würdigen Textes und verteidigt in überflüssiger und uninteressanter Polemik (§ 23) Mozarts Anforderung an die Eigenschaften einer für Musik bestimmten Dichtung. Andrerseits redet er wieder (S. 76) davon, daß die Texte auf ihre Musikfähigkeit zugeschnitten werden (das wird, als Kompromiß, wieder dem Wortdichter unangenehm sein) und, um die Verwirrung voll zu machen, beweist er in § 38, unmittelbar nach der einseitigsten Befürwortung „absoluter" Musik (§ 37), daß die Musik nicht nur Empfindungen, sondern auch Einzelbegriffe von konkreten Gegenständen auszudrücken vermöge. Wenn Leporello singe: O statua gentilissima del gran commendatore, so schildere die Musik nicht allein das Gefühl der tiefsten Devotion, sondern sie bringe in Wahrheit auch die Statue des Comturs durch die ihr anhaftenden Worte zum Ausdruck!

Es wirkt humoristisch, wenn eine so stramme Gedankenführung auch noch die „Fundamentalirrtümer" Wagners beim Schopf nimmt und beweisen will, der Meister habe die Begriffe Poesie und Musik, als zwei Kunstarten, mit den Begriffen Wort und Ton, als zwei Elementen jeder dieser beiden Kunstarten, gleichgesetzt; wir verstehen bloß nicht, wie man gerade vor diesem Satz den Vorwurf so erheben kann: Wagner habe zwei verschiedene Kunstarten, Poesie und Musik, mit zwei verschiedenen Elementen ein und der selben Kunstart, der Musik, miteinander verwechselt. Wovon ist denn Wort und Ton schließlich das Element? Gehört Wort und Ton nur der Musik, nur der Poesie, oder allen beiden, oder keiner von beiden?

Was sollen wir noch weiter nachforschen? Wir wissen ja, Wagner ist ein Verderb für beide Künste. Seine Werke sind unmöglich, weil sie etwas grundsätzlich Unmögliches wollen. Dies wird schon in § 30 angedeutet. Dann rückt es mit wachsender Deutlichkeit heran: nach § 31 hat Wagner „den Sprachton, also das Organ der Poesie" (wohlgemerkt, einer Poesie, die nach § 9 auf das Gehör n i c h t angewiesen ist) und damit die Poesie selbst geopfert! „Die Poesie ist somit bei Wagner nur das Vorgeben einer Poesie, die in Wahrheit nicht um ihrer selbst willen erschaffen ist, sondern um einer andern Kunstart, der Musik, das Leben zu geben, welch letztere aber gleichfalls . . . auch keine Musik ist." In dieser Skylla und Charibdis wird das ganze Lebenswerk Wagners jämmerlich verschlungen. Wenn „gesungene Poesie überhaupt keine Poesie mehr ist, sondern ausschließlich Musik" (S. 14, § 14, dann S. 25, 80, 95/96), wenn andrerseits eine Musik, „die nach poetischen Prinzipien bestimmt wird", überhaupt keine Musik mehr ist (S. 44), dann wird man sich, um Herrn Heinemann nicht zum Opfer zu fallen, künftig mit großer Vorsicht behelfen müssen. Denn man läuft Gefahr, statt der poetischen Poesie und musikalischen Musik eine poesielose Poesie und musiklose Musik (S. 80) zu schaffen, wenn man nicht gar bei poesieloser Musik und musikloser Poesie strandet.

Ja, es steht schlimm um Wagner. Seine Grundsätze waren verkehrt, und darum seine Werke „a priori" kunstwidrige Werke, keine Kunstwerke (§ 64). Wagner ist eine der verhängnisvollsten Erscheinungen auf dem Gebiete der Kunst; Beweis: seine Abkehr, seine bewußte Abkehr von der Kunst (§ 70). Auch hat er „die Kritik, der es um die Wahrheit zu tun ist", verachtet (S. 92). „Die Verachtung des Grundsätzlichen ist ein besonderes Vorrecht jener Scheinkünstler, die jede Kritik ihrer Torheiten mit dem bekannten: Grau, teurer Freund, ist alle Theorie, verächtlich zurückweisen, ohne sich bewußt zu sein, daß diese [welche?] Theorie den Geist — der L ü g e zum Urheber hat" (S. 93). Der Satz ist herrlich: er drückt den unsinnigen Gedanken auch möglichst unsinnig aus. Zum Schluß legt der Verfasser die Feder aus der Hand mit dem Bekenntnis, sein Problem grundsätzlich nach allen Richtungen erschöpft zu haben; das Ergebnis heißt: „die Idee des Gesamtkunstwerks ist der Tod aller Kunst selbst". Vergleicht man das Selbstbekenntnis mit Titel und Vorwort, bleibt kein Zweifel, daß der Verfasser seine Denkschrift ziemlich hoch einschätzt.

Wir bedauern jedoch, ihm sagen zu müssen, daß er von der Schwierigkeit der behandelten Probleme, trotz gegenteiliger Versicherung in § 23, keine Ahnung hat. Es mangelt ten Probleme, trotz gegenteiliger Versicherung in § 23, keine Ahnung hat. Es mangelt ihm, um mitreden zu können, jedes seelische Erlebnis. Mit Begriffen treibt er ein Spiel, bei dem nichts herauskommt als eine Reihe von Widersprüchen und der Ausdruck seines persönlichen Aergers. Ihm sind die Werke Wagners eine Utopie, eine Unmöglichkeit (S. 80, 90, 96), uns wurden sie ein Teil unseres Innern. Warum erklärt er nicht den Meister selber für eine Unmöglichkeit? Er ist ihm ja ganz und gar unverständlich. Das Verhältnis zwischen den Schriften und den Werken wird immer wieder in die wunderbarste Beleuchtung gerückt. Es ist die Rede von „bewußten Entstellungen" und in §§ 66 und 68 scheut sich der Hadernde nicht, die Schriften als ein klug angelegtes Mittel zu brandmarken, das dem Gesamtkunstwerk den nötigen Respekt verschaffen sollte. Wie unwahrscheinlich! Als ob die Schriften unter dem Gesichtspunkte der Reklamebeilage „gezogen" hätten! Die Wagnerianer kommen natürlich ebenso übel weg: sie halten alles andere für mißratene Kunst (§ 68). Wer denn? Ich genieße augenblicklich sämtliche Quartette von Haydn, ohne daß mir die Bewunderung des österreichischen Riesen, der die moderne Sprache der Instrumentalmusik geschaffen hat, auch nur ein Körnchen von dem Zoll der Liebe und Dankbarkeit wegnähme, die ich für den Bayreuther Meister stäts von neuem empfinde. Warum sollte, wer für Inneres empfänglich ist, nicht überall das Große und Bedeutende zu erfassen versuchen? Es bereichert und vertieft, während uns Bücher wie das vorliegende, unter dem Schein der Wissenschaftlichkeit verarmen und berauben. Daß die Schrift nichts als Parteisache ist, erhellt aus der geradezu schnöden Behandlung Lessings, Herders, Schillers, Goethes, sofern sie etwas zum vorliegenden Problem beizutragen sich erlaubten. Herder wird § 51 mit wenigen Zeilen abgetan, die ihn als — Gegner Wagners hinstellen sollen.*) In der Auffassung von Dichterart und Dichterberuf zeigt sich in § 50, 58, 59, 60 eine so breite und umfassende Leere, daß es uns nicht mehr in Staunen versetzt, mit welcher Gewandtheit eine Stelle der Ges. Schr. (IX, S. 137. 2. Aufl.) mißverstanden wird. Der Sinn und die Gesinnung, die sich in dem Wunsche ausdrücken, wenn nur einem Goethe und Schiller die Musik zur Seite gestanden wäre, bleiben dem Verfasser völlig verborgen; auch wenn er in den Briefen an Mathilde Wesendonk S. 109/110 nachgelesen hätte, wäre er nicht von seinem Unverstand zu bekehren gewesen. Wie sonderbar mutet auch

*) Vergl. zu der ganzen Frage des litterarischen Vorläufertums Bayr. Bl. Jahrg. 1899, St. VI—IX.

der Vorwurf an, Wagner habe für seinen neuen Stil keinen passenden Namen gefunden, weil das Geschaffene in sich unhaltbar gewesen sei! (S. 46 und 52, breit betont). Gerade als wenn mit den Tatsachen, Erlebnissen und Geschehnissen auch die Benennungen fertig geboren würden! Herr Heinemann möge einmal untersuchen, welche wesensverschiedene Gebilde unter den Namen der Arie, der Ouverture, der Sinfonie, Sonate u. s. w. inbegriffen sind; vielleicht lenkt die Betrachtung der Geschichte seine Erregung in andere Bahnen; vielleicht erfährt er einmal in sich den schlichten Trieb zur Wahrheit, der auch den vorgebrachten Irrtum interessant macht und entschuldigt. Solange er mit allem Psychologischen auf so schlechtem Fuße steht, bleibt sein Angriff auf die Werke, aus denen Tausende inneres Leben, Freude, Erkenntnis, Beruhigung und Beseligung schöpfen, nur als Zeichen der Zeit zu erwähnen. Die Probleme, in die er mit so heftiger Faust hineingefahren ist, wird er einem geistreicheren Nachfahren Lessings zur Lösung anheimgeben müssen. Dagegen aber, daß Wagner und seine Schar für moderne Unfruchtbarkeit und Ausschweifung der Musik verantwortlich gemacht wird, setzen wir uns zur Wehre. Wir gelten in modernen Kreisen für rückständig und ausgelebt. Das ist doch wohl die Quittung darüber, daß wir den modernen Bestrebungen abseits stehen. Unser Meister selber haftet für die Schwächen der Nachahmer so wenig als etwa Mozart einer Schuld an den seichten Untiefen der Späteren geziehen werden kann.

Dr. K. Grunsky.

„Prinz Mensch“,

ein Mysterium in dramat. Form von Ernst Riester. (Leipzig 1912, Xenien-Verlag.)

Ein merkwürdiges Buch liegt in diesem Werke des noch fast ganz unbekannten Schriftstellers vor. Nach dem ersten Lesen legt es wohl mancher mit dem Gefühl beiseite, „daß er nichts damit anzufangen weiß“, doch schon beim zweiten Lesen öffnen sich nach und nach die Türen zu dem gedankentief poetischen Inhalt, zu den manigfachen, ergreifenden Schönheiten dieses „Mysteriums“. Schon die auftretenden „Personen“ bieten demjenigen, der ein „Drama“ erwartet, ungewöhnliche Schwierigkeiten dar, da sie oft gruppenweise auftreten und in den Gang der Dinge als Gruppe einzugreifen haben. Allein schon in diesen Gruppierungen ist System des geistigen Inhalts vorgezeichnet und erkennbar. Wir haben somit unter den Bezeichnungen „Mann“, „Weib“, „Herz“ u. s. w. uns nicht lebende Personen vorzustellen, sondern wie bei „Geist“, „Wissenschaft“, „Witz“ u. anderm, personifizierte Begriffe. Der Inhalt des Werkes stellt den Kampf zwischen Idealismus und Materialismus dar. Jeder dieser Gesamtbegriffe bringt eine Anzahl Handelnde auf den Schauplatz, deren Bezeichnung wiederum den unter den Gesamtbegriff (Idealismus oder Materialismus) fallenden menschlichen Eigenschaften entnommen ist, und die im Verlaufe des Gedichtes abwechslungsweise Sieger und Besiegte sind. Der Hauptträger des Ganzen, „Prinz“Mensch, ist den Stürmen der Leidenschaften, aber auch den zarten Regungen ausgeliefert, denen er sich zu fügen hat, bis er sich aus eigener Kraft und Ueberzeugung, nach vorausgegangener Entwicklung, von den bösen Mächten errettet. Ohne Zweifel haben wir es mit einem Denker, einem Gott- und Wahrheitssucher, ja fast einem Grübler zu tun, doch ohne daß sich ihm als „Grübler“ der herbe Beigeschmack, den wir bei solchen Naturen oder Lektüren so oft empfinden, aufrecht erhält. Im Gegenteil, die Gedankengänge des Dichters berühren stäts sympathisch, wenn sie auch nicht überall sofort einleuchtend und zugänglich sind. Am Verständlichsten scheinen mir die zwei letzten Akte, deren dramatische Steigerung vorzüglich durchgeführt ist. Der endgiltige Sieg des Herzens (des Glaubens) gibt dem Ganzen einen so wohltuenden Abschluß, daß man sich gerne zu einer nochmaligen Lesung entschließt, um dann erst über den Inhalt der Dichtung völlig aufgeklärt zu werden.

Aufgeführt auf einer Bühne könnte ich mir trotz allem szenischen Beiwerk das Stück doch nicht denken. Es wird Litteraturprodukt bleiben, ohne Möglichkeit physischen Schauens dessen, was wir in ihm geistig in großen Zügen erkennen und genießen können. So wenig wir wünschen können, daß das Drama Litteratur werde, so sehr ist doch jede gute, ernste, geistige Litteratur der Entwürdigung der Bühne durch die Unkunst des Tages vorzuziehen. Wer Sinn für Geisteskultur hat, wird im Acker eines edlen und wahrhaftigen Erkenntnis-Suchers die Goldkörner bald finden und dem Dichter den Dank nicht versagen!

A. Zinsstag, Basel.

Bayreuth und Draußen.

Aus den Vereinen.

Basel. 10. 1. Litterarischer Abend. Frau Anna Bering aus Zürich: Dramatische Szenen von Heinrich v. Stein. (Der Fluch des Hannibal. Marat. Die Tochter Cromwells. Luther 1507. Pierre André.) — 14. 2. Gedenkfeier: „Die nationale Bedeutung J. S. Bach's und dessen Einfluß auf das Kunstschaffen Richard Wagner's", Vortrag von Dr. Wilhelm Kienzl, (vorgelesen durch Herrn A. Zinßtag), Elsa's Ermahnung (Frln. Pitsch), Albumblatt f. Frau B. Schott (Frl. Rudin), Rienzi's Gebet (Herr Ernst), Wildenbruch „auf Wagners Tod" Frau P. W.-St.), Anrede Königs Heinrich und Schlußrede des Sachs (Herr Karl Jakob), Großer Festmarsch zur Feier der Unabhängigkeitserklärung der Vereinigten Staaten von Nordamerika (Klav. zu 4 Händen). —

Berlin. 19. 2. Zum Besten der R. Wagner-Stipendienstiftung (nicht „Fonds", wie das Programm sagt) veranstaltete die Ortsgruppe des Frauenverbandes ein Konzert, unter Mitwirkung von Frau Berta Gardini, Herrn Walther Kirchhoff (Gesang), Herrn Eddy Brown (Violine), Herrn Rich. Buhlig u. O. Bake (Klavier): nach 16 Stücke von Schubert, Donizetti, Schmalstich, Gounod, Vitali, Schumann, Chopin, Verdi, Couperin, Bach, Paganini-Auer: *Walthers Preislied.* —

Darmstadt. 228. W.-A. 10. 1. Violinabend von Franz von Vecsey unter Mitwirkung von Prof. Hermann Lafont (Klavier): Werke von Mendelssohn, J. S. Bach, Lalo, Spohr, Paul Juon, Chopin, Vecsey. — 221. W.-A. Konzert der Klaviervirt. Frl. Maria Cervantes aus Berlin und des Herrn Kammers. Alfred Stephani aus Darmstadt: Werke von Löwe, Chopin, Schubert, Mendelssohn, Liszt. — 223. W.-A. 13. 2. Zum Besten der R. Wagner-Stipendienistiftung: Sonaten-Abend von Herrn Konzertm. Adolf Busch (Violine) aus Wien und Herrn städt. Musikdir. Fritz Busch (Klavier) aus Aachen. Werke von Beethoven, Schubert, Brahms, und zu R. Wagners Gedächtnis: *Albumblatt*, für Violine v. Wilhelmj. — 224. W.-A. 2. 3. Konzert von Frau Marie Leroy (Gesang) und Herrn Dumesnil (Klavier) aus Paris: Werke von Scarlatti, Bach, Händel, Caldara, Schubert, Schumann, Emanuel Moor. Nach dem Jahresbericht ist die Mitgliederzahl auf 990 gestiegen; der Vorstand wurde wiedergewählt.

Hamburg. 99. W.-A. 19. 1. Heinrich Sthamer-Abend; Mitwirkende: Annie Borckholtz (Gesang), Hans Langmark (Rezitation), H. Sthamer (Klavier). — 100. W.A. 11. 2. Mitwirkende: Adelheid Nissen-Barmen, Dr. Max Wagner (Gesang), Alfred Birgfeld (Violine), Rudolf Birgfeld (Klavier), Dr. F. Glage (Ansprache und Begleitung). Mozart, Sonate G-dur f. Pianof. u. Violine; Gebet des Rienzi, „Fanget an!", Elisabeth's Begrüßung der Halle, „Stehe still!", „Schmerzen", „Träume", Albumblatt für Violine und Klavier, Walthers Preislied, Siegmund und Sieglinde. — 101. W.-A. 11. 3. Werke von Boccherini, Goldmark, Beethoven; *Lohengrin's Verweis, „Träume", Kundry's Erzählung, Walthers Preislied.* Mitwirkende: K. Kammermus. H. Kruse (Cello), R. Aßmann (Klavier), K. sächs. Hofoperns. Bruno Hildebrandt (Gesang), Aug. Maaß (Begleitung). — Am 6. 3. hielt der Hamburger R. W.-V. seine diesjährige Generalversammlung ab. Nach dem vom ersten Vorsitzenden Dr. F. Glage erstatteten Jahresberichte und dem vom Schriftführer und Kassenwart Fr. Lenz gegebenen Kassenberichte kann der Verein wieder auf ein außerordentlich erfolgreiches Vereinsjahr zurückblicken. Das größte Ereignis war für den Verein das Jubiläums-Konzert zur Feier des 100. Geburtstages seines Schutzpatrons, das unter dem Protektorate Ihrer Magnifizenzen, der Herren Bürgermeister Dr. Schröder und Dr. Predöhl, im großen Saale des Conventgartens einen schönen Verlauf nahm. Von den übrigen 7 — im weißen Saale des Curiohauses veranstalteten — Vereinsabenden war nach einem alten Brauche noch der Februar-Abend ausschließlich dem Gedächtnisse Richard Wagners gewidmet, der Dezember-Abend galt dem Hamburger Schriftsteller Heinrich Bredow, die anderen brachten gemischte Programme, in denen vokale und instrumentale Darbietungen mit Rezitationen wechselten. Die Mitgliederzahl war am 1. Januar d. J. auf 239 gestiegen. Die vier satzungsgemäß ausscheidenden Mitglieder des Geschäftsausschusses, die Herren Dr. F. Glage, Fr. Lenz, Staatsanwalt Dr. R. Rücker und Oberzollinspektor A. Schmidt, wurden einstimmig wiedergewählt, Dr. F. Glage wieder zum ersten Vorsitzenden. Der Beitrag für das nächste Vereinsjahr wurde wieder auf 6 M. festgesetzt.

Königsberg i. Pr. Akad. R. Wagner-Verein. Unsere Veranstaltungen im Wintersemester waren folgende: I. den 12. Dez. 1913: Inhalt, thematische Analyse und zusammenhängender Klaviervortrag des Vorspiels und ersten Aufzuges aus Parsifal (Herren Metzing [Vortrag] und Schimmelpfennig [Klavier]). II. den 22. Jan. 1914: Inhalt, themat.

Analyse und zusammenhängender Klaviervortrag des II. und III. Aufzuges aus Parsifal (Vortrag: E. Grunwald, Klavier: Herren Bittner, II. Aufz. und Schimmelpfennig, III. Aufz.). III. den 12. Febr. 1914: Rheingold als Vorabend der Nibelungentrilogie. Vortrag am Klavier (E. Grunwald). IV. den 26. Febr. 1914: 1. Brahms, 2 Balladen aus op. 10 für Klavier (Herr Poeck), 2. Brahms, Violinsonate op. 108 D-moll (Herren Pultke, Violine; und Bittrich, Klavier), 3. Grieg, Ballade op. 24 G-moll (Herr Poeck), 4. Grieg, Violinsonate op. 45 C-moll (Herren Bittner, Violine, und Grunwald, Klavier), 5. R. Strauß, Stimmungsbilder op. 9 (Herr Poeck). Auf den Todestag des Meisters wurde am 12. Febr. hingewiesen. — Die Zahl unserer Mitglieder beträgt gegenwärtig 17 (10 ord., 7 a.o.). — Einen vorzüglichen Abschluß des Semesters gab das Konzert, das Siegfried Wagner am 4. ds. Mts. in Königsberg leitete.

Kopenhagen. Der „Dänische Richard Wagner-Verein" hielt am 12. Dezember v. J. seine zweite Sitzung in dieser Saison und zwar im Festsaal des Studentenvereins. In Anwesenheit der Protektorin, Königin Alexandrine, und einer ansehnlichen Versammlung hielt Geheimrat Henry Thode einen groß angelegten und weitsichtigen Vortrag „Religion und Kunst" — der Vortrag wurde vom Spiel der Hofviolinistin Frl. H. Tegner eingerahmt (Vitalis „Chaconne" und Wilhelmj „Parsifal-Paraphrase"). Der Verein hat durch den Tod seines ersten Vorsitzenden K. Kapellmeisters Frederik Rung einen schmerzlichen Verlust erlitten, so wie das dänische Musikleben überhaupt einen ihrer ersten tatkräftigsten Musiker in ihm verloren hat. — Rung, der kaum 60 Jahre alt wurde, war schon seit längerer Zeit einer tückischen Krankheit verfallen, kämpfte aber heldenmütig dagegen und behauptete sich bis zum letzten auf seinem Posten. Er hatte schon seit Jahren der K. Oper gehört (als Repetiteur etc.), als er nach Johann Svendsen erster Kapellmeister wurde. In dieser Eigenschaft hatte er die Aufgabe, „Rheingold" zum ersten Male vorzuführen, und schließlich den gangen „Nibelungen-Ring" zu bringen — und er zeichnete sich dabei nicht bloß durch seine wohlbekannte Gewissenhaftigkeit, Energie, Unermüdlichkeit aus, sondern ließ eine Begeisterung für Wagner zu Tage kommen, die man bei ihm, dem stillen, mehr der alten Musik hinneigenden Musiker, kaum erwartet hatte. Bis kurz vor seinem Tode leitete er noch Proben zu „Tristan und Isolde", deren Aufführung er nicht mehr erleben sollte. Als der „Dänische Rich. Wagner-Verein gestiftet wurde, stellte er sich gleich mit Freude und ohne Bedenken an dessen Spitze. Tief bedauerten die Mitglieder und der Vorstand, daß sein Wirken für den Verein mehr und mehr durch die ernste Krankheit eingeschränkt wurde. W. B.

Leipzig. Richard Wagner-Verband deutscher Frauen. Die Ortsgruppe Leipzig hatte die Freude, ihren Mitgliedern, Freunden und Gästen zwei interessante Vortragsabende im Laufe einer Woche darbieten zu können. Am 23. Februar sprach Prof. Dr. Prüfer, Leipzig, über „Richard Wagner und Jakob Grimm", woran sich der Schlußgesang des Hans Sachs aus den „Meistersingern", gesungen von Herrn cand. theol. Graichen, schloß. Im 26. Februar hiel Dr. Leopold Hirschberg, Berlin, einen Einführungsvortrag in die Musik des „Parsifal". Eine sehr dankenswerte Einschränkung, da eine erschöpfende Erläuterung des Kunstwerkes die Dauer eines Vortragsabends weit überschreiten müßte, eine genaue Kenntnis der Dichtung aber in unserer Ortsgruppe vorausgesetzt werden durfte. Der Redner verstand es, auch dem Laien die Wunderwelt der Parsifalmusik zu erschließen. — Der Jahresbericht teilt mit, daß die Ortsgruppe 220 Mitglieder zählt und 1000 M. Jahresbeitrag an die Stipendienstiftung abgeliefert habe. Den Ehrenvorsitz übernommen hat Freiin Emma v. Seckendorff. Eine Neuwahl des Vorstandes ergab: Frau Baurat Wolff, 1. Vorsitzende, Frau Prof. Dr. Prüfer, 2. Vorsitzende, Frl. Anna Held, 1. Schriftführerin, Frau Dr. Hagen, 2. Schriftführerin, Frau Dr. Pfeiffer, 1. Schatzmeisterin, Frau Dr. Boeßneck, 2. Schatzmeisterin, Frau Dr. Ella Brockhaus, Frau Major Hahn, Frau Prof. Dr. Lange, Frl. Margarete Löwenstein, Frau Else Meißner, Beisitzerinnen. —

Nordhausen. Der Richard Wagner-Verband deutscher Frauen, Ortsgruppe Nordhausen, begründet im September 1913 durch Frau Pfarrer Marie Blech, konnte bereits am 5. Januar 1914 eine bemerkenswerte Parsifalfeier (zu Gunsten der Rich. Wagner-Stipendienstiftung) veranstalten, welche unter Mitwirkung von Frau Obrist-Jenicke, Vortragsmeisterin an der Universität Tübingen, und des verstärkten Städtischen Orchesters unter Leitung des Stadtkapellmeisters Herrn K. Musikdirektors Müller, folgende Vorträge darbot: Vorspiel zum Parsifal, Parsifals Christbescheerung, ein Weihnachtsmärchen von H. St. Chamberlain, Karfreitagszauber, Parsifal, ein Bühnenweihfestspiel von R. Wagner, Gralsglocken. — Protektorin der Ortsgruppe ist Ihre Durchlaucht die Fürstin Irmgard von Stolberg-Stolberg. Die Zahl der Mitglieder beträgt 85. —

Nürnberg. Die Jahresversammlung des Richard-Wagner-Verbandes deutscher Frauen, Ortsgruppe Nürnberg, unter dem Ehrenvorsitz von Frau Oberbürgermeister Geh.

Rat Dr. v. Schuh und Frau Gräfin Ottilie v. Faber-Castell, hat am 1. Februar stattgefunden. Der Jahresbericht 1913 meldet, daß wieder 4000 M. an die Richard Wagner-Stipendien-Stiftung nach München abgeliefert wurden, und daß sich der Vermögensstand um 500 M. gehoben hat, sodaß am 1. Januar 1914 ein Kassenbestand von 6005 M. zu verzeichnen ist. Das vom Verbande veranstaltete Siegfried Wagner-Konzert brachte einen Reinertrag von 1600 M. 40 Mitglieder wurden neuangemeldet. Um einem vielfach laut gewordenen Irrtum zu steuern, wies die Vorsitzende Frau Clara Lambrecht ausdrücklich darauf hin, daß die Tätigkeit des Verbandes von der Freigabe der Richard Wagner-Werke und des allgemeinen Aufführungsrechtes des Parsifal vollständig unabhängig ist. Es ist für die Mitglieder des Richard Wagner-Verbandes jetzt sogar doppelte Pflicht in gemeinsamer besonders reger Arbeit für die Bayreuther Stipendienstiftung zu zeigen, wie sie Richard Wagners Vermächtnis heilig halten, und bestrebt sind beizutragen, daß der letzte Wille des Meisters sich erfülle, und Bayreuth immer die Weihestätte seiner Werke bleibe.

Posen. Verband deutscher Frauen, Jugendgruppe. 3. Vortragsabend. 7. 12. 13. Bericht der Vors. Frl. M. Fontana über Entstehung und Bedeutung der Kammermusik; Haydn, Streichquartett op. 64,5; Beethovens Lieder: „Mignon", „Ich liebe Dich", Trio op. 1,1 f. Klav., Viol. u. Cello; Wolfram's Lied an den Abendstern. — 13. 2. Fünfter Vortragsabend und Gedenkfeier: Gedicht zum 13. Febr. v. G. Mahler; Arie v. Bach „Wohl auf, ihr auserwählten Seelen" (Frl. Helma Lensch), Ansprache der Vorsitzenden M. Fontana, „der Tod des Meisters"; Heldenklänge bei Siegfrieds Tod, „Fünf Gedichte" (Frl. Lensch). Eintritt frei, für Nichtmitglieder 20 Pfg. Programmgebühr.

Schwerin. Rich. Wagner-Verband deutscher Frauen. Ortsgruppe Schwerin. Am 5. März 1914 veranstaltete die Ortsgruppe Schwerin, welche unter dem Protektorate I. K. H. der Frau Großherzogin Marie steht, im „Nordischen Hof" einen Nachmittags-Tee zum Besten der R. Wagner-Stipendienstiftung. Die musikalischen und deklamatorischen Vorträge hatten mehre Künstler der Großherzoglichen Hofbühne gütigst übernommen. Es sang: 1. Herr A. Gröbke zwei ihm gewidmete Lieder „Frage" und „Märchen" von Goetze, 2. Fräulein O. Schott drei Brahms'sche Lieder „Sapphische Ode", „In Waldeinsamkeit", „Dort in den Weiden"., 3. Herr W. Kruse: drei Lieder v. Rich. Strauß: „Freundliche Vision", „Ich trage meine Minne", „Zueignung", Fräulein Wichgraf: „Oh! quand je dors" v. Liszt, „Der Engel" v. Wagner, „Wiegenlied" von Humperdinck. Diese Liedervorträge wurden unterbrochen durch deklamatorische Darbietungen von der Hofschauspielerin Frl. Gertrud Burg: „Der Lichterglanz" v. Frieda Schanz, Frühlingsgedichte v. Fleischlen, und einigen heiteren Gedichten, sowie von dem Hofschauspieler Herrn Arno Heß, der nach dem erschütternden Vortrag des Totspieles von Börries Frhrn. v. Münchhausen durch einige leichtere, heitere Gedichte die fröhliche Stimmung wieder herstellte. Eingeleitet wurden die Vorträge von Chorliedern gesungen à capella vom Schweriner Frauenchor unter der Leitung seines Dirigenten, des Herrn Hofmusikdirektors A. Emge, welcher auch gütigst die Begleitung am Perzina-Flügel übernommen hatte. Der Chor brachte drei Lieder: Frühling, wie tief und still die Blumen Atem holen, Frühlingsfeier v. Ad. Emge, — und später drei weitere Lieder „Hymne an die Nacht" v. Beethoven, „Brautfahrt in Hardanger" v. Kjerulf und „Verrat" von Fritz Fuhrmeister zum Vortrag. — Die Beteiligung war eine gute und brachte eine, dem vollen künstlerischen Erfolge entsprechende Einnahme; der Ueberschuß betrug 400 M. — I. H. die Frau Herzogin Johann Albrecht von Mecklenburg ist vor kurzem der Schweriner Ortsgruppe als Ehrenmitglied huldvollst beigetreten.

Außerhalb der Vereine.

Nürnberg. Ein erfreuliches Beispiel hat Herr Direktor Pennarini gegeben, indem er dem Rich. Wagner-Verbande deutscher Frauen in Nürnberg, in Anerkennung eines von seinem Vorgänger am Nürnberger Stadttheater Herrn Balder gegebenen Versprechens, den Tantiemen-Betrag von 80 M. von der ersten tantiemenfreien Aufführung eines Wagner-Werkes am Stadttheater jetzt der Rich. Wagner-Stipendienstiftung übermittelt hat.

Schöningen. Hier hat Herr Prof. Dr. R. W. Evers aus Braunschweig am 10., 12., 24. Januar drei Vorträge über Tannhäuser, Lohengrin und Meistersinger (am Klavier, mit Gesang) unter lebhafter Teilnahme der Versammelten gehalten. —

Im Verlage des Herausgebers.
Druck von Lorenz Ellwanger vorm. Th. Burger, Bayreuth.

VII.—IX.

Der moralisch gebildete Mensch, und nur dieser, ist frei.

Die Erfahrung von der siegenden Macht des sittlichen Gesetzes ist ein so hohes, so wesentliches Gut, daß wir sogar versucht werden, uns mit dem Uebel auszusöhnen, dem wir es zu verdanken haben.

Wenn sich die Menschen nur die Mühe nehmen wollten, nur erst alles Schlechte und Gemeine aus dem Wege zu räumen, so würden sie weiter kommen, als wenn sie mit heißen Armen alles Schöne gleich umfassen möchten und mutlos zurückkehren, wenn es sich ihnen entzieht.

(Schiller.)

Versuch einer vollständigen philosophischen Deutung des Ringmythos.

Von Dr. Felix Groß.

---

6. Vortrag:

„Siegfried".

Der „Ring des Nibelungen" ist ein Weltdrama, ein Weltdrama aber im Sinne jener uralten Wurzelbedeutung, welche das Wort Welt auf die Menschheit bezieht, auf ein „Menschen-Zeitalter".*) Ist dieses Menschenzeitalter nicht das Objekt der Geschichte und muß nicht daher sie die berufene Deuterin unseres Mythos sein? Die Frage fordert Antwort und sie fordert sie gerade heute. Denn heute zum erstenmale sind wir, nach den mehr außer- und überzeitlichen Vorgängen des „Rheingold", zwischen „Walküre" und „Siegfried" in den eigentlichen Strom des Werdens geraten und müssen also endgültig über sein Wesen uns klar zu werden suchen.

Welches sind die Beziehungen des Wagner'schen Mythos zur Geschichte? Wenn wir unter Geschichte nur die heute fast allein übliche Beschreibung historischer Vorgänge verstünden, wären die Beziehungen recht mager. Diese Geschichte ist zwar im Mythos, der Mythos aber nicht in ihr enthalten und Männer wie Moritz Wirth und Bernhard Shaw — wir sahen es schon im „Rheingold"-Vortrage — haben wohl recht, wenn sie gewisse Zivilisations-

*) Das Wort Welt ist zusammengesetzt aus germanisch wer = Mann, Mensch und dem altnordischen old, angelsächsischen yld = Zeitalter. (Vergl. Kluge: „Ethymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache", 7. Auflage, S. 489).

probleme im „Ring“ wiedererkennen, irren aber ganz gewaltig, wenn sie damit seinen Sinn nur einigermaßen erschöpft und wirklich „gedeutet“ zu haben glauben. Doch neben der Geschichte, welche nur die historischen Vorgänge beschreibt, gibt es noch eine andere, die Geschichte, welche den historischen Menschen erforscht.*) Diese Geschichte ist es, welche, zu echt philosophischer Betrachtung vertieft, die wahre Deutung des Wagner'schen Menschheitsdramas liefert. Ihr größter Meister war Schiller und Schiller'sche Worte sollen uns denn auch über das Wesen jenes Stromes mythischen Werdens heute belehren.

„Es lassen sich . . . drei verschiedene Momente, oder Stufen der Entwicklung unterscheiden, die sowohl der einzelne Mensch als die ganze Gattung notwendig und in einer bestimmten Ordnung durchlaufen müssen, wenn sie den ganzen Kreis ihrer Bestimmung erfüllen sollen. Durch zufällige Ursachen, . . . können zwar die einzelnen Perioden bald verlängert, bald abgekürzt, aber keine kann ganz übersprungen, und auch die Ordnung, in welcher sie aufeinander folgen, kann weder durch die Natur noch durch den Willen umgekehrt werden. Der Mensch in seinem physischen Zustand erleidet bloß die Macht der Natur; er entledigt sich dieser Natur in dem ästhetischen Zustand, und er beherrscht sie in dem moralischen“.**) Hier haben wir zunächst mit vollkommener Deutlichkeit die drei großen Epochen unseres Mythos angezeigt: der Mensch im physischen Zustand ist der Mensch im „Rheingold“ und „Walküre“, der Mensch im ästhetischen Zustande, des Zwanges der Natur (Wotans Speer!) sich „entledigend“, ist Siegfried, der Mensch im moralischen Zustand Parsifal. Doch gleich muß hier ein naheliegendes Mißverständnis abgewehrt werden: „Ich erinnere noch einmal, daß diese . . . Perioden zwar in der Idee notwendig von einander zu trennen sind, in der Erfahrung aber sich mehr oder weniger vermischen. Auch muß man nicht denken, als ob es eine Zeit gegeben habe, wo der Mensch nur in diesem physischen Stande sich befunden; und eine Zeit, wo er sich ganz von demselben losgemacht hätte.“***) Wir müssen uns die Verwahrung merken; denn es hat zwar keine Schwierigkeiten den mittleren Zeitpunkt zu bestimmen, den unsere Gegenwart in jener Entwicklung einnimmt — es ist ganz deutlich der Zeitpunkt zwischen dem Ende der „Walküre“ und dem Beginne des „Siegfried“, denn schon ist in unserer Wirklichkeit Wotan zum Wanderer geworden, und die Entscheidung gegen Siegmund gefallen, noch schlummert

*) Der eigentliche und das heißt bewußte Begründer dieser Richtung ist freilich erst Houston Stewart Chamberlain, der, als ein wahrer „Kopernikus“ der Geschichte, das biologische Problem der Rasse und Persönlichkeit zum Mittelpunkte ihrer Betrachtungen machte und damit die bisherige Werdensbetrachtung von „Strömungen und Kräften“ zur Seinsbetrachtung und das heißt erst echter Wissenschaft erhob. Doch war schon Schiller hier sein Vorläufer.

**) „Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen“, 24. Brief, Anfang.

***) Ebenda, 25. Brief, Anmerkung.

aber Brünnhilde und Siegfried, noch nicht erwachsen, hat aus den starken Stücken, welche die Vergangenheit ihm hinterließ, noch nicht die Waffe geschmiedet, mit welcher er die alte Ordnung überwinden soll — das alles hindert aber nicht, daß einzelne, ja die meisten Menschen unserer Zeit noch Siegmund, Hunding oder Fafner zuzurechnen sind, ebensowenig, daß andere schon der dritten, christlichen Epoche angehören, wie der historische Christus selbst zweitausend Jahre vor uns geboren ward, obwohl wir vielleicht noch weiter zwei Jahrtausende brauchen werden, für seine Geburt zu reifen. Auch könnnen wir schließlich gar nicht wissen — obwohl wir es g l a u b e n müssen — daß diese Zeit des Christentumes überhaupt einmal kommen und nicht vielleicht Alberich, der im Mythos unterliegt, in der Wirklichkeit siegen muß. Dagegen wies ich schon früher *) darauf hin, daß wir einzelne Menschen alle von Natur Heiden seien und nur in einer langen moralischen Entwicklung zu Christen zu werden vermöchten. Gerade diese innere Entwickelung aber ist der wertvollste Beitrag, den wir zur Entwickelung auch des Menschengeschlechtes als Ganzen liefern können, und so muß der Mythos nicht als ein historisches Zukunftswissen — wofür selbst dem prophetischsten Dichtergenius unter uns armen Menschenkindern jegliche Fähigkeit abginge — sondern einzig als eine moralische Aufforderung betrachtet werden. Nur so kann er das unendliche Gute wirken, dazu er berufen ward, nur so möge man auch unsere nun folgenden D e u t u n g e n seiner Zukunftsbilder verstehen.

„Siegfried".

Wenn im Zukunftsdrama „Siegfried" der Vorhang sich hebt, ist das erste, was wir erblicken — die leibhaftige Vergangenheit. In zwangvoller Plage und zweckloser Mühe mit einem Werk beschäftigt, von dem er doch sehr gut weiß, daß es dem Fordern des erwarteten Jungen nicht entsprechen wird, lustlos den Arbeitshammer sinken lassend, klagt ein grauer Zwerg über sein Unvermögen, brütet über uralten Träumen von Weltherrschaft. Es ist Mime, der Bewahrer alter Lehren und Künste, der lästige Erzähler vergangener Geschichten, der ständige Prediger dankbarer Erinnerung — der ungeeignetste Erzieher des jungen Zukunftsmenschen und vielleicht gerade deshalb der geeignetste; denn was Siegfried vor allem lernen soll ist sich von der Vergangenheit frei zu machen und nichts kann ihn mehr dazu anspornen, als sie in möglichst ungünstiger Verkörperung fortwährend vor Augen zu haben. Zu dieser Rolle ist Mime wie geschaffen.

Er war einst jung gewesen, als Wotan und Alberich die ersten Pläne von Ruhm und Ehre, Weltherrschaft und Weltenruhm faßten. Als zitternder Sklave hatte er damals den kühnen Gedanken seines Bruders — den selbst zu erfinden

*) „Das brahman im Ring", Bayreuther Blätter, Jahrgang 1908, VII.—IX. Stück, S. 194.

der feige Schwächling ewig unfähig war — kennen gelernt, ihn will er nun zu seinem eigenen Nutzen verwirklichen. Doch zum Verbrecher fehlt ihm der Mut. So findet er sich denn einen anderen Weg, auf ungefährliche Art das Ziel zu erreichen, er wird „moralisch". Mit wichtigtuender Geschäftigkeit hilft er der armen Sieglinde bei der Geburt ihres Knaben, sie stirbt; er aber hält sich nun so gut wie Vater und Mutter des Kindes und erzieht es eifrig in der „höchsten Tugend" der „Dankbarkeit", von deren Befolgung er sich den endlichen reichen Lohn seiner schlauen Menschenliebe erhofft. Alberich sagt ihm später mit rüden Worten seine Wahrheiten:

„Für des Knaben Zucht
will der knick'rige
schäbige Knecht
keck und kühn
gar wohl König sein?"

Er ist ja nicht umsonst des Tugendhaften Bruder und durchschaut sofort das innerste Wesen dieser „Moralität". Woher sollte dem Alben plötzlich wirkliche Tugend angeflogen sein? In der Sprache ihres Stammes war Dank seit je gleich Lohn gewesen.

„. . . daß sein ich bedürfte
zu Rat und Dienst
um harten Dank, . . ."
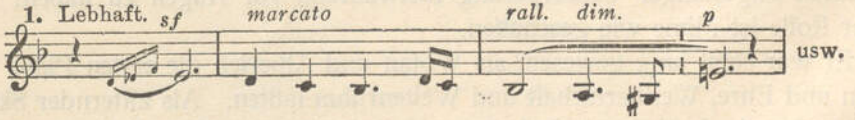
so hatte schon im „Rheingold" Alberich zu Loge gesprochen. Dieser „harte Dank", an den Albenseelen einzig denken, sind einfach „harte Taler" und nichts anderes! Auch Mime spricht aber diese Sprache, wenn er klagt:

„. . . . nun hab' ich lieblichen L o h n !
Was verhofft' ich Tor mir auch D a n k ?"

Alberich kent ihn also gut. Er kennt aber ebensogut — auch Wotan. Denn gehen wir in unserer Betrachtung nun weiter und fragen, ob nicht das selbe Wesen eines bloßen verlogenen Egoismus auch der stolzen Tugend der Götter und das heißt der ganzen bisher gültig gewesenen Sittlichkeit anhafte, so können wir die Frage nur mit Ja beantworten. Oder muß nicht der hohe Hüter der Rechtsordnung selbst, der eben Mime vorwarf, „den kindischen Helden für Zwergen-Zwecke zu nützen", von Alberich sich sagen lassen:

„Pflegtest du wohl eines Knaben,
der klug die Frucht dir pflückte,
die du — nicht brechen darf'st?"

und rührt nicht nur deshalb an dieser Stelle sich sein Unmut, weil Alberich



richtig seine geheimen Wünsche erriet? Wir sehen: Mime hat Siegfried zwar ein verzerrtes, aber kein unrichtiges Bild der alten Sittlichkeit dargeboten und

mit Recht wird einst der Enkel dem alten Wotan die Achtung versagen, die er Mime versagte, und ihm als „des Vaters Feind" den Speer seiner Gesetze zerschlagen.
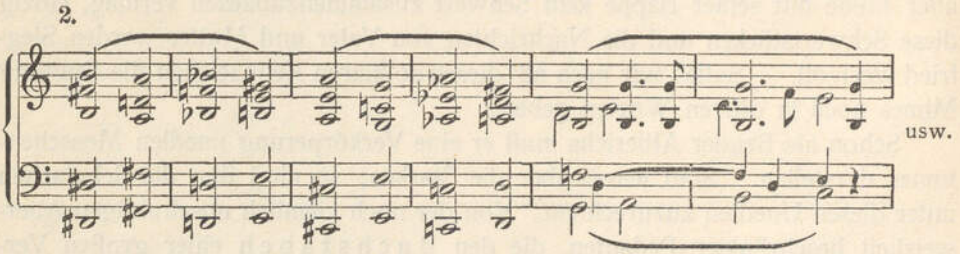
Doch nicht bloß Mimes „Tugend", auch seine Weisheit und Kunst lernt Siegfried verachten. Der Lehrer kann ihm nicht sagen, was der Schüler fragt und was ihm dann schließlich selbst einfällt, der Künstler vermag es nicht, das Schwert zu schaffen, das der Knabe braucht, noch das Fürchten ihm beizubringen; „als Stümper besteht er in allem!" Einzig die starken Schwertstücken, die er nicht geschmiedet, sondern nur aufbewahrt hat und aus welchen er trotz aller Mühe mit seiner Bappe kein Schwert zusammenzubacken vermag, einzig diese Schwertstücken und die Nachrichten von Vater und Mutter werden Siegfried wertvoll. — Sollen wir nach all' diesen so klaren Kennzeichen die Deutung Mimes noch in dürren Worten geben?

Schon als Bruder Alberichs muß er eine Verkörperung unedlen Menschentumes darstellen. Sind jenem aber die Starken, so sind ihm die Schwachen unter diesen Unedlen zuzurechnen. Von der noch ziemlich unschuldigen Aberweisheit beschränkter Pedanten, die den Buchstaben einer großen Vergangenheit bewahren und kennen oder doch zu kennen glauben und deshalb auch für die einzig berechtigten Verwalter ihres Geistes sich halten, jeder freien Entwickelung die Vorwürfe der Unkenntnis der Kunst, der Undankbarkeit gegen die großen Meister der Vergangenheit u. s. w. entgegenhaltend, von dieser noch ziemlich unschuldigen Aberweisheit zu dem schon bedenklicheren verlogen-boshaften „moralischen" Erziehungsverfahren gewisser Pädagogen und von hier schließlich bis zum offenkundigen Verbrechen des alten Egoisten, der kalt ein blühendes junges Leben zu morden unternimmt, um dem jämmerlichen Rest seiner Tage damit aufzuhelfen, durch alle diese Stufen hindurch erkennen wir den selben Charakter der mit Bosheit gepaarten Schwäche, den typischen Charakters Mimes. In der Wirklichkeit wie im Mythos ist er zwar nicht die schlechteste aber unzweifelhaft die häßlichste aller moralischen Erscheinungen und wie ein Aufatmen muß es jedesmal durch den Theatersaal gehen, wenn Nothung von dem ekelhaften Wesen uns befreit hat. — Neben dieser so unvorteilhaften Verkörperung der Vergangenheit stellt sich denn dann auch ihr zweiter Vertreter, der Wanderer, in einem durchaus sympathischen Lichte dar.

Der Wotan des „Siegfried" ist die dritte Epoche im Leben des Gottes. Wir kannten ihn im „Rheingold" als jungen Gründer von Ordnung und Recht, dann in der „Walküre" als den stolzen Herrn ruhmreicher Kriegerstaaten. Nun ist auch diese Glanzzeit vorbei. Aehnlich wie in der ältesten patriachalischen Periode ist er, — übrigens ganz unserer Gegenwart entsprechend — trotz gleich gebliebener Macht einfach, fast dürftig in seiner äußeren Erscheinung geworden, zugleich aber auch alt und grau. Er beginnt, die begangenen Fehler einzusehen, die Notwendigkeit und Gerechtigkeit seines
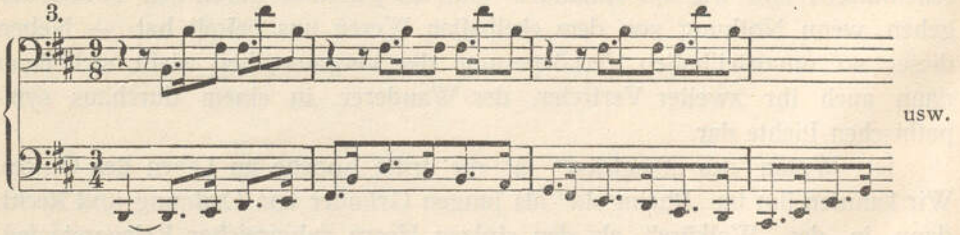
künftigen Unterganges zu begreifen. Trotzdem ist der Machtwille in ihm noch nicht ganz vertilgt. Eine innere Unruhe treibt ihn überall hin, wo das Schicksal der Weltherrschaft entschieden werden soll: vor der Schmiedung des Schwertes zur Behausung Mimes, vor der Tötung Fafners zur Neidhöhle, vor der Gewinnung Brünnhildes an den Fuß des Brünnhildensteines. An allen drei Orten aber trifft er Rivalen seiner Absichten und enthüllt uns in der Wechselrede mit ihnen die Vorgänge seines Inneren.

Sicher und überlegen ist zunächst sein Auftreten bei Mime. Das ruhig-kontemplative Motiv des Wanderns:
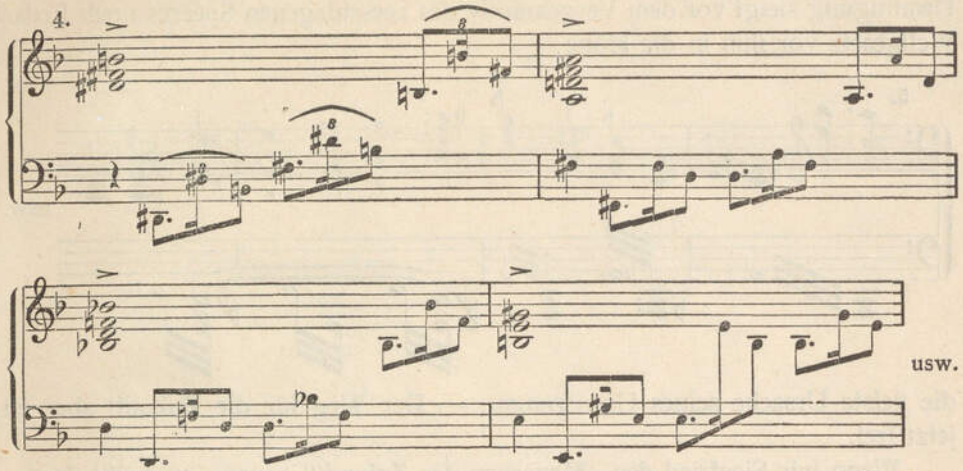


beherrscht die Szene. Daß Siegfried das Schwert schmieden, daß die lächerlichen Zwergen-Absichten Mimes scheitern werden, weiß Wotan bestimmt voraus und mehr um sich an dem komischen Rivalen zu ergötzen als um sich erst der Zukunft zu versichern, besucht er die Höhle. Ruhig ist denn auch sein Kommen, ruhig sein Gehen.

Einen wesentlich anderen Charakter trägt bereits seine Fahrt zur Neidhöhle. Die Entscheidung steht jetzt unmittelbar bevor. Wie wenn noch im letzten Momente irgend ein Zufall, eine Anwandlung von Furcht, weiß Gott welcher Umstand Fafners Ring in andere Hände spielte? Es ist nicht zu erwarten, aber Wotan — man entschuldige den, leider allein hier bezeichnenden, realistischen Ausdruck — Wotan ist nervös geworden. Er will sich überzeugen! Voll Unruhe naht er denn auch diesmal in schnellem Ritt:



und — trifft richtig vor der Höhle schon den Feind lauern, einen gefährlicheren Feind als Mime — Alberich. Wer weiß, was dessen Ueberredungskünste über Fafner noch zu gewinnen vermögen? Am sichersten also Wotan versucht es selbst den Wurm zu betören; solange er noch hier ist, kann das Schlimmste nicht geschehen. Und wirklich geht Alberich gutmütig in die Falle, der Riese

weist, wie zu erwarten war, alle Lockungen ab und beruhigt kann Wotan — jetzt wieder mit dem Wandermotiv — die Stätte verlassen:



Die Beruhigung dauert aber nicht lange. Fafner ist gefallen und Siegfried sucht den Weg zu Brünnhilde. Das Schicksal der Welt ist entschieden, es naht aber die Entscheidung über das Schicksal Wotans. In voller Unruhe reitet er zum Walkürenfelsen, bang mahnt ihn die Schicksalsfrage an die ungewisse Zukunft. Nur eine kann ihm noch raten, „wie zu hemmen das rollende Rad“: Erda. Sie muß er also beschwören, und er tut es.

Vor Mime war Wotan sicher und überlegen gewesen, vor Alberich hatte er schon einen schwereren Stand, doch blieb er Sieger, vor Erda sind die Rollen vertauscht und ebenso vor Siegfried. Wotan unterliegt. Er unterliegt zunächst vor Erda. Auf seine Frage erhält er keine Antwort, sondern nur schwere Vorwürfe der Allmutter, Vorwürfe wegen der schweren Schuld, die er immer wieder auf sich lud:
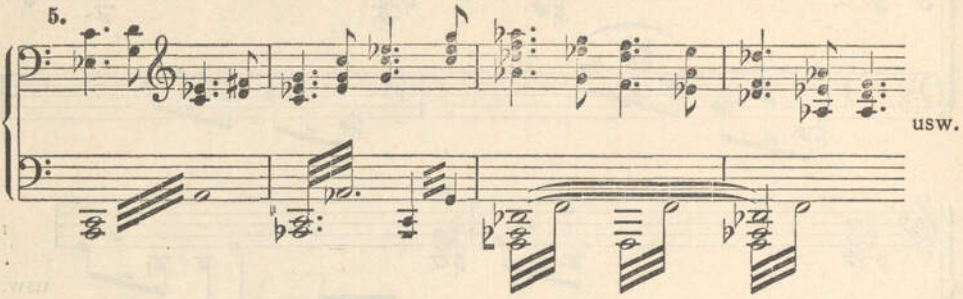
„Der den Trotz mir lehrte,
straft den Trotz?
Der die Tat entzündet,
zürnt um die Tat?
Der das Recht wahrt,
der die Eide hütet —
wehret dem Recht?
herrscht durch Meineid? —“,

Vorwürfe auch an den „störrischen Wilden“, der jetzt noch gegen das ewige Weltgesetz sich stemmen zu können glaubt. Und schon naht Siegfried die Zukunftsworte der Wala zu verwirklichen, die prahlerischen Worte des Gottes:

„dein Wissen verweht
vor meinem Willen.“

zu nichts zu machen. Die kühne Sprache des Enkels regt die alte Herrschernatur des Ahnen auf. Dem er „froh und freudig“ Brünnhilde gönnen wollte,

ihm tritt er zornig verbietend entgegen — und unterliegt nun auch Siegfried. Statt „in Wonne“ zu weichen, muß er im Schmerz weichen und wie eine letzte Demütigung steigt vor dem Vergehmotiv des zerschlagenen Speeres noch Erdas Weltgesetz vor ihm in die Höhe:



die tiefste Ursache seines Unterganges. — Der Weg für die Zukunft aber ist jetzt frei.

Wenn wir Siegfried den „Menschen der Zukunft“ nennen, so heißt das — ich wies schon in der Einleitung zum heutigen Vortrage darauf hin — im Wesentlichen nichts anderes, als wenn wir ihn das Menschheits i d e a l der Gegenwart nennten. Dies ist Siegfried nun aber in einem eminentesten Sinne, indem er das fast allein, jedenfalls aber das vor allen anderen h e r r s c h e n d e Ideal unserer Zeit darstellt, und wir könnten daraus die Berechtigung ableiten, ihn nicht nur den Menschen der Zukunft, sondern den Menschen der nächsten Zukunft zu nennen, während wir z. B. das Ideal Christi nur einer späteren Epoche zuteilen könnten. Denn wirklich drängt heute alles — Staats- und Gesellschaftsordnung, Erziehungs- und Bildungsziele — alles zur Verwirklichung Siegfrieds, zur Erschaffung des „schönen, starken und freien Menschen“. Von Rousseau über Schiller zum Denker Wagner selbst ist er die eigentliche „Forderung des Tages“.

„Ich war mit der Konzeption des „Siegfried“ bis dahin vorgedrungen, wo ich den Menschen in der natürlichsten, heitersten Fülle seiner sinnlich belebten Kundgebung vor mir sah; kein historisches Gewand engte ihn mehr ein; kein außer ihm entstandenes Verhältnis hemmte ihn irgendwie in seiner Bewegung, die aus dem innersten Quelle seiner Lebenslust jeder Begegnung gegenüber sich so bestimmte, daß Irrtum und Verwirrung, aus dem wildesten Spiele der Leidenschaften genährt, rings um ihn zu seinem offenbaren Verderben sich häufen konnten, ohne daß der Held einen Augenblick, selbst dem Tode gegenüber, den inneren Quell in seinem wellenden Ergusse nach Außen gehemmt, oder je etwas Anderes für berechtigt über sich und seine Bewegung gehalten hätte, als eben die notwendige Ausströmung des rastlos quillenden inneren Lebensbrunnens.“*) So schreibt Wagner

*) „Ges. Schr. u. D.“, 4. Auflg., Bd. IV, S. 328.

in „Eine Mitteilung an meine Freunde“ und an einer anderen Stelle *) sagt er: „im Siegfried habe ich den mir begreiflichen vollkommensten Menschen darzustellen gesucht, dessen höchstes Bewußtsein immer nur im gegenwärtigen Leben und Handeln sich kundgibt“. Der „vollkommenste Mensch“ ist der, welcher nur in der Gegenwart lebt! Haben wir aber nicht im „Rheingold“-Vortrage als solches Gegenwartsleben gerade das Leben des Tieres kennen gelernt, aus dem die Vernunftsüberlegung der Zukunft erst den Menschen schuf? Soll der vollkommenste Mensch also zu dieser Tierheit zurück? So könnte man Wagner mißverstehen und so hat man Rousseau wirklich mißverstanden. Der Ruf, der von ihnen ausging, war aber nicht „Zurück zum Tier“, sondern „zurück zur Natur“. Wir sahen als erste Früchte der Menschwerdung Sorge und Furcht entstehen. Sollen wir uns da wundern, daß der Weise ihre Ursache wieder aufheben will? „Malheureuse prévoyance, qui rend un être actuellement misérable, sur l'espoir bien ou mal fondé de le rendre heureux un jour . . . qui nous porte sans cesse au-delà de nous et souvent où nous n'arriverons pas, . . . véritable source de toutes nos misères!“**) Diese unglückliche Voraussicht in die Zukunft sollen wir wieder ablegen, nicht zwar ihre Fähigkeit, aber den Willen zu ihr.

„Um Künft'ges sich kümmern,
ziemt Königen nicht“

singen schon in der Edda ***) die Adlerinnen dem Sigurd und diese Sorglosigkeit macht gerade das Wesentliche seiner Erscheinung aus, das Sonnige, Furchtlose und Freie. Denn wer um nichts Künftiges sich kümmert, ist furchtlos und wer nichts, nicht einmal den Tod fürchtet, ist absolut frei, da er durch keine irdische Macht gezwungen werden kann. So ist denn Siegfried auch kein Rückfall in das Tier, sondern im Gegenteil ein Vorschreiten in reinst menschliche Natur, wie es nur dem Edelsten möglich ist. Das Tier hat bloß deshalb ja kein Zukunftsstreben, weil es die Zukunft gar nicht kennt; gelangt es aber einmal (als erster Mensch, d. i. „vernünftiges Tier“) zu dieser Kenntnis, so ist es viel zu habgierig nach Lust und Macht um sich weiter noch mit Lust und Macht der bloßen Gegenwart zufrieden zu geben. Gerade das tut aber Siegfried. Er könnte die Zukunft besitzen, aber er verschmäht sie. Großmütig verzichtet er auf jeden Argwohn für das Kommende und — freigebig verschenkt er das Vergangene. Denn auch an die Vergangenheit darf der rein nur in der Gegenwart Lebende sich nicht binden. Die Konsequenz — mit der wir übrigens zum ersten Male das Problem des Siegfried'schen Vergessenstrankes berühren — ist notwendig und tatsächlich schon bei Rousseau zu

*) Ich zitiere sie nach Golther „Die sagengeschichtlichen Grundlagen der Ringdichtung R. Wagners“, Charlottenburg 1909, S. 73.

**) Emile, livre II., zwei Stellen nicht weit vom Anfange, die ich in eine zusammenziehe.

***) Fafnismâl 40.

finden.*) „Pas de souvenir et de prévoyance! Pas de peur de mort! — pour vivre entièrement et faire ce qu'il nous plaît (et qui sera toujours et naturellement bon)" — so kann schließlich das letzte Fundament dieses Ideales ausgedrückt werden, ein Fundament, das bis in's graueste Altertum zurückreicht und seine eigentliche Urheimat in Griechenland hat; denn nicht christlich ist es, sondern heidnisch, wie es auch nicht Gott, sondern die Natur als die wahre Seligmacherin anspricht. Und doch ist dieses Fundament — darüber kann kein Zweifel sein — noch heute dasjenige, auf welchem, bewußt oder unbewußt, die ungeheure Mehrzahl aller Gegenwartsmenschen ihre Zukunftsgedanken aufbauen! — Das Wesen und Schicksal Siegfrieds ist daher das wichtigste, ich möchte sagen das brennendste Problem des Wagner'schen Mythos für unsere Zeit.

Das gilt noch aus einem anderen Grunde. Erscheint nämlich auch das letzte Fundament des Siegfried-Ideales allgemein heidnisch, seine Verkörperung gerade in Siegfried ist durchaus und ganz spezifisch germanisch. Kein Volk gleicht dem strahlenden Helden so wie das, welches seine Gestalt erfand. Tapfer und edelmütig bis zum höchsten Ueberschwang, treu gegen alle Welt und eben dadurch sich selbst jeden Augenblick verratend, in sonnigster Sorglosigkeit den eigenen Untergang bewirkend — so tritt der Germane in die Weltgeschichte ein, so ist er bis heute geblieben. Wird es ihm wie im Mythos so auch in der Wirklichkeit gelingen, die starken Stücken höchster Menschheitsgüter, welche die Vergangenheit ihm hinterließ, zum Siegschwert einer wahren Kultur zu schmieden? Wird dieser Mensch endlich vollbringen, was keiner vor ihm zu vollbringen vermochte, wird er ein wirklich „kompletter", harmonischer Mensch sein können, ohne solche Harmonie auf dem Unrecht zu gründen wie seine Vorgänger, die tausende von Mitbrüdern zu bloßen Sklaven ihrer höheren Natur machten, um schließlich doch selbst wieder an diesem Unrecht zu Grunde zu gehen? Oder wird nicht vielmehr auch er — wenngleich unbewußt — Unrecht auf Unrecht häufen, sein Liebstes und Bestes verraten und schließlich dem tückischen Speere eines Hagen erliegen müssen, wenn wir nicht bei Zeiten lernen, statt dem sonnigen Ideale des Sorglosen dem nicht weniger hellen aber heiligen des göttlichen Wächenden zu folgen? Das alles sind Fragen, welche die Deutung Siegfrieds — zwar vielleicht nicht in der stolzen Perspektive einer Zukunftsbetrachtung, doch sicher in der nicht weniger wichtigen Anwendung auf unsere eigene moralische Entwickelung — zu beantworten haben wird. Die Antwort wird erst in der „Götterdämmerung" vollendet sein können; ihre Fundamente müssen aber schon heute gelegt werden.

Siegfried — das war das erste, was wir von seiner Deutung feststellen konnten — Siegfried ist der zur Natur zurückgekehrte Mensch, anders aus-

*) Zumindest implicite. Man vergl. z. B. kurz nach der zweiten der eben zitierten Stellen.

gedrückt die Mensch gewordene Natur. Das scheint auf den ersten Blick seinem Charakter als Freien zu widersprechen, denn Natur und Unfreiheit gelten für synonym; allein man muß eine doppelte Freiheit unterscheiden und wird den Widerspruch dann gelöst finden. Es gibt nämlich eine natürliche Freiheit, „Freiheit als Wirkung der Natur"*) und eine moralische Freiheit, Freiheit als Wirkung des Intelligiblen. Nur die erste Freiheit ist die Freiheit Siegfrieds.

Das Tier ist natürlich-unfrei. Durch den Mangel der Vernunft unweigerlich nur an die engste Gegenwart gebunden wird es zugleich zum Sklaven der Vergangenheit und der Zukunft und damit auch all' derer, welche durch ihre höhere Intelligenz diese Vergangenheit und Zukunft kennen. Einzig das gänzliche Unbewußtsein seiner Abhängigkeit vermag es in ihr glücklich zu erhalten. Es ist die erste Stufe der Entwicklung, die Stufe des „goldenen Zeitalters", der Rheintöchter. Ihr Glück schwindet mit der Entstehung der Menschen. Dieser vermag zwar durch seine Erinnerung an das Gestern, seine Voraussicht des Morgen die unbewußte Natur nach seinen Absichten zu lenken, allein diese Absichten selbst sind nun in Gestalt von Sorge und Furcht seine Herren geworden und ihre Abhängigkeit ist noch drückender, denn sie ist bewußt: aus der äußeren Unfreiheit ist die innere, aus natürlich-Unfreien sind wir zu moralisch-Unfreien geworden. Das ist die zweite Stufe, die Stufe Alberichs und Wotans. Die dritte Stufe erreicht dann Siegfried. Auf ihr verzichtet der Mensch wieder darauf sein gesteigertes Bewußtsein auf Vergangenheit und Zukunft anzuwenden. um es gänzlich nur auf die Gegenwart zu konzentrieren; was war, vergißt er, damit es ihm nicht das Herz schwer mache, was kommen wird, beachtet er nicht, damit es ihn nicht in Bande der Furcht feßle, nur was ist, ergreift er mit der ganzen Kraft seines auf's Höchste gesteigerten Wesens. Jetzt ist er der natürlich-Freie, für den es keine Notwendigkeit mehr gibt, weder die tierische des über die Gegenwart nicht Hinauskönnens, noch die menschliche des der Vergangenheit und Zukunft nicht Entrinnenkönnens, weder die äußere noch die innere. Ueber diesem Freien gibt es nur noch eine höhere Stufe, die Stufe des moralisch-Freien, die erst Christus und Parsifal für uns erobern werden. Doch von ihr haben wir erst später zu handeln.
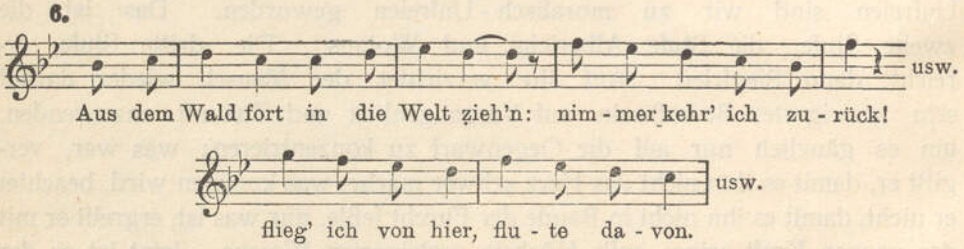
Die klassische Darstellung der „natürlichen Freiheit" hat Schiller gegeben in seinen nun schon so oft von mir zitierten Briefen „Ueber die ästhetische Erziehung des Menschengeschlechtes",**) deren Kenntnis ich hier aber am liebsten ganz voraussetzen möchte, da ein bloßes Ausheben einzelner Stellen diesmal nicht mehr genügen kann. Nur ihr Hauptergebnis will ich aus der etwas schwierigen metaphysischen Sprache des Originals in die leichtere

*) Schiller, a. a. O. 20. Brief, Anfang.

**) Besonders vom 19. Briefe an.

unserer „Deutungen“ übersetzen. Es stimmt genau zu dem, was oben gesagt wurde. Der natürlich-Freie (der Mensch „im ästhetischen Zustand“) ist nach Schiller „weder physisch noch moralisch genötigt“, d. h. genötigt weder durch die sinnliche Gegenwart der ihn umgebenden Außenwelt (wie das Tier), noch durch die vernünftige Vergangenheits- und Zukunftsbetrachtung seiner Innenwelt (wie der „Mensch im physischen Zustand“) und aus diesem doppelten Mangel einer Nötigung ergibt sich ein Zustand „frei von aller Bestimmung“, ein „Zustand der bloßen Bestimmbarkeit“, d. h. eine negative Freiheit, Freiheit nicht als ein Handeln w i e m a n w i l l, sondern als ein Handeln „w i e e s e b e n k o m m t“ — genau die Freiheit Siegfrieds. Auf ihn wollen wir denn auch die Schiller'schen Distinktionen anwenden.

Siegfrieds Wesen ist ein Zustand „frei von aller Bestimmung“ und eben deshalb jederzeit auf das leichteste „bestimmbar“. Wie sollen wir das verstehen? Was Siegfried zum Handeln treibt, ist kein dabei verfolgter Zweck; es ist bloß die Freude am Handeln als solchem, eine innere Ueberfülle der Kraft, die wir schon oben *) als seinen „rastlos quillenden Lebensbrunnen“ kennnen lernten und die sich ergießen muß — gleichgültig wohin. Von Mime „aus dem Wald fort in die Welt“, von Brünnhilde „zu neuen Taten“:



es ist immer das selbe „Dahinfluten“ ohne Frage nach einem Ziel, „wilde Knabentaten“, wie später Parsifal es nennen wird, „Mut und Uebermut, was weiß ich“, wie Siegfried selber es ausdrückt. Und fofort folgte aus der U n b e s t i m m t h e i t dieses „was weiß ich“ die leichte Bestimmbarkeit eines solchen „Freien“ durch alle die, welche wohl „wissen was“, durch Mime und Gutrune, Gunther und Hagen. Wer immer zu Taten auffordert, findet ihn eben bereit und — kann ihn so zu seinen eigenen Zwecken „nützen“. Doch auf die letztere Wendung und damit auf Siegfrieds Unfreiheit werden wir erst später zu sprechen kommen. Hier beschäftigt uns besser noch eine zweite „Freiheit“, welche aus jener Unbestimmtheit folgt, nämlich die heitere Gleichgültigkeit, mit der auch jedes Mißlingen von ihm aufgenommen wird — da es ja kein Mißlingen einer ernsten Absicht, sondern nur

*) Vergl. S. 168.

eines Spieles *) ist. So finden wir z. B. keine Spur eines Bedauerns, als Siegfried von Fafner erfahren soll, wer er sei, und dieser gerade im entscheidenden Augenblicke stirbt. Nur ein leichtes Wegwenden und schon ist er wieder weiter:

„Zur Kunde taugt kein Toter. —
So leite mich denn
mein lebendes Schwert!"

Ebenso, als Wotans Flucht ihn hindert die Rache für den Vater zu nehmen. Nur eine leichte Frage:

„Mit zerfocht'ner Waffe
wich mir der Feige?"

und sofort stürzt er sich jauchzend dem neuen Erlebnisse der „wonnigen Glut" entgegen. Der selbe sonnige Gleichmut begleitet ihn dann an den Hof Gunthers, den er mit den Worten betritt:

„nun ficht' mit mir,
o d e r sei mein Freund!"

und bis in den Tod, in den er lachend um „eines Fingers Wert" hineinspringt. Das ist die „natürliche Freiheit" und „göttliche **) Sorglosigkeit" Siegfrieds. Aus der gleichen Quelle wie sie entspringt aber schließlich auch die dritte der ihn charakterisierenden Eigenschaften, seine „Liebenswürdigkeit", ja „Liebe", wenn Wagner von ihm sagt,***) er sei „der Mensch in der Fülle höchster, unmittelbarster Kraft und zweifellosester Liebenswürdigkeit" und fortfährt, in ihm sei „kein gedankenhaftes Wollen der Liebe mehr, sondern leibhaftig lebe sie da, schwelle jede Ader und rege jede Muskel des heiteren Menschen zur entzückendsten Betätigung ihres Wesens auf". Auch dieses Wesen Siegfrieds als des „stäts liebenden Menschen" müssen wir noch zu begreifen suchen.

Schon bei unserer ersten Betrachtung der in Siegmund eben sich ankündigenden Freiheit nannten wir die Liebe. Nur der halbblinde Einäugige, sagten wir damals, †) weiß keinen anderen Namen für das ersehnte Neue, das ihn retten soll, als den der Freiheit, welchen er doch selber nicht versteht. Die Allmutter aber weiß ihn, und er heißt Liebe. Und wirklich ist auch für uns Menschen der rein negative Name der Freiheit, ein bloßes „Von-nichts-bestimmt-werden", so lange unverständlich, als nicht mit dem Namen der Liebe die positive Ergänzung hinzukommt, der innere Quell, aus dem sie sich selbst bestimmt.

---

*) Die neuerliche Berührung mit Schillers Menschen „im ästhetischen Zustand" als dem Zustand des Spieles ist wohl deutlich!

**) „Göttlich", so gut als „natürlich" wieder nach Schiller, a. a. O. 15. Brief, gegen Schluß.

***) „Eine Mitteilung an meine Freunde", Ges. Schr. u. D., 4. Aufl., S. 328. Die Stelle ist die Fortsetzung zu der S. 116 von mir zitierten.

†) „Die Walküre", S. 114.

Wie die Freiheit in der Unfreiheit, so hat die Liebe ihren Widerpart und zugleich ihren Vorläufer im Egoismus. Der Egoismus entstand aus der im Intellekt sich vollziehenden Zersplitterung der Welt in eine Vielheit, in welcher der Wille sich auf eine Einheit (das Individuum) beschränken mußte,*) die Liebe entsteht aus der im Intellekt aufdämmernden Erkenntnis der Einheit der Welt, dank welcher der Wille sich nun auf eine Vielheit ausdehnen kann. Auch diese Entwickelung durchläuft, wie die Entwickelung der Freiheit, vier Stufen. Die erste Stufe ist der natürliche Egoismus, der von jener Vielheit nimmt, was ihm die Sinne reizt, im Verhältnisse der Geschlechter die „Minne", welche schon das naive Tier kennt:

„Treu sind wir
und ohne Trug
dem Freier, der uns fängt. —"

die Stufe der Rheintöchter, die auch in Alberich und Wotan noch fortlebt, in welchen sich aber bereits die zweite Stufe ankündigt, die dann in Siegmund zur vollen Herrschaft kommt, die Stufe des „moralischen Egoismus". Dieser ist, was wir im gewöhnlichen Leben vorzugsweise mit dem Namen der Liebe belegen, ein innerer Herzenszwang, der an die Stelle des äußeren Sinnenzwanges trat, deshalb aber nicht weniger ein Zwang und eine Unfreiheit, ein Bedürfnis, das zwar nicht zum Nehmen, aber doch zum nächstverwandten Werben antreibt, während die wahre, freie Liebe ein reines Geben sein muß. Sie erreichen wir erst auf der dritten Stufe, in Siegfried. Nicht freilich im Siegfried, der um Brünnhilde und Gutrune wirbt — in ihm lebt im Gegenteil die erste und zweite Stufe und das selbe, was wir schon früher als seine Unfreiheit berührten und auch diesmal wieder späterer Behandlung uns aufsparen müssen — wohl aber in Siegfried dem Reinen und Unschuldigen, dem jungfräulichen Helden seines ersten und zweiten Aktes. Denn nicht bloß ein Geschlechterverhältnis — das sollte das zweite Jahrtausend nach Christus doch endlich lernen — nicht bloß ein Geschlechterverhältnis bezeichnet ja das Wort Liebe, sondern ein allgemeinstes kosmologisches Verhältnis, das ganze Verhältnis des Menschen zur Welt. Wer in diesem Verhältnisse nehmen will, ist ein Egoist, wer geben will, ein „Liebender". Und gerade Siegfried lernten wir als solchen großen „Geber" kennen; er vergibt in seiner Vergessenheit und Sorglosigkeit Vergangenheit und Zukunft, er vergibt in der Ueberfülle seiner inneren Kraft auch die Gegenwart:

„zu nichts nützt er
die neidlichste Macht;
lachend in liebender Brunst
brennt er lebend dahin."

So ist er wahrlich der „stäts liebende" von dem Wagner sprach, und nur Einer vermag ihn auch hier wieder zu übertreffen, der sein Leben nicht aus bloßer

*) Vergl. „Die Gestalt Loges im Ring", Bayr. Blätter 1907; X.—XII. Stück.

natürlicher Ueberfülle seines Wesens vergibt, ja verspielt, sondern aus moralischer Ueberfülle opfert, der nicht unbewußt in den Tod geht, weil er sich in keine Bande der Furcht fesseln will, sondern bewußt, weil er die Welt von ihren Banden befreien will — Christus. Er allein steht auf der vierten und letzten Stufe auch in der Liebe, während Siegfried hinter ihm zurückbleibt, da die Ueberwindung von Schmerz und Furcht zwar sein Inneres erfüllt, nicht aber nach außen zu dringen vermag, er zwar befreit ist, aber noch kein Befreier, erlöst, aber kein Erlöser. Damit ist unsere Betrachtung des eigentlichen Siegfriedswesens, seines Wesens heißt das, wie es rein nur aus ihm selbst entspringt und noch frei ist von den Schatten, welche fremde Mächte bald in es werfen werden, zu Ende. Wir können uns den Taten zuwenden, die aus diesem Wesen nun hervorgehen, den Taten Jung-Siegfrieds heißt das also, den Taten von der Schmiedung Nothungs bis zur Ersteigung deß Brünnhildenfelsens, vom ersten Sieg bis zur ersten Niederlage.

Die Bedeutung Nothungs wurde schon oben *) in einem mehr historischen Zusammenhange von uns besprochen; wenige Worte werden genügen, hinter diesem Historischen nun auch das Rein-menschliche aufzuzeigen, das ihm zu Grunde liegt und das allein die wahre „philosophische Deutung" bilden kann. In Nothung symbolisiert sich — das folgt schon aus dem gewöhnlich mit ihm verbundenen musikalischen Motive — einfach der Held oder richtiger das Heldentum, d. h. die voll und frei entwickelte Menschlichkeit, wie sie zwar nur dank dem Staate entstehen kann, im weiteren Fortschritt aber notwendig mit ihm in Widerspruch gerät und daher von ihm selbst wieder aufgehoben wird:

„Zurück vor dem Speer!
In Stücken das Schwert!"

Der Staat duldet jetzt keinen ganzen Menschen mehr, sondern nur „Bruchstücke" von Menschen, „Menschenfragmente", „Räder an der Maschine". Es ist der Zustand, in dem wir heute leben und den Schiller so meisterhaft schildert im sechsten seiner „Briefe über die ästhetische Erziehung". Er wird erst weichen, wenn aus der immer stärker werdenden Sehnsucht nach dem ihr geraubten Besten die Menschheit ohne jede Hilfe des Staates, ja gegen seinen Willen, doch wieder die Vereinigung ihrer getrennten Anlagen vollbringen wird, indem sie das von vergangenen Gesellschaftsformen, historischen Sitten und Konventionen geschaffene alte Kulturwerk „in Späne zerspinnt", d. h. auf den Urquell natürlichen Menschentumes zurückführt, um unabhängig von ihm den Neuguß zu vollenden, der aus dem Wotansschwert früheren Heldentumes nun das Siegfriedsschwert des Helden der Zukunft erschaffen soll. Diesem Schwerte werden dann endlich auch die dunklen Mächte blinder Eigensucht erliegen müssen, die so lange die Freiheit und das Glück der Menschen unter ihrem Bauche begraben hielten.

*) Vergl. S. 170.

Um die Bedeutung von Siegfrieds Fafnerkampf zu verstehen, rufe man sich zuerst unsere Erklärung des Rheingoldes in Erinnerung als „eines Symboles der Freude überhaupt, des Weltenhortes alles Glücks". Wie dieser „Weltenhort" in einen „realen Besitz" sich wandelte, wie damit fast jede Freude aus der Welt schwand, weil neben der in's Ungemessene gestiegenen Gier nach Gütern kein Platz mehr blieb für ihren Genuß, wie schließlich selbst dieser Genuß nur mehr Laster und Ueberdruß erzeugen konnte — das alles haben wir schon im „Walküren"-Vortrage sich abspielen sehen und haben es außerdem in der Wirklichkeit unserer Gegenwart ständig vor Augen. Sind doch wir Menschen von heute, die Schätze aller Zeiten und Länder um uns häufend, in Wirklichkeit ärmer an wahrem, natürlichem Glück als irgend eine andere Zeit es war und harren seufzend des Befreiers, vor dessen sonnig-reinem Kinderblick die finsteren Zaubermächte wieder schwinden sollen, die uns jetzt noch zwingen, nutz- und freudlos die Sklaven unser selbst zu bleiben und in dumpfem Eigensinn uns zu verschließen gegen die Stimmen der Natur, die von allen Seiten uns zum Glücke rufen und locken — wir aber verstehen sie nicht mehr. Denn erst wenn der Sturm der Leidenschaften in unserer eigenen Brust schweigt, können wir die leisen Töne des Weltwebens vernehmen, die auch zu uns sprechen, wenn wir reinen Herzens ihnen lauschen, warnend und ratend und immer gut und wahr, die Töne des „selt'nen Vögleins" im stillen Kindheitswalde Siegfrieds. Bald wird ja auch ihn die Leidenschaft daraus fortführen, die einzige Leidenschaft, welcher auch die unschuldige Natur verfällt, weil sie noch nicht die höhere Unschuld des Wissenden kennt, die Leidenschaft, die als letzte aus der Welt schwinden wird und der erst Parsifal die Wunde schließt, die Liebe:

„Lustig im Leid
sing' ich von Liebe;
wonnig und weh'
web' ich mein Lied:
nur Sehnende kennen den Sinn!"

In allem und jedem ist der Waldvogel echte Natur, das richtige Geschwister der Rheintöchter. Wie sie rühmt er das Gold, das „zum Walter der Welt macht", und das ihm doch nur ein Spielzeug ist, da er es nicht zu nützen rät und keine Ahnung von dem Fluche hat, den es auf Siegfried herabzieht, rühmt in gleicher Weise den Tarnhelm, der „zu wonniger Tat tauge", in Wahrheit aber Siegfried zu einer höchst unwonnigen dienen wird, da er nach Albenart ihn verwendet; wie die Rheintöchter schließlich rät er zur Minne und führt Siegfried zum Brünnhildenfelsen und damit zu seinem Verderben. Trotz all' ihrer Wahrhaftigkeit — wir sehen es schon hier — kann die Weisheit der bloßen Natur uns Menschen nicht genügen; wir bedürfen noch eines Höheren, das uns über sie hinausleite, eines Göttlichen. Siegfried aber weiß von ihm

noch nichts. Blind folgt er dem Rufe seines Waldvögleins, das ihn zunächst zum Kampfe mit Wotan führt.

Daß — wie schon sein Vater Siegmund — auch Siegfried, der natürlich-Freie, mit dem Zwang der Speergesetze in Widerspruch geraten muß, das ist so notwendig und von selbst verständlich, und außerdem ist durch die Wechselrede des Ahnen mit dem Enkel in der Szene selbst die ganze Psychologie des Vorganges so drastisch-lebendig uns vor Augen gestellt, daß eine weitere Erläuterung wohl überflüssig erscheint. Nicht überflüssig ist sie dagegen zum Verständnisse eines anderen, das bisher fast immer nur mißverstanden wurde, zum Verständnisse des Ausganges des Kampfes sowohl als seiner Folgen für Siegfried und für die Welt. Hier bedarf es also noch einiger Worte der Deutung.

Alle Gesetze entspringen der verbindenden Tätigkeit der menschlichen Vernunft. Sie sind Regeln, welche wir der Vergangenheit entnehmen, um sie auf die Zukunft anzuwenden, ein „ewiger Speer", der in unveränderlicher Geltung das Gestern mit dem Morgen zusammenhält.*) Eben deshalb muß er vor dem, der nur in der Gegenwart lebt, wieder in seine Stücke zerfallen. Siegfried zerhaut Wotans Speer und befreit sich von allen Gesetzen, die ihn nimmer „zu halten" vermögen. Er befreit s i c h von ihnen — aber nicht die W e l t. Von der Welt her werden sie dann auch ihn, den sie nicht halten können, doch fällen, wenn der Meineid rächende Speer Hagens den selbstvergessenen Helden im Rücken trifft. Denn nicht bloß Sieger ist er über Wotan, er ist auch Besiegter. Der Gott verliert an ihm seine Macht, aber die sie erben sind die Alben. Der einst die Vöglein verstand und Mimes Heuchlergered' begriff, er errät nicht mehr der Raben Geraun und durchschaut nicht die Tücke des Niblungensohns:

„Seit Frauen ich singen hörte,
vergaß ich der Vöglein ganz."

Die Natur selbst lockt ihn in seinen Untergang, da sie ihn zur schlafenden Frau führt, die ihn das Fürchten lehrt. Denn Fürchten ist Sehnen, Sehnen ist Unfreiheit, Unfreiheit ist Selbstsucht. Mit erschreckender Geschwindigkeit bricht all' das über den Mann herein, was der unschuldige Jüngling nicht kannte, aber — zu lernen sich sehnte.
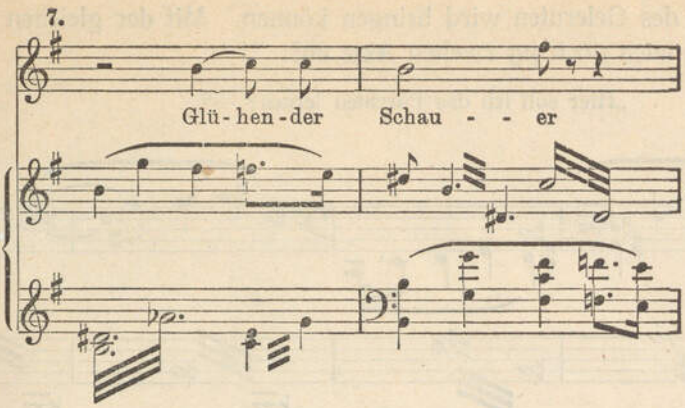
Immer wieder habe ich, in den früheren Vorträgen schon, und neuerlich im heutigen, die Gewinnung Brünnhildes durch Siegfried nicht als ein glückliches, sondern als ein unglückliches Ereignis gekennzeichnet, als Sündenfall, erste Niederlage, Ursache des notwendigen Unterganges u. s. w. — sehr wider den Geist unserer Zeit, die, auch hierin ihrem Siegfriedideale treu, alle höheren Seelenforderungen Brünnhildes zurückweist mit dem siegreichen Argumente „die Natur will es" und schlechterdings nicht anerkennen will, daß auch diese

*) Man könnte hier an Kant „Anthropologie", § 38 Anfang erinnern!
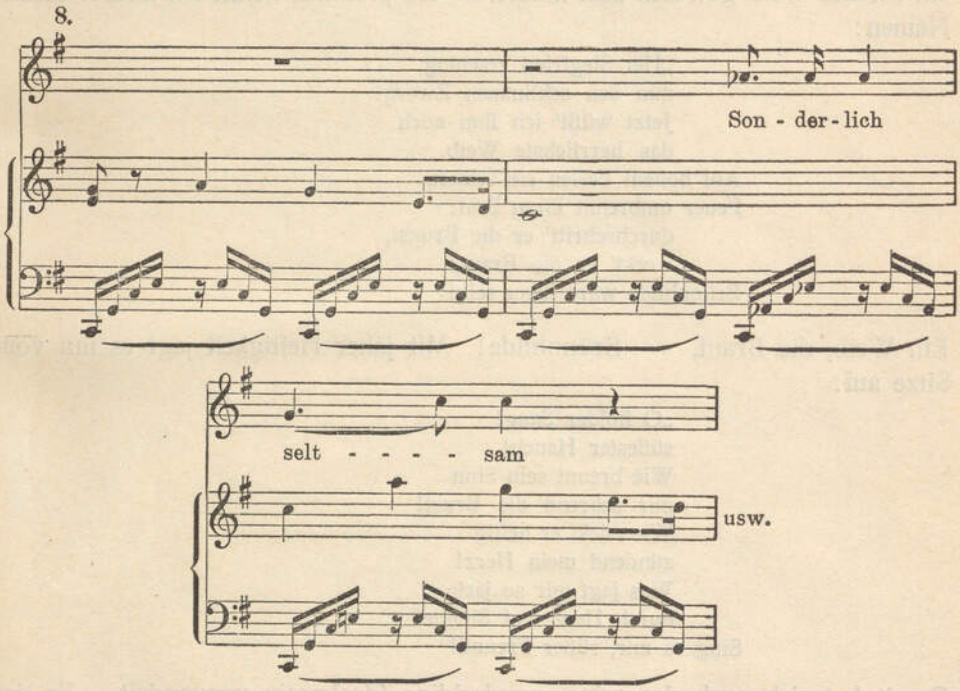
Natur noch einer Wandlung in Höheres bedarf, daß sie zwar nicht aufgehoben aber moralisch wiedergeboren werden kann — und muß, sollen wir ihre Herrschaft als eine durchaus gute annehmen. Vielleicht bedürfte also solchem Zeitgeist gegenüber meine abweichende Auffassung schon hier der Rechtfertigung, — doch widerstrebt es mir sie aus einem anderen Munde vernehmen zu lassen, als aus dem Munde dessen, der ihr größter Verkünder war, aus dem Munde Christi. Eine negative Rechtfertigung wenigstens — und wie sie für die Deutung des „Ringes" vollkommen genügt — wird uns ja im Folgenden auch Wagner selbst geben in dem erstaunlichsten Meisterwerke seiner Psychologie, dem wunderbaren Seelengemälde von Siegfrieds Fürchtenlernen.

War uns in Brünnhilde ein Abbild jungfräulicher Wildheit entgegengetreten, so tritt uns in Siegfried ein noch überraschenderes Abbild jünglinghafter Träumerei und Weichheit des Herzens gegenüber. Schon hierin liegt der erste Zug psychologischer Meisterschaft. Das Weib, dessen Grundcharakter die Milde ist, muß, soll diese Milde nicht später in Schwäche ausarten, wenigstens einmal in ihrem Leben, an der Schwelle des Weibwerdens, auch die Kraft verraten, die sie später stützen soll; der Mann umgekehrt, dessen Grundcharakter die Kraft ist,*) muß wenigstens als Jüngling die Milde verraten, damit seine Kraft nicht einmal zur Rohheit werde und den eigentlichen Seelenadel verliere. Aus wilden Mädchen werden die weiblichsten Frauen; wer dagegen selbst als Jüngling hartherzig war, wird als Mann unfehlbar ein brutaler Egoist und gerade dadurch — im tiefsten Grunde — auch feige und das heißt unmännlich. In wunderbarster Weise hat Wagner diesen Gegensatz von Jüngling und Jungfrau uns zu malen verstanden. Die Walküre Brünnhild träumt nur von Männertaten und verständnislos fragt sie Siegmund nach dem Wert des Weibes, das müd' und matt ihm auf dem Schoße hänge. Ganz anders Siegfried! Der kraftstrotzende Knabe, desen Hand den Stahl wie Quark zergreift, träumt nicht von Heldenkämpfen, sondern „von der lieben Mutter", er sehnt sich nach einem Gefährten und Gespielen und versteht aus der eigenen Sehnsucht sehr wohl „was Liebe sei", so wohl, daß er von den brütenden Vöglein bis zu den säugenden Wölfen seine kindische Raublust zähmt, der Mutter nicht ihr Liebstes zu nehmen. Wäre ihm doch selbst einmal — ach! — solch' ein Liebes beschieden, ein trautes Gesell, das so wäre wie er — und doch wieder anders, wie die Mutter vielleicht, ein Liebstes, daß endlich sein Herz sich rühre, das so hart und fest ihm in der Brust steht und — doch so gerne bangen möchte. Von solchen Träumereien kehrt er heim, als nun Mime mit seltsamer Kunde ihm naht. Wer in die Welt will, muß das Fürchten kennen, das Fürchten, das wirr verschwimmend die Sinne schwinden läßt, in der Brust bebend und bang das berstende Herz zum Hämmern zwingt. Was kann dieses Fürchten wohl sein? Nur entstellt klingt es ihm aus der Schilderung des häßlichen Zwerges entgegen:

*) „Männliche Kraft und weibliche Milde" nach Schiller, a. a. O. 27. Brief.
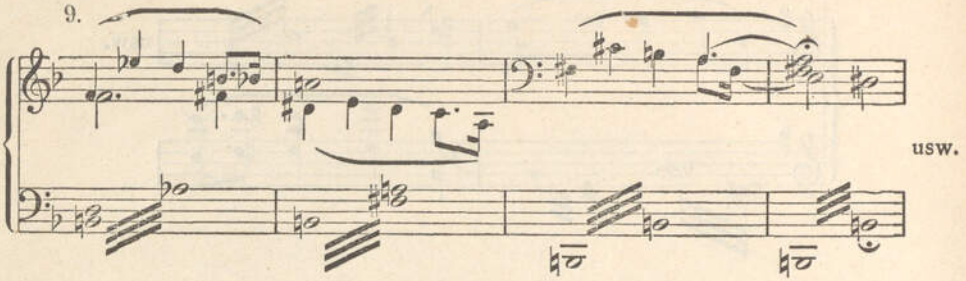


bis der Schwätzer schweigt und Siegfried mit der Frage in sein eigenes Inneres einkehrt, aus dem es ihm nun plötzlich rein als das entgegenleuchtet, was er lange schon ersehnt, aber noch nie so deutlich gefühlt hatte wie jetzt — als sein Liebesideal:



Dieses hofft er nun im Fürchten erfahren zu sollen und rührend klingt die Hoffnung durch bei der Frage, wo denn jener Lehrer des Fürchtens, Fafner, zu finden sei und neuerdings, als Mimes Antwort seine Vermutung zu bestätigen scheint, daß es nicht weit von der Welt ist, die wohl allein die Erfüllung und

Anwendung des Gelernten wird bringen können. Mit der gleichen Hoffnung tritt er dann auch noch im zweiten Akte auf:

„Hier soll ich das Fürchten lernen? —“



zweifelnd und fragend. Die Hoffnung hat ja noch keine bestimmte Gestalt und noch keinen Namen im Herzen des Jünglings, der nie ein Weib sah und nur leise sich gemahnt fühlt, daß die Mutter, nach der er sich sehnt, doch auch ein solches Weib gewesen sein müsse. — Da plötzlich nennt ein andrer diesen Namen:
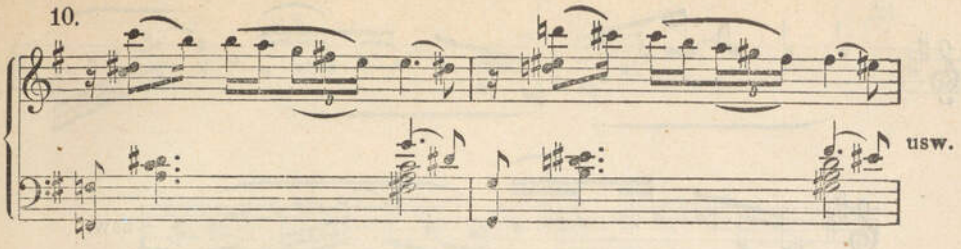
„Hei Siegfried erschlug
nun den schlimmen Zwerg!
Jetzt wüßt' ich ihm noch
das herrlichste Weib.
Auf hohem Felsen sie schläft,
Feuer umbrennt ihren Saal:
durchschritt' er die Brunst,
weckt' er die Braut,
Brünnhilde wäre dann sein!“

Ein Weib, die Braut, — Brünnhilde! Mit jäher Heftigkeit jagt es ihn vom Sitze auf:

„O holder Sang!
süßester Hauch!
Wie brennt sein Sinn
mir sehrend die Brust!
Wie zückt er heftig
zündend mein Herz!
Was jagt mir so jach
durch Herz und Sinnne?
Sing es mir, süßer Freund!“

Damit hat sich auch das reine, unschuldige Idealmotiv verwandelt. Es ist zur Leidenschaft geworden, die nun zum ersten Male an die dunklen Mächte mahnt, welche wir bald in noch ganz anderer Kraft und Ausdehnung über Siegfried herrschend finden werden, an die Mächte des Fluches und unter ihnen zunächst an Kundry:

10.



Wir beginnen die Wandlung vorauszuahnen, die an Siegfried sich vollziehen wird, und nicht ohne Bangen folgen wir ihm zum Felsen Brünnhildes, um den noch der große Weltversucher Loge lodert.

Schon Mimes Furchtschilderung war von Loge-Motiven beherrscht gewesen. Uns hatte das nicht gewundert, denn Loge als Prinzip aller Furcht überhaupt war uns lange bekannt. Um den Walkürenstein flammt diese Furcht aber außerdem in ganz bestimmter Gestalt. Sie ist von Wotan hieher gebannt und nichts anderes als die Zukunftsangst des Gottes selbst, die um Brünnhildes Schlafstätte fliegt, wie in der Volkssage seine Raben um den Berg. Wer Brünnhilde erweckt, wird ihn ewig machtlos machen! — so kreisen unruhvoll seine Gedanken um den Ort und umgeben ihn mit all' den Schrecken, welche die eigene Zukunftsangst ihm vormalt, und die nur einer nicht fürchten wird, — der auch den Vergangenheits- und Zukunfts s p e e r des Gottes nicht fürchtete, Siegfried. Denn ihn kann — so scheint es — keine Zukunftsangst versehren. Und doch wird auch dies noch geschehen müssen! Der dem mit Wotan verbündeten Loge widerstand, er erliegt dem mit Kundry verbündeten, der des Teufels spottete, fällt der Teufelin, der bei Fafner das Fürchten nicht lernte, lernt es — bei Brünnhilde.
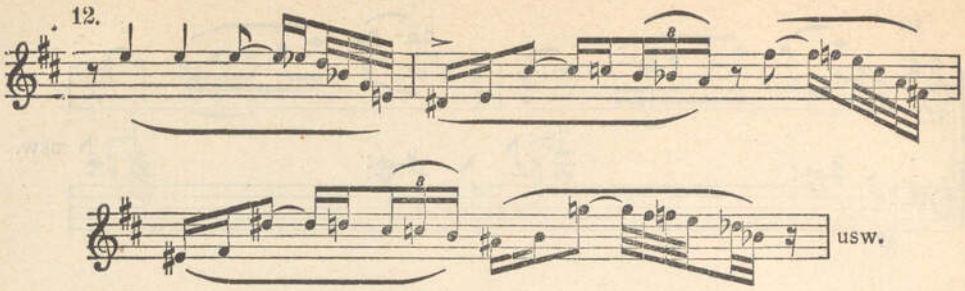
Schon als er der Schlafenden den Helm löst und ihr langes lockiges Haar — das erste Kennzeichen des Weibes — hervorbricht, erschrickt er:

11.



Es ist ein zweites Kundry-Motiv und das nun bald die ganze Szene beherrschen wird, ein Motiv, welches nicht umsonst gerade an eine Stelle im „Parsifal" erinnert:

„Mit aller Schmerzen Qual im Bund,
das Heil der Seele
entküßte ihm der Mund!"



Dies alles also kündigt sich schon beim ersten Erschrecken über das lockige Haar an. Aber auch die Brünne verwirrt Siegfried. Ist es der Atem, der sie so schwellt? Er bricht sie auf. In einem weichen weiblichen Gewande liegt Brünnhilde vor ihm:

„Nie sah' ich, nie träumte mir, was jetzt
ich schau', ..." —

so wird später Parsifal den Anblick nennen. Es ist das Ungeahnte und doch Geahnte, Ersehnte und doch Gefürchtete, die Geliebte — das Weib. „Ueberrascht und staunend fährt er auf":

„Das ist kein Mann! —
Brennender Zauber
zückt mir in's Herz;
feurige Angst
faßt meine Augen:
mir schwankt und schwindelt der Sinn! —"

Und schon meldet sich neben dem Angst g e f ü h l auch der Angst g e d a n k e, die Zukunftsangst:

„Wie weck' ich die Maid,
daß sie ihr Auge mir öffne? —
Das Auge mir öffne?
Blende mich auch noch der Blick?
Wagt' es mein Trotz?
ertrüg' ich das Licht? —"

und buchstäblich erfüllt sich, was Mime als Fürchten geschildert hatte:

„Mir schwebt und schwankt
und schwirrt es umher;
. . . . . .
am zagenden Herzen
zittert die Hand! —" u. s. w.

Siegfried erkennt es selbst:

„O Mutter! Mutter!
dein mutiges Kind!
Im Schlafe liegt eine Frau: —
die hat ihn das Fürchten gelehrt! —"

Damit sind wir am Wendepunkt seiner inneren Entwickelung angelangt. Sprachen wir bisher von seiner Furchtlosigkeit und Freiheit, so werden wir im weiteren Verlaufe nun — und zwar in der „Götterdämmerung" — seine Unfreiheit besprechen müssen, auf welche aber schon im „Siegfried" sein Fürchten uns vorbereitet.

Bis zur Begegnung Siegfrieds mit Brünnhilde hätte man seine Deutung des Fürchtens auf das Liebessehnen für ein bloßes Mißverständnis halten können und tatsächlich hat man es oft dafür gehalten. Jene Begegnung jedoch öffnet uns gründlich hierüber die Augen und die so geöffneten erblicken nun neue, tiefe Zusammenhänge, die uns vorher entgangen waren.

Ueberall im Mythos Wagners sehen wir die erste Liebesregung mit Furcht verbunden:

„Mir zagt, zuckt
und zehrt sich das Herz, . . ."

sagt Alberich als Floßhilde ihm naht,

„entzückendes Bangen
zehrt mein Herz —"

gesteht Siegmund und Sieglinde singt:

„Mir zagt es vor der Wonne,
die mich entzückt, —".

So wird schließlich auch Parsifal an der schon oben zitierten Stelle fortfahren:

„Nie sah' ich, nie träumte mir, was jetzt
ich schau', und was mit Bangen mich erfüllt. —"
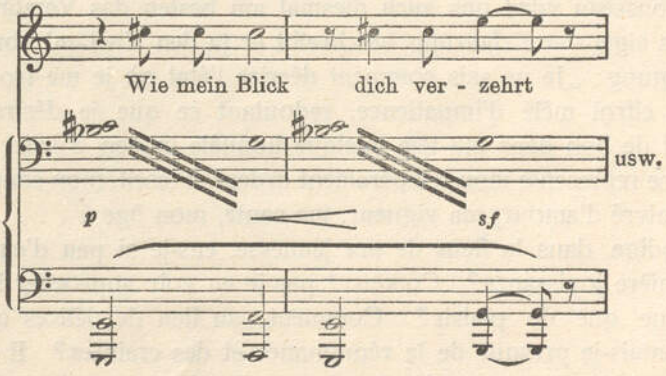
Erste Liebesregung und Furcht sind untrennbar. Wie sollen wir das verstehen? Jener nächste Geistesverwandte Wagners, dem wir schon einmal entscheidende Belehrung über Siegfried verdanken, der Musiker, Dichter und Philosoph Rousseau wird uns auch diesmal am besten das Verständnis übermitteln. Aus eigenster Erfahrung beschreibt er ja den Zustand vor der ersten Liebesvereinigung: „Je ne sais comment décrire l'état où je me trouvais, plein d'un certain effroi mêlé d'impatience, redoutant ce que je désirais, jusqu'à chercher tout de bon dans ma tête quelque honnête moyen d'éviter d'être heureux. Qu'on se représente mon tempérament ardent et lascif, mon sang enflammé, mon coeur enivré d'amour, ma vigueur, ma santé, mon âge . . . . . Comment, par quel prodige, dans la fleur de ma jeunesse, eus-je si peu d'empressement pour la première jouissance? Comment pus-je en voir approcher l'heure avec plus de peine que de plaisir? Comment, au lieu de délices qui devaient m'enivrer, sentais-je presque de la répugnance et des craintes? Il n'y a point à douter que si j'avais pu me dérober à mon bonheur avec bienséance, je ne l'eusse fait de tout mon coeur." Man sieht, Rousseau fürchtet das kommende Ereignis, aber er fürchtet es nicht als eine Gefahr, die ihm droht, sondern als einen Fehltritt, den er wird begehen müssen, da er auf keine gute Art ausweichen kann. Und er begeht ihn wirklich und empfindet nun noch stärker sein Wesen:

„Je me vis pour la première fois dans les bras d'une femme que j'adorais. Fus-je heureux? non, je goutai le plaisir. Je ne sais quelle invincible tristesse en empoisonnait le charme, j'étais si j'avais commis un inceste.“*) Dem Gefühl des Bangens und der Furcht vor der Liebesvereinigung entspricht also ein Gefühl der Schuld und des begangenen Verbrechens nach ihr und diese Wandlung enthüllt uns erst den wahren Charakter schon jener Furcht. Es ist Furcht vor uns selbst, vor den wilden tierischen Instinkten, die plötzlich aus unserer Brust hervorzubrechen drohen und deren Versuchung gegenüber wir so schwach sind, daß sie uns sogar zum Verbrechen hinreißen könnten. Und sofort begreifen wir auch, wie einzig diese Furcht die Furcht Siegfrieds sein kann. Vor anderen fürchtet er sich nie, aber vor sich selbst, vor der Verbrechens-Möglichkeit in der eigenen Leidenschaft fürchtet er sich einmal und fürchtet sich mit Recht. Die Möglichkeit wird ja zur Wirklichkeit werden, wenn der Liebestrank der Verführerin Gutrune ihn auf Brünnhildes Felsen zurückführt, den Freien als Knecht, den „stäts nur liebenden Menschen“ im Dienste des großen Hassers Hagen. Denn die dunklen Mächte, die alle Siegfried draußen schlug, sie sind nun in seinem und Brünnhildens I n n e r e n aufgewacht und unterwerfen von hier beide. So tritt zu den Worten der stürmischen Liebesumarmung:

„Wie mein Blick dich verzehrt,
erblindest du nicht?
Wie mein Arm dich preßt,
entbrennst du mir nicht?“

das Motiv des Wurmes auf:
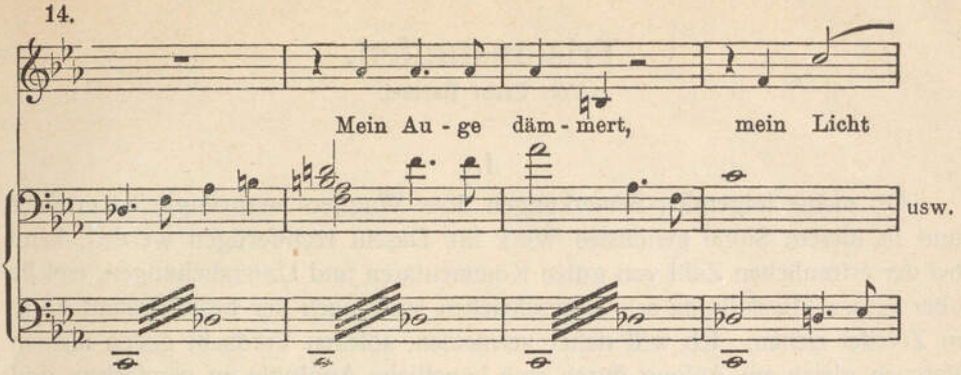
13.



und schon früher war Brünnhildes Angst vor Siegfried von dem Motiv des Fluches begleitet gewesen:

*) Beide Stellen aus den „Confessions“, Livre V.

14.



Auch ihre Worte:

„Fürchtest du, Siegfried,
fürchtest du nicht
das wild wütende Weib?“

sind schließlich berechtigt. Das selbe „wild wütende Weib“ wird es ja sein, die später an dem Treulosen die Rache übt, „wie nie sie geras't“, der unvermeidliche Kreis von Schuld, Fluch und Verderben wird auch hier sich schließen müssen. Denn nur den Egoismus des Machtwillens hat Siegfried überwunden, nicht den des Willens zur Lust, dessen Ueberwindung erst das heilige Weltbewußtsein Christi vollbringt, das „himmlische Wissen“, das bei Brünnhilde noch „Jauchzen der Liebe“ davonjagte. Nach dem läuternden Weltbrande erst wird dann der „stäts liebende Mensch“ nicht mehr als „Thor“, „unkund seiner selbst“, sondern als der göttliche Wissende, als Welterlöser wiedergeboren werden.

Tristanstudien.

Von Ernst Barthel.

I.

Ob meine folgenden Bemerkungen über Wagners ursprünglichst erlebtes und in diesem Sinne genialstes Werk ihr Dasein rechtfertigen werden, kann bei der erfreulichen Zahl von guten Kommentaren und Untersuchungen, welche über dieses Musikdrama schon geschrieben sind, auch der beste Freund billig in Zweifel ziehen. Ich will daher vermeiden, solchen Verdacht gegen meinen Versuch gleich am Anfang durch eine künstliche Apologie zu verstärken, und beginne mit der Darstellung selbst, deren Zweck darin besteht, für die außergewöhnlichen Vollkommenheiten dieses Dramas auch demjenigen, der sie schon kennt, einige besondere Ansichten mitzuteilen, die es außer Zweifel stellen dürften, daß ein nach allen Seiten ebenso untadeliges dramatisches Kunstwerk selbst unter den größten Leistungen auf diesem Gebiet nicht mehr aufgefunden werden kann. Formal wie inhaltlich gleicht es einem Bildwerk, das nicht von Menschenwesen scheint erdacht und gemeißelt sein zu können, und dem auch die Bewunderung kaum gerecht zu werden vermag. Wie ein Teil der Natur lobt es sich selbst durch sein bloßes Sein; und wir, die wir darüber nachdenken, weil es uns dessen wert erscheint, geben nur Fingerzeige, die das Tiefe zur Klarheit erheben sollen, ohne es dem totalen Erlebnis zu verändern noch zu zerstören.

Auch der philosophisch Analysierende steht, nach Goethe-Shelley's bekanntem Wort, dem großen Kunstwerk als einer zweiten Natur gegenüber. Wie die Existenz der Natur uns nicht der metaphysischen Erkenntnis ihrer a priori gegebenen Harmonien enthebt, sondern gerade zu ihrer Realisierung durch den Gedanken auffordert, so will ein im Unbewußten geborenes außerordentliches Kunstwerk nicht bloß erlebt, sondern zugleich vom klaren Denken in Freiheit durchdrungen sein. Beide Funktionen unseres Geistes, Erleben und Erkennen, sind zur vollkommenen Vergeistigung einer bestehenden Harmonie gleich unerläßlich. Das Erleben aber könnte ich niemand vermitteln, es sei denn durch Erkenntnis.

1. Formaler Gesichtspunkt.

a) Die poetischen Kunstmittel im allgemeinen.

Wie die ganze Welt wird auch das Gebiet der Kunst von einem Urgegensatz durchzogen, der den einzelnen Erscheinungen und Teilgebieten die Eigenart ihres Wesens verleiht. Diesen Gegensatz können wir nur durch seine Erscheinungen in anschaulich-verständliche Worte kleiden. An sich ist er eben die „ästhetische Ur-teilung" und durch diesen „abstrakt" anmutenden

Ausdruck sowohl benannt als bestens erläutert. Da wir uns aber hier mit einigen seiner Erscheinungen befassen wollen, veranschaulichen wir ihn lieber durch die aus dem historisch-ästhetischen Lexikon bekannten Gegensätze klassisch-romantisch *) oder (von einem andern Phänomen) plastisch-malerisch, wobei wir den guten Willen des Lesers voraussetzen. Kunstrichtungen und Kunstarten werden nämlich durch den Urgegensatz erzeugt. Was die ersteren betrifft, so haben sie sich niemals vertragen wollen. Die bewußte oder unbewußte weise Beschränkung klassischen Schaffens hat von der Unendlichkeit des romantischen Gefühls von je her manch bittern Vorwurf hören müssen, während die Erzeugnisse freier, grenzenloser Romantik mit gleicher Sicherheit das Entsetzen klassisch empfindender Menschen hervorgerufen haben. Dieser Kampf der Richtungen wäre berechtigt, wenn nicht auch die Struktur eines Kunstwerkes in sehr merkwürdiger Weise den selben Urgegensatz zur Erscheinung brächte. Wir nennen ihn den Gegensatz von Form und Idee (Inhalt). Unter dieser Voraussetzung scheint uns aber die Antinomie der beiden ästhetischen Weltanschauungen leicht auflösbar zu sein: Das Formale am Kunstwerk folge den klassischen, das Ideale aber den romantischen Gesetzen. Dann und nur dann werden wir ein nicht einseitiges, sondern universales Kunstwerk vor uns haben.

Ein großes Kunstwerk trägt wie ein bedeutender Mensch die Kluft eines tiefen Gegensatzes in sich. Es darf nicht weder formell noch schrankenlos-intuitiv geartet, sondern muß sowohl extrem klassisch als auch extrem romantisch sein, wenn es nicht als flach und öde beurteilt werden soll. Universale Kunstwerke und universale Menschen sind aus dem gleichen Grunde äußerst selten; es ist die Schwierigkeit, einen Gegensatz nicht für einen seiner Pole aufzugeben (wodurch man zwar einseitig stark werden kann), den Gegensatz aber auch nicht als solchen zu schwächen und zu nivellieren. Wir besitzen viele gute „klassische" Tragödien. Wir kennen manche bedeutende „romantische" Dramen. Es sind uns auch einige brave Stücke vorgekommen, die wie ein Philister das Klassische und Romantische trefflich vereinigen, indem sie jede der beiden Komponenten möglichst schwach entwickelt und sodann in Verworrenheit gebracht haben. Aber von Dramen, die unsere obige Forderung erfüllen, in formaler Beziehung extrem klassisch, in idealer Hinsicht ebenso extrem romantisch ausgefallen zu sein, kenne ich nur ganz wenige: das Beste des Sophokles, einiges von Racine, Goethes „Iphigenie" (romantisch ist die ganze Mordfabel, Melancholie und Wahnsinn, das strömende Gefühl über-

*) Was man als „romantisch" zu bezeichnen sich gewöhnt hat, das formlos-leidenschaftliche natur- und gefühlvolle Element der Kunst, sollte man zwar eigentlich „germanisch" nennen. Da aber trotz Vilmar der schlechte Sprachgebrauch in der Terminologie Herrschaft gewonnen hat, glaubte ich mich ihm nicht nutzloserweise widersetzen zu sollen. Der Gegensatz des Klassisch-Romanischen gegen das Germanische: das wäre die richtiger benannte ästhetische Urteilung.

haupt), vielleicht die drei eigentlichen Akte von Shelley's „Prometheus Unbound", und endlich das unvergleichliche Werk, von dem wir heute handeln.

Es ist vielleicht seltsam, aber metaphysisch verständlich, daß der ästhetische Urgegensatz auch zwischen Litteraturen und Charakteren der einzelnen V ö l k e r immer wieder zum Vorschein kommt. Im neueren Europa zeigt er sich ziemlich rein zwischen Nordromanen und Germanen. Jene bevorzugen eine klassische, plastisch gefestigte, formale Empfindungsweise, diese hingegen eine romantische, malerisch nebelhafte, inhaltlich gerichtete Darstellung ihres Erlebens (wobei betont sei, daß die Worte, welche ich zur Bezeichnung gebrauchen muß, irrational sind!). Man kann noch weiter gehen. Wenn, was zweifellos der Fall ist, auch der ästhetische Urgegensatz nur die Erscheinung eines noch elementareren Polarverhältnisses ist, wenn ferner dieses letztere u. a. wieder durch die Begriffe des Männlichen—Weiblichen, Jenseits—Diesseits erläutert werden kann, und wenn schließlich die großen Völker ihrer metaphysischen Bedeutung nach eine Art Wiederholung der tieferen Naturbeziehungen darstellen: so ist zu urteilen, daß der stärkste Nationalgegensatz zwischen Germanen und Romanen der Polarität des Männlichen und Weiblichen gleichzustellen wäre (was schon Jean Paul andeutet), und daß diese Völkerpolarität in der Struktur des Kunstwerkes nach Idee und Form die Gelegenheit ihrer ästhetischen Vereinigung vorfindet. Für Wagners „Tristan" ist dieser Gesichtspunkt besonders beachtenswert, da das Stück in mancher formalen Beziehung antik-klassische und romanische Züge aufweist. Ja die dichterische Intuition ließ den Meister zu einem Stoffe greifen, der schon im Mittelalter durch antike und französische Elemente stark beeinflußt war und zudem an der alten normannisch-irischen Völkergrenze zwischen Römern, Kelten und Germanen sich abspielt. Wenn nicht alles trügt, so hat Wagner den klassischen Zügen aus dem Schatze eigener litterarischer Erlebnisse (E u r i p i d e s) gleichgestimmte Linien hinzugefügt. Und was ist der Inhalt dieses Dramas? Es behandelt die Polarität von Nacht und Tag, Mann und Weib, Jenseits und Diesseits: jene gleiche Polarität, deren künstlerische Verbindung zur großen Kluft einer Liebe (zwischen Idee und Form) der Tragödie ihre Seele, ihr Leben einhauchte. Schon diese gewaltigen Zirkelbeziehungen, die vom Metaphysischen ins Völkergeschichtliche, Geschlechtsphilosophische und Aesthetische laufen, sind für Wagners „Tristan" a l l e i n charakteristisch.

Die oberste formale Realität .eines Kunstwerkes ist die S t i m m u n g. Was wir gewöhnlich „Stil" nennen, ist eine besondere Art von Stimmung, nämlich der begrifflich versteinerte Rückstand eines ästhetischen Gesamteindruckes, für welchen die Form zur Formel geworden ist. Stimmungen lassen sich nicht mitteilen durch das Medium des beschreibenden Wortes. Sie bedeuten völlige Uebereinstimmung der schwingenden Saiten unseres Gemütes mit den an sie herantretenden künstlerischen oder natürlichen Reizen.

Wo aber die Harfe zerbrochen ist, wird nicht einmal der Hauch des Windes ihr die „Stimmung“ wiedergeben, geschweige denn ein totes Zeichen. Den objektiven Ausdruck für etwas eigentlich Unausdrückbares nennt man Symbol. So läßt sich von jeder Stimmung auch nur ein Symbol finden.

Das Symbol für Wagners „Tristan“ als Gesamtkunstwerk ist das Meer; das nordische Meer mit seinem ewigen Wechsel schwermutvoller Rhythmen, die sich steigern von elegischer Trauer und Sehnsucht zur wilden Tragik eines flammenden Sturmes. Die Ueberfahrt auf ruhigem Schiffe im ersten, die einsame Küstenlandschaft im dritten Akt, die rasende Sturmszene, die Isoldens entfesselte Leidenschaft vor unser Auge zaubert, der auf Wellen schaukelnde Kahn des Tantris, das wehmütige Seebild Tristans im Gespräch mit Brangäne: diese äußeren Momente sind es nicht allein, welche die so eigenartige Stimmung hervorbringen; eine wesentlichere Bedeutung ist der Behandlung der Musik zuzuschreiben. Ist nicht das ganze Vorspiel schon eine Wellen- und Wogensymphonie, tiefer und reicher als die des Rheingoldpräludiums? Am stillen Strande vernehmen wir das Spiel der Wasser; langsam und sanft klingt fragend eine einzelne Welle ans Ufer; bald folgt, ihr Sehnen verstärkend, eine zweite; Bewegung kommt in die Flut, zuerst kurz, stockend, abgerissen, dann großzügiger, reicher, zu erhabener, inniger Melodik sich verbindend, bis schließlich das Jubeln und Jauchzen zu dem herrlichen Dithyrambus sich aufschwingt, dessen vielmelodischer Rhythmus den Kern des wundervollen Symphoniesatzes bildet; schließlich der jähe Abbruch der freudigen Bewegung zur anfänglichen Ruhe und elegischen Einfachheit, die zum Lied des jungen Seemanns überleitet. Das schmerzliche Schicksal der Liebe und den weh- und wonnevollen Pulsschlag des Meeres, beide ein- für tausendmal, scheinen wir gleichzeitig in diesem Traum der Töne zu erfahren. Und wieder am Schluß der Tragödie umfängt uns ein neues, größeres Meer: „in des Weltatems wehendem All“ versinkt in überschwenglicher Begeisterung die ganze Welt.

Das Rhythmisch-Leidenschaftliche besitzt im „Tristan“ eine auch unter Wagners andern Werken ausgezeichnete Bedeutung. Hierüber ließe sich von einem Musiker viel mehr sagen, als ich mir es hier gestatten darf. Besonders auffällig erscheint in rhythmischer Hinsicht das Wiedersehen der Liebenden im zweiten Akte. Wo die Worte versagen, wo im Stammeln der grenzenlosen Empfindung jeder Teilgedanke zu schweigen hat vor dem Strom wogenden Erlebens, steigert sich auch die Musik vergebens in die Sprache des musikalischen Verstandes, die Melodie; die rhythmischen Kräfte erheben sich wie Riesen aus den Gründen und überwältigen das Melodische schließlich so vollständig, daß von diesem Naturereignis nur die elementarste Gewalt des $\frac{3}{2}$-Taktes hörbar bleibt („Wonne der Seele“ ff.). Sehr bemerkenswert ist auch die psychologisch feine Rhythmik der zwischensprachlichen, meist den Inhalt der folgenden Rede antizipierenden Gefühlsvorgänge, z. B. die herrliche Stelle:

„Da schrie's mir auf aus tiefstem Grund . . . . . das Schwert — ich ließ es fallen."

Aber gewiß, eines haben wir noch nicht genügend betont: Wagners „Tristan" ist ein Musikdrama. Es fügt dem Ausdrucksmittel der Sprache ein machtvolleres hinzu: die Musik; und zwar nicht die klassische „objektive Musik", die vor Wagner fast ausschließlich gepflegt worden war, sondern die Musik als restlos erschöpfenden Ausdruck der feinsten Regungen der dramatischen Gefühle. Man hat über diese Art reichlich viel Unzulängliches gehört. Nach alledem wird man doch nicht bezweifeln können, daß Wagners musikalische Prinzipien, in der richtigen Weise begriffen, wenigstens durch ihre Anwendung im „Tristan" eine künstlerische Entdeckung darstellen, die in der ganzen Geschichte poetischen Schaffens kaum ihresgleichen kennt. Die musikdramatische Tonkunst kann in den Händen des genialen Künstlers alles mitteilen, was er in seinem Gefühl trägt. Aber so viel sie vermag, — so schwer ist sie anwendbar.

Aus der Natur des Musikdramas folgt, daß es äußere Vorgänge möglichst zu vermeiden hat. Seine Handlung muß psychisch sein. Tatsächliche Ereignisse, Staatsaktionen und Moritaten passen zum Musikdrama wie die Faust aufs Auge. Dasjenige Musikdrama ist zweifellos das beste, in welchem sich sehr wenig Greifbares, aber sehr viel Seelisches ereignet. Ein Musikdrama sollte szenische Kammermusik bleiben; sonst wird es, nach meinem Empfinden, barbarisch. Das „Seelendrama" in der Auffassung eines Maeterlinck ist der einzig angemessene Stoff musikdramatischer Vertonung. Auch in dieser Harmonie von Stoff und Stil leistet Wagners „Tristan" das denkbar Vollkommenste. Hier ist die plebejische Handlung auf ein Minimum herabgesetzt; sie wird nur markiert; das Volk, seinem Wesen nach ein Hauptträger äußerer Ereignisse, wird summarisch und kurz, man könnte fast sagen, mit Ironie zugelassen, wenn der Vorhang fallen soll. Die ganze Kunst ist auf Individualitäten eingestellt, vornehm und edel in jedem Zuge. Doch darf sie auch nicht mit Lyrik verwechselt werden; sie ist viel zu dynamisch geartet, enthält viel zu viel „Handlung" im edlen Sinn, schreitet viel zu energisch ihren weiten Weg von Gipfel zu Gipfel, als daß man Ursache hätte, sie nicht voll und ganz als dramatisch zu bezeichnen, ja sogar sie als Muster dramatischer Linienführung gelten zu lassen. Der zweite Akt enthält zwar längere lyrische Momente; aber im ganzen genommen ist auch er in seiner zielbewußten Steigerung und strengen Architektonik ohne Zweifel eine kraftvolle Handlung zu nennen. Ein musikalisches Seelendrama ist unsere Tragödie. Von ihrem Reichtum im Einzelnen, der gegenseitigen Steigerung von Dichtung und Musik, der logischen Notwendigkeit und ästhetischen Unerläßlichkeit eines jeden Wortes,*) jeder Silbe, jedes Tones erschöpfend zu sprechen, ist unmöglich.

*) Hier sei bemerkt, daß der Theatertext gegenüber der in Richard Wagners Sämt-

Das Stück offenbart sich als ein fehlerloser Organismus bis in seine kleinsten Fasern hinein, und wie beim Organismus muß sich unser mechanisches Begriffsvermögen a posteriori beim Erlebnis einer unendlichen Verwunderung zufriedengeben.

Haben wir nun die drei allgemeinen Kunstmittel der Musik, der seelischen Verinnerlichung und der dramatischen Dynamik erwähnt, so dürfen wir doch ein letztes nicht übersehen: das gesprochene Wort, die Poesie der Sprache im engeren Sinne, das Lyrische an unserm Drama. Wie in der Musik, so stehen sich auch in der Wortsprache die beiden Formalprinzipien des Rhythmischen und Melodischen gegenüber. Jenes ist der leidenschaftlich-romantischen, dieses der abgeklärt-klassischen Seite der ästhetischen Urteilung zuzuweisen. Das Rhythmische der Sprache kann durch Explosionsgleichklang zu einer besonders hervortretenden Macht ausgebildet werden; wir finden das in der altgermanischen Alliterationspoesie. Das Melodische der Sprache läßt sich ebenfalls zu besonderer Auffälligkeit bringen, dadurch daß wir, dem Klang des Echos nachahmend, ein Gesetz ähnlichen Silbenschalles zur Regel einer Poesie machen; dies finden wir in der ihrem Ursprunge nach romanischen Reimdichtung. Die antiken Metren ohne Alliteration und Reim bedienen sich der beiden Prinzipien des Rhythmus und der Melodie zwar auch, ohne aber eines davon oder gar beide zum phonetischen Kunstgebilde eines willkürlichen Parallelismus gesteigert zu haben. Die lyrische Sprache moderner Zeiten verfügt außer über die unbewußt-genialen Fähigkeiten, die in der Sprache als solcher liegen, und deren Regularisierung durch das Zählen über zwei Hauptmittel der bewußten Kunst: Alliteration und Silbenreim; jene dient der Leidenschaft, dieser dem Wohlklang.

Wenn es richtig ist, daß Wagners „Tristan" die große Kluft des Romantischen und Klassischen auch in der Wortsprache adäquat in sich trägt (wie das ähnlich beim Tristandichter Swinburne, einem Verehrer des Meisters, festzustellen ist), so wird diese Tragödie sowohl die Alliteration als den Silbenreim pflegen; und zwar müßte bei leidenschaftlich stürmenden Stellen der Stabreim, in ruhigen, kontemplativen, feierlichen oder liedhaften Zusammenhängen der Silbenreim die Herrschaft gewinnen. Genau dieses ist tatsächlich der Fall (wie schon mit geringerer Kunst bei Gottfried von Straßburg). Es ist nur noch hinzuzufügen, daß Wagner beide Kunstformen gerade in den blühendsten Teilen seiner Dichtung nicht selten gleichzeitig verwendet und schließlich auch die elementare Kraft der reim- und alliterationslosen Sprache an erhabenen Stellen völlig frei zu ihrem Rechte kommen läßt, wo denn naturhafter Rhythmus und naturhafter Wohlklang sich dem antiken Prinzip der Ode wieder nähern. Einige wenn auch bloß kurze Beispiele für diese wunderbar feine Sprachbehandlung im „Tristan" dürften willkommen sein:

liche Schriften und Dichtungen aufgenommenen ursprünglichen Fassung von 1857 merkliche Vorzüge in den Einzelheiten aufweist.

A. Stabreim:

Entartet Geschlecht!
Unwert der Ahnen!
Wohin, Mutter,
vergabst du die Macht
über Meer und Sturm
zu gebieten?
O zahme Kunst
der Zauberin,
die nur Balsamtränke
noch braut!
Erwache mir wieder,
Kühne Gewalt;
herauf aus dem Busen,
wo du dich bargst!
Hört meinen Willen,
zagende Winde!
Heran, zu Kampf
und Wettergetös'!
Zu tobender Stürme
wütendem Wirbel!
Treibt aus dem Schlaf
dies träumende Meer,
weckt aus dem Grund
seine grollende Gier!
Zeigt ihm die Beute,
die ich ihm biete!
Zerschlag es dies
trotzige Schiff,
des zerschellten Trümmer verschling's!
Und was auf ihm lebt,
den wehenden Atem,
den laß ich euch
Winden zum Lohn!

B. Silbenreim:

1. Edle Gemessenheit:

Br.: Frägst du mich Tristan,
teure Frau?
dem Wunder aller Reiche,
dem hochgepries'nen Mann?
dem Helden ohne Gleiche,
des Ruhmes Hort und Bann?

J. (sie verhöhnend):
Der zagend vor dem Sreiche
sich flüchtet wo er kann,
weil eine Braut er als Leiche
für seinen Herrn gewann! –

(Der Hohn zeigt sich gerade in der Fortführung des Reimes.)

2. Feierliche Hebung:

Die im Busen mir
die Glut entfacht,
die mir das Herze
brennen macht,
die mir als Tag
der Seele lacht, —
Frau Minne will:
es werde Nacht,
daß hell sie dorten leuchte,
wo sie dein Licht verscheuchte.

3. Lieder:

Lied des jungen Seemanns,
Hohnlied Kurwenals,
Brangänes Tagelied, u. a.

C. Bewußt gleichzeitige Verwendung:

Verloschen nun
die letzte Leuchte;
was wir dachten,
was uns däuchte;
all' Gedenken, —
all' Gemahnen, —
heil'ger Dämm'rung
hehres Ahnen
löscht des Wähnens
Graus
welterlösend aus. —

Höre ich nur
diese Weise,
die so wundervoll
und leise,
Wonne klagend,
Alles sagend,
mild versöhnend,
aus ihm tönend
in mich dringet,
auf sich schwinget,
hold erhallend
um mich klinget?
Heller schallend,
mich umwallend,
sind es Wellen
sanfter Lüfte?
Sind es Wogen
wonniger Düfte? (ff.)

D. Annähernd freier Odenstil:

Ha! Ich bin's, ich
bin's,
süßester Freund!
Auf, noch einmal
hör' meinen Ruf!
Isolde ruft:
Isolde kam,
mit Tristan treu zu
sterben.
Bleibst du mir
stumm?
Nur eine Stunde,
nur eine Stunde
bleibe mir wach!
So bange Tage
wachte sie sehnend,
um eine Stunde
mit dir noch zu
wachen:
betrügt Isolden,
betrügt sie Tristan
um dieses einzige,
ewig kurze
letzte Weltenglück?—

Fluch dir, Verruchter!
Fluch deinem Haupt!
Rache! Tod!
Tod uns beiden!

Daß das germanische Kunstfühlen stäts dominierend ist, bemerken wir besonders daran, daß die unbewußt-regellose Verwendung stabreimender Verbindungen an keiner größeren Stelle ganz fehlt, ja daß sogar die ruhvollen, feierlichen Liedstellen im zweiten Akt des Stabreims nicht entbehren. Auch zeigt sich bezüglich des Silbenreimes die im naiven epischen Stil des Mittelgermanischen sich so gern hervorwagende bloße A s s o n a n z statt des genauen Echos. Selbst durch diese kleinen Formlosigkeiten beweist Wagners „Tristan" nichts anderes als ein glückliches Stilgefühl. Im Dichten des Meisters wiederholt sich der Prozeß unseres Mittelalters, als es durch fremde Reimtechnik zu neuer Fruchtbarkeit gelangen sollte: der freiere Instinkt unterwirft sich dem Zwang des Reimes zunächst ungern und begnügt sich mit Assonanzen. So sind als Gleichklang zu denken: B l i c k und S c h i f f (Seemannslied);

sagen und erfahren (Tristans letzte Worte an Marke); Trotz und beschloß (Tristans Motivierung seiner Werbefahrt); überselig und ewig (Wiedersehen II. Akt); Liebe und lebe („O sink hernieder"), u. ä.

Echt mittelalterlich gemuten uns die vielen formelhaften Wendungen in Sprache und Musik an, welche, obschon man sie niemals früher vernommen hatte, doch in der goldenen Fassung des Ereignisses wie ehrwürdig alte Edelsteine sich ausnehmen. „Zur Brautfahrt der Brautwerber meide fern die Braut". — „Den Feind dir zu sühnen, soll er als Freund dich rühmen" (Auch hier Assonanz). — „Friede, Sühn' und Freundschaft" ward von allen beschworen. — Die höfische Anrede Tristans an Brangäne. — „Doch Unglückes Ungestüm, wie erreicht es, wer Frieden bringt?" — „Nun bist du daheim, daheim zu Land: im echten Land, im Heimatland." — „Nun seht, . . . was je Minne sich gewinnt," welchem Passus ein paar sinnige Takte aus Mozarts Ave verum vorantönen. — Das herrische Thema des Befehls im ersten Akt („Befehlen ließ' ich dem Eigenholde . . ."). — Das wortlose Schicksalsmotiv beim Eintritt Tristans: wie mit ehernem Hammer wuchtet das harte Fatum über den Häuptern der Menschen und entlockt dem Herzen einen wehzerrissenen Nachhall, der in herber Resignation verstummend ausklingt; doch zweimal kehrt in Steigerungen das Schicksal zurück, unerbittlich.

Dies führt uns auf das Episodische in Wagners „Tristan". Das sich wiederholende Seemannslied, der rauhe Trutzgesang Kurwenals, die elegische Tantriserzählung, die fremdartig-feierliche musikalische Schilderung des irischen Ritters Morold in seiner Schlachtrüstung (J.: „Angelobt war er mir"), das herrliche „Tagelied" Brangänes, die frische, kraftvolle Kareolstimmung in den frühen Teilen des dritten Aktes: all diese Einsprengungen in den Lauf der eigentlichen Handlung zeigen, wie Wagner es verstanden hat, sich die Möglichkeiten des ergriffenen altertümlichen Stiles in der vollendetsten Weise durch die ganze Skala der Gefühle zunutze zu machen. Hierher gehören auch die wieder ganz gottfriedisch gemahnenden Wortspiele und Antithesen: „Des Schweigens Herrin heißt mich schweigen: — faß' ich, was sie verschwieg, verschweig' ich, was sie nicht faßt." „Tristans Ehre, höchste Treu; Tristans Elend, kühnster Trotz". „Doch, stürbe nie seine Liebe, wie stürbe dann Tristan seiner Liebe?"

Diese wenigen Andeutungen möchten vielleicht über die allgemeinen Kunstmittel des „Tristan" genügen. Indem wir uns nun in konkreterer Weise zur Technik des Dramas wenden, haben wir zunächst über die Oekonomie der Personen ein Wort zu sagen.

Die „Totenhand“ im „Ring“.

Von Professor Dr. Meinck.

Als Hagen im dritten Akte der „Götterdämmerung“ dem von ihm ermordeten Siegfried, der in die Halle der Gibichungen gebracht worden ist, den Nibelungenring vom Finger ziehen und als sein „heiliges Beuterecht“ in Anspruch nehmen will, hebt sich dessen Hand drohend empor und Hagen weicht entsetzt von der Leiche zurück, Gutrune und die Frauen schreien laut auf. Auf diese Weise kommt Hagen nicht in Besitz des ihm von seinem Vater Alberich her gehörenden Erbstückes: Brünnhilde zieht Siegfried den fluchbeladenen Ring ab, um ihn den Rheintöchtern zurückzugeben, denen er ursprünglich gehörte.

Dieses Wunder der Handaufhebung des toten Siegfried ist das einzige eigentliche Wunder im ganzen vierteiligen Drama. Denn die übrigen — so scheinenden — Wunder bei Wagner, wie der Vergessenheitstrank der „Götterdämmerung“ und der Liebestrank im „Tristan“, haben bloß symbolische Bedeutung und sind infolgedessen leichter zu erklären. Die Erweckung des Lazarus von den Toten ist ein größeres Wunder als die Verwandlung des Wassers in Wein. Es ist daher auffällig, daß Karl Heckel in seinem — sonst vortrefflichen — Aufsatze „Ueber das Wunder bei Wagner“*) jenes Schwerthandwunder, wie es Hans von Wolzogen nennt (weil das Schwertmotiv dazu ertönt) ganz unbesprochen gelassen hat. Heckel meint, das gedichtete Wunder erscheine unter Umständen als das höchste und notwendigste Erzeugnis der künstlerischen Darstellung und bedeute für den Dramatiker zuweilen die einzige Möglichkeit, ein letztes Geheimnis zu offenbaren. Was es nun in diesem Falle mit dem Geheimnis auf sich habe, darüber lassen uns die meisten Wagnerforscher im unklaren.

Ein Wunder ist ein den regelmäßigen Verlauf des natürlichen Geschehens unterbrechendes Ereignis. Als übernatürlicher Eingriff widerspricht es daher dem, was man nach menschlichem Ermessen erwarten darf: gerade durch diesen Widerspruch bewährt es sich als das, was es ist, als Wunder. „Denn ein vollkommener Widerspruch bleibt gleich geheimnisvoll für Weise wie für Toren“, sagt Goethe. Nach menschlichem Ermessen sollte man erwarten, daß Hagen Siegfrieds Hand den Ring abzieht — woran er natürlich von den Mannen nicht gehindert werden kann —, daß also die feindliche, negative Macht im Drama den Sieg über die guten Mächte gewinnt; denn Hagen würde seinem Vater Alberich den Ring zurückgeben, der ihm durch Wotan geraubt worden ist, und Alberich würde die Runen des Ringes wohl zu nützen wissen, d. h. die Weltherrschaft an sich reißen. Die Weltherrschaft der Bösen wird also durch Siegfrieds Handaufhebung gehindert. Erscheint hier das Wunder nicht gewissermaßen als deus ex machina, der den dramatischen Knoten zerhaut, statt ihn zu lösen? Sieht es nicht fast wie ein theatralischer Effekt aus, wie ein plumpes Mittel, das Drama trotz Siegfrieds Tode zu dem gewünschten Ende zu bringen, Hagen den Ring nicht gewinnen zu lassen?

Mir scheint Dr. Felix Groß in seinem „Versuch einer vollständigen philosophischen Deutung des Ringmythos, das Brahman im Ring“**) das Richtige getroffen zu haben. Er findet die Erklärung des Wunders in der Musik, wo v o r dem Erklingen des Schwertmotives (das nach Kurt Mey „Die Musik als tönende Welt-

*) Wagner-Jahrbuch 1912 S. 44 f.
**) Bayr. Blätter 1907, S. 268; 1908, S. 194.

idee" I S. 187 durch die aufsteigende Quarte einen energischen, auf dem Gefühle vollster Tatkraft basierenden Entschluß bedeutet) ein noch unbemerktes und unbenanntes musikalisches Motiv ertönt, das „Welterhaltungsmotiv", und meint, dieses Wunder sei kein willkürlich gewähltes Mittel zur Vollendung des Dramas, es entspringe vielmehr notwendig dem großen Zusammenhange des Ganzen. Es sei die Wirkung einer Macht, die unsichtbar, von allem Anfange an, die letzte Ursache und der Beweggrund des Ganzen war. „Das heilige Weltgesetz" greift hier in die Handlung ein, und zwar an den zwei bedeutungsvollsten Höhepunkten des Dramas, im „Rheingold" und in der „Götterdämmerung". Wotan darf den Ring nicht behalten, Hagen ihn nicht gewinnen. Beides widerspräche, als endgültige Herrschaft des Bösen und Untergang alles Edlen, dem heiligen Urgesetz jenes Wesens, in dem unsere Welt wurzelt, und so erscheint hier Erda als Warnerin, und dort erhebt eine rätselhafte Macht des toten Siegfried Hand. Diese überirdische Macht, die als Wunder in den natürlichen Gang der Dinge eingreift, verfolgt also ein ganz bestimmtes Ziel: die moralische Weltordnung, die Endherrschaft alles Guten. Dies ist auch der Grundgedanke der (durch das Christentum bereits beeinflußten?) altgermanischen Mythologie. Demselben Grundgedanken hat auch der berühmte schwedische Dichter Esaias Tegnér in seiner bekannten Dichtung Frithjofs Saga Ausdruck verliehen:

„Denn sterben muß das Böse dann auf immerdar,
Doch das gefall'ne Gute hebt sich aus der Glut
Und Asche wiederum des Weltbrands einst empor,
Zu einem höheren Sein geläutert und gesühnt.
So ist der Tod des Guten Feuerprobe nur,
Ist ihm Versöhnung und Geburt zum bessren Sein,
Das dann erlöst zu seiner Heimat kehrt."

Mit dieser Erklärung des Wunders aus dem Grundprinzip des ganzen Dramas heraus steht eine andere, die ich selbst in meinem Buche: „Die sagenwissenschaftlichen Grundlagen der Nibelungendichtung R. Wagners (Berlin, 1892), S. 64, gegeben habe, nicht im Widerspruch, nämlich aus der deutschen Volkssage heraus. „Wer den Dichter will verstehn, muß in Dichters Lande gehn." —

Der altheidnische Seelenglaube lehrt, daß die Seele dem Körper des Verstorbenen nicht gleich nach dessen Hinscheiden entfährt, sondern unter gewissen Umständen noch bei der Leiche gegenwärtig sein kann. Der Tote nimmt an allen Vorgängen der Außenwelt teil, er ist dem irdischen Leben nicht ganz entfremdet, wenn auch der Leichnam tot und erkaltet da liegt und alle Tätigkeit und alles Leben in ihm erstarrt scheint. Einen solchen Zustand eines Toten schildert Zola in seiner Novelle „Mein Tod".*) Der Wille des Toten ist gebunden und keine einzige Fiber seines Körpers gehorcht ihm mehr. Aber in diesem toten, unbeweglichen Körper lebt noch der Gedanke, der zwar nur langsam und mühselig arbeitet, doch vollkommen klar ist. „Und ich dachte: kann denn dieser sonderbare Zustand der Betäubung, diese Bewegungslosigkeit des Körpers wirklich der Tod sein, da der Geist noch tätig ist? Oder hat sich die Seele in meinem Haupte nur verspätet, verweilt sie noch einen Augenblick, ehe sie ihren Flug aufwärts nimmt?"

Ebenso glaubten die alten Germanen, daß unter gewissen Bedingungen die Seele in dem erloschenen Körper entweder noch vorhanden ist oder, selbst wenn sie

*) Reclam Band 4396—4397.

bereits entschwunden war, zeitweise in ihn zurückkehren kann.*) Selbst wenn der Tote schon begraben ist, kann er als Geist wiederkehren, um sein ihm entzogenes Eigentum zu suchen. Leichen richten sich empor und werden plötzlich wieder lebendig, wenn man die mit ihnen begrabenen großen Schätze stehlen will; insbesondere richtet sich ein Toter auf, wenn ein diebischer Totengräber ihm einen kostbaren Ring abziehen will, sodaß der Leichenräuber entsetzt zurückweicht und von seinem gottlosen Vorhaben absteht.**) Der Totenraub (Walraub, Reraub, goth. hrairaub) galt als ein schweres Vergehen, gegen welches es strenge Gesetze gab. Blutraub (plôdraub) beging man an einem Menschen, den man selbst getötet hatte, mochte der Totschlag um des Raubes willen verübt sein oder nicht. Dem Getöteten durfte man nichts nehmen, sondern man sollte den Leichnam auf den Schild legen, das Haupt nach Westen, die Füße nach Osten gerichtet. Die zahlreichen deutschen Schatzsagen zeigen, daß die Ruhe des Toten heilig war und daß kein Frevler es wagen durfte, nach den ihm mitgegebenen Schätzen zu trachten. Die gewaltige Scheu vor der lebhaft gebliebenen Vorstellung, durch das Eindringen in das Haus des Toten und in seinen Frieden seine Seele zu beleidigen, war es, die in Wirklichkeit den Schatz hütete; aber ihm mit Waffen entgegenzutreten, war das Verwegenste, das die Phantasie erfinden konnte.

Diese altheidnischen Vorstellungen auf die Stelle in Wagners Dichtung angewendet, ergibt folgendes. Wir müssen uns die Seele Siegfrieds solange in seinem toten Körper vorhanden denken, als die Bedingungen, die ihm eine ewige Ruhe sichern, nicht erfüllt sind. Diese Bedingungen sind aber Rückkehr des fluchbeladenen Ringes in die Hand seiner Erbin, der Brünnhilde, die ihn dann den rechtmäßigen Besitzerinnen, den Rheintöchtern, zurückgibt. In dem Augenblick nun, als der Tote eine Vergewaltigung erleidet, als sein Mörder einen schweren Eingriff in die Siegfried gebührenden Rechte sich erlaubt, vermag die seelische Kraft in dem Toten den bereits erstarrten Körper insoweit zu beleben, daß sein Arm sich drohend emporrichtet, den Mörder an seinem Vorhaben zu hindern. Dies energische Emporraffen drückt auch das Schwertmotiv in D-dur aus. Nach Abnahme des Ringes durch Brünnhilde hat der Tote seine ewige Ruhe gefunden und wird auf dem Scheiterhaufen verbrannt. Wir werden es auch begreiflich finden, warum Hagen dem Siegfried den Ring nicht gleich nach dessen Ermordung abzieht: er will durch Anrufen des Beuterechtes und der Mannen, um wenigstens den Schein des Rechtes zu wahren, den Weg der gerichtlichen Verhandlung beschreiten. Denn selbst in dem verworfensten Mörder lebt ein Ueberrest der Scheu, daß man es nicht wagen dürfe, nach den Schätzen eines Toten die Frevlerhand auszustrecken. Nur ein dazu Befugter darf ihm die Schätze nehmen.

Auch in anderen Dichtungen, wo das Wunderbare unheimlich und plastisch hineinragt, werden sagenhafte Vorstellungen von dem Wiederlebendigwerden eines Toten verwertet. Wagner, der als Operndirigent insbesondere die alten Opern ziemlich genau kennen lernte, mag bei Gestaltung seiner Dichtung wohl die Szene aus der Oper „Zampa oder die Marmorbraut" von Herold vorgeschwebt haben, wo die kalte Marmorhand der Statue sich schließt, als Zampa ihr den abgesteckten Ring ablösen will. Auch war Wagner

*) Vergl. Paul Herrmann, Deutsche Mythologie, Leipzig 1898, S. 48 und 49. Mone, Geschichte des Heidentums im nördlichen Europa I, S. 471. Müller, Geschichte und System der altdeutschen Religion, S. 410.

**) Vergl. Bechstein, Sagen des Grabfeldes Nr. 35. Müllenhof, Sagen, Märchen und Lieder der Herzogtümer Schleswig-Holstein und Lauenburg, Nr. 554. Schnezler, Badisches Sagenbuch, II S. 43 und 243.

sicherlich die ähnliche Stelle aus dem Nibelungenliede bekannt, wo die Wunden des toten Siegfried wieder zu bluten anfangen, als sein Mörder sich der Bahre naht. Lenau läßt in seiner Dichtung Savonarola in symbolischer Einkleidung die entartete Kirche Christi als tote Frau auf der Bahre liegen. Aber diese wird wieder lebendig, als man ihr selbst die Bibel nehmen will:

„Wie Stück für Stück die Räuber nahmen,
Sie hört es unterm Leichentuch;
Doch wie sie an ihr Liebstes kamen,
Ihr altes Evangelienbuch:
Da trieb der Schmerz ihr Herz, zu schlagen,
Auf ihre Wangen sprang das Blut,
Sie hob sich auf vom Totenschragen,
Erschrocken floh die Räuberbrut."

In Wagners „Parsifal"-Dichtung wird der tote Titurel für den Augenblick wieder belebt und erhebt sich segnend im Sarge, als Parsifal als neuer Gralskönig zum ersten Male den Gral enthüllt und den Segen spendet. — In Grillparzers „Ahnfrau" wird durch das gespenstische Eingreifen der Ahnfrau in die dramatische Handlung diese wesentlich beeinflußt. Als am Schluß des Stückes Soldaten hereinstürzen, um den Räuber Jaromir zu töten, streckt die Ahnfrau die Hand gegen sie aus, und alle bleiben erstarrt an der Türe stehen. — In Raupachs Schauerdrama — das übrigen zu seinen besten gehört — „Die Königinnen", erscheint dem Könige, der seine erste Frau vergiftet hat, deren Geist wiederholt als drohendes Schreckgespenst und bewirkt, daß seine zweite Frau schließlich als Rächerin der ersten auftritt. — Auch an geschichtliche Persönlichkeiten heftet sich die Sage. Napoleon soll 1812 in Moskau eine geisterhafte Erscheinung Verderben und Untergang vorausgesagt haben. Als der Kaiser in Begleitung mehrer Marschälle und Gardisten die in der Mitte des Kremls gelegene „Kathedrale der Himmelfahrt Mariä", die Begräbnisstätte früherer Patriarchen und hochverdienter Popen, besuchte und sich einige Särge öffnen ließ, habe sich plötzlich — so lautet das Volksgerücht — die Gestalt eines früheren Popen erhoben und schauerlich seien von den Lippen des Toten die grollenden Worte erklungen: „Gottesfrevler, Wahnsinniger, weiche zurück! Dein Heer wird vernichtet werden, und du wirst in der Verbannung sterben!" Entsetzt sei der Kaiser mit seiner Begleitung aus der Kathedrale entflohen. —

Richard Wagner als symbolischer Dichter.

Von Professor Dr. C. Vopel.

Die künstlerischen, wissenschaftlichen und religiösen Genies sind die Erzieher der Menschheit. Sie gleichen den majestätischen Bergriesen der Alpenwelt. Wie diese von den Strahlen der aufgehenden Sonne zuerst beleuchtet werden, so werden auch die wahrhaft Großen im Reich des Geistes und der Kunst zuerst von dem Lichte der geistigen Sonne getroffen. Sie stehen vor uns als die Erleuchteten unseres Geschlechts. Und als Erleuchtete, dem Wahrheitslichte Näherstehende und Gottbegnadete sind sie imstande, den noch in niederen Regionen Wandelnden neue Wahrheiten zu verkünden, neue Wege aufwärts zu zeigen und neue Ideale, ohne die wir nun einmal nicht auskommen können, aufzustellen. Was diese Weitblickenden, Seher und Propheten geben, ist nicht ein Produkt der Reflexion, ist nicht mit dem Verstande ausgeklügelt, sondern auf dem Wege der Intuition, der unmittelbaren geistigen Anschauung gewonnen. Ihr Innerstes und Tiefstes sprechen sie in Formen und Gestalten ihrer Phantasie, in B i l d e r n, aus.

Nichts ist wohl für den Menschen wichtiger und merkwürdiger als der Mensch, sein eigenes Wesen, seine Natur und seine seelisch-geistige Entwicklung. Daher haben seit undenklichen Zeiten die wahrhaft großen Poeten immer wieder den inneren Entwicklungsgang der einzelnen Menschenseele besungen, und damit zugleich auch die Evolution der gesamten Menschheit, da sich im Individuum doch nur das abspiegelt, was die ganze Gattung durchmacht.

Schon in den Dichtersagen des klassischen Altertums, in den Gestalten eines Herakles, Prometheus und Odysseus, in den epischen Werken der Inder, im Arjuna des Mahâbhârata, in dem Helden der biblischen Theodicee „Hiob" lernen wir die Menschheit und uns selbst erkennen.

Aber auch in den Schöpfungen der größten Dichter des Mittelalters und der Neuzeit, deren Werke der Weltlitteratur angehören, wird uns der Weg der Seele anschaulich und packend geschildert, so vom Epiker D a n t e in seiner „Divina Commedia", so von den Dramatikern G o e t h e im „Faust" und R. W a g n e r in seinen Musikdramen. Alle drei symbolischen Dichter entwerfen uns ein Bild von dem nach Erlösung trachtenden Menschen, von der nach Erlösung ringenden Menschheit.

Dantes „Göttliche Komödie" ist ein psychologisches, allegorisches Epos. Den Inhalt der hundert Gesänge hat der Dichter nicht nur visionär geschaut, sondern erlebt, und indem wir die grandiosen, von ihm entwofenen Bilder betrachten, begleiten wir den Menschen durch das Inferno, durch Irrtum und Sünde, durch das Purgatorio, durch Buße und Läuterung, hinauf zum Empyreum des Paradieses, zur Seligkeit und Vereinigung mit Gott.

Ganz das nämliche, allerdings im lebensvolleren, farbenfrischeren dramatischen Gewande schildert uns Goethes „Faust", dessen Handlung bedeutsam im Himmel beginnt und im Himmel schließt. Der II. Teil des Werkes entrollt uns in seiner Schlußszene ein Bild von der Entwicklung Fausts im Jenseits. Weil diese Schilderungen vom Aufstieg der Seele zu den höchsten Stufen der Vollendung naturgemäß nur symbolisch gegeben werden können, deshalb hat man über den letzten Teil

der Weltdichtung vielfach den Kopf geschüttelt und ihn als überspannt und phantastisch belächelt.

Um den „Faust“ sowie jedes andere symbolische Drama in seiner Tiefe zu verstehen, müssen wir vor allem an dem Fundamentalsatz festhalten: Jede symbolische Dichtung stellt im Grunde nur Vorgänge dar, die sich in uns, im Innern eines Jeden, abspielen. Mit dieser Erkenntnis ist uns ein sehr wichtiger Schlüssel in die Hand gegeben, der, wenn er auch nicht gleich das ganze Heiligtum öffnet, doch sicherlich die Möglichkeit darbietet, nach und nach in das Innerste dieses einzudringen. So sind symbolische Dramen Lehrbücher für die Menschheit, denn sie vermitteln Wahrheiten, die Ewigkeitsgehalt haben.

Es ist wohl an der Zeit, auch den Ewigkeitswerten in R. Wagners Musikdramen, die mit Ausnahme von „Rienzi“ und den „Meistersingern“ symbolisch sind, nachzuspüren. Hundert Jahre trennen uns von der Geburt des großen Dichters, und zweifellos versteht man ihn im 20. Jahrhundert besser als damals, als er noch auf Erden weilte.

Zunächst ein Wort über künstlerische Symbolik selbst. Ihr Wert leuchtet ein, denn in knappen Formen bergen Symbole einen unerschöpflichen Inhalt; sie lassen zwar manigfache Deutung zu und sprechen je nach unserem Entwicklungsstandpunkte ganz verschieden zu uns, stäts aber erweisen sie sich als das beste Mittel, geistiges Leben zu wecken und wahres Wissen zu fördern.

Das erste symbolische Drama Wagners ist „Der fliegende Holländer“. Aus den Erläuterungen des Meisters zu diesem Werke geht hervor, daß Wagner das Symbolische des Sujets nicht vernachlässigt wissen will. Er sagt: „Die Gestalt des fliegenden Holländers ist das mythische Gedicht des Volkes; ein uralter Zug des menschlichen Wesens spricht sich in ihm mit herzergreifender Gewalt aus. Dieser Zug ist — in seiner allgemeinsten Bedeutung — die Sehnsucht nach Ruhe aus den Stürmen des Lebens“. . . . . „Mit dem Teufel, der im Mythos des fliegenden Holländers vorkommt, sind die Elemente der Wasserfluten und der Stürme gemeint. Diese verdammen den Ruhelosen in alle Ewigkeit rastlos herumzusegeln, bis er ein Weib aufsucht, das sich aus Liebe zu ihm opfert. Das Weib aber ist nicht mehr die heimatlich-sorgende, vor Zeiten gefeierte Penelope des Odysseus, der ja auch lange Irrfahrten mit den größten Widrigkeiten zu bestehen hatte, sondern ist das Weib überhaupt, aber das noch unverstandene, ersehnte, geahnte, unendlich weibliche Weib, — sage ich es mit einem Worte heraus: das Weib der Zukunft.“

Diese Wagnersche Deutung, die zweifellos beeinflußt wurde durch das eigene Lebensschicksal des Dichters, mag nicht den Beifall aller finden. Bedenken wir, daß der künstlerisch Schaffende seinen Symbolen zunächst mit der selben Verwunderung gegenübersteht wie jeder andere, und daß ihr Ideengehalt nicht ohne weiteres von ihm ausgesprochen werden kann, denn das hängt von der philosophischen Befähigung des Dichters ab.

Wagner schreibt einmal an Röckel: „Wie wenig kann der Künstler erwarten, seine eigene Anschauung in der des andern vollkommen reproduziert zu wissen, da er selbst vor seinem Kunstwerke, wenn es wirklich ein solches ist, wie vor einem Rätsel steht, über das er in die selben Täuschungen verfallen kann wie der andere . . . . Ich kann hierüber sprechen, da ich gerade in diesem Punkte die überraschendsten Erfahrungen gemacht habe. Selten ist wohl ein Mensch in seinen Anschauungen und Begriffen so wunderlich auseinandergegangen und sich selbst entfremdet gewesen, als ich, der ich gestehen muß, meine eigenen Kunstwerke erst jetzt, mit Hilfe eines

anderen*), der mir die mit meinen Anschauungen vollkommen kongruierenden Begriffe lieferte, wirklich verstanden, d. h. auch mit dem Begriffe erfaßt und meiner Vernunft verdeutlicht zu haben".

Man wird also gut tun, Wagners Aeußerungen über seine Werke, sofern man die letzteren als Schöpfungen ansieht, nicht etwa als einzig maßgebend für die „Deutung im Sinne des Genius" hinzunehmen, um zu erforschen, was er mit seinen Werken sinnbildlich gemeint hat. Sagte doch auch Goethe, der Gewaltige, einst treffend zu Eckermann: „Da kommen die Leute und fragen mich, was für eine Idee ich in meinem Faust zu verwirklichen gesucht habe. Als ob ich das selbst wüßte und sie lehren könnte."

Was symbolisiert nun „Der fliegende Holländer"? Was lehrt er uns? Jede Menschenseele ist in den Rahmen der Natur, in die Materienwelt, gestellt und hat mit der groben Materie nach außen und nach innen einen schweren Kampf aufzunehmen, hat mit ihr zu ringen, um sie zu überwinden und sie schließlich zu vergeistigen. Wenn wir allerdings glauben der Kampf mit der äußeren Welt und ihren Elementen sei nur da um des Kampfes willen, oder wenn wir uns mit der Materie identifizieren, oder wenn wir gar wähnen, das Aufgehen in der körperlichen Welt, im Sinnlichen, sei unser eigentlicher Daseinszweck, so befinden wir uns im Irrtum. Wir werden keine Ruhe, keinen Frieden finden, besonders wenn wir dabei unserem egoistischen Wollen freien Lauf lassen, ebensowenig wie der eigenwilige Holländer im Befahren der Meere, im Aufsuchen ferner Länder, im Sammeln irdischer Schätze Ruhe und Frieden fand.

Notgedrungen müssen wir die Verbindung mit etwas Höherem suchen, denn unser ganzes Sein weist empor; wir müssen i n u n s die Vereinigung mit der selbstlosen, aufopfernden, demütigen, dienenden, treuergebenen Liebe herstellen, die Senta, das Weib, verkörpert. Haben wir diese alles überwindende Eigenschaft uns zu eigen gemacht, sind wir also eins geworden mit dem, was man göttlich nennt, und betrachten wir uns allezeit diesem Göttlichen gegenüber nur als Aufnehmende, Empfangende, dann kann sich allmählich die Erlösung vollziehen.

Aber in unendlichen Zeitläuften erst wird die individuelle Seele in Sehnsucht nach heiliger Liebe, in harter Arbeit an sich, im stäten Aufblick nach oben dem Ziele des Daseins nahe kommen. Alle sieben Jahre mußte der fliegende Holländer den Versuch seiner Erlösung auf dem Lande machen, und viele Reinkarnationen, so sagen die größten geistigen Tiefenschauer von Pythagoras und Platon an, sind für den einzelnen von uns nötig, um auf Erden wahrhafte Gottmenschen zu werden.

Ueber „T a n n h ä u s e r" und „L o h e n g r i n" ließe sich in gleicher Weise reden. Solange wir noch mehr dem Körperlichen huldigen und der Sinnlichkeit und ihren Freuden den größten Tribut zollen, sind wir im Tann-Hausende, d. h. in der groben Materienwelt Aufgehende. Nun hat aber, wie gesagt, die menschliche Seele etwas in sich, was darüber hinausweist. Als selbstbewußte, zur Freiheit organisierte Wesen geben wir uns Idealen hin, die uns in das höhere Reich einer geistigen Welt einführen. Daher die Sehnsucht in Tannhäuser, in uns allen, aus den niederen Zuständen herauszukommen. Das sehnsüchtige Verlangen und der brennende Wunsch führte Tannhäuser unter dem Ausruf: „Mein Heil ruht in Maria!" tatsächlich aus der beklemmenden Atmosphäre des Grob-Sinnlichen.

Maria, die reine Liebe, die sich für Tannhäuser in Elisabeth verkörperte, hob ihn wirklich für einige Zeit zu reineren Sphären. Noch zu sehr aber trug er die Liebe zum Sinnengenuß in sich; leidenschaftlich pries er bald darauf die Göttin

*) Schopenhauer.

Venus. Auf einem solchen Standpunkte kann sich die reine, nach heiligen Gesetzen wirkende Liebe nicht mit der Seele vereinen. Es erfolgt unweigerlich eine Trennung und Scheidung, d. h. im Grunde trennen w i r uns von dem Höheren. Erst wirkliche Reue und ernste Buße vermag nach Abirrungen die Seele dem Reinen wieder näher zu bringen. In Tannhäuser sehen wir, wie trotz aller Reuestunden die Sinnenlust bis zuletzt ihm vielverheißende Bilder vorgaukelt. So konnte bei ihm die Erlösung, die Befreiung der Seele von materiellen Fesseln, nicht erfolgen. Und das geschieht unzählige Male.

Im „L o h e n g r i n" stellt Wagner die Seele bereits als eine von Haus aus reinere durch Elsa dar. Allerdings wird auch sie noch von finsteren Mächten, Ortrud und Telramund, in ihrem Innern hart bedrängt. Da bittet sie in ihrer Not — und was ist wohl natürlicher als das — die höheren Mächte um Beistand in ihrer Bedrängnis. Und der Gral, das Heilige, hat Boten genug, der ernstflehenden Seele in ihrem Kampfe beizustehen. Vom Schwan gezogen, kommt Lohengrin herbei. Der Schwan bedeutet den Glauben. Ohne unerschütterlichen Glauben, ohne aufrichtiges Bitten und inniges Verlangen wird göttliche Hilfe kaum erscheinen.

Ist nun aber der Seele Beistand von oben zuteil geworden — Lohengrin erschien tatsächlich als Elsas Retter — dann darf sie n i e zweifeln, darf nie rein verstandsmäßig die höheren Kräfte, die für sie eintreten, sezieren wollen. Bedingungslos muß sie sich dem einmal als wahr Erkannten hingeben. Der Zweifel, der unberechtigte Zweifel, wirkt zerstörend, er reißt ein und schafft eine große Kluft. Lohengrin, das mächtig Wunder-Wirkende, kann sich der zweifelnden Seele, Elsa, auf die Dauer nicht vermählen.

So zeigt uns Wagner auch im „Lohengrin", daß die Erlösung auf dieser irdischen Ebene sich nicht vollzog, er deutet uns aber den Weg an, wie sie durch unbedingte Hingabe an höhere Mächte zu erreichen ist.

Werfen wir jetzt einen Blick auf den „R i n g". Auch er schildert uns Vorgänge in unserer eigenen Seele. Die Persönlichkeiten, die der Dichter zunächst im „R h e i n g o l d" auf die Bühne bringt, die Rheintöchter, Alberich, die Riesen, Loge, die Götter, sind nichts anderes als Symbole von Zuständen und Kräften unseres Inneren.

Wir alle haben einen Zustand durchgemacht, den die wunschlosen Rheintöchter repräsentieren. Es ist der unschuldige Paradieseszustand, wie er sich im frühesten Kindesalter offenbart. Dann fingen wir an zu begehren. Wie die Köpfe der Hydra wuchsen die Begierden in uns nach materiellen Gütern, nach Reichtum und Besitz, nach Ehre, Macht und Herrschaft, nach sinnlichem Genuß. Die Begierden bekämpften sich gegenseitig, — das Reich des Satans ist uneins — und sie schlugen wohl gar einander tot. Alberich und die Riesen Fasolt und Fafner bedeuten dies. Materialistische Gesinnung und Selbstsucht zeitigen Unterdrückung, Ausbeutung, Härte, Gemeinheit, Haß und Neid. Zwingt Alberich nicht die Nibelungen zu Sklavendiensten? Selbst die höheren Kräfte unserer Seele, vom Bösen, Loge, beraten, blieben nicht frei von Fluch der Ichsucht, da auch sie zeitweilig dem Streben nach äußerer Macht und Herrschaft huldigten. Wotan sogar trug, wenn auch nur auf kurze Zeit, den Ring am Finger.

Wohl dem, der auf die Macht über vergängliche Dinge der Welt noch zur rechten Zeit verzichtet, dem die Urwale Erda, die Intuition, Aufklärung darüber erteilt, daß das Niedere in uns zu Grunde gehen muß, und daß die wirkliche Macht über alles im Himmel und auf Erden die Macht ist, welche mit Entsagung und Verzicht auf nichtige Güter, mit Selbstlosigkeit und mit altruistischer Betätigung verbunden bleibt. Auf irdischen Besitz, auf Mammon gegründete Macht ist ewig

Schein- und Trugmacht. Verzichten wir freiwillig auf sie, den verderbenbringenden Ring, der in sich den Fluch trägt, dann werden wir von schlimmen Begierden frei und wir können, gleichwie Donner mit seinem Hammer die Atmosphäre von übeln Dünsten reinigte, strahlenden Glanz in uns verbreiten und uns anschicken, mit all' unseren höheren Seelenkräften die goldene Regenbogenbrücke zu beschreiten, die zum Himmelszustand führt.

In der „Walküre" und im „Siegfried" hat Wagner eigentlich die liebliche symbolische Erzählung von Dornröschen und dem Prinzen mit dem Reichtum und der Schönheit der dichterischen und musikalischen Erfindung herrlich ausgemalt. Wie der Dichter bereits 1851 an seinen Freund Uhlig schrieb, wollte er „den wichtigen Mythos dem Publikum im Spiel, wie einem Kinde das Märchen beibringen." Den vollen geistigen Gehalt eines Märchens zu erfassen, bleibt dem Kinde versagt, und die esoterische Bedeutung des „Rings" zu erschließen, wird nicht jedem naiven Zuschauer der Bühnenvorgänge sogleich gelingen. Daher sind Versuche einer tieferen Deutung ganz am Platze.

Der Göttervater Wotan zeugte mit einem Menschenweibe Siegmund und Sieglinde. Das will sagen: Wir haben eine Doppelnatur, in jedem Menschen ist Geistiges und Materielles gemischt. Unser Wesenskern ist göttlichen Ursprungs; alle aber sind wir in Zustände geraten, wo Feinde das Göttliche in uns zu vernichten drohen. Der Wälsungensproß Siegmund wird vom finsteren Hunding verfolgt. Der Seele Aufgabe ist es, wieder zu ihren Ursprung zurückzukehren, aus freien Stücken zurückzukehren. Nach Wotans Absicht sollte Siegmund der freie Held sein, der das Böse überwindet. Für ihn hatte der Wanderer ein Schwert bestimmt; das ist der ernste Wille zum Sittlich-Reinen und Göttlich-Guten. Allerdings zeigt uns Wagner in Siegmund die Seele in einem Entwicklungsstadium, wo sie sich noch nicht ganz durchgerungen und noch nicht die Herrschaft über die materiellen Strebungen erlangt hat.

Diesen letzteren Zustand symbolisiert Siegfried. Er ist ein Kind der Not, das mitten im Anblick und in der Umgebung einer niederen Welt aufwächst. Bald aber weiß er, daß sein eigenes Wesen nicht mit dem Niederen identisch ist, er wird sich seiner höheren Abstammung wohl bewußt. Im Bewußtsein dieser höheren Abkunft und ihrer dereinstigen Bestimmung muß sich die Seele, wie Siegfried es tat, rein und unberührt von dem Schmutz der Gemeinheit und Niedertracht der Welt erhalten. In ihr muß der Wille zum Guten aufs mächtigste lebendig sein und aufs kräftigste zur Tat werden, denn nur so schmiedet sie sich die Waffe, mit der sie die unedlen Triebe der Selbstsucht — Fafner und Mime sind ihre Repräsentanten — in sich zu vernichten vermag. Nachdem alle niederen Leidenschaften schweigen, kommt dann für die heldenhafte Seele der Augenblick, wo in ihr das innere Wort, die „Stimme der Stille" — im Drama ist es der Waldvogel — ertönen kann. Diese Stimme, dieses Daimonion, weist den Weg aufwärts zur Vereinigung mit der hehren, selbstlosen Liebe. Brünnhilde, die Walküre, ist das selbe wie Dantes Beatrice und Goethes Gretchen im Schlußteil des „Faust".

Zunächst schlummert das heilige Kleinod, das Kind des Höchsten, noch völlig in jedem von uns. Erst war Brünnhilde, die reine Seele, in Gemeinschaft mit Gott, sie trug den Willen Gottes in sich. Ihrem eigenen Willen folgend,*) fiel sie ungetreu ab, sie sank und strafte sich selbst. Um sie zu retten, wurde sie ein-

*) Aber aus Mitgefühl, dem edelsten Empfinden. So war ihr Sinken ein Aufstieg nur wiederum tragisch gehemmt durch die Verstrickung idealer Liebe in Wahn und Trug der Sinnenwelt. H. v. W.

geschläfert, eine Zeitlang verlor sie das Bewußtsein von ihrer Göttlichkeit, aber mit Materie umkleidet, schützte die Feuerlohe sie vor gänzlichem Untergang.

So straften auch wir uns, indem wir, anstatt den göttlichen Willen in einem heiligen Leben auszuführen, unserem Eigenwillen und den niederen Trieben folgten und so uns von der Materie verstricken ließen. Aber schließlich gelangten wir, durch rauhe Lebensschicksale belehrt, dahin, im Streben nach dem Ideal mit Bewußtsein den höheren sittlichen Forderungen wieder nachzuleben. Ganz leicht ist das natürlich nicht. Durch Leid und Ungemach führt die Bahn, durch äußeres Elend und innere Not. Am Ende jedoch, wenn wir nicht müde werden, den Walkürenfelsen zu erklimmen, wenn wir geläutert worden sind durch das Feuer der Trübsal, wie Siegfried, der unversehrt durch die Waberlohe hindurchdrang, dann haben wir damit das schlafende Dornröschen, die schlafende Brünnhilde in uns wachgeküßt, dann erfüllt uns göttlicher Geist, göttliche Liebe, göttliche Macht und Weisheit. Dann sind wir zum Ueberwinder, zum Helden Siegfried geworden.

Daß sich dieser langwierige Läuterungsprozeß nicht in der kurzen Spanne von 60 oder 70 Jahren vollziehen kann, leuchtet ein. Doch wir sind ja Ewigkeitswesen. „Ist nicht die ganze Ewigkeit mein?“ sagt Lessing, der Anhänger der Reinkarnationslehre, in seiner letzten Schrift „Die Erziehung des Menschengeschlechts“, und in der Ewigkeit kann viel geschehen.

Wer den bisherigen Ausführungen gefolgt ist, dem wird es nicht schwer fallen, das Symbolische auch in der „Götterdämmerung“ zu erkennen. Allerdings erscheint die Symbolik hier, wo Wagner in der Hauptsache dem „Nibelungenlied“ folgt, nicht immer so durchsichtig wie in den übrigen Teilen der Tetralogie, die mehr auf die Edda zurückgehen. Nur soviel. Selbst eine hochentwickelte Seele, die zu neuen Taten in die Welt auszieht, um sich zu bewähren, hat Momente des Vergessens und der Irrung und ist keineswegs gefeit gegen Bosheit und Tücken niederer Mächte.

Aus verschiedenen Stellen ergiebt sich, daß Wagner seinen „Ring“ als symbolische Dichtung angesehen hat, besonders auch aus den Schlußversen der „Götterdämmerung“, die der Dichter nicht mitkomponierte. In diesen Versen wird der Weg und das Ziel aller Menschheitsentwicklung in wenigen Worten klar und deutlich ausgesprochen.

„Wißt ihr, wohin ich fahre?
Aus Wunschheim zieh' ich fort,
Wahnheim flieh ich auf immer,
des ewigen Werdens
offene Tore
schließ' ich hinter mir zu:
nach dem wunsch- und wahllos
heiligsten Wahlland,
der Welt-Wanderung Ziel,
von Wiedergeburt erlöst,
zieht nun die Wissende hin.
Alles Ew'gen
sel'ges Ende,
wißt ihr, wie ich's gewann?
Trauernder Liebe
tiefstes Leiden
schloß die Augen mir auf:
enden sah ich die Welt.“

Wunsch- und Wahnheim sind die materielle Welt. Die durch schlimme Erfahrungen auf dieser Erde völlig gereinigte Seele, freigeworden vom verwerflichen Egoismus und vergeistigt, hat nicht mehr nötig, die Schule, welche die grobsinnliche Welt darstellt, noch einmal durchzumachen, sie schließt des „ewigen Werdens offene Tore hinter sich zu". Längst ist sie über den Zweck alles Daseins belehrt und zieht als Wissend-Gewordene nach dem Lande ihrer Sehnsucht, das frei von jeglichem Wahn. Das aber ist ja gerade der Wahn der Menschen, zu glauben, die Materienwelt mit ihren Anreizungen, die in erster Linie dem Körperlichen schmeicheln, sei die wahre Welt. Eine Erziehungsstätte ist sie, nichts weiter. Unsere Verkörperungen in der äußeren Welt dienen nur als Mittel zum Zweck; das wahre Ziel Brünnhildes und unser aller ist „das wunsch- und wahnlos heiligste Wahlland", das Aufgehen im Reingeistigen. Sind wir in unserer Entwicklung diesem Ziele nahe gekommen, dann brauchen wir nach Schopenhauer-Wagner uns nicht mehr zu verkörpern, dann sind wir „von Wiedergeburt erlöst". Die äußere Welt endet für uns, wir verneinen sie für immer. In der geistigen Welt, wo Tätigkeit auch das Lebensprinzip ist, werden wir aber als göttlich gewordene Kraftzentren individuell fortwirken. Das ist das Weltbejahen. Wie kann die Seele zu diesem Zustande gelangen, zum „seligen Ende alles Ewigen"? Brünnhilde verrät es uns: Durch Schmerz und tiefstes Leid hindurch zur Gottesliebe.

„Parsifal" endlich ist das reifste Werk, worin Wagner die Erlösungsidee am vollkommensten durchgeführt hat. Hier wird die Erlösung auf der Erde zur Tat. Dies Bühnenweihfestspiel enthält so die tiefsten Wahrheiten, die für den Erlösungsweg des Einzelnen, der Menschheit, ja der gesamten sichtbaren Welt gültig sind. Verfolgen wir kurz, was in diesem erhabenen Werke an geistigem, ewigen Gehalte eingeschlossen liegt.

Der Gral, der nach alter Sage die Schale aus einem köstlichen Stein, der als Reliquie des Paradieses der Menschheit auf Erden noch gelassen wurde, nachdem diese mehr oder weniger an Gott und sich selbst irre geworden, ist der Gottgeist in uns. Im natürlichen Menschen gleicht er einem Funken, in seiner Vollkommenheit aber offenbart er sich als Flamme reinster Liebe und Fülle tiefster Weisheit.

Heilandsboten brachten den Gral einst dem Titurel. In dieser Persönlichkeit, sowie in Amfortas und Parsifal sehen wir die großen Etappen in der Entwicklung der Einzelseele. Die Herrschaft des frommen Titurel versinnbildlicht die Unschuldsperiode des Menschen. Aus dem immerhin dumpfen Dasein, wo man nur instinktiv den Lebensgesetzen folgt, muß der Mensch heraustreten, denn ewig würde so die Liebe erkenntnislos bleiben. Er muß hinein in den Kampf, er muß hinein in die Welt des Scheins, der Täuschung, der Versuchung und damit in das Leiden. Dadurch allein kann die erkenntnislose Liebe in eine erkenntnisreiche verwandelt werden. Der Repräsentant dieser zweiten Periode ist Amfortas.

Parsifal stellt die dritte dar. Er ist der Zustand, wo die Seele durch Erkenntnis des Bösen zur Beherrschung des selben gekommen, wo sie durch den Irrtum hindurch zur Wahrheit gelangt ist, und zwar durch innere Reinigung und Heiligung. Nur durch Selbstentsagung, Selbstverleugnung und Selbstaufopferung — alles in richtig verstandener Weise natürlich — vergöttlicht der Mensch nach und nach seine Seele ganz, d. h. macht er sich vollkommene Liebe und Weisheit zu eigen.

Außer dem Gral erhielt Titurel als zweites Heiligtum den Speer. Er darf als Wille gedeutet werden. Gral und Speer gehören unbedingt zusammen, sie dürfen nicht von einander getrennt werden. Nur im Verein mit der göttlichen Liebe und Weisheit gebraucht, wird der Wille wahrhaft Heil und Segen bringen, er wird heilen. Ist aber der Wille auf das Selbstische, Böse gerichtet, so entsteht Unheil. Es werden

dann Wunden geschlagen, die sich nur dadurch heilen lassen, daß der Wille wieder in den Dienst der Gottesliebe und Gottesweisheit, des Grals, tritt: „Die Wunde schließt der Speer nur, der sie schlug."

Momentan leben wir alle mehr oder weniger im Amfortas-Zustande, und die jetzige Menschheit gleicht in ihrem Elend und Siechtum dem traurigen Hüter des Grals. Wir sind so vom Materialismus beherrscht, daß sogar das Geistige und Göttliche von vielen geleugnet wird und schon der Gedanke an das Ewige uns Unruhe bereitet. In ihrer Verzweiflung am Leben ersehen viele, wie Amfortas, den Tod als willkommenen Befreier; der Tod jedoch ist nicht unser Erlöser, ewig leben wir, ewig werden wir sein. Die trostreiche Verheißung: der reine Tor, durch Mitleid wissend geworden, werde uns erlösen, gilt für jeden.

Das Herzeleid hat Parsifal geboren. Inmitten der größten Not dämmert uns die Idee von unserer hohen Aufgabe auf. Zwar töten wir noch manchmal den Schwan, den Glauben an unser göttliches Selbst. An Führern aber fehlt es uns nicht; da ist Gurnemanz, die Stimme Gottes in uns, die durch die höheren Vernunftkräfte Offenbarungen vermittelt, da ist ferner die Stimme heiliger Tradition. Wir hören auf diese Stimmen, wir fangen an, uns sogar nach dem Gral, nach dem Wesen göttlicher Liebe und Weisheit zu erkundigen. Wir werden belehrt, daß der Gral allein darüber Auskunft erteilt, und daß wir nie zur vollkommenen Liebestätigkeit vordringen können, ohne die Hilfe der ewigen Liebe selbst. Die im Gralstempel gezeigten Vorgänge versteht Parsifal zunächst nicht; auch wir ermessen nicht, was die großen religiösen Genies aus Erfahrung heraus uns von der wunderbaren Gotteswelt, vom Reiche Gottes, in uns verkünden.

Allmählich erst werden wir, gleich Parsifal, durch das Leid, das uns umgiebt, zum Mit-Leid erweckt, und so gelangen wir mit der Zeit dahin, den Weg selbstloser Nächstenliebe bewußt zu beschreiten. Bekanntlich ist die theoretische Kenntnis einer Sonate noch lange nicht das künstlerische Spielen-Können. Auch für die Seele heben die Tage der Uebung und der Kämpfe an; sie soll und muß erstarken.

Trotz unserer besseren Erkenntnis betreten wir oft noch Klingsors, des Bösen, Reich. Der Zauberer, der große Täuscher, ist „jenseits des Grals eingesiedelt", es ist der Gegenpol des Göttlichen, der Geist des Sonderseins, der Selbstsucht. Das Böse hat sich eine feste Burg erbaut, und es kämpft, wie alles, was Leben gewonnen, um seine Existenz. Oft ist es Sieger geblieben; Klingsor hat Amfortas und viele mit ihm überwunden. Er hat ihnen die Kraft und den Willen zum Guten, den Speer, geraubt.

Typisch nun sind die drei schweren Versuchungen, die Parsifal, die Seele, in Klingsors Reich bestehen muß. Der Kampf mit den Wächtern und Rittern ist der Kampf mit den geistigen Stützen des Bösen auf der geistigen Ebene. Er ist verhältnismäßig am leichtesten. Dann hat sich die Seele der großen Schar der kleinen weltlichen Freuden und der sinnlichen Lockungen der Genußsucht, der Blumenmädchen, zu erwehren, die als Kinder der Zauberin Begierde schmeichelnd auf sie eindringen und von denen jede für sich allein sie in Beschlag nehmen und aufhalten möchte. Es ist der Kampf auf seelischem Gebiete. Schließlich folgt die größte und schwerste aller Prüfungen, der Kampf auf der materiellen Ebene.

Kundry deuten wir als Natur. Sie steht im Dienst des Guten wie des Bösen und ist so in der Tat ein Doppelwesen; ihre eigentliche Domäne des Wirkens sollte das Gute sein. Wenn man so sagen darf, erscheint die Natur von Haus aus neutral und indifferent; der Mensch kann sie und ihre Kräfte nach der einen und der anderen Seite hin verwerten. Sie selbst strebt in ihren niederen Trieben danach, befriedigt und doch zugleich auch wieder erlöst zu werden. Sie gravitiert nach oben und

nach unten, es kommt ganz darauf an. was der Mensch aus ihr macht. Er kann sie in richtiger, göttlicher Ordnung gebrauchen, er kann sie aber auch mißbrauchen.

Im Dienst des Gegenpols vom Göttlichen zeigt sich die Natur oft, gleichsam fast gegen ihren Willen verderbt; ihre Reize machen sie dann zur gefährlichsten Verführerin. Sie vermag die Seelen in den tiefsten Abgrund zu ziehen, andrerseits dient sie dem Menschen, wo sie kann, der leidenden Menschheit bietet sie allerlei Heilmittel dar — Kundrys Balsam aus Arabien —; von ihr empfangen wir mancherlei Belehrung, und stäts erweist sie sich als hilfsbereit und willig.

Durch den Menschen, der ein Herr der Natur ist oder sein soll, erfolgt einst ihre Reinigung. Wenn diese geschieht, wird sie, die ehemals zügellose, stürmische — die Dichtung nennt Kundry „wilde Reiterin" — endlich ihre wahre Bestimmung erfüllen; dann ist ihre Aufgabe: nur „dienen, dienen", der ewigen Liebe demütig dienen.

Aber erst — um dies gleich vorauszunehmen — nachdem die Menschheit göttlich-rein geworden und völlig im Dienste des Grals steht, wenn also der Parsifal-Zustand von a l l e n erreicht ist, kommt am Ende der Tage auch für die ganze Natur die Erlösung. Dann hört alles Seufzen der Kreatur auf, dann hat des Leidens letzte Stunde für alles „Geborene", „Gewordene" — das ist die Uebersetzung von „Natur" — geschlagen — Kundry sinkt entseelt zu Boden. War doch die äußere Welt, in deren Rahmen wir körperlich leben und weben, nur eine Folge der Abirrung der Geister von Gott. Das bedeutet der auf Kundry lastende Fluch.

Doch zurück zum Kampf Parsifals mit Kundry, der Verführerin. Einen furchtbaren Fluch schleudert sie gegen den, der sie verschmähte, der ihren Lockungen siegreich widerstand, sein niederes Selbst bezwang und damit die völlige Erlösung anbahnte.

Gegen den Sieger wendet sich die ganze Wut der Hölle. Der teuflische Wille kann ihm jedoch nichts mehr tun — Klingsors Speer bleibt über Parsifals Haupte schweben —, denn die triumphierende Seele ist im Besitz des heiligen Willens zum Guten. So muß die falsche, gleisnerische Pracht der Begierdenwelt in sich zusammenbrechen, da die Seele den verderblichen Begierden und ihren Phantasiebildern keine Gewalt mehr über sich einräumt und ihnen dadurch keine Nahrung mehr giebt — die Blumenmädchen liegen tot und verwelkt am Boden. Die Welt des Scheins und des Sonderseins mit ihrem verlockenden Lug und Trug verschwindet für die Seele des Siegers somit für immer — Klingsors Schloß versinkt wie durch ein Erdbeben.

Lange, lange Zeit noch leidet die rein gewordene Seele unter dem Anwunsch des Bösen, dem Fluche der überwundenen Natur; die Demütigung bis zum letzten geht nicht so schnell vor sich. Die Heilandsklage ertönt unaufhörlich in ihrem Innersten; sie zieht die Pfade der Irrnis und der Leiden, sie hat noch viele Kämpfe zu bestehen, sie darf sich gegen die Angriffe der bösen Welt nicht eigenwillig verteidigen, sie muß Unrecht dulden, sich selbst verleugnen und alles in Demut ertragen. Schließlich fühlt sie das Gesamtleid der Brüder in sich und nimmt die Schuld der ganzen Welt auf sich. In dieser Weise wurde sie tatsächlich im Laufe ihrer Entwicklungsreihen auf verschiedenen Daseinsebenen durch Mitleid wissend.

Damit ist die geöffnete Pforte des Paradieses wieder erreicht und das heilighehrste Wunder geschehen. Freilich war es auch die höchste Zeit; das Gralsgebiet befand sich in kläglichster Verfassung, und die ganze Welt schmachtete dahin. An einem heiligen Karfreitage, d. h. am Tage der höchsten Selbstaufopferung, am Tage des Zeugnisses der allerbarmenden Liebe, kehrte die hartgeprüfte Seele endlich zu ihrer wahren Heimat zurück. Im Nu verwandelt sich die Natur, es lacht die Au

im wundervollsten Glanze, und ein zauberhafter, unaussprechlicher, seliger Friede lagert auf dem Gefilde.

Die aller Qual entrückte Natur sieht im neuen Menschen völlig ihren Gebieter, sie stellt sich ganz in seinen Dienst — Kundry salbt Parsifal demutvoll die Füsse —, und die höheren Verstandes- und Vernunftkräfte erkennen die vergöttlichte Seele willig als ihren König an — Gurnemanz salbt Parsifal das Haupt. Dieser vollzieht seinerseits die Taufe an Kundry, d. h. die materielle Welt erscheint entsühnt und gereinigt, die Taufe ist ja das Sinnbild der Reinigung.

So steht endlich der erlöste, vollkommene Mensch vor uns: Gottesliebe erfüllt ihn, die vom Glauben erleuchteten Kräfte des Verstandes und der Vernunft stehen im Dienste der Gottesweisheit, und sogar sein materielles Teil, der Körper, ist verklärt und vergeistigt.

Der neue Gralshüter, der Gottmensch, wartet nun seines Amtes. Von seinen Brüdern, der leidenden Menschheit, scheucht er jeglichen Schmerz. Der Gralstempel, noch vor kurzem in düsterem Lichte, leuchtet in magischem Purpurlicht, das bedeutet: Die heilige Liebe erglüht im Herzen eines jeden, und alles nimmt an diesem wunderbaren Leben der Liebe teil. Auf den vollkommenen Menschen senkt sich von oben die weiße Taube, das Symbol der Kraft des göttlichen Geistes, und Stimmen der Engel, der reingebliebenen Geister, die den innigsten Anteil an der Erlösung ihrer Menschenbrüder, die im Laufe der Zeiten den Materienweg durchliefen, nahmen, ertönen von den höheren und höchsten Sphären:

„Höchstes Heiles Wunder:
Erlösung dem Erlöser!“

Wie ein roter Faden zieht sich, wir sehen es deutlich, das Erlösungsthema durch die Dramen des Bayreuther Meisters. Es wird von ihm von verschiedenen Seiten aus beleuchtet. Gar viel schon ist über die Idee der Erlösung durch das Weib bei Wagner geschrieben worden, auch die vorliegende Arbeit will zu einem tieferen Verständnis des Meisters und seiner Werke beitragen. Nicht ohne Absicht und ganz mit Recht wurde Wagner neben Dante und Goethe gestellt, denn gleich diesen gehört er zu den Dichtergenies, die wir als große Erzieher des Menschengeschlechts verehren.

Von der geistigen Krisis unserer Zeit.

Von Paul Oldendorff.

Die Zeit, welcher der Entwicklungsgang der jetzt im Mannesalter stehenden Generation angehört, trug als Kennzeichen die Vorherrschaft der Naturwissenschaften an der Stirn. Die Kantische Scheidung einer natürlichen und einer geistigen Welt war für das allgemeine Kulturbewußtsein entschwunden. Jene Welt, der von dem großen Königsberger Weisen Recht und Grenze zugewiesen war, hatte die geistige Welt aus dem Gesichtskreis der Menschen zwar nicht völlig verdrängt, aber doch infolge der neuen Methoden und Resultate, zu denen die Erforschung der Natur führte, auch die für das Studium der Geisteswissenschaften einzuschlagenden Wege wesentlich beeinflußt. Wie es nun Torheit wäre, zu verkennen, daß schon die neuzeitlichen Fortschritte der Naturwissenschaften dem Leben reichere Fülle und buntere Farben zu geben vermochten durch die Betonung der Positivität und Bedeutung des natürlichen Seins gegenüber allzu freischwebender, der Erfahrungsgrundlage ermangelnder grauer Spekulation, so wäre es erst recht verfehlt, übersehen zu wollen, wie auch in die Geisteswissenschaften die exakten, nach dem Beispiel der Naturwissenschaften ausgebildeten Forschungsmethoden neues Blut und neue Frische gebracht, wie sie im Verein mit der Aufdeckung immer neuer Quellen und der Ausbildung neuer Wissenschaftszweige ihr Gebiet unendlich erweitert, eine ungeahnte Fülle neuer Anschauung und Erkenntnis veranlaßt haben. Vor allem ist es die Geschichtswissenschaft im weitesten Sinne, die von dieser Arbeit die größten Förderungen erfahren hat.

Dennoch scheint die heutige Zeit etwas zu vermissen, was uns weder von der Vorherrschaft der natürlichen Welt noch von der Erforschung der geschichtlichen Entwicklung allein gebracht werden kann. Mag unser Verständnis jener Welt noch so gefördert sein, wir fühlen, daß trotzdem eine Leere in unserem Innern bleibt, und mag unsere Kenntnis auch der geschichtlichen Welt noch so ausgedehnt sein, auch hier bleibt etwas in uns unbefriedigt; das Verstehen aller Epochen und aller Standpunkte, so sehr es unseren geistigen Horizont auch zu erweitern vermag, ersetzt uns noch nicht den Mangel eines eigenen Innenlebens. Daß aber gerade in dieser Richtung die großen Erfolge der Wissenschaft in der neuesten Zeit zugleich eine Gefahr bedeuten, ähnlich wie im Gefolge großer Siege mit dem Aufschwung des Landes zugleich Anzeichen moralischen Abstiegs in weiten Kreisen sich bemerkbar machen, dies eben empfindet unsere Zeit aufs neue. Die Herrschaft jener Wissenschaften führte einseitige Lebensanschauungen herbei, den Naturalismus in weitesten Kreisen der Naturwissenschaftler und auch in der großen Masse der weniger Gebildeten, den Historismus hauptsächlich in den Kreisen der andersartig vorgebildeten gelehrten Welt. So ward allmählich der echte Lebensgehalt aus der Welt verdrängt, und mit der geistigen Kultur ging es bergab. Heute erkennen wir, daß jene Gebiete nur einen Teilgehalt des Lebens uns darzubieten vermögen, daß dieser aber nicht zu genügen vermag; auch der geschichtlichen Welt gegenüber verlangt unser eigenes Leben sein Recht. Ein neuer Lebenstypus ist im Werden. Er ist freilich erst in den Anfängen seines Werdens. Noch erscheint das Leben vielfach armselig trotz aller Arbeit, die gerade die moderne Welt kennzeichnet. Ein Leben aus echter Fülle, das der wesenhaften Daseinswerte sich eigenkräftig bewußt ist, scheint verloren zu sein, vor allem unser öffentliches Leben ist ohne alle Tiefe.

Man hört oft aussprechen, daß wir ein „gehaltvolleres“ Leben erreichen müßten. Jedoch dies Wort ist heute fast zur Phrase geworden, und die wenigsten wissen einen deutlichen Sinn mit ihm zu verbinden. Mancher stellt, wenn er es hört, auch wohl die Frage: Ist nicht unser Leben mit seiner Arbeit gehaltvoll genug? Bringt nicht gerade die Wissenschaft mit der Fülle ihrer Entdeckungen und Probleme genügend Bewegung in dieses Leben hinein? Aber, wer so spricht, vergißt wieder, daß wir gerade ein neues Leben suchen. Wir fühlen unser geistiges Selbst, das, was uns von allem am nächsten liegt, in Gefahr, so lange wir nicht einen der bloßen Arbeit überlegenen geistigen Standort gefunden haben. Preist man zumal die Wissenschaft von der Natur, weil sie einen so bedeutenden Gegenstand wie die äußere Welt, die uns umfängt, behandelt, so entsinnen wir uns nunmehr, daß ein bedeutenderer Gegenstand die innere Welt ist, der wir angehören.

Aber gerade diese Besinnung ist eben heute für weite Kreise noch nicht eingetreten, ja besonders auch dort, wo volles Verstehen und Beherrschen der Aufgaben und Resultate bestimmter Einzelwissenschaften gefunden wird, ist vielfach an die Stelle der positiven Empfindung für das Tatsächliche der uns umfangenden geistigen Gesamtwelt blasse Reflexion und sogen. wissenschaftliche Problembehandlung getreten, — man sieht nur Probleme dort, wo doch Tatsächlichkeit ist. Nicht jede Problemstellung aber bedeutet an sich einen Fortschritt des menschlichen Geistes, sie kann bisweilen auch eine gewisse Blindheit gegenüber den positiven Lebenswerten beweisen. Gerade dem nicht nur vom Naturalismus, vielmehr auch vom bloßen Historismus ausgebildeten intellektualistischen Lebenstypus, der den Eigenwert des innerlichen Lebens übersieht, ist leicht eine solche Blödheit den tieferen Lebenstatsachen gegenüber und ein Mangel an positivem Erfassen der eigentlichen Daseinswerte zu eigen.

Zu solchen geistigen Lebenstatsachen gehört vor allem die christliche Substanz unserer ganzen geistigen Kulturwelt. Gerade die Besinnung hierauf ist jedoch in erschreckendem Maße geschwunden; apologetische Methoden traurigster Art sollen vielfach dazu dienen, das erstorbene Verständnis für die geistigen Grundwahrheiten christlichen Lebens aufs neue zu erwecken. Zu jenen Lebenstatsachen gehören ferner alle die inneren Werte, die in dieser Kulturwelt als das Einzelleben überragende Größen geschaffen sind. Zum Empfinden, zum lebendigen Erfassen dieser Tatsächlichkeit gilt es die heranwachsende Generation zu erziehen; aber freilich sind dazu Männer vonnöten, die selbst jenes Empfinden, ja Vollbewußtsein von der geistigen Welt besitzen, in die wir verwebt und die wir als unser eigenes Leben zu ergreifen bestimmt sind, soll unser menschliches Dasein nicht allen echten Glanz verlieren. Es gilt deutlich zu erkennen, daß auch im Gebiete der Schulerziehung alle äußere Organisation wohl Wege ebnen kann, niemals aber aus sich allein imstande ist, diejenige innere Wandlung in unserem Leben hervorzurufen oder doch die heranwachsende Generation gleichsam auf sie einzustellen, welche endlich jener intellektualistischen Unfähigkeit zum Empfinden der geistigen Realitäten, diesem Krankheitssymptom unserer Zeit, zu steuern bestimmt ist.

Hier aber muß dringend mehr Ausbildung der Aktivität für unser gesamtes Erziehungs- und Bildungswesen gefordert werden. Gerade der Umstand, daß ein sogenanntes „Wissen“ an Stelle des eigenen Erfahrens und Erlebens jener Tatsächlichkeiten getreten ist, daß also die Eigentätigkeit des Inneren so gut wie ausgeschaltet erscheint, hat ja bisher eine Aenderung unseres erschreckenden Zustandes verhindert und unserem Kulturleben unermeßlichen Schaden zugefügt. Nicht zuletzt hierauf ist es zurückzuführen, wenn die heutige Menschheit fast völlig es ver-

lernt hat, ein Verhältnis zum Ganzen des Lebens zu suchen. Noch immer sind in unserem Vaterlande Männer selten wie Rudolf Eucken, der Philosoph des Aktivismus, der uns den mangelnden Wert alles Lebens zeigt, das nicht schließlich zu einem seelischen Beisichselbstsein gelangt, uns die Größe der geistigen Krisis, in der wir uns befinden, durch den Hinweis darauf deutlich macht, daß der Kampf der geistigen Selbsterhaltung der Menschheit gelte, und betont, daß eben dazu eine energische Stellungnahme gegenüber allem naturhaften Sein erforderlich sei, oder Männer wie Ferdinand Jakob Schmidt, der in seiner Schrift „Der philosophische Sinn", dem Programm seines „energetischen Idealismus", in verwandter Art für die Philosophie an Stelle des nur negativen, rationalistischen Erkennens das positive Forschen auf Grund der Gesamterfahrung des Menschen fordert und den Totalitätssinn, der in der ursprünglichen Lebenseinheit des Menschen sich im Verein mit seinen sinnlichen Funktionen findet, als den eigentlichen philosophischen, freilich nur dem geistigen, nicht dem natürlichen Menschen wahrhaft eignenden Sinn uns erkennen läßt. Den Forderungen, die sich von hier aus ergeben, vermag freilich eine bloße „Bildung" herkömmlichen Schlages nicht zur Erfüllung zu verhelfen, sondern nur die Erzeugung einer eigenen geistigen Bewegung im Menschen, die zu einem echten „Leben" hinführt. Diese wieder kann nicht verwirklicht werden ohne volle Konzentration, eine Aufgabe, die in unserer Zeit der Zersplitterung auf allen Gebieten und der mangelnden Selbstbesinnung besonders schwer anmutet. Aber nur so kann' schließlich jenes seelische Beisichselbstsein gewonnen werden, das mehr ist als bloße „Diesseitskultur" und in dem doch die Seele nicht eine Leere aufweist, sondern die „Fülle" geistigen Lebens hat, nicht als eine Summe von Kenntnissen über diesen und jenen Versuch der Lösung der Lebensrätsel, sondern als eine innere Verarbeitung der in der Welt der Geschichte uns gebotenen wesenhaften Aeußerungen echt geistigen Strebens, der Werte vom Ewigkeitsgehalt, und aller von diesen veranlaßten Wandlungen des Lebens, also als eine organisch in unser eigenes Leben eingefügte, mit ihm zu etwas Neuem verwachsene höhere und weitere Existenz.

Besprechungen.

Dr. Arthur Schurig: Wolfgang Amadeus Mozart.

Leipzig, Inselverlag; 2 Bände. Mit 50 Tafeln. Preis 24 M., geb. 30 M.

Für die wiedererwachende Teilnahme an Mozarts Musik ist das Schriftum, das sich allmählich ansammelt, ein sicherer und erfreulicher Maßstab. Dr. Schurig, einer alten sächsichen Kantorenfamilie entstammend, hat es unternommen, auf mehr als 900 Seiten ein ausführliches Bild vom Leben und Schaffen Mozarts zu entwerfen. Mit der Begeisterung für den Helden und seine Kunst verbindet er eine Scheu vor allgemeinem Loben und Preisen; er möchte alles, Menschen und Dinge, so sehen wie sie waren, ohne verschönende Zutaten der Einbildungskraft. Ein achtunggebietender Fleiß hat die Ausführung des Vorhabens unterstützt, und es steckt ungemein viel Arbeit in den geschichtlichen Angaben, in der flüssigen, aufs Psychologische bedachten Darstellung, in dem Ueberblick über die bisherige Mozartforschung, in den Nachweisen der Quellen. Die fünfzig als Tafeln beigegebenen Vollbilder werden genau erläutert; Verzeichnisse, wie die des Nachlasses Mozarts, oder der überlieferten Anekdoten, sind sehr dankenswert. Durch klaren, großen Druck und feine Ausstattung hat der Verlag das Buch um so begehrenswerter gemacht.

Vom Standpunkt des Lesers aus ist es bedauerlich, daß Schiedermairs Briefausgabe nicht abgewartet wurde. Merkwürdigerweise stellt Schurig I, S. 24 eine Gesamtausgabe der Briefe durch Hugo Daffner in Aussicht. Wird dies ein Abdruck der Schiedermairschen Sammlung sein? Schon äußerlich genommen hätte der Hinweis auf die Gesamtheit der Briefe die Biographie um etwa ein Drittel des Umfangs entlastet, und auch die innere Verarbeitung sämtlicher Briefe wäre dem Werke zugute gekommen. In manchen Dingen hätte der Verfasser vielleicht seine Ansicht geändert und vertieft; so etwa in der Frage, wieweit Mozart über seine Kunst nachdachte.

Denn allerdings, trotz vieler Vorzüge, trotz feiner Bemerkungen, unzweifelhaft bestem Willen und klarer, ungeschminkter Vortragsweise sind Schurigs Ansichten einer weiteren Entwicklung bedürftig, um den Eindruck der Reife hervorzubringen. Augenblicklich schwimmt er im Strome Nietzsches, und so hoch dessen Gedankenarbeit einzuschätzen sein mag, bei den Anhängern wird die obligate Feindschaft gegen das Christentum zu einer folgsamen Aeußerung der Mode. Diese Lebensbeschreibung ist ein Versuch, Mozart als Lebensbejaher im Sinne des aphoristischen Philosophen aufzufassen. Wir hören von Europäern und Europäerinnen, von der christlichen Gemütsarmut, vom armseligen Troste des Christentums und anderen schönen und verächtlichen Dingen; auch eine Auslassung pro domo (II, 107) berührt sehr modern. Nun muß die persönliche „Welt"anschauung jeder einzelne selber verantworten, und eine Buchbesprechung kann nichts einwenden, wenn der Verfasser etwa über Voltaire und das Paris der Aufklärung in freudige Wallung gerät. Aber einige Vorsicht anzuraten halten wir dem Leser gegenüber doch für Pflicht. Denn manchmal schleicht sich Vorliebe und Abneigung ins Urteil über Personen oder ins Sachliche der Darlegung ein. So scheint die auffallende Milde dem Erzbischof Hieronymus gegenüber mit dessen wackerer Freigeisterei in Zusammenhang zu stehen; ähnlich die ungenierte Verteidigung Grimms, der Mozart fallen ließ, weil er für sein Wesen kein Verständnis hatte. Auch in die rein geschichtliche Darlegung einfacher Tatsachen kommt zuweilen ein Nietzschescher Hauch. Z. B. soll da Ponte am Schlusse des

Don Juan höheren Geschmack als Bertati bekundet haben: „Bis auf Anna und Elvira begrüßen alle Ueberlebenden das fernere Erdendasein. Bertati läßt alle Schrecknisse der Hölle lospoltern." In der Zauberflöte führt Monostatos neben Sarastro, d. h. das Beisammen von Böse und Gut sofort „jenseits von Gut und Böse", und die harmlos-geschichtliche Auffassung, daß Sarastro ursprünglich als Bösewicht gedacht war, macht den Verfasser sehr erregt. Kennzeichnend für seine umdeutende Art ist der deutsche Wortlaut, den er einem italienischen Briefe Mozarts gibt (Septbr. 1791). Wenn es da heißt: Sono in procinto di spirare; ho finito prima di aver goduto del mio talento . . . Nessuno misura i propri giorni, bisogna rassegnarsi, sarà quel che piacerà alla providenza, so übersetzt Schurig (II, 240): „Ich bin im Begriffe, zu sterben. Ich höre auf, mich meines Könnens zu erfreuen.... Niemand ist Herr seiner selbst. Heiteren Sinnes muß man sein, zu was einen die Vorsehung zu bestimmen geruht hat." Man wird fühlen, wie hier das Deutsche erkältet und ernüchtert. Wie schade wäre es, wenn man bei rassegnarsi auf die Nietzschesche „Heiterkeit" verzichtete! Daß Schurig ganz gut italienisch versteht, beweisen die mitgeteilten Proben der Don Juan-Uebersetzung; eher lassen sie Zweifel an der Begabung fürs Deutsche aufkommen (Formen wie: alleine, tolle, für allein, toll sind verräterisch). Die Vorliebe für nachlässige Fremdwörter setzen wir auf Nietzschesche Rechnung (amourös, Carmoyant, Rousseauismus, antiquierende Elemente u. s. w.). Komisch berührt es, wenn Schurig von der Wortarmut der Briefe Mozarts schreibt; zählt er das Unverstandene nicht mit?

Von den Meisterwerken ist Don Juan natürlich der Liebling der Verehrer Nietzsches. Es ist sehr wichtig, zu wissen, ob Donna Anna wirklich verführt, ob Donna Elvira verführt oder Frau sei. Nun, gleichgiltig sind diese Fragen nicht; aber sie können mit Ruhe und textkritischer Aufmerksamkeit behandelt werden. (Rezitativ nach der ersten Arie der Elvira!) Für Figaro scheint sich der Verfasser nicht so recht erwärmen zu können; er denkt immer noch mit Bedauern an das Verschwinden des Revolutionsgedankens. Er fühlt nicht, daß der Ernst im Komischen das ist, wodurch uns Mozart so tief bewegt; daß Susannens berühmte Arie, die den Grafen locken und Figaro ärgern soll, für Mozart charakteristisch ist, indem sie in echte Empfindung verfällt. Die ernsthafte Parallele mit Watteau (der Figaro habe Mozart zum Bruder Watteaus gemacht) überlassen wir dem Urteil des Lesers; auch ob die Ouverture ein echtes Barockwerk sei. Weit annehmbarer und zum Teil sehr beachtenswert sind die Ausführungen über die Zauberflöte. Dagegen ist, was Schurig über Così fan tutte sagt, merkwürdig schwach und für einen modern gesinnten Nietzscheschefreund allzu zahm. Besonders aber fällt hier die Unselbständigkeit des musikalischen Urteils auf, die eine Anleihe von Hanslick nötig hat. Auch bei Idomeneo und Titus wird die Ablehnung des Ganzen zu wenig mit Hinweisen auf die unleugbaren Schönheiten aufgewogen. Man erwartet hier, im Abwägen der weniger glücklichen Werke, von einem Biographen eher ein Zuviel als ein Zuwenig. Leider muß man sagen, daß Schurig musikalisch nicht ergiebig genug ist oder sein will. Daß er auf Wyzewa, Heuß, Kretzschmar u. a. fußt, ist ja natürlich; er hätte aber an eigenem Studium etwas mehr dazutun können. Einzelheiten wollen wir nicht nachspüren; daß bei Günther von Schwarzburg die Denkmälerausgabe, bei Weber die Neuausgabe der Biographie, beim Quartett der Aufsatz Sandbergers nicht berücksichtigt ist, daran halten wir uns nicht auf. Aber aus der ungeheuren Fülle der Werke Mozarts sollte doch mehr herausgehoben und dem deutschen Leser nahegelegt sein. Namentlich vermissen wir eine Durcharbeitung der Kirchenmusik; nur das Requiem tritt hervor, weil es in die Lebensgeschichte eingreift. Am schmerzlichsten empfinden wir, daß die Kammermusik nicht liebevoller

studiert ist; eine Bemerkung (II, 37) über das Nachlassen der Schöpferkraft in der Ehe (mit einem Wink über Balzacs Theorien!) wird durch die sechs Haydn gewidmeten Quartette entkräftet. Gewisse Seiten der Tätigkeit Mozarts, wie die Bearbeitung von Oratorien Händels, die Instrumentierung von Fugen Bachs, sind übergangen. Der Anführung von Gewährsmännern wie Hanslick, Kalbeck, Bulthaupt, Kretzschmar steht fast keine Erwähnung Richard Wagners gegenüber, dessen ganze Persönlichkeit, wie der Verfasser wohl gefühlt hat, in sein Buch nicht hineinpaßt. Nur die phänomenale Kraft, mit der Wagner sich selber durchgesetzt habe, findet Beifall. „Wer nicht fähig ist, sie zu bewundern, der hat überhaupt kein Verständnis für den Kampf des Genies mit der Welt. Dieselben Leute verstehen selbst den großen Napoleon nicht" (II, 330).

Was Wagner für Mozart getan hat, wie Mozart sein guter Genius gewesen ist, dem er nächst Beethoven die wärmste Liebe schenkte, davon ist nirgends die Rede. Gegen Jahn aber, der doch wahrlich einiges für Mozart gewirkt und geleistet hat, wird Schurig ungerecht, und das ins Feld geführte Urteil Kretzschmars entlastet ihn keinesfalls. Es ist, was letzteren betrifft, unverständlich, wie ein Gelehrter von Ruf einem Gelehrten von nicht geringerem Ruf eine „ungeahnte Summe von Oberflächlichkeit, Unkenntnis und Ungerechtigkeit" andichten mag. Was Schurig betrifft, so sind seiner schroffen Ablehnung der Mozartbiographie die Briefe Jahns entgegenzuhalten. Aus ihnen geht hervor, daß der Gelehrte doch auch Mensch gewesen ist, und zwar keineswegs ohne sympathische Züge. Er hat R. Wagner gehaßt. Aber wir müssen doch Unterschiede machen und auf die Beweggründe sehen. Vielleicht hätte er das Werk über Mozart nie vollendet, wenn ihm nicht die Abgeschlossenheit gegen die neuere Musik zur Sammlung verholfen hätte. Eine Polemik wie die Schurigs geht übers Ziel hinaus: wenn er den Reiz persönlicher Mozartauffassung in der Verschiedenheit der auffassenden Menschen und ihrer Eindrücke findet, so muß er diesen Reiz vor allem auch bei andern, nicht bloß bei sich selber gelten lassen.

In der Beurteilung des Lebensweges und der Personen, welche Mozarts Schicksal bestimmten und kreuzten, ist mir die große Härte gegen den Vater und die ebenso einseitige Milde gegen alle Gegner Mozarts aufgefallen. Schurig weiß immer wieder zu zeigen, wie Vater Leopold hätte zum Ziel kommen können; wie er sich und seinen Sohn mit ganz unnötigen Befürchtungen erfüllt habe. Es ist sehr leicht, in die Vergangenheit hineinzureden. Der Verfasser geht dabei von der seltsamen Anschauung aus, Mozart habe sein Schicksal eigentlich selber in der Hand gehabt: er hätte nur diplomatischer sein dürfen. Aber im Widerspruche damit sind zugleich die Gegner, namentlich die Italiener, harmlose Leute, denen es gar nicht einfiel, etwas gegen Mozart zu unternehmen. Warum richtete er also nichts mit seiner Harmlosigkeit aus? Charakteristisch ist folgende verworrene Stelle I, 477/478: „Nach den Mozartischen Briefen soll Noverre dem jungen Komponisten die Aussicht auf die Oper nur eröffnet haben, um ihm die Musik zum Ballett (Les petits riens) abzulisten. Das ist natürlich Unsinn! Mozarts Mitarbeit ward übrigens auf dem Theaterzettel nicht einmal erwähnt. Gewiß ist auch dies ein Zeichen seiner geschäftlichen Indolenz. Er kümmerte sich um die Realitäten seines Berufs immer wieder viel zu wenig." Merkwürdig ist auch der Unterschied in Beurteilung Berlins und Wiens. Mozarts „Berliner Kollegen sorgten hinlänglich dafür, daß ein so gefährlicher Rival ferngehalten wurde". Jede Wiener Intrigue aber wird entweder verschwiegen oder als belanglos hingestellt oder ins Reich der Dichtung verwiesen. Waren denn Wiener und Italiener andere Menschen als die Berliner? Wenn von einem „ebenso ohnmächtigen wie engherzigen Haß gegen die Italiener" die

Rede ist, den der Vater im Sohn erzeugt habe, wenn der Verdacht der Vergiftung durch Salieri (verschwiegen ist Salieris Ende) nicht etwa untersucht und besprochen, sondern einfach abgewiesen und lächerlich gemacht wird, so ist dieses Gebahren wohl nur aus dem Bemühen zu verstehen, um jeden Preis anders zu urteilen, als man bisher geneigt war. Auch was die Beschuldigungen der Unwahrheit und Untreue Mozarts betrifft (jene in Briefen, diese inbezug auf die Ehe), — derlei immerhin nicht leichtwiegende Vorwürfe müssen quellenmäßig begründet und untersucht werden; es entschuldigt nicht, so etwas aus Widerspruchsgeist zu behaupten. Schurig müßte z. B. sagen, welche Briefstellen der Wahrheit nicht entsprechen. Die Beurteilung von Mozarts Charakter ist nicht leicht. Man sollte sie sich auch nicht erleichtern; z. B. heißt es an einer Stelle: „Auf seine hübschen Hände war er stolz. Ueberhaupt war er eitel. Aus Augsburg schreibt er 1777 an seinen Vater: Die Leute denken sich halt, weil ich klein und jung bin, kann nichts Großes und Altes in mir stecken; sie werden es aber bald erfahren!" Was hat der Stolz auf hübsche Hände mit dem Bewußtsein höherer Kraft zu tun? Wenn beides eitel ist, dann muß man dem Genie Selbsterkenntnis und Selbstbewußtsein verbieten. Ein Freund Nietzsches müßte scharfsichtiger und nachsichtiger sein. Auch folgende Gegenüberstellung (II, S. 315, dann S. 316) ist schief: „Einmal schwärmt er für die Engländer. Ein Deutscher, der sich für britische Siege begeistert, ist politisch ein Kind". — Dann: „Ungeheuerlich viel ist über Mozarts Deutschtum gefabelt worden. Er besaß jene instinktive Abneigung gegen das Ausländische, die nur der sich energisch überwachende höhere Mensch überwindet", u. s. w. Wenn sich nun Mozart als höherer Mensch überwacht und überwunden, wenn er die italienische Aufführung der Zauberflöte in Dresden (1794) gelobt, Salieri und alle Italiener für sich gewonnen hätte? Dann wäre er nicht mehr Mozart gewesen. Sagt ja unser Gewährsmann selber einmal, die Mißerfolge der italienischen Reisen haben Mozart vor dem Schicksal Hasses bewahrt.

*

Die Briefe W. A. Mozarts und seiner Familie.

Erste kritische Gesamtausgabe von Ludwig Schiedermair.
1914. München und Leipzig, bei Georg Müller.

Wer in den letzten Jahren Mozarts Geburtshaus in Salzburg besuchte — ein neues, prächtiges „Mozarthaus" wird in diesem Jahre dort musikfestlich eingeweiht — dem sagte wohl der Kustode in treuherzig-wichtigem Ton, daß von weit her, von Bonn nämlich, ein Professor komme, um alles zu lesen, was von Mozart geschrieben sei. Auf diese Weise kündigte sich die Gesamtausgabe der Briefe an, von welcher um die Wende zu 1914 die zwei ersten Bände erschienen sind: sie enthalten 352 Schriftstücke Mozarts (XXIX und 311, dann 389 Seiten füllend). Bald werden noch zwei Bände mit den Briefen der Angehörigen folgen, und ein fünfter Band vereinigt alle Bilder, welche Mozart betreffen, zu einer großen „Mozart-Ikonographie". Mit staunenswerter Gründlichkeit und deutschem Fleiße hat Dr. Ludwig Schiedermair in Bonn (ein früherer Schüler des uns allen wohlbekannten Professors Arthur Prüfer in Leipzig) seines Amtes als Herausgeber gewaltet. Zum erstenmal seit fünfzig Jahren erschlossen sich ihm die Salzburger Schätze. Da konnte es denn an einer „diplomatisch" getreuen Wiedergabe der Briefe nicht fehlen. Wir haben also „die" Gesamtausgabe vor uns, die auf absehbare Zeit als öffentliche Quelle dienen wird. Alle bisherigen Sammlungen, ob Auswahlen, oder ins Vollständige strebend, haben fortan nur noch gelehrtes Interesse.

Die Briefe Mozarts sind in 11 Reihen abgeteilt. Welch ein ergreifendes Bild entrollen sie! Unsere Anteilnahme, die vom unglücklichen Ende ausgeht, verleiht schon der ersten Reihe, den italienischen Reisen unter Führung des Vaters (Ende 1769 bis Anfang 1773) den Reiz des Rührenden. Der Brief an die Mutter beginnt: „Mein Herz ist völlig entzücket aus lauter Vergnügen, weil mir auf dieser Reise so lustig ist, weil es so warm ist in dem Wagen und weil unser Gutscher ein galanter Kerl ist, welcher, wenn es der Weg ein bißchen zuläßt, so geschwind fahrt." Noch trübt kein Wölkchen den reinen Morgenhimmel dieses gottbegnadeten Menschenlebens. Aber bald beginnen die Enttäuschungen, die das bestaunte Wunderkind zu früher Selbstbesinnung treiben. Im Herbst 1777 macht sich der Jüngling mit seiner Mutter wiederum zur Reise fertig und fährt in die Welt hinaus. Schon in München schreibt er (I, S. 67): „Daß doch die Herrn einem jeden gläuben, und nichts untersuchen wollen. J a d a s i s t a l l z e i t s o." Gerade für ihn ist keine „Vacatur" da. Was hilft ihn nun all die Bewunderung, die sich auf seine Person richtet? Von München geht es nach Augsburg, von dort nach Mannheim (Herbst 1777 bis Frühjahr 1778). An den Mannheimer Briefen interessieren nicht allein die Auslassungen kraftgenialen Wesens, zu denen die litterarische Sturm- und Drangzeit Gegenbilder liefert, oder die bekannte Herzensgeschichte, die zu einem höchst empfindsamen Abschied führt, sondern ebensosehr die vielen Aeußerungen, welche die Mannheimer Schule betreffen; obschon der junge Mozart noch nicht unparteiisch urteilen kann.

Fast noch anregender lesen sich die Pariser Briefe von 1778, weil sie uns an eine geschichtlich höchst bedeutsame Stätte führen und, genau wie es später bei Richard Wagner zutraf, am Gegensatz welscher Art ein Gefühl von deutscher Bestimmung wecken, das sich ohne Aufenthalt in der Fremde nicht so entschieden geregt hätte. So lauten seine Berichte nichts weniger als schmeichelhaft für die Franzosen. „Hoffärtig sind sie abscheulich". „Wenn hier ein Ort wäre, wo die Leute Ohren hätten, Herz zum Empfinden, und nur ein wenig etwas von der Musique verstünden" usw. (I, S. 191, 193!). Aber weil sie nicht musikalisch genug seien, müsse die Poesie in der französischen Oper gut sein, müssen immer Fremde nach Paris kommen, um der Musik aufzuhelfen (I, S. 203, 211). Die unmusikalische Sprache habe der Teufel gemacht (I, S. 211, 238). Der vielen Stellen kurzer Sinn ist eine gründliche Abneigung gegen Paris (I, S. 249), das doch eben erst dem Reformator Gluck seine Tore geöffnet hatte. Doch kaum weniger stark spricht sich in Paris ein Widerwille gegen Salzburg aus (I, S. 242, 260, 269), mit dem man etwa Dürers Stimmungen im Auslande vergleichen möge: die kleinliche Enge deutscher Verhältnisse schafft Mißbehagen.

Mitten in den Kreis der künstlerischen Fragen und Aufgaben reißt uns die herrliche sechste Reihe der Briefe, die Mozart im Winter 1780/81 an den Vater richtet: sie betreffen die Ausarbeitung und Aufführung des Idomeneo. Dann gewinnt bei der wichtigen siebten Reihe (März bis August 1781) wieder das Eigengeschichtliche die Oberhand: Mozart befreit sich aus den Fesseln des Salzburger Erzbischofs, der ihn in Wien als einen Hausknecht behandelt, mit jener Naturgewalt, die unser Herz ohne weiteres für sich einnimmt. Nicht so rasch war der Vater überzeugt. Einem älteren Geschlechte angehörig, an Demütigung und Unrecht gewöhnt, riet er auch da zur Vorsicht, wo des Jünglings sittliches Empfinden das Rechte traf. Zwar übte dieser keine Feindesliebe: „ich hasse den Erzbischof bis zur Raserei" schloß der Brief vom 9. Mai 1781. Aber gegen die Selbstbefreiung als solche war nichts einzuwenden, und Gedanken der Rache oder auch nur des Hasses hat der Komponist der Zauberflöte nie Raum und Dauer gegeben. In jener Briefreihe (Nr. 170—187), die vom Bruch handelt, findet sich (I, S. 91) das berühmte

Wort: „Das Herz adelt den Menschen". Mozart wußte sich im Recht und war sich gegen alle rechtschaffene Leute der besten Gesinnungen bewußt (I, S. 101). Ohne Zweifel brachte das Verhalten des allzu besorgten Vaters einen Mißklang in das wundervoll zusammenstimmende Verhältnis zwischen Vater und Sohn. Und die Briefe der achten Reihe (August 1781 bis Ende 1782), die sich künstlerisch mit der Entführung und lebensgeschichtlich mit der Heirat befassen, machen nicht den Eindruck, daß sich ein volles Einverständnis mit dem verehrten und geliebten Vater wiederhergestellt hätte: Mozart wäre seinen Warnungen williger gefolgt, wenn der Bruch mit dem Erzbischof nicht vorhergegangen wäre. Die Folge der Ereignisse war auch hier ins Tragische verkehrt. Denn daß der Vater Grund hatte, ihn vor Konstanze zu warnen, daß er gerade hier besser und weiter sah, das hat die Folgezeit klar erwiesen: Konstanze legte gewisse Eigenheiten (die aus II, S. 166, 296, 306 hervorgehen) als Gattin so wenig ab, wie als Braut; und die Witwe hat 19 Jahre nach dem Tode ihres Gatten gebraucht, um sich nach dessen Ruhestätte zu erkundigen. Zwar scheint trotz der allgemeinen Empfindsamkeit das Bedürfnis, um den letzten Ort der Ruhe zu wissen, damals noch nicht so lebhaft gewesen zu sein wie heute. Ja wir vermissen bei Mozart selber einen Bericht über die Bestattung und das Grab der Mutter, die am 3. Juli 1778 in Paris, fern der Heimat, verschieden war. Aber alle mildernden Umstände können Konstanze von Leichtsinn keineswegs freisprechen, und das Urteil über sie, wie es Carola Belmonte in ihrem Buch: „Die Frauen im Leben Mozarts" (Augsburg, Reichel, 1905) begründet und ausdrückt, wird wohl zutreffen.

Aus allen Briefen Mozarts über und an Konstanze Weber gewinnt man den Eindruck, daß es Mitleid war, was ihn schließlich zu ihr trieb, nachdem er (II, S. 99) noch Ende Juli 1781 versichert hatte, daß der Ehestand für ihn jetzt ein Uebel wäre. Schon 1778 hatte er in Mannheim (I, S. 157, 159) für die „bedruckte" Familie Weber inniges Mitgefühl. In Wien gestalteten sich die Verhältnisse so, daß sein gutes Herz hauptsächlich für die herumgestoßene Konstanze Teilnahme faßte: „Konstanze muß er befreien und erretten" (II, Nr. 179, Nr. 205, vergl. II, S. 157, 160, 175). Die Ehe selber war ja nicht offenkundig unglücklich. Aber Konstanze war doch nicht die rechte Frau für Mozart; die Briefe des Gatten an die Gattin reichen nicht entfernt an die Briefe des Sohnes an den Vater. Wir vermissen namentlich über Figaro und Don Giovanni jene Fülle von Einzelheiten, die er über Idomeneo und Entführung brieflich niederlegte. Eine Stelle (II, S. 347) vom 7. Juli 1791 macht den Verlust nur umso empfindlicher; dort heißt es: „gehe ich ans Klavier und singe etwas aus der Oper [Zauberflöte], so muß ich gleich aufhören — es macht mir zu viel Empfindung." Anfang der achtziger Jahre erfährt man aus den Briefen an den Vater noch etwas von den Einflüssen, die auf den Künstler einstürmten: Baron van Swieten gibt ihm zwei Bände „alle Werke" Händels und Bach mit nach Hause (II, S. 163, 164). Uebrigens ein köstlicher Gedanke, daß Mozart so einige Hundert Bände geschwind bei Gelegenheit mit zu sich nimmt. Fürs Genie genügten die paar Werke, die van Swieten besitzen mochte. Genau wie die Meistersinger geschaffen wurden, lang ehe die Gesamtausgabe Bachs vollendet war.

Am schwersten fällt aber noch ins Gewicht, daß die Heirat mit Konstanze die äußere Lage Mozarts, die bis dahin erträglich gewesen sein mochte, peinlich verschlimmern half. Erst ganz allmählich, dann immer rascher und unaufhaltsamer. Schon 1783 pocht Frau Sorge an die Pforte (die Hochzeit war 4. August 1782). Man lese die Briefe Nr. 246, an die Baronin von Waldstetten, Nr. 262, an den Vater. Dann, 1785, wendet er sich an den Verleger Franz Anton Hofmeister (Nr. 278). Das Elend kehrt im Juni 1788 ein. Ein wohlhabender Freund, Michael Puchberg, der

durch den Freimaurerorden mit Mozart brüderlich verbunden war, mußte Hilfe schaffen. Zuerst eine Summe von 8 Dukaten, dann 100 fl., dann 200 fl. Den Tag nach Vollendung der berühmten Es-dur-Symphonie bittet Mozart wieder um eine größere Summe. Er ist zwar seit 7. Dezember 1787 K. K. Kammermusiker mit 800 fl. Gehalt geworden. Aber die Stelle des Hofkompositeurs, mit deren Verpflichtung man es schon lange nicht mehr genau genommen hatte, und die Mozart das Dasein erleichtert und verlängert hätte, war nicht für ihn zu haben. Das Genie leidet zu aller Zeit an ἀποπία, an Heimatlosigkeit! Geradezu erschütternd ist es, die kürzeren und längeren Briefe an Puchberg zu verfolgen, die meist von des Kaufmanns Hand mit dem Vermerk der übersandten Summe versehen sind. Es sind zusammen 1315 fl. verzeichnet; Mozart selber gibt im Juni 1791 (Brief Nr. 338) 2000 fl. an, die er bald zurückzuerstatten verspricht. Die einzelnen Beträge bewegen sich zwischen 300 fl. und 10 fl., welch letztere dem Künstler am 14. August 1790 verabreicht werden, als er „krank und voll Kummer und Sorge" darbt. Man muß schon sagen — bei aller Dankbarkeit für Puchberg — daß starke Nerven dazu gehört haben, so zwanzig Bittbriefe hintereinander innerhalb eines Zeitraumes von drei Jahren zu lesen, und jedesmal nur so viel herauszugeben, als die jammerwürdige Not des Augenblicks dringend erheischte. Anstrengungen des Broterwerbs und Schuldentilgens, die unternommenen großen Virtuosenreisen haben viel mehr als die unerhört reiche Hervorbringung der letzten Jahre Mozarts Gesundheit angegriffen; beim Komponieren war er ja doch in seinem Himmel. Alles andere zehrte an seiner Lebenskraft. Wieviel heute ein Amerikaner für den Besitz der Puchbergbriefe anlegen würde?

Zum Schluß noch einige Worte über die äußere Erscheinung der Ausgabe. Druck und Ausstattung sind tadellos, wie man es von dem bekannten Verlag nicht anders erwartet. Die buchstäbliche Treue gegenüber den oft krausen Vorlagen rechtfertigt sich durch den ausgeprägten geschichtlichen Sinn unserer Zeit. So ist ja z. B. auch die große Lutherausgabe in jedem Schriftzeichen grundecht. Eine Grenze findet solche Treue bei Mozart aber an der ausgiebig benützten Geheimschrift, welche die Bedeutung der Buchstaben nach Vereinbarung ändert. In diesem Punkte hat sich der Herausgeber wohl kaum in die Lage des Lesers versetzt, der ein Recht hat, durch Vertauschung der Urschrift mit dem Druck der mühevollen Lesearbeit überhoben zu sein; sonst könnte man ja einfach Faksimile-Ausgaben vorlegen! Die Entzifferung der Geheimschrift — jede Stelle einzeln als Anmerkung — trägt viel zu wenig zur Erleichterung bei. Eine zweite Auflage müßte umgekehrt die Geheimschrift als Anmerkung drucken. Es genügt zu wissen, wann und warum sich Mozart besonderer Zeichen bedienen mußte; z. B. wenn er fürchtet (II, S. 225, 26. Mai 1783), vom Salzburger Erzbischof eingesteckt zu werden (wie Schubart), sobald er von Wien aus heimatlichen Boden wiederbetritt.

Auch sonst müßte noch mehr zur Aneignung der Briefe geschehen, als eine Art Vorverdauung, welche dem Gelehrten und Laien die Benützung erleichterte. Hoffentlich bringen die nächsten Bände ein Namen- und Sachregister, dessen Anlage unerläßlich genau und erschöpfend sein muß. Ebenso wäre zum Verständnis der Mundart und Redeweise Mozarts eine Menge Ausdrücke zu erklären. Wir fürchten, der Herausgeber schätzt das sprachgeschichtliche Verständnis der Leser etwas zu hoch ein. Wir könnten recht viele Wörter angeben, die selbst vom klassischen Mittelhochdeutschen aus (das ja im Süddeutschen fortlebt) nicht ohne weiteres verständlich sind. Außerdem ist nicht anzunehmen, daß Verlag und Herausgeber den Leserkreis auf Süddeutschland eingeschränkt wissen wollen. Auch Sinn und Zusammenhang der phantasievollen Ausdrücke dürften hie und da angedeutet sein. Ueber die

Auslassung ästhetisch unschöner Stellen mag man hin- und widerreden. War die Grenze einmal weiter hinausgerückt als bisher, so hätte die letzte Scheidewand fallen dürfen. Diese Briefe liest doch niemand in unreiner Absicht. Natürlich hätte Mozart viele Augenblickswörter nicht hineingeschrieben, wenn er sich der Möglichkeit des Druckes entsonnen hätte. Jahn (II, 770) gibt für die Beurteilung solcher Ausdrücke richtige Gesichtspunkte an. Ihnen wäre die Derbheit der Zeit und des Landes hinzuzufügen, die doch wohl jeder verständige Leser entschuldigend in Anschlag bringt. Freilich, um sich Mozarts Bild aus den Briefen gegenwärtig zu machen, dazu bedarf es auch noch der Kenntnis seiner Werke. Nur in stätem Herüber und Hinüber von Schaffen und Leben kann man den genügend hohen Blickpunkt gewinnen, um das zu sehen und dauernd festzuhalten, was den wahren Charakter Mozarts ausmacht, wie er wirklich war, ohne Beschönigung, aber auch ohne Nachrede. Und zu solchem Standpunkt muß jeder selber aufsteigen!

*

Musikgeschichtliche Werke.

Kaum gibt es einen andern Zweig der Wissenschaft, der sich in den letzten Jahrzehnten gleich mächtig geregt und entfaltet hätte, wie der musikgeschichtliche. Von den Ergebnissen und dem Stande der Forschung zu berichten, halten wir um so mehr für geboten, als sich zwischen den Freunden und Kennern der Kunst Wagners und den Vertretern der Musikwissenschaft in mancher Beziehung Gegensätze herausgebildet haben, die teils auf Mißverständnissen, teils auf innerem Widerstreite beruhen. Spannungen, soweit sie vom persönlichen Kampfbedürfnis ausgehen, lassen wir beiseite; denn ihre Schlichtung hängt von anderen als gedanklichen Kräften ab. Nur die verschiedenen Ziele der Gedanken und Sinne interessieren den Leser: als „Wagnerianer" richtet er seine innere Bewegung auf das einzelne Kunstwerk, als Liebhaber der Geschichte auf den Vergleich vieler Werke. Ein und der selbe kann sehr wohl beide Bewegungen leisten; ja er muß beide beherrschen, wenn er die Erscheinungen der Geschichte kritisch zu ordnen unternimmt. Es gibt keinen bedeutenden Geschichtsforscher ohne musikalische Urteilskraft, aber es gibt Urteilskraft, die nicht Zeit hat, sich der Vergangenheit zu bemächtigen. Ein Vorurteil, das sich leicht gegen das Geschichtliche einschleicht, ist der Verdacht, große Erscheinungen als einfache Summe aus den vorher wirkenden Kräften „erklärt" zu finden; allerdings geberdet sich hie und da namentlich der Uebereifer der Jugend, in dieser Art. Doch daß ein Mozart, Beethoven, Richard Wagner niemals in der Summe ihrer Vorgänger enthalten sind, wissen die feineren Köpfe sehr wohl, wenn sie auch ihre Mühe vorwiegend den kleineren Geistern und Halb- oder Viertelgöttern zuwenden müssen. Denn das ist nun einmal das Ziel der Musikgeschichte: den Anteil der Zeit zu scheiden von dem Anteil der Person. Beiderlei Verdienst kommt dabei klar und wahr zum Vorschein, und, recht betrachtet, wächst und steigt die verehrende Achtung und Liebe, je tiefer wir in all das hineinblicken, was ein großer Meister aus Eigenem hinzugeleistet hat.

Eine der wichtigsten Erscheinungen ist das nunmehr abgeschlossene **Handbuch der Musikgeschichte** von **Hugo Riemann**. Es umfaßt fünf Bände: das Altertum (Preis 5 M., geb. 6.50 M.); das Mittelalter (9 M., geb. 10.50 M.); die Renaissance (11 M., geb. 12.50 M.); das Generalbaß-Zeitalter von 1600 an (15 M., geb. 17 M.); das 18. und 19. Jahrhundert (10 M., geb. 11.50 M). Damit bietet der Verlag Breitkopf & Härtel die Lebensarbeit der bedeutendsten deutschen Musikgelehrten.

Zwischen der Niederschrift des ersten und letzten Bandes liegen zehn Jahre. Nun müssen wir allerdings gleich sagen, daß unsere Leser hier keine gleichmäßig durchgebildete Gestaltung der Musikgeschichte erwarten dürfen. So weit reicht zur Zeit weder die ausgegrabene Erkenntnis, noch das stilistische Ideal, das sich, wie in anderen Wissenschaften, so auch im musikalischen Bereiche recht klein bescheidet. Riemann setzt einiges, im Schlußband sogar beträchtliches Wissen um die Hauptzüge der Musikgeschichte voraus. Dies kann sich ja jeder aneignen. Dann aber wird er einen unvergleichlichen Genuß darin finden, Riemann auf seinen eigenen Wegen zu folgen, die er sich und hoffentlich zugleich den andern gebahnt hat. Gegen vieles einzelne wird sich der Widerspruch regen; eine Bayreuther Betrachtung liegt dem Gelehrten ziemlich fern, und auch die Auffassung der Opern Mozarts wird uns kaum befriedigen, weil sie zur Illusionsästhetik Langes hinführt, die auf musikalisches Empfinden nicht passen will. Und so wird das Lesen noch manches Kopfschütteln verursachen. Aber allen Bedenken steht die Tatsache gegenüber, daß der greise Gelehrte zum erstenmal hier im großen Stil den Versuch unternommen hat, den Aufbau und die Formen der Musik als Grundlagen des Ausdrucks und der Wirkung aufzufassen, durchzudenken, und nach diesem von hervorragendem Wahrheitssinn eingegebenen Grundgedanken die gewaltige Fülle der Geschichte einzuteilen und zu verstehen. An der Folgerichtigkeit, mit der Riemann verfährt, kann jeder lernen; die vollständig neue Ordnung des Stoffes rückt das meiste aus der gewohnten Beleuchtung, um ihm klareres Licht zu geben. Namentlich wendet Riemann der Instrumentalmusik seine Aufmerksamkeit zu, und da ist gerade der Abschnitt über Mozart ungemein lehrreich. Die Ausführungen über Johann Stamitz als Vorgänger Haydns berichten vom Glücke des Forschers; das Verhältnis zwischen den Mannheimern und den Wienern wird sich mit der Zeit durch österreichische Bemühungen zurechtlegen. Der Schlußband enthält Bach und Händel (auch Schütz) und die ganze folgende Entwicklung bis zur Gegenwart; daß Riemann der übermodernen Bewegung sehr skeptisch gegenübersteht, wird ihm niemand verübeln. Eine lange Uebersicht über alle irgendwie bedeutsamen Komponisten des 18. und 19. Jahrhunderts befriedigt das praktische Bedürfnis des Nachschlagens. Die Abwesenheit des Anekdotischen und Biographischen wird manchen in einer ausführlichen Geschichte der Musik überraschen. Eine bewußte Beschränkung auf die reinmusikalischen Fragen ist aber notwendig, um zu bestimmten Ergebnissen zu gelangen. Später kann das Gewonnene dann wieder mit dem Biographischen verbunden und in den kulturgeschichtlichen Zusammenhang eingetragen werden.

Mittelpunkt der Bach-Forschung ist das **Bach-Jahrbuch** geworden, das im Auftrage der Neuen Bachgesellschaft der Leipziger Dozent Dr. Arnold Schering herausgibt. (Leipzig, Breitkopf & Härtel.) Es ist zwar noch nicht so stattlich und üppig wie die Jahrbücher der Goethegesellschaft, bietet jedoch auf knappem Raume einen genügend reichen Stoff dar, um den Wissensdurst zu stillen. Dank der umsichtigen und gewissenhaften Tätigkeit des Herausgebers sind besonders die drei letzten Jahrgänge von **1910** (188 Seiten), **1911** (128 S.), **1912** (154 S. und 16 S. Notenanhang). Die Einwirkungen früherer Künstler und Kunstwerke auf die Schöpfungen des großen Thomaskantors werden ganz besonders aufmerksam verfolgt. So finden wir Aufsätze über die Zusammenhänge mit der französischen Klaviermusik von Wanda Landowska (Paris), mit Joh. Kasp. Ferd. Fischer von Reinhard Oppel (München), mit den Kirchenkantaten vorbachischer Thomaskantoren von Arnold Schering (Leipzig). Bachs Werke selber werden eingehend gewürdigt: die Motetten von Bernh. Friedrich Richter (Leipzig), die F-dur-Toccata von Woldemar Voigt (Göttingen), eine neu aufgefundene Kantate von Werner Wolffheim

(Berlin), der Aufbau der Fugen von Robert Handke (Pirna), die Bearbeitungen und Umarbeitungen eigener (und fremder) Werke von Karl Grunsky (Stuttgart). Das bisher Wilhelm Friedemann Bach zugeschriebene, durch Stradals Bearbeitung bekannte Orgelkonzert in D-moll weist Max Schneider (Berlin) als die Bearbeitung eines Konzertes von Antonio Vivaldi nach (op. 3, 11), und zwar von Sebastian Bach selber! Die Texte der Kirchenkantaten, ferner den Rhythmus des evangelischen Chorals und in einer dritten Arbeit die Tonartensymbolik zu Bachs Zeit, untersucht Rudolf Wustmann (Dresden), die Geschichte der Leipziger Passionsaufführungen Bernh. Friedr. Richter, Bachs Verwendung der Viola da Gamba Christian Döbereiner (München), und zur (unechten) Lukaspassion spricht sich Max Schneider aus, dem wir auch neuen Stoff zum Verzeichnis des bisher erschienenen Schrifttums über Bach verdanken; die Hauptsammlung M. Schneiders steht im Jahrbuche 1905. Das neueste Jahrbuch (von 1912; das für 1913 erscheint erst in diesem Sommer) enthält außerdem ein interessantes und erfreuliches Verzeichnis aller Aufführungen Bachscher Werke in der Zeit vom Oktober 1911 bis September 1912. Weiterhin richtet sich das Augenmerk natürlich auch auf andere Träger des Bachschen Namens: Werner Wolffheim weiß vom Spielmann Hans Bach (aus dem Anfang des 17. Iahrhunderts) mit Beigabe zweier Bildnisse zu berichten; C. Zehler (Halle) von der Hallischen Wirksamkeit des unglücklichen W. Friedemann Bach, des begabtesten der Söhne Seb. Bachs; Hermann von Hase (Leipzig) von den geschäftlichen Verbindungen Karl Philipp Emmanuel Bachs mit dem Hause Breitkopf. Nimmt man dazu die Buchbesprechungen, die Berichte (z. B. über unentdeckte Handschriften), Verzeichnisse und was sich sonst gelegentlich der Mitteilung empfiehlt, so dürfte sich als Gesamteindruck das Bild einer reichverzweigten und gewissenhaften Tätigkeit ergeben, das zum Eintritt in die Neue Bachgesellschaft verlockend einlädt.

Vielleicht dürfen wir hier noch auf ein Buch (von 237 Seiten) hinweisen, das den **Stil Bachs in seinem Choralsatze** erörtert; es stammt von Seminaroberlehrer **Max Ritter**, und ist in Bremen bei Schweers und Haake erschienen (1913), Preis 3 M. Bachs harmonisierte Choräle (nicht Choralvorspiele) enthalten eine Fülle wichtiger Probleme, und es gehört zu den schönsten Beschäftigungen, sich in die Schönheiten des Satzes recht innig zu vertiefen.

Von den **kleinen Handbüchern der Musikgeschichte,** die **Kretzschmar** herausgibt, möchten wir ebenfalls das erwähnen, was den Leser der Bayr. Blätter interessieren könnte. Sie sind nach Gattungen geordnet, um zunächst das zusammenzufassen, was nach dem heutigen allgemeinen Bewußtsein zusammengehört. Die Mitarbeiter, die Kretzschmar heranzieht, haben bis zu einem gewissen Grad freie Hand. Es findet sich manche Ungleichheit, wenn man die Bücher einander und die Abschnitte innerhalb eines Buches vergleicht; auch ist die erwünschte feste Zuverlässigkeit aller Angaben noch nicht erreicht. Aber soviel ist wohl klar: sobald die auf 23 Bände berechnete Sammlung voll ist, wird eine ziemlich breite Grundlage der internationalen Musikgeschichte vorliegen, und auf ihr läßt es sich dann gut weiterbauen, sei es durch Füllung der Lücken, sei es durch eigenartige Verjüngungen künftiger Gesamtdarsteller.

Die Gesangmusik ist bis jetzt vertreten durch Kretzschmars Geschichte des neuen deutschen Liedes. Der erste Band umfaßt das 17. und 18. Jahrhundert von Albert bis Zelter. (Preis 7.50 M., geb. 9 M.) Ein zweiter Band ist in Vorbereitung. Von einer Geschichte der Messe, die Peter Wagner anvertraut ist, erschien vor kurzem auch der erste Band (Preis 12 M., geb. 14 M.). Er gibt die wünschenswertesten Aufschlüsse über diese Gattung, die wie kaum eine andere mit der Geschichte des katholischen Gottesdienstes verknüpft

ist. Das Musikgeschichtliche reicht bis 1600, umfaßt also noch die Messen Lassos und Palestrinas, die als Höhepunkte des reinen, unbegleiteten Gesangs gelten, während die neueste Forschung den Standpunkt vertritt, daß schon im 15. und 16. Jahrhundert die Instrumente zur Mitwirkung herangezogen worden seien. Hugo Leichtentritt hat eine Geschichte der Motette verfaßt (Preis 8 M., geb. 9.50 M.), und von Arnold Schering haben wir die Geschichte des Oratoriums (Preis 10 M., geb. 12 M.). Aus den Darstellungen der Instrumentalmusik berührt uns besonders nahe die Geschichte der Ouvertüre und der freien Orchesterformen von Hugo Botstiber (Preis 6 M., geb. 7.50 M.). Freilich bedarf gerade hier manches (z. B. S. 92/93: über Bach) der genaueren Berichtigung. Aber es ist doch von großem Interesse, was unser Meister zur Theorie der Ouverture beigebracht, und was er an Vorspielen selber geschaffen hat, mit der Auffassung und Leistung früherer Zeiten zu vergleichen. Ebenso empfehlenswert ist die Geschichte des Dirigierens von Georg Schünemann (Preis 8 M., geb. 9.50 M.), weil wir wiederum Schrift und Tat R. Wagners auf einem uralten geschichtlichen Boden sehen, dessen Bearbeitung freilich starkem Wechsel ausgesetzt war. Schünemann geht vom Altertum aus, behandelt sodann das Dirigieren des Gregorianischen Chorals, das Taktschlagen in der Mensuralmusik, die Zeit der Renaissance; weiter die Doppelleitung im 18. Jahrhundert, und endlich die Berufskapellmeister des 19. Jahrhunderts.

Hieher, zum Musikgeschichtlichen, gehört auch, vielleicht ohne oder gegen die Absicht des Verfassers: **Die Oper, von Oskar Bie,** (Berlin, S. Fischer, 1913; 571 Seiten; Preis geb. 25 M., in Leder 35 M.). 136 sorgsam ausgewählte Abbildungen und elf handgemalte Tafeln ergeben einen neuen, bisher meist wenig gekannten Bildschmuck, der wie ein Fries um die Rednerkanzel läuft und die gehobene oder gesenkte Stimme des Vortragenden wirksam begleitet. Denn Oskar Bie, der durch sein Werk über das Klavier über Berlin hinaus bekannt ward, und sich durch seine unentwegten Fortschritte mit Richard Strauß an die Spitze der fliehenden Kultur gestellt hat, gibt sich hier wieder durch und durch als Redekünstler, als Anwalt des Lebens, als Jasager und Geistreichen, als Feinen und Liebenswürdigen. Er schreibt eine Geschichte der Oper in Form einer „Paradoxie" der Oper, schließt eine „Kultur" der Oper an, welche von Glück und Mozart bis zu Richard Wagner reicht (dies ist der Hauptteil), und weist uns noch in den Strömungen der Gegenwart zurecht, die er „Anarchie der Oper" überschreibt. Man nehme letzteren Ausdruck nicht allzuernst. Sowie man überhaupt gut daran tut, sich die Rednergeberden, die starken Leitsätze, das Laut und Leise, das Zickzack der Widersprüche, die flackernden Bilder einer gesuchten Ausdrucksweise möglichst wegzudenken, wenn man etwas von dem Buche haben will. Eine Stilprobe; es werden die Stoffe der Oper besprochen. „Die Hamburger Oper am Gänsemarkt, in deren Komitee ein Lizentiat war, begann ihre Tätigkeit 1678 mit einem Singspiel „Adam und Eva" . . . Heut entsetzen sich die Milliardärstöchter von New York vor der Wilde-Straußschen Salome, die an Ernst und Tiefe sämtliche Hamburger Texte glatt niederschlägt. Vielleicht wenn man einen Hanswurst an den Hof des Herodes brächte? Damals genierte man sich nicht. Joseph in Aegypten und Samson ist erlaubt, das Alte Testament. Ist die Bühnenmusik eine so vergnügliche Dirne, daß man ihr das Neue Testament nicht anvertraut? So leidet sie an den Sünden ihrer Väter. Schreibt Militäropern. Die Uniform ist die letzte Möglichkeit einer modernen Mythologie."

Es ist kaum denkbar, daß dieser Stil großen Eindruck machen sollte. Man muß sich . die Forderung einer klaren und lebendigen Redeweise gegenwärtig abgewöhnen. Erst dann vermag man zum Kern der Sache vorzudringen. Nachdem die

äußere Einkleidung und die sprunghafte Gangart der Gedanken abgestoßen hat, beginnt man sich davon zu überzeugen, daß in diesem Buche von der Oper doch Erfahrung und Kenntnis ausgebreitet liegt, die jeder Leser auf seine Art nützen kann. Der Einfall, die Vorgeschichte der heutigen Oper (1600 bis Gluck) mit einer Untersuchung der sachlichen Möglichkeiten zu verbinden, ist gar nicht unglücklich, und wenn diese Möglichkeiten auf die Form innerer Widersprüche und schwieriger Gegensätze gebracht werden, so ist wiederum gegen diesen Weg als solchen nichts einzuwenden. Bie behandelt den Widerstreit zwischen Melodie und Harmonie, zwischen Ausdruck und Form in der Musik; weiter die Verbindung von Musik mit Stoff und Sprache der Dichtkunst; er untersucht die Deklamation und betont die Personenzweiheit von Dichter und Musiker, die ja nur ganz ausnahmsweise zur Einheit verschmilzt; auch das Orchester, die Aufführung, die Gesellschaft, alles nimmt die Formel des Widerspruchs an, bis bei der Bilanz, dem Publikum, dem Erfolg und den Schicksalen dieser widersprechende Atem ausgeht. Theorie und Geschichte der Oper werden zuletzt wieder als Antinomieen angedeutet. Zu Ende gedacht ist hier nichts; aber einzelne gute Beobachtungen, ein Schwarm von mikroskopisch erschauten Bildern regt zum eigenen Nachdenken an; manchmal auch zum Widerspruch, den der Verfasser so sehr liebt. Da, wo seine Phantasie geschichtliche Anker wirft und bei Gluck zu landen beginnt, fühlen wir dankbar Grund und Boden, und nehmen z. B. Bemerkungen zu Mozart bereitwillig entgegen. Auf die Darstellung des Bayreuther Meisters möchten wir nicht näher eingehen; es sei nur bemerkt, daß sie nicht überschlagen sein will: Schwächen und Vorzüge, Unklarheiten und Gedankenblitze des Verfassers kreuzen einander fortwährend. Im Ueberblick über die Gegenwart ist Siegfried Wagner nicht unfreundlich, aber viel zu kurz gestreift, während einem Oskar Bie Herz und Mund aufgeht bei Ermanno Wolf-Ferrari und seinem Schmuck der Madonna.

Schließlich erwähnen wir ein Buch des Wiener Musikschriftstellers **Karl Maria Klob: Die Opern von Gluck bis Wagner** (Ulm, Heinrich Kerler; Preis geb. 4.50 M.). Es kommt gerade recht für die Jubelfeier des Gluckjahres 1914. Ausdrücklich sei bemerkt, daß von Wagner nicht mehr die Rede ist; der Titel läßt in Zweifel darüber. Der Vorzug der Ausführungen Klobs beruht darauf, daß sie nur über solche Werke orientieren, über die der Verfasser sich selber gut unterrichtet hat.

Dr. Karl Grunsky.

Karl v. Felner, „Verstaatlichung des nationalen Kunstbesitzes."

In Nr. 197 der Weimarischen Landes-Zeitung Deutschland vom 20. Juli 1913 und zwei folgenden ist der oben genannte Aufsatz erschienen, mitten zwischen der Preisgabe des „Parsifal" seitens der staatlichen Gewalten und seiner öffentlichen Erscheinung als „nationaler Kunstbesitz" auf den Operntheatern. Wenn man auf Staat und Kunstbesitz blickt, wie sie sich eben darstellen, so möchte man in dem Titel des Aufsatzes den Ausdruck eines bittern Spottes finden. Er ist aber sehr ernst gemeint, und die Ausführungen des Verfassers sollen vielmehr im scharfen Gegensatz gegen diese heutigen Wirklichkeiten ein Ideal aufstellen, dessen Verwirklichung solche Dinge wie die Preisgabe des „Parsifal" unmöglich machen würde. Es handelt sich also — das muß vorausgesetzt werden — um einen idealen Staat und auch um einen idealen nationalen Kunstbesitz. Aber ihren Ausgang nehmen diese Ausführungen vom „Falle Parsifal".

Dabei sind dem Verfasser allerdings einige Ungenauigkeiten untergelaufen, welche zwar seine Gedanken nicht beeinträchtigen, aber doch Bayreuth nicht gerecht

werden. Er meint, die Petition an den Reichstag um Schutz des Parsifal verlange etwas Ungesetzliches, weil sie ein Ausnahmegesetz „einseitig" beanspruchte, was demgemäß als Familienangelegenheit aufgefaßt und abgelehnt werden mußte. Freilich sprach man allgemein vom „Parsifalschutz", weil bei diesem Werke allein zunächst ein bestimmter Wille des Schöpfers inbezug auf die Darbietungsform seines Werkes vorlag; jedoch verallgemeinerte der Antrag an die staatliche Gewalt der gesetzgeberischen Volksvertretung sehr weislich diesen Einzelfall, indem er sich eben nicht auf ein Ausnahmegesetz, sondern auf ein neues, erweitertes Gesetz zum Schutze aller derartiger Willensäußerungen künstlerischer Meister für ihre Werke bezog. So trifft der Vorwurf, wie es der Verfasser in der Folge auch meint, nur die Staatsgewalt: „daß man, statt aus der Einzelforderung eines seiner großen Männer eine allgemeine Forderung erheben zu lernen, sie einfach dem bestehenden Gesetz zum Opfer brachte."

An andrer Stelle wird aber wirklich ein Vorwurf gegen Bayreuth erhoben, daß es nämlich versäumt habe, „selbst den entscheidenden ersten Schuß zu tun, indem es das Festspielhaus als Staateigentum, etwa gegen eine zu stipulierende Gegenleistung für den Festspielbau, übergeben und alle Rechte auf den „Parsifal" dem staatlichen Schutze, als für dessen Eigentum, übertragen hätte; nicht aber, indem es das Schutzrecht weiter für sich allein beanspruchte." Dabei ist übersehen, daß solcher Schritt längst vom Meister selber, noch zuletzt in dem Wunsche einer Reichsübernahme des Stipendiengedankens, getan ward, und dabei, wie immer, die traurigsten Erfahrungen mit dem Staate gemacht wurden. Bayreuth blieb auf sich selbst angewiesen, und es war schließlich gut so; denn der Staat hätte ja bereits der ideale Staat, die Nation das im Verhältnisse zu seiner großen Kunst ideale Volk sein müssen, wenn die Uebernahme der Festspiele unter irgend einer Form im reinen Sinne des Meisters hätte ausfallen sollen. Der Verfasser des Aufsatzes, der hier anzudeuten scheint, daß Bayreuth sich zu spät an den Staat gewandt habe, erklärte ja zuvor auch ganz übereinstimmend mit unserer Auffassung, daß der letzte Antrag an den Reichstag „zu früh" gekommen sei.

Die ganze Anwendung seiner Grundgedanken auf Bayreuth und Parsifal leidet an diesem Widerspruche: daß diese in ihren Beziehungen zum heutigen Staate betrachtet werden, während bei der Verallgemeinerung ihres Einzelfalles doch nur vom idealen Staat die Rede sein konnte. Alles was, davon abgesehen, von dem nationalen Kunstbesitz im idealen Staate gesagt wird, ist grundsätzlich richtig, ruht selbst auf reinstem idealen Kunstverständnisse, kann von uns als Ideal volkommen anerkannt werden. Es bleibt nur die Frage, ob solch ein idealer Staat, ob überhaupt der Staat als ein verwirklichtes Ideal möglich sei; ob nicht vielmehr der Staat allezeit eine den jeweiligen Wirklichkeiten entsprechende Realität sein müsse. Man könnte die Frage aber auch so wenden: ob der Staat, dem es schon so schwer zu fallen scheint, eine Kultur zu vertreten oder auch nur zu beschützen, jemals ein idealer Staat sein könne, ehe nicht die Kultur selbst eine ideale geworden, d. h. aber: der Staat als solcher nach den bisherigen Begriffen aufgehoben sei. Denn die ideale Kultur ist nicht denkbar ohne den höchsten Grad menschlicher Sittlichkeit, womit allein das Recht auf Freiheit, das heute so leichtfertig jungenhaft von Jedem beansprucht wird, in der errungenen sittlichen Freiheit des Menschen selbst begründet wäre. —

Gehen wir nun noch ein wenig auf die Ausführungen des Grundgedankens ein, der uns diesen Aufsatz beachtenswert und sympathisch macht, sodaß es uns unrecht dünken müßte, ihn nur mit einer kurzen Erwähnung auf den „Umschlag" abzufertigen! Dort hätten die obigen Ausstellungen das Vorrecht gehabt, und gerade diese verlangten eine etwas breitere Behandlung. Möge deshalb nicht das Kritische unserer

Besprechung allzu überwiegend erscheinen, wenn wir nun dem Positiven mehr nur einige Zitate widmen, welche den geistigen Gehalt des Aufsatzes charakterisieren sollen. —

Will uns in Staat und Kunst ein wesenhafter Gegensatz erscheinen, gleich dem von Gebundenheit und Freiheit, oder auch von Macht und Kraft, von äußerem und innerem Muß: so stellt dem gegenüber der Verfasser eine Gleichung auf, welche uns zeigt, wie ideal sein Standpunkt ist.

„Nirgends bewährt sich die wundervolle Gleichgewichtslage der bewegten Massen so siegreich wirksam als im Kunstwerke. Und sie ist ja die statische Aufgabe der gesetzlichen Disposition. Der Organismus des Kunstwerkes als Vorbild für das Staatsgebäude und seine Hausordnung: das ist ein höchstes erzieherisches Moment der Kunst, wirksam in seinem unmittelbaren sinnlichen Eindrucke auf den Beschauer. Es ist das bleibende sittliche Moment im Aesthetischen, dieses allein in die Sittlichkeit erhebend und ihm Sinn gebend: ihm seine Bedeutung als Erziehungsmittel zuweisend."

Fragt es sich nun aber vor Allem, welche Kunst denn hier als Vorbild des Staates gemeint sei, da doch Kunst an sich nur Begriff bleibt, lebendig allein in den Kunstwerken wird, als den Werken künstlerischer Persönlichkeiten: so erklärt der Verfasser seine Meinung folgendermaßen:

„Der nationale Kunstbesitz ist die Summe aller Werke aller Künste, die in irgend einer Weise kulturfördernd gewirkt haben und weiter wirken: sowohl als Momente der Kulturentwicklung, als auch, ihr Gesamtbild darstellend, als unveränderlicher und unveräußerlicher Besitz, zum stätigen Gewinn als Regenerator des einigenden Staatsgedankens, dessen Kräfte in den Werken der Kunst aufgespeichert erscheinen."

„Die Summierung der Kulturmomente zu einem gemeinsamen, tatsächlichen ausdrücklich proklamierten Besitze ist diejenige Aktion, auf die es zunächst ankommt. Das in ihr sich dokumentierende Bewußtsein von der Gemeinsamkeit des Kunstbesitzes verpflichtet dann zu seiner gemeinsamen gesetzlichen Anerkennung und Aneignung, und damit endlich zum gemeinsamen Schutze." „Diesen Schutz wird der Staat zu schaffen haben. Er wird einsetzen nach der Beendigung einer Schutzfrist für den Urheber jener Kunstwerke, die als Nationalbesitz anerkannt und als solcher zu beanspruchen sind."

Dabei drängt sich uns freilich gleich die weitere Frage auf: Wer denn, auf Seiten des Staates, beurteilen könne und entscheiden solle, was von den Kunstwerken jeweiliger Gegenwart zu jenen Monumenten der Kulturentwicklung zu rechnen sei? Die Erfahrung lehrt, daß weder Staat noch Nation einem neuen schöpferischen Meister gegenüber sich als kompetenter Richter über seine Zugehörigkeit zum nationalen Kunstbesitz bewährt haben. Vertrauen wir also die Kunst dem Schutze des Staates an, so trauen wir ihm mehr zu, als er leisten kann, da er doch zuvörderst wissen müßte, wen und was er schützen sollte. Wer sagt ihm das? Seine geheimen Räte? Die Fachgenossen des Künstlers? Die Kritik? Der Erfolg beim Publikum? Die Freunde und Anhänger des Meisters (diese übel beleumundeten — „ianer")? Das berührt der Verfasser nicht weiter; aber er betont an dieser Stelle sehr richtig, wie das Verhältnis jetzt sich ausnimmt:

„Die Werke der Kunst stehen im Gegenteile nicht unter dem Schutze des Staates — bloß die finanziellen Interessen ihrer Schöpfer und deren Erben werden geschützt —; sondern sie stehen unter der Aufsicht des Staates: also im unsittlichsten Verhältnisse zu ihm!"

Das ist es, worin wir grundsätzlich mit ihm übereinstimmen, und weshalb wir ihm gern weiter zuhören. Uebrigens aber müssen wir auch dazu noch bemerken, daß gerade auf dem Gebiete des Theaters, wo die Kunst so vielfach aufhört Kunst zu sein, vielmehr selbst unsittlich wird, die „Aufsicht" des Staates viel strenger und weiter geübt werden sollte! —

Gehen wir nun zu jenen Sätzen des Verfassers über, in welchen er seiner Grundanschauung vom Wesen und Werte der Kunst einen für uns sympathischen Ausdruck gibt:

„Die Kunst ist die Krone der Kultur und hat als solche, als Symbol ihrer aktiven und passiven Fürstlichkeit, für sich fürstliche Ehren zu beanspruchen. Es gebührt ihr, der majestätisch Ruhenden, Beharrenden, aus den Lebenswirbeln für immer Geretteten vor allem also ein Königshaus: ein unantastbarer Wohnsitz, ein Arsenal, ein Thron — ein Altar, erhöht über dem stätig wechselnden, bewegten Leben: die Akropolis über den Agora. Nur als Krone des Lebens, als Vollendung seiner Formen, der Kultur, hat sie Sinn, und behält sie Sinn. Denn nach ihr, der bleibenden, bewerten wir ihre vergänglichen Epochen. Wird sie heute nicht dafür angesehen und als solche geachtet, geehrt, gefeiert: so entbindet das den Staat nicht von der Verantwortung gegen sie und ihr beständiges Wesen. Die Neuerweckung dieses Ehrgefühles mit seinem Rechts- und Pflichtsbewußtsein ist im besonderen und nachdrücklichsten von der Aktion des Staates zu erwarten, der Kunst ihre Würde, der Kultur ihre Fürstin zu geben und sie zu krönen."

Dann aber kommt wieder der Sprung des Idealisten von der Akropolis auf die Agora, indem er fortfährt:

„Erst wenn das Volk in den Angelegenheiten seiner Kunst mitberaten soll, wird es sie als Staatsangelegenheit, gleich wichtig wie alle anderen, ansehen, schützen und erhalten lernen. Dann erst wird die Phrase von den „Gütern der Nation" zum tätigen Grundsatze."

Das Volk? Wer ist das Volk? „Die eine gemeinsame Not empfinden". Bis die Not des Volkes sich in einen Notschrei nach der Kunst ausläßt, hat es in unserer deutschen Welt wohl noch eine lange Weile! Ja, die Langeweile am Ende empfindet noch am Stärksten die Not um die Kunst und geht dann heutzutage in's Kino. An anderen Stellen weiß der Verfasser, wie nicht anders zu erwarten, sehr wohl das genießen wollende „Volk" vom schützen sollenden Staate zu unterscheiden, und die aristokratische Kunst von demokratischen Ansprüchen fern zu halten; so z. B. in den Sätzen:

„Das Aufheben der gesetzlich beendeten Schutzfrist bedeutet nicht ein Uebergehen des Kunstwerks an die Allgemeinheit, also keinen Schutz, sondern ein Preisgeben aus den hütenden Händen des Schöpfers und seiner Familie an die tausend Hände, die sich jetzt nach ihm ausstrecken dürfen. Die Nation begibt sich damit eines Rechtes. Ihr eigenes Gesetz nimmt ihr es, das sie doch einzig als Gesamtheit zu beanspruchen und in von ihr jederzeit zu übersehenden Institutionen einzuschließen hätte, damit es dort, befreit von allen Zufälligkeiten und bewahrt vor persönlicher fremder Willkür und Habsucht, in eigenster Freiheit stehe. Der Staat vermag und hat eben dem Kunstwerke einen festeren Schutz zu gewähren als selbst der Schöpfer ihm geben konnte."

Und noch stärker wendet er sich — ganz in unserem Sinne — gegen jene Ansprüche der Allgemeinheit, wie sie ist, im Folgenden:

„Die Entwertung der Kunst, oder besser die Demokratisierung zwischen ihr und dem Leben ist die psychologische und physiologische Wirkung der Amalgamierung, also der physikalischen Durchdringung beider. Sie führte zu einer tatsächlichen Entfremdung und sittlichen Inferiorität ihres Verhältnisses, über die auch der Naturalismus nicht hinwegzutäuschen vermochte, der ja die Vermählung zwischen beiden proklamiert hatte, sondern gerade in ihm zeigte sie sich aufs deutlichste. Was Lebensnotwendigkeit für ihn und Lebensforderung in ihm war, haben wir aus den Wirbeln seiner Zeit ein für allemal gerettet. Die Vertraulichkeit zwischen Kunst und Leben verbilligte die eine, ohne das andere zu bereichern; es zehrt von ihr, statt daß sie von ihm genährt wird; sie läuft ihm nach, statt sich aus ihm loszulösen; oder sie flüchtet aus ihm, statt daß daß es um sie wirbt." —

So sind wir in den Niederungen der zeitlichen Wirklichkeit angelangt, und es ist wohl sehr folgerichtig, daß man sich fragt, wie weit der Begriff des Zeitlichen dabei zu fassen sei? Heißt es nur „jetztzeitlich" oder haben wir es mit einem Gesetze der Zeitlichkeit überhaupt zu tun? Auch darauf geht der Verfasser in längerer beachtenswerter Betrachtung ein, und wir werden wenig dagegen einzuwenden haben, selbst wo der Idealismus von der Zeit zu viel zu erwarten scheint:

„Es ist die Frage öfters aufgeworfen worden, ob die Entwertung der Kunst nur eine akute, und nicht doch das Symptom für ein allmähliches Absterben eines Organes und das Verlöschen seiner Funktion ist, dessen die Psyche nicht mehr bedarf? Dann wäre ja die Wichtigkeit für eine Forderung des gemeinsamen Kunstbesitzes und die Notwendigkeit zu

einer so anspruchsvollen Gründung gar nicht vorhanden. Darauf antworten und das Bedenken ernstlich widerlegen zu wollen hieße aber soviel als fragen, ob das Lustempfinden der Menschheit sich abzustumpfen beginnt, weil eine Reizmittelhäufung als notwendiges Opiat gegen die Schmerzempfindung einer akuten politischen, sozialen und intellektuellen Ueberreizung begehrt wird. Oder es hieße den Niedergang einer Kultur als den Niedergang der menschlichen Kultur überhaupt, einen Kulturaufstieg als den Beginn der Kultur überhaupt proklamieren. Oder die Revolution nicht als Regeneration aller Werte verstehen, sondern als deren Erschaffung überschätzen. Oder endlich fragen, ob wir je die Wahrheit besitzen werden und sie aus gewissen Anzeichen vorverkünden wollen. Siegreich aber schreitet über die resignierende Vernunft und die verzweifelnden Leidenschaften der starke sichere Wille zur harmonischen Wirklichkeit hinweg; löst sich aus der Zerfahrenheit der Parteien der einigende Trieb zur Gemeinschaft. Niemals hätte diese Frage sich entzünden können, wenn die Kunst nicht eine Angelegenheit Einzelner, wenn auch Vieler, sondern eine gemeinsame wäre. Mit dem Bedürfnisse nach Kunst als Sammlung, als Kräftigung in der Einigung vor ihr und durch sie, als Weihe, kann auch die Sicherheit in die vitalen Zweifel über sie wiederkommen: wenn sie als Lebensform erwächst und bewahrt, nicht als Lebensmittel bereitet und verzehrt wird; wenn sie nicht mehr als Zerstreuung und Leckerei an jeder Straßenecke zu haben ist, echt oder in Nachahmung, für die Vorübergehenden und Käufer kaum von einander zu unterscheiden — denn die Kunst der Täuschung hat sich mit ihrer Entwertung fabelhaft gesteigert; wenn sie, dem Markte entzogen, Ereignis, festlich erwartetes Ereignis, nicht mehr zufälliger stündlicher Zwischenfall ist. Das will ja die Bayreuther Gründung."

Ja, das wollte sie, und — das ist sie auch geworden. Daß auf der andern Seite das Leben, die Kultur, der Staat, die Nation, oder wie wir das Allgemeine nennen wollen, nicht das geworden ist, was der Verfasser mit den Worten andeutet: „wenn die Kunst als Lebensform erwächst" und was er bei dem Begriffe des „nationalen Kulturbesitzes" voraussetzen mußte, so trägt eben die Kunst nicht die Schuld: sie wahrt lebendig ihre Ideale, aber die Allgemeinheit weiß nichts davon, bleibt unideal.

Der Verfasser vermag nicht mehr zu tun, als ihr wenigstens ihr Ideal mit ernster Mahnung vorzuhalten; denn auf eine Mahnung läuft es doch hinaus, wenn er von ihr aussagt, was sie tun und sein w i r d. Sogar als F o r d e r u n g stellt er es zum Schlusse auf, eine Forderung, die er selbst ein „Gedankengebäude" nennt; die Verwirklichung anzustreben, weist er dem Pflichtgefühle der „Berufenen" zu:

„Die Allgemeinheit wird das Asyl des nationalen Kunstbesitzes sehen und verstehen lernen als einen organischen Bau, gefestigt und dauernd, besitzend und schaffend wie das, was er einschließt: den gewaltigen Bildkörper des Lebens. Sie wird verstehen, daß Kunst kein Spiel der müßigen Einbildungskraft, sondern das ernste und große Ereignis der Lebensabbildung ist, ihres eigenen Lebens, an die sie ihre besten Kräfte setzt, und die sich in ihr durchsetzen.

Diese Forderung weiß, daß sie auf eine Reinkultur der Idee sich stützt. Aber Gedanken sollen stäts Reinkulturen sein, damit sie die Verdünnung in die Tatsachen vertragen und diese weiter ernähren. Sie legt den Grundstein zu einem Gedankengebäude. Deren Beruf es ist, haben auf ihm weiterzubauen und es schließlich in der Wirklichkeit zu errichten."

Die „Berufenen" — ja, in der Kunst kennen wir sie, und sie sind das einzige Sichere, was wir haben, sind wirklich unser nationaler Kulturbesitz: unsere großen Meister! Aber wo sind sie im Staat? Es ist ganz klar, daß es keine Organisationen, Institute, Komité's sein können, daß man sie nicht in den Ministerien der Regierung, nicht in den Parteien der Parlamente suchen darf. Auch da, wo wir es nur mit einer Form zu tun zu haben scheinen, kommt alles auf Persönlichkeit an. Schon indem wir für Staat den Begriff Nation einsetzen, den ja der Verfasser auch anwendet, so nähern wir uns dem Persönlichen, wenigstens dem Lebendigen. Aber „wo ist die Nation?" frug der Meister, als man sein Theater ein nationales nannte. Die Nation besteht, wo sie nicht rein politisch verstanden wird, im vorhandenen „nationalen Bewußtsein". Wie wenig dies nun „vorhanden" ist, — die Klage darüber ertönt wahrhaftig nicht nur von Bayreuther, von künstlerischer Seite her. Die Be-

rufenen können immer nur solche sein, welche das nationale Bewußtsein in Person besitzen und darstellen. Erst wenn es dieser Minderheit gelingen sollte, eine kulturbildende Macht im Staate zu werden, würde auch die Bezeichnung der Kunst als eines „Gutes der Nation" keine Phrase mehr sein. Die Forderung lautet also: Schafft die Nation! Die Kunst ist geschaffen. Vielleicht weiß der Verfasser uns dazu selber noch mehr und noch Besseres zu sagen. —

H. von Wolzogen.

Parsifal und Zarathustra. Vortrag von Friedrich Lienhard.

(Verlag von Greiner & Pfeiffer, Stuttgart. 46 S. M. 0,60.)

Friedrich Lienhard ward hier bei jeder Gelegenheit als uns innerlich Zugehöriger mit besonderer Betonung genannt. Gerade weil er äußerlich sich etwas abseits hielt, vielleicht im Gefühle, daß unser Weg uns zu sehr nach einer Seite und von seinem Gebiete der Wortkunst abführe, habe ich es immer wieder hervorheben zu sollen geglaubt, wie auf dem bunt belebten Felde heutiger Geistesarbeit nirgendwo gleich bestimmt die Sache des von Weimar ausgehenden, in Bayreuth sich gestaltenden deutschen Idealismus vertreten erscheine, als in den Bestrebungen jenes einzelnen Dichters und unserer einsamen Gemeinde. Wo wir uns über alles hinweg stäts am Sichersten trafen, das war in der Verehrung Gobineau's und in der Liebe zu Heinrich von Stein. Das ideale Rittertum des Amadis und die idealistische Weltanschauung von „Helden und Welt", das tragisch-heroische Vorbild jener germanisch-arischem Geiste ureigenen Wendung des Lebensdranges zum erhebenden Seelen-Wirken mit dem Vertrauen auf die Tat bis zum sieghaften Ende: das sind gemeinsame Ideale, welche wohl genügen, innige Zugehörigkeit zu begründen. Mehr als je zuvor hat uns nun der Dichter selbst die Bestätigung dessen geliefert in der aus zwei elsässer Vorträgen entstandenen Schrift: „Parsifal und Zarathustra", die mir soeben eine so wohltuende Stunde verschafft hat, daß ich mich gedrängt fühle, unseren ernsten Freunden im Bayreuther Kreise einige Worte darüber zu sagen. Weil es mir vor Allem daran liegt, daß sie die Schrift selber lesen, so möchte ich nicht zu viel vom Inhalte mitteilen, und indem ich mich beschränke, ziehe ich es vor, anstelle einer eigentlichen Uebersicht über das Ganze, die allzu leblos ausfallen würde, einzelne Gedanken hervorklingen zu lassen, welche zur erwünschten Anregung am besten dienen werden. —

„Wir sind im Reiche des Symbols oder der Sinnbilder" und „Symbolik ist einer der Beweise für die Vorherrschaft des Geistes über die Materie". (S. 3.) So leitet der Verfasser sinnvolle Betrachtungen über Hort und Gral ein, wobei er selbst zugleich eine Mißdeutung abwehrt, welche etwa von der Bezeichnung der Symbolik als der Sprache des Mythos und des Märchens hervorgelockt werden könnte: „Nicht der primitive Mensch hat den Mythos intuitiv geformt, sondern der geniale Mensch." (S. 4.) Zu den verwandten Begriffen Symbol, Mythos-Märchen, Genie kommt alsbald der vierte, Wesentlichstes bezeichnende: Seele. „In die Tiefe (der Deutungen) dringen wir erst, wenn wir in Märchen und Mythos Seelenvorgänge sehen." Und damit ist die leitende Idee gegeben: Erlösung, oder „der uralte Mysterienweg der Menschenseele durch Nacht zum Licht." (S. 6.) Sehr zum Nachdenken regt in der Folge der Wiedergabe des Ring-Mythos die Andeutung an, daß „es uns nicht recht in die Empfindung wolle", wie Wotan als „oberster Gott" in der Wortdichtung um den Ring der Macht, der doch ein Ring des Fluches, sich bemüht. Daß L. diesen Wotan „schopenhauerisch" angehaucht" und „durch Schopenhauers Prisma gesehen" findet, ist dabei nebensächlich; wir wissen ja, daß er vor der Bekanntschaft mit Schopenhauer geschaffen worden ist. Worauf es hier ankommt, ist die Erwägung, daß Wotan in einem reinen Wortdrama, wo es um Geisteskonflikte sich handelt, seine geistig-göttliche Größe und Würde bereits als skandinavischer „Odin" bekunden müßte. Es ist für die ganze Kunstgattung bedeutsam, daß er im musikalischen Drama dazu so wenig kommt, wie Siegfried zu einem in der Welt bewährten Heldentum, daß er also so wenig ein Gott der höchsten Geistigkeit wie Siegfried ein Held der edelsten Ethik ist. Die Tragik bricht früher über ihn herein; und das hat seinen tief innerlichen Grund. Ihre ganze Welt ist eine andere, frühere, ursprünglichere, elementare. Doch sind sie nicht etwa nur Naturmächte, sondern — sagen wir es kurz — Menschen-Seelen in dem Uebermaße des Mythos, der „Götter und Helden", der lebendigen Symbole genialer Urphantasie. Und nun trifft auch der Verfasser das Rechte, indem er selbst auf seine Bedenken erwidert: „Aber diese Bedenken verwandeln sich, sobald das gewaltige Pathos und Kolorit der Musik vertiefend hinzukommt." Vertiefend vom Geistigen in's Seelische, ebenso wie erhebend

vom Natürlichen zum Seelischen. „In dieser Stimmung fassen wir dann die Neudichtung als ein großartiges Märchen; da glauben wir auch diesem Märchen-„Gott". (S. 11.). Das ist wiederum nicht zu eng zu fassen. Märchen heißt hier nicht Kindergeschichte, sondern — wie es L. vorhin erklärt hatte —: Mythos, vom genialen Menschen als Seelenvorgang gesehen und gestaltet; wir würden etwa vom Reiche der Idealität reden. Mit der Musik erst tauchen wir in die Tiefe der Seele, wird der geistige Vorgang des Dramas ein Symbol des Welt- und Menschenwesens: ideales Geschehen, Tragik des Daseins. — So gelangen wir zur „Fundamental-Wahrheit, worauf alles ankommt, worum sich die ganze Tragödie dreht: dieser Ring ist gar kein Ring der Macht — — es ist ein Ring des Wahns, es ist ein irreführender Trug, es ist verwirrender und verderbender Zauber." — „Wahn, überall Wahn! Wahn und daraus entstehende Schuld und daraus entstehender Untergang." (S. 12.) Darin besteht der Heroismus und die Tragik des Ganzen. Es gibt hier noch keine Erlösung im eigentlichen Sinn, auch in Brünnhildes Tode vollzieht sich nur Sühne, nur ein „Schließen des Kreises" (vom Wasser zum Wasser), nicht „erlösende Weltentat". Fügen wir hinzu: auch nach der späteren Auffassung des Dichters „endet" nur die Welt, weil sich Brünnhilde nur „in Wiedergeburt erlöst". Wir kennen aber einen tieferen Begriff der Erlösung, wobei es sich nicht mehr um Welt und Geburten handelt, sondern um ein Lebendig-Ideales, das der Christ die „unsterbliche Seele" nennt.

Dieser Begriff führt zum Gral und Parsifal. Statt des am Boden lagernden Drachen sehen wir hier die in den Lichtregionen schwebende Taube. „Es ist nicht darum zu tun, Feststellungen zu verzeichnen, was für mythische Motive in die Gralslegende zusammengeflossen sein könnten; sondern mir ist wesenhaft und wichtig etwas Innerliches: das Erleben des Geheimnisses, das sich in jenen Symbolen birgt." (S. 15.)*) Nicht in der Frage nach der Stätte des Gralstempels (Monsalvat oder Monsalvatsch oder Monserrat) liegt der Kernpunkt, sondern in dem darin symbolisierten Geiste. „Bei dieser Geistesreligion gilt kein Wille zur Macht, kein Siegfried-Schwert — hier ist vielmehr Gnadenwahl." (S. 19.) Damit ist viel und ist alles gesagt. Im Lichte der Gnadenwahl erscheint ein ganz anderes, reines, höheres Heldentum, und „hier siegt der Held". „Mit einer Tötung führt er sich ein, er endet mit einer Heilung; dazwischen liegt sein Erwachen zur Menschenwürde, sein Erwachen zum höheren Ich, zum Helfer-Amte." (S. 19.) Wir fühlen, wie das Deutschtum des germanischen Mythos weitergediehen ist zu dem des klassischen Seelen-Begriffs, und darüber hinaus oder richtiger: darin hinein bis zur christlichen Religiosität. Unter dieser Fassung läßt sich die Parallele Siegfried - Parsifal auf das Schönste in unserem Sinne ziehen, wodurch sich auch die öfters gehörte Frage: „Siegfried oder Christus?" für den Verfasser gleich wie für uns auflöst in die Parole: „Von Siegfried zu Christus". „Von den Triebkräften empor zu den Geisteskräften." (S. 20.) „Vom Rheingold zum Gral." (S. 22.) Hier finden wir die innigsten, feinsten und leuchtendsten Gedanken der Schrift. Nicht nur von dichterischen Symbolen allein ist die Rede; ein „Lebensprogramm" des Dichter-Menschen wird darin erkannt, und der Gral wird in uns selbst gefunden. Von dem „guten Blick" Christi (im Gegensatz zu dem bösen Blick des Luzifer) geht eine wundervolle Betrachtung aus, der nur noch wenige Sätze entnommen seien: „In der Entwicklung des guten, des heilenden, des erlösenden Blickes gipfelt alles Menschentum"; „was wir (im Aufstieg vom Rheingold zum Gral) gefunden haben, das ist der gute Blick oder das Mitleid, die Liebe. Dieser gute Blick ist eine Leuchtkraft im Menschen, die wärmend und erhellend auf die Umwelt wirkt, ein neues Organ also, was erst in uns aufleuchten und erblühen muß. Und — da geht es uns dann plötzlich auf: — ist nicht eben diese Leuchtkraft in uns der heilige Gral?! Wahrlich ja! Der Gral glüht nicht draußen, er glüht in uns selber!" (Darum wird er Musik!) „Die Entdeckung des heiligen Grales ist die Entdeckung der menschlichen Seele." (S. 23.) „Unser Herz ist der Kelch des Grales — Gralskönig werden, heißt herzensgenial werden." (S. 24.) Und weiterhin: „Was Schopenhauer die Verneinung des Willens nannte, in's Positive verstärkt und berichtigt: nämlich die Verneinung des egoistischen Sonderwillens, des niederen Ich, das Aufleuchten des Allgemeinwillens, des göttlichen Ich, der weltumarmenden und welterlösenden Liebe zur Menschheit." (S. 25.) Und endlich: „So ist der Aufblick zu den ausgestreckten Armen des Kreuzes, als dem Symbol der weltumarmenden Liebe, kein Zusammenbrechen. Und der Blick zur Höhe ist keine Flucht in's Jenseits. Diese helfende Liebe ist vielmehr Macht: Schöpferkraft." (S. 25.) Das ist, in schöne, klare,

*) Wir brauchen also auch nicht Gewicht zu legen auf die „wissenschaftliche Unhaltbarkeit" der Deutung von Görres, der wir den Namen Parsifal verdanken; ein bedeutender Orientalist, unser verstorbener Mitarbeiter Professor Wahrmund, hat uns s. Z. über arabisch-persische Möglichkeiten in diesem Betreff belehrt, wie ich schon vor Jahrzehnten in meinen „Wagneriana" berichtet habe.

warme Worte zusammengefaßt, unsere stäts bekannte Erkenntnis — ist so recht eigentlich der Bayreuther Gedanke, welcher in unserer Kunst sein Symbol besitzt. Zugleich aber leitet gerade von dieser erreichten Höhe, mit dem Stichwort des „Zusammenbrechens vor dem Kreuze", der Gedankengang des Verfassers „jenseits in's Tal" hinab, von wo jene fremde kalte Felsenhöhle zu erklimmen ist, aus welcher mit feierlichem Ingrimm hervortretend Zarathustra „in glänzend stilisierten Lebensäußerungen" sein Menschenideal „zu gestalten sucht". —

Wir Bayreuther haben es immer vermieden, an dieser Stelle das uns allzunahe berührende Verhältnis „Wagner-Nietzsche" in ernstlichen Betracht zu ziehen; minderer Ernst hätte uns nicht geziemt, voller Ernst uns in's Unbegrenzte geführt. Wir brauchten nun auch von dieser wertvollen Schrift nur das bisher Betrachtete zu besitzen; es würde uns genügen, um dem Verfasser aufrichtigen Dank zu sagen. Daß er aber in einem zweiten Vortrage weiterging aus der Helle in jenes Dämmergebiet und mit dem dort entzündeten Licht auch dahinein leuchtete, das können und sollen ihm Viele danken, die darin genug Nachdenksames und Aufklärendes empfangen werden. Ja, wir Bayreuther selbst müssen ihm auch dafür danken, müssen erfreut sein, daß er für das Schwere, Trübe solch reine, gerechte Worte fand. Sie sind alle lesenswert; hier aber mögen wiederum nur einige folgen. —

„Die Schauspielerei (als ob er ein Christ geworden) konnte mein Bruder nicht überwinden; es schien ihm unbeschreiblich traurig, daß er gebrochen der herrschenden Zeitströmung (?) unterlag und zum Verleumder des Lebens wurde." So die Schwester des Einen vom Andern der beiden einstigen Freunde. Da setzt Lienhards Tiefempfindung des edel Seelischen entrüstet ein: „Gebrochen? Verleumder des Lebens? Parsifal ein Verleumder des Lebens?! Ermißt man das Ungeheure, was hier eigentlich gedacht und gedruckt ist?" — — „Ein Lügner oder Heuchler? Das ist die psychologische Erklärung, die der Nietzscheanismus zur Verfügung hat?" (S. 32.) Und später noch heißt es zurückgreifend: „Es kann nicht zugegeben werden, daß liebende Verehrung des Christus ein Zusammenbruch am Kreuze sei. Wille zur weltumarmenden Liebe ist Steigerung des Willens zur Macht; Parsifal eine Steigerung Siegfrieds. Der Tempeldienst mit Ritual und Kultus braucht gegenüber dem Freidenkertum durchaus keine Unfreiheit zu sein; ebensowenig wie Milde und Mitleid gleichbedeutend sind mit Schwäche." Aber — Nietzsche hat den „Atheisten" in Wagner nicht wiedergefunden, den er in dem Triebschener Freunde verehrt hatte! (S. 40.) Atheist!? Das Wort reizt wiederum den Dichter Lienhard zu bedeutender Erklärung: „Ein Dichter als Dichter ist nie Atheist, gleichviel was er als Theoretiker — wie Shelley — zusammendenken möge. Ein Künstler großen Stiles ist ebensowenig „christlich-pessimistisch" im Sinne eines Dogma's. Das sind begriffliche Prägungen, die der Verstand weit nach dem Erlebnis formte. Aber Phantasie- und Seelenmenschen sind Menschen des Erlebnisses; sie brauchen nicht an Götter oder Dämonen dogmatisch zu glauben; denn sie haben Himmel und Götter und Selbstverständlichkeit unserer unsterblichen Seele in sich." (S. 32).

„Erlebt ist Parsifal" — aber auch: „erlebt ist Zarathustra". (S. 28.) „Es war ein Auseinanderwachsen. Der Eine wuchs in den Parsifal hinein, der Andere in den Zarathustra. Der Dichter blieb der Märchensprache der Symbolik treu; der Kritiker arbeitete immer virtuoser die Begriffssprache der Dialektik aus. Symbolik und Dialektik: — liegt da vielleicht der Unterschied der verschiedenen geistigen Strukturen?" (S. 33.) Das Treu- und Nichttreubleiben gilt auch von der Form. „Als symbolische Gestaltung setzt Zarathustra edel ein" — aber was folgt, ist nicht mehr eines Künstlers reines Schaffen: Behauptungen ohne Beweise, Dogmen, Beleidigungen, Schelten und Schmähen, Phrasen wie: „Gott ist tot", Prahlereien wie: „Auch den Größten fand ich allzu menschlich". — „Etwas in uns sträubt sich dagegen, das Ernste und Sachliche in uns, das menschliche Würdegefühl. Und wir lesen fortan nicht mehr mit vertrauender Liebe, sondern mit Mißtrauen." (S. 34.) „Es sind subjektive Thesen und Monologe eines einsamen Kopfes, der Anschluß sucht an lebendige Herzen — und diesen Anschluß nicht findet." (S. 35.) „Wir achten den taghellen Scharfschützen Zarathustra; aber wir lieben Parsifal." (S. 70.) „Hier ist der Punkt, wo es im Nietzscheanismus und Intellektualismus der Gegenwart fehlt: die glutvoll den ganzen Organismus belebende, glutvoll werbende und wärmende und hinreißende Herzensgenialität —". „Auch die allen Indogermanen tief eingeborene Ahnung von der spirituellen Welt der „Götter und Geister", der waltenden Mächte und Meister, wird von diesem kalten Verstandstum abgelehnt, aber damit freilich nicht aus unseren Seelentiefen hingweggerrissen." (S. 41.) Und doch: „Wer Nietzsche's tiefste Sehnsucht aus dem Chaos seiner Aphorismen heraushört" — Lienhard hat es getan und hat es gespürt: auch hier ward ein „großer Menschentypus" gesucht. Es fragt sich: Vielleicht der Selbe wie in Wagners Regenerationslehre? „Vielleicht der schaffende Mensch in

uns, das Genie in uns, das wir alle frei zu machen trachten?“ (S. 42.) Aber nicht aus dem Verstandeschaos — wenn man so paradox reden will —, vielmehr aus dem „Märchenlande“, dessen „schönste Tugend ist: lieben und lösen, helfen und heilen“, wird dieser Heros uns lebendig erscheinen, ist er uns erschienen: jener wahre Heroismus als „eine Ergänzung und Aufhebung des Pessimismus“ wie im Parsifal. — Dem Verfasser tritt in diesem Sinne Gobineau's „Amadis“ zum Schlusse vor's geistige Auge, in dessen Epos auch Parzival ein Gespräch mit einem indischen Fürsten führt, wonach Lienhard eine schöne Legende geformt hat. Auf des Büßers Wort: „Ich suche Christus und in ihm den Tod“ vernehmen wir da des Helden Ruf: „Ich suche Christus und in ihm ein Siegen.“ Was wird mehr Siegeskraft bewähren: Parsifal mit dem Gral im Herzen? — Zarathustra mit der Menschenverachtung und dem ungefundenen, ungestalteten Menschentypus? — Wer Lienhards Schrift gelesen hat, der beiden mit hellem, gutem Blick gerecht zu werden sucht und gerecht wird, der weiß auch, an welches siegende Ideal er mit uns freudig glaubt. Das letzte Wort an seine hadernden Elsässer lautet: „Mögen sie nun kommen, mögen sie wirken und leuchten, die Genie's des Herzens, die Gralsritter!“ —

Hans von Wolzogen.

Curt Richard Hohberger, Werden und Schicksal von Wagners Parsifal.

Verlag von Eduard Heinrich Mayer, Leipzig. 2,20 M., geb. 2,70 M. 137 S.

Der Verfasser dieser kleinen Arbeit ist denen nicht unbekannt, die im Jahre 1912 im Kampfe für den Parsifalschutz ihre Kraft einsetzten, um das Bühnenweihfestspiel dem letzten Willen Richard Wagners gemäß der ihm einzig geweihten Stätte des Festspielhauses bei Bayreuth zu wahren. Damals hat Curt Hohberger in dankenswerter und vorbildlicher Weise die Akademische Jugend durch einen Aufruf in der Akademischen Sänger-Zeitung, Oktober 1912, für den idealen Bayreuther Kulturgedanken begeistert und sich dadurch ein ehrenvolles Denkmal eines echt deutschen Idealismus gesetzt und bei allen wahren Freunden Bayreuths ein dankbares Angedenken gesichert. Von dieser schönen Gesinnung getragen ist auch das vorliegende Büchlein, das „weniger litterarische Ansprüche erheben will, als vielmehr in aller Bescheidenheit ein aus Begeisterung für die Bayreuther Kunst liebevoll gezeichnetes Bild von dem Werden und den Schicksalen des Parsifal zu geben sucht; es will so erschöpfend wie möglich darstellen: den Werdegang der Dichtung, der Musik, der „szenischen Dramaturgie“ (ein von Wagner zuerst in seinem so wichtigen Aufsatz „Das Bühnenweihfestspiel in Bayreuth 1882“ gebrauchter Ausdruck, worüber am besten nachzulesen ist in dem soeben erschienenen Buche: R. Wagner, Parsifal-Dichtung, Entwurf, Schriften — Leipzig, Breitkopf & Härtel, C. F. W. Siegel — R. Linnemann 1914, Preis 1 M.), sowie die Schicksale des Bühnenweihfestspieles vor und nach des Meisters Tode. Dabei sucht der Verfasser eine trockene, chronologische Schilderung der Entstehungsgeschichte des „Parsifal“ möglichst zu vermeiden. Es kam ihm darauf an, das Weihefestspiel aus dem Wesen des Schöpfers, aus der Zeit heraus entwickelt zu sehen.“ In 5 Abschnitte: Dichtung, Musik, „szenische Dramaturgie“, das fertige Werk bis zum Tode Wagners, „der Parsifal nach des Meisters Tode“, gliedert sich Hohbergers Arbeit, die dem ersten Abschnitte, der Dichtung, den breitesten Platz einräumt. Liebevoll eingehend werden alle Phasen der Entstehung des erhabenen Werkes dem Leser enthüllt. Dabei fällt an der prächtigen Darstellung des Ganzen überhaupt die reichhaltige Quellenbenutzung auf, die dieses Büchlein über die der meisten „Führer“, Leitfäden u. dergl. erhebt. Besonders eingehend sind die beiden letzten, dem großen Publikum leider noch wenig bekannten, Bände von Glasenapps großer 6bändiger Wagnerbiographie benutzt. Aus dieser Quelle, die uns einen so tiefen Einblick in die Werkstätte des schaffenden Genius eröffnet, stellt der Verfasser die Fülle der wundervoll in das Kunstwerk eindringenden oder häufig auch, nach Wagners Art, humoristischen Aeußerungen des Meisters zusammen, die von seiner Umgebung in Tagebüchern u. s. w. der Nachwelt aufbewahrt sind. Hervorhebenswert ist die wenig bekannte Wandlung von Wagners Beurteilung des Wolfram'schen Parzival, über dessen Auffassung des Grals als orientalischen Wundersteins und veräußerlichende Aneinanderreihung bloßer Abenteuer Wagner 1859 *) eine harte Kritik fällte, zu einer gerechteren Würdigung Wolframs in seinem herrlichen Aufsatze: „Was ist deutsch“ (1878), worin er hervorhebt: „während die

*) An Mathilde Wesendonck, Brief vom 30. Mai 1859.

Originale (die französischen Rittergedichte) heute zu Kuriosen von und litterargeschichtlicher Bedeutung geworden sind, erkennen wir in den deutschen Nachbildungen poetische Werke von unvergänglichem Werte" (vgl. auch H. v. Wolzogen, Parzival und Parsifal, Bayreuther Festspielwegweiser 1912, Bayreuth, Niehrenheim, S. 188 ff.). H. v. Wolzogen, den Hohberger anführt, betont aber mit Recht, daß Wagner damals (1859) sehr begreiflicherweise eine derartige Kritik fällen konnte. „Denn der Dichter, der soeben im „Ring des Nibelungen" und im „Tristan" in die Tiefen des Menschenwesens und des tragischen Ernstes seines Daseins hinabgestiegen und sie künstlerisch gestaltend ausgeschöpft hatte und der von da aus seinen welthellsichtigen Blick der Parzival- und Gralssage wieder zuwandte, stand nun, im vollen Bewußtsein ihrer neu erkannten, wahren Bedeutung, dem mittelalterlich-ritterlichen Abenteuer-Epos ganz anders gegenüber, als damals (1845), wo er im Kurgebrauch des böhmischen Bades „Töplitz", „behaglich im Waldfrieden ausgestreckt, sich anmutige Unterhaltung suchend, Wolframs romantisch-poetische Gestalten in ihrer schön empfundenen Anschaulichkeit an seiner nur erst willig aufnehmenden Phantasie vorbeigehen ließ." Hohberger hätte noch mit Wolzogen hinzufügen können, daß der Dichter des „Parsifal" dem „Parzival" in seiner Festschrift „Beethoven" aus dem Siegesjahre 1870 vollends versöhnt die Bruderhand gereicht hat durch die in das Zitat aus „Was ist deutsch" harmonisch einklingenden Worte: „Die innere Tiefe eines Wolfram von Eschenbach bildet aus demselben Stoffe, der in der Urform uns als bloßes Kuriosum aufbewahrt ist, ewige Typen der Poesie."*)

In der benutzten Litteratur des Verfassers vermisse ich aber den wichtigen Band der Entwürfe (Leipzig, Siegel-Linnemann, von Hans von Wolzogen (jetzt Band XI. der wagnerischen Schriften), den H. erst aus Berichten anderer, wie R. Sternfeld, kennen gelernt hat.

Es ist natürlich, daß der begeisternde Verfasser des oben erwähnten Parsifalschutzaufrufs auch in diesem dem Werden und Schicksale des erhabenen Werkes gewidmeten Buche sich mit besonderer Ausführlichkeit die Darstellung dieses Schicksals des Bühnenweihfestspieles hat angelegen sein lassen. „Mit dieser Bezeichnung wollte Wagner kundtun, daß diese Schöpfung nur seinem eigenen Festspielhause in Bayreuth geweiht bleiben solle."

Die letzten Seiten der Hohbergerschen Schrift schildern die schmähliche Mißachtung von Wagners so feierlich verkündetem, letzten Willen, den „Gralsraub" in New York und Amsterdam, den vergeblichen Protest von Frau Dr. Cosima Wagner (Brief an die Reichstagsabgeordneten 1901) und endlich den verhängnisvollen Beschluß des „deutschen" Reichstags von 1913, der das Bühnenweihfestspiel pietät- und verständnislos unseren „deutschen" Geschäftstheatern auslieferte!" Mögen die Deutschen durch Lektüre dieser Schrift und der durch die Freigabe so preiswert gewordenen Schriften**) Wagners überhaupt, besonders des 10. Bandes, Bayreuth würdigen lernen als die Weihestätte der Kunst Wagners, als die Offenbarung des „Geheimnisses", des wahren Wesens des deutschen Geistes!

Arthur Prüfer.

Franz Stassens erster Bilderzyklus zum Nibelungenmythos.***)

„Will einer Selt'nes wagen,
Was ließ er sich dann sagen." —

Während die „Welt" sich gierig um das Vermächtnis Wagners streitet, mit dem großen Namen ihr Geschäft betreibt, und der künstlerische wie moralische Erfolg, wie immer bei solchen Gelegenheiten in Deutschland, ein erschreckendes Defizit bedeutet, legt in einem jener produktiven Winkel der Großstadt ein deutscher Künstler Blatt für Blatt zu einem Werke, für das er in jahrelanger Arbeit Freiheit und Muße sich errang, und das

*) Diese Urteilsläuterung Wagners ist im Hinblick auf den Vortrag von Prof. H. Pfitzner in Leipzig, am 4. März, der leider nur die Kritik von 1859 hervorhob, besonders beachtenswert.

**) Besonders empfehlenswert die erste textkritisch durchgesehene und ausführlich erläuterte, wohlfeile Ausgabe von Geheimrat Prof. Wolfgang Golther (Deutsches Verlagshaus Bong & Co., goldene Klassiker-Bibliothek).

***) Franz Stassen: Das Rheingold. Berlin, Weise & Co., Maassenstr. 30.

wir ohne Scheu als eines der schönsten und eigenartigsten Opfer eines Künstlers vor dem von ihm bis zu völliger Durchdringung sich erkorenen Meister und Propheten deutscher Art und Kunst erkennen dürfen. Franz Stassen hat die erste Mappe seines Lebenswerkes des gewaltigen Bilderzyklus zum Ring des Nibelungen erscheinen lassen, und mit Staunen und fast Beklemmung stehen wir vor der Kühnheit eines solchen Planes, in hundert großen lithographischen Blättern die Mythenwelt des tonvermählten Dramas nun dem Auge im Bilde zu erobern. Nicht die Bilder des Dramatikers sondern die ganze Mythenwelt des Stoffes hat dieser echte Zauberer herauf ans Licht beschworen und dem Licht des Auges festgehalten.

Hier hat uns Stassen erst eigentlich die malerische Kraft dieses Mythos entdeckt — nicht als ob nicht schon mancher bildende Künstler aus dem Mythos Gestalten als Gegenstand seines Kunstwerkes erwählt hätte — hier aber ist es ein ganz anderes: Ein Künstler, dem jeder malerische Gedanke sogleich mythisch, Anschauung und Symbol zugleich ist, eine im tiefsten musikalische Natur, die sich aber nun mit goethischer Augenseligkeit uns mitzuteilen vermag, hat hier mit unerschöpflicher Erfindungslust und reinem Stilgefühl für die Würde des Stoffes den deutschen Nibelungenmythos, den Wagner zum Tönen gebracht hat, nun dem Auge eröffnet. Das neue aber ist dies: Nicht die oder jene Gestalt des Mythos, oder gar der Bühnenhandlung, sondern das gestaltgewonnene Wesen des Mythos selbst darzustellen, d. h. die Gestalt in ihren vielfachen lebendigen Beziehungen zur Natur und zur Weltidee in unmittelbarem Kontakt zu erhalten, sie nicht isoliert als Einzelporträt oder -Landschaft aus dem gesamten Weltbilde herauszuschneiden, die lebendigen Wechselbeziehungen idealer Art nun auch im Bilde festzuhalten und doch nicht damit zur Starrheit zu zwingen, das war eine neue Aufgabe, in der noch alles zu erfinden war.

Schon in einem früheren Werke hatte der Künstler diesen Gedanken aufgenommen und durchgeführt, als er in seiner Parsifalmappe jedes der Hauptbilder in Zusammenhang mit der als Rahmen größten Stils gedachten Heilsgeschichte Christi brachte und so dem ganzen einen viel tieferen Hintergrund gab. Das war genau die Art wie Wagner selbst Vergangenes und Zukünftiges durch sein Orchester mit seinen sprechenden Tonsymbolen in lebendige Beziehung setzte. Dieses Moment aber hat der Zeichner ganz unmittelbar sich angeeignet und sich ein „malerisches Orchester" geschaffen: Die Umrahmung, welche das Mittelbild mit seinem Einzelfalle wie in eine Symphonie malerischer Symbole einschließt und damit dem Einzelfalle Hintergrund und mythische Allgemeinheit erteilt.

Wir werden also in erster Linie auf das Verhältnis von Rahmen zum Mittelbild zu achten haben und die Beziehungen haben wir selbst zu suchen. Der Künstler trennte beides. Aus der Fülle malerischer Ideen wählte er wohl mit dichterischem Auge zwei heraus, die er nun, wie die Natur die Erscheinungen, nebeneinander stellt, damit unser Auge von einem zum anderen gleitend die Verknüpfung selbst vollziehen möge. Denn das Lebendige der beständigen Beziehungen, die das musikalische Orchester stäts neu und unmittelbar geben kann, wird starr, wenn es der Bildner fixieren wollte. Nur in der liebevoll-tätigen Phantasie des abwartenden und tastenden Beschauers besteht diese nirgends abgeschlossene Unendlichkeit der lebendigen Zusammenhänge. Diese Bilder zwingen den, der sie liebt, zu tätigem Genuß. Wir sehen die Ideen zwar mit Augen, müssen sie aber erst selber bilden, um sie auch zu sehen. Das ist auch das Geheimnis der merkwürdigen Form dieser Bilder. Ein goethisches Auge, immer Lebendiges auch unendlich fordernd, hat sie geschaffen.

Nur wo der Dualismus im Gegenstand besteht, finden wir ihn auch im Bilde, und wo das Orchester des Musikers schweigen würde oder nur untermalen würde, da finden wir auch das „malerische Orchester" aus seinem symphonischen Strom zurückgedrängt in einfache rhythmische d. h. lineare Formen.

I. Eine herrliche malerische Einleitung hat der Künstler seinem Werke gegeben. Wie jenes zauberhafte erste Klingen der Tiefe des Rheingoldvorspieles trifft uns geheimnisvoll der erste Blick in die noch ungestalteten Tiefen schöpferischer Natur. Tief unter den Wurzeln der Weltesche, wo im Feuchten Lebendiges entsteht, träumt Urmutter Erda geheimes Leuchten ewigen Sinnens auf der Stirn, das Werden der Welt. Und oben in den Wurzeln der Esche, selbst noch kaum sich von ihnen lösend, schlummern „drei der Töchter, urerschaffene", die Nornen; noch spinnen sie nicht, noch lebt nicht Zeit noch Schicksal, ein geheimnisvoller Lichtring nur umschwebt die schlummernde Gruppe wie der Schein einer entstehenden Welt, ein geistiges über den Wassern.

II. Aus dem Strome entsteht die Gestalt. Zwischen Fließen und Gestalt doch gibt es keinen Uebergang, es ist wie plötzliches Erstarren des drängenden Zeugungsstromes wie jenes cresc. in pp. beim Szenenbeginn des Rheingoldes. Der Strom ist hier plötzlich wie durch Zauber gebändigt und als lebendige Gestalt gebunden, nachdem er vorher

alles sprengen wollte. Woglindes „Wagalaweia“ weckt die Schwestern am Grunde. Urmotive des Lebens, Kunstformen der Natur, Wasser- und Wolkenmotive umgeben aufsteigend das Ganze, über allem „der uralte heilige Vater mit gelassener Hand“. Das ist der warnende „Vater“ der Rheintöchter. Sie kennen noch nicht Wotan, nur „Vater und Mutter“, Wasser und Licht, Vater Rhein und „Frau Sonne“. Noch scheint sie nicht, dantisches „Licht ohne Sonne“ umhüllt das Ganze.

III. Hier ist alles verengt zu einem schmalen Schacht. Naturgewächse schlingen sich wie Greifarme nach der Tiefe, aus der Alberich ans Licht steigt, mit ihm sind flimmernde Wasserlebewesen aus dem Dunkel heraufgeschwommen. Alles will nach dem Licht und dem Weibe. Unten aber, am Rahmen, scheinen wir die ersten Schöpfungsversuche der Natur zu erblicken, die nach alten Sagen erst Dämonen ungestaltet und mißgestaltet erschuf, ehe ihr der Mensch gelang. Kinder der Nacht sind es, nicht der Liebe entwachsen.

IV. „Die Weckerin lacht in den Grund.“ Die Mutter Sonne weckt das ihr verwandte Leuchten des Goldes und ein seliger Lichtwirbel zieht die Geschöpfe der Flut herauf zum Licht.

V. Der Raub. Völlig verdüstert ist die strahlende Goldhelle. Alberich braust in die Tiefe, die Rheintöchter fassen in rasender Angst noch nach dem Lichtglanz. Hier nun sehen wir jenen Dualismus des malerischen Bildes zuerst nach der innerlichen Zerspaltung der ideellen Welt. Die Einheit der Natur ist zerrissen. Zeitlichkeit und Sorge, Notwendigkeit und Schicksal sind in die Welt gekommen. Mit dem Fluch der Liebe wurden die Nornen erweckt, sie spinnen nun am ewigen Seil Weltenschicksal und Weltensinn. Die Hinterste scheint aus den Aesten der Weltesche goldene Fäden herabzuziehen, um sie zum Seil zu drehen, das die zweite fest windet; die dritte, einsam stehend, mißt jedem Ding seine Dauer zu. Der Erde Rücken, auf dem sie stehen, scheint einen goldgestopften Rachen zu zeigen: Mammon, der der Liebe fluchte.

VI. Wotan findet Loge. Eine völlig selbständige Weiterspinnung mythischer Züge des „Ringes“. Auch hier ein Dualismus, dessen lebendiges Ineinandergreifen der Phantasie zu erschließen bleibt. Der Götter Urzeit. Ein wunderbarer Frühlingszauber und Naturhymnus klingt aus dieser Landschaft. Wasser der Tiefe umspülen Ymir, der Erde Riesenrücken, und wiederum steigen Wolken- und Wassermotive der früheren Bilder empor zur geflügelten Sonnenscheibe mit Adlerköpfen. „Wasser ist lauter, Wasser ist heilig“, das Feuer erst bringt Gewaltsamkeit in das ewige Fließen. Auf wolkigen Höhen hausen die Götter der Natur, die Geschwisterpaare Freia und Fricka, Donner und Froh. Froh steht in seligem Entzücken, ein Frühlingsgott, am anderen Ufer; aus Wolkentälern shreitet Donner herab. Zu Frauenschönheit und ewige Jugend wahrenden Aepfeln. In diese selige Ruhe bricht wie ein jähes Ereignis der Elemente ein anderes dunkles Bild. Wotan, der Usurpator, und nicht vom alten, gleichen Göttergeschlecht braust herein in diese Welt. Ein gewaltiger Wille will herrschen *über*, nicht *mit* den anderen. Die Elemente muß er, nicht ein Elementargott, sich zwingen; vor seinem bannenden Blick, seinem herrischen Willen wird in dunklem Geklüfte die Flamme selbst Gestalt. Loge entsteht an des Gewaltigen Blick gebannt aus der Lohe, halb noch in Flamme, halb schon Person.

Hier hat der Maler den Dichter aufs glücklichste erweitert. Das geheimnisvolle „wie ich dich fand als feurige Glut“ ist Anschauung geworden. Die beiden Welten, hell und dunkel, Ruhe und gewaltigste Bewegung, stehen jäh gegeneinander. Wir fühlen, *es ist der letzte Tag der Götterurzeit* dort unten. Aber auch der Bezwinger wird eines der Augen hingeben müssen, mit denen er den Feuergeist bannte.

VII. Der Vertrag. Im Kranz, der Esche entrissen, schnitzt Wotan die Runen in den gewaltigen Schaft, unbekümmert um Frohs mahnende Gebärde, umkreist von den Raben auf gewitterdrohendem Himmel. Loge aber steht auf der Riesen Seite wie tänzelnd um Walhalls Zinnen, die wie der Gedanke Wotans aus Wolkenstreifen schon auftauchen. Zusammengerollte Eschenzweige, umwunden vom Nornenseil, umschließen das Geschwisterpaar. Freia an der Brust der Schwester wie schlafend, Fricka mit offenem Auge nachdenklich, um sie hat der Gewaltige geworben, der nun den Speer brach und seiner Augen eines am Quell der Erkenntnis dahingab. Nur dem *Mächtigen* und *Wissenden* wollte sie folgen.

VIII. „Geraten ist ihm der Ring.“ Die Schlucht hinunter fährt Alberich, den neugeschmiedeten Ring am Finger, unter das entsetzt dahingekauerte Geschmeiß von Nibelheim. Nun ist einer über ihnen, der sie zwingen wird. Jetzt sind sie Knechte, die ewig Unfreien. Funken sprühen vom Ringe durch den Schacht. Oben aber, zur Esse hinaus, flieht Loge, jedem Herren dienstbar [„heizt' ich die Esse dir nicht?“].

Unter Goldgeschmeide, umschlungen von Schlangen der Tiefe, winden sich Mann und Weib wie unter schwerem Alpdruck. Der Fluch des Goldes ruht auf der Liebe, und finstere Träume werden die Liebenden schrecken. Die Sonnenscheibe ist verschwunden, statt dessen scheinen Dämonen der Tiefe den Ring mit dem glotzenden, augenlosen Gesicht zu halten: das ist die lichtlose Sonne dieser Welt.

IX. Wotans Traum. Als wären wir aus wirrem Traume, vom Alpdruck befreit, in sternschimmernde Bergesnacht hinausgetreten, so umfängt uns wie erlösend der wunderbare Zauber dieses herrlichen Bildes. Wie aus dem ewigen Felsen gewachsen steht der unermeßliche Bau, der Göttergedanke, gegen den Sternenhimmel. Noch schlafen Wotan und Fricka, nur die Riesen schleppen noch die letzten Quadern zur gewaltigen Kuppel.

X. Freia schwebt wie von ihren Schwänen getragen durch eine Frühlingslandschaft, Blüten und Aepfel den Göttern zu bringen, verfolgt von den Riesen. Noch weiß sie nicht, was ihr droht. Wie ein reicher Frühlingskranz umgibt der Rahmen das Bild: Frauenschönheit, ewige Jugend. Männliches und Weibliches stehen werbend zum ersten Mal hier gegenüber. Oben die Riesen, unten die Götter, Wotan als strahlender Sonnengott mit Speer und schwer erworbenem Wissen steht werbend vor Fricka, und ihre Hände treffen sich zum ersten Mal. Oben aber sind die Eschenzweige gebrochen wie eine Anklage gegen den Herrn der Welt, zwei Fenriswölfe benagen die noch strahlende Sonnenscheibe.

XI. Loge und die Rheintöchter. Wie dort das Orchester hier zum ersten Male die vollen Klänge von Weibes Wonne und Wert hervorzaubert, so malt der Rahmen hier einen malerischen Hymnus des Liebeslebens in der reinen Natur. Alles was lebt, strebt nach lebendiger Ergänzung. Wesen der Luft, des Wassers und der Erde, alles scheint sich in dem Händegruß des Männlichen und Weiblichen zu begegnen. Hier zieht der Mann in Liebesumarmung das Weib zu sich, dort hebt das Weib den schwärmerisch zu ihr Aufblickenden zu sich empor. Loge aber steht feurig und kalt vor den Rheintöchtern, und unten ist einer allein: Alberich, der der Liebe fluchte.

XII. Freias Raub. Die Sonnenscheibe ist plötzlich verfinstert, die Götter im bleichen Nebel fahl dahingesunken. Loge allein steht spottend zwischen ihnen. Mit gewaltiger Drastik erkennen wir den Grund aus dem Mittelbild. Die Riesen raubten, was ihnen gehörte. Fasolt trägt die lichte Gestalt. Unten liegt die eben noch so belebte Landschaft einsam und verdüstert.

XIII. Der Tarnhelm. Im tiefsten, geheimsten Geklüft von Nibelheim wird nun auch die Lüge gezeugt. Alles ist hier lichtlos und mißtönend. Oben Ring und Tarnhelm wie ein malerisches Symbol der Lüge. Wieder sehen wir unten jene Mißbildungen der lieblos schaffenden Tiefe. Weiter unten schleppen geknechtete Nibelungen Gefäße und Geschmeide, vom Herrn des Ringes mit der Geißel gejagt.

XIV. Götter des Lichtes müssen hinab ins Geklüft der Lüge. Wotan wie zaudernd vor letztem Abstieg wie mit abwehrend beschwörender Handbewegung wird von Loge geleitet, der überall zu Hause ist. Verlorener Jugend erjag ich erlösendes Gold! E r l ö s e n d e s G o l d ! Wir aber sehen, wie alles Lebendige in den Raubtierklauen des Golddämons nun sich windet. Schlangenleiber lasten auf den Wesen der Tiefe, ein jeder will den unter ihm Stehenden zertreten. Alles ist lastender Druck und grauenhaftester Egoismus. Auf goldener Kugel in der Mitte brütet eine Kröte.

XV. Wotan, sonst immer aufrecht, erniedrigt sich zur brutalen Gewalttat. Dem Hüter des Rechtes enfällt der Speer. Loge, mit allem spielend, scheint ihn tänzelnd aufzufangen. Unter des Gewaltigen mächtigem Griffe aber windet sich Alberich, das Gesicht schon erkennbar unter halbabgezogenem Tarnhelm, halb noch in Krötengestalt. Alberich in Wurmesgestalt und der Aufstieg mit dem Gefesselten bilden den unteren Rahmen. Lastend liegt drüber schwarz und schwer der Erde Riesenrücken. Oben Fasolt und Fafner am Meeresstrande im Riesenheim. Noch ist die Sonnenscheibe verfinstert und Freia auf einer Felsenklippe schmerzlich zusammengesunken, von ihren Möven umkreist. Fasolt halbaufgerichtet scheint die Mienen der Trauernden ergründen zu wollen. Am Horizont liegt bereits der Lichtstreifen des neuen Tages. Unten hat Wotan ja neue Lösung erworben.

XVI. Der Fluch. Ein dreigeteiltes Symbol wieder. In der Mitte in violettem Dämmerlicht Alberich in rasender Wut auf dem Goldhaufen vor Wotan, der wie gebannt auf den Ring am Finger blickt. Oben erschauen die Nornen entsetzt ein wüstes Gesicht im Weben des Seiles. Wie dort im Orchester Werden und Vergehen in e i n e m Motiv — aufwärts und abwärts — sich symbolisierte, so scheint hier das aus goldenen Fäden gewebte Seil sich unter den Händen der Nornen wieder auflösen zu wollen. Unten aber erscheint trauernd Erda; dieser Eingriff drang bis ins tiefste Wesen der Natur und wird sie wecken.

XVII. Freias Schmach. Flimmerndes Gold soll die Schmach der edlen Frau verdecken, die in keuscher Gebärde sich vor dem Golde bedeckt, als wäre sie nackt den Blicken des bleichen Metalles preisgegeben. Froh eilt in schmerzlicher Hilfsbereitschaft, ihr die Qual abzukürzen. Donners Hammer zuckt Blitze. Unten fallen die Tränen der Freia auf ihre heiligen Tiere, die Schwäne.

XVIII. „Alles was ist endet." Aus tiefstem persönlichen Erleben ist dieses vielleicht schönste Blatt der ganzen Mappe entstanden. Wotan hat das Ende gesehen, der Blick der entschwindenden Wala hat ihn aufs tiefste gefesselt, was zwischen beiden er birgt, wer mag das Geheimnis zu ergründen? Nur der eine Trieb noch: hinab zu der Entschwindenden! Froh und Fricka, das Leben, müssen ihn gewaltsam zurückhalten. Hinten erschauen wir die Nebelschattenbilder der Riesen und Freias. Ueber allem der Ring mit der geballten Faust des fluchenden Alberich.

XIX. Der Brudermord. Fafner erschlägt den Bruder auf dem Goldhaufen. Wotan an der Klippe, an der ihm Erda soeben erschien, hält in stummem Entsetzen die Hand mit dem Ring vor sich hingestreckt. Die Worte der Wala sind Wahrheit geworden. Loge zwischen Riesen und Göttern starrt in heftigster Erregung auf die Tat. Zwei Schlangenungetüme, wie einst Fafner den Hort hüten wird, recken die Hälse drohend nach oben, wo wieder der Ring mit der geballten Faust des fluchenden Zwerges schwebt.

XX. Wie jene Befreiung des Gewitterzaubers wirkt rein malerisch dieses herrliche Naturbild nach der Beklemmung des vorigen. Ueber Felsengeklüft mit dröhnendem Schritt von Klippe zu Klippe schreitet in wuchtigem Rhythmus der Wettergewaltige von Wolken umhüllt, die er mit mächtiger Gebärde mit Eisenhandschuh und Eisenhammer zu sich heraufzwingt. Eine gewaltige Hochspannung drängt zur Entladung. Alles ist elementar hier wieder, auch der Rahmen zeigt daher nur Naturmotive. Zwei Widder Asathors und Motive des Blitzes bilden den Rahmen, scharf gezackt, wie der Donnerruf der Musik.

XXI. „Zur Burg führt die Brücke". Unten verhüllt Gewitternebel nur halb noch den gefallenen Riesen, Fafner sieht man talab zum Rhein den Hort schleppen. Froh, eine herrliche Jünglingsgestalt, steht schimmernd im leuchtenden Wasserdampf, reine Natur um sich verbreitend. Seiner weisenden Hand folgend wölbt sich der Regenbogen hinüber zum anderen Ufer. Naturmotive bilden den Rahmen, Wassermotive, oben zwei Falken.

XXII. Noch einmal dringt ein Laut aus der Tiefe, der Rheintöchter Klage. Im tiefen Rheintal erhebt sich eine Klippe, auf ihr die drei Frauengestalten in herrlicher Linie gruppiert. Noch sucht die eine schwimmend unten in der Tiefe, wo's traulich und treu allein; die zweite halb aus dem Wasser sich hebend folgt dem Blick und der Gebärde der dritten, die hoch empor in mahnender Anklage den Arm nach Walhall hebt, dessen untere Zinnen allein den ganzen Hintergrund ausfüllen, so einen Begriff der ungeheuren Größe uns gebend. Oben wölbt sich der Regenbogen. Die Klage verhallt ungehört; die Götter sind unsichtbar verschwunden.

XXIII. Oben aber erwartet Walhall ihres Einzuges. Der Rahmen des Bildes ist gleichsam ein Felsentor der Burg, durch das die Götter auf der Regenbogenbrücke hereinschreiten. Ein letzter Nebeldampf umzieht unten nur noch die letzten äußeren Zinnen der Burg im Abendsonnenschein. Hierher dringt kein Laut mehr aus der Tiefe. Wotan, das Schwert im Gurt, und Fricka wie in neuer Liebe und Bewunderung gebunden, Froh und Freia mit dem blühenden Apfelzweig neuer ewiger Jugend und Donner schreiten herein. Nur Loge fährt funkelnd zurück vor Walhalls Zinnen, die ihm nur der Zerstörung noch wert sind. Die Götterburg selbst uns unsichtbar, spiegelt sich einzig uns in der Götter leuchtenden Augen. Unten aber am Rahmen Zinnenmotive der Burg. Schlafend, doch unheilverkündend, lagern zwei Nibelheimungeheuer, oder sind es Schatzhüter, die mit der Macht des Hortes einst die Zinnen von Walhall benagen könnten? In der Mitte aber steht bannend das Schwert, der neue große Gedanke Wotans als Hüter der Ordnung.

XXIV. Von der Weltesche ging das Leben aus. Nun stehen wir wieder davor, zum ersten Mal dies Geheimnis erhabener Einsamkeit ganz erschauend. Was aber hat sich seit dem ersten Bilde alles aus den Wurzeln des Lebens entwickelt? Aus tiefsten Tiefen erhebt sich über alle räumliche Möglichkeit der gewaltige Baum über Schneegipfel. Ueber berghohe Wurzeln und weltferne Täler spinnen die Nornen das ewige Seil. Ihr Haupt umschweben nun

„des Lebens Bilder, regsam, ohne Leben
Was einmal war, in allem Glanz und Schein,
Es regt sich dort; denn es will ewig sein:
Und ihr verteilt es, allgewaltige Mächte
Zum Zelt des Tages, zum Gewölb der Nächte".

Durch der Esche Aeste ziehen Nebelstreifen. In endlosen Fernen erglänzt die Kuppel der Götterburg, in der Wotan nach langem schweren Tage nun die erste Ruhe der Nacht genießt. Sein leuchtendes Auge neues erschauend, neues planend, im Quell versenkt zieht geheime Kreise bedeutungsvoll um sich:

„Empfangt in Ehrfurcht sterngegönnte Stunden".

Eine erste Anleitung, nicht eine Besprechung können diese Zeilen nur sein. Dazu sind die Bilder zu neu und zu groß. Nur um den Sinn konnte es sich handeln; denn das technische ist völlig vergessen vor dieser Fülle der Gestalten dieses Wunderlandes, das wir zum erstenmale nun auch mit Augen sehen, und in dem wir mit all den tieferen Fasern unseres Lebens doch längst zu Hause sind. Und mit tiefster Freude fühlen wir uns einer geistigen Heimat zugehörig, die solche Schöpferkraft erzeugte. Was werden wir hier noch zu erwarten haben!

Erich Schwebsch.

Bayreuth und Draußen.

Richard Wagner-Stipendien-Stiftung.

Wir machen hierdurch bekannt, daß vom 1. Oktober ds. Jrs. ab die Verwaltung der Richard Wagner-Stipendien-Stiftung in Händen des Herrn Dr. Siegmund Benedict, Elberfeld, Rheinische Straße 55, ruhen wird und somit Stipendien-Gesuche für künftige Bühnenfestspiele in Bayreuth nach jenem Termine an ihn zu richten sind. Herr Friedrich von Schoen in München, Kaiser Ludwigplatz 2, behält dann, als dritter Beirat, nur noch die Vermögensverwaltung der Stiftung; Spenden und Ueberweisungen für die Stiftung sind nach wie vor an die Bayer. Vereinsbank, München, erbeten, unter gef. gleichzeitiger Mitteilung an Herrn von Schoen.

Beiräte der Stiftung werden vom 1. Oktober ds. Jrs. sein: Frau Clara Lambrecht, Nürnberg, und H. P. Freiherr von Wolzogen, Bayreuth.

Die Verwaltung der Richard Wagner-Stipendien-Stiftung.

Friedrich von Schoen.

Dieser Ankündigung drängt es uns gewiß im Namen der gesamten Bayreuther Gemeinschaft den Ausdruck des herzlichsten Dankes hinzuzufügen, welchen wir dem allgetreuen, allbewährten Verwalter der Stiftung für seine so feinfühlend beseelte Führung des schwierigen, verantwortungsvollen Amtes im Dienste unserer großen Sache schulden, des Dankes auch dafür, daß er seinem von uns vertrauensvoll begrüßten Nachfolger mit Rat und Tat noch ferner als wertester Mitarbeiter beizustehen sich entschlossen hat!

H. v. W.

Aus den Vereinen.

Bericht des Akademischen Richard Wagner-Vereins zu Berlin.

Wintersemester 1913—1914.

Dieses Semester war in der Hauptsache der Interpretation des „Tristan" gewidmet, die Herr Prof. R. Sternfeld wieder freundlichst übernommen hatte. Daran schloß sich eine Wiedergabe der „fünf Gedichte" durch Frau Löhr-Jäger und von „Isoldens Tod" durch Frl. von Linsing an. An Vorträgen aus dem Gebiete dieses Werkes sind zu erwähnen: eine einleitende Betrachtung Herrn Prof. Sternfelds; „zur Entstehung des Tristan" (stud. med. Curt Westernhagen); „sagengeschichtlihe Untersuchung" (cand phil. B. Wieger); „König Marke" (cand phil. E. Schwebsch). — Genau erläutert wurden ferner von Werken Wagners: „Die Faust-Ouvertüre" und der „Philadelphia-Marsch" (Prof. Sternfeld und E. Schwebsch), wiedergegeben: „Meistersinger"-Vorspiel (Prof. Sternfeld, E. Schwebsch), Sieglindens Erzählung aus dem I. Akt der Walküre und ihre Vision aus dem II. Akt (Frl. Kaminth u. Prof. Sternfeld).

Im Anschluß an die Interpretation der „Faust-Ouvertüre" wurde Wagners Erläuterung zu Beethovens „Coriolan" vorgelesen (E. Schwebsch), (mit einer Vorführung der Ouvertüre am Klavier durch Prof. Sternfeld u. E. Schwebsch). Referate über andere Schriften des Meisters hatten übernommen: B. Wieger: „Oper u. Drama", Teil I und III; Curt Westernhagen: Oper u. Drama, Teil II; Frl. cand. phil. Sinteuis: „Religion und Kunst".

Mit der künstlerischen Persönlichkeit Wagners beschäftigten sich die Vorträge von Prof. Sternfeld: „Wagner und Verdi" und C. Westernhagen: „Ueber das Verhältnis von Kunst und Kultur bei R. Wagner".

Von Werken anderer Meister wurden vorgeführt und zum Teil genau erläutert: Siegfried Wagner: „Kobold" Akt III Szene 1 (E. Schwebsch); F. Liszt: „Faustsymphonie" (stud. phil. Faistle, E. Schwebsch), „Franziskus auf den Wogen schreitend" (E. Schwebsch), die Verkündigung und Anbetung aus dem „Christus" (Prof. Sternfeld und E. Schwebsch); Bach: Orgelphantasie und Fuge g-moll, Pastorale und Toccata F-dur (Prof. Sternfeld u. E. Schwebsch); Beethoven: Sonate op. 22 (Prof. Sternfeld); A. Bruckner: VIII. Symphonie (Prof. Sternfeld, K. M. Faistle, E. Schwebsch).

Am 23. Februar veranstaltete der Verein eine öffentliche Feier. Die Ansprache hielt Herr Prof. Wentzel „Wollen wir hoffen?" Mit dieser Frage trat er an eine Betrachtung der Stellung heran, die die „Welt" heute zum Meister hat und ganz unzweideutig durch ihre Nichtachtung seines Willens (Parsifal) und Verzerrung seines Wesens (Jejunus, E. Ludwig, Kapp) zeigt. — An der Ausführung der musikalischen Vorträge beteiligten sich in dankenswerter Weise: Herr Hofpianist José Vianna da Motta (Bach-Liszt: Orgel-Phantasie und Fuge g-moll; Liszt: Franziskus über die Wogen schreitend); Herr Hofopernsänger Bischoff und Frau (Fliedermonolog, Sachs und Eva — „Meistersinger", Akt II —; Siegfried Wagner: „Kobold", Akt III, Szene 1); Herr Bischoff (Wotans Abschied). Die Begleitung der Gesangsvorträge am Klavier hatte Herr Prof. Sternfeld übernommen. stud. phil. E. Schwebsch gab eine Einführung in die Szene aus dem „Kobold", wobei er ein klares Bild der künstlerischen Persönlichkeit Siegfried Wagners entwarf.

Die Zahl der Mitglieder betrug 12; I. Vorsitzender: stud. phil. B Wieger, II. Vorsitzender: stud. med. Curt Westernhagen, III. Vorsitzender: stud. phil. Barnasch.

Basel. 22. 5. Geburtstagfeier: Spinnerlied, für Klavier v. Liszt (Hr. R. Mattés), Vortrag des Hrn. A. Zinsstag über Siegfried Wagners „Kobold", zwei Fragmente aus „Der Kobold" (Gesang: Fr. Zuber, Klavier: Hr. Hamm), Cavatine und Duett aus „Die Feen" (Frl. E. Gysin, Hr. H. Ernst), Albumsonate (Frl. Elsa Huber), „Die beiden Grenadiere" (Ges. Hr. G. Riever, Klav. Hr. Hamm). Danach: außerordentliche Generalversammlung, Besprechung und Beschlußfassung über ein im Herbst zu veranstaltendes Orchesterkonzert unter Leitung Siegfried Wagners.

Darmstadt. 225. Ver.-Abd. 9. 3. Neuheitenabend von Hrn. Konzerts. Rud. Gmeiner-Berlin und Hrn. Konzertm. Ferd. Kaufmann-Frankfurt a. M. (Violine), unter Mitwirkung des Komponisten Hrn. Dr. Emil Mattiesen-Berlin und des Hrn. Lorenzo Mattozzi- Frankfurt a. M. (Klavier): Werke von E. Mattiesen, Tor Aulin, Hugo Kaun. — 226. Ver.-Abd.: 16. 3. Kammermusikabend von Konzerts. Frl. Hedwig Rode-Osnabrück u. d. Frankfurter Kammermusikvereinigung (Hrn. H. Lange, W. Meyer, Fr. Bassermann, Ary Schuyer, Aug. Richers, J. Rege, H. Türk, E. Hauser): Werke von Mozart, Schubert, Brahms, A. Mendelssohn, Strauß. — 227. Ver.-Abd. 4. 4. Liederabend von Hofoperns. Frl. Gertrud

Geyersbach, unter Mitwirkung des Hrn. Hofmus. Hugo Andreae (Cello) und Hrn. Kapellm. Hans Oppenheim (Klav.): Werke von Schumann, Schubert, Boëllmann, H. Wolf, Cui, Mozart, Popper, A. Mendelssohn, Wolff-Ferrari, Pfitzner, Winterberger.

Hamburg. 102. Ver.-Abd. 21. 4. Mitwirkende: Elsa Wolde (Klav.), Marine Meinel (Violine), John Eppen (Ges.): Werke von Wolff-Ferrari, Strauß, Debussy, Saint-Saëns, Scott, Brahms, E. Wolde, Mili Balakireff. — 103. Ver.-Abd. 22. 5. Geburtstagsfeier: Mitwirkende: Prof. A. Wolfgang Golther v. Rostock (Vortrag), Frl. Frieda Haarburger, Dr. Hermann Behn (Klav.): Tristan u. Isolde, Liebesnacht, für 2 Klaviere; Vortrag über Tristan u. Meistersinger, Dichtung u. Erlebnis; Quintett u. Festwiese a. d. Meistersingern; Vortrag über Parsifal im Urteil der Mit- u. Nachwelt; Karfreitagsszene für 2 Klaviere.

Kopenhagen. Die letzte Sitzung in dieser Saison „des dänischen Rich. Wagnervereins" fand unter zahlreichem Anschluß und in Anwesenheit I. M. der Königin Alexandrine statt. Sie war teils dem Andenken des verstorbenen Vorsitzenden K. Kapellmeister Fr. Rungs, teils der bevorstehenden Erstaufführung von „Tristan und Isolde" gewidmet. Die Gedächtnisrede auf Rung hielt der Vizepräsident Will. Behrend, worauf Schuberts „Litanei" folgte. — Die „Tristan"-Abteilung leitete ein Vortrag des Dr. Paul Tuxen ein, worauf der ganze 1. Akt gesungen wurde, und zwar von Frau Ulrich, Frl. Elsted, die Herrn P. Cornelius, Hoeberg und Wiedemann.

Die Generalversammlung „des dänischen Rich. Wagnervereins" hat neulich für K. Kapellmeister Fr. Rung K. Kammersänger P. Cornelius zum Präsidenten gewählt. Die übrigen Mitglieder des Vorstandes wurden wiedergewählt, darunter Herr Will. Behrend als Vizepräsident, Herr Generalkonsul Hausen als Kassierer und Herr J. Clausen als Sekretär.

Plauen i. V. 223. Konzert am 31. Januar: 1. Motette: Quia vidisti me, Thoma von G. P. Palestrina. 2. Adoramus te aus Neithardts Sammlung „Religiöser Gesänge" von Jacopo Corsi. 3. Es ist ein' Ros' entsprungen, von Michael Prätorius. 4. Gib dich zufrieden und sei stille, von Johann Sebastian Bach. 5. Doppelchor von Mendelssohn. 6. Chor aus dem „Liebesmahl der Apostel" von Wagner. 7. Altes Volkslied von Joh. Brahms. 8. a) Schlummerlied und b) Morgengruß von R. Kahn. 9. Die Nachtigall, von Mendelssohn. 10. Palmsonntagsmorgen, von M. Bruch. Ausführende: Der Schloßchor des K. Hof- und Domchores zu Berlin. Leitung: Prof. Hugo Rüdel. — 224. Konzert am 28. Febr.: 1. Drei Duette f. Sopran u. Tenor von Schumann u. Brahms. 2. „An die ferne Geliebte", Liedercyklus f. Tenor von Beethoven. 3. Arie der Rosine a. d. Oper „Der Barbier von Sevilla", von Rossini. 4. Zwei Duette f. Sopran u. Tenor von Donizetti und Gounod. 5. Vier Lieder f. Sopran von Rich. Strauß, Reger, Chaminade und Arditi. 6. Gralserzählung a. Lohengrin von Wagner. Ausführende: K. Kammersänger W. Kirchhoff und Bertha Gardini-Kirchhoff a. Berlin. — 225. Konzert am 13. März: 1. Quartett C-dur op. 54 Nr. 2 von Haydn. 2. Quartett F-dur op. 59 Nr. 1 von Beethoven. 3. Quartett Nr. 2, D-dur von A. Borodin. Ausführende: das Brüsseler Streichquartett der Herren F. Schörg, H. Daucher, P. Miry und C. Dochaerd aus Brüssel. — 226. Konzert am 26. März: 1. Ouvertüre zu Iphigenia in Aulis von Gluck. 2. Arie a. „Il re pastore" v. Mozart. 3. Klavierkonzert Es-dur von Beethoven. 4. Fünf Lieder von Brahms, Rob. Franz, Schumann, v. Fielitz u. Pfitzner. 5. Siegfried-Idyll v. Wagner. Ausführende: Marie Luise Bailey-Apfelbeck, Klaviervirtuosin a. Wien, Alice Ritter-Schmidt, Konzertsängerin a. Dresden u. d. städtische Kapelle aus Plauen. Leitung: Max Werner. — 227. Konzert am 22. April: Vortrag mit Erläuterungen am Flügel über Rich. Wagners Parsifal. Ausgeführt von Prof. Dr. G. Henning aus Leipzig.

Richard Wagner-Verband deutscher Frauen.

Am 25. 4. fand zu Weimar die 6. Hauptversammlung des Verbandes unter dem Vorsitz der Frau **Marg. Strauß-Magdeburg** statt. Bedauerlicherweise sieht sich die hochverdiente Vorsitzende des Verbandes genötigt, ihr Amt in andere Hände zu legen; es wird Frau Regierungsrat **Marianne Lange-Hannover** einstimmig dafür gewählt. Frau Strauß nimmt die Wahl zur **Ehrenpräsidentin** des Verbandes dankbar an; **Hr. v. Schoen**, den der Verband zum Ehrenpräsidenten ernennen will, bittet nur Ehrenmitglied des Vorstandes sein zu dürfen. Frau v. **Chelius-Potsdam** muß ihr Amt als 2. Vorsitzende leider niederlegen, da

sie nach Petersburg geht, ist aber zur Weiterführung bereit, bis ein Ersatz gefunden sein wird. — Ein wichtiger Doppelantrag wird von der Ortsgruppe Nürnberg gestellt:

1. daß die Ortsgruppen, die das Drittel ihrer gesammelten Gelder zurückbehalten, alle entstehenden Vereinskosten einschließlich Caritas-Spende davon bestreiten,
2. daß, falls von dem übrig bleibenden Geld aus diesem Drittel Parsifal- oder andere Karten für die Bayreuther Festspiele zur Verlosung angekauft würden, diese wie überhaupt jedwede Kartenverlosung nur bedürftigen Stipendiaten, keinesfalls aber anderen Mitgliedern des Verbandes zu gute kommen dürften.

Nach längerer Debatte wird der Vermittlungsantrag des Hrn. v. Schoen angenommen:

„Der Hauptvorstand empfiehlt, daß, falls von dem dann übrig bleibenden Gelde aus diesem Drittel Parsifal- oder andere Karten für die Bayreuther Festspiele zur Verlosung angekauft würden, die Karten nur unter solche Mitglieder verteilt werden möchten, die sich für diese Verlosung bei ihm anmelden wollen".

Der Antrag der Ortsgruppe Weimar:

„Die Ortsgruppe wolle beschließen, daß die Bayreuther Blätter als Verbandsorgan regelmäßige Berichte über die Ortsgruppen bringen möchten in Form halbjährlicher Uebersichten, die durch die Vereinsleitung redigiert der Redaktion zugehen sollen"

wird angenommen.

Als Ort der Versammlung im Jahre 1915 wird Wiesbaden gewählt. — Das Konto des Frauenverbandes vermehrte sich 1913 um Mk. 56 029,21, sodaß es jetzt Mk. 171 465,43 beträgt. —

Ortsgruppe Eisenach.

Am 3. März ds. Jrs. veranstaltete die Ortsgruppe Eisenach einen Vortrag über die Walküre als Vorbereitung zu einer Aufführung im Stadttheater. Sie hatte dafür Herrn Regisseur Franz Heine aus Gotha gewonnen, der seinen fesselnden Vortrag durch Bruchstücke am Klavier unterstützte. Auch Fräulein Erna Piltz hatte liebenswürdiger Weise ihre Kunst in den Dienst der guten Sache gestellt. Sie sang Sieglindes Liebeslied, den Walkürenruf, Frickas Mahnung an Wotan, Brünnhildes Siegfriedsverkündigung und ihre Rechtfertigung.

Ortsgruppe Nürnberg.

Ueber den leider nicht durchgegangenen Antrag der Ortsgruppe auf der Hauptversammlung in Weimar ist oben berichtet worden. Die Leitung der Ortsgruppe ist entschlossen, nach wie vor von den für die Stipendien-Stiftung gesammelten Geldern nichts zu verwenden. — Als bemerkenswert ward der Redaktion ferner mitgeteilt, daß die K. Pr. Kammersängerin Frau Lilly Hafgren-Waag als Mitglied der Ortsgruppe ihren Mitgliederbeitrag dieses Jahr aus freien Stücken von 5 Mk. auf 20 Mk. erhöht und auch darin ihre Bayreuther Künstlerschaft bewährt hat. Die Ortsgruppe erhält durch Güte der Damen Frau Major Neischl, Frau Kommerzienrat Beckh und Frau Nathan 3 Exemplare der „B. Bl." für ihre Mitglieder und durch die der Frau Gräfin v. Faber-Castell die Spende von Mk. 10 zur Caritas-Kasse.

Ortsgruppe Posen.

Einen würdigen Abschluß der künstlerischen Veranstaltungen des ersten Vereinsjahres bot der sechste Vortragsabend, der der Erläuterung des „Bühnenweihfestspiels Parsifal" diente und am Sonntag den 26. April in der Aula der K. Luisenschule stattfand. Die Vorsitzende brachte wiederum den einführenden Vortrag in die Dichtung und Musik des Werkes. Sie erläuterte zunächst den Begriff „Bühnenweihfestspiel" und die Sonderstellung des Dramas Wagners und ging dann zur Auslegung des dichterischen Inhalts über, den sie den Hörern anschaulich machte. Die beiden jungen Lehrerinnen, die sich schon früher um die Interpretion der Holländer-Musik verdient gemacht hatten, brachten auch diesmal die Leitmotive sowie längere Bruchstücke aus Parsifal: das Vorspiel, den Charfreitagszauber u. a. zum Vortrag.

Mitteilenswert sind noch einige stattgefundene erfreuliche Ereignisse in unserem Vereinsleben. Am 27. Januar ds. Jrs. ging Frl. Fontana von der 1. Vorsitzenden des „Deutschen Frauenvereins für die Ostmarken", Exzellenz Raschdau, aus Berlin

dankenswerter Weise eine Spende von 100 Mk. zu, mit der Verfügung: diese nach bestem Ermessen für die „Jugendgruppe Posen“ verwenden zu wollen. Die Empfängerin stiftete mit dieser Summe einen Hilfsfonds für Ehrenausgaben des Vereins und für Reisezuschüsse jugendlicher Bayreuth-Pilger.

Ferner schloß sich erfreulicherweise der „Zweigverein Posen“ des Deutschen Frauenvereins für die Ostmarken der „Richard Wagner-Jugendgruppe“ korporativ mit einem Jahresbeitrage von 20 Mk. an.

Aus dem Jahresbericht 1914 des Verbandes ist folgende Statistik zu entnehmen:

Altenburg 110 Mitgl., abgeliefert 490 Mk.;
Barmen, abgel. 326 Mk., löst sich auf;
Bayreuth 12 Mitgl., abgel. 204 Mk.;
Berlin, abgel. 1500 Mk.;
Berlin-Schöneberg 87 Mitgl., abgel. 480 Mk.;
Bonn 62 Mitgl., abgel. 66 Mk.;
Braunschweig 134 Mitgl., abgel. 300 Mk.;
Bremen, abgel. 24 589.71 Mk. (darunter Ertrag eines Konzertes 21 373.21 Mk.);
Breslau, abgel. 3136 Mk., löst sich auf;
Burg 62 Mitgl., abgel. 90 Mk.;
Chemnitz, abgel. 125 Mk., löst sich auf;
Coburg 62 Mitgl., abgel. 250 Mk.;
Cottbus abgel. 30 Mk.;
Darmstadt 65 Mitgl., abgel. 300 Mk.,
Dresden abgel. 950 Mk.;
Düsseldorf 83 Mitgl., abgel. 1000 Mk.;
Eisenach 106 Mitgl., abgel. 80 Mk.;
Frankfurt a. M. 86 Mitgl., abgel. 400 Mk.;
Freiburg i. B. abgel. 50 Mk.; löst sich auf;
Genthin 10 Mitgl., abgel. 90 Mk.;
Gera 350 Mitgl., abgel. 500 Mk.;
Gumbinnen 100 Mitgl., abgel. 200 Mk.;
Hamburg abgel. 317.60 Mk., löst sich auf;
Hannover, abgel. 1728 Mk.;
Halle 112 Mitgl., abgel. 900 Mk.;
Heidelberg 20 Mitgl.;
Karlsruhe abgel. 10 Mk.;
Kassel 14 Mitgl.;
Königsberg abgel. 51 Mk., löst sich auf;
Leipzig 220 Mitgl., abgel. 1000 Mk.;
Liegnitz abgel. 32 Mk., löst sich auf;
Magdeburg 752 Mitgl., abgel. 5000 Mk.;
Mannheim-Ludwigshafen 162 Mitgl., abgel. 600 Mk.;
Minden 37 Mitgl.;
München, abgel. 1360 Mk.;
Naumburg 62 Mitgl., abgel. 109 Mk.;
Nordhausen 30 Mitgl.;
Nürnberg, abgel. 4000 Mk.;
Plauen i. V. 115 Mitgl., abgel. 450 Mk.;
Posen 60 Mitgl., abgel. 60 Mk.;
Rostock 147 Mitgl., abgel. 800 Mk.;
Schwerin 278 Mitgl., abgel. 480 Mk.;
Stettin, abgel. 450.10 Mk.;
Weimar 74 Mitgl., abgel. 400 Mk.;
Wiesbaden, abgel. 2000 Mk.;
Wismar, abgel. 77 Mk., löst sich auf;
Würzburg 33 Mitgl., abgel. 54.50 Mk.;
Zittau, abgel. 112 Mk., löst sich auf.

Berichtigung.

In dem so besonders wertvollen Aufsatz des Herrn A. Püringer über Felix Draeseke (Stück IV—VI S. 137 ff.) sind leider, da dem Verfasser ein Korrekturabzug nicht mehr gesandt werden konnte, eine Anzahl Druckfehler stehen geblieben, deren böseste wenigstens mit dem Ausdruck lebhaften Bedauerns, hier berichtigt werden mögen; die minder sinnstörenden werden die vom Gegenstand gefesselten Leser vielleicht auch übersehen, oder doch selber schon berichtigt haben.

S. 139 Z. 3 v. o. „Friedlichkeiten“ soll heißen: „Feierlichkeiten“.
S. 139 Z. 21 v. u. „Romanwochen“ soll heißen „Sommerwochen“.
S. 142 Z. 16 v. u. „Komponierwerken“ soll heißen „Komponierwerten“.
S. 143 Z. 3 v. u. „Altersberichte“ soll heißen: „Altersbeichte“.
S. 146 Z. 2 v. u. „Schicksalsweiserinnen“ soll heißen: „Schicksalsweiferinnen“.
S. 151 Z. 6 v. u. „Der letzten Woche“ soll heißen: „den letzten Wochen“.
S. 153 Z. 16 v. o. „einsetzen“ soll heißen: „einsetzten“.
S. 153 Z. 2 v. u. „Werken“ soll heißen: „Werten“.

Die Red. d. Bayr. Blätter.

Im Verlage des Herausgebers.
Druck von Lorenz Ellwanger vorm. Th. Burger, Bayreuth.

X.—XII.

Siehe an die rechten Krieger, die zücken nicht bald, trotzen nicht, haben nicht Lust zu schlagen; aber wenn man sie zwingt, daß sie müssen, so hüte dich vor ihnen, so scherzen sie nicht; ihr Messer steckt fest, aber müssen sie es zücken, so kommt's nicht ohne Blut wieder in die Scheide. Wo Mut bleibt, da folgt auch die Tat gewißlich; denn es ist Gott, der es tut, und will Frieden haben, und ist feind denen, so Krieg anfangen und Frieden brechen. (Luther.)

Was ist der Charakter des Kriegers? Opfern muß er sich können; bei ihm kann die wahre Gesinnung, die rechte Ehrliebe gar nicht ausgehen, die Erhebung zu etwas, das über dies Leben hinausliegt. (Fichte.)

Wenn alles unterginge, und kein Mensch, Weiber und Kinder mit eingerechnet, am Leben bliebe, würdest du den Kampf noch billigen? — Allerdings, mein Vater. — Warum? — Weil es Gott lieb ist, wenn Menschen, ihrer Freiheit wegen, sterben. — Was aber ist ihm ein Greuel? — Wenn Sklaven leben.

(Heinrich von Kleist.)

Krieg und Kunst.

Wenn im gewalt'gen Sturm der Schlachten
die deutsche Siegesfahne weht,
sollt ihr doch nicht die Kunst verachten,
die schweigend nun beiseite steht.

Sie hat durch schlimme Friedensjahre,
die manches Deutschen Grau'n erregt,
auf ihrem reinen Hochaltare
das heil'ge Feuer treu gepflegt.

Des Glaubens Flamme, himmelstrebend,
der Ideale Dienst geweiht;
der Liebe Glut, im Herzen lebend,
für echte deutsche Eigenheit; —

Der Hoffnung Licht, ins Ferne fliegend,
sehnsüchtig nach dem deutschen Sieg:
nun flammt und glüht und strahlt es siegend
um Schwert und Banner dort im Krieg!

Das Feuer ist's, das tatenselig
viel tausend Herzen vorwärts treibt,
was falsch und faul, unwiderstehlich
verzehrt, daß auch kein Faser bleibt —

Das Feuer, das durch heißes Ringen
uns einen heil'gen Frieden schafft,
in seinem Rauschen lauscht dem Singen:
„Mir schürte Eure Kunst die Kraft!" —

Wenn Gott vom großen Scheiterhaufen
die letzte Asche stäuben läßt,
o Kunst, von deinem hohen Staufen
ruf du die Welt zum Friedensfest!

Dann in dem Frieden, der uns tage,
bewähre deine reinste Macht:
ein Zeugnis in die Zukunft rage
des Geistes, der uns Heil gebracht! —

H. v. W.

Gedanken zur Kriegszeit.

Die Welt hat eine moralische Bedeutung, sagt uns Schopenhauer. Ihr nur eine physische zuzuschreiben, nennt er eine Perversität der Gesinnung. Pervers ist danach der moderne Begriff einer Welt-Macht, welche auf physische Macht, am Niedrigsten verkörpert im Gelde, sich beschränkt. Meister in solcher Beschränkung ist diejenige Weltmacht, welcher wir den jetzt entfesselten Weltkrieg verdanken. Die hier sich kundgebende Perversität der Gesinnung steht im schroffsten Gegensatz zu der moralischen Bedeutung der Welt.

Wenn etwas dagegen die moralische Bedeutung der Welt an einem überzeugenden Beispiele kundtun konnte, so war dies die wundervolle Erscheinung des deutschen Volkes in seiner einmütigen Begeisterung für die gewaltige Aufgabe, gegen eine Welt von Feinden den gerechten Verteidigungskrieg für seine Kultur zu führen. Nicht nur in der Gerechtigkeit des Anlasses, nicht nur im guten Gewissen des Volkes lag der moralische Wert; das Volk selber ward zur moralischen Macht, gab durch sein Wesen und Tun der moralischen Bedeutung der Welt lebendigen Ausdruck. Wir konnten an diese wiederum glauben, da wir das „Vertrauen auf den deutschen Geist", den Glauben an das deutsche Volk wiedergewannen. —

Mit diesem Vertrauen und Glauben im engen Zusammenhang steht auch unser Vertrauen auf unser Heer, unser Glaube an unsern Sieg. Auch hier wieder ist es nicht allein das Bewußtsein des guten Rechtes, worauf unsere Sicherheit beruht; weil wir gelernt haben, an uns selber als eine moralische Macht zu glauben, darum zweifeln wir nicht am Siege. Der Zweifel gehört nicht zu den Eigenschaften des Glaubens: Eines schließt das Andere aus. Aber wie wir die moralische, nicht die nur physische Bedeutung der Welt vertreten, so dürfen wir auch den Sieg, dessen wir sicher sind, nicht nur physisch auffassen. Sogar ein physisches Unterliegen ließe sich denken, wobei doch aber der moralische Sieg auf unserer Seite wäre, weil er auf keiner andern Seite sein kann. Der Glaube an uns selbst so wenig wie der an die moralische Bedeutung der Welt brauchte uns darüber verloren zu gehen. Im Gegenteil! Mit allen den im Kriege neuerweckten moralischen Kräften, die nicht wie Schlachten verloren werden, würde alsdann unser geprüftes Volk am innerlichst begründeten Wiederaufbau seiner Kultur zu arbeiten sich berufen fühlen, ja, mutig und stolz sich berufen wissen.

Im Namen unseres Urhelden Siegfried vereinen sich der Sieg und der Friede. Das deutsche Volk führt den Krieg nicht um des Krieges willen, sondern des Friedens wegen. Der Sieg, den es sich wünscht, ist nicht so sehr ein Kampfpreis als wie ein Friedenszeichen. Der deutsche Sieger sagt: nun habe ich Frieden; mehr noch: nun hat die Welt Frieden. Ein Friedenskaiser hat uns in den Krieg geführt. Die Siegesfeier begeht ein Friedensvolk. Gewiß ist der Krieg an sich, als physisches Ereignis, widermoralisch; jedoch zu hohem moralischen Werte erheben ihn die seelischen Kräfte, die sich selber ihm verdanken. Der Friede an sich aber, als bloßer Zustand, ist ebensowenig moralisch; erst die Art seiner Verwertung durch die Menschen und Völker macht ihn dazu. Wir haben die Moralität des Krieges hell aufleuchten lassen. Umsomehr werden wir verpflichtet sein, für die Moralität des Friedens Sorge zu tragen. Unser Sieg soll uns den Frieden bringen und sichern; aber unser Friede soll auch einen dauernden Sieg darstellen: den Sieg des deutschen Geistes und seiner moralischen Bedeutung für die Welt. Nicht das Erreichte — das, was wir haben — befriedigt: das Vorhandene — das, was wir sind — ist zu betätigen. Im Bewußtsein des Vorhandenen und in dessen moralischer Betätigung zeigt sich der Sinn des Geschehens.

K u n s t läßt sich andeutend bezeichnen (denn ganz das, was Kunst ist, sagt nur die Kunst!): als freier (d. h. absichtsloser und nichtwissenschaftlicher) Ausdruck des S i n n e s der Welt. Das ist nichts Anderes als ihre moralische Bedeutung, die der Philosoph erkannte. Im Künstler waltet ein unbewußt schöpferischer Trieb, der eine Welt schafft; durch das Kunstwerk kommt er als Sinn der Welt zum Bewußtsein der Erlebenden. Immer handelt es sich bei der „Welt“ nicht um die physische, sondern um diejenige, welche der K ü n s t l e r darstellt, eine „Welt als Vorstellung“. Weil der Künstler, der

sie sich vor- und sie darstellt, ein Mensch, eine Menschenseele, also ein moralisches Wesen ist, so ist eben auch seine Welt von moralischer Bedeutung. Hätte die Welt nur physische Bedeutung, dann gäbe es gar keine Kunst. Dann suchte der Menschengeist nur nach dem Gesetz, nicht mehr nach dem Sinn der Welt. Wie dem Kriege das Volk als moralische Macht eine moralische Bedeutung verleiht, so der Kunst die menschliche Seele, für welche die Welt nicht nur eine physische ist. Schämen wir uns nicht vor dem unphilosophischen Worte: Seele! Schopenhauer hat das Wesen der Welt „Wille" genannt; wir dürfen aber nicht vergessen, daß eben diese Welt eine moralische Bedeutung hat. Darum ist der Wille, wie H. v. Stein sagt, „Drang", nämlich Drang zur Erkenntnis des Sinnes der Welt, des Moralischen, und das Organ dieser Erkenntnis bezeichnen wir allgemeinverständlich mit „Seele". In der Seele des Menschen besitzt der Wille selbst den Sinn der Welt. In der Seele des Menschen wird der Sinn der Welt zur Kunst. Er würde es nie geworden sein, wenn nicht im Grunde aller Kunst das Musikalische, das es nur mit dem inneren Sinn zu tun hat, als ausdruckssehnsüchtige Seele waltete, wie das unsere großen Dichter stäts erkannt und bekannt haben.

Wenn uns die Geschichte, wie jetzt durch den großen Krieg, das Gefühl vor der moralischen Bedeutung der Welt erneuert hat, so ist es die Aufgabe der Kunst, dieses Gefühl zu einem lebendigen Bilde zu gestalten und ihm die Sprache der Seele zu verleihen, wodurch unser Bewußtsein die Möglichkeit gewinnt, den Sinn der Welt, den wir im Geschehen nach außen betätigten, nun auch im Erscheinen mit unserem Innern aufzunehmen. In der Kunst wird das Beste des geschichtlichen Erlebnisses, seine moralische Bedeutung, in geistiger Verklärung festgehalten. Nur eine Kunst, welche dies rein erfüllt, kommt dem unermeßlichen seelischen Werte des Erlebnisses gleich.

Hans von Wolzogen.

Deutsche Friedensliebe.

Für stilistisch kunstvolle Übungen hat in diesen heilig ernsten Tagen kein Mensch Sinn; neben der Hingabe des Lebens fürs Vaterland klingt selbst demosthenische Beredsamkeit hohl. Nur Tatsachen besitzen heute für uns Interesse. „Tatsachen", schreibt Carlyle, „übertreffen alles Denken; neben ihnen sind Worte ein bloßes Stammeln und Stottern." Doch, wie kommen wir zu den Tatsachen? Die materiellen, ja, die drängen sich uns auf; wie aber fangen wir es an, die intellektuellen und moralischen Tatsachen zu erfassen? Die ungeheure Tatsache des europäischen Krieges drängt sich uns Tag und Nacht auf; welche Tatsache liegt aber diesem Kriege zugrunde? wer hat ihn gewollt? Die Feinde Deutschlands behaupten, Deutschland sei der Störenfried, es werde in Europa keine dauernde Ruhe geben, solange Deutschland nicht vernichtet sei: woher stammt dieser Wahngedanke? wie ist es möglich, die offenkundige Wahrheit — die „Tatsache" — den Blicken von Millionen zu verbergen? Wer Tatsache sagt, setzt Wahrheit voraus. Eine erlogene „Tatsache" ist ein Nichts, das ens imaginarium Kant's, „leere Anschauung ohne Gegenstand"; gerade dieses Nichts aber vermag bisweilen dämonische Gewalt über die Vorstellungen der Menschen zu gewinnen. Durch die Presse, die soviel zur Verbreitung der Wahrheit beizutragen vermag, ist in den Händen Einzelner die Lüge zu einer Weltgewalt ohnegleichen herangewachsen; wir erleben es drastisch in den Kriegsnachrichten ausländischer Zeitungen, und doch, wie harmlos sind erlogene Siegesnachrichten im Vergleich mit der Vergiftung der öffentlichen Meinung ganzer Nationen durch planmäßig angelegtes, jahrelang systematisch durchgeführtes Lügen! Oskar Wilde schrieb einmal einen Aufsatz über „Die Kunst des Lügens"; seine Landsleute haben es seither in dieser Kunst weit gebracht. Nicht etwa als wären die Staatsmänner früherer Zeiten den graden Weg offener Ehrlichkeit gewandelt; es stand aber der Schlaue wider den Schlauen, der Listige wurde überlistet, und so kann man das Falschspiel eines Richelieu z. B. in einem gewissen Sinne ein „redliches Falschspielen" nennen. Jetzt dagegen werden völlig Arglose irregeleitet. Die öffentliche Meinung kann heute kein Staatsmann entbehren; einen Krieg zu führen ist unmöglich — unmöglich wenigstens westlich der Düna — wenn nicht weite Schichten des Volkes von dessen Notwendigkeit überzeugt sind; und da nun kein zivilisiertes Volk der Erde aus freien Stücken sich Krieg wünscht, so muß ihm — was Richelieu noch nicht zu tun brauchte — die Notwendigkeit des Krieges plausibel gemacht werden. Hier tut sich das Entsetzliche auf: die Lüge wirkt genau so stark wie die Wahrheit, denn sie wird geglaubt. Es genügt, eine gewisse Anzahl weit verbreiteter und daher einflußreicher Zeitungen zu gewinnen, sie einer

einheitlichen Leitung zu unterstellen, und in wenigen Jahren ist das Ziel erreicht. Wohl niemals in der Weltgeschichte wurde die Irreführung eines ganzen Volkes so schamlos, so ruchlos und so geschickt-schlau angelegt und durchgeführt wie die Irreführung Englands in Bezug auf Deutschland. Diese Irreführung trägt die Schuld an dem jetzigen Krieg. Von Anfang an ist England die treibende Macht gewesen; England hat den Krieg gewollt und herbeigeführt; England hat die Entfremdung Rußlands von Deutschland bewirkt, England hat Frankreich unablässig aufgehetzt. Möglich wurde diese frevelhafte Politik einzig durch berechnete, systematische Irreführung des englischen Volkes. Eine Handvoll Männer waren es, die, bei kaltem Blute, zur Förderung materieller Interessen, vor etlichen Jahren dies beschlossen. Die treibende Kraft war ein König, die geistige Kapazität ein seelenloser, verschlagener Diplomat, der dem alten englischen Grundsatz huldigt, in Staatsgeschäften seien Heuchelei und Lüge die besten Waffen; zum „Manager" der Irreführung innerhalb Englands erwählte man einen geschickten Journalisten, dem jede Meinung gleichgültig war, solange er dabei Geschäfte machte. Schon damals besaß er Blätter der verschiedensten Richtungen; er erwarb ihrer immer mehr; zuletzt ging sogar die Times, deren Richtung er schon lange bestimmte, in seine Hände über; heute — unter einem Lordstitel paradierend, der seinen wirklichen Namen verbirgt, sowie seine unenglische Abstammung — macht er mit den Engländern, was er will. Um nur Eines zu nennen: schon seit Jahren sind die Berichte des Times-Korrespondenten in Berlin eine wahre Schmach; an positiven und an negativen Lügen hat dieser gewissenlose Mensch — auf dessen feiges Haupt ein gut Teil alles Elends dieses Krieges fällt — das Unglaublichste geleistet; mehrmals fragte ich, warum man den Elenden nicht mit Peitschenhieben von Berlin bis zur Grenze jage; immer hieß es: „Es gibt kein Gesetz gegen das Lügen." Dieses Gesetz muß jetzt gemacht werden: Lügner, die den Frieden Europas gefährden, müssen gehängt werden!

Und nun, nach der erlogenen Tatsache des kriegwollenden Deutschlands, die wahre Tatsache: Deutschland als einziger Friedenshort. Hierüber mag das Zeugnis eines Ausländers einigen Wert besitzen.

Seit fünfundvierzig Jahren verkehre ich vorwiegend mit Deutschen, seit dreißig Jahren lebe ich ständig in deutschen Landen; die Liebe zu deutscher Art, deutschem Denken, deutscher Wissenschaft, deutscher Kunst schärfte mir das Auge, ohne mich blind zu machen; mein Urteil blieb völlig objektiv und an gar manches, was mir beim ersten Betreten deutschen Bodens nicht behagte, habe ich mich noch immer nicht gewöhnen können. Mit Frankreich seit frühester Kindheit verwachsen, England durch Blutsbande angehörig, blieb ich vor parteiischer Verblendung bewahrt. Freilich habe ich stäts zurückgezogen gelebt und suchte nicht durch Gaffen und Vordrängen Volk und Land kennen zu lernen; von einiger Entfernung erblickt man aber die Dinge klarer als aus der Nähe; aus der Stille vernimmt das Ohr deutlicher als mitten im Wirr-

warr. Und mein Zeugnis lautet dahin: in ganz Deutschland hat in den letzten fünfundvierzig Jahren nicht ein einziger Mann gelebt, der Krieg gewollt hätte, nicht einer. Wer das Gegenteil behauptet, lügt — sei es wissentlich, sei es unwissentlich.

Mir wurde das Glück zuteil, Deutsche aus allen Gauen und aus allen Ständen gründlich genau kennen zu lernen, von des Kaisers Majestät an bis zu braven Handwerkern, mit denen ich tagtäglich zu tun hatte. Ich habe Schulleute, Gelehrte, Kaufmänner, Bankiers, Offiziere, Diplomaten, Ingenieure, Dichter, Journalisten, Beamte, Künstler intim gekannt: niemals habe ich einen Kriegslustigen, oder genauer gesprochen einen Kriegslüsternen angetroffen. In England dagegen fand ich bei meinen letzten Besuchen, 1907 und 1908, allerorts einen geradezu erschreckenden blinden Haß gegen Deutschland und die ungeduldige Erwartung eines Vernichtungskrieges. Die Abwesenheit jeglicher Animosität gegen andere Völker ist ein auffallendes Kennzeichen der Deutschen — und zwar der Deutschen allein. Sie pflegen eher nach der Seite der übertriebenen Anerkennung fremder Verdienste zu irren. Außerdem weiß jeder Deutsche, daß er bei seiner geographischen Lage von einem Kriege alles zu fürchten und wenig zu hoffen hat. Wie sollte ein Volk, bei welchem Industrie, Handel und Wissenschaft von Jahr zu Jahr immer höher blühen, wie dies in Deutschland in den letzten fünfundvierzig Jahren der Fall war, Krieg herbeizetteln wollen, der alle drei vernichtet?

Ich überschreite den mir zugemessenen Raum, übergehe darum gar vieles und beschränke mich heute auf das Eine: ich will nur noch von Kaiser Wilhelm reden. Nur er könnte als Einzelner eine ausschlaggebende Wirkung ausgeübt haben. Ich bin dem Kaiser nicht oft, doch unter besonders günstigen Umständen begegnet: außerhalb der Hofetikette, zu zwanglosem Meinungsaustausch, unbelauscht. Nie habe ich ein Wort des Monarchen wiederholt; nicht, daß er mir Geheimnisse anvertraut hätte, sondern weil Unsereiner die mögliche Wirkung eines Wortes für einen Mann in so exponierter Stellung nicht vorauszusehen vermag; auch heute will ich von dieser Maxime nicht abweichen. Doch begehe ich gewiß keine Indiskretion, wenn ich sage, daß in dieser bedeutenden Persönlichkeit zwei Züge mir über alles bemerkenswert erschienen, als die zwei „Dominanten“ ihres ganzen Fühlens, Denkens, Handelns: das tiefe, nie weichende Gefühl der Verantwortung vor Gott, und — hierdurch eng und streng bedingt — der energische, herrische, ja — wenn es nicht zu paradox klingt — der ungestüme Wille, Deutschland den Frieden zu bewahren. Deutschlands Macht — die seiner Fürsorge so viel verdankt — sollte nicht Krieg heraufbeschwören, vielmehr den Mißwollenden Frieden aufzwingen. Seine Taten beweisen es ja; denn wo auch in den letzten zehn Jahren die Situation für Deutschlands Ehre fast unerträglich ward — und dafür sorgte England nach Möglichkeit —, er war's, der Kaiser, der immer wieder den Frieden durchsetzte. Nicht etwa, daß es in Deutschland eine Kriegspartei gegeben

habe; das ist eine Times-Lüge; wohl aber gab es verantwortungsvolle Staatsmänner und Soldaten, die mit Recht sagten: wenn England und seine Kumpane Krieg um jeden Preis wollen, dann lieber sofort. Der Kaiser aber konnte bei seinem Gotte dieses Argument nicht durchsetzen; er stieß das Schwert in die Scheide zurück. Kein Wunsch — dessen bin ich innerlichst überzeugt — überwog bei Wilhelm II. den einen, auf seinem Sterbebett sich sagen zu können: ich habe meinem Lande unverbrüchlich den Frieden bewahrt, die Geschichte wird mich „den Friedenskaiser" nennen. Schenkt aber Gott den deutsch-österreichischen Waffen den Sieg, den vollkommenen, niederschmetternden Sieg — was wir Alle von ihm erflehen, auch wir Nichtdeutschen, insofern uns das Wohl und die Kultur der gesitteten Menschheit höher steht als nationale Eitelkeit — dann, aber auch nur dann, genießt Europa eines hundertjährigen Friedens, und der Wunsch des großen und guten, von seinen Standesgenossen so schmählich betrogenen Fürsten wird doch noch in Erfüllung gehen, glorreicher als er es sich gedacht hatte, zugleich ganz Deutschland zur Rechtfertigung vor Verleumdung und Lüge: erst recht wird er dann „Friedenskaiser" heißen, da er und sein Heer als ihr ureigenes Werk den Frieden geschaffen haben werden.

Bayreuth, im September 1914.

Houston Stewart Chamberlain.

*

Unsere Leser werden mit uns dafür dankbar sein, daß unsere „Blätter" diesen Aufsatz gleichfalls bringen durften, welcher im ersten Kriegsheft der „Internat. Monatschrift für Wissenschaft, Kunst und Technik", her. von Max Cornicelius, Verlag von B. G. Teubner, Leipzig und Berlin (Preis des Heftes 25 Pfg.) erschienen ist.

Die deutsche Sprache.*)

(Brief an E. E.)

Gewiß, Du hast Recht; es wäre frevelhaft, wollte man gerade in diesen Septembertagen, wo die erste große Entscheidung noch schwebt — diejenige, die wahrscheinlich über alle weiteren Entscheidungen „entscheiden" wird —, es wäre frevelhaft, wollte man sich dem Rausch einer übermütigen Zuversicht hingegeben; von einem Denker wenigstens verlangt man mehr Logik, als daß er Gott demütig um Hilfe bitte und zugleich überzeugt sei, der Deutsche könne nicht anders als siegen. Ich glaube, der Deutsche hat alles getan, was menschenmöglich war, um siegreich aus dem ihm aufgezwungenen Kampfe hervorzugehen; ich weiß aber, welche Rolle unscheinbare Nebendinge, Zufälle, wie man sie nennt, in der Geschichte gespielt haben, aus Grund des Herzens wende ich mich zu Gott und sage, wie der Heiland es uns vorgebetet hat: „Vater, nicht wie ich will, sondern wie du willst." Wahre Demut heißt auf alles gerüstet sein; wissen wir denn, was schwerer zu tragen sein wird: Niederlage oder Sieg?

Aber, aber . . . wie soll ich's sagen? . . . ich fürchte, ich werde nun doch unlogisch oder gar unfromm: eine Niederlage der Deutschen könnte ich nur als hinausgeschobenen Sieg betrachten; ich würde mir sagen: die Zeit ist also noch nicht reif, es gilt, des Heiligtums noch weiter im Kreise des engeren Vaterlandes hüten und hegen. Denn Deutschland allein unter allen Nationen wahrt heute noch ein lebendiges, entwicklungsfähiges Heiliges; unausdenkbar ist es, wie alles, was von Gott kommt, und ich fühle mich mehr als bloß unfähig, es zu beschreiben oder auch nur zu umschreiben; man muß deutsch geboren oder geworden sein, um zu wissen, wovon die Rede ist, zu verstehen, wenn einer davon spricht; man muß mitten in diesem manigfaltigen Segen leben und weben, muß dessen Luft atmen, in dessen Licht arbeiten, in dessen Sonne lieben, unter dessen gütigem Schutze ruhen . . . . Ach, und da fällt mir unseres so ganz und ausschließlich deutschen Schillers Wort ein: „Sobald es Licht wird in dem Menschen, ist auch außer ihm keine Nacht mehr." Vorläufig soll mir an diesem Worte genügen: was wir „deutsch" nennen, ist das Geheimnis, wodurch es in dem Menschen Licht wird; und das Organ dieses Lichtwerdens ist die Sprache.

Nichts kann mich zu dem Glauben überwinden, diese Sprache sei dem Untergang gewidmet! Auch andere Sprachen gibt es, reich an Werken des Geistes, wer möchte das in Abrede stellen? Ich am allerwenigsten, der ich von Kindheit an und bis zur Stunde im Englischen und im Französischen daheim bin, so daß Shakespeare, Hume und Sterne, Ronsard, Pascal und

*) Auch veröffentlicht in der Unterhaltungsbeilage zur „Deutschen Tagesztg." Nr. 190.

Rousseau meinem Ohre und meinem Verstande in ihren ureigenen Worten und in den unübertragbaren Redewendungen der schillernden, aus Geschichte und Klang entstehenden Beziehungen ebenso nahe und vertraut sind, wie Luther, Herder, Goethe. Auch besitze ich wenigstens eine Art Ahnung von dem Gefüge und der Kraft der alten Sprachen, kann italienisch lesen und verdanke dauernde Eindrücke dem Studium des Spanischen und des Serbokroatischen. Auf Grund dieser Kenntnisse und auch anderer, aus den Ergebnissen der vergleichenden Sprachwissenschaft gewonnenen behaupte ich: unter lebenden Sprachen steht fraglos die deutsche einzig da, in einer Majestät und einer Lebensfülle, die jeden Vergleich ausschließen. Dies liegt zum Teil in der Struktur dieser Sprache begründet, wie sie sich aus ihrer Geschichte ergibt, zum Teil in dem Inhalt, den sie durch eine beispiellose Reihe tüchtiger, bedeutender, hervorragender, zum Teil heroischer Geister gewonnen hat. Dieser Inhalt — das sei gleich hinzugefügt — reicht über das Sprachgefüge hinaus: so ist z. B. Johann Sebastian Bach, der Wundermann, den Goethe nur mit Gott zu vergleichen wußte, undenkbar außerhalb des Gebietes der deutschen Sprache und außerhalb der Richtung, die Martin Luther dem Geist, aus dem diese Sprache entwächst, angewiesen hatte. Es ist das alles ein und der selbe Strom.

Was nun zunächst die Struktur betrifft: es ist so viel Treffendes darüber gesagt worden, und so manches davon wird Deinem treu haftenden Gedächtnisse eingeprägt sein, daß ich mich fast darauf beschränken kann, Dich an die vierte von Fichtes „Reden an die deutsche Nation" zu erinnern. Mir fallen Fichtes Schriften im allgemeinen, ich gestehe es, nicht leicht; meistens gehen sie mir gegen den Strich; doch dieser Vortrag über die „Hauptverschiedenheit zwischen den Deutschen und den übrigen Völkern germanischer Abkunft" lese ich immer wieder von Zeit zu Zeit und erbaue mich stäts daran. Erstens freut es mich, daß er unter Völkern „germanischer Abkunft" auch die Franzosen, die Spanier, die Italiener zählt; zwar liegt es auf der Hand, wieviel germanisches Blut in ihren Adern als Quelle ihrer Kraft fließen muß —, es genügt zu wissen, was der Begriff „Germane" bedeutet und ein klein wenig Geschichte studiert zu haben; und doch mußte diese im Wintersemester 1807/1808 als von selbst verständlich ausgesprochene Wahrheit in unseren Tagen neu entdeckt werden. Zweitens spricht Fichte in schlichten Worten eine geradezu entscheidende Wahrheit aus, indem er den Grund zu der zunehmenden Verschiedenheit vor allem in den Sprachen findet: unter den Sprachen Europas ist die deutsche die einzige lebendige. Aus dieser Tatsache folgt alles andere; denn, wie Fichte bemerkt: „Zwischen Leben und Tod findet gar keine Vergleichung statt, und das erste hat vor dem letzten unendlichen Wert; darum sind alle unmittelbaren Vergleichungen der deutschen und der neulateinischen Sprachen durchaus nichtig und sind gezwungen, von Dingen zu reden, die der Rede nicht wert sind." Die Katastrophe, die alle jene Sprachen

— die englische nicht ausgenommen — vom Leben abgeschnitten hat, entstand dadurch, daß sie auf fremden Wurzeln, also aus totem Material, aufgebaut sind; darum waren sie von Anfang an künstliche, nicht naturgeborene Sprachen; jene Völker haben, sagt Fichte mit Recht, „genau genommen eine Muttersprache gar nicht", eine Tatsache, für welche Richard Wagner den schlagenden Ausdruck fand: „Ihre Sprache spricht für sie, nicht aber sprechen sie selbst in ihrer Sprache." Sobald nämlich alle Wörter, die nicht bloß greifbare Dinge bezeichnen, sondern dem Denken und Mitteilen des Gedachten dienen, nicht mehr dem sinnlich Bekannten entstammen — wenn z. B. Erfolg „succès" heißt, und somit an Stelle der lebendigen Vorstellung eines Hinrennens auf ein Ziel zu, gekrönt durch das den Abschluß andeutende „er", zwei Silben „suc" und „cès" stehen, die beide für den Franzosen keine Bedeutung besitzen — sobald das geschieht, sind die Wörter nur mehr abstrakte Rechenpfennnige, keiner Steigerung, keiner Modulation, keiner Verbindungen fähig; und das Volk, das eine solche Sprache redet, kennt dann keine Stufenleiter des Verständnisses: der gemeine Mann denkt gar nicht, das Genie findet kein Organ vor, woraus es Neues gestalten könnte; la médiocrité est de rigueur — Mittelmäßig sein ist Pflicht. Hingegen in einer lebendig gebliebenen Sprache, wie die deutsche, „der übersinnliche Teil sinnbildlich ist, zusammenfassend bei jedem Schritte das Ganze des sinnlichen und geistigen in der Sprache niedergelegten Lebens der Nation in vollendeter Einheit, um einen, ebenfalls nicht willkürlichen, sondern aus dem ganzen bisherigen Leben der Nation notwendig hervorgehenden Begriff zu bezeichnen." Man darf nicht übersehen, daß die lateinische Sprache, als sie gegen Ende der Republik eine Kultursprache zu werden anfing, sich aufs Borgen verlegen mußte; von ihr kann man nicht im selben Sinn wie von der griechischen sagen, daß sie „lebe"; denn sie entnimmt der griechischen zahlreiche Bezeichnungen für Gedanken, Gefühle und Ahnungen, fix und fertig, wie sie aus der durchaus originellen, Jahrhunderte alten Entwicklung der hellenischen Völker hervorgegangen waren; und bei dem Versuch, eigene lebendige Wörter dem fremden Inhalt anzupassen, entstanden Konfusionen, unter denen wir noch heute leiden; Du brauchst nur in meinem Goethebuche den Abschnitt über das Wort „Natur" nachzuschlagen. Teils also verstand man gar nicht und teils verstand man falsch; die lateinische Sprache der klassischen Zeit besaß infolgedessen — sobald sie sich über das Alltägliche erhob — keine lebendigen Beziehungen mehr zu der Sprache des Volkes; vielmehr war sie eine künstliche, dem Volke unverständliche Sprache geworden, „in der eigenen Heimat halb tot". Hieraus geht hervor, daß die heutigen Sprachen Westeuropas auf zwiefach abgestorbenen Wurzeln aufgebaut sind; außer der deutschen blieben einzig die skandinavischen rein.

Nur so viel über die Struktur der deutschen Sprache; nur ein andeutendes Weckrufen des Gedächtnisses. Die deutsche Sprache lebt, und weil sie lebt, ist sie geeignet, einem Göttlichen zum Gefäß zu dienen.

Nun aber bitte ich Dich, Dein Auge auf den kritischen Punkt zu richten, wo dem Gefäß ein Inhalt zugeführt werden soll. „Mit dem Besitzer einer solchen Sprache spricht unmittelbar der Geist, und offenbart sich ihm, wie ein Mann dem Manne," sagt Fichte. Und Goethe ruft aus:

Komm' heil'ger Geist, du schaffender,
Und alle Seelen suche heim!

Dazu gehört aber manches: eine vereinzelte Seele, hier und da, fähig, Offenbarungen des heiligen Geistes unmittelbar zu empfangen und mitzuteilen, das genügt nicht; soll die Sprache an dem Inhalt Kraft gewinnen, so muß jede dieser begnadeten Seelen einem breitangelegten völkischen Leben angehören, reich an Kräften, an Begabungen, an leidenschaftlichem Daseinsdrang; im Nebeneinander und im Nacheinander muß sich Seele an Seele ketten; Sprache und Inhalt bedingen sich gegenseitig, sie wachsen aneinander; vereint streben sie wie ein sich verästelnder Baum empor. Zwar bilden die skandinavischen Sprachen eine kostbare Reserve, eine Art Stärkung der deutschen im Hintergrunde; doch versagte die geographische Lage in ihrer strengen Unwirtlichkeit dem Leben dieser Nationen breite und üppige Entfaltung. Hingegen fand diese Entfaltung in Deutschland in idealer Weise statt. Mag der Historiker Deutschlands Zerrissenheit beklagen, sowie die unsäglichen von ihr in früheren Zeiten verursachten Leiden; das Geistesleben gewann daraus die unvergleichliche Manigfaltigkeit der Lebensbedingungen und daher auch der Verschiedenheit der richtenden Einflüsse innerhalb der durch die Sprache gegebenen Einheit des Erlebens und des Denkens. Die Sprache wurde hierdurch und wird noch heute beständig in Fluß erhalten. Wer das Französische etwa von Rabelais und Montaigne an bis zu Voltaire verfolgt, gewahrt eine zunehmende Verarmung, sowohl des Wortschatzes, wie der Sprachformen, bis dann das Gefüge endgültig zu blankem Stahl verhärtet ist und nur mehr maschinenmäßig arbeitet; diese von einem höheren Standpunkt aus betrachtet unstreitig rückwärtige Bewegung entspricht einem genialen Instinkt: da die Sprache eine künstliche war, so gab es für sie nur ein Mittel, relative Vollendung zu erreichen: sie mußte ganz Kunst — gar nicht mehr Natur — werden. Ein heute lebender Montaigne müßte stillschweigen . . . oder Deutsch lernen. Worauf ich Dich nun besonders aufmerksam machen möchte, ist folgendes: reifte dieser merkwürdige Vorgang zu beispiellosem Erfolg, so ist das nicht allein der zwingenden Logik der sprachlichen Lage zuzuschreiben, vielmehr namentlich auch der politischen Entwicklung; die französische Sprache ward genau so wie ihre die unbedingte Einheit und Einheitlichkeit und Einförmigkeit fordernde Monarchie sie wollte: die äußere Bastille konnte die französische Revolution vernichten, nicht aber die innere; der Geist dieses Volkes ist auf immer eingekerkert. Auch die deutsche Sprache hat an Wort- und Sprachbildungen seit Luthers Zeiten manche Einbuße gelitten; namentlich die unselige Vorherrschaft des Latei-

nischen unter den Gebildeten bis etwa 1750 hat zerstörend gewirkt; gerade die politische Manigfaltigkeit war es nun, die, neben den oben besprochenen Kerneigenschaften der Sprache, eine Katastrophe abwendete. Man braucht nur auf Ober- und Niederösterreich, auf Steiermark, auf die Schweiz, auf das Niederdeutsche zu schauen, um gewahr zu werden, welcher Reichtum an lebendigen Wörtern und Wendungen dank der politischen Spaltung erhalten blieb, fähig, jeden Augenblick wieder Allgemeingut zu werden; ein großer Teil des heutigen Wortschatzes ist im Laufe des 18. Jahrhunderts, von Gottsched bis Adelung, der drohenden Vergessenheit entrissen worden; Leibniz hat in seinen „Unvorgreiflichen Gedanken" den Weg gewiesen, Goethe und Richard Wagner griffen kühn bis auf die Wurzeln zurück; hier bleibt noch viel zu tun. Ein unsagbarer Segen ist es, daß politische Nation und Sprache nicht zusammenfallen: deutsch ist, wer die deutsche Sprache redet. Kein Völkergebilde der Gegenwart und der Vergangenheit — außer dem hellenischen — kann sich der reichen Manigfaltigkeit dessen, was deutsch ist, vergleichen. Und auf diesem reichen Boden hat nun „der Geist sich offenbart" in einer solchen seit Jahrhunderten ununterbrochenen Fülle, daß auch der Inhalt der deutschen Sprache heute einzig dasteht.

Für sehr wichtig ist zu erachten, daß die Anfänge der deutschen Sprache in die Urzeit zurückreichen, ohne Unterbrechung: hierauf beruht ja das Lebendigsein der Wortwurzeln, von dem ich vorhin sprach. Ähnliches bietet keine andere Sprache der Gegenwart, wenigstens keine Kultursprache. Namentlich das Französische zeigt schon an seinen Ursprüngen einen zufälligen, willkürlichen Werdegang. Es entsteht als ein Kompromiß zwischen zwei widerstreitenden Sprachen: der germanische Eroberer, als der weitaus begabtere, erlernt die Sprache des besiegten Galliers, haut aber die ihm unerträglichen Abwandlungsendungen kurzerhand ab, so weit tunlich, und muß infolgedessen die schwankende Wortfolge unter ein Gesetz stellen, pfropft außerdem auf den dürren lateinischen Stamm zahlreiche neue, kräftige, seinem heimischen Deutsch entlehnte Ausdrücke; bis ins sechzehnte Jahrhundert hinein blieben noch Spuren von germanischer Kraft rege, Montaigne nahm sich noch die Freiheit, Worte zu erfinden und zusammenzustellen; doch drang er damit nicht durch, und gleich nach ihm verlosch die Flamme auf immer. Ungleich mehr Kraft wohnt der englischen Sprache inne; sie allein besitzt Eigenschaften, die sie befähigen, der deutschen eine gefährliche Rivalin zu sein. Hier nämlich lagen die Verhältnisse umgekehrt: der normannische Besieger war bereits dem Französischen verfallen; der im Kampf unterlegene, doch numerisch überlegene Angelsachse besaß die stärkere Sprache; aus dieser Mischung, in welcher das Deutsche die Oberhand behält — namentlich in bezug auf die allgemeine Struktur — ist nun ein so wunderbares Organ für menschliche Mitteilung geworden, daß ein Shakespeare aus ihrer Mitte heraus ins Leben treten konnte. Und dennoch! Sobald wir genauer zuschauen, entdecken wir

einen furchtbaren, nie gutzumachenden Mangel: das Englische ist fähig, dem Erhabenen und dem Überschwenglichen zu dienen, ebenso der energischen Tat, der politischen Debatte, überhaupt allem unmittelbar Gegebenen, damit auch dem Geschäft, dem Spiel, sowie dem Trivialen und dem Rohen, nicht aber ist es möglich, auf englisch tief und zart zu denken. Selbst das Denken von glänzenden Köpfen versiegt und versandet, und der Halbschotte Kant mußte in Deutschland geboren werden, damit die geniale Gedankenarbeit seines Landsmannes Hume zu Ende geführt werden konnte. Das kommt daher, weil für alle höhere geistige Tätigkeit einzig die latein-französischen Wurzeln in Verwendung genommen worden waren; zum Denken hatte nur der Adelige Muße gefunden, das in Hörigkeit verfallene Sachsenvolk mußte die harte Arbeit verrichten und gewann sich höchstens noch zum Dichten einen Feierabend. Somit fand sich, als die Zeiten für neue Gedankengänge gereift waren, kein gestaltungsfähiges Material zur Hand, sondern nur ungelenke, verrostete Rüstung. Die Folge ist aber, daß England von den höchsten Errungenschaften der letzten zwei Jahrhunderte wie abgeschnitten bleibt, indem es an dem bewußten und unbewußten geistigen Leben des führenden Deutschland nicht teilzunehmen vermag; daher ein von Tag zu Tag zunehmendes Zurückbleiben, das dem schärfer Blickenden schon lange nicht mehr verborgen bleiben konnte. Denn unter Denken verstehe ich beileibe nicht bloß und nicht in erster Reihe Philosophie, vielmehr den wertvollsten Teil von Wissenschaft und von Kunst, sowie von allem, was zu Bildung und Besitz einer Weltanschauung und überhaupt zu einem geistig ausgefüllten Leben beiträgt. Englische Naturwissenschaft z. B. ist selbst dem gebildeten Manne ein gänzlich unverständliches Abracadabra, aus lauter barbarischen griechischen und lateinischen Brocken zusammengesetzt, durchspickt mit noch unverständlicheren und dazu unaussprechlichen deutschen Kunstausdrücken, — sie ist also eine Technik, nicht ein Kulturelement; ein englischer Theolog — um ein anderes Beispiel zu nennen— der der deutschen Sprache nicht mächtig ist, weiß heute nicht mehr, wovon in diesem Fache die Rede ist. Darum dringt in England keine Spur wahrer Bildung ins Volk: die Sprache, in der das geschehen könnte, ist nicht vorhanden. Bei dem Vergleich zwischen der deutschen und der englischen Sprache trifft das zu, was Fichte gesagt hatte: „Beim Volke der lebendigen Sprache greift die Geistesbildung ein ins Leben; beim Gegenteile geht geistige Bildung und Leben, jedes seinen Gang für sich fort.“ Die sehr hohe, vornehme, freie Bildung, die man in England antrifft, steht völlig außerhalb des nationalen Lebens; sie übt auf die Haltung der Bevölkerung, auf die regierenden Kreise, auf Ziele und Wege des Staates nicht den geringsten Einfluß.

Daher nun die zwingende Notwendigkeit, daß die deutsche Sprache — nicht die englische — die Weltsprache werde. Siegt die englische Sprache, so steht die Kultur der Menschheit vor einem Abgeschlossenen, und das heißt

vor dem Tode. Der moralische Verfall Englands hat sich seit dem Beginn des gegenwärtigen Krieges in erschreckendem Maße offenbart; Verlogenheit, Rohheit, Gewalttätigkeit, Prahlerei, dabei Mangel an Haltung, Würde, Gerechtigkeitssinn, Mannhaftigkeit: es ist ein trauriger Anblick. Nun lasse man die immensen Kolonialreiche und auch die anderen Länder englischer Sprache in die Lage kommen, ebenfalls Gesinnung und Seele bloßzustellen: man wird mit Entsetzen gewahren, welcher Verrohung wir entgegengehen — der endgültigen Verrohung des ganzen Menschengeschlechtes. Deswegen m u ß der Deutsche — und mit ihm das Deutsche — siegen; und hat er erst gesiegt — heute oder in hundert Jahren, das Muß bleibt das gleiche — so gibt es keine einzige Aufgabe, die so wichtig wäre, wie diese: die deutsche Sprache der Welt aufzuzwingen. Überall, auch in fremden Rassen, gibt es unter Hunderttausenden einzelne Hochbegabte und Hochgesinnte; ohne Kenntnis der deutschen Sprache bleiben sie von höchster Kultur ausgeschlossen. Und ich habe nicht bloß die genialen Menschen im Auge; auf alle, namentlich auch auf die Einfachen, Schlichten, der Natur Nahestehenden wirkt die deutsche Sprache wie ein Segen, der unmittelbar aus Gottes Hand ins Herz sich senkt. Welche Sprache bietet uns Märchen, wie die von den Gebrüdern Grimm gesammelten? Und — hält man uns ewig Shakespeare vor, der übrigens einzig in Deutschland wirkend lebt, nicht in England — besitzt die deutsche Sprache nicht in Luther einen vergleichbaren Schatz, eine unversiegbare Quelle volkskräftiger Rede, dazu entströmend einer heroischen Gestalt ohnegleichen? Warum gelang die Reform nicht in England, nicht in Polen, nicht in Frankreich? Weil einzig die deutsche Sprache die Kraft in sich barg, das Fremde zu überwinden. Das sage ich nicht den deutschen Katholiken zuleide; mögen sie ihrem Glauben treu bleiben; deutsch aber wurden wir alle durch Luther in erster Reihe; er lehrte uns, im deutschen Volke und im deutschen Staatswesen ein von Gott Gewolltes, Heiliges erkennen, wert der Liebe und der Ehrfurcht; damit legte er die Grundlage. Und von hier an — ich meine von der in den deutschen Volksmärchen sich offenbarenden Volksseele und von der in dem gewaltigen Manne sich offenbarenden Volkskraft — von hier an steigt der göttliche „Inhalt" der deutschen Sprache bis zu jenem mächtigen Schöpfer von Gedanken und von Wörtern, in denen neue Erkenntnis Gestalt und dadurch erst Leben findet — Immanuel Kant, dem keiner nachdenken kann, der nicht die deutsche Sprache beherrscht; er steigt bis zu dem Kant ergänzenden, erhabenen Weltweisen Goethe, von dem Jakob Grimm schön sagt: „Ohne ihn könnten wir uns nicht einmal recht als Deutsche fühlen, so stark ist diese heimliche Gewalt vaterländischer Sprache und Dichtung"; er steigt bis zu jenem Gipfel, wo die deutsche Tonsprache — diese den Himmel erstürmende Schöpfung — mit der deutschen Wortsprache so innig verschmolz, daß nunmehr der letzteren auch für alles Unaussprechbare die Fähigkeit des Ausdrucks eignet, womit der Menschheit ein neues Organ geschenkt ist in Kunstwerken, die un-

trennbar an die einzige deutsche Sprache verknüpft sind, weil Wort und Ton eine Einheit bilden.

Durchführbar ist dieser Traum der weltbeherrschenden deutschen Sprache: es liegt nicht bloß im Interesse der Deutschen, vielmehr ist ihnen hier eine Pflicht vorgezeichnet. Das Pflichtgebot umfaßt zwei Absätze: zum ersten, es darf niemals ein Deutscher von seiner Sprache lassen, weder er, noch seine Kindeskinder; zum zweiten, an jedem Ort, zu jeder Zeit soll er eingedenk sein, sie anderen aufzunötigen, bis sie allerorten ebenso triumphiert wie mit seinen Waffen das deutsche Volksheer. Der Geschäftsmann gehe voran und verlange von seinen Korrespondenten die deutsche Sprache — wie das bisher der Engländer und Amerikaner mit seiner Sprache tat. Durch Ausbreitung des Kolonialreiches und ständige Vermehrung der Handelsflotte wird nach allen Winkeln der Welt mit der deutschen Flagge auch das deutsche Wort ziehen, und nicht mehr als ein geduldetes, untergeordnetes, nach besten Kräften mit englischen Brocken durchsetztes Element, sondern überall als die Sprache der Tüchtigkeit, Redlichkeit, Bildung, und daher als die höchste geachtet. Soweit das Reich sich erstreckt, unterrichte und predige der Geistliche nur deutsch; der Lehrer lehre nur in deutscher Sprache. Im Ausland begehe kein Deutscher das Verbrechen, seine Sprache preiszugeben; er lerne begreifen, daß er hiermit einer niederträchtigen Schande sich schuldig macht. Wenn alle Deutschen in den Vereinigten Staaten, in Canada, in Australien usw. an ihrer Sprache, auch Geschlechter hindurch, treu festhalten, dann kommt bald der Tag, wo diese Sprache auch in den gesetzgebenden Körperschaften und Verwaltungen Gleichberechtigung genießt, und ist es erst soweit, dann dringt sie siegend ins Leben ein. Inzwischen muß durch Schulen und auf jedem möglichen Wege dahin gewirkt werden, daß die deutsche Sprache die Sprache aller höheren Bildung werde. Die Menschen müssen einsehen lernen, daß, wer nicht deutsch kann, ein Paria ist. Die fremden Völker werden Deutsch lernen aus Neid, aus Interesse, aus Pflicht, aus Ehrgeiz, — mir ist jede Veranlassung recht; mit der deutschen Sprache schenken wir jedem ein so unermeßliches Gut, daß wir uns kein Gewissen über die Veranlassung zu machen brauchen.

So ungefähr denke ich mir den Siegeszug der deutschen Sprache, und kann ich ihn auch nicht mehr erleben, der heutige Krieg läßt mich hoffen, daß ich vielleicht nicht die Augen schließe, ohne den Anfang der Verwirklichung des brennendsten aller meiner Herzenswünsche erblickt zu haben. Wie Du siehst, es mischt sich in die Zuversicht, von der ich anfangs sprach, ein subjektives Element: ich glaube, wie an Gott, an die heilige deutsche Sprache!

Bayreuth, 22. September 1914.

Houston Stewart Chamberlain.

Gedichte von Marie Gräfin d'Agoult.

(Aus dem Französischen übertragen von **Clara Crommelin.**)

Oberflächlich Urteilende könnten meinen, es sei jetzt nicht an der Zeit, Gedichte einer „Französin" in deutscher Übersetzung zu veröffentlichen; es könnten aber nur solche sein, die nie etwas von der Gräfin Marie d'Agoult, ihrem Leben und Wirken erfahren haben. Wenn ich sagen darf, wie mir die seltene Frau aus ihren Werken, aus dem Bilde, das ich mir von ihrer Persönlichkeit, ihrem Leben und Leiden nach zuverlässigsten Quellen gemacht habe, entgegentritt, so erscheint sie mir wie eine Deutsche, welche nur Äußerliches mit dem, was wir Franzosentum nennen, verbindet. Der moderne Franzose ist ein aus dem römischen Völkerchaos, dem Judentum und den ursprünglich im Lande angesessenen Völkerschaften entstandenes Gemisch. Von dem Einfluß der alten, germanisch-gallischen, adeligen, bürgerlichen und bäuerlichen Einwohnerschaft, der sich, außer in der Gesinnung, in den Werken der mittelalterlichen Kunst und der klassischen französischen Litteratur bemerkbar machte, ist schon lange kaum mehr etwas zu spüren. Mit diesen Franzosen hat die Gräfin d'Agoult, wie gesagt, nur Äußerliches, die Sprache und die Staatsangehörigkeit, gemein. Nicht nur die Tatsache, daß ihre Mutter eine Deutsche war, bildet eine Brücke von ihr herüber zum Deutschtum; es ist ihre Gesinnung, ihre germanische Art, die ihre Seele mit allen Fasern ganz eng mit der unseren verbindet. Kein „Ausländer" könnte wie sie das Wesen Goethes erfassen, und s o in die tiefsten Tiefen seiner Persönlichkeit eindringen. Außer ihren berühmten Dialogen „Dante und Goethe" besitzen wir hierfür manche andere Handhabe. Hierzu gehören auch die wenigen von ihr hinterlassenen Gedichte; nur aus einem deutschen Herzen und einem deutschen Geiste konnten diese Empfindungen hervorgehen.

Gräfin Marie d'Agoult (Daniel Stern) hat im ganzen nur sieben Gedichte hinterlassen; das heißt, wenn man unter „Gedicht" nur die metrisch gebundene Sprache versteht. Sonst könnte man mit gutem Recht einwenden, daß alles, was sie geschrieben, ein einziges, großes Gedicht von bestrickendem Wohllaute darstellt; so schön und abgerundet, edel und einfach nimmt sich ihr Prosastil aus. Die Gedichte sind als Anhang einem Bande „Esquisses morales", pensées, réflexions et maximes, von Daniel Stern angegliedert, welche, nebst der einführenden, biographischen Studie von Louis de Ronchaud, von mir in das Deutsche übersetzt worden sind. Die Uebertragung der Gedichte ist von meiner Frau, Clara Crommelin. Unsere Übersetzungen sind bis jetzt noch nicht im Drucke erschienen.

Armand Crommelin.

Abgeklärtheit.

Du möchtest, sagst du, das Geheimnis wissen
von meiner Abgeklärtheit: Wie kein Schmerz,
kein Hoffen, weder Haß noch Liebe ließen
auf meinem Antlitz flücht'ges Rot, das Herz
verratend, Sturm der Seele und die Glut
vom stolz empörten, hoch entflammten Blut;

und wie mein stilles Sein, mein ruhig Haupt,
mein Gang, mein langsam Wort und gar mein Schweigen,
das Auge, dem man fremd die Träne glaubt,
ausströmen Kraft, der Leid zu bannen eigen.

Und deine Jugend
preist mir die Tugend
der Weisheit und neidet den späten Gewinn
von stürmischen Leiden
endloser Zeiten
dem Alter in törichtem Kindersinn.
„Verborgene Kunde,
o Mutter, erzähle:
Lehr' mich, die Wunde
heilen der Seele!"
So sollen dich lehren die weißen Haare,
so ist das Flehn deiner achtzehn Jahre.
Kind, Schwester, du bangst:
Geliebte, dich nagt
um's Schicksal die Angst!
Schon quält dich mit Sorgen
der stürmische Morgen,
deß grauendes Dämmern erst ferne ertagt.
Die Seele, bewegt
vom göttlichen Hauche,
dein Busen erregt,
dein blitzendes Auge,
den Fingern enthastend
verwirrte Akkorde,
die Stimme wie tastend,
verborgener Worte
Geheimnis zu lösen — —:
das alles gibt kund,
o teuerstes Wesen,
der Mutter, wie wund,
verletzt und voll Not
dein strebender Geist,
und wie schon der Spott,
der bittere Spott,
deinen Hochsinn zerreißt.

Und gern möcht' ich durch Rat und Beispiel heben
der Seele Wirren, möchte gern die Kraft

geheimer Weisheit in die Brust dir geben,
die dir verlor'ne Ruhe wieder schafft.
Im Herzen forsch' ich nun, woher gekommen
der Frieden, den du neidest, und ich find',
um welchen Preis die Unrast mir genommen! . . . . . .
O schütz' dich Gott vor meiner Ruhe, Kind!

*

In alta solitudine.*)

Komm, gib sie nimmer auf, die hehre Einsamkeit,
sei nicht undankbar ihr, die einzig deiner Schmerzen
Vertraute war, die gab als Heilung deinem Herzen
Freundschaft und ernste Ruhe der Gelehrsamkeit.
Bleib' doch in stiller Sammlung, bleib' dort, wo du weintest,
im Dunkel, wo unsichtbar du zu spüren meintest
des göttlichen Geliebten Dasein manches Mal;
wo ferner Widerhall von edler Töne Fülle
dein Herz beschwichtigte: verbirg in heil'ger Stille
in Stolz und Schweigen deiner großen Seele Qual.

*

Der Ölbaum.

Du schön geneigter Baum mit knorrig dunkler Rinde,
mit blassem Laube, mit der bittern Frucht:
nach dir hieß jener Berg, den Jesus aufgesucht,
um einsam nachts zu weinen über unsre Sünde.

Ölbaum, du rührender, du hast in spätern Tagen
des Menschen Sohn verzweifelnd schwach gesehn,
sahst ihn, vor'm bittern Kelch entsetzt, zum Vater flehn
für seinen Leib, gequält von todesbangem Zagen.

In alter Zeit rief dich hervor Athene's Wille
mit Lächeln aus der Erde, du Symbol der Fülle,
der Weisheit und des Friedens, — Sieger mild!

Und jetzt, da ich in deinem Schatten ruhe, schweifet
mein Bilck bezaubert über dich; das Herz ergreifet
der frommen Trauer und der attischen Anmut Bild.

*

*) „Die Alpenrose, die am Fuße des ewigen Schnees blüht (in alta solitudine) und die Lotosblume (ex tenebris ad lucem), die aus der Wassertiefe steigt, um sich dem Himmelslichte zu erschließen, sind meine liebsten Sinnbilder gewesen." (Anmerkung aus den Heften der Verfasserin.)

Stummer Gott.

Meinem Freunde Charles Dolfus.

Auch Schnee kann Lust erwecken, Sonne Traurigkeit;
die Welt sieht oft im heitern Lenz schwermütig aus;
das Glück wirft Schatten; manche lächelnd weise Stirn ist kraus,
doch ruhig nach vergangner harter Zeiten Leid.

Nichts Ganzes ist hienieden. Gram und muntrer Scherz,
Vergnügen, Kummer, Bitterkeit und Süße: alles mischt
in unsrer Brust sich, und ihr hehrster Schwung wird Schmerz,
enttäuschter Wunsch, der dann in Tränen still erlischt.

Und darum schwankt der Mensch in wirrem Streit;
unwissend ist er, und er sucht das dunkle Land,
das Gut und Böse aneinanderknüpft; die Hand,

die Tod und Liebe eint; er sinnt, ob Seligkeit
Verheißung oder Trug ist, ob ein stummer Gott
ihm Segen spendet oder quält mit Leid und Not.

*

Goethe's Statue in Frankfurt.

Einst abends in der reichen Zeit des Jahrs,
die Früchte streut, die Erd' in Blumen hüllt,
mit Garbengold des Schnitters Wagen füllt,
am Stock die Traube schwellend reift — da war's!

Des Tages letzte Glut in stiller Pracht
vergoldete des Taunus Gipfel fern;
der Dante's Himmel hellt, der Liebe schöner Stern,
sah auf die Stadt der alten Kaisermacht.

Wo du, o Goethe, hehr auf hohem Stein
dich hebst, da strahlte zart von Venus Schein
die hohe Herrscherstirn dir wie im Traum;

und ich, in Schweigen und in Nacht gehüllt,
küßt schüchtern tief am Fuß von deinem Bild
den starren, kalten, erznen Mantelsaum.

Goethes musikalisches Leben.

Von **Anton Hackmann.**

V.

Eine der Musik gewidmete Arbeit Goethes, die noch in die letzten Jahre des 18. Jahrhunderts fällt, ist das Fragment „Der Zauberflöte zweiter Teil". Es hat etwas Rührendes, den Dichter des Faust anknüpfen zu sehen an das Produkt Schikaneders; zu betrachten, wie er sich vertieft in die von Letzterem gegebenen Personen und Verwicklungen — und wie dabei der mächtige Geist, der in ihm webte, fast wider Willen fortwährend sich geltend macht. Daß er dem Versuche keinen großen Wert beilegt, geht daraus hervor, daß er ihn, trotzdem Iffland die Aufführung bewerkstelligen wollte, auf einige vornehme Worte Schillers hin, für immer beiseite legte. Hervorgegangen war er unbedingt aus der Verehrung Mozarts. Die Hinneigung zu demjenigen musikalischen Genius, dessen Wesen vielleicht dem seinen am nächsten stand, findet sich immer und immer wieder auf das stärkste ausgesprochen. Und da sie Zeugnis ablegt für das Verständnis des musikalisch Schönsten, so wird es wohlgetan sein, wenigstens einiges davon hier zusammenzustellen, zur Befriedigung der Anhänger der alten Schule — derjenigen, die sich an Homer, an Phidias, an Rafael, an Goethe selbst erbaut und erhebt.

„‚Die Entführung aus dem Serail' schlug alles nieder", schreibt er nicht ohne Unmut bei der Erzählung seiner mißglückten Versuche im Singspiel. Mit um so höherer Genugtuung aber spricht er von der Aufführung der Mozartschen Opern während seiner Theaterleitung. Und auf einen Brief Schillers vom 29. Dezember 1797, in welchem dieser von der möglichen Entwicklung der Oper in erhabenem Sinne spricht, antwortet er (am 30.): „Ihre Hoffnung, die Sie von der Oper hatten, würden Sie neulich im ‚Don Juan' auf einen hohen Grad erfüllt gesehen haben; dafür aber steht auch dieses Stück ganz isoliert, und durch Mozarts Tod ist alle Aussicht auf etwas Ähnliches vereitelt.

Aus den Gesprächen mit Eckermann ist manches anzuführen: „Das musikalische Talent", sagt Goethe, „kann sich wohl am frühesten zeigen, indem die Musik ganz etwas Angeborenes, Inneres ist, das von außen keiner großen Nahrung und keiner aus dem Leben gezogenen Erfahrung bedarf. Aber freilich, eine Erscheinung wie Mozart bleibt immer ein Wunder, das nicht weiter zu erklären ist. Doch wie sollte die Gottheit überall Wunder zu tun Gelegenheit finden, wenn sie es nicht zuweilen in außerordentlichen Individuen versuchte, die wir anstaunen und nicht begreifen, woher sie kommen".

Ein andermal heißt es: „Was ist Genie anders als jene produktive Kraft, wodurch Taten entstehen, die vor Gott und der Natur sich zeigen können und

die eben deswegen Folge haben und von Dauer sind. Alle Werke Mozarts sind von dieser Art; es liegt in ihnen eine zeugende Kraft, die von Geschlecht zu Geschlecht fortwirkt und sobald nicht erschöpft und verzehrt sein dürfte".

Ferner: „Mozart starb in seinem sechsunddreißigsten Jahre, Rafael im gleichen Alter, Byron nur um weniges älter. Alle aber hatten ihre Mission auf das vollkommenste erfüllt, und es war wohl Zeit, daß sie gingen, damit auch anderen Leuten in dieser auf eine lange Dauer berechneten Welt noch etwas zu tun übrig bliebe."

„Wie kann man sagen, Mozart habe seinen Don Juan komponiert!" ruft Goethe später aus. „Komposition ! — Als ob es ein Stück Kuchen oder Bisquit wäre, das man aus Eiern, Mehl und Zucker zusammenrührt! — Eine geistige Schöpfung ist es, das Einzelne wie das Ganze aus einem Geiste und Guß und von dem Hauche eines Lebens durchdrungen, wobei der Produzierende keineswegs versuchte und stückelte und nach Willkür verfuhr, sondern wobei der dämonische Geist seines Genies ihn in der Gewalt hatte, so daß er ausführen mußte, was jener gebot".

Und endlich: „Versuche es doch nur einer und bringe mit menschlichem Wollen und menschlichen Kräften etwas hervor, das den Schöpfungen, die den Namen Mozart, Rafael oder Shakespeare tragen, sich an die Seite setzen lasse. Ich weiß recht wohl, daß diese drei Edlen keineswegs die Einzigen sind — allein, waren Andere so groß als jene, so überragten sie die gewöhnliche Menschennatur in eben dem Verhältnis und waren ebenso gottbegabt wie jene".

Es ist aber lange nicht so leicht, Mozarts ganze Grösse aufzufassen, als man gemeinhin wohl glaubt — der beste Beweis dafür ist, daß es sehr bedeutende Künstler gegeben hat und gibt, die sich nicht zu ihm erheben konnten und können.

Wie fern Goethe in allen Dingen Einseitigkeit lag, geht auch aus seinen musikalischen Liebhabereien hervor, in welchen Joh. S. Bach eine hervorragende Rolle spielt. So schreibt er an Zelter: „Bei dieser Gelegenheit muß ich erzählen, daß ich, um die Gedichte zum Aufzug zu schreiben, drei Wochen anhaltend in Berka zubrachte, da mir dann der Inspektor täglich drei bis vier Stunden vorspielte und zwar auf mein Ersuchen nach historischer Reihe: von Sebastian Bach bis zu Beethoven, durch Philipp Emanuel, Händel, Mozart, Haydn durch, auch Dusseck und dergleichen mehr." Und eine Reihe Jahre später: „Wohl erinnerte ich mich bei dieser Gelegenheit an den guten Organisten von Berka; denn dort war mir zuerst bei vollkommener Gemütsruhe und ohne äußerliche Zerstreuung ein Begriff von Eurem Großmeister (J. S. Bach) geworden. Ich sprach mir's aus: als wenn die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhielte, wie sich's etwa in Gottes Busen kurz vor der Weltschöpfung möchte zugetragen haben. So bewegte sich's auch in meinem Innern, und es war mir, als wenn ich weder Ohren, am wenigsten Augen, und weiter keine übrigen Sinne

besäße noch brauchte". Daß Goethe sich bei dieser Musik andere Gedanken machte, als es der Organist von Berka tat, ist sehr wahrscheinlich. Auf das wohltemporierte Klavier namentlich kommt er noch öfter zurück.

Welch klaren Blick Goethe in das musikalische Getriebe, insbesondere der Oper, getan, zeigt eine der Anmerkungen zur Übersetzung des Diderot'schen „Rameau's Neffe". Die Beherzigung der einfachen Worte hätte eine unendliche Ersparnis an bedrucktem Papier bewerkstelligen können, und sie dürfen in diesen Zusammenstellungen nicht fehlen.

„Alle neuere Musik wird auf zweierlei Weise behandelt, entweder daß man sie als eine selbständige Kunst betrachtet, sie in sich selbst ausbildet, ausübt und durch den verfeinerten äußern Sinn genießt, wie es der Italiener zu tun pflegt, oder daß man sie in bezug auf Verstand, Empfindung, Leidenschaft setzt und sie dergestalt bearbeitet, daß sie mehrere menschliche Geister und Seelenkräfte in Anspruch nehmen können, wie es die Weise der Franzosen, der Deutschen und aller Nordländer ist und bleiben wird."

„Nur durch diese Betrachtung, als durch einen doppelten ariadneischen Faden, kann man sich aus der Geschichte der neueren Musik und aus dem Gewirr parteiischer Kämpfe heraushelfen, wenn man die beiden Arten da, wo sie getrennt erscheinen, wohl bemerkt und ferner untersucht, wie sie sich an gewissen Orten, zu gewissen Zeiten, in den Werken gewisser Individuen zu vereinigen gestrebt und sich auch wohl für einen Augenblick zusammengefunden, dann aber wieder auseinander gegangen, nicht ohne sich ihre Eigenschaften einander mehr oder weniger mitgeteilt zu haben, da sie sich denn in wunderbaren, ihren Hauptästen mehr oder weniger annähernden Ramificationen über die Erde verbreiteten."

„Seit jener sorgfältigen Ausbildung der Musik in mehren Ländern mußte sich diese Trennung zeigen, und sie besteht bis auf den heutigen Tag. Der Italiener wird sich der lieblichsten Harmonie, der gefälligsten Melodie befleißigen, er wird sich an dem Zusammenklang, an der Bewegung als solchen ergötzen, er wird des Sängers Kehle zu Rate ziehen und das, was dieser an gehaltenen oder schnell auf einander folgenden Tönen und deren manigfaltigsten Vortrag leisten kann, auf die glücklichste Weise hervorheben und so das gebildete Ohr seiner Landsleute entzücken. Er wird aber auch dem Vorwurf nicht entgehen, seinem Text, da er zum Gesang doch einmal Text haben muß, keineswegs genug getan zu haben."

„Die andere Partei dagegen hat mehr oder weniger den Sinn, die Empfindung, die Leidenschaft, welche der Dichter ausdrückt, vor Augen; mit ihm zu wetteifern, hält sie für Pflicht. Seltsame Harmonien, unterbrochene Melodien, gewaltsame Abweichungen und Übergänge sucht man auf, um den

Schrei des Entzückens, der Angst und der Verzweiflung auszudrücken. Solche Komponisten werden bei Empfindenden, bei Verständigen ihr Glück machen, aber dem Vorwurf des beleidigten Ohres, insofern es für sich genießen will, ohne an seinem Genuß Kopf und Herz teilnehmen zu lassen, schwerlich entgehen."

„Vielleicht läßt sich kein Komponist nennen, dem in seinen Werken durchaus die Vereinigung beider Leidenschaften gelungen wäre, doch ist es keine Frage, daß sie sich in den besten Arbeiten der besten Meister finde und notwendig finden müsse."

„Übrigens was diesen Zwiespalt betrifft, so ist er wohl nie gewaltsamer erschienen als in dem Streit der Gluckisten und Piccinisten, da denn auch der Bedeutende vor dem Gefälligen die Palme erhielt. Ja, haben wir nicht noch in unsern Tagen den lieblichen Paisiello durch einen ausdrucksvollen Komponisten verdrängt gesehen — eine Begebenheit, die sich in Paris immerfort wiederholen wird."

„Wie der Italiener mit dem Gesang, so verfuhr der Deutsche mit der Instrumentalmusik. Er betrachtete sie auch eine Zeitlang als eine besondere für sich bestehende Kunst, vervollkommnete ihre Technik und übte sie fast ohne weiteren Bezug auf Gemütskräfte lebhaft aus, da sie denn bei einer dem Deutschen wohl gemäßen Behandlung der Harmonie zu einem hohen, für alle Völker musterhaften Grade gelangt ist."

* * *

Die Neigung Goethes, dem Tondichter in die Hände zu arbeiten, offenbart sich fast bis an sein Lebensende in Versuchen, die leider zum größten Teil zu nichts führten, weil Zelter der einzige Komponist blieb, der ihm nahe stand. Das hierauf Bezügliche will ich in chronologischer Folge hier zusammenstellen.

Zelter war durch die wohlwollende Weise, mit der ihm Goethe begegnet, offenbar in einen poetischen Rausch geraten, in welchem er sich Aufgaben gewachsen glaubte, zu denen ihm schließlich doch die Kraft abging. Von den Chören der „Braut von Messina" ausgehend, befragt er den Dichter über den Charakter des Chores in der griechischen Tragödie. Dieser gibt ihm darüber seine Ansichten kund und knüpft daran folgende Auseinandersetzung, die man eher seitens des gelehrten Musikers erwarten dürfte. „Wie sich nun," schreibt Goethe im August 1803, „die griechische Tragödie aus dem Lyrischen loswand, so haben wir noch in unsern Tagen ein merkwürdiges Beispiel, wie sich das Drama aus dem Historischen oder vielmehr Epischen loszuwinden trachtet; wir finden es in der Art, mit welcher in der Charwoche in katholischen Kirchen die Leidensgeschichte abgesungen wird." Nachdem er nun ein Stück aus der bekannten Verteilung der Rollen in diesem liturgischen Drama auf-

schreibt, setzt er hinzu: „Man hat, wie ich mich erinnere, in Passionsoratorien schon diesen Weg eingeschlagen, doch ließe sich wohl, wenn man recht von Grund und Haus aus zu Werke ginge, noch etwas Neues und Bedeutendes hervorbringen.“ Trotz aller hohen Intuitionen Zelters führt diese Verhandlung zu keinem Resultat.

Viele Jahre später, bei Gelegenheit des Lutherfestes 1817, spricht Zelter den Vorsatz aus, dem Reformations-Jubiläum eine Cantate zu weihen, „im Sinne des Händelschen Messias“. Mit jugendlichem Eifer geht Goethe darauf ein. Was er dabei über das Christentum sagt, ist von höchstem Interesse — den Plan zu einem großen, ja übermächtigen Oratorium, den er dann knüpft, kann ich mich nicht enthalten, mit den hierauf bezüglichen Bemerkungen hier wiederzugeben.

Erster Teil.

1. Die Gesetzgebung auf Sinai.
2. Das kriegerische Hirtenleben, wie es uns das Buch der Richter, Ruth usw. darstellt.
3. Die Einweihung des Tempels Salomonis.
4. Das Zersplittern des Gottesdienstes, der sich auf Berge und Höhen wirft.
5. Die Zerstörung Jerusalems, und in Gefolg derselben die Gefangenschaft zu Babel.
6. Propheten und Sybillen, den Messias ankündigend.

Zweiter Teil.

1. Johannes in der Wüste, die Verkündigung aufnehmend.
2. Die Anerkennung durch die drei Könige.
3. Christus erscheint als Lehrer und zieht die Menge an sich. Einzug in Jerusalem.
4. Bei drohender Gefahr verliert sich die Menge; die Freunde schlafen ein; Leiden am Ölberg.
5. Auferstehung.

„Hält man die beiden Teile gegeneinander, so erscheint der erste absichtlich länger und hat eine entschiedene Mitte, woran es jedoch dem zweiten auch nicht fehlt.“

„Im ersten Teile parallelisieren Nr. 1 und 5 Sinai und die Zerstörung, die Zeit der Richter und der Baalsdienst; Nr. 2 und 4: idyllisch enthusiastisch, die Einweihung des Tempels als höchster Gipfel usw.“

„Im zweiten Teile würde sich das Morgendliche vor Sonnenaufgang in Nr. 1 und 5 steigernd sich ausdrücken. Nr. 2 und 4 sind Gegensätze. Nr. 3, Ein-

zug in Jerusalem, möchte die freie fromme Volksfreude, wie die Einweihung des Tempels die fürstlich priesterliche Begrenzung des Gottesdienstes ausdrücken."

„Tausend andere Verhältnisse werden dir beim ersten Anblick einfallen. Diese Dinge dürfen nicht historisch, sondern lyrisch verknüpft werden; jedermann kennt das Ganze und wird sich auf Flügeln der Dichtkunst gern aus einer Region in die andere versetzen lassen".

Zelter möchte „in Bewegung kommen" und verlangt mehr und Näheres. Der liebenswürdige Dichter schreibt drei Seiten voll Einzelheiten der Ausführung, die mit den Worten schliessen: „Das Irdische fällt alles ab, das Geistige steigert sich bis zur Himmelfahrt und zur Unsterblichkeit". Hierauf schreibt Zelter allerlei über Chor, Halbchor, Solostimmen, Arien und Rezitative und — es ist nie mehr davon die Rede. Glücklicherweise hat Goethe später die Himmelfahrt des Faust gedichtet — und noch viel später hat Schumann sie komponiert.

Im Jahre 1811 dichtete Goethe die Kantate „Rinaldo" für einen Prinzen von Gotha, der eine gute Tenorstimme hatte. Winter komponierte sie — und wieviele andere seitdem! Und mit Brahms, dem letzten und besten, wird die Reihe noch nicht geschlossen sein; denn die „Umrisse", die er dem „Musikus" damit gegeben, können oft noch „mit starken oder feinen Fäden ausgeführt werden".

Anders kam es mit der „Idylle", die er zum Geburtstag der Herzogin im Jahre 1813 schrieb. Der treffliche Viehoff sagt uns, er habe sich dabei, nicht wie beim „Rinaldo" mit einem „beziehungslosen Stoff" begnügt — denn „Damon" sei der Dichter selbst, und sein Verhältnis zum Hofe sei darin leise angedeutet. Das gibt allerdings keine feste musikalische Anregung. Dennoch ist es verwunderlich, daß die harmonischen Verse keine bekannt gewordene Komposition gefunden. Um zu wirken, müßte diese freilich mit dem auserlesensten melodischen Zauber angetan sein.

Von dem selben Jahre berichtet Goethe: „‚Der Löwenstuhl', eine Oper, gegründet auf die alte Überlieferung, die ich nachher in der Ballade ‚Die Kinder, sie hören es gerne' ausgeführt, geriet ins Stocken und verharrte darin". Zelter spricht er nicht davon — er hielt es wohl für überflüssig nach den Erfahrungen, die er gemacht. Wie der Dichter sich die dramatische Darstellung des Stoffes gedacht haben mag, ist auch aus den Noten*), die er dazu geschrieben, nicht ersichtlich, wiewohl er den Gegenstand „einem Jüngeren" zu theatralischer Ausführung empfiehlt. Wenn ein Meister wie Goethe ein Motiv in einer beliebigen Form hingestellt hat, kann man sich nicht leicht eine andere dafür denken.

*) In diesen heißt es: „Der Gegenstand war mir sehr lieb geworden, auf den Grad, daß ich ihn zur Oper ausarbeitete."

Eine Äußerung, die zu der Grundansicht, die mich bei dieser Arbeit beherrscht, nur allzu gut paßt, findet sich in den Annalen aus dem Jahre 1816. Dort heißt es: „Besonders wert jedoch erschien mir Hydis Persische Religion; und wie denn, sobald ein bedeutender Stoff mir vor die Seele trat, ich denselben unwillkürlich zu gestalten aufgefordert wurde, so entwarf ich eine orientalische Oper und fing an sie zu bearbeiten. Sie wäre auch fertig geworden, da sie wirklich eine Zeitlang in mir lebte, hätte ich einen Musiker zur Seite und ein großes Publikum vor mir gehabt, um genötigt zu sein, den Fähigkeiten und Fertigkeiten des einen, sowie dem Geschmack und den Forderungen des anderen entgegenzuarbeiten."

Das Unerwarteste, was eigentlich nicht in dieses Kapitel gehört, begegnet uns in einem Briefe Goethes an Zelter vom 23. Februar 1814. Er hatte den Freund ein paar Monate vorher um eine vierstimmige Komposition des Textes „In te Domine speravi, non confundar in aeternum" ersucht. Und nun schreibt er: „Zu dem ‚In te Domine speravi' hätte ich auch ein langes Märchen zu erzählen, wie ich mir bei sonderbaren inneren und äußeren Bedrängnissen diese Worte in meiner böhmischen Einsamkeit rhythmisch klanglos, aber doch vierpersönlich, um nicht vierstimmig zu sagen, komponiert und keinen angelegentlicheren Wunsch gehabt, als diese schönen Worte durch dich musikalisch komponiert zu hören. Ich kam in Versuchung, vier Linien unter einander zu ziehen, um die Art, wie ich es genommen, anschaulich zu machen. Jetzt, da ich deine Komposition höre, bin ich darüber völlig belehrt und finde darin eine angenehme Erfahrung. Der Dilettant nämlich wird durchaus nur durch das Faßliche und eine unmittelbare Wirkung gerührt, und dies charakterisiert auch seine Produktionen, wenn er in irgend einer Kunst sich versuchend auftritt. Meine Komposition, die sich ziemlich abgerundet und fixiert hat, ähnelt einer von Jomelli, und es ist immer wunderbar und lustig genug, daß man sich zufällig auf solchen Wegen ertappt und sich einmal seines eigenen Nachtwandelns bewußt wird. Um hierüber in einem anderen Fache klar zu werden, dem ich mich ernstlicher gewidmet habe, sondiere ich ältere landschaftliche Skizzen und werde hierbei auch das ähnliche gewahr".

Der unmusikalische Goethe, der sich als Sechziger im Komponieren versucht! So streng sich der Dichter oftmals gegen anmaaßendes, selbstgefälliges und streng kritisierendes Dilettantentum ausspricht, so sehr lag es in seiner umfassenden Natur, Alles zu versuchen, was irgend versucht werden konnte.

* * *

Die Leidenschaft, sich den Grund der Dinge klar zu machen, ist wohl einer der hervorstechendsten Züge im Wesen unseres größten Dichters. Und so finden sich denn auch mehrfache Versuche, nicht allein in die Wissenschaft der Tonsetzkunst, mit Beziehungen auf die Akustik, einzudringen, sondern

auch selbständig sich ein System, eine Theorie aufzubauen. Diese Bemühungen würde man bei dem universalen Forscher natürlich finden, wenn der Dichter sich auch für die schöne Kunst der Töne nicht interessiert hätte, und sie gehören deshalb auch kaum in den Rahmen dieser Skizze. Übergehen darf ich sie jedoch um so weniger, als es auch bei ihnen an genialen Lichtblicken nicht mangelt.

Nahe lag es dem autonomen Schöpfer einer Farbenlehre, deren Verhältnis zur Tonlehre anzudeuten — die ihnen gewidmeten Paragraphen gehen über Andeutungen nicht hinaus, wirken jedoch hierdurch vielleicht noch anregender. Sie lauten: „Daß ein gewisses Verhältnis der Farbe zum Tone stattfinde, hat man von jeher gefühlt, wie die öfteren Vergleichungen, welche teils vorübergehend, teils umständlich genug angestellt werden, beweisen. Der Fehler, den man hierbei begangen hat, beruht nun auf folgendem: Vergleichen lassen sich Farbe und Ton auf keine Weise, aber beide lassen sich auf eine höhere Formel beziehen, aus einer höheren Formel beide, jedoch jedes für sich, ableiten. Wie zwei Flüsse, die auf einem Berge entspringen, aber unter ganz verschiedenen Bedingungen in zwei ganz entgegengesetzte Weltgegenden laufen, so daß auf dem beiderseitigen ganzen Wege keine einzelne Stelle der andern verglichen werden kann, so sind auch Farbe und Ton. Beide sind allgemeine elementare Wirkungen, nach dem allgemeinen Gesetz des Trennens und Zusammenstrebens, des Auf- und Abschwankens, des Hin- und Widerwägens wirkend, doch nach ganz verschiedenen Seiten, auf verschiedene Weise, auf verschiedene Zwischenelemente für verschiedene Sinne."

„Möchte jemand die Art und Weise, wie wir die Farbenlehre an die allgemeine Naturlehre angeknüpft, recht fassen und dasjenige, was uns entgangen und abgegangen, durch Glück und Genialität ersetzen, so würde die Tonlehre nach unserer Überzeugung an die allgemeine Physik vollkommen anzuschließen sein, da sie jetzt innerhalb der selben gleichsam nur historisch abgesondert steht."

„Aber eben darin läge die größte Schwierigkeit, die für uns gewordene positive, auf seltsamen empirischen, zufälligen, mathematischen, ästhetischen, genialischen Wegen entsprungene Musik zu Gunsten einer physikalischen Behandlung zu zerstören und in ihre ersten physikalischen Elemente aufzulösen. Vielleicht wäre auch hierzu auf dem Punkte, wo Wissenschaft und Kunst sich befinden, nach so manchen schönen Vorarbeiten Zeit und Gelegenheit."

Eingehenderes findet sich im Briefwechsel mit Zelter, wo die Frage Goethes: „Woher kommt wohl die so allgemeine Tendenz nach den Molltonarten, die man sogar bis in die Polonaisen spürt?" zu einer höchst originellen Äußerung die Veranlassung wird. Die langen Explikationen Zelters, zusammengesetzt aus sich widersprechenden akustischen und musikalischen Erfahrungen, konnten den Dichter unmöglich befriedigen, und seine Bemerkungen über die kleine Terz, als dem charakteristischen Intervall der Molltonart, sind

nicht allein von naturwüchsigster Verständigkeit, sie sind auch mit heiterstem Humor hingestellt. Sogar diejenigen, die diesen Fragen nur das oberflächlichste Interesse zuwenden, werden mit Behagen die folgenden Auseinandersetzungen des Dichters lesen. Die mit Nummern bezeichneten Sätze enthalten die Zitationen der Zelterschen Thesen, das darauf folgende die Randglossen Goethes. „Ein Gleichnis als Nachschrift" dient zur Einleitung.

Ein Gleichnis als Nachschrift.

Alle Künste, indem sie sich nur durch Ausüben und Denken, durch Praxis und Theorie heraufarbeiten konnten, kommen mir vor wie Städte, deren Grund und Boden, worauf sie erbaut sind, man nicht mehr entziffern kann. Felsen wurden weggesprengt, eben diese Steine zugehauen und Häuser daraus erbaut. Höhlen fand man sehr gelegen und bearbeitete sie zu Kellern. Wo der feste Grund ausging, grub und mauerte man ihn; ja vielleicht traf man gleich neben dem Urfelsen ein grundloses Sumpffleck, wo man Pfähle einrammen und Rost schlagen mußte. Wenn das nun alles fertig und bewohnbar ist, was läßt sich nun als Natur und was als Kunst ansprechen? Wo ist das Fundament und wo die Nachhülfe? Wo der Stoff, wo die Form? Wie schwer ist es alsdann, Gründe anzugeben, wenn man behaupten will, daß in den frühesten Zeiten, wenn man gleich das Ganze übersehen hätte, die sämtlichen Anlagen natur-, kunst-, zweckgemäßer hätten gemacht werden können. Betrachtet man das Klavier, die Orgel, so glaubt man, die Stadt meines Gleichnisses zu sehen. Wollte Gott, ich könnte auch einmal an ihrer Seite meine Wohnung dort aufschlagen und zum wahren Lebensgenuß gelangen, wobei ich alle Fragen über die Natur und Kunst, über Theorie und Praxis herzlich gern vergessen möchte.

1. Die Molltonart unterscheidet sich von der Durtonart durch die kleine Terz. — —

Unterscheidet sie sich nicht auch durch die Verkleinerung oder Verengerung der übrigen Intervalle?

2. Welche an die Stelle der großen Terz gesetzt.

Dieser Ausdruck kann nur gelten, wenn man von der Durtonart ausgeht. Ein Theorist nordischer Nationen, der von den Molltönen ausginge, könnte ebenso gut sagen, die große Terz werde an die Stelle der kleinen gesetzt.

3. Unsere heutige diatonische (natürliche) Tonleiter. — —

Daß die diatonische Tonleiter allein natürlich sei, dagegen geht eigentlich meine Opposition.

4. Entspringt aus der Teilung der Saite, teilt man diese in die Hälfte.

Daß diese Teilung der Saite in bestimmbare Teile Klänge hervorbringt, die für das Ohr harmonisch sind, ist ein sehr hübsches Experiment, das denn

auch eine gewisse Tonleiter begründen möchte, aber was auf diese Weise nicht gelingt, sollte es nicht auf eine andere Weise möglich sein?

5. Man mag aber die Saite in so viel Teile teilen als man will, so entsteht niemals eine kleine Terz, obgleich man dieser dadurch immer näher kommen kann.

Es ist von einem Experiment zu viel gefordert, wenn es alles leisten soll. Konnte man doch die Elektrizität erst nur durch Reiben darstellen, deren höchste Erscheinung jetzt durch bloße Berührung hervorgebracht wird. Man müßte auf ein Experiment ausgehen, wodurch man die Molltöne gleichfalls als ursprünglich darstellen könnte.

6. Demnach ist diese kleine Terz kein unmittelbares donum der Natur, sondern ein Werk neuerer Kunst. — — —

Ich leugne die Folgerung, da ich die Vordersätze nicht zugebe.

7. Und man muß sie als eine erniedrigte große Terz betrachten.

Dieses ist eine Ausflucht, deren sich die Theoristen gewöhnlich zu bedienen pflegen, wenn sie etwas die Natur Beschränkendes festgesetzt haben; denn alsdann müssen sie auf eine sehr paradoxe Weise, was sie einmal behauptet, wieder aufheben und vernichten. Wenn eine große Terz ein Intervall ist, das uns die Natur gibt, wie kann man sie erniedrigen, ohne sie zu zerstören. Wie viel und wie wenig kann man sie erniedrigen, daß es keine große Terz und doch eine Terz sei? und wo hört sie denn überhaupt auf, noch eine Terz zu sein? Mein supponierter nordischer Theorist würde mit eben dem Rechte sagen, die große Terz sei eine erhöhte kleine.

8. Wie sie denn auch von den strengsten Komponisten wie ein consonierendes Intervall behandelt worden. — — —

Hier tritt ja deutlich der Fall ein, der in der Kunst und in der Technik so oft vorkommt, daß sich der praktische Sinn vor einer theoretischen Beschränkung ohne viel Komplimente zu retten weiß.

9. Das heißt, sie darf überall wie die große Terz frei und unpräpariert eintreten, was in einem reinen Stil keine Dissonanz darf.

Wenn sie als konsonierendes Intervall behandelt wird, so ist sie konsonierend; denn dergleichen läßt sich durch Konvention nicht recht festsetzen. Wenn sie frei und unpräpariert eintreten darf, so ist sie keine Dissonanz; sie ist von Natur harmonisch und ebenso alles, was wieder aus ihr entspringt.

Hier tritt eine oben schon berührte, bei der ganzen Naturforschung höchst merkwürdige Betrachtung ein. Der Mensch an sich selbst, insofern er sich seiner gesunden Sinne bedient, ist der größte und genaueste physikalische Apparat, den es geben kann. Und das ist eben das größte Unheil der neueren Physik, daß man die Experimente gleichsam vom Menschen abgesondert hat

und bloß in dem, was künstliche Instrumente zeigen, die Natur erkennen, ja was sie leisten kann, dadurch beschränken und beweisen will. Ebenso ist es mit dem Berechnen. Es ist vieles wahr, was sich nicht berechnen läßt, so wie sehr vieles, was sich nicht bis zum entschiedenen Experiment bringen läßt. Dafür steht ja aber der Mensch so hoch, daß sich das sonst Undarstellbare in ihm darstellt. Was ist denn eine Saite und alle mechanische Teilung derselben gegen das Ohr des Musikers? Ja man kann sagen, was sind die elementaren Erscheinungen der Natur selbst gegen den Menschen, der sie erst alle bändigen und modifizieren muß, um sie sich einigermaaßen assimilieren zu können? Doch in diese Betrachtungen will ich mich diesmal nicht verlieren; ich behalte mir vor, nächstens besonders darüber zu reden, sowie noch über einige andere Punkte mir Auskunft zu erbitten".

Nach mehr als zwanzig Jahren kommt Goethe (im Briefwechsel mit Zelter) auf die Haupt- und Staatsaktion der kleinen Terz zurück und verteidigt ihr gutes Recht mit dem selben Ungestüm wie früher. Er schreibt am Gründonnerstag, den 31. März 1831:

„Nun erinnerst du dich wohl, daß ich mich der kleinen Terz immer leidenschaftlich angenommen und mich geärgert habe, daß ihr theoretischen Musikhansen sie nicht wolltet als ein donum naturae gelten lassen. Wahrhaftig eine Darm- und Drahtsaite steht nicht so hoch, daß ihr die Natur allein ausschließlich ihre Harmonien anvertrauen sollte. Da ist der Mensch mehr wert, und dem Menschen hat die Natur die kleine Terz verliehen, um das Unnennbare, Sehnsüchtige mit dem innigsten Behagen ausdrücken zu können. Der Mensch gehört mit zur Natur, und e r ist es, der die zartesten Bezüge der sämtlichen elementaren Erscheinungen in sich aufzunehmen, zu regeln und zu modifizieren weiß."

„Brauchen doch Chemiker schon den tierischen Organismus als ein Reagens, und wir wollen uns an mechanisch bestimmbare Tonverhältnisse klammern, dagegen die edelste Gabe aus der Natur hinaus in die Region einer willkürlichen Künstelei hinüberschieben?"

Am 6. September 1826 schreibt Goethe an Zelter: „Die Tabelle der Tonlehre ist nach vieljährigen Studien und, wenn du dich erinnerst, nach Unterhaltungen mit dir etwa im Jahre 1810 geschrieben. Ich wollte den Forderungen an einen musikalischen Vortrag keineswegs genug tun, Umfang und Inhalt mir selbst aber klar machen und anderen andeuten; ich war auf dem Wege, in diesem Sinne die sämtlichen Kapitel der Physik zu schematisieren. Gegenwärtige Tabelle fand ich beim Aufräumen des Musikschrankes, ich hatte sie nicht ganz vergessen, wußte aber nicht, wo ich sie suchen sollte. Ebenso vermisse ich noch mehrere Aufsätze (jedenfalls musikalische), die mir vielleicht ein Zufall erwünscht wieder in die Hände führt".

Diese sogenannte Tabelle ist eine übersichtliche Aufstellung einer unbegrenzten Theorie der Tonlehre, von den Urphänomen der Akustik ausgehend

bis zum „Eingreifen des Genies“, und zeigt, wie ernst es Goethe gemeint. In einem seiner letzten Lebensjahre noch sagt er darüber: „Ich freue mich meiner Tabelle als eines zwar nackten, aber wohlgegliederten Skeletts, welches der echte Künstler allein mit Fleisch und Haut überkleiden, ihm Eingeweide geben und ins Leben praktisch und denkend einführen mag“.

Ein alter, aber höchst interessanter Aufsatz Düntzers: „Goethes Tonlehre und Christian Heinrich Schlosser“,*) gehört hierher. Dieser Letztere, ein Convertit, aus der genialen Gruppe der Maler und Dichter, die sich um die Zeit der Befreiungskriege dem Katholizismus in die Arme geworfen, scheint sich auf ernste Weise in Musik vertieft zu haben. Er war von Goethe gut aufgenommen, und die Theorie der Tonkunst muß zwischen ihnen zur Sprache gekommen sein. Die merkwürdigen Äußerungen des Dichters, die Düntzer aus einem Briefe an Schlosser wiedergibt, gehören jedoch jener mystischen Grübelei an, in welche der sonnenhafte Apollopriester sich zuweilen versenkte. Die dafür sich näher Interessierenden mögen sie in jenem reichhaltigen Bande aufsuchen — ich stehe ihnen als ein durchaus Verständnisloser gegenüber.

In „Wilhelm Meisters Wanderjahren“, diesem seltsamen Buche, einem Reliquienschrein gleichend, in welchem Kostbares neben Gleichgültigem mit der selben Achtsamkeit aufbewahrt wird, finden sich auch Andeutungen zu einer Erziehungslehre d u r c h die Musik und z u r Musik. Auf manchen Erfahrungen beruhend, sind sie weniger idealer Natur als unmöglicher Handhabung. So z. B. sollen die verschiedenen Instrumente in auseinander liegenden Ortschaften, ja zu Anfang in Einsiedeleien gelehrt werden, „wo sie niemand zur Verzweiflung bringen“. Es würde nicht leicht sein, für eine Hochschule eine kleine Provinz zu erlangen — wohl aber dürfte „das traurige Leiden“, das „in der wohleingerichteten bürgerlichen Gesellschaft“ durch musikalische oder unmusikalische Anfänger hervorgerufen wird, eher durch die Polizeibehörde als durch ein Unterrichtsministerium gelindert werden können. Die hohe Meinung, die Goethe von der Kulturkraft der Musik hegt, zeigt sich übrigens auch hier, wie sie in den Briefen an Zelter manigfach ausgedrückt wird.

*) „Aus Goethes Freundeskreise“. 1868.

Glucks Gedenkjahr.

Mitten in die neuen Blüten, die das Gedenkjahr 1914 aus dem alten Stamme der Kunst Glucks hervortreiben sollte, ist ein verheerender Sturm gefahren: der Krieg zerstört zunächst für absehbare Zeit die lebendige Teilnahme an der Kunst. Doch ganz abgerissen werden soll unsere Beschäftigung mit den Meistern in diesen schweren Zeiten doch nicht. Fassen wir also zusammen, was uns Gluck heute bedeutet. Für alle, denen die Kunst des Schöpfers von Bayreuth zum Lebensinhalt geworden ist, leuchtet aus der ferneren Vergangenheit Meister Gluck (1714—1787) in unvergänglich-vorbildlichem Glanze eines „Reformators der Oper". Freilich müssen wir gleich gestehen, daß die letzte Zeit blutwenig Gunst für jene alte Musik bekundete, die so seltsam von der toll gewordenen Klangmache der Modernsten absticht. Vielleicht reinigt das Gewitter draußen auch die Herzen der Berufsmusiker; vielleicht leuchten seine Blitze auch einmal zur Erkenntnis, daß die deutsche Tonkunst unter gallischem Einfluß auf gründlich falsche Fährte geraten ist. Wie anders war es doch im 18. Jahrhundert! Gluck hat nie einen deutschen Text „betont" (wie Goethe so hübsch für „komponieren" sagt): Paris war die Stadt, in der sich die Erneuung der Oper vollendete, das Französische die Sprache, welche damals maßgebend war. An fremder Stätte im Gewand fremder Sprache hat der deutsche Genius gesiegt! Aehnlich wie der Lebensgang Händels, so verrät auch die Bahn Glucks eine Verschlingung und Verstrickung des Gewebes, das die damaligen Kulturvölker verband, wie wir es seither in der Musik nie wieder so schaffensfroh erlebt haben. Trotz Paris blieb eben Gluck ein Künstler deutscher Art. Alle fremden Einflüße haben sein deutsches Fühlen gestärkt. Man hört aus seiner Musik etwas heraus, was in den Vorbildern jener Zeit nicht enthalten war. Außer dem lebhaften und tiefen Empfinden, das in seinen Tönen waltet, ist es aber noch eine Kraft aus anderem Gebiet, die uns Gluck von Grund aus deutsch erscheinen läßt: wir meinen den sittlichen Ernst, womit er sich gegen eine ingrimmig feindliche Welt behauptete. Die Musikgeschichte hat nicht viele Beispiele, in denen aller lieben Gewohnheit der Dienst gekündigt wird. Um so eindringlicher verdient ein Künstler wie Gluck als Held aufgestellt, als Vorbild verehrt zu werden. Unsere Erziehung zur Kunst bedarf dieser Ergänzung: was hilft es, wenn wir die Kunst als Sprache gelernt haben und verstehen, ohne unterscheiden zu können, welchem Sprecher die heldenhaft sittliche Kraft innewohnt? Der Kampf, den Gluck entfesselte, hat, wie bekannt, in den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts die ganze musikalische Welt aufgeregt. Der Italiener Picinni, einem Gluck durchaus nicht abhold und selber um Weiterentwicklung der Oper verdient, wurde als Gegenkaiser ausgerufen, wie man etwa später Brahms gegen Wagner ausspielte. Derartige Kämpfe

werden dem Namen nach um „Grundsätze", der Tat nach um eine gewisse Macht geführt. Glucks Melodiebildung ging einem ganzen Stande ans Dasein: der Gesang der Entmannten und der „Primadonnen" erschien zwecklos und mußte verhallen, wenn die Tonkünstler sich weigerten, weiterhin für ihn zu arbeiten. Mehr als anderthalb Jahrhunderte hatte man Eitelkeit und Anmaßung des Sängervolkes ertragen, und es läßt sich denken, wie sehr gerade die hervorragenden Komponisten unter jener Herrschsucht litten. Bei Bach kommt der Widerstreit nur deshalb noch nicht zum Ausbruch, weil ihm die Oper als solche durch Ungunst der innerdeutschen Verhältnisse ferngerückt ist. Nun werden von Gluck endlich die Stimmen in ihre natürlichen Rechte eingesetzt, wird das Bedürfnis, die Stimme im Ziergesang sinnlos zu zeigen, abgewiesen.

Darin hatte nun der ernsten, der „großen" Oper die heitere, die „komische" Oper wirksam vorgearbeitet. Schon bei Alessandro Scarlatti, dem Begründer des Rufes der neapolitanischen Oper, machte sich der Wunsch nach Erheiterung geltend, und er fand sein Genügen inmitten einer Kette von Klagen und Gejammer darin, daß zwischen die drei Akte zwei Erholungspausen als Intermezzi eingeschoben wurden; sogar der allgewaltige Textdichter Metastasio verfaßte 1724 selber die Intermezzi für eine von ihm geschriebene Oper. Zunächst bildete den Hauptstoff die parodierende Verhöhnung der ernsten Oper, und es ist schwer verständlich, wie die Tonsetzer ihre eigene Ware selber dem Gelächter preisgeben konnten. Auf dieser unentwickelten Stufe blieb das Komische nicht lange. Pergolesis *La serva padrona* (1733) gilt als Ausgangspunkt der eigentlichen, selbständigen komischen Oper, die sich des schlichten, liedmäßigen Gesangs annahm und einer harmlosen, aber unterhaltsamen, der Wirklichkeit entsprechenden Handlung den Vorzug gab vor der mythologischen Verstiegenheit. Dann kam, wie es scheint, Logroscino, und baute Ensemblesätze und das schon vorher in der ernsten Oper bemerkbare Finale kunstvoller aus; das Miteinander von Stimmen wirkte damals noch als Ausnahme, als Ausgelassenheit, da nur ein heiterer Anlaß den Fluß der schönen Arie unterbrechen konnte.

Leicht erkennt man in der Neigung zum einfachen, nicht überladenen Gesang, in der Vorliebe für einfach-menschliche Gegenstände eine Forderung des Zeitalters, die ja aus der ganzen Geschichte des Schrifttums und der Kultur allgemein bekannt ist. Zurück zur Natur! so lautete die Losung, und es ist kein Wunder, daß Rousseau selber auch an Entwicklung der komischen Oper lebendigen Anteil nahm. In Frankreich hatte sich die einheimische Liedoper (*comédie mêlée d'ariettes*) schrittweise in die Höhe gearbeitet, bis sie 1752 die italienische Bundesgenossin begrüßen konnte. Der neuen Opera buffa nahmen sich die Enzyklopädisten (Buffonisten) eifrig an. Rousseau ahmte 1752/53 in seinem „Dorfwahrsager" (*Le devin du village*) aufs glücklichste Pergolesi nach. Das Gegenüber von Stadt und Land wurde bald zum dankbarsten

Stoffe des französischen Singspiels. Zugleich rückte aber die dichterische Stimmung wie die musikalische Sprache mehr und mehr von der Grenze des Komischen weg, erweiterten und vertieften sich, entsprechend dem Grundzug der Zeit, ins Empfindungsvolle, ins allgemein Menschliche, ins Rührende.

Wenn heute auch dem liebenden Blicke die Arien des Opernreformators so wenig pathetisch, so ungewürzt, kurzum so einfach erscheinen, dann möge man sich klar machen, wie viel Gluck der komischen Oper verdankt, wie er auf ihrer Grundlage die Formen und den Geist der großen, tragischen Oper neubestimmt hat. Es war deshalb von seiten derer, die sich neuerdings mit Gluck befaßt haben, ein gerechtfertigtes und treffliches Unternehmen, vor allem die Tätigkeit Glucks auf dem Gebiete des Singspiels hervorzukehren; denn sie entspricht einerseits ganz der geschichtlichen Entwicklung, fördert also das rechte Verständnis auch für die großen Opern des Meisters, und hat andererseits den Vorzug, uns Heutige ein Mißverhältnis zwischen dem wahrhaft Tragischen und den allzu einfach erscheinenden Mitteln des Ausdrucks vorerst vergessen zu lassen. In der komischen Oper lassen wir uns den Reiz der Anmut und Leichtigkeit ohne irgend ein Bedenken, ohne jeden Seitenblick auf Beethoven oder R. Wagner gefallen.

Den Anfang mit diesem Werben für Gluck machte, so viel wir wissen, die von J. N. Fuchs und Max Kalbeck eingerichtete „Maienkönigin", die 1888 für eine Festvorstellung zur Einweihung des Maria Theresia-Denkmals bearbeitet wurde. Wer je den ganz besonderen Reiz dieser Melodien empfunden hat, in denen sich Ausdruck und Anmut auf eine unsäglich holde Art vermählen, der wird begreiflich finden, daß dieses entzückende Liederspiel bis in die neueste Zeit die Bühnen gewann; ich konnte es elfmal hören. Anstatt aber einen Klavierauszug herauszugeben, beschränkten sich die gelehrten Vereinigungen darauf, die Freude an dem Werkchen als wie eine Sünde gegen die Geschichte anzuzeigen. Freilich hat es eine Maienkönigin in der dargebotenen Fassung nie gegeben. Die Stücke stammen teils aus dem Pastorale *Les amours champêtres* (1751) — die Nummern 1, 2, 3, 9, 10, 13 der Maienkönigin — teils aus den Liederspielen *Isle de Merlin* (Nr. 4, 5, 6, 11) und *La fausse Esclave* (Nr. 7, 8, 12). Gewiß ist diese Art, zusammenzustellen, einer gelehrsamen Tätigkeit fremd. Aber wie hat es Gluck selber seinerzeit gemacht? Er hat sofort nach der Aufnahme der komischen Oper in Paris eine ganze Anzahl von Singspielen für den Wiener Hof eingerichtet. Mit den Stücken, die Favart dem Leiter der österreichischen Hofmusik aus Paris schickte, verfuhr dieser ganz frei und steckte auch einige Melodien dazwischen, bis er gelernt hatte, im Stil dieser Neuheiten zu erfinden. „Der betrogene Kadi", ferner die Werke, die durch die jüngste Wirksamkeit des begeisterten Gluck-Werbers Dr. Max Arend hinausgegeben worden sind: „Die Pilger von Mekka" (1764) und „Der Zauberbaum" (1759) bestätigten, daß sich Gluck auf dem Gebiete der komischen Oper ebenso eifrig und erfolgreich ins Zeitgenössische eingelebt hat, wie er

mit dem „Telemacco“ (1749/50 für Rom) seinen Höhepunkt in Bewältigung der musikalischen Aufgaben der ernsten italienischen Oper erreicht hatte. Die Fragen der Urheberschaft der Maienkönigin aber sind so verwickelt, daß zurzeit auch die Fachleute damit noch nicht ganz im Reinen sind; Wotquennes Angaben stimmen nicht mit der Favartschen Ausgabe von 1763. Das Interessanteste ist, daß die Cismoll-Nummer (10; ursprünglich Cmoll) aus Rousseaus „Dorfwahrsager“ und der Emollteil des vorausgehenden Duettes aus einem Ballet von Mouret (1732) stammt. Etwa die Hälfte der Nummern ist nicht von Gluck.

Die Gattung der komischen Oper ist also für Glucks Weiterstreben wichtig, ja unentbehrlich geworden. 1752—1772 vermittelte in Wien eine französische Truppe die Kenntnis der Pariser Buffowerke, und von 1777—1788 blühte an dem von Joseph II. gegründeten Nationaltheater (Burgtheater) das deutsche Singspiel, das im Verein mit der französischen Komischen Oper auch in Mozarts Kunstleben so tief eingreifen sollte. Den Gedankengang, der Gluck in Wien weiterführte, kann man in seiner zwingenden Folgerichtigkeit erraten und nachbilden. Was die komische Oper an Eindrücken, Aufgaben, Errungenschaften in sich barg — sollte dies alles nicht der großen Oper zugeführt werden können, ohne den Grundzug des Ernstes aufzuheben? Diese Ansicht trieb Meister Gluck immer heftiger und bestimmter zu einer Umprägung des Gebildes, das immer noch als große italienische Oper im Umlauf war. Vielleicht hätte schon Händel, der sich ähnlich wie Gluck in die italienische Oper eingemeistert hatte, mit neuen Umbildungen befaßt, wenn ihm eben die komische Oper ein Jahrzehnt vorher zu Hilfe gekommen wäre. In Wirklichkeit trennt nun beide Großen nichts so deutlich, wie die rollenden Läufe, in denen das Zeitalter eines barockbewegten Pathos dem Sänger die Leidenschaft eingab. Nun strebte der Reformator einer „edlen Einfalt“ zu, die nicht bloß er als Musiker, sondern auch Winkelmann als Kunstgelehrter für ein Kennzeichen hielt, das der Würde der alten Kunst entspreche. Auf die alten griechischen Sagen mochte man nicht verzichten; Herder und Grimm hatten ihre entscheidenden Anregungen für die Pflege der deutschen Sage noch nicht ausgestreut. Also wendete sich Gluck der klassischen Mythologie zu, aber in anderem Sinn, mit anderen Gedanken als die bisherigen Textdichter. Calsabigi, der die italienischen Reformopern dichtete, Le Blanc du Roullet, der Racines Iphigenie in Aulis bearbeitete, wagten es, die mit Ränkespiel überladene Handlung, wie sie Metastasio liebte, so zu vereinfachen, daß die innere Linie der Leidenschaften ihren klaren Weg verfolgen konnte, und Gluck hatte es nicht zu bereuen, wenn er seine Musik opferwillig dem Worte hingab, das selber Ton zu werden wünschte. Schon der „Orpheus“ (1762) brachte den Tondichter dem hohen Ziele eines musikalischen Dramas näher, wie es einst um 1600 die Florentiner bei Gründung der Oper ausgesprochen hatten, ohne es damals verwirklichen oder auch nur für die Dauer festhalten zu können. Dann folgten

„Alceste“ (1767) und „Paris und Helena“ (1770), deren Druckausgaben in langen Vorreden die Grundzüge einer bewußten Erneuung der Oper enthielten. Endlich öffnete sich Gluck die Pariser Große Oper, an der er 1774 „Iphigenie in Aulis“, 1777 „Armide“, 1779 „Iphigenie auf Tauris“ aufführen konnte. Weit über Frankreich hinaus wirkten diese Meisterwerke im Zeitalter der Empfindsamkeit als ersehnte Offenbarungen. Auf Herder namentlich machten Glucks Opern großen Eindruck, wie zahlreiche Stellen aus seinen Schriften bezeugen. Die Weltmachtstellung der Pariser Oper, durch Lully und Rameau begründet, ist durch Gluck so nachdrücklich befestigt worden, daß erst R. Wagner die endgiltige Befreiung erwirken konnte. Dankbar erinnern wir uns bei dieser Gelegenheit der aufrichtigen und leidenschaftlichen Verehrung, die Berlioz in Wort, Schrift, Tat und Schöpfung gegen den Altmeister Gluck bekundete.

Im Urteil der Zeitgenossen finden wir manche Bedenken, die ebenfalls unwillkürlich die vergleichenden Gedanken zum Bayreuther Meister hinlenken. Burney, der berühmte Musikgeschichtschreiber, meint, in einigen erschütternden Szenen werde Gluck über die Schranken eines „gewöhnlichen Genies“ hinausgerissen; da gebe er den Leidenschaften solche Farben, solche herzdurchdringende Sprache, daß man an ihm zugleich den Dichter, den Maler und den Tonkünstler erkenne. Joh. Adolf Hasse, der ältere Nebenbuhler Glucks, der durchaus nicht ohne Verdienste ist, sich aber im Urteil der Geschichte mit Gluck nicht messen kann, wird einem Raffael, Gluck aber dem Michelangelo verglichen. Weiter erzählt der englische Forscher, der alte Fontenelle habe gesagt, daß kein musikalisches Drama vollkommen sein würde, bis, wie in den alten Zeiten, Dichter und Musiker Eine Person wären. Vom Aussehen und von den Gewohnheiten Glucks berichtet Burney, seine Gestalt und sein Blick seien ‚ziemlich widrig‘; er sei aber bald milder geworden und habe mehr als sonst gesprochen, gesungen und gespielt; gesungen sehr ausdrucksvoll, aber mit wenig Stimme. „Er studiert ein Gedicht erst lange Zeit, ehe er daran geht, es zu setzen. Er erwägt genau die Verhältnisse der Teile unter einander, die Grundlage jeden Charakters, und trachtet mehr darnach, den Verstand zu vergnügen, als dem Ohre zu schmeicheln.“ „Es trifft sich selten, daß man eine einzelne Arie aus ihrer Stelle nehmen und ohne ihren Zusammenhang mit großer Wirkung singen kann.“ Treffendes und Schiefes findet man in Burneys Bericht bunt gemischt; zu dem Schwachen, dessen er fähig ist, gehört der Spruch, in England habe sich Gluck die Einfachheit geholt. Das ist englische Einbildung. Längst hatte das Volk der Krämer aufgehört, der Tonkunst Anregung zu geben. Geschäft und Musik vertragen einander schlecht. Italien und Frankreich waren die Länder, deren Kunst auf Glucks Melodie einwirkten.

Dazu kommt nun noch Deutschland selber als das Land, in dem die Instrumentalmusik, gleichfalls seit den dreißiger Jahren flüssig geworden, einer neuen Entwicklung zurauschte. Aus der italienischen Sinfonie, aus dem Concerto, aus der Suite entwickelte sich in den Jahrzehnten 1740 bis 1770 die

deutsche Symphonie, die weder in Frankreich noch in Italien ihresgleichen hatte. Gerade als Gluck (1772) daran ging, die Aulidische Iphigenie zu vollenden, da durfte er aus Haydns Symphonie und Quartett den musikalischen Gewinn mit vollen Erntehänden des Schnitters einheimsen. Das Zusammentreffen ward zum wundervollen Zusammenwirken: Haydn war 1759 bis 1770 mit der Symphonie, 1755 bis 1771 mit dem Streichquartett zu einer ersten abschließender Stufe der Entwicklung gelangt. Ursprünglich standen beide Künstler wenig mit einander in Berührung; Gluck schien Haydns Kunst eher zu meiden als zu suchen. Aber das Mißtrauen gegen alles leere Pathos führte Gluck doch im rechten Augenblick zum stammverwandten Oesterreicher: ihm verdankte er für den Aufbau seiner neuen Oper das gewaltige Werkzeug eines beredten, für neuen Ausdruck geschmeidigen Orchesters. Und zwar bildet die Haydnsche Symphonie in noch höherem Maße die Voraussetzung für Glucks Opernorchester, als etwa Beethoven für R. Wagner. Mit Herübernahme der symphonischen Sprache hatte nun Glucks Oper vor allen welschen Erzeugnissen einen Vorsprung gewonnen, der vollends, als in den achtziger Jahren Mozarts Meisterwerke folgten, nie und nimmer wieder einzuholen war. Unaufhaltsam mußte es über Weber, Beethoven weiter zu der gewaltigen Vollendung weitergehen, die dem zweiten großen Reformator der Oper beschieden war.

Schließlich möchten wir noch Gluck selber das Wort lassen und einige Stellen aus der Vorrede zur „Alceste“ wieder auffrischen:

„Als ich's unternahm, dieses Gedicht zu komponieren, war meine Absicht, die Musik von alle dem Mißbrauche zu befreien, womit die Eitelkeit der Sänger und die zu gefällige Nachgibigkeit der Komponisten, seit so langer Zeit die italienische Oper entstellt, und aus dem schönsten und prächtigsten von allen öffentlichen Schauspielen, eines der langweiligsten und lächerlichsten gemacht haben. Mein Zweck war, die Musik zu ihrer eigentlichen dramatischen Bestimmung zurück zu führen, da sie nämlich dem poetischen Ausdrucke zur Hilfe kommt, und das Interesse der Fabel verstärkt, ohne die Handlung zu unterbrechen, oder solche durch unnütze und überladene Zierraten frostig zu machen; denn der Dienst der Musik, wenn mit der Dichtkunst verbunden, schien mir einerlei zu sein mit dem Kolorit in einer korrekten und wohlgeordneten Zeichnung, worin Licht und Schatten die Figuren beleben, ohne den Umriß zu verändern.“

„Ich beschloß also, keinen Akteur in der Hitze eines lebhaften Dialogs stumm dastehen zu lassen, um ein lauliches Ritornel anzubringen, noch die Fortschreitung der Leidenschaft zu hemmen, indem ich eine Silbe eines Favoritworts ausdehnte, bloß um die Biegsamkeit einer Kehle zu zeigen; und ebenso unerbittlich war ich in meinem Entschlusse, das Orchester zu keinem so erbärmlichen Endzwecke zu gebrauchen, als der ist, dem Sänger Zeit zu geben, daß er so viel Atem nehmen könne, als er zu einer langen und nichtssagenden Cadenz vonnöten hat.“

„Ich hielt es niemals für nötig, über den zweiten Teil einer Arie schnell wegzuwischen, ob er gleich der wichtigste und reichste an Empfindungen wäre, und die Worte des ersten richtig viermal zu wiederholen, bloß um die Arie da zu schließen, wo der Verstand keinen Schluß hat, und um dem Sänger Gelegenheit zu geben zu zeigen, daß er die närrische Kunst weiß, Passagen zu verändern und zu verstellen, bis sie der Komponist am Ende selbst nicht mehr kennt; kurz, ich wollte versuchen, alle diese Fehler aus dem musikalischen Drama zu verbannen, wogegen Vernunft und Verstand schon so lange vergebens geeifert haben."

„Und endlich war meine Meinung, meine erste und vornehmste Sorge als eines dramatischen Komponisten müßte dahin gehen, nach einer edlen Einfalt zu trachten; und ihr zufolge habe ich alles Auskramen unnatürlicher Schwierigkeiten, der Deutlichkeit zu Gefallen, vermieden; eben so wenig habe ich ängstlich gesucht, neu zu sein, wo es nicht natürlich aus der Situation des Akteurs und aus dem poetischen Ausdrucke entsprang, und es ist keine Regel der Komposition, die ich nicht für Pflicht gehalten hätte, aufzuopfern, wenn ich der Leidenschaft dadurch aufhelfen und Wirkung hervorbringen konnte."

Die Pelletansche Ausgabe, der wir diesen Wortlaut entnehmen, umfaßt die Meisterwerke Glucks. Die neugegründete deutsche Gluckgesellschaft plante vor einigen Jahren eine Gesamtausgabe aller irgend noch erreichbaren Erzeugnisse Glucks, ließ diesen Gedanken aber als kaum durchführbar wieder fallen. Die Denkmäler-Ausgaben werden nun mehr als bisher dem neuerweckten Interesse für den alten Meister Rechnung tragen, und Dr. Arend bleibt daneben eifrigst bemüht, in besonderen Veröffentlichungen (die neueste ist „Der Zauberbaum") und Aufsätzen (in den verschiedenen Zeitschriften) für Gluck zu werben und zu wirken. Der Forschung bleibt noch ein weites Feld. Den Anfang planmäßiger Zusammenfassung macht der erste Jahrgang eines Gluck-Jahrbuchs, das Hermann Abert leitet. Noch fehlt eine Sammlung der Briefe Doch was auch künftig noch zu Tage treten mag, wie sich die Einflüsse vollends klären mögen, die sich in jener Menschenseele zum gewaltigen Strom vereinigten, stäts wird Glucks Schaffen seine Größe behalten, wird sich als ein unverlierbares Eigentum des deutschen Volkes erweisen.

Dr. Karl Grunsky.

Eine Vorbemerkung

zu Armand Crommelin's Aufsatz „Kunst und Publikum".

Es ist begreiflich, daß der Verfasser den nachfolgenden Aufsatz in unseren „Blättern" nur dann noch abgedruckt sehen möchte, wenn die Leser zuvor erfahren, daß er bereits vor 1½ Jahren geschrieben ward. Er hätte auch noch vor ½ Jahre, ja, vor einigen Wochen geschrieben werden können, und Niemand hätte mit Recht dagegen einwenden dürfen, daß er zu scharf vom deutschen Publikum in seiner Beziehung zur Kunst der Bühne spreche. Am Allerwenigsten würde man ihm in unserem Leserkreise widersprochen, nur etwa erwidert haben: daß gerade Bayreuth mit seinem Publikum bessere Erfahrungen gemacht habe. Das „Vertrauen auf den deutschen Geist" war wirklich bei uns angesichts der öffentlichen Verhältnisse arg geschwächt worden; wir hegten es fast nur mehr noch als eine Idee, oder ein Ideal, einen schönen Wahn. Seine Wahrheit sahen wir darin, daß es uns doch einzig noch zu deutschem Glauben und deutschem Wirken begeistern konnte, und auch dies nur, weil es uns in dem Kunstwerke von Bayreuth fast wie ein holder Traum gestaltet erschien. Wir waren eben noch Idealisten, denen ja schließlich die Wirklichkeit als weniger wahr gilt denn ihr Ideal. —

Inzwischen ist der Krieg gekommen und mit ihm, als ein entscheidender Sieg vor allen Schlachten, das „Vertrauen auf den deutschen Geist" als eine Wirklichkeit. Eine Wirklichkeit, die uns mindestens so viel gelten darf wie ein höchstes Ideal, weil eine sittliche Wahrhaftigkeit darin Ausdruck und Gestalt gewonnen hat: wir haben erfahren, daß es ein deutsches Volk noch gibt, und welch ein Volk! Mußten wir bisher sagen: das ideale Kunstwerk sei eines größeren Volkes einzig wert — und dieses Volk fehlte ihm; jetzt dürfen wir den Spruch umkehren: das herrlichste Volk ist der größten Kunst wert — aber diese Kunst fehlt ihm nicht, sie ist da, sie wartet nur auf den Frieden, um das Siegervolk als seinesgleichen zu grüßen. Das Volk ist nicht mehr nur das kleine Häuflein derer, die ein gemeinsames Ideal haben, es ist wieder einmal die große Schar derer, die eine gemeinsame Not empfinden. Diese Not schuf ihm Flügel, diese Not schweißt es zusammen wie ein Siegfriedschwert,, diese Not ward ihm zur höchsten Tugend. Es war eine begeisternde Not, und darum siegreich, darum schöpferisch. — Gott sei Dank, wir haben wieder ein deutsches Volk; und Alles, was wir noch vor Kurzem an ihm als „Publikum" beklagen mußten, schaut nun anders aus. Wir denken bei seinem erhebenden Anblick nicht mehr an ein Publikum, wir denken an eine neue Welt. Es ist die Welt unserer Kunst als eine sittliche Wirklichkeit. —

Hat es nun aber noch Wert und Sinn, einen von dem Kriegswunder überholten Aufsatz doch noch hier abzudrucken? Ich glaube: ja. Erstens wollen wir sehr ernstlich hoffen, daß nach dem Kriege keine Veranlassung mehr sein würde, solche harten Urteile auszusprechen, weil sich eben Alles verändert hat, auch die Kunst in einer neuen Welt und vor einem neugeborenen Volke steht. Das wollen wir hoffen. Für dann wäre also der Aufsatz umsonst geschrieben. Zweitens und drittens aber braucht er doch nicht umsonst geschrieben zu sein; denn wir können heute noch daran unsere Erkenntnis stärken, welchen mächtigen Wandel in und bei unserem Volke dieses jähe Wunder des Krieges hervorgebracht hat, und nicht minder: was doch soeben noch bei uns wirklich gewesen ist, und wovor wir unser neugeborenes Volk und unsere neue Welt allezeit sorglich zu behüten haben! Das bleibt eine ernste Mahnung gerade dieser großen Zeit für die erhoffte gleich große Zukunft: wir müssen im Frieden wehrhaft bleiben. Auch wir

Idealisten! Wir hatten genug mit üblen Waffen zu schaffen, die uns die öffentliche Wirklichkeit verleideten. Wir werden üblen Rückfällen vorzubeugen haben, die uns wiederum in die verborgene Idealität zurückscheuchen könnten. Wir wollen nicht zurück, wir wollen vorwärts, und dazu brauchen wir die Doppelerkenntnis dessen, was war, und dessen, was ist. Gott helfe, daß wir dessen, was sein wird, uns rein und groß erfreuen dürfen. Wenn der Verfasser unseres Aufsatzes seine Fortsetzung schreibt, wird es nach dem Kriege sein, möge es von einem Siege in unserem Sinne sein! —

Hans von Wolzogen.

Über Kunst und Publikum.*)

I.

Trotz der edlen Bemühungen eines Goethe, eines Richard Wagner, um uns wenigstens bis zu einem gewißen Grade zu einer verständnisvollen Entgegennahme des Kunstwerkes, zu einem halbwegs ausgebildeten künstlerischen Unterscheidungsvermögen zu erziehen und das bei uns schlummernde Verantwortlichkeitsgefühl für das, was wir als Kunst in uns aufnehmen, auszubilden, müssen wir uns schamrot gestehen, daß wir auch jetzt noch auf der selben tiefen Rohheitsstufe — wenn nicht auf einer n o c h tieferen — uns befinden, auf welcher das Weimarer Theaterpublikum zu Goethes Zeit zu verharren es für bequem hielt, und gegen welche Rohheit Goethes Kulturbestrebungen wie gegen eine undurchdringliche Beschränktheitswand abprallten. Der vornehme Weise von Weimar hat einmal gesagt: „Es ist eine falsche Nachgibigkeit gegen die Menge, wenn man ihr die Empfindungen erregt, die sie haben will, und nicht, die sie haben soll.“ *) Dieser Grundsatz ist das Leitmotiv seiner 26 Jahre (1791—1817) währenden Tätigkeit als Leiter des herzoglichen Theaters in Weimar gewesen, einer von ihm nicht gewünschten, ja energisch abgewehrten, aber ihm von Karl August aufgedrungenen Tätigkeit, welche ihm zu einer Quelle der schmerzlichsten Leiden wurde. Ein Ausruf wie: „Von Kunst hat unser Publikum keinen Begriff!“ charakterisiert Goethes Standpunkt vollkommen, ja, er bedeutet schon gleich zu Anfang den Ausdruck seiner fast völligen Hoffnungslosigkeit. Dennoch heißt es in einem Briefe an Kirms, seinen getreuen Beistand in Theaterangelegenheiten: „Wir haben nur eine einzige Pflicht, das ist die: für gute Vorstellungen zu sorgen.“ Und dieser Pflicht ist Goethe unbeirrbar gefolgt; trotz der heftigsten und flegelhaftesten Anfeindungen seitens seiner Untergebenen und des Publikums, trotzdem der Hof in den wichtigsten Angelegenheiten disciplinärer Natur ihn schmählich im Stich ließ: Goethe resigniert sich aus Pflichtgefühl, er opfert kostbarste Stunden seiner unersetzbaren inneren Tätigkeit, um immer und immer wieder in zäher Ausdauer und unerschütterlichem Idealismus zu versuchen, das Publikum und die Darsteller zu erziehen. Und dennoch mußte er scheitern, und er ist gescheitert. Er mußte scheitern an der Unzulänglichkeit, den Intriguen, der Kleinlichkeit, der Gemeinheit, der Geschmacksbarbarei seiner Umgebung, der selben Faktoren, die auch jetzt noch einer fruchtbaren Erziehung des Volkes zum Kunstwerke hindernd im Wege stehen. Er scheiterte — und hat dennoch gesiegt:

*) Das Meiste über Goethes Theaterleitung habe ich dem herrlichen Werke H. St. Chamberlains: „Goethe“ entlehnt.

ideell gesiegt. Denn: „am Gelingen oder nicht Gelingen nach außen liegt gar nichts," schrieb Goethe am 9. Mai 1802 an Schiller. Gesiegt hat er durch seine Tat, seine ununterbrochene, große, nachhaltige Tat und durch seinen Geist. Keiner hat aber nach Goethe sein Scheitern verstanden, keiner seinen Sieg, keiner seinen Geist, seine Forderung begriffen, außer dem Einen Einzigen: Richard Wagner, dessen große schöpferisch-revolutionäre Kraft, welcher im Grunde der selbe Kern wie den Goethe'schen organisatorischen Plänen innewohnte, ebenfalls gegen den Stumpfsinn von Behörden und Menge abprallen mußte. Denn auch er — Wagner — ist, trotz der herrlichen Tat von Bayreuth, trotzdem seine Werke jetzt als „Zugstücke" über alle Bühnen gehen, gescheitert wie Goethe; er hat aber auch, wie Goethe, in noch erhöhtem Maße, in nachhaltigerer Weise, gesiegt. Hierauf komme ich später zu sprechen.

Goethe stellte an sich selbst die dreifache Forderung: „Die Zuschauer und die Darsteller müssen zur Kunst erzogen werden;" dieses als „Grundüberzeugung" soll angetrebt werden, indem er „für gute Vorstellungen zu sorgen" als seine „einzige Pflicht" erklärt und sich vornimmt, „alle Jahre ein paar spielbare Stücke zu schreiben".

Diese Stufenleiter also ist sehr wesentlich; erst: „spielbare Stücke", dann: „gute Vorstellungen"; beides vereint zum Zweck der Erziehung des Publikums und der Schauspieler. In dieser Forderung ist Goethe sich selbst konsequent treu geblieben, und diese Konsequenz hat ihm das Leben als Theaterleiter zur Hölle gemacht. Ein Goethe konnte natürlich die Kunst nur so betrachten, wie sie betrachtet werden muß: als der von allem Zufälligen befreite Ausdruck des Innerlichsten in der Natur, also auch in der Menschenseele. Er sah wohl ein, daß dieser Standpunkt für die große Menge der Theaterbesucher, deren „künstlerisches" Bedürfnis sich von jeher auf die Sucht nach einem mechanisch-artistischen Chaos als Unterhaltungsunterlage beschränkt hat, ein niemals zu erreichender bleiben mußte. Sein echter und großer Idealismus hielt ihn aber dennoch nicht davon ab, mit rührender, uneigennütziger, unermüdlicher Sorge an dem Versuch festzuhalten, sein Publikum und seine Schauspieler bis zu einer, seines Horizontes wenigstens einigermaßen würdigen Einsicht zu erziehen. Daß er sich seit dem Beginne seiner Tätigkeit als Theaterleiter keinerlei Illusionen in dieser Beziehung hingegeben hat, erfahren wir aus einem Briefe an Reichardt: „Da man das deutsche Theater und Publikum von innen und von außen kennt, wo soll man den Mut hernehmen?" — — Aus deinem genialen Idealismus! ! möchte man dem Herrlichen entgegenjubeln; aus deinem Idealismus und aus deiner Liebe! O, du edler, großer, ruhiger Weiser mit dem leidenschaftlichen Herzen, du hast uns da wiederum — wie schon so oft — den Weg gezeigt mit deinem: „Am Gelingen oder nicht Gelingen nach außen liegt gar nichts." Du lehrst uns wieder einmal den Blick sehnsuchtsvoll nach der Höhe zu richten und uns unser Ideal ganz unverrückbar fest vor Augen zu halten, ganz unbekümmert um das Verstehen oder Nicht-Verstehen der Menge, gleichgültig gegen den äusseren Erfolg, wenn wir nur selbst den inneren Erfolg zu sehen und zu fühlen vermögen, den Erfolg für uns, ganz für uns allein, der in die T i e f e geht, den stillen Sieg unseres unaufhaltsamen Greifens und Strebens nach dem Ideal; ein Erfolg, der für die Welt ein Mißerfolg sein kann, für uns aber darin bestehen muß, daß wir lieber äusserlich untergehen, als uns auf Kompromisse mit der Welt oder Pakte mit dem Teufel einlassen. —

Goethe fängt seine Theaterleitung also mit dem Vorsatz an, „alle Jahre ein Paar spielbare Stücke zu schreiben". Bei diesem Vorsatz haben wir jetzt zunächst einen Augenblick zu verweilen. Die Welt hat auch hierin den Genius durchweg gründlich mißverstanden. Entweder hat man es für bedauerliche Entgleisungen

gehalten, daß ein Goethe Stücke wie „Der Groß-Cophta", „Der Bürgergeneral", „Die Aufgeregten", „Das Mädchen von Oberkirch" u. a. zu schreiben sich herbeiließ, oder die alles erklären und wissen wollende Nachwelt hat dem Dichter sogar das kleinliche Motiv untergeschoben, daß er seine Stellung als Theaterleiter auf diese platte aber billige Art zu seinem eigenen „Ruhm" hätte ausnützen wollen. Beide Auffassungen sind jedenfalls wieder Beweise dafür, wie kläglich die sogenannte Goetheforschung bis jetzt in ihrer selbstgestellten Aufgabe gescheitert ist. Zum Befassen mit dem Außerordentlichen gehört eben etwas ganz Außerordentliches: ein schlichtes, unkritisches, selbstloses — also echt deutsches — Gemüt. Der klarste und schärfste Verstand kann den Mangel dieses Gemüts keineswegs aufwiegen. Vereinigen sich beide zu einem harmonischen Ganzen, umso besser; umso würdiger, treuer und größer werden sie dem Außerordentlichen gerecht werden.

Von allen Denen, die bis jetzt sich an Goethe und sein Werk, und das ist: an das Außerordentliche, herangewagt haben, ist — soviel ich weiß — Houston Stewart Chamberlain der Erste und der Einzige, dessen scharfer Verstand, vereinigt mit dem unkritischen Gemüt und mit einem unglaublich vielseitigen Wissen, dieses Außerordentliche ganz zu durchdringen, ganz zu ergründen fähig ist; der Erste, der uns dieses Außerordentliche in seiner Eigenart vorzuführen einzig berufen ist. Der Erste, der keines scharfen, vielfach geschliffenen Fernglases bedarf, um Goethes Horizont zu dem seinigen heranzuziehen, sondern dessen natürlicher Gesichtskreis bis in die unendlichen Weiten des Goetheschen Geisteshimmels ohne künstliche Hilfe sich zu erstrecken vermag.

Dieser kongeniale Geist weist uns bei den „paar spielbaren Stücken" sowie sonst in allen Phasen seines unendlich gedankenreichen Werkes den Weg bis in die innerste Tiefe der Persönlichkeit. Er zeigt uns hier Goethe in seiner reinsten Erhabenheit: als den Entsagenden, den Pflichtgetreuen, den Mitleidvollen, den Idealisten, woraus rein äußerlich genommen der Erzieher von Schauspieler und Publikum wird. —

Nur der ganz Oberflächliche kann in Goethes in dieser ersten Periode der Weimarer Theaterleitung entstandenen Bühnenwerken einen schwächlichen Kompromiß mit dem herrschenden Geschmack erblicken. Er vermag eben nicht die sich hierin kundgebende Größe des Genies zu erfassen. Goethe schreibt in einem Briefe an Reichardt des Jahres 1791: „Ich werde selbst einige Stücke schreiben, mich darinne einigermaßen dem Geschmacke des Augenblicks nähern und sehen, ob man sie (die deutschen Schauspieler) nach und nach an ein gebundenes, kunstreicheres Spiel gewöhnen kann." Darin liegt also die große Bedeutung, z. B. der oben angeführten Stücke Goethes, daß er sofort als seine Hauptpflicht erkannt hat: „für g u t e Vorstellungen zu sorgen." Hierzu muß er aber Schauspieler haben, die etwas können, ein Publikum, welches das Vorgeführte zum mindesten zu würdigen versteht. Wie soll er nun all diese rohen Elemente zu halbwegs befriedigenden Leistungen (sowohl gebender als aufnehmender Art) erziehen? Da erblicken wir den Großen in seiner ganzen rührenden Liebe, in seinem wahrhaft christlichen Mitleid mit der winzigen ihn umgebenden Welt: Der Genius nähert seinen Gesichtskreis demjenigen der zu erziehenden Massen, in der idealen Hoffnung, diese dann umso sicherer zu den erhabenen Höhen seines Geistes mit emporführen zu können. Man achte hier wohl auf den Ausdruck „nähern", woraus doch ganz deutlich hervorgeht, daß Goethe seinen Zeitgenossen lediglich e n t g e g e n z u k o m m e n bemüht ist; daß er n u r um ihnen nützlich zu sein, ihnen zu helfen, seinen Flug etwas weniger hoch nimmt, als es seinem Geiste angemessen ist, daß er sozusagen sein Genie um ein Weniges bändigt und hierdurch also nicht der Welt, sondern sich selbst Concessionen

macht, sich im Grunde nicht dem Publikum anpaßt, sondern letzteres durch ein fast unmerkbares Entgegenkommen, eine unbegriffene Führung, sich anzupassen bestrebt ist. Goethe hatte die Hoffnung, indem er bestimmte Rollen in seinen solchermaßen entstandenen Stücken der besonderen Eigenart bestimmter Schauspieler anpaßte, hierdurch erstens darstellerische Glanzleistungen bei diesen Einzelnen zu ermöglichen, zweitens seine Truppe im Zusammenspiel mit diesen Koryphäen an ihnen sich bilden zu lassen, so daß allmählich die Fähigkeit zu einem „gebundenen, kunstreicheren Spiel" sich hieraus bei ihr entwickeln könnte, und er auf diese Art, durch wunderbare Gesamtleistungen seiner nunmehr erzogenen Schauspieler, erst in einfacheren, später in höher gearteten Werken, erziehend auf sein Publikum und dessen Ansprüche an den künstlerischen Wert der theatralischen Darbietungen würde wirken können. Hätten sich Publikum und Schauspieler erst an das Vortreffliche der Darstellung gewöhnt, so daß beide eben dieses Vortreffliche als unerläßliche Forderung für die Möglichkeit einer Vorführung überhaupt von Bühnenwerken ansähen, so würde — meinte der große Idealist in seiner tiefinnerlichen Hoffnungsfreudigkeit, bei äußerlich gänzlicher Hoffnungslosigkeit — die Sehnsucht, das Verlangen, nach dem höchsten Kunstwerke von selbst damit gleichen Schritt halten. Die reale Hoffnungslosigkeit sollte auch hier wiederum Recht behalten. Wohl hat die weimarische Bühne unter Goethes Leitung für die damalige Zeit Unvergleichliches geleistet, hat sie den staunenden Zeitgenossen die echtesten Kunstwerke eines Shakespeare, eines Schiller, eines Goethe u. a. in nie gesehener Weise vorgeführt, jedoch geschah dieses unter Hergabe der kostbarsten Schätze des Genius: seiner Ruhe zum Arbeiten, seiner Gesundheit, seines seelischen Gleichgewichts, und bedurfte es seiner ganzen Pflichttreue gegen seinen Fürsten, seiner Nächstenliebe, seines Idealismus, um diese Theaterzustände überhaupt zu ertragen und die ihm unterstellte Bühne, bei der gänzlichen Abwesenheit einer Mitwirkung seitens der Schauspieler, ja, bei deren immer von Neuem sich auflehnender Willkür, grenzenloser Eitelkeit und dummem Eigendünkel, bei der zimperlichen Rohheit des Publikums, dennoch auf eine gewiße Höhe zu bringen, dennoch sie auf dieser Höhe eine Weile zu erhalten.

Im Gegensatz zu den herrschenden Anschauungen der landläufigen Goethe-Biographen werden wir also durch die „unlitterarischen", „unhistorischen", aber reinmenschlichen Arbeiten Chamberlains belehrt, daß für uns das Wesentliche von Goethes Wirken als weimarischer Hoftheaterleiter nicht in seinem (zweifelhaften) äusserlichen Erfolg liegt, sondern in seinen unablässigen Bemühungen um das Drama, in seinem Suchen nach der höchsten Kunstform und in seinem Ahnen, daß diese vollendete Form zwar möglich und schlummernd vorhanden sei, daß sie jedoch des Erweckers harre, der sie aus den starren Banden der herkömmlichen Konvention befreie.

In dem Jahre, als Richard Wagner geboren wurde, führte Goethe, außer einer großen Anzahl mehr oder weniger unbedeutender Stücke, in seinem Theater folgende Werke auf, welche beweisen, wie ernst sich seine als Pflicht erkannte Absicht, das Publikum und die Darsteller emporzuführen, gestaltete:

„Der standhafte Prinz"	von Calderon,
„Iphigenia in Tauris"	„ Gluck,
„Die Zauberflöte"	„ Mozart,
„Tancred"	„ Voltaire-Goethe,
„So sind sie alle"	„ Mozart,
„Antigone"	„ Sophokles-Rochlitz,
„Don Karlos"	„ Schiller,

„Die Entführung aus dem Serail“	von Mozart,
„Die Mitschuldigen“	„ Goethe,
„Das Leben ein Traum“	„ Calderon-Riemer,
„Maria Stuart“	„ Schiller,
„Minna von Barnhelm“	„ Lessing,
„Kabale und Liebe“	„ Schiller,
„Die Braut von Messina“	„ Schiller,
„Don Juan“	„ Mozart,
„Die Jungfrau von Orleans“	„ Schiller,
„Torquato Tasso“	„ Goethe,
„Wallensteins Lager“	„ Schiller,
„Die Geschwister“	„ Goethe,
„Titus“	„ Mozart,
„Egmont“	„ Goethe,
„Adalbert von Weißlingen“	„ Goethe,
„Götz von Berlichingen“	„ Goethe,
„Die Hochzeit des Figaro“	„ Mozart,
„Die Räuber“	„ Schiller.*)

Das sind im Laufe des einen Jahres 1813 25 bedeutende, zum Teil sogar überschwänglich hervorragende Werke, von einem einzigen kleinen Theater aufgeführt. Gewiß eine Leistung, wenn man an das Niveau des Publikums, der Schauspieler und an die politisch so schwer bewegte Zeit denkt. Wir dürfen niemals vergessen, daß Goethe es mit einem ganz gewöhnlichen Theaterbetriebe zu tun hatte, der mit den Einnahmen aus der Tageskasse sehr rechnen mußte, und daß er als Leiter daher auch vollständig in seinen Bewegungen gehemmt war. Die Folge hiervon war, daß er sich mehr als billig den jeweiligen Wünschen des Publikums fügen mußte, und daß nach seinem Abgange der von ihm mühsam bis zu einer gewissen Höhe aufgeführte Bau wie ein Kartenhaus in sich zusammenstürzte. Auch das weltumspannende Genie muß in seinem hohen Streben nach Verbesserung oder Revolutionierung des Bestehenden scheitern, wenn dieses nur aus den allerrealsten Tagesbedürfnissen seine Daseinsmöglichkeit schöpft. Der kühnste und freieste Geist kann unmöglich aus dem notwendig unfreien Boden des Alltagtheaters die einzig in vollkommener Freiheit erblühende Pflanze der wahren, unabhängigen Kunst hervorsprießen lassen. Auch das Drama — das Gesamtkunstwerk — geht zu Grunde, oder verliert zum mindesten einen oder mehre Teile seiner innersten Eigentümlichkeit, wenn es verdammt ist, im regelmäßig wiederkehrenden Spielplan seine Reinheit der Rohheit eines Zerstreuung und Erholung verlangenden Publikums feilzubieten. Wir wissen, daß es dem Einsamen nicht gelungen ist, das Publikum zu der Einsicht, daß das Theater keine Stätte der Erholung und Zerstreuung sein soll, zu erziehen. Er blieb erhaben, ruhig, unerreichbar (bei aller verbindlichen Liebenswürdigkeit und allem Interesse für die ihn umgebenden Dinge) und . . . . . unverstanden; und ist jetzt noch fast ebenso unverstanden wie vor hundert Jahren. Das heutige Theater steht in seinen Zielen, das Publikum in seinen Wünschen und Anforderungen nicht höher, sondern tiefer als zu Goethes Zeiten, wenn auch zugegeben werden muß, daß in der Technik der Darstellungsroutine, sowie in

*) Dieses Verzeichnis ist dem 1. Bande der „theatergeschichtlichen Forschungen“, herausgegeben von Berthold Litzmann, entnommen. Der Band enthält: „Das Repertoire des Weimarischen Theaters unter Goethes Leitung 1791—1817“, bearbeitet u. herausgegeben von Dr. C. A. H. Burkhardt. Die Stücke stehen in chronologischer Reihenfolge nach dem Datum ihrer Aufführung.

artistischer Regiephantastik Manches durch die Erfindungen der „Neuzeit" mehr „vorgeschritten" erscheint. Das Publikum des 18. Jahrhunderts forderte von den damaligen theatralischen Darbietungen gewiß nichts Höheres und Besseres als die heutigen Theaterbesucher, ja, es forderte wohl zum größten Teil nicht einmal Hohes und Gutes. Es verlangte eben n u r Zerstreuung, Erholung von seiner täglichen Langeweile, welches Bedürfnis vollauf zu befriedigen die leichten Singspiele und Ballettdivertissements, sowie die groben aber harmlosen Spässe vieler damaligen Schauspiel- und Komödienschreiber sehr wohl angetan waren. Das Publikum an sich — als großes Ganzes — hat zu keiner Zeit wahre Sehnsucht nach dem Kunstwerke verspürt, das heißt, es hat sich immer lieber irgend etwas vormachen lassen, als sich gesammelt, um das Kunstwerk mitfühlend zu empfangen. Denn zum Empfangen des Kunstwerkes gehört e i n e T a t: die Tat des Sammelns. Der Empfangende tritt also aus seiner Passivität in die Aktivität des Mitfühlens, Mitempfindens, welche sich bei kongenialen Naturen bis zur Mitarbeit steigern kann. Wenn trotzdem zu jeder Zeit einige Wenige sich zu dieser Tat aufzuraffen gewillt gewesen sind, ja, zu dieser Tat den unwiderstehlichen Drang verspürt haben, so liegt das zum Teil in ihren besonderen Begabungen und Neigungen, zum anderen Teil in ihrer größeren Empfänglichkeit für die Eindrücke, welche von den Werken unserer großen schöpferischen Geister auszugehen vermögen, in ihrer größeren Empfänglichkeit auch für den direkten Einfluß des Genius selbst, der ihnen eine Schwungkraft verleiht, welche sie um ein Weniges oder Erhebliches aus dem Chaos der Massen hervortreten läßt. Diese Einzelnen vermögen jedoch nicht, die Gesamtheit dessen, was man Publikum nennt, zu heben. Wenn ein Goethe, ein Wagner dazu nicht im Stande gewesen sind, wie sollten denn einige zu der eben genannten Tat Befähigte dieses können.

Der Tiefstand des Theaters sowie des Publikums ist auch darum jetzt ein größerer, weil in früheren Zeiten ersteres zwar wie ganz von selbst und natürlich dem Publikum nur die gewünschte Zerstreuung bot, dieses ebenfalls in seiner naiven Unbewußtheit diese Darbietungen als das einzig Nötige und Erwünschte aufnahm und sich nach Belieben an ihnen ergötzte, beide also — Theater und Publikum — die Aufgabe der Bühne damit für erschöpft hielten; während jetzt schon seit vielen Jahrzehnten eine gewiße Raffiniertheit in jeder Beziehung sich sowohl der Theaterleitungen als auch des Publikums bemächtigt hat. Diese Raffiniertheit kann man am besten für beide Teile mit dem Ausdruck Spekulationsgeist bezeichnen. Die Theaterleitung spekuliert bei der Wahl der aufzuführenden Stücke auf gewiße Eigentümlichkeiten, gewiße Wünsche, auf ein fälschlich Geschmack genanntes Etwas des Publikums, eine Manipulation, worin es ihm schon der Bühnenschreiber zuvorgetan hat; denn auch er spekuliert beim Zusammensetzen seines „Kunstwerkes" auf den „Geschmack" des Publikums. Dieses aber tut es dem Direktor und dem Schreiber nach, indem es sich beim Durchsehen des Spielplanes überlegt: in welchem Stück wird nun wohl am meisten meinen Wünschen Rechnung getragen? Welche sind nun eigentlich diese dreifachen Spekulationsobjekte, diese „Wünsche und Eigentümlichkeiten", womit so peinlich gerechnet wird, die die Kassen mit klingender Münze füllen sollen? Wir befinden uns hier in einer sehr schwierigen Lage, denn wir müssen uns bei der Beantwortung dieser Frage fast notwendig in einen Strudel, einen sogenannten circulus vitiosus begeben; wir können es nicht mit Sicherheit aussprechen, ob Autor und Direktor auf die Gemeinheit und Plattheit des Publikums spekulieren, oder ob umgekehrt letzteres nur durch die ihm dargebotene Kost zu immer größerem Verlangen nach einer kleinlichen Pikanterie und frivoler Seichtheit gereizt wird. Denn es kann ruhig gesagt werden, daß diese die Quintessenz der heutigen Bühnenproduk-

tion bilden. Daß mit diesem Spekulationsgeist der Kunst die Tür verschlossen wird, braucht nicht hervorgehoben zu werden. Das Kunstwerk darf alles berühren; es darf in ihm alles gesagt werden, wenn es nur sachlich und ohne Absicht geschieht. Sobald aber in einem Werke auf irgend eine Art eine Absicht verfolgt wird, es sei denn um das Publikum zu belehren, zu bekehren, oder um es noch mehr zu verderben, hört es auf, ein Kunstwerk zu sein, — das Theater, welches das Stück aufführt, ein Kunstinstitut; oder vielmehr ist jedes Theater, welches auf Gewinn gegründet ist, schon aus diesem Grunde allein kein Kunstinstitut. Man muß erkennen, daß der ganze moderne Theaterbetrieb durchaus bewußt auf Absicht und Willkür beruht, woraus ohne weiteres hervorgeht, daß die Kunst in ihm von vornherein ausgeschlossen ist. Was man im gewöhnlichen Theater, sei es nun die vornehmste Hofbühne oder irgend ein Provinzinstitut, zu sehen und zu hören bekommt, ist im Ganzen genommen nur Künstliches, nicht Künstlerisches. Die besten Einzelleistungen der größten Darsteller vermögen nicht unbedingt als Kunst zu wirken an einer Stelle, wo sie sich einem notwendig unkünstlerischen Ganzen unterordnen müssen. Und selbst in den vielgepriesenen „Musteraufführungen" unserer berühmtesten Theater kommt i m m e r, ohne Ausnahme, irgend etwas, wenn es auch oft nur eine Kleinigkeit ist, vor, was die Aufführung des Begriffes der Vollendung entkleiden muß. Wir sehen also deutlich, warum das heutige Theater und das heutige Publikum erheblich tiefer stehen als vor und während Goethes Leitung der Weimarer Bühnenangelegenheiten: weil vor hundert und mehr Jahren das Publikum größtenteils anspruchslos und unbewußt die meist ebenso harm- als wertlosen Stücke über sich ergehen ließ, während heutzutage die Summe der Jahresaufführungen für die meisten Bühnen allerdings im Vergleich zu früher wohl eine weit größere Anzahl bedeutender Werke aufweist, der Geist dagegen — sowohl im Direktionszimmer als im Zuschauerraum — ein immer berechnenderer, cynischerer, internationalerer, willkürlicherer geworden ist, so daß wir die wirklich nicht geringe Anzahl hervorragender Werke, welche im Laufe der Jahre an unseren Theatern zur Aufführung gelangen, in dieser Umgebung als durchaus nicht am Platze betrachten müssen; ich meine nämlich, nicht am Platze inmitten eines Kranzes von minderwertigen, zum Teil stumpfsinnigen, zum Teil zotigen „Attraktionen", welche kein einziges Verdienst des Witzes, nicht einmal das der simplen Lächerlichkeit besitzen, nicht am Platz auch inmitten einer Theaterleitung und eines Publikums, welche den Zweck des Theaters nur in der Erfüllung ihrer eigenen materiellen Wünsche erblicken. Kurz gefaßt: der verhältnismäßig harmlose, wenn auch rohe und ungebildete Geist der Theater vor hundert und mehr Jahren hat sich verwandelt in einen durchaus undeutschen, bewußt-willkürlichen, berechnenden Spekulationsgeist, der es dem gebildeten, feinfühlenden Menschen immer mehr zur Unmöglichkeit macht, mit der Bühne irgendwie Fühlung zu nehmen oder zu behalten.

Ich ging von den Begriffen: Kunst und Publikum aus und kam nun, ohne es eigentlich zu wollen, auf das unerquickliche Thema der heutigen Bühne zu sprechen. Hundertmal muß ich die Frage hören: Ja, wie denken Sie sich denn ein Theater, welches nicht auf möglichst hohe Einnahmen angewiesen, oder jedenfalls — wenn es auch andere Geldquellen hat — nicht alles aufbietet, um das Konto der Einnahmen aus der Kasse möglichst günstig zu gestalten? Immer muß ich dann wieder antworten: ich denke mir g a r n i c h t s, ich erwarte g a r n i c h t s, ich weiß genug von unseren Zuständen, um nicht von ihnen Unmögliches zu verlangen, und d o c h verlange ich es, das Unmögliche; aber das geht Euch nichts an. Ich frage — und hierin möchte ich mein Verlangen nach dem Unmöglichen formulieren —: Wozu brauchen wir denn überhaupt diese ganze, große Menge von Theatern, von welchen

eine Anzahl schon bei ihrem Entstehen vom Tode gezeichnet ist? Muß uns dieses unersättliche Bedürfnis nach abendlicher Unterhaltung nicht als ein Schimpf, als ein geistiges Armutszeugnis erscheinen? Was ist dieser Wetteifer nach möglichster „Vielseitigkeit in den künstlerischen Darbietungen" unserer großen Städte, was diese Sucht, doch ja den vielen Fremden etwas darzubieten, anders als eine Mache einiger spekulativer Geschäftsleute, um uns allen das Geld aus der Tasche zu klopfen!? Und das heißt dann: „zur Hebung des Fremdenverkehrs" oder gar „im Interesse der Kunst" oder wie man es sonst zu nennen beliebt; als ob der Fremdenstrom, der sich alljährlich über unsere armen Länder ergießt, für uns einen wirklichen Vorteil bedeutete. Und ich wiederhole: wozu? Was geht uns das Geschäftsinteresse einiger Spekulanten an? Müssen wir uns darum von ihnen auslachen lassen, ihre Häuser und Kassen füllen, uns zum eigenen Schimpf abends etwas vormachen lassen und uns einbilden, wir hätten nichts Wichtigeres und nichs Besseres zu tun? Brauchen wir denn all Dieses zu unserem innern Gleichgewicht? Zu unserer Bildung, zu unserer Ruhe und Glückseligkeit? Sollten wir uns nicht bei seltenen ganz großen Genüssen besser befinden als bei den ewig wiederholten Vorführungen in immer unbefriedigender Fassung? —

Für die Hellenen waren die Aufführungen der Tragödien und Komödien ihrer Dichter feierliche Feste, an denen sich das Volk in hohem Grade tätig beteiligte, indem es nicht nur in seiner Eigenschaft als Chor wie auch als Zuschauer und Zuhörer seinen Gefühlen manigfach Luft gab, sondern auch in seinen vermögenderen Teilen in freigiebigster Weise für die Einübung, Ausstattung und den gänzlichen Unterhalt der Chöre zu sorgen pflegte. Eben die verhältnismäßige Seltenheit der theatralischen Darbietungen vermochte sie zu einem solchen Höhepunkt im Bewußtsein des Volkes zu erheben, daß dieses ganz unwillkürlich eine so rege Beteiligung an ihnen an den Tag legen konnte, ja, m u ß t e ; und eben diese Beteiligung des ganzen Volkes, diese Seltenheit der Aufführungen gewährleisteten durchweg ihre Güte und Wirkungskraft; zugleich hiermit aber war es das nie auszulöschende Feuer des ewigen Dichtergeistes, die eindringliche Gewalt der echten dramatischen Kunst, welche das griechische Theater zu dem gemacht haben, was wir in ihm bewundern, und was wir uns für unser Volk ersehnen: zu dem notwendigen — also einzig wahren — Quell geistiger Lebenskraft, dessen ein Volk zur Erhaltung seines Gleichgewichts durchaus bedarf. Dieser Quell, der bereits zu Euripides' Zeiten zu versiegen anfing, ist jetzt schon seit fast 2 Jahrtausenden völlig ausgetrocknet: es labt uns nicht mehr die aus feierlich-mittätiger Gesinnung entstehende Arbeit eines Volkes, dem nur Eines heilig ist: die Sucht, das eigene leibliche Leben zu fristen, und infolgedessen die Gier nach dem Golde. Das müde, verbrauchte, abgearbeitete, aufgeriebene Volk lechzt nach Zerstreuung, nach einem — wenn auch nur stundenweisen — Vergessen seiner Qual. Es hat keine Zeit, keine Kraft, keinen Mut, kein Mark, um sich noch irgendwie tätig am Kunstwerke zu beteiligen. Es will ja gar nichts anderes als: Vergessen, Betäubung; die allabendlichen Vorführungen sollen ihm wirken wie ein stimulans: wie ein Schnaps oder eine Morphiumspritze; soweit haben wir es mit unserer köstlichen Weltordnung gebracht. Das, was unsere Theater füllt, ist also kein Volk mehr, sondern Publikum. Und doch brauchen wir zur Verwirklichung des Dramas unbedingt ein mitarbeitendes, vom Alltagsjammer vollkommen losgelöstes „Volk".

„Im Vertrauen auf den deutschen Geist entworfen und zum Ruhme seines erhabenen Wohltäters, des Königs Ludwig II. von Bayern vollendet" schrieb Richard Wagner der Partitur seines „Ringes des Nibelungen" voran. Auch hier wiederum der gleiche herrliche Idealismus, den wir bei Goethe gefunden haben. „Im Vertrauen

auf den deutschen Geist"! Wie lohnte Dir, Wunderbarer, der „deutsche Geist" Dein Vertrauen?! Er konnte es Dir nicht lohnen, weil kein deutscher Geist sich mehr einprägen ließ, der fähig wäre, durch seine Stärke ein zum Publikum herabgesunkenes Volk zu der Tat zu beseelen, welche Du von ihm erwartetest und in Deinem Idealismus meintest, von ihm verlangen zu können!

Also auch Richard Wagner soll gescheitert sein, gescheitert wie Goethe? Und die Bayreuther, zur Tat gewordene Idee? Gilt sie gar nichts? Und das durch Wagner uns geschenkte Gesamtkunstwerk, die erhabenere Wiedergeburt der griechischen Tragödie? Wäre es ein eitles Hirngespinst? Auf diese rhetorischen Fragen bedarf es keiner entgegnenden Antwort. Wir wissen, was uns Bayreuth bedeutet, wir sehen in ihm die einzige Stätte auf der ganzen Welt, wo die dramatische Kunst um ihrer selbst willen — also g a n z rein, ohne Nebenzweck, als verklärtes Wunder der rein-menschlichen Gestaltungskraft uns dargeboten wird; aber wir empfinden es auch bitter, daß der Schöpfer dieser dramatischen Kunst, der Denker „Bayreuths" zu k e i n e r Zeit ein Volk gehabt hat, welches fähig gewesen wäre, seinen Gedanken bis an das Ende durchzudenken; daß dieser größte Künstler und sein Werk auch jetzt noch — 30 Jahre nach seinem Tode — ebenso unverstanden sind wie vor 60 Jahren, ja, daß trotz aller schönen Phrasen, welche das Gegenteil beweisen sollen, doch nur ein ganz kleiner Haufe wirklicher Getreuen die Tat, die Idee von Bayreuth begreift und zu würdigen weiß. Wagner hat von jeher ein deutsches V o l k gesucht; er hat ein gemischtrassiges, verlottertes, heruntergekommenes P u b l i k u m gefunden. O, herrliche Zierde für eine Nation, wenn man die Gesamtheit ihrer Bürger noch mit „Volk" und dieses Volk mit dem Epitheton „deutsch" bezeichnen darf! Was aber ist denn „Volk"? Was ist „deutsch"? Was ist „deutsches Volk"? Ein Volk ist die lebendige Gesamtheit eines durch Rasseeneinheit zusammengehörenden, für seine Idee kämpfenden Nationalverbandes; „Deutsch ist, die Sache, die man treibt, um ihrer selbst und der Freude an ihr willen treiben";*) deutsches Volk hieße also die in doppelter Hinsicht verwirklichte Idee der Uneigennützigkeit, der vollkommensten Selbstlosigkeit. Das ist es, was Wagner von seinem Standpunkte aus mit vollem Rechte von uns verlangte; wir vermochten es nicht, wir vermögen es nicht, seinem Gedankengange zu folgen, eben weil es — als Gesamterscheinung — keine Uneigennützigkeit mehr gibt. Unser bestes Teil — das Deutsche — haben wir eingebüßt; wir haben es verkauft für eine schmutzige, internationale Civilisation, welchen Tausch wir in unserer Verblendung als „Fortschritt", ja, blasphematorisch sogar als „Kultur" zu bezeichnen uns anmaßen. — Ist denn Wagner, trotz Bayreuth, trotz allem, allem, allem, nicht in Wirklichkeit gescheitert, wo er die M i t wirkung eines deutschen Volkes suchte und den systematischen W i d e r stand eines undeutschen Publikums fand? Ist Bayreuth in Wahrheit so wie es sich sein Schöpfer gedacht hat? Ja und nein. Ja, insofern von der K u n s t die Rede ist, denn künstlerisch ist Bayreuth vollendet, soweit menschlich überhaupt etwas vollendet sein kann; nein, wenn man an die v ö l k i s c h e Bedeutung denkt, welche einem Bayreuth gebührt, und welche Richard Wagner seinem künstlerischen Ideale von vornherein zuerkannt wissen wollte. Wagner hat uns eine nationale Kunst geschenkt, von welcher jedoch in ihrer reinen allgemeinen Menschlichkeit eine so ungeheure veredelnde Kraft ausgeht, daß das Kunstwerk Bayreuths ein im Sinne des Meisters deutsches Empfinden der dafür empfänglichen Menschheit der ganzen Welt aufprägt. Dieses im höchsten Sinne deutsche Kunstwerk wollte Wagner seinem Volke geweiht wissen und ihm mit Hilfe dieses Volkes seinen Tempel errichten. Das Festspielhaus auf dem grünen

*) Siehe Richard Wagner: Gesammelte Schriften, 8, S. 97.

Hügel bei Bayreuth erstand, die Hilfe aber des deutschen Volkes blieb aus, weil es eben kein „deutsches Volk“ gab. Des Meisters Wunsch war es, seinem Volke die nationale Tragödie frei darzubieten: dem deutschen Volke „im Vertrauen auf den deutschen Geist“. Auch dieser Wunsch scheiterte an dem mangelnden Verständnis für das Ideelle. Das Publikum, welches die Mittel zu der nationalen Idee eines Richard Wagner hergeben sollte, und welches diese Mittel in überreichem Maße besaß, vermochte sich von der künftigen „Rentabilität“ der „Unternehmung“ nicht zu überzeugen und hielt darum die Hand fest auf den Beutel. So wurde der Meister gezwungen, seine Kunst gegen Eintrittskarten einem Publikum — nicht einem Volke — zugänglich zu machen. Bayreuth wurde das Ziel von Tausenden, die d a gewesen sein mußten; nicht minder aber auch von Vielen, welche ein inneres Bedürfnis dahin trieb. Allmählich hat sich das Chaos erheblich geklärt, und man kann jetzt dankbar anerkennen, daß ein hoher Prozentsatz der Festspielbesucher wirkliche Bayreuther, oder mit Ernst und Würde bestrebt sind, solche zu werden; der beste Beweis für die K r a f t von Wagners Idee, da es zu gelingen scheint, den zwingenden Verhältnissen zum Trotz, ein Theaterpublikum in ein a n d ä c h t i g - b e g e i s t e r t e s V o l k umzuwandeln. In Bayreuth kann man in Wahrheit seitens der Empfangenden die T a t erleben, welche einzig uns befähigt, das Kunstwerk mitschöpfend zu genießen, diese Tat, wodurch wir uns über uns selbst weit, weit erheben, und welcher Anfang bereits in der allerersten, wenn auch noch so elementaren, weihevollen Sammlung zu suchen ist.

Trotz alledem hat Wagner nicht erreicht, was er wollte, und müssen wir uns zu unserer Schande gestehen, daß er durch u n s e r e Schuld — wie Goethe gescheitert ist, wenn auch in den Augen der großen Menge eben durch die unantastbare Höhe unseres Bayreuth — alle seine kühnsten Wünsche scheinbar in Erfüllung gegangen sind. Wenn diese bequem-philiströse Ansicht auf Wahrheit beruhte, würden wir es jetzt nicht erleben, wie die Werke des Meisters an den Opernbühnen unserer Städte mißhandelt werden. Das klingt hart, und doch ist es wahr: wir müssen es uns seit Jahr und Tag gefallen lassen, daß Wagners Werke im gewöhnlichsten Theaterschlendrian wie jede nichtswürdige Posse oder die sogenannten musikalischen Schauspiele dem Publikum als „Attraktion“ vorgeführt werden; warum? Weil „Wagner“ öfters erwünscht ist, da er doch eigentlich der einzige Autor ist, dessen Werke im Stande sind, auf die Dauer „Kasse zu machen“. Ich spreche hier nicht von „Parsifal“; ob dieses Werk Wagners nun auch noch das Schicksal seiner Geschwister teilt oder nicht, bleibt sich für unser Empfinden so ziemlich gleich. Nein, auch die anderen Werke des Bayreuther Meisters gehören nicht auf das, was wir gewohnt sind, Theater zu nennen. Wagner hat sich in seinen Schriften, insbesondere in seinem „Entwurf zur Organisation eines deutschen National-Theaters für das Königreich Sachsen“ so deutlich über unsere Theaterzustände und die Mittel, ihnen aufzuhelfen, ausgesprochen, daß wir es doch eigentlich wissen — und wenn nicht w i s s e n, so doch wenigstens fühlen — sollten, daß wir täglich die gröbsten Verbrechen an der deutschen Kunst begehen, wenn wir die bestehenden Zustände dulden, ja, womöglich ihnen noch Beifall zollen. Wenn ich also behaupte, daß Richard Wagner, der deutsche Künstler, durch die Schuld des Publikums, des Philisters, des Juden, kurz, durch die Abwesenheit eines deutschen Volkes, gescheitert ist, so sage ich das zu Recht, mich stützend auf die Tatsachen, wie sie offen vor uns liegen: Der Meister suchte ein Volk, er fand das Publikum; er wollte eine d e u t s c h e Schaubühne, er mußte sich dem internationalen Geschäftsgeist fügen; er wollte seinem „Volke“ eine freie Stätte für seine deutsche Kunst schaffen, wohin es pilgern sollte, wie die Hellenen aus allen Teilen der Welt nach Olympia, er s c h u f es,

unser Bayreuth, ja, es ist da, aber — für „das deutsche Volk?“ Wir müssen es leider verneinen. Wohl aber ist es da für ein deutsches Volk, die kleine Gemeinde derjenigen, die mutig und treu zu Bayreuth und seinen Idealen halten. Und diese Gemeinde, wie sie sich da versammelt, um gemeinsam die Weihe der höchsten Kunst zu erleben, verdient in Wahrheit als „Volk“ und als „deutsch“ in des Meisters Sinne bezeichnet zu werden. Richard Wagner ist zwar äusserlich gescheitert wie Goethe, innerlich aber hat auch er gesiegt, denn es gibt doch noch ein „deutsches Volk“, für welches er seiner Kunst eine Freistatt geschaffen hat, ein Häuflein, welches tatsächlich miterlebend, mitfühlend, mitarbeitend, ja . . . . . man würde fast geneigt sein zu sagen: mitschaffend — wie die Hellenen —die heilige deutsche Kunst seines Meisters empfängt.

So ist aus der beiden Größten „Scheitern“ der größte Sieg geworden, den es überhaupt auf dieser Welt geben kann: der Sieg der Idee.

Armand Crommelin.

Besprechungen.

Rudolf Schlösser: August Graf von Platen.

Ein Bild seines geistigen Entwicklungsganges und seines dichterischen Schaffens. Zweiter Band. 1826—1835. München 1913. XV. 572 S.

Nach zweiundeinhalbjährigem Zwischenraume erhielten wir im vergangenen Sommer den zweiten und letzten Band des schönen Werkes, dessen erstem ich bald nach seinem Erscheinen in diesen Blättern (Jahrgg. 1911, S. 155) einige Worte gewidmet habe. Wir werden damit erneuert einer zwiefachen Freude teilhaftig: einerseits wieder einmal eine Zeitlang im Bannkreise eines hohen deutschen Dichters und Denkers weilen und anderseits der reichen Geistesarbeit eines seiner berufensten Jünger folgen zu dürfen, der in diesen seinem Buche ein wahrhaft großartiges Arsenal für die Kunde Platens im tieferen Sinne begründet hat.

Wie zu erwarten war, bewährt auch dieser zweite Band in allen Hauptzügen ganzen den Charakter des ersten, sodaß das Gesamtwerk jetzt in seiner Einheitlichkeit vor uns steht. Der Grundgedanke, den Zusammenhang von Platens eigenem Schaffen mit seinem geistigen Entwickelungsgange, insbesondere mit seinen Kunststudien und -Auffassungen darzulegen, wird mit unverrückbarer Sicherheit festgehalten und führt zu einer feinsinnigen Zergliederung und Aufhellung der religiösen, politischen und geistigen Verfassung und Sinnesart des Dichters in seinen verschiedenen Lebensepochen, alles in streng systematischer Anordnung, welche eine erschöpfende Vollständigkeit wie von selbst als ihren Inhalt einschließt. Was von der Wahrhaftigkeit an der früheren Stelle gesagt worden, gilt hier erst recht weiter. Einzig durch solche erhält ja alles derartige litterarhistorische Nachspüren und Nachleben erst seine wahre Berechtigung, und vollends bei den subjektiven unter unseren großen Geistern kann von wahrer Würdigung erst die Rede sein, wenn erkannt und nachgewiesen ist, welchen Gebundenheiten durch ihre Natur, welchen Schwächen und Irrtümern sie ihre unvergänglichen Leistungen abzuringen hatten. In diesem zweiten Bande geht übrigens die Objektivität des Verfassers so weit, daß im Falle Heine sogar mancher Platenverehrer sie zu weit gehend finden dürfte.

Sollen aus diesem Schlußteile einige besonders geglückte oder besonders ein-

drucksvolle Abschnitte herausgerissen werden, so müßte ich vor Allem nennen die Behandlung der Oden (II. S. 95 ff.), die Rettung und Sicherstellung von Platens Dichterschaft gegen Heines Angriffe (II. S. 224 ff.), und, als ganz vorzüglich, das lange Kapitel über Platens politische Denkweise (II. 354—405), das uns einerseits einmal wieder so anschaulich lehrt, daß und warum Künstler so leicht schlechte Politiker sind, und anderseits doch auch, daß und warum das Echo der geschichtlichen Ereignisse aus Dichtermunde nimmer zu missen sein möchte. Aeußerst lehrreich ist dabei dies neue gewichtige Beispiel für die Erkenntnis, daß zu Platens Zeit (und darüber hinaus) die größten und edelsten Vertreter der rein geistigen Welt fast ausnahmslos und mit Naturnotwendigkeit der freiheitlichen, der „liberalen" Seite sich zuwandten, weil sie, denen als letztes Ziel immer nur ein edles, ungestört sich entfaltendes Menschentum vorschwebte, in dem damals noch durch Fürsten und Regierende vertretenen Absolutismus dessen gefährlichsten und schlimmsten Gegner bekämpfen zu müssen glaubten, während wir heute, und seit Jahrzehnten schon, da der Absolutismus immer mehr von dem souveränen Volk, richtiger von seinen Führern und Verführern, als Waffe in die Hand genommen wird, eine entsprechende Umkehr der überlegenen Geister unseres und anderer Völker nach der Seite des Erhaltens oder Wiederherstellens so mancher allzuschnell angezweifelter oder geopferter autoritativen Bestände der alten Ordnung sich anbahnen sehen.

Weit stärker als im ersten tritt im zweiten Bande die bildende Kunst hervor. Ja, sie steht fast an erster Stelle, und zwar nicht nur das Sachliche, sondern auch die Leistung des Autors. Schlösser hat hier sein Allerbestes gegeben und den kunsthistorischen Studien Platens eine Fülle ebensolcher eigener zur Ergänzung angereiht. Er hat Alles, was Platen auf diesem Felde erlebt hat, nacherlebt, und zwar doppelt, einmal aus Platens, einmal aus dem eigenen Geist und Herzen heraus, jenes obligat, dieses unwillkürlich, beides in Erfüllung der kritisch-biographischen Pflicht, zugleich zu kontrollieren und zu berichtigen, wie sie nur ein Mann übernehmen und durchführen konnte, der sich selbst eine so feste, sichere Stellung, ein so feines und gereiftes Urteil in Sachen der bildenden Kunst gewonnen hatte. So etwas von Liebe, Pietät und Gründlichkeit, wie es sich in diesem Nachweisen und Nachspüren durch die bildnerischen Gefilde bekundet, dürfte in unserer Litteratur nicht allzu häufig sein. Diese Methode wirkt zudem so neu, daß sie für des Verfassers Verzicht auf urkundlich neues Material reichlich entschädigt und dem Werke nach und neben den früheren über Platen mit in erster Linie seine eigenartige Stellung und Bedeutung sichert. Es war gewiß keine leichte Aufgabe, sie ohne Trockenheit, möglichst immer farbig und frisch, durchzuführen; und doch wirkt die hie und da unvermeidliche Monotonie des Zensurerteilens („Platen besteht . . ., behauptet sich", in seinen künstlerischen Urteilen nämlich) kaum je ernstlicher störend. Alles in Allem wäre es nicht mehr wie recht, und einer der verdientesten Erfolge des Verfassers, wenn sein Buch in kunsthistorischen Kreisen annähernd die gleiche Beachtung wie in litterarhistorischen fände.

Ein wenig befremdend hat auf den Berichterstatter zunächst das anscheinende Fehlen einer Schlußzusammenfassung gewirkt. Aber wie nun einmal Verbequemlichung im schlechten Sinne (im guten findet sie statt in Gestalt der äußerst gründlichen Register) der Tendenz dieses neuen „Platen" in keiner Weise entspricht, so soll es aber auch, mit gutem Fug, dem Leser anheimgegeben werden, das Ganze zu lesen und sich daraus seine Zusammenfassung selbst zu bilden. Höchstens wird ihm so der Abschied von dem Autor und seinem Helden etwas jäher erscheinen und etwas schwerer ankommen, wenn er aus einer einzelnen Materie, einem einzelnen dichterischen Stadium heraus, anstatt aus dem Ganzen und Vollen, erfolgt.

Indem wir nun, in dieser unsrer Berichterstattung, diesen Abschied zum zweiten Male nehmen, schiene es uns undankbar, wollten wir nicht, mit kurzem Worte wenigstens, auch der künstlerischen Beilagen gedenken, für die wir — wie überhaupt für die schöne Ausstattung — der Verlagsbuchhandlung erfreulich verpflichtet sind. Daß jene Beilagen sich nicht auf Faksimiles und Porträts des Dichters beschränken, sondern zum guten Teil in Bilderwerken aller Art bestehen, die in seinem geistigen Leben eine wichtige Rolle gespielt haben, wird man nach dem vorher Gesagten begreifen: diese sind so ein durchaus organischer Bestandteil des Ganzen. In den Mitteilungen zu Beginn der Anmerkungen vermag Schlösser von einem regen Aufschwung der Platenlitteratur in den letzten Jahren zu künden, der wiederum unzweideutig auf ein ernstlicheres Aufgreifen des Dichters von Seiten des Publikums hindeutet: er mag sich mit berechtigtem Stolze sagen, wieviel er selbst zu diesem Ergebnisse, dem wir von Herzen Dauer wünschen wollen, beigetragen habe.

L. Schemann.

Die Philosophie der Bibel.

(Von Dr. Paul Deußen, Professor an der Universität Kiel. Leipzig. F. A. Brockhaus. Geb. 5.50 Mk.)

Ein Referat von **Karl Gjellerup.**

Ein Teil einer Geschichte der Philosophie hat nur wenig Aussicht ein größeres Publikum zu interessieren. Dies findet — und gewöhnlich mit Recht — daß es damit nichts zu tun habe. Das vorliegende Buch wird vielleicht eine Ausnahme bilden; übrigens verrät auch keines der Titelblätter, daß es eine Unterabteilung eines solchen Gesamtwerkes sei. Und in der Tat, wenn ein großer Gelehrter und Denker es unternimmt, die philosophischen Elemente zu entwickeln, die mehr oder weniger verborgen und verkleidet im alten und neuen Testament enthalten sind und auf die Lebensanschauung und das Denken der ganzen europäischen Welt jahrtausendelang gewirkt haben und noch wirken, dann ist das ja etwas, das uns Alle angeht. Jeder, der da wünscht sich selber und seine Umgebung zu verstehen — und wer täte das nicht? — müßte begierig nach einem solchen Werk greifen.

Auch werden diejenigen, die es tun — und es werden hoffentlich viele sein — sich gewiß nicht in ihren Erwartungen enttäuscht fühlen. Die Darstellung, die ja bei unserem Autor immer von einer durchsichtigen Klarheit ist, die wahrhaft klassische Würde des Stils und der Hauch eines edlen, durch und durch lauteren Geistes, der uns mit besonderer Weihe gerade von diesen Blättern seines großen Lebenswerkes entgegenweht, machen schon das Lesen dieses Buches zu einem wohltuenden Genuß. Dazu kommt aber — und dies fällt einem breiten Leserkreise gegenüber durchaus ins Gewicht — daß diese Untersuchungen sogar auch unterhaltend und abwechslungsreich sind, indem sie eine sehr große Menge geographischen, historischen und litterarischen Stoffes in ihren Bereich ziehen. Unsere Bibelgeschichte wird uns auf gar angenehme Weise repetiert, wir lernen die Hauptepochen der Geschichte Ägyptens, Assyriens, Babyloniens und Persiens kennen und bekommen Einblicke in die Religion, die Mythendichtung und die Sagenwelt dieser Reiche. Das berühmte assyrische Gilames-Epos — das mit den mächtigen Worten eines aus der Unterwelt zurückgekehrten Geistes schließt: „Wenn ich dir das Gesetz der Erde künde, das ich geschaut habe, dann setze dich und weine"; — das tiefsinnige Gedicht von Istars Höllenfahrt, Mesas Stele und die merkwürdigen Briefe von Tell-el-Amarna, die ein neues Licht über die älteste Geschichte Palästinas werfen und die Unmöglichkeit der Patriarchenlegenden der Bibel nachweisen: — alle diese alten Dokumente reden zu

uns. Vor Allem sehen wir den bestimmenden Einfluß der babylonischen Mythologie und den noch tiefer gehenden der persischen Religion auf das alte Testament und damit auf die Fundamente des Christentums. Um so sonderbarer ist es, daß die Untersuchung gar nichts bringt weder von den sterbenden und auferstehenden Erlösergottheiten Vorderasiens noch von den frühesten, vorchristlichen Formen der Gnosis, zwei Strömungen, die von der entscheidendsten Bedeutung für die Entstehung des Christentums gewesen sind. Dies hängt nun freilich damit zusammen, daß diese Entstehungsgeschichte zwar überaus umständlich, jedoch ganz orthodox-traditionell berichtet wird, indem die ganze neue Forschung auf diesem Gebiete, mit ihren erschütternden Fragen, vollständig ignoriert wird, etwa eine Andeutung ausgenommen, wodurch eine vielbesprochene Richtung mit episcopalem Machtspruch a limine abgewiesen wird. Es ist, wie mir scheint, dem Verfasser, der ja ein geschulter Philolog, Theolog und Philosoph ist, trefflich gelungen und die Entwicklung des jüdischen Gottesbegriffes zu erläutern und nachzuweisen, wie er von dem ursprünglichen naturalistischen Polytheismus der Semiten aus, zuerst unter dem Einfluß der reicheren babylonischen Mythenwelt, dann durch das ethisch wirkende Auftreten der Propheten und schließlich mittels der läuternden Einwirkung des parsischen Dualismus sich nach und nach zu dem hohen moralischen Monotheismus emporgearbeitet hat, der bei den Zeitgenossen Jesu der vorherrschende war. Der berechtigte Kern in dieser bei allen praktischen Vorzügen doch immerhin recht grobnaiven, anthropomorphistischen Vorstellung sieht der Verfasser darin, daß sie, wie alle Religion, „eine Auslegung des moralischen Bewußtseins ist." „Es ist — heißt es — „uns Menschen natürlich, unserem egoistischen empirischen Ich unser eigenes metaphysisches Ich als ein anderes gegenüberzustellen, den Gott in uns als einen Gott außer uns zu betrachten.... Das Gebot des Sittengesetzes ist wirksamer, wenn wir uns dasselbe als den Ausfluß einer uns objektiv gegenüberstehenden Macht vorstellen . . . Auch heute und in aller ferneren Zukunft dürfen wir nicht hoffen, eine Form zu finden, in welcher die moralische Pflicht, die höchste Obliegenheit des Menschen, uns tiefer ergriffe und kräftiger auf uns wirkte, als indem wir sie uns als ein konkretes, lebendiges Wesen, als einen persönlichen Gott gegenüberstellen."

Es ist ja begreiflich, wenn von diesem Standpunkte aus Prof. Deußen es „schmerzlich für jeden Wohlgesinnten" findet, sehen zu müssen, wie historische und naturwissenschaftliche Kritik daran arbeiten, den ererbten Gottesglauben zu erschüttern. Andererseits ist es aber gar sehr die Frage, ob Viele, die diesen Standpunkt dem Theismus gegenüber einnehmen, im Stande sein werden, sich zu ihm zu bekennen, oder nicht vielmehr sich berufen fühlen werden, diese Grundlage zu erschüttern, und zwar indem sie Ähnliches sagen, wie hier ausgeführt worden ist. Denn die Gläubigen sehen in ihrem Gott etwas ganz Anderes als eine solche „dramatische Spaltung" des Ichs und das Hinausprojizieren eines inneren Vorganges, möge dieser auch noch so bedeutsam sein.

Dem sei nun wie ihm wolle: durch diese Analyse des jüdischen Gottesbegriffes und seiner Entwickelung bis zum Hervortreten Jesu ist die Basis erreicht, auf welcher erst die eigentlichen christlichen Wahrheiten aufgebaut werden sollen. Es ist ein Lieblingssatz unseres Autors, daß man bei jedem Denker zu trennen hat zwischen dem, was das Originale bei ihm ist, und der Schale von traditionellen Vorstellungen, die seiner Zeit und seinem Entwicklungsgang angehört und in welcher jener Kern dargeboten wird. Und zwar findet er gerade bei Jesus die Anwendung dieses Unterscheidungsprinzipes ganz besonders fruchtbar. Wir werden das Resultat in kurzen Zügen klarlegen.

Zur Schale gehören bei Jesus: 1. jener ganze jüdische Theismus, mitsamt den

Grundzügen des Weltbildes; 2. der iranische Dämonenglaube und die Satanslehre; 3. der ebenfalls iranische Glaube an eine persönliche Unsterblichkeit in der Form körperlicher Auferstehung; 4. die aus diesen beiden Elementen (altisraelitisch und iranisch) zusammengesetzte Messiasidee und 5. die Eschatologie, welche die selbe Legierung aufweist.

Dies war also die aus vielen Schichten zusammengesetzte Schale, die wegzuwerfen ist, um den Kern zu gewinnen. Und worin besteht nun dieser Kern?

Zunächst, antwortet Prof. Deußen — gewiß zum nicht geringen Erstaunen der meisten Leser — im Determinismus, der Leugnung des freien Willens, die angeblich deutlicher und bewußter als sonst bis dahin sowohl in Indien wie in Griechenland oder im Judentum in Jesu Worten von dem guten Baum, der gute Früchte trägt (Math. 7, 16 ff. und 12, 13 ff.), hervortreten soll; — dann 2. in seinem kategorischen Imperativ („Ihr sollt vollkommen sein"); Jesus hat — meint unser Autor — in diesem Widerspruch das höchste Resultat der kantischen Philosophie vorweggenommen.

Wenn wir aber von den Worten Jesu zu Paulus und dem vierten Evangelium weiterschreiten, dann finden wir noch zwei Wahrheiten, die diesem Kern des Christentums angehören und jenen Widerspruch vermittelnd aufheben: 1. Die Wiedergeburt, die Umwandlung des alten Menschen in den neuen, Wendung des Willens von Bejahung zur Verneinung, und 2. den Monergismus. Diese Wendung wird nur durch Gott gewirkt. „Dies aber ist eben der tiefere Sinn des Gottesbegriffes, daß unser empirisches Dasein, welches den Gesetzen des Raumes, der Zeit und der Kausalität unterliegt, folglich egoistisch-sterblich und unfrei ist, nicht unser wahres metaphysisches Wesen, sondern eine Abirrung von diesem bedeutet, aus welcher wir, wie eine innere Stimme fordert, zu unserer eigenen, an sich seienden, raumlosen, kausalitätslosen, folglich endlosen, unsterblichen und freien Wesenheit, mit anderen Worten zu Gott, zurückkehren sollen."

Das sind die vier köstlichen, ethischen und metaphysischen Grundwahrheiten, welche die Philosophie — nach unserem Autor — dem Christentume verdankt. Und so sieht Prof. Deußen sich im Stande, die alte Straußische Frage: „Sind wir noch Christen" mit einem zuversichtlichen „Ja" zu beanworten. Mit dieser Beantwortung ist es ihm Herzenssache gewesen, davon zeugt eine gewisse innere Wärme des ganzen Werkes, dessen Vorwort denn auch eine persönliche Note anschlägt, mit deren Nachklang ich auch das Referat, das nur bestimmt ist, eine vorläufige Idee des bedeutsamen Buches zu geben, beschließen möchte.

„Nachdem wir schon in Schulpforta angefangen hatten, die an den Schriften der Alten geübte philologisch-kritische Methode auch auf die biblischen Bücher anzuwenden, ging auf den Universitäten zu Bonn und Tübingen der letzte Rest des Kirchenglaubens verloren. Wiedergegeben wurde mir die Religion durch das Studium der Kantischen und Schopenhauerschen Philosophie. — — — Ein längeres Leben in der Geisteswelt des alten Indiens schärfte dann noch weiter den Blick für die analogen Bildungen auf biblischem Gebiete und erleichterte deren objektive Auffassung. Und so empfinde ich es als ein besonderes Glück, daß die Ausarbeitung meiner „Allgemeinen Geschichte der Philosophie" in der vorliegenden ersten Hälfte der fünften Abteilung mir die Möglichkeit bot, auch für andere zu sagen, was Kopf und Herz so viele Jahre beschäftigt hatte. Ich habe dabei ein ähnliches Gefühl wie der alte Kâçyapa (?Kanwa?), nachdem er die lange gepflegte Sakuntala aus einer Einsiedelei an den Königshof abgesandt hat: —

erleichtert ist jetzt mein Gemüt, als hätt' ich
ein anvertrautes Gut zurückerstattet."

Zu Johannes Müllers neuen Schriften.

In Deutschland gehört zu den eigenartigsten Persönlichkeiten, deren Wirkungsgebiet das religiös-sittliche ist, gegenwärtig Johannes Müller auf Schloß Mainberg. Es haben schon viele wieder nach einem neuen Reformator ausgeschaut und gehofft, daß der Funke des Sehnens nach Glauben, der in vielen Herzen leise glüht, aber von den erstickenden Hemmungen und Erschwerungen des Glaubens in der heutigen Zeit niedergehalten wird, durch einen solchen zum hellen Licht entfacht werden wird. Nun, dieser Reformator, den man erwartet, kann Johannes Müller nicht sein; denn dazu fehlt ihm die volkstümliche Wucht der Persönlichkeit und die allgemein verständliche, den einfachen Mann hinreißende Macht der Rede. Er spricht und schreibt nur für die Gebildeten. Aber unter ihnen sind ja heute besonders große und schwere Aufgaben zu erfüllen. Ist Johannes Müller vielleicht der Prophet für die Gebildeten unserer Zeit, die nicht recht glauben können und es doch gern wieder möchten? Das wollen wir vorurteilsfrei auf Grund einiger neuer Schriften von ihm untersuchen! (Von Weihnachten bis Pfingsten. Wegweiser. Hemmungen des Lebens. IV. Auflage.)

Der Wert der religiös-sittlichen Anschauungsweise Johannes Müllers liegt zunächst darin, daß er übertriebenes Gewichtlegen auf theologische Begriffe, auf bloßes religiöses Denken mit großer Entschiedenheit bekämpft. Er geht hierin so weit, daß er sich dadurch förmlich von der Kirche geschieden fühlt und eigene Wege gehen will, neben ihr hin, fast im Gegensatz zu ihr, wie es zuweilen erscheint. Richtig ist ja auch, daß auf kirchlicher Seite nicht selten der lehrhaften Ausprägung des christlichen Glaubens zu große Bedeutung beigelegt worden ist. Obgleich man unter den Kirchlichen überall auch betont, daß es nicht der Kopfglaube, sondern nur der Herzensglaube tut, so ist man doch so weit in die religiöse Begriffswelt hineingeraten, daß zuweilen die Zustimmung zu ihr als das Wichtigste und Entscheidende erschienen sein mag. Das ist sie aber zweifellos nicht, und darum hat es gewiß Wert, und es ist hier von Johannes Müller zu lernen, wenn er immer wieder und mit dem allergrößten Nachdruck darauf hinweist, daß es aufs Leben ankommt, nicht auf Gedanken und Formeln. Er bekämpft die Intellektualisten, und als solche erscheinen ihm die Theologen rechts und links. Nicht Bewußtseinskultur, sondern Wesenskultur! ist seine Losung. „Ich pfeife auf alle Ideen," sagt er, „denn ich finde, die Ideen sind ganz unfruchtbar für das Leben" (Von Weihnachten bis Pfingsten S. 276).

Leben aber möchte er im tiefsten Sinne aufgefaßt wissen als das Emporkommen des innersten Wesens im Menschen, seiner ursprünglichsten Art, die verdeckt, verkümmert und verdorben ist durch das Aufgehen im Sinnlichen oder auch durch die Vorherrschaft der Denktätigkeit. Das ursprüngliche Wesen, das unmittelbare Leben im Menschen müsse zur Entfaltung kommen durch eine innere Wiedergeburt. Darauf komme es an, nicht auf irgendwelches Wissen und Meinen, sondern auf ein neues Leben, durch welches „die Wahrheit des Menschen" zutage kommt, „wo alles, was wir zu tun haben, unter unseren Händen zu einer Offenbarung der Neuordnung aller Dinge wird, die Jesus bringen wollte" (Wegweiser S. 8). „Wenn keine heilenden und regenerierenden Vorgänge eintreten, bleibt es unter allen Umständen immer beim alten. Dann kann man alle möglichen Vorstellungskostüme tragen: christliche, buddhistische, theosophische, materialistische, spiritistische; man bleibt dann immer unter diesem Kostüm der alte Mensch, der im Grunde nicht anders werden kann. Wenn es sich darum handelt, daß man

ein neuer Mensch wird, sind alle Kostüme gleichgiltig. Deshalb bekommt man einen wahren Haß gegen dieses affektierte Kostümwesen, das mit dem Anspruch auftritt, den Menschen helfen zu können. Aber anderseits ist man natürlich ganz wehrlos, wenn alle Äußerungen, die man über das ursprüngliche Wesen des Menschen macht, lediglich als Beiträge zur Kostümkunde aufgefaßt werden" (Von Weihnachten bis Pfingsten S. 281). Den Unterschied zwischen der alten Art des Menschen und dem neuen Leben hat Johannes Müller besonders in dem Buch „Die Hemmungen des Lebens" beschrieben.

Was ist nun zu dieser ganzen Auffassung zu sagen? Zunächst dies, daß sie, wie schon angedeutet, in der Hauptsache nichts Neues bringt. Wenn Johannes Müller auf die innere Erneuerung alles Gewicht legt, so ist das gewiß sehr gut. Doch gehört diese so sehr zum Sinn und Wesen des Christentums, daß man das, wenigstens in der evangelischen Kirche, auch zu allen Zeiten erkannt hat. Dabei ist auch der Hinweis nicht neu, daß dies neue Leben die ursprüngliche Art des Menschen ist, die seiner Bestimmung entspricht. Es ist zu unterscheiden zwischen dem Menschlich-natürlichen und dem Echtmenschlichen. Leider ist dem Menschen natürlich geworden,was seinem wahren Wesen nicht entspricht. Er muß umkehren, zurückkehren vom Natürlichen zum Eigentlichen und Echten. Diese innere Umwandlung ist allerdings das Wichtigste in der christlichen Religion.

Johannes Müller erzählt: „Als ich vor 22 Jahren anfing zu studieren, ging ich einmal die Straße entlang neben zwei hohen Semestern, die schon ihre akademischen Grade hatten. Der eine war Dr. Lhotzky, der andere ein Freund von ihm, ein anderer übrigens ausgesprochener orthodoxer Theolog. Ich ging nebenher und hörte schweigend der Weisheit der gelehrten Herren zu. Worum sich sonst die Unterhaltung drehte, weiß ich nicht mehr. Ich weiß nur, daß die Frage fiel: Hast du schon einmal einen Menschen gesehen, der wirklich anders geworden ist? Und daß ohne Bedenken die Antwort kam: Nein, das gibt es nicht, der Mensch bleibt im Grunde immer der selbe. Ich war von dieser Antwort einfach wie vom Blitz getroffen und habe kein Wort dazu gesagt. Die beiden wissen gar nicht, daß diese Unterhaltung eine ungeheuere Bedeutung in meinem Leben gehabt hat; denn mir stürzte damals mit einem Schlage das ganze System Christentum zusammen. Es wurde mir fragwürdig. Ich war erst 20 Jahre alt, aber das war mir klar, daß es sich im Christentum nur um eine Frage dreht, die wenigstens von Christus als die ausschlaggebende hingestellt wird: wie werden wir von neuem geboren? Denn er sagt ja, wenn wir nicht von neuem geboren werden, können wir das Reich Gottes nicht einmal sehen, geschweige hinein kommen. Alles andere, worum es sich im Christentum handelt, erhält erst von diesen Vorgängen der Umschöpfung des Menschen aus seine Bedeutung. Nun hörte ich von zwei Männern, vor denen ich den größten Respekt hatte, die hoch über jeden Verdacht „liberaler" Anwandlungen standen: das gibt es ja gar nicht, daß jemand ganz anders wird."

„Später habe ich mich oft gefragt, was geworden wäre, wenn ich damals meinem Erstaunen Ausdruck gegeben hätte. Wahrscheinlich hätten die beiden dann gesagt: Lieber Freund, von neuem geboren sind wir natürlich alle, die wir glauben. Das ist ganz etwas anderes. Das ist eben ein Glaube, von neuem geboren zu sein, eine religiöse Gewißheit, innerlich erlöst zu sein. Aber im praktischen Leben, wenn wir alle die religiösen Beleuchtungen weglassen, müssen wir doch sagen, daß eigentlich kein Mensch anders wird, als er immer war, daß jeder bleibt, so wie er ist." (Von Weihnachten bis Pfingsten. S. 277/8.)

Wenn dies die Lebenserfahrungen sind, welche die ganze Entwicklung Johannes Müllers erklären, so muß man freilich sagen, daß sie einen falschen Aus-

gangspunkt genommen hat. Denn wenn es auch hohe Semester mit akademischen Graden waren, deren Gespräch für ihn so bedeutungsvoll geworden ist, so ist doch, was sie sagten, keineswegs maßgebend und gewiß nicht geeignet, das „System Christentum" zum Zusammenstürzen zu bringen. Denn ungezählte andere haben andere Erfahrungen gemacht. Ich für meine Person bekenne, daß für mich in den Jahren der inneren Entscheidung dies das Ausschlaggebende gewesen ist, daß ich unter den Christen ein ganz anderes, neues und besseres Leben gefunden habe und dies für das eigentlich rechte und echtmenschliche halten mußte. Um etwas einzelnes herauszugreifen: die Sittlichkeit im engeren Sinne! Bei den Altersgenossen, die nicht christlich gesinnt waren, Hinwendung zur Halbwelt und Hinabsteigen in ihr Bereich trotz aller ihrer abstoßenden Widerwärtigkeiten; bei denen von christlicher Sinnesart dagegen Bewahrung eines reinen Lebens trotz der inneren Kämpfe, die vielleicht so mancher zu bestehen hatte! Doch das ist ein einzelnes Lebensgebiet. Im ganzen handelt es sich um die Umkehr aus einem Gott abgewandten Leben zur wahren inneren Hingabe an Gott, aus der Selbstsucht zur Liebe als dem innersten Triebe im Verhalten gegen die anderen Menschen. Gott sei Dank, ist doch von dieser inneren Umwandlung unter aufrichtigen Christenmenschen nicht wenig zu spüren. Wer z. B. in altorthodoxe, pietistisch angeregte Kreise näher hineingesehen hat, der wird — vielleicht zur eigenen Beschämung — zugeben müssen, daß von einem neuen, besseren, reineren Leben wirklich etwas zu finden ist. Und wer das rechte Empfinden hat, dem werden ernste Gottesfurcht, herzliches Gottvertrauen und treu meinende Liebe, denen er hier begegnet, auch immer wieder als das echt und wahrhaft Menschliche erscheinen.

Johannes Müller schreibt: „Ich bin mit vielen Bekehrten zusammengekommen. Aber ich sah in keinem ursprüngliches Wesen, die Verfassung der Wahrheit und eine neue Art Leben, sondern ich sah Karikaturen von Menschen, Frömmigkeitstypen, affektiertes Wesen; ich sah keine Freiheit, sondern Gebundenheit in religiösen Vorstellungen und frommer Konvention, ich sah keine Unmittelbarkeit, sondern unbewußte Heuchelei zur Ehre Gottes, die von einer geradezu raffinierten religiösen Reflexion getragen wurde." (Von Weihnachten bis Pfingsten S. 283). So zu schreiben ist doch sehr ungerecht; das heißt, Karikaturen zeichnen; es ist ein sehr einseitiges und voreingenommenes Sehen, wenn man hier über dem Fehlerhaften und Unzulänglichen das Tiefe, Wahre und Gute gar nicht wahrnimmt.

Gewiß sind leider wir Menschen alle schwach und unvollkommen. Wenn sich das neue Leben in uns regt, erhebt sich auch immer wieder das alte Wesen dagegen; es bleibt ein Kämpfen und Ringen bis zum letzten Tage. Aber das wird ganz gewiß auch bei denen nicht anders sein, die es nach Johannes Müllers Weise mit dem neuen Leben versuchen. Er selbst schreibt: „Es beginnt im unscheinbarsten Winkel, in den geringsten Verhältnissen das unbeschreibliche Schauspiel, daß alles neu wird, daß die Wahrheit ins Leben tritt. — Vielleicht haben das wenige bisher erlebt. Aber es ist schon viel, wenn sie den problematischen Charakter und das Drängen nach Lösung in den großen und kleinen Vorgängen des Tages spüren" (Wegweiser S. 9). Also auch er muß bescheiden urteilen.

So zweifellos es ein Verdienst von Johannes Müller ist, wenn er immer wieder und wieder sagt: Auf das Leben kommt es an; nicht Lehre, sondern Leben ist das Entscheidende! ist es anderseits doch eine große Übertreibung, wenn er nun weiter geht und behauptet, durch die denkende Erfassung und lehrhafte Ausgestaltung der Religion sei das religiöse Leben unmöglich geworden, sei der Glaube zerstört. Diese Meinung vertritt er besonders in seinen Ausführungen über den Tod Jesu, über den er schreibt: „Es ist ein Unglück und Verhängnis, daß das

Sterben Jesu der Reflexion der Menschen preisgegeben wurde, und man meinte, ihn dadurch erst fruchtbar zu machen. Daran ist seine erlösende Wirkung gescheitert. Denn sie erschöpfte sich damit in Bewußtseinsvorgängen und drang nicht in das Wesen der Menschen. . . . . Alles theoretisch aufgespannte Leben verliert das Leben. Der übliche theoretisch auseinandergefaltete „Glaube" ist gar kein Glaube, kein unwillkürliches Erbeben unter dem Eindruck lebendiger Wirklichkeit, sondern Bewußtsein von etwas. Aus dem unmittelbaren lebendigen Kontakt mit der Sache selbst und ihrer verborgenen Tiefe ist eine Vorstellung, eine Überzeugung, eine Idee geworden. Das ist aber ein lebloser Begriff und kein lebendiges Empfinden, das Leben schafft. Dieses kann dann gar nicht mehr vorhanden sein, weil die Reflexion die Unmittelbarkeit auflöst, weil das Bewußtsein das Unbewußte zerstört." (Von Weihnachten bis Pfingsten S. 131/32.)

Hier treten die eigentümlichen psychologischen Anschauungen Johannes Müllers, durch die er den Mystikern nahe kommt, deutlich zutage. Er hält das Unbewußte im Menschen, den Bestand geistigen Lebens, das unter der Schwelle des Bewußtseins bleibt, für das eigentlich Wertvolle, Bleibende und Unvergängliche im Menschengeist, während er das deutliche Denken und das klare Wollen für das Geringwertigere, das „Sinnlich-endliche" ansieht. Es ist doch mehr als fraglich, ob diese Anschauung vor der heutigen Psychologie bestehen kann, und ob sie sich auch mit einer natürlichen Auffassung vom menschlichen Geistesleben verträgt. Denn einerseits gehen auch in dem unbewußten Untergrund des Geistes Veränderungen vor, wenn auch langsam, mit den Jahren; andrerseits ist es doch gar nicht zu verkennen, daß im bewußten Willen und im klaren Wollen der Menschengeist seine höchsten Blüten hervorgebracht hat. Es können auch mit der bewußten Gedankentätigkeit Eindrücke verbunden sein, die bis auf den Grund des Wesens gehen.

Wenn Johannes Müller folgerichtig handeln wollte, so müßte er gänzlich schweigen über die Religion und über das Leben, das sie erzeugt. Beim Tode Jesu macht er es auch ungefähr so. Er hat den Besuchern von Schloß Mainberg an einem Tage nur die Geschichte des Leidens und Sterbens Jesu vorgelesen. Am nächsten Tage hat er ihnen gesagt: „Ich habe Sie eigentlich nur zusammengebeten, um Ihnen zu sagen, daß ich keine Erklärung dafür habe, warum Jesus für uns sterben mußte". (Von Weihnachten bis Pfingsten S. 135). Was er nun doch noch sagt, das besteht wesentlich in Kritik, und zwar in einer sehr scharfen. Er bezeichnet die kirchliche Auffassung als „blasphemisches Gefasel", „Hirngespinste" (a. a. O. S. 135), „gotteslästerliche Anmaßung" (S. 139). Da in dem Buch nicht die erhebende Geschichte des Kreuzestodes Jesu abgedruckt ist, sondern nur die wenig erquicklichen kritischen Ausführungen darin enthalten sind, so haben wir hier jedenfalls nicht den rechten Eindruck von dem Ereignis aller Ereignisse. Schweigen wäre deshalb besser gewesen. Was übrigens doch von seinem eigenen Verständnis des Todes Jesu durchblickt, daß Jesus nämlich wesentlich der herrschenden intellektualistisch aufgefaßten Religion zum Opfer gefallen sei, ist so einseitig und stimmt so wenig zu den geschichtlichen Quellen, — die Saduccäer, Judas, Pilatus haben doch damals auch mitgewirkt, — daß es besser auch weggeblieben wäre. Die stellvertretende Liebe Jesu dagegen wird mit Recht hervorgehoben.

Aber Johannes Müller müßte auch sonst schweigen und am besten nur das neue Leben unwillkürlich, ohne selbst darüber nachzudenken, den Menschen vorleben. Vieles, was er über das neue Leben schreibt, muß doch die Wirkung haben, daß dieses nicht mehr unmittelbar und unwillkürlich bleibt, sondern durch Denken

vergegenwärtigt wird. Unbewußt wird so durch sein Reden und Schreiben notwendig bewußt, und damit widerlegt Johannes Müller sich selbst. Die wichtigen Wahrheiten, daß das Leben mehr ist als die Lehre, und daß im Nachdenken über die göttlichen Dinge schlichtes Sichbescheiden angebracht ist, weil unser Nachsinnen über das Höchste nur Ahnen, unser Reden darüber nur Stammeln ist, diese Wahrheiten sind leider hier so übertrieben, daß der Widerspruch dagegen sehr herausgefordert wird.

Zugleich aber hat diese viel zu weit gehende Kritik auch die Gefahr, daß sie leicht Menschen von dem abbringen kann, wohin sie doch geführt werden sollen, vom religiösen Leben. Wer unbefangen über die Darbietungen des Christentums durch die Kirche urteilt, der muß doch wohl zugeben, daß dadurch wenigstens teilweise tief bis in die innerste Seele dringende Eindrücke, etwa vom Tode Jesu, vermittelt werden; man denke z. B. an unsere schönen Gesangbuchslieder wie „O Haupt voll Blut und Wunden!“ oder „O Welt, sieh hier dein Leben am Stamm des Kreuzes schweben!“, in denen doch auch viel Theorie vorkommt. Wenn man überhaupt christlich-religiöses Leben will, dann soll man die Menschen vielmehr auf solche Äußerungen christlichen Geistes hinweisen und sie dazu hinführen, als sie davon abschrecken. So wenig wir das Gute an Johannes Müller verkennen, so sehr wir seine großen, ehrlichen Absichten würdigen, fehlt uns darum doch viel am rechten Prophetentum bei ihm.

Vor allem vermissen wir noch eins, was doch bei allen, vom schlichtesten Menschen bis zum geistig gefördertsten von unveränderlicher Bedeutung ist. Das Leben des Menschen vollzieht sich nun einmal in Gegensätzen, auch sein inneres Leben. Der Gegensatz von gut und schlecht macht gerade dem, dessen inneres Leben erwacht ist, täglich zu schaffen. Man kann auch nicht diesen Gegensatz außer acht lassen und sagen: ich fördere nur das Gute und sehe vom Bösen ab; so wird es am besten überwunden. Die Wirklichkeit, die eigene Beobachtung zeigt uns, daß es anders ist. Der innere Kampf zwischen gut und böse drängt sich dem Redlichen immer wieder mächtig auf, und hier heißt es, den Menschen Hilfe bringen. Trotz aller ihrer Unvollkommenheiten tut dies die Kirche doch wohl noch immer sehr viel besser als Johannes Müller. Der große Gegensatz: Sünde und Gnade! muß im Mittelpunkt der christlichen Predigt bleiben. Und darum können wir an dieser Stelle wieder mit Freuden auf Richard Wagners Parsifal hinweisen. Er ist nichts anderes als eine im christlichen Geist gehaltene, von den hehren Mitteln der Kunst getragene, gewaltige Predigt von Schuld und Erlösung, von Sünde und Gnade.

Johannes Blankenburg.

Der „freigewordene“ Meister.

Aus dem Schrifttum des Jahres 1914.

Eine seltsame Redensart, dieses „Freiwerden“! Und leider nicht bloß Redensart, sondern eine Tatsache menschlicher Unvollkommenheit. Früher blühte das Gewerbe des Nachdrucks; Schiller und Goethe wußten davon zu erzählen. Heute ist man wenigstens soweit, daß der Verleger, dem ein Dichter seine Werke anvertraut, eine bestimmte Frist allein das Recht genießt, sie zu verbreiten: die bekannten dreißig Jahre, vom Tode des Urhebers gerechnet. Dann werden seine Werke „frei“, d. h. jeder Verleger, nicht bloß der ursprüngliche, darf sie drucken. Dies wird gewöhnlich so dargestellt, als gehören dann erst die Werke dem Volke, weil es nun „billiger“ kaufen könne. Der geschäftliche Wettstreit verbillige die Waren.

Dies ist ziemlich oberflächlich gedacht. Die Billigkeit kann schon vom ersten Verleger bestimmt werden, und sie ist in den letzten Jahren z. B. von Fürstner an eine Grenze geführt worden, die nur um weniges unterboten werden kann. Bliebe das Recht für immer bei einem Einzigen, so könnte er von Anfang an Wohlfeilheit erstreben; die Angst vor dem Freiwerden fiele weg. Und es entspräche oder entspricht dem gesitteten Rechtsgefühl, daß ein Anrecht auf erworbenen oder angestammten Besitz nicht in kurzem erlösche. Dichter sind auch Staatsbürger, sogut wie Bauern, Kaufleute, Beamte u. s. w.

Etwas anderes wäre es, wenn das erlöschende Einzelrecht an die Gemeinschaft überginge, die man Staat nennt. Goethe, Schiller, R. Wagner, nur vom Staate verbreitet, kämen dem Volke zugut, insofern der Erlös aus ihren Werken die Bürger von Abgaben entlastete, die Leistungsfähigkeit des Gemeinwesens höbe. Diese Art der Übernahme eines Erbes, etwa nach fünfzig oder hundert Jahren, hätte einen Sinn. Aber anstelle des Einzelerbes die Reihe der Vielerben einzusetzen, das ermangelt jedes ethischen Zweckes; die Vielen können ja nur in den sehr begüterten Kreisen auftreten. Das Volk kauft nach wie vor, ohne daß ihm etwas davon zurückfließt. Zuletzt wird sogar das Billigerkaufen auch noch zur Einbildung, weil die Ausgaben in Zersplitterung der Kräfte verschiedentliche Vorzüge aufweisen, so daß man sich eben mehre, statt einer zulegen muß. Die Wahl ist jedenfalls schwer. Wir beschreiben imfolgenden einiges, was uns zur Einsicht vorliegt.

Da ist eine neue Ausgabe der Gesammelten Schriften und Dichtungen von Wolfgang Golther, (Deutsches Verlagshaus Bong; Preis gebunden 15 Mk., in Halbfranz 20 Mk.). Um Mißverständnissen zu begegnen, sei sogleich bemerkt, daß es sich nicht um die Sämtlichen Schriften und Dichtungen handelt, zu denen auch das gehört, was Wagner von der Ausgabe der Gesammelten Schriften und Dichtungen ausgeschlossen hat. Wiedergegeben ist also die zehn-, nicht die zwölfbändige Ausgabe. Nun besteht, wie bekannt, zwischen der ersten Auflage der von Wagner Gesammelten (1871/73 und 1883) und den folgenden Auflagen von 1887, 1897, 1907 (mit einem besonders erschienenen Namen- und Begriffsverzeichnis von Hans von Wolzogen), 1911 und 1912, die zeilengetreu miteinander übereinstimmen, eine abweichende Zählung der Seiten. Golther folgt genau der Anordnung der zweiten bis sechsten Auflage, hat aber seine Neuausgabe zugleich so eingerichtet, daß vergleichende Zahlen die erste Auflage berücksichtigen: jeder Hinweis auf jene ursprüngliche Auflage kann daher mit Leichtigkeit nachgeschlagen werden. Meistens wird ja jetzt auf die zweite Auflage verwiesen.

Was außer dieser zweckmäßigen Einrichtung, dem schönen Druck und der geschmackvollen Ausstattung der Ausgabe Golthers besonderen Wert verleiht, das ist die Einleitung, die dem ersten, und sind die Anmerkungen und Verzeichnisse, die dem zehnten Band mitgegeben wurden. Der Leser findet dabei mehr gehalten, als was der Titel verspricht. Denn die „Einleitung" füllt eigentlich einen eigenen Band von 314 und die Anmerkungen einen solchen von 210 Seiten. Daher sich sechs annähernd gleich starke Bände (statt der fünf) ergeben. Jene Einleitung behandelt Richard Wagners Leben in gedrängter, aber doch nicht allzuknapper Fassung; ferner die Schriften, wobei denn einige kürzere Abhandlungen des Meisters eingereiht werden, die man ungern vermißte, wiewohl sie erst aus dem Nachlaß bekannt wurden (sie stehen im zwölften Bande der Sämtlichen Schriften und Dichtungen). Dazu gesellen sich noch einige andere kleinere Äußerungen (Tagebuch aus Paris, Einladung zur Aufführung des Tristan). Als drittes erörtert Golther die dramatischen Dichtungen, und zwar vom Leubold an, mithin auch alle, die nicht als musikalische Dramen vor uns stehen. Durch diese Voll-

ständigkeit wird erreicht, daß der Leser die Weglassung des elften Bandes der Sämtlichen Schriften und Dichtungen nicht als Einbuße empfindet. Alle drei Aufsätze Golthers müssen wir als Meisterwerke sachlicher, ruhiger und feiner Darstellungsweise bezeichnen. Der riesige Stoff, der in ihnen verarbeitet ist, tritt nirgends in hilfloser Ansammlung hervor, sondern die Massen zeigen sich frei beherrscht und gestaltet. Ebenso verdienen die Anmerkungen hervorgehoben zu werden, weil in ihnen der Versuch geglückt ist, das unentbehrlich Nötige auf die knappste Form zu bringen. Man merkt hier das Geübtsein in der altgewohnten philologischen Tätigkeit des Erklärens. Die Arbeit an der Bongschen Veröffentlichung hat Golther auch in ein kleineres Werk hineingesteckt, nämlich in die Ausgabe des Rings (zwei Bände; Preis 1 Mk. 20 Pfg. und 1 Mk. 30 Pfg.), die als Bestandteil von Freytags Sammlung ausgewählter Dichtungen im Verlag von Freytag (Leipzig) und Tempsky (Wien) erschienen ist. Wie es scheint, eine richtige Schulausgabe, die alle höheren Lehranstalten mit Freude begrüßen werden. Bald erweitert, bald verkürzt, stimmen Einleitung und Anmerkungen in wesentlichen Zügen überein mit dem Text bei Bong. Absichtlich sind in der Schulausgabe die alten Sagen ausführlicher wiedererzählt worden; dies entspricht den Zwecken des Unterrichts.

Unsere Leser kennen das Wagner-Lexikon von Glasenapp und Heinrich von Stein (1883) und die Wagner-Enzyklopädie von Glasenapp (1891). Diese der großen Menge viel zu wenig geläufigen Werke ziehen die Querschnitte durch die ungeheure Gedankenwelt des Meisters. In ähnlicher Weise ist es nun Erich W. Engel, unter Mitwirkung von Prof. S. Röckl, gelungen, ein Nachschlagebuch herzustellen, das die Vorteile der heutigen Bildkunst ausnützt und Richard Wagners Leben und Werke im Bilde darbietet (2 Bände; Wien und Leipzig, K. u. K. Hofverlagsbuchhandlung von Emil M. Engel). Ein bloßes Bilderbuch dürften wir natürlich nicht in die Nähe jenes Lexikons,jener Enzyklopädie rücken. Schon die frühere Ausgabe des jetzt vorliegenden Werkes, das zunächst sich in Kalenderform einführte, verriet das Bestreben, durch beigefügten Text (hauptsächlich aus den Schriften Wagners) bildend und erziehend auf die Masse der Kalenderkäufer zu wirken. Jetzt ist durch vollständige Umarbeitung ein Werk daraus geworden, das sich weit über die Neugierde des Bilderbesehens hinaus jeder Art von ernsthafter Beschäftigung mit dem Meister empfiehlt. Ja, wir gestehen, daß uns überhaupt kein Buch bekannt ist, worin die Aufgabe gleichwertigen Textes besser gelöst wäre. Erstens sind die Bilder nicht in verschiedener Größe mit dem Text verquickt, sondern zeigen sich fast immer ganzseitig, entweder rechts oder auf beiden Seiten (wenn dies ein größerer Zusammenhang gebietet, wie beim Ring); man kann also ungestört ebensogut nur die Bilder wie nur die Schrift studieren und doch wirkt das Mit- und Beieinander von Wort und Bild ungemein harmonisch. Zweitens ist das Mitgeteilte so glücklich aus den Quellen ausgehoben, daß die Abbildungen wie ein glänzend erteilter Anschauungsunterricht und die Worte unaufdringlich belehrend wirken müssen. Daß die Zerrbilder ausgeschieden sind, berührt besonders wohltuend; denn wir sind nicht der Ansicht, daß das Große eingänglicher wird, wenn es durch die Türlein des Neides und der Gehässigkeit geschleppt wird. Man suche den Stoff der Zerrbilder nur da, wo sich das Kleinliche, Krankhafte, Schädliche als Kraft und Größe aufspielt. Wir wollen uns weder Luther, noch Goethe, noch Wagner im Spiegel der Hasser einprägen, sondern durch freies Anschauen ihrer liebeerweckenden Größe. Wir wünschen, da die lebendigen Zeugen der Vergangenheit mit dem Meister ins Grab sinken müssen, die ganze Umgebung, wie sie sich dereinst um ihn geschart hat, im Bilde festgehalten. Da erscheint denn eine stolze, fast unübersehbare Reihe von Bildnissen, deren Träger in den wirklichen oder den gedanklichen Gesichtskreis des

Meisters getreten sind. Dann die vielen Schrift- und Noten-Proben, die uns das Bild der Schriftzüge aus jedem Lebensalter vergegenwärtigen. Dazu die Abdrücke interessanter Konzert- und Theaterprogramme, Ansichten von Städten, Landschaften, Wohnsitzen und neben vielen anderen Urkunden die vielerlei Bilder zu den Bühnenwerken: Kostümentwürfe, verwirklichte und geplante Szenen, Werke von Malern und Bildhauern, die mit Wagners Schöpfungen in freierer Weise verbunden sind. Das alles in ganz übersichtlichen Gruppen nach der zeitlichen Folge wohlgeordnet, in vornehmer Auswahl und Ausführung als ein stilles Museum eingerichtet!

Am Text aber ist vor allem zu rühmen, daß er sich nicht sowohl „über" Richard Wagner verbreitet, sondern den Schöpfer des musikalischen Dramas in der Hauptsache die eigenen Worte, Bekenntnisse, Gedanken verbreiten läßt. Ergänzend treten nur solche Zeugen auf, denen eine allgemeingiltige Ueberzeugungskraft innewohnt, wie gewissen „Vorgängern", z. B. Gluck und Mozart, Goethe und Schiller; oder die berufenen Deuter, Dolmetscher und Darsteller des Lebens und der Werke Wagners. Alles, was dazwischen den Zusammenhang vermittelt, ist in schlichter, sachlich gebundener Weise erzählt. Die treue Gesinnung des Herausgebers aber spricht sich offen in der Einleitung aus, die .von dem Werden des Buches Rechenschaft gibt. „Wenn von den Texten fast gesagt werden konnte, sie mögen wie Bilder angeschaut werden, so dürfte es von den Illustrationen heißen, sie mögen wie Texte gelesen werden." „Die eigentliche Verwertung der Anregungen bleibt ausschließlich dem Leser überlassen": also weder ästhetisch-kritische, noch „objektiv" gefärbte Urteile sind in dem Buche zu finden. Vortrefflich sind die Auslassungen über das Verhältnis zu den „Vorgängern" (S. IX), über zeitgenössische Schätzungen (S. XXIII), über das Treiben der heutigen Antiwagnerianer (S. XIII), das ja anläßlich der wichtigen Jahre 1913 und 1914 besonders liebliche Maulwurfshügel aufgeworfen hat. Nach dem Kriege wird aber auch die Scham über jene von welschen Ländern ausgegangene Bewegung ihren Ausdruck finden.

Wie reich die Ernte ist, die wir vom Meister einheimsen können, dafür gibt uns Beispiele und Beleg ein kleines Buch von Hans Weber: Richard Wagner als Mensch. Gesammelt sind darin (der Zeitfolge nach) Lebens-Sätze aus seinen Schriften und Briefen. (Gustav Bosse, Regensburg; der Deutschen Musikbücherei Band 9; Preis geb. 1 Mk. 50 Pfg.) Als eine gute Zusammenfassung der Lebensziele Wagners empfehlen wir: Das tragische Kunstwerk von Bayreuth, von Paul Kürsteiner; Festschrift zum 22. Mai 1913, herausgegeben vom „Richard-Wagner-Verein zur Förderung der Bayreuther Kunstideale" in Basel (im Verlag von E. Finckh). Die Schweizer wollen mit dieser Schrift zugleich die Erwerbung und Erhaltung des Landhauses in Triebschen anregen: ein edles Ziel, allgemeiner Teilnahme und Förderung wert! — Aus der übergroßen Anzahl von Klavierauszügen und Einrichtungen für Klavier nennen wir nur einige Wenige. Karl Klindworth hat für den Verlag „Schotts Soehne" in Mainz den vollständigen Auszug (mit Text und Gesangstimme) zum Tristan hergestellt. Die sorgfältige Arbeit achtet emsig auf Stimmigkeit, hilft bei besonderen Schwierigkeiten mit der dritten oder vierten Liniengruppe zum Verständnis der Partitur, und zeichnet sich durch Klangfülle und Spielbarkeit aus. Das Vorspiel ist in doppelter, einer schweren und leichteren Fassung gegeben. Das Bild des Meisters, Bayreuther Bühnenbilder und eine Geschichtstafel zur Entstehung, Veröffentlichung und Aufführung des Werkes — von Prof. Dr. Wilhelm Altmann — erhöhen den Wert des Auszugs. Mich im einzelnen mit Klindworth auseinanderzusetzen, davon werde ich durch den Umstand abgehalten, daß ich als Verfasser der „Technik des Klavierauszugs" sozusagen Partei wäre. Nicht anders ergeht es mir den Auszügen von Mottl

gegenüber, die im Verlag von Peters erschienen sind. Es genüge, den Parsifal-Auszug hervorzuheben (Preis 4 Mk.; geb. 5 Mk. 50 Pfg.) Prof Richard Sternfeld hat eine Einleitung dazu geschrieben. Der besondere Wert des Mottlschen Auszugs liegt darin, daß fortlaufende Bemerkungen Wagners persönliche Winke bei der Einstudierung wiedergeben. Bei Parsifal ist dies namentlich darum dankenswert, weil die Bühnen manchmal, wie sich gezeigt hat, ein allzu offenes Bemühen an den Tag legten, alles anders als in Bayreuth einzurichten. Wenigstens setzt mithin dieser Auszug Mottls die Zuhörer instand, zu erkennen, wo sich musikalisch oder szenisch der Wille des Dirigenten oder Spielleiters von der Bayreuther Überlieferung abtrennt. Zu den Einrichtungen, die dem Klavierspieler einzelne Stellen näherbringen wollen, gehören die 22 Hefte von August Stradal (in der Ausgabe J. Schuberth, Leipzig), der vom Rienzi bis zum Parsifal aus jedem Werke gewisse musikalische Zusammenhänge, die sich hiefür zu eignen scheinen, aufs Klavier überträgt. Da ich eine ziemliche Anzahl der anderweitigen Bearbeitungen Stradals kenne, so kann ich sagen, daß er immer gewissenhafter die Treue der Stimmführung anstrebt, ohne jedoch die Ansprüche zu erfüllen, die in meiner Technik des Klavierauszugs erhoben werden. Als zweifelhaftes Beispiel sei aus dem letzten Parsifalheft Seite 7 Zeile 4 genannt. Zugleich ist aber zu berichten, daß Stradal meistens nicht etwa frei nach Potpourriart oder im Sinn eines Stegreifspiels bearbeitet, das aus der Erinnerung sprudelt, sondern den einheitlichen Fluß des musikalischen Geschehens wahrt. Nur aus Lohengrin ist eine freie Phantasie geworden, insofern Ankunft und Abschied des Helden miteinander verbunden werden, dann Motive des zweiten Aktes erklingen und das Ganze ins Finale des ersten Aktes ausgeht. Im Rheingold wird vor das Gewitter eine nach B-dur übersetzte melodische Stelle aus früherem Zusammenhang hergerückt. Dies sind die hauptsächlichen Ausnahmen. Sonst sind die Anfänge getreu, wo nötig, mitten aus dem harmonischen Fortgang herausgehoben. Nicht immer glückt jedoch der Abschluß: im Lenzeslied aus der Walküre ist das prunkende B-dur überflüssig; umgekehrt bleibt der kleine Kanon nach den Abendmahlschören des Parsifal unbeachtet; beim Charfreitagszauber böte sich zweimal D-dur als Schluß, ohne die frei zugefügte Erinnerung ans Hauptmotiv. Schwierig ist es, die Szene der Blumenmädchen abzuschließen; der Akkord bei „Laßt ab, ihr fangt mich nicht" führt keinesfalls nach Es, eher nach Ges-dur, das wohl auch anstelle jenes Akkords treten müßte (nach kurzer Überleitung). Tadellos sind dagegen z. B. die Schlüsse der Rheinfahrt und der Trauermusik aus der Götterdämmerung. Was Stradal manchmal ums Rechte herumführt, ist die Vorliebe für glänzende Konzertwirkung. (Und doch fehlen bei den Blumenmädchen, Seite 12, die dankbaren Triller.) Die Bearbeitungen sind nicht gerade leicht, werden aber bei vorgeschrittenen Spielern bereitwillige Aufnahme finden. (Preis des Heftes 1 Mk. 20 Pfg. oder 2 Mk.)

Über Richard Wagners Harmonik und Melodik hat der Antwerpener Tonkünstler und Musikgelehrte Emil Ergo in den Bayreuther Blättern der Jahre 1907 bis 1912 ungewöhnlich scharfsinnnige und wertvolle Abhandlungen veröffentlicht, die nun (1914) im Breitkopfschen Verlag als Beitrag zur Wagnerschen Harmonik in Buchform zusammengefaßt sind (mit 169 Notenbeispielen). Der Ausspruch Hugo Riemanns: ‚Wagner ist der größte Harmoniker unserer Zeit' bildet den Wahrspruch. Eine Einleitung von 34 Seiten ist hinzugekommen. Die eigentliche Arbeit, 156 Seiten stark, wird manchem Leser in bester Erinnerung sein, und es genüge deshalb, sie erneuter Beschäftigung anzuempfehlen.

In der Sammlung von Breitkopf und Härtels Musikbüchern ist als Bandausgabe der Kleinen Konzertführer ein Buch mit Erläuterungen zu Liszts Sym-

phonieen und Symphonischen Dichtungen erschienen, das Alfred Heuß herausgegeben hat (Preis ungeb. 2 Mk.). Von ihm selber stammt der erläuternde Beitrag zu den Präludien. Kretzschmar hat die Faust-Symphonie und den Tasso, Roderich von Moysisovics die sog. Bergsymphonie (Symph. Dichtung: Ce qu'on entend sur la montagne) und die Heldenklage (Héroïde funèbre) erklärt; auf Richard Pohl geht die Besprechung der Dantesymphonie zurück. Die acht andern Werke: Orpheus, Prometheus, Mazeppa, Festklänge, Hungaria, Hamlet, Hunnenschlacht und Ideale sind von dem leider viel zu früh verstorbenen Dr. Georg Münzer erläutert.

Als vierzehnten Band der Deutschen Musikbücherei hat Ludwig Frankenstein, Herausgeber des Wagnerjahrbuchs, bei Gustav Bosse in Regensburg Musikalische Schriften von Theodor Uhlig gesammelt. (Preis geb. 3 Mk. 50 Pfg.) Der treue Freund Richard Wagners, dem ein allzukurzes Wirken beschieden war (er lebte 1822—1853), hat es wohl erdient, daß man von seinen Arbeiten etwas aus der Vergessenheit hervorhole. Die Aufsätze über das Quintenverbot, über die Wahl der Taktarten, über die Original-Partitur zum Figaro, sind noch heute beachtenswert, und fesselnd ist, wie sich Uhlig in den Abhandlungen über das Lied, über die Stimmigkeit im Männerchor, über die Instrumentalmusik, über Beethovensche Werke den neueren freieren Anschauungen zuwendet, um sich dann in allem, was er über unsern Meister bemerkt, als überzeugten und seine Ueberzeugung begründenden Anhänger zu erweisen; besonders interessiert der Bericht über die beiden ersten Fassungen der Schlußscene des Tannhäuser. Über Schumann äussert sich Uhlig in zustimmendem, über Meyerbeer in ablehnendem Sinn. Der Umstand, daß sich Wagner selber — leider vergeblich — um einen Verleger für Uhligs Schriften bemühte (Briefwechsel mit den Verlegern, I, S. 84), bedeutet uns, wie hoch wir sie einschätzen dürfen. Hätte Uhlig doch nur den Ring und die späteren Werke und Bayreuth noch erlebt!

Wie ein ferner Traum liegen jetzt die Festspiele von 1914 hinter uns, jene acht Vorstellungen, die dem Völkerkrieg unmittelbar vorausgingen; war ja das Weihefestspiel des Friedens, der Ruhe zum letztenmal genau an dem Tage, an dem abends die Kunde vom Unglaublichen in die Stille des Festspielhügels heraufdrang. Wer die Erinnerung an jene Festtage auffrischen will, der greife zu Niehrenheims Wegweiser für Besucher der Festspiele von 1914 (Niehrenheim, Bayreuth; Preis 3 Mk). Er findet alle möglichen interessanten Beiträge von Benedict, Chamberlain, Glasenapp, Golther, Prüfer, Sternfeld, Hans von Wolzogen. Auch Gerhart Hauptmann und Hermann Bahr sind vertreten, und Anna Bahr-Mildenburg widmet Hans Breuer als vollendetem Darsteller des Mime warme, rührende Worte. Paul Pretzsch lenkt die Aufmerksamkeit auf Siegfried Wagners Schwarzschwanenreich, zu dem Franz Stassen Abbildungen beigesteuert hat (aus dem großen, schönen Werke Glasenapps). Die Neuausgaben des Jahres 1914, die wir zum Ausgange unserer Besprechungen wählten, sind auch besonders berücksichtigt. Möge ein Friede kommen, der allen gestattet, sich wieder der Kunst zuzuwenden!

*

Hugo Wolfs Familienbriefe

hat der Sohn des Bildhauers Hellmer, Edmund von Hellmer, bei Breitkopf herausgegeben. (Preis 3 Mk., gebunden 4 Mk.) Wen die Kritiken Wolfs, die wir auch seinerzeit besprachen, nach Inhalt oder Form abschrecken sollten, der möge das Gegenbild zu jenem Lavastrom besichtigen: einen ruhigen Garten stiller, inniger

Gefühle, dem diese Familienbriefe vergleichbar sind. Verkehr und Verhältnis zu Eltern und Verwandten als den natürlichsten, erprobtesten Freunden auch des berühmtesten Meisters, gewähren hier Einblicke in ein geradezu rührendes Gemüts- und Gefühlsleben, dem der Humor noch eine besondere Farbe leiht. Namentlich ist der Ton, den Hugo Wolf der Mutter gegenüber anschlägt, auch in reifen Jahren so wundervoll innig und zärtlich, daß man sich verwundert frägt, welch ungeheure Gegensätze und Spannungen wohl dieses bald kindlich zutunliche, bald furchtbar aufgewühlte Herz in sich bergen mußte. Wie empfindlich und reizbar, ja unberechenbar Wolfs Gemüt schon in frühen Jahren aufwallte, davon gibt eine Darstellung die Schrift: Hugo Wolf in Meierling; Eine Idylle; herausgegeben von Heinrich Werner; mit Noten, Bildern und Nachbildungen (Leipzig, Breitkopf und Härtel; Preis 3 Mk., gebunden 4 Mk.). Auf den Marienhof von Meierling (bei Wien) kam der junge Musiker 1880 bis 1883 als Sommergast durch die Güte lieber Menschen und zu lieben Menschen, die ihn als Kind, wie ihr Kind behandelten und seine Eigenheiten so nachsichtig zu nehmen wußten, daß sie ihn offenbar recht verziehen halfen. 1882 schon hat Wolf Bayreuth besuchen dürfen, und hat, weil ihm erst die 9. und 10. Parsifalaufführung offen stand, die allererste genau zu gleicher Zeit (um vier Uhr beginnend) vor seinen einfachen Zuhörern mit einer Vorführung am Klavier gefeiert. Ist das nicht ein hübscher Zug? Es gehört ins Leben des Bayreuther Meisters wie ins Leben des zarten Lyrikers. Auch 1883, nach der Erschütterung durch des Meisters Tod, war Wolf wieder bei den Festspielen. Im folgenden Sommer mußte er auf den Besuch Meierlings verzichten, weil — sich Pächterin und Dienstmädchen weigerten, die persönliche Bedienung wieder zu übernehmen; das waren aber die einzigen Personen, die hiezu in Betracht kamen. Damit waren übrigens die Beziehungen zu dem kleinen trauten Kreise, insbesondere zur ‚Tante' Bertha von Lackhner nicht abgebrochen. Nur spiegelt sich der Ernst des Lebens, da ja Wolf seit 1884 ins Wiener Musiktreiben geworfen wurde, in den weiteren Briefen; wogegen die früheren in kecken Mut und Übermut blicken lassen. Von den heute berühmten Liedern ist nur das Mausefallensprüchlein in Meierling entstanden; doch macht der Herausgeber aufmerksam, daß wenige Jahre nachher ‚Biterolf' und ‚Wächterlied auf der Wartburg' geschaffen wurden und daß eine Reihe der schönsten Lieder aus Mörike auf die Naturstimmungen in Meierling zurückführt. Solche Stimmungen weiß uns Heinrich Werner im Anschluß an die schön beschriebenen Örtlichkeiten in feiner Sprache schwungvoll zu schildern; die einleitenden Seiten des Buches versetzen jeden, der die Wiener Umgebung kennt, in den Bannkreis jener von Erinnerungen geweihten Natur.

Dr. K. Grunsky.

Ascania, zehn Jahre in Anhalt.

Gesammelte Aufsätze aus Erlebnissen, Anregungen und Studien von **Dr. Arthur Seidl**, Herzogl. Anhaltischer Professor. Gustav Bosse Verlag, Regensburg.

Dieser „Seiner Hoheit Friedrich II., Herzog von Anhalt in tiefster Ehrfurcht und Ergebenheit gewidmete" und am 57. Geburtstage, am 29. August 1913 mit dem anhalter Wahlspruch „Hie guet Anhalt allewege"! und einem sinnig gewählten Lisztausspruch überreichte, in wahrhaft vornehmer Ausstattung dargebotene, 735 Großoktavblätter umfassende Band enthält, nach Mitteilung des „kurzen Nachberichtes" des Herausgebers zwar „wohl kaum ein Drittel dessen, was im herzoglichen Dienste oder freiem litterarischen Wirken während der Jahre in Anhalt des Unterzeichneten Feder in derlei Arbeiten entflossen ist", bietet

aber dennoch schon in diesem Drittel eine Fülle des für die Leser unsrer „Blätter" Wissenswerten dar, wenngleich es diesen schon aus verschiedenen Jahrgängen des Frankensein'schen Wagnerjahrbuches, zu dessen ständigen Mitarbeitern der Herausgeber seit „seinem Wiedererscheinen", 1906, gehört, aus der Zeitschrift „Musik" und aus andern Fachblättern größtenteils bekannt geworden ist, nun aber in der Zusammenfassung, auch abgesehen von dem Charakter als Huldigungsgabe des ausgezeichneten Dessauer Hoftheaterdramaturgen an seinen „kunstgewogenen" Landesherrn, als eine überaus dankenswerte Fortsetzung und Ergänzung der dreibändigen „kritischen Ästhetik ‚Wagneriana' " des als scharfsinnigen Kunstschriftsteller längst bekannten Verfassers zu begrüßen sind. Zu begrüßen auch trotz des nicht minder bekannten Standpunktes des Herausgebers, der sich zur Zarathustraphilosophie Nietzsches neigte und sein neues Bekenntnis in einem auch in unserm Sammelwerke neugedruckten Aufsatze: „Am Scheidewege" (1905) niedergelegt hat.

Daß aber auch der spätere Arthur Seidl dennoch dem Festspielgedanken Wagners, insbesondere seinem Vermächniswillen der Wahrung seines Bühnenweihfestspieles für das ihm geweihte Bayreuther Haus Treue gehalten hat, beweist auch grade wieder dieser großartige „Ascania"-Sammelband, der „im Zeichen Wagner und Liszt" einen ganzen Zyklus von 9, mit dem genannten „am Scheidewege", sogar 10 Aufsätze dem Parsifal und dem Schutz des Bühnenweihfestspieles widmet, wobei die jahrelangen Bemühungen „des tapferen Helden der Feder", die auch in den verschiedenen Wagner-Jahrbuch-Jahrgängen litterarisch festgelegt sind, einen höchst dankens- und achtungswerten Ausdruck gefunden haben und in Bezug worauf auch noch der in der „Ascania" leider nicht aufgenommene, tiefgründige Jugendaufsatz des Verfassers: „R. Wagners Parsifal" (im Zusammenhang mit Schopenhauer und dem Christentum) rühmend hervorgehoben sein möge, Bayreuther Bl. 1888, Neudruck Regensburg, Gustav Bosses Verlag 1914 (2 Abhandlungen; die andere: „Parsifal" und der „Fall Jatho" 1911) siehe auch in der „Ascania". Natürlich eröffnet die Fülle der übrigen Beiträge, der Bestimmung des großen Werkes als einer Huldigung für den fürstlichen Gönner des Verfassers gemäß, eine Anzahl Aufsätze, die dem verstorbenen Herzog Friedrich I. von Anhalt und dem lebenden „herzoglichen Bühnenleiter" gewidmet sind, wobei gebührendermaßen die warmen Anerkennungsworte Wagners über eine Dessauer „Orpheus"-Aufführung von Gluck (Schriften, Band 9 „Ein Einblick in das heutige deutsche Opernwesen") in den Aufsatz „Ein Wagnerianer auf dem Fürstenthron" durch Neudruck wieder in Erinnerung gebracht werden. — Auf die letzten Aufsatzreihen „Zu Musikfesten und Aufführungen", Streifzüge", „Von der Musik-Bibliothek des Hoftheaters", die noch so vieles für unsern Leserkreis Beachtenswertes enthalten, muß hier nur dieser kurze Hinweis zur Befassung mit dem überreichen Inhalt dieses außerordentlichen Sammelwerkes genügen.

Übrigens wird es neuerdings auch in der billigen Ausgabe als Bändchen der „Deutschen Musikbücherei" (Regensburg bei Gustav Bosse) zu haben sein.

*

Dr. Karl Grunsky,

Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts. 1913. Göschen'sche Verlagshandlung. Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts. Erster und zweiter Teil. 1914. Zweite völlig umgestaltete Auflage. Sammlung Göschen.

Es ist ein neuer Beweis der unermüdet vorwärtsdrängenden Schaffensfreudigkeit des als Ästhetiker und auch tapferer Bayreuther Kulturwart den Lesern unserer Blättern wohl vertrauten Dr. Karl Grunsky, daß seine ursprünglich in einem einzigen

Bändchen zusammengefaßte Musikgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts nunmehr in 3 einzelnen Bänden der bekannten Verlagshandlung vorliegt. Die vom Verfasser selbst in seinen Besprechungen musikgeschichtlicher Werke des letzten Stückes dieser Blätter (S. 218) mit Recht hervorgehobene Tatsache der mächtigen Entfaltung der musikgeschichtlichen Wissenschaft hat auch ihn selbst beflügelt, den vorliegenden Stoff auf einer dreifach ausgedehnten Grundlage von Neuem vor dem Leser aufzubauen. Das stattliche Verzeichnis in- und ausländischer Quellen legt ein beredtes Zeugnis der Gründlichkeit seiner wissenschaftlichen Darstellung ab. Daß er als Kenner der Schriften unseres Meisters zugleich im Geiste Wagners seine innere Bewegung auf das einzelne Kunstwerk richtet, ist natürlich, denn der Gegensatz, dessen Vorhandensein Gr. selber leider an der angegebenen Stelle immer noch hervorheben muß zwischen Freunden und Kennern der Kunst Wagners und den Vertretern der Musikalischen Fachwissenschaft, erscheint auch in seinen Arbeiten erfreulicherweise ausgeglichen. Dabei fesselt abermals die dem Verfasser eigentümliche Knappheit des Stils, die in verhältnismäßig engem Rahmen doch das Wesentliche zusammenzufassen vermag. Daß dem Verfasser dennoch nicht Alles aus der so überreichen Litteratur unsrer jüngsten musikwissenschaftlichen Forschung zu Gebote gestanden hat, ist ja unter diesen Umständen nur allzu begreiflich. Es soll darum kein Tadel sein, wenn ich, allerdings zu meinem lebhaften Bedauern, unter den Vertretern der Motette des 17. Jahrhunderts das herrliche Motettenwerk Johann Herman S c h e i n s vermisse, dessen „Cymbalum Sionium sive Cantiones Sacrae“ (1675, Leipzig), als Band 4 meiner Gesamtausgabe der Werke dieses großen Meisters, 1912 bei Breitkopf u. Härtel erschienen sind. Grunsky aber hat wenigstens die weltlichen Gesangs- und Instrumentalwerke Scheins in der „Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts“ S. 44 mit einigen treffenden Worten charakterisiert. Auch erlaube ich mir auf meine eigene Gesamtwürdigung Scheins in diesen Blättern hinzuweisen (Jahrgang 1903, VII—IX), desgleichen auf den im Sommer 1914 erschienenen fünften Band (erste Abteilung) geistliche Konzerte (Leipzig 1618). Für unsern Leserkreis sei besonders auf die reich figurierte Behandlung und Instrumentierung des Johannisfestchorales: „Christus unser Herr, zum Jordan kam“ (Nr. 13 dieses Bandes) verwiesen, der uns den Meistersingerchoral: „Als zu dir der Heiland kam“ ins Gedächtnis ruft und uns den Beweis erbringt, daß auch noch zu Anfang des 17. Jahrhunderts, zu Scheins Zeit, der Johannistag, wenigstens in Leipzig, als ein Hauptfesttag begangen wurde, woran heutzutage uns noch der sinnige ernste Gebrauch der Gräberschmückung unserer Friedhöfe erinnert. — Mögen Grunskys fleißige Arbeiten zu erneuter Beschäftigung mit der Musikgeschichte anregen im Sinne des Wortes, das der alte Goethe an Zelter richtete (3. Juni 1830): „Ich höre die Musik mit Vergnügen, Anteil und Nachdenken, liebe mir d a s G e s c h i c h t l i c h e, denn wer versteht irgend eine Erscheinung, wenn er sich nicht von dem Gange des Herkommens penetriert?“

Artur Prüfer.

Klaristische Schriften.

In den Litterarischen Anzeigen Nr. 188 sind vier Schriften angezeigt worden, welche unter dem Decknamen „Elisarion“ erschienen sind; die umfangreichste, grundlegende heißt „Ein neuer Flug und eine heilige Burg“, die anderen sind kleinere Erläuterungen des „neuen Fluges“ für erwünschte weitere Kreise, dazu schwungvolle und reimgewandte Hymnen für die „heilige Burg“. Elisarion ist ein Balte Elisar von Kupffer, seine religiös-ethischen Gedanken faßt er zusammen in den Begriff des „Klarismus“. — Der Klarismus ist jedenfalls eine der beachtenswerten symptomatischen Erscheinungen neu auflebenden Glaubensdranges nach „geklärter“ Erlösungsreligion. Dieser Drang nicht allein, auch das Wesentliche der Anschauungs- und Erkenntnisformen, welche er darin zu

seiner Verständlichung annimmt, ist uralt, ist immer lebendig, wenn auch oft verborgen und gebunden, und er ist von je vornehmlich arisch-germanischem Geiste eigentümlich gewesen. Bei der Darstellung des „Klarismus" stört unwillkürlich die Einmischung eines gewissen persönlichen Prophetentones (angedeutet schon in der Namensumgestaltung), womit etwas wie eine neue Offenbarung verkündet werden soll. Neu aber war sie doch eben nur dem Verkünder (und freilich muß so etwas von Jedem persönlich erlebt werden, wenn es nicht nur Verstandesdoktrin bleiben soll), neu freilich wohl auch für sehr Viele, an welche er sich damit wendet. Aus dieser Neuheit gewann er jenen Schwung ehrlich-ernster Begeisterung, gegen welchen gewiß mit der vorhergehenden Bemerkung nichts gesagt sein sollte! Der Glaube an den „Unbekannten Gott", welcher kein jehovistisch jüdischer Zorn- und Rachegott ist, sondern der Gott Christi, der Allgeist der ewigen Liebe, dessen emporhebende Kraft durch die unendliche Stufenreihe des Seelenlebens das Göttliche im Menschlichen entwickelt und befreit: er ist uns innig vertraut aus dem wahrhaft reformatorischen (die alte Kirche sagte: häretischen) Verständnisse des Christentums Christi, des „Himmelreichs in uns", wie es — ohne fremder indischer oder gnostischer Hilfe zu bedürfen — am gesundesten und klarsten in unseren deutschen Mystikern lebte und überall durchbricht, wo deutscher Geist sich religiös zurecht zu finden sucht, ohne mit dem innersten Heilsgedanken des Christentums pietät- und einsichtslos zu brechen. Ich darf hier wohl, um mir Weiteres zu ersparen, auf meine eigenen Bücher „Das Himmelreich in uns" (Berlin, Warneck) und „Zum deutschen Glauben" (Leipzig, Xenienverlag) verweisen, worin ich hoffe etwas von diesem religiös-ethischen Geiste zum Ausdruck gebracht zu haben, ohne noch vom Klarismus etwas zu ahnen. Daß der Klarismus mit bewußter Entschiedenheit auf dem christlichen Boden sich erhält, ohne welchen er nicht denkbar und nie gedacht wäre, dient ihm zur Empfehlung für die Freunde wahrer Kultur, abseits von den Zeitmächten des kulturlosen Materialismus und des unphilosophischen Monismus. Jene werden es am Ende auch verstehen, wenn sie Sätze lesen wie diesen: „Der Klarismus erkennt in Christus den zur Verkündigung der emporziehenden, siegenden Liebe freiwillig auf die Erde und in die Menschheit zurückgekehrten Urvollendeten unserer Erde, der zwar den Tod aus Liebe auf sich nahm, jedoch keine Todesbotschaft brachte, vielmehr in Verklärung der Leiblichkeit jedes Gestaltungsstreben der Erdenwesen heiligt." Aber sie werden auch empfinden, daß ihnen den Sinn dieses künstlichen Satzgefüges das schlichte Evangelium von der Gestalt und den Worten des Heilands in Luthers Sprache von Kindheit an schon zu Gemüte geführt hat, so daß es kaum einer Klärung bedurft hätte, wenn nicht die unleugenbaren ersten Störungen durch das biblische „Milieu" von Galiläa und Judäa späterhin bei Weitem überboten worden wären durch die geistigen Einflüsse des „Milieu" unserer modern, d. h. zum großen Teile jüdisch und galiläisch, „gemischt", gewordenen deutschen Zivilisation. Etwas Leises von Mischklang zieht sogar manchmal auch durch diese auf das Edelste gerichteten klaristischen Schriften, obwohl sie, der Wirklichkeit in der Zeit zugewandt, den nationalen Sinn stark betonen und mit der Moderne streng kritisch abrechnen. Doch eben in dieser bedenklichen Sphäre der Realitäten gerät der hohe Flug mitunter in's Schwanken und nimmt etwas von der Art der farblosen Humanität an, welche es fertig bringt, die Todesstrafe schaudernd zu verwerfen, dabei aber die Vivisektion bei Anwendung der Narkose, ihrer wissenschaftlichen Bedeutung wegen, gar nicht so schlimm zu finden. Hierüber wäre der Urvollendete unserer Erde anderer Meinung gewesen, und der Ariogermane —? —

Ungerecht wird der Klarismus auch gegen den gewiß ariogermanischen Grundgedanken unserer Philosophie, gegen den erkenntnistheoretischen Idealismus Kants. Keineswegs widerspricht dessen Lehre von der Idealität des Raumes und der Zeit der alten Wahrheit, welche der Klarismus auf seine Weise bekennt; vielmehr gewinnt diese aus jener erst ihren einzig möglichen Anschauungsgrund. Denn solange wir nur in der unendlichen Linie der Entwickelung befangen bleiben, haben wir den „unbekannten Gott" noch nicht wahrhaft geistig gewonnen. Wir haften noch an der Anschauung seiner auswirkenden Kraft innerhalb dieser Welt der Zwiespalte und der Zweifel, welche vergeblich nach einem, einzig in Gott metaphysisch vorhandenen „Monismus" sucht. Nur, wenn wir erkennen, daß diese Auswirkung selber nichts anderes ist, als die stäts nur dualistische Erscheinungsform eines ewigen Wesens außer Zeit und Raum, in welchem alles unendlich Bewegte, sich Entwickelnde, zugleich ewig vollendet ruht (um bildlich zu reden!): nur dann ist unsere religiöse Weltanschauung unerschütterlich widerspruchslos in einer unantastbaren Wahrheit begründet. Es ist damit in uns selbst die „heilige Burg" erbaut, worin unser Glaube sicher wohnt, und es bedarf keines äußeren Tempelbaus, mit dessen, wie mich dünken will, vorschnell entworfenem Plane der Klarismus in ein phantastisches Bündlertum gerät, das die Kraft seiner Wahrheit mehr einengt als fördert. Möge er bilden, so viel und gut er kann, ehe er baut, so schön, wie er möchte! —

Noch ein allgemeines Wort zum Schlusse: Vergessen wir als Deutsche nie, wenn wir deutschen Glaubens Bekenner und Betätiger sein wollen, daß wir mit der weltweiten seelischen Freiheit des Christenmenschen einen echt arischen aristokratischen Heroismus verbinden sollen! Vornehm und stark sei unsere Art im Glauben und in der Liebe, im Fühlen und Handeln. Wenn germanische Phantasie einen Gralstempel sich baute, so geschah dies nicht für Mönche, die sich vor der Welt dahin zurückziehen, sondern für Ritter, die aus ihm in die Welt hinausziehen. Es gibt Mönchsnaturen, aber es gibt auch einen Gralsberuf, und im Gebiete der deutschen Seele gilt dieser auch für jene. Je weniger nun heute eine hochgerichtete Bewegung (wie der Klarismus) von mönchischem Wesen behaftet sein wird, um so weniger auch darf sie den heroischen Zug vermissen lassen, welcher ebenso dem Christentum wie dem Ariogermanentum eigen ist, jenem als Seele, diesem als Rasse, Beiden als den größten Aristokratien der Weltgeschichte. —

Hans von Wolzogen.

Zusendung.

Offener Brief an den Herausgeber der „Bayreuther Blätter".

Es geht nicht anders, ich muß mein Herz erleichtern. Und ich muß es nach Bayreuth hin tun, wie man einem besten Freunde sich anvertraut, auch wenn man weiß, man sagt ihm nichts, was er nicht ebenso gut wüßte. Aber man weiß auch: er versteht mich und übt Nachsicht: — Also, — los vom Herzen! —

Die Preußischen Jahrbücher, eine gewiß äußerst respektable Monatsschrift, bringen seit einiger Zeit Artikel von einem gewissen Jejunus. Der Mann tut gut, ein Pseudonym zu wählen. Er hat es nötig. Denn er beschäftigt sich in diesen Artikeln mit keinem geringeren Problem, als dem: Wagners Kunstwerk zu verdammen, dessen künstlerischen Unwert nachzuweisen und ihm eine Stellung anzuweisen im Reiche der Zukunft, gegen die eine totale Vertilgung von der Erde geradezu eine Wohltat für es wäre. Ich möchte augenblicklich nur von einem Artikel reden, den vom heurigen Februar-Heft: „Die Zukunft der Zukunftsmusik". Der Verfasser beginnt mit keiner geringeren Behauptung als der: Die „Texte" der Wagnerschen Spätwerke unterschieden sich in nichts von den Libretti der älteren nichtwagnerischen Opern, weil sie eben wie diese nur zum Zwecke der Vertonung geschrieben seien. Die Intentionen der Textschreiber seien die selben, folglich . . . . — Ei ja das wäre schön, wenn bei gleichen Intentionen auch gleich Gutes hervorgebracht würde! Ob ein gänzlich unmusikalischer Mensch ein Textbuch fabriziert, das sich vom reinen Schauspiel dadurch unterscheidet, daß einige Arien, Duette oder gar Terzette mit mehr oder minder logischer Notwendigkeit in den Text hineingeschrieben werden, mehr oder minder künstlerisch notwendige Gelegenheiten für Märsche, Ballets und pomphafte Aufzüge gegeben werden — das ist genau das selbe, als wenn ein Dichterkomponist, „berauscht von dem musikalischen Dufte" des entstehenden Werkes ein Drama schreibt, das, wie Herr Jejunus zugibt, gar keiner Musik mehr bedarf. Daß dieser Mann imstande war, trotzdem ein Drama in Musik zu setzen, d. h. nicht einzelne Reimereien als Arien etc. zu „komponieren", das macht eben die Eigenart dieses unerreichten Genies aus. Diese Eigenart vermag Herr Jejunus nicht zu fassen. Und „wir sind gewohnt, daß die Menschen verspotten, was sie nicht verstehen". So greift denn der besagte Herr zu einem prächtigen Mittel, um die Unzulänglichkeit, nein, die Unmöglichkeit des Wagnerschen Kunstwerkes nachzuweisen: er pflückt aus den theoretischen Schriften und Briefen des Meisters einzelne Sätze heraus und weist mit haarspalterischen Deduktionen ihre logischen Fehler nach. Das ist dann die genügende Voraussetzung für das große Ergo! Wohlan, hören und staunen wir: Er zitiert einen Brief Wagners an Hector Berlioz vom Februar 1860, worin Wagner die Bezeichnung „Zukunftsmusik" (die bekanntlich in böswilliger Absicht von einem der vielen Beckmesser, dem ehemals berühmten Prof. Bischoff-Köln, erfunden worden war) als „ebenso blödes als böswilliges Mißverständnis einer schriftstellerischen Arbeit" hinstellt, „die ich vor zehn Jahren unter dem Titel „Das Kunstwerk der Zukunft" veröffentlichte". Herr Jejunus behauptet, daß ein Kunstwerk der Zukunft, da es durch Musik zum Ausdruck gebracht werden solle („nur"!), auch nur durch Zukunftsmusik verkörpert werden könne. Deshalb sei „Zukunftsmusik" die treffendste Bezeichnung. Jejunus fehlte offenbar das Verständnis dafür, daß Wagner nicht eine neue „Musik" erfinden, sondern mit den gegebenen Mitteln, und nur durch

deren Zusammenwirken im Gesamtkunstwerk die neue Kunstart oder, sagen wir mit ihm: ein Beispiel seiner Idee vom Kunstwerk der Zukunft schaffen wollte, welches seinem Wesen nach gar keine formale Kunstvereinigung, sondern einen künstlerischen Gesamtausdruck des Gesamt-Menschen darstellt. Zukunftskunstwerk wäre richtig, Zukunftsmusik ist blödes Mißverständnis.

Jetzt kommt Herr Jejunus auf einen Kardinalpunkt, das Verhältnis von Poesie und Musik. Wagner sagt, er habe erkannt, daß „genau da, wo die Grenzen der einen Kunst (wie jeder, der mit Verständnis die Schrift gelesen, einsieht, nämlich der Musik) sich unübersteiglich einfänden, mit unzweifelhafter Bestimmtheit die Wirksamkeit der anderen Kunst (nämlich der Poesie) beginne: daß somit durch eine innige Vereinigung beider Künste das jeder einzelnen Unausdrückbare mit überzeugendster Klarheit ausgedrückt würde." Klar und deutlich. Nun aber Herr Jejunus! Der stößt sich daran, daß „unübersteigliche Grenzen" und „innige Vereinigung" ein „vollkommener Widerspruch sei, geheimnisvoll für Weise wie für Toren". Für Weise? Wohl kaum. Denn die Weisen, ach nein, auch die unmündigen Kinder sehen ein, daß die unübersteiglichen Grenzen nicht zwischen beiden Künsten bestehen, sondern nur für „jede Einzelne". Beethoven selbst sah das ein, sagt Wagner, als er in der IX. Symphonie das Wort zur Hilfe nahm. Da waren die Grenzen der absoluten Musik unübersteiglich. Deshalb vereinige man sie mit der Poesie und eröffne ihr dadurch neue Bahnen. Das Wort „zwischen" (beiden Künsten) kommt bei Wagner gar nicht vor, Herr Jejunus liest es hinein und kommt auf diese Weise zu dem allerdings erheiternden Schluß: Wagners Kunstwerk beruhe auf der „innigen Vereinigung" zweier durch „unübersteigliche Grenzen" getrennten Künste, also auf einem Widerspruche. Herr Jejunus doziert auch wirklich: „Auf diesem Widerspruche . . . . . ist in Wahrheit das sogenannte Gesamtkunstwerk, das sogenannte Musikdrama und mit ihm die sogenannte Zukunftsmusik, die jetzt an allen Ecken und Enden der Welt ertönen dürfte, aufgebaut worden." Ja, da staunt der Laie! Übrigens das Wort „dürfte" beweist, mit welch aufmerksamen Augen der Herr Jejunus den Siegeslauf der Wagnerschen Werke verfolgt. Es ist ihm ganz gleichgültig, ob und wie und wo sie ertönt, denn er beurteilt das Kunstwerk nicht nach seiner Wirkung, sondern nach theoretischen Erörterungen, die er obendrein, wie bereits an zwei Beispielen nachgewiesen, glänzend mißversteht. O, es kommt aber noch besser! Herr Jejunus pflückt weiter, diesmal aus „Oper und Drama". Der Meister weist darin nach, daß drei Faktoren für die Gestaltung des musikalischen Dramas maßgebend seien: Dichter, Komponist und Darsteller. In der Oper, wie sie zu Wagners Zeiten noch beliebt war (s. Grand Opéra in Paris!) hatte sich das Verhältnis so verschoben, sagt Wagner, daß der Sänger dem Komponisten die Anweisungen gab, dieser wieder dem Dichter. Man denke an die Primadonnen und „Hohe-C-Tenöre"! Herr Jejunus behauptet keck, daß diesem Unwesen aber bereits Gluck ein Ende bereitet habe. Mit seiner Vorrede zur Alceste. Da sagt Gluck: „Ich gedachte, die Musik zu ihrem wahren Berufe zurückzuführen, nämlich zu dem Beruf, der Poesie für den Ausdruck und die Situationen des Gegenstandes zu dienen." Er vergleicht nachher mit der Malerei: Die Musik müsse die Farbe vertreten, die in der Zeichnung, also der Poesie, „die Gestalten belebe, ohne ihre Umrisse zu ändern". Und nach diesen Zitaten bringt es Herr Jejunus fertig, zu behaupten, daß diese Äußerung Glucks sich „decke mit der Forderung Mozarts, daß bei einer Opera die Poesie schlechterdings der Musik gehorsame Tochter sein müsse". Ich fasse mich an meinen Kopf: „Die Musik muß der Poesie dienen", sagt Gluck, „gehorsame Tochter der Musik soll die Poesie sein", sagt Mozart. „Es ist das Selbe", sagt Herr Jejunus! Das Selbe! — Haben Sie noch Mut, mehr zu hören?

„Gegenüber diesem einzig berechtigten Standpunkt stellt Wagner die Geschichte auf den Kopf; bei ihm geht die Reihenfolge: Dichter, Komponist, Darsteller. Das ist (trotz Gluck, Herr Jejunus?) gerade so verkehrt, wie die Reihenfolge: Darsteller, Komponist, Dichter". So sagt Jejunus. Wir verneigen uns in Ehrfurcht, verstehen Gluck und unterstreichen seine trefflichen Worte, die für Meister Wagner ein Trostmittel und Schwert in seinem harten Kampf waren. Denn der Mensch verlangt nun einmal für das Neue Belege in der älteren Welt, Zeugnisse längst als „klassisch" anerkannter Größen. Daß Gluck übrigens durch seine Worte wie durch seine trefflichen Werke die Polemik Wagners gegen die „Oper" nicht unnötig machen konnte, beweisen die Spielpläne der Grand Opéra, beweist allein schon der celebre Name Meyerbeer.

Nur episodisch zu behandeln ist die Betrachtung, die Herr Jejunus an die Äußerung Wagners knüpft: „Ich war von nun an in Bezug auf alle meine dramatischen Arbeiten zunächst Dichter und erst in der vollständigen Ausführung des Gedichtes ward ich wieder Musiker". Logisch deckt sich das vollständig mit der obigen Würdigung der „drei Faktoren". Erst die Dichtung, dann die Musik. Wenn Wagner a. a. O. sagt, er sei bei

der Niederschrift der Dichtung schon an ihrem „musikalischen Dufte berauscht", so dient das nur zur Ergänzung dieses Wortes. Herr Jejunus repliziert: „Was ist das wohl für ein Dichter, der überhaupt nichts anderes als nur „zunächst" Dichter sein darf und der dieses gerade in der Ausführung nicht sein soll, da die Ausführung nach Wagner doch dem Musiker vorbehalten ist!" Jejunus streicht mit unglaublicher Keckheit das Wort „vollständig". Und weist dann die traurige Unzulänglichkeit eines verstümmelten Wortes nach. Traurige Unzulänglichkeit — ja, ja! Schluß davon. Aber jetzt kommen wir erst auf des Pudels Kern! Herr Jejunus ist, wie oben bereits erwähnt, nicht fähig, in seinem Denken ein Doppelgenie wie Wagner zu registrieren: es gibt für ihn nur getrennte Künste: man ist entweder Komponist oder Dichter. Punktum. Jejunus befiehlt's, und einen Menschen, der beides kann, den gibt's eben nicht, darf's nicht geben! Hören Sie nur: „Was ein Künstler oder was überhaupt Jemand ist, das ist er immer nur durch die Art der Ausführung, durch seine Ausdrucksmittel, und wenn diese bei einem Werke musikalisch sein s o l l e n (wer sagt denn das dem Herrn Jejunus, wer sagt denn das bei dem Gesamtkunstwerk?!), dann ist der, der ein solches Werk hervorgebracht hat, nichts anderes als ein Musiker. Ist somit (!) der Wagnersche Dichter, der nicht Dichter auch in der Ausführung („vollständig" ist wieder hübsch weggelassen!) ist, überhaupt kein Dichter, so ist der Wagnersche Musiker, der wieder Musiker nur in der Ausführung ohne eigene Absichten zu haben, sein darf, erst recht ein Unding, denn ohne eigene Absichten kann überhaupt kein Mensch etwas ausführen". (Herr Jejunus vergißt, daß Wagner zufällig auch der Dichter war, der eigene Absichten hernach musikalisch ausführte.) Nach einem Hinweis auf Lortzing (!) fährt er dann fort: „Der Wagnersche Dichter, der nichts ausführen, und der Wagnersche Komponist, der keine Absichten haben darf, sind nichts anderes als Hirngespinste, die überhaupt nichts, geschweige denn ein Gesamtkunstwerk zustande bringen können". Und dann wiederholt er zur besseren Beleuchtung seiner Einsicht: „Von welcher Art ein Kunstwerk ist, bestimmt sich einzig und allein nach den Ausdrucksmitteln, und wenn diese musikalischer Art sind (zum Donnerwetter, nein! nicht lediglich!), so kann ein solches Werk nur ein Werk der M u s i k und nicht ein Gesamtkunstwerk genannt werden." — Beim Weiterverfolgen des Artikels sehe ich ein, daß er derartig aus Wiederholungen und überaus langweiligen, aus groben Mißverständnissen und Entstellungen herausgeborenen Deduktionen besteht, daß ich die Leser der B. Bl. am Allerwenigsten damit noch quälen möchte! Sei es mir also verstattet, gleich auf die praktische Konsequenz, die Herr Jejunus aus seinen theoretischen Haarspaltereien ableitet, zu kommen. Jejunus fordert nichts Anderes als: man solle „Lohengrin", „Tannhäuser", „Rienzi" und „Der fliegende Holländer" (die Reihenfolge ist bemerkenswert!) auf der „Opernbühne" lassen, dagegen gehörten „Die Meistersinger", „der Ring", „Tristan und Isolde" sowie „Parsifal" ihrer ganzen Anlage nach — auf die S c h a u s p i e l bühne. Weshalb? Nun, wegen der oben dargelegten theoretischen Deduktionen. Man kann auch sagen: weil Herr Jejunus außerstande ist zu begreifen, daß es einem Universalgenie, wie Wagner, möglich war, verschiedene Kunstarten zu einem Gesamtkunstwerk zu vereinigen. Hätte Herr Jejunus an seinem Schreibtisch eine Ahnung von der vox populi (im edelsten Sinne, denn zu dem Wagner verehrenden populus gehören die Edelsten der Nation!), die manch liebes Mal die vox Dei ist, so würde er sich nicht unterstehen, mit theoretischen Klügeleien den Unwert einer Kunst nachzuweisen, die die gesamte Welt zu ihren Füßen bannte, einige Unglückliche ausgeschlossen, die wir bedauern, aber nicht befehden können. Bekämpfen aber muß man derlei unter dem Mantel der wissenschaftlichen Begründung vorgetragene, in einer von allen Gebildeten anerkannten Monatsschrift abgedruckte, Deduktionen, besser, wenn auch nicht ganz philosophisch richtig, Induktionen. Daß Herr Jejunus es fertig bringt, vor den für die brausenden Akklamationen angebrachten . . . drei Punkten noch eine Wagnersche Behauptung als unsinnig hinzustellen, nimmt keinen Wunder, doch sei es dem Leser nicht vorenthalten. Er zitiert Wagners Bewunderungsaubruch vor der „Zauberflöte": Mozart habe mit der Zauberflöte nicht nur die deutsche Oper, sondern zugleich deren vollendetstes Meisterwerk hingestellt, das unmöglich übertroffen, ja dessen Genre nicht einmal erweitert oder fortgesetzt werden könne. Gut! Jeder Unbefangene erkennt darin den logischen Zusammenhang mit der oben von mir erwähnten Äußerung von den „unübersteiglichen Grenzen" einer Kunst Wagner sagt: „in dem Genre kann man nicht mehr vorwärts, seitdem Mozart sein Meisterwerk geschaffen. Darum wähle ich mir eine andere Form". Klar wie die motivische Arbeit eines seiner Dramen. Herr Jejunus behauptet: „Diese sich selbst überschlagende Bewunderung vor diesem Genre (wer sagt denn nun wieder das!), in dem das ungeheuerste Genie nicht nur die deutsche Oper, sondern zugleich deren vollendetstes Meisterwerk erschaffen, hat Wagner — als Urbild des Selbstwiderspruches (sagt Herr Jejunus) — dann dadurch in die Praxis umgesetzt, daß er dieses wunderbare Genre — in Trümmer

schlug.“ Nach bekanntem Modus verdreht er die Behauptung und weist dann ihren Unsinn nach. Wagner sagt, Mozart habe die deutsche Oper geschaffen und zugleich ihr unüberbietbares Meisterwerk. Mozart bewundert er. Jejunus behauptet, Wagner habe das Genre bewundert und trotzdem in Trümmer geschlagen. O Jejunus, wenn Wagner allerdings derartig voll von Selbstwidersprüchen gesteckt hätte, wie du aus seinen für andere Menschen klaren Worten heraus- oder in sie hineinliesest, so könnte man solche Artikel wohl schreiben, obgleich sie auch dann den Makel der Lächerlichkeit trügen, da das Werk trotz dieser eventuellen Widersprüche besteht und bleibt und noch immer Tausende und Abertausende hinreißt, die zum mindesten den selben Anspruch darauf machen, Menschen von Geist und Gefühl zu sein.

Wenn der Herr Jejunus nun still wäre, dann würde man sagen: Nun ja, was am grünen Tisch unter „Widerlegung“ theoretischer Explikationen hervorgeklügelt wird, das läßt uns im Grunde kalt. Nein, aber der Mann nimmt nun tatsächlich auch die Kunstwerke des Meisters unter die Lupe seines Geistes! Zwar auch am grünen Tisch. Denn da die späteren Werke des Meisters auf die Schauspielbühne gehören, sieht er natürlich nur die Textbücher an. Es ist auch besser so, denn nach dem Gehörten bezweifle ich — mit Gunst! — ebensosehr, daß er imstande ist, ein Wagnersches Meisterwerk in der Aufführung zu genießen, als auch den Klavierauszug, besonders die Partitur zu durchschauen. Also er betrachtet das Kunstwerk Wagners, indem er es zunächst einmal verstümmelt, d. h. einen Teil, die Dichtung, herausreißt. Aber wozu diese Prämissen, die Vorwürfe, die er gegen die rein dichterische Handlung erhebt, richten sich ebenso von selbst, wie die oben genannten. Zunächst verwahrt er sich mit „parteiischem Enthusiasmus“ (die Forderung Goethes für die Beurteilung eines Kunstwerkes!) dagegen, daß in der Behauptung, Wagners Spätwerke seien ohne Musik aufzuführen, eine Anerkennung ihres Inhaltes ausgesprochen sei. Um Gottes Willen!

Und nun geht es gegen den „Inhalt“ der „Texte“ — aber nein! — nein! — Das ist denn doch zu arg, was anständigen und denkenden Lesern da zugemutet wird, — heute noch, nach Jahrzehnten lebensvoller Bekanntschaft mit den Werken, zugemutet an Verdrehungen, Mißdeutungen, völligem Unverständnis, und infolgedessen „kritischen“ Blamagen des Autors! Und das Alles in einem Tone — Nein! Ich wollte mir's vom Herzen schaffen, und nun bring' ich's nicht über's Herz. Nur ein Beispiel für alle: „Tristan und Isolde“.

„Tristan und Isolde“ betrügen den König Marke, der um Isolde wirbt, unter ganz unmöglichen Umständen, und werden dafür zum Schluß von dem betrogenen König — gesegnet, auf dessen Haupt sich damit zum Schlusse ebenfalls die Glorie eines „milden Weltweisen“ herabsenkt. — Ist jemals eine unglaublichere Entstellung begangen worden!? Das Erstere stimmt genau auf die „Quelle“ Wagners, Gottfrieds Gedicht. Da geht es allerdings unglaublich zu. Aber hören wir weiter: „Tristan, Isoldens Geliebter, droht den König Marke zu verlassen, wenn er seine, Tristans Geliebte, nicht zur Frau nimmt. Nachdem der unglückliche Marke mit Hängen und Würgen eingewilligt, wird er von beiden hintergangen. Als dann der betrogene König an den in flagranti Ertappten die Frage richtet, ihm den unerforschlich tief geheimnisvollen Grund seines Verhaltens mitzuteilen, antwortet ihm Tristan:

O König — das
Kann ich dir nicht sagen.“

Diese unerforschlich tief geheimnisvolle Begründung scheint auf den betrogenen König so überzeugend gewirkt zu haben, daß er den beiden zum Schluß den Segen erteilt, um, wie gesagt, als milder Weltweiser gleichfalls in der Wagnerschen Glorie mit erscheinen zu können. Aber hinter diesem Glorienscheine verbirgt sich, wie man sieht, der wirkliche Charakter des Stückes: der großartigsten — Parodie, die jemals geschrieben worden ist.“ Es ist eigentlich ein Jammer, daß so etwas von der Zensur nicht verboten werden kann! Die Ausdrücke: „Geliebter“ und „Geliebte“ sind absichtlich mißverstanden (s. Tristans Erklärung im 2. Akt „das Bild, das meine Augen zu schauen sich nicht getrauten“), die Bemerkung „in flagranti“ ist (mit Verlaub!) eine grobe Unanständigkeit. Und die Behauptung, Marke habe infolge der dunklen Worte Tristans sie gesegnet, widerspricht den klaren Worten Brangänens: „Des Trankes Geheimnis entdeckt' ich dem König“, ist eine absichtliche Entstellung. So redet ein Mann, der sich getraut, über Werke des Genie's zu urteilen! — Entweder man muß Herrn Jejunus bedauern — und dann ist es ein Glück, daß, wie er in der Fußnote schreibt, „eine völlig erschöpfende Darstellung“ des Tristanstoffes „den Rahmen dieses Aufsatzes“ überschritt — oder man muß — ich greife zu den glücklichen Worten Otto Julius Bierbaums: „Nassen Lehm her!“ Verzeihung für den etwas kräftigen

Ausdruck, denn für den so geschmack- und taktlosen von Herrn J. brauche ich nicht um Verzeihung zu bitten.

Nun aber auch Schluß! Sauer genug ist es ja, sich mit so etwas abzugeben. Herr Jejunus wird voraussichtlich in geschilderter Weise fortfahren, aber ich hoffe, er wird schon merken, daß es immer noch Herzen gibt, die die Blume der Kunst, die er entblättert zu haben vermeint, ehrfürchtig verehren und sich an ihrem Dufte, wo nicht berauschen, so doch neuen Lebensmut und Förderung holen!

Mit Bayreuther Gruß

Walther Bredenkamp.

Bayreuth und Draußen.

An Vereinsnachrichten ist diese große Zeit begreiflicherweise arm; vom Juni ist nur nachzutragen, daß die Jugendgruppe des R. Wagner-Verbandes Deutscher Frauen in Posen eine Abschiedsfeier veranstaltete für die sehr verdienstvolle Vorsitzende Fräul. M. Fontana, welche einem Rufe an die neu zu gründende Volksmusikschule des deutschen Musikpädagogischen Verbandes in Berlin folgt. Hoffentlich wird die bisher so glücklich geleitete Posener Ortsgruppe im gleichen Sinne erfolgreich weitergeführt. — Ferner sind noch von früher zu melden: zwei Vorträge des Herrn Prof. Dr. Freiherrn von Lichtenberg am 11. 2. im Berliner Keplerbund und am 25. 5. im Deutschbund Georgenthal über „Die germanische Weltanschauung in den Werken Richard Wagners", und ein musikalisch-deklamatorischer Vortrag des Herrn Prof. Dr. Max Seiling aus München über den III. Akt der „Götterdämmerung" am 19. 6. im Baseler Wagner-Verein. — Der Darmstädter Verein veranstaltete am 26. 9. einen Vortragsabend (228. Ver.-Abd.) von Dr. Ludwig Wüllner, wobei Botho Sigwarts Melodram „Hektors Bestattung" aus der Ilias zur Aufführung kam. Am Klavier: Conrad V. Bos.

Von der am 21. Juli in Bayreuth stattgehabten, stark besuchten Generalversammlung des A. R. W.-V. ist nur zu berichten, daß sie ihre bedeutungsvolle Aufgabe der Durchberatung und Feststellung der neuen Satzungen auf Grund der Dresdner Vorversammlung im Mai 1913 und unter Berücksichtigung der wertvollen Anträge des Wiener Ak. W.-V.'s mit dankenswerter Einstimmigkeit derart erledigte, wie es in der den B. Bl. beizulegenden Fassung mitgeteilt werden soll. Der Sitz der Zentralleitung bleibt Leipzig.

Richard Wagner-Stipendien-Stiftung.

Auf viele Anfragen geben wir hierdurch bekannt, daß die infolge des Abbruches der Bühnenfestspiele unbenützt gebliebenen Anweisungen auf Stipendien unbedingt an uns zurückzusenden sind. Sie behalten für die nächsten Bühnenfestspiele keine Gültigkeit. Jedoch können die durch den Kriegsausbruch an der Benützung ihrer Anweisungen verhinderten Stipendiaten für die nächsten Bühnenfestspiele in erster Linie auf Berücksichtigung rechnen, wenn sie ihre Anmeldung unter Bezugnahme auf die diesjährige Bewilligung in den ersten drei Wochen nach der amtlichen Ankündigung der nächsten Bühnenfestspiele einreichen.

Die Verwaltung der Richard Wagner-Stipendien-Stiftung.

Dr. Siegmund Benedict
(Stuttgart, Reinsburgstraße 8).

Richard Wagner-Stipendien-Stiftung.

Unter Aufsicht der Königlichen Regierung von Oberfranken.

Abrechnung für das Jahr 1913/14.

1. Grundstockskonto.

Stand am 1. Oktober 1913		ℳ	193 780.69
Spende von	Herrn Friedrich Sölling, München	„	10.—
„ „	Berliner Volks-Chor	„	30.—
„ „	Herrn Friedrich Adelung, St. Petersburg	„	300.—
„ „	„ Dr. F. Schneider, Sorau	„	10.—
„ „	Deutsch. Opernhaus, Charlottenburg, als Erträgnis einer Veranstaltung (Prof. Dr. Sternfeld)	„	632.95
„ „	Herrn Franz Salomon, Gräfendorf	„	30.—
„ „	„ Adalbert Frhrn. von Krüdener, Wohlfahrtslinde	„	21.60
„	übermittelt durch Zentralleitung des Allg. R. Wagner-Vereins	„	71.—
„	von Frau L. Simon, Kreuznach, als Erlös aus einem Parsifalvortrage des Herrn Dr. Herth	„	50.—
„ „	Frau L. Schmitt, Kreuznach, desgleichen	„	50.90
„ „	Herrn Sanitätsrat Dr. Guenther, Dessau	„	10.—
„ „	Breitkopf & Härtel, Leipzig, als Honorar aus R. Wagners Briefen an Mathilde Wesendonk	„	950.—
„ „	Breitkopf & Härtel, Leipzig, als Honorar aus R. Wagners Briefen an Otto Wesendonk	„	30.—
„ „	Frau C. Ed. Melchers, Kensington	„	204.30
		ℳ	196 181.44
Abzüglich Kursverlust		„	2 081.70
	Stand am 1. Oktober 1914	ℳ	194 099.74

2. Vermächtnis der Frau Anna von der Osten.

Stand am 1. Oktober 1914 wie im Vorjahre		ℳ	703.50

3. Vermächtnis des Generalmusikdirektors Hermann Levi.

Stand am 1. Oktober 1914 wie im Vorjahre		ℳ	6 118.66

4. Bernhard Loeser-Stiftung.

Stand am 1. Oktober 1913		ℳ	6 000.—
Spende von	Frau Kommerzienrat Cäcilie Loeser, Berlin	„	600.—
	Stand am 1. Oktober 1914	ℳ	6 600.—

5. Jubiläumskonto.

Stand am 1. Oktober 1913		ℳ	181 168.10
Zuweisung von	Zeigverein Berlin (Prof. Dr. Sternfeld)	„	150.05
„ „	Landesverband Thüringen	„	206.70
„ „	Richard Wagner-Verein Basel	„	80.60
„ „	Akad. Richard Wagner-Verein Königsberg	„	40.—
„ „	Landesausschuß Hessen-Nassau	„	1 456.50
„ „	Bayer. Landesausschuß, München	„	438.75
„ „	Frau E. Küchler-Genth, Frankfurt a. M., als Erlös aus dem Kalender für 1914	„	1 120.—
„ „	Richard Wagner-Gedächtnis-Stiftung, Stettin	„	300.—
„ „	Mecklenburg. Landesausschuß	„	204.—
„ „	Provinzialverband Posen	„	396.79
„ „	Landesausschuß Schlesien	„	7 789.30
„ „	Ortsausschuß München	„	586.23
„ „	Hessischer Landesausschuß Darmstadt	„	2 000.—
„ „	Allg. Richard Wagner-Verein, Köln	„	711.76
„ „	Anhalt. Landesverein	„	400.—
„ „	Richard Wagner-Stiftung, Dresden	„	461.10
„ „ „ „ „	Plauen	„	728.90
	Stand am 1. Oktober 1914	ℳ	198 238.78

6. Richard Wagner-Verband Deutscher Frauen.

a) Stand am 1. Oktober 1913			ℳ	134 679.27
Zuweisung von Ortsgruppe	Altenburg		„	490.—
„ „ „	Bayreuth		„	162.80
„ „ „	Berlin		„	1 889.—
„ „ „	Berlin-Schöneberg		„	480.—
„ „ „	Bonn		„	210.—
„ „ „	Braunschweig		„	700.—
„ „ „	Bremen		„	3 266.50
„ „ „	Burg b. Magdeburg		„	40.—
„ „ „	Cassel		„	23.—
„ „ „	Chemnitz		„	30.—
„ „ „	Coburg		„	250.—
„ „ „	Cottbus		„	30.—
„ „ „	Darmstadt		„	500.—
„ „ „	Dresden		„	860.—
„ „ „	Düsseldorf		„	1 070.—
„ „ „	Eisenach		„	80.—
„ „ „	Freiburg i. Br.		„	112.—
„ „ „	Gera		„	500.—
„ „ „	Gumbinnen		„	200.05
„ „ „	Halle		„	400.—
„ „ „	Hamburg		„	287.40
„ „ „	Hannover		„	1 728.—
„ „ „	Karlsruhe		„	130.—
„ „ „	Leipzig		„	700.—
„ „ „	Ludwigshafen-Mannheim		„	600.—
„ „ „	Magdeburg a)		„	3 000.—
„ „ „	„ b) Medaillenerlös		„	40.20
„ „ „	Minden		„	50.—
„ „ „	Naumburg		„	127.50
„ „ „	Nordhausen		„	300.—
„ „ „	Nürnberg		„	4 000.—
„ „ „	Plauen		„	450.—
„ „ Jugendgruppe	Posen		„	60.—
„ „ Ortsgruppe	Rostock		„	500.—
„ „ „	Schwerin i. M.		„	750.—
„ „ „	Weimar		„	300.—
„ „ „	Wiesbaden		„	2 000.—
„ „ „	Wismar i. M.		„	77.—
„ „ „	Würzburg		„	54.50
			ℳ	161 127.22
Auf Wunsch der Verbandsleitung für Verbandszwecke zurückgegeben			„	1 291.66
		Stand am 1. Oktober 1914	ℳ	159 835.56
b) Stiftung der Ortsgruppe Bremen wie im Vorjahre			ℳ	21 323.21
a) und b) zusammen am 1. Oktober 1914			ℳ	181 158.77

7. Stipendienkonto.

Stand am 1. Oktober 1913		ℳ	16 076.69
Aus den Zinsen der Konten 1—6		„	9 230.47
Spende des Herrn Albert Puttkamer, Kolmar		„	100.—
„ „ Allgemeinen Richard Wagner-Vereins		„	1 200.—
„ von Frau Margarete Strauß, Magdeburg		„	151.—
„ „ Herrn Rittmeister von Groß und Frau Berta Mey, Dresden		„	35.—
Karte vom Zweigverein Mecklenburg		„	25.—
Ausgaben für Unkosten	ℳ 851.71	ℳ	26 818.16
„ „ Stipendien (s. unten)	„ 16 301.—	„	17 152.71
	Stand am 1. Oktober 1914	ℳ	9 665.45

8. Zusammenstellung.

1.	Grundstockskonto	ℳ 194 099.74
2.	Vermächtnis von der Osten	„ 703.50
3.	Vermächtnis Hermann Levi	„ 6 118.66
4.	Bernhard Loeser-Stiftung	„ 6 600.—
5.	Jubiläumskonto	„ 198 238.78
6.	Richard Wagner-Verband Deutscher Frauen	„ 181 158.77
7.	Stipendienkonto	„ 9 665.45
		ℳ 596 584.90

Dieses Vermögen besteht aus:

a)	im Nennwerte ℳ 607 000.— mündelsicheren Wertpapieren im Buchwerte von (ohne die laufenden Zinsen)	ℳ 589 361.20
b)	Guthaben bei der Bayer. Vereinsbank München	„ 7 223.70
		ℳ 596 584.90

Allen gütigen Spendern sei auch an dieser Stelle der wärmste Dank ausgesprochen

Für Stipendien wurden in diesem Jahre ausgegeben:

a)	für Ankauf von 567 Eintrittskarten	ℳ 12 457.—
b)	für Beiträge zu Kosten von Reise und Aufenthalt	„ 3 844.—
		ℳ 16 301.—

Davon erhielten:

a)	Barbeträge allein	9 Personen
b)	Karten allein	78 „
c)	Karten und Barbeträge	95 „
	zusammen	182 Personen.

Vom Beginn ihrer Wirksamkeit (1883) bis einschließlich 1914 hat die Stiftung im ganzen für Stipendien an 3299 Personen ℳ 222 879.— ausgegeben.

Nachdem wegen des Krieges nur wenig mehr als die Hälfte der für 1914 bewilligt gewesenen Stipendien hatte erhoben werden können, hat die Königl. Regierung auf unseren unter Zustimmung auch des Richard Wagner-Verbandes Deutscher Frauen gestellten Antrag genehmigt, daß wir die dadurch eingetretenen Ersparungen ausnahmsweise für Wohlfahrtszwecke verwendeten. Wir haben dadurch ausbezahlt:

a)	an den Deutschen Bühnenverein in Berlin	ℳ 4 000.—
b)	„ die Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger in Berlin	„ 8 000.—
c)	„ „ Caritaskasse des Frhrn. von Wolzogen in Bayreuth	„ 1 000.—
	zusammen	ℳ 13 000.—

mit der Maßgabe, daß die Beträge unter a und b zu verwenden seien zur Unterstützung von durch den Krieg in Not geratenen Bühnenkünstlern (Sänger und Sängerinnen, Chor- und Orchester-Mitgliedern), vor Allem solcher, die schon in Bayreuth mitgewirkt haben, und der Betrag unter c für in gleicher Lage befindliche sonstige Freunde der Bayreuther Sache.

Wir hoffen, im Jahre 1915 Aehnliches tun zu können.

Spenden und Ueberweisungen für die Stiftung wolle man freundlichst senden: „für die Richard Wagner-Stipendien-Stiftung“ an die Bayerische Vereinsbank, München, unter gleichzeitiger Mitteilung an Herrn Friedrich von Schoen, München, Kaiser Ludwigplatz Nr. 2.

Stipendiengesuche sind fortan zu richten an den nunmehrigen Vorstand der Stiftung: Herrn Dr. Siegmund Benedict, Stuttgart, Reinsburgstraße Nr. 8.

München, 1. Oktober 1914.

Richard Wagner-Stipendien-Stiftung.

Friedrich von Schoen.

Richard Wagner-Festspiel-Stiftung.

Rechnung über den Stand des Fonds der Richard Wagner-Festspiel-Stiftung für **1913/14.**

Nr.	Einnahmen	ℳ	₰	Nr.	Ausgaben	ℳ	₰
I	Kassabestand nach der Rechnung für 1912/13	86	49	I	Auf Steuern und Umlagen .	—	—
II	An Zinsen von Aktivkapitalien	3221	—	II	Auf Buchbinderlöhne . . .	2	30
III	An sonstigen Einnahmen .	31	16	III	Auf Zuschuß zur Deckung der Kosten für die Bayreuther Blätter	3000	—
IV	An Kursgewinn beim Ankauf von Pfandbriefen	7	50	IV	Sonstige Ausgaben	7	19
V	An Spenden	—	—	V	Auf Ausleihung von Kapitalien	336	66
		3346	15			3346	15

Die Aktivkapitalien der Richard Wagner-Festspiel-Stiftung per 1. Juli 1914 betragen: 90147 ℳ 92 ₰.

Bayreuth, am 1. Juli 1914.

Georg Vogel, Stiftungsverwalter,
Kassier des Fonds der Richard Wagner-Festspiel-Stiftung.

Caritas.

1914.

Die fast geleerte Caritas-Kasse ist in letzter Zeit durch gütige Zuwendungen der Ortsgruppen des R. Wagner-Verbandes Deutscher Frauen — Hannover Mk. 20, Nürnberg Mk. 10, Leipzig Mk. 10, Schwerin Mk. 10 — erfreulicher und dankenswerter Weise wieder etwas gefüllt worden. Blieb es zu wünschen, daß das gute Beispiel weiter wirkte, und die Kasse in den Stand gesetzt würde, in dieser schweren Zeit, auch über den engsten Kreis notleidender Gesinnungsgenossen und deren Hinterbliebenen hinaus, Unterstützungen zu gewähren, wo patriotische Wohltätigkeit sich dazu aufgefordert fühlt, so ist uns dieser Wunsch nunmehr über Erwarten erfüllt worden, indem der ‚Caritas'-Kasse zur Unterstützung durch den Krieg in Not geratener Freunde der Bayreuther Sache von der R. Wagner-Stipendien-Stiftung mit Genehmigung der K. Regierung in München 1000 Mk. zugewiesen wurden, die bei der Bayreuther Filiale der Bayer. Vereinsbank angelegt sind. — Indem wir hierfür unsern besonders herzlichen Dank aussprechen, bitten wir um gelegentliche Mitteilungen, vornehmlich der Vereinsvorstände, wo eine solche ernstliche Not zu lindern sich darbietet.

Die Red. d. B. Bl.

An die Leser der „Bayreuther Blätter".

Zum Jahrgang 1915.

Um den Beginn unseres 38. Jahrgangs 1915 nicht zu verzögern, erscheint es uns wünschenswert, noch bis Neujahr wenigstens einigermaßen übersehen zu können, bis zu welchem Maße wir mit dem regelmäßigen Eingang des Bezugspreises rechnen dürfen; daher erlauben wir uns, unsere werten Leser noch besonders auf die beigelegte Aufforderung der rechtzeitigen Einzahlung aufmerksam zu machen. An Stoff für den ganzen Jahrgang fehlt es nicht; mögen ihm denn auch trotz der Zeiten Ungunst alle günstigen Leser erhalten bleiben!

Die Red. d. B. Bl.

Generalregister.

Richard Wagner.
An Marie Freifrau von Schleinitz. I.—III. 1.

Marie Gräfin d'Agoult.
Gedichte. Deutsch von Clara Crommelin. 257.

Ernst Barthel.
Tristanstudien. 186.

Ernst Bindel.
Die Ergänzung Schopenhauers durch Wagner. 5. — Tristan und Isolde. IV.—VI. 73.

Johannes Blankenburg.
Über Johannes Müller's neuere Schriften. 296.

Otto Braun.
Richard Wagner und die Universität. 43. — Neuausgaben. 63.

Walther Bredenkamp.
Offener Brief an den Herausgeber der Bayreuther Blätter. 310.

Lothar Brieger.
Der mittelmäßige Mensch. 134.

Houston Stewart Chamberlain.
Über Ludowici, das genetische Prinzip. 48. — Deutsche Friedensliebe. 245. — Die deutsche Sprache. 249.

Armand Crommelin.
Kunst und Publikum. 281.

Erich Everth.
Über künstlerische Kraft im zweiten Teil des „Faust". 21.

Karl Gjellerup.
Über Deussen, Philosophie der Bibel. 293.

Wolfgang Golther.
Wagner-Jahrbuch von Frankenstein. 55.

Felix Groß.
Versuch einer vollständigen philosophischen Deutung des Ringmythos. V. Die Walküre. 106. — VI. Siegfried. VII.—IX. 161.

Karl Grunsky.
Über Marx, Beethovens Klavierwerke; Gaart, Marschner; Singer, Wagner. 59. — Über Heinemann, Verhältnis der Poesie zur Musik. 154. — Mozartbücher, Musikgeschichte. 211. 218. — Gluck's Gedenkjahr. 273. — Der „freigewordene" Meister. 300. — Hugo Wolfs Familienbriefe. 305.

Anton Hackmann.
Goethes musikalisches Leben. 261.

Agnes Harder.
Über Willy Pastor, aus germanischer Vorzeit. 49.

Willibald Hentschel.
Walburgen und Tanzberge. 6. Walvater. 36.

Richard Freiherr von Lichtenberg.
Über Glasenapp, Schwarzschwanenreich. 57.

Ernst Meinck.
Die „Totenhand" im Ring. 195.

Paul Oldendorff.
Von der geistigen Krisis unserer Zeit. 208.

Arthur Prüfer.
Über Hohberger, Parsifal. 230. — Über Seidl, Askania und Grunsky, Musikgeschichte. 306.

August Püringer.
Felix Draeseke. 137.

Ludwig Schemann.
Über Schlösser, Platen. 291.

Rudolf Schlösser.
Über Gobineau's „Renaissance". 52.

Leopold von Schroeder.
Richard Wagner als nationaler Dichter. 126.

Erich Schwebsch.
Über Stassens's Rheingold-Bilder. 231.

Hans Thoma.
An Helene Böhlau al Raschid über Omar al Raschid Bey: das hohe Ziel der Erkenntnis. 47.

Carl Vopel.
Richard Wagner als symbolischer Dichter. 198.

Hans von Wolzogen.
Nach 1913 3. — Über Feiner, Verstaatlichung des Kunstbesitzes, und Lienhard, Parsifal und Zarathustra. 222. 227. — Krieg und Kunst. X.—XII. 241. — Gedanken zur Kriegszeit. 242. — Vorbemerkung zu Crommelin, Kunst und Publikum. 280. — Klaristische Schriften. 308.

Adolf Zinßtag.
Über Riester, Prinz Mensch. 157.
Marie Gräfin Görtz-Wrisberg †. 46.

Bayreuth und Draußen.

I. *Richard Wagner Stipendien-Stiftung.* Neuer Vorstand 236. — Jahresbericht 315.
II. *Richard Wagner-Festspiel-Stiftung.* Abrechnung 318.
III. *Allgemeiner Richard Wagner-Verein.* Generalversammlung 314. — Aus den Vereinen: Basel 158, 237. Ak. W.-V. Berlin 237. Darmstadt 69, 158, 237. Hamburg 69, 158, 238. Ak. W.-V. Königsberg 69, 158. Kopenhagen 159, 238. Ak. W.-V. Leipzig 69. Plauen 69, 238.
IV. *Richard Wagner-Verband deutscher Frauen.* Hauptversammlung 28. Berlin 158. Darmstadt 71. Eisenach 239. Leipzig 159. Nordhausen 159. Nürnberg 72, 159, 239. Posen, Jugendgruppe 72, 160, 239, 314. Schwerin 72, 160. Statistik 240.
V. *Ausserhalb der Vereine.* Berlin (v. Lichtenberg) 314. Dresden (Mozartverein) 72. Georgenthal (v. Lichtenberg) 314. Nürnberg (Penarini) 160. Schöningen (Evers) 160.
VI. *Bayreuther Blätter.* Caritas-Kasse 318. — An die Leser 318.

Auf den Umschlägen: Litterarische Anzeigen Nr. 188—191. (85 Bücher, 80 Zeitungsnummern, 2 Musikalien, 2 Werke bildender Kunst, mit 78 red. Bemerkungen.

Beilagen: Statistische Beilage I—III. — Für die Jahresabonnenten: Verzeichnis der Mitwirkenden; Einladung zur Generalversammlung. VII—IX. — Titel und Inhaltsverzeichnis des Jahrgangs X—XII.

Im Verlage des Herausgebers.
Druck von Lorenz Ellwanger vorm. Th. Burger, Bayreuth.

1913.

Nachdem schon im Vorjahre die „Bücher"- und „Zeitungsschau" der bisherigen „Statistichen Beilage", zur Ermöglichung grösserer Vollständigkeit, dem wieder zur Fortsetzung gelangenden **„Wagner-Jahrbuch"** von L. Frankenstein überlassen worden war, finden wir es richtiger, weiterhin auch die „Vortrags"- und „Theaterschau" diesem hiefür durchaus mehr geeigneten Organ zuzuweisen, zumal gerade die Theaterschau, welche schon immer einer gewissen Missdeutung bei uns ausgesetzt sein konnte, von 1914 an in erhöhtem Maasse eine Uebersicht über die ungehemmte Geschäftstätigkeit auf dem frei gewordenen Gebiet der Wagnerischen Kunst, einschliesslich des „Parsifal", bedeuten wird, wovon Kenntnis zu nehmen und zu haben dem Sinn unserer insonderheit Bayreuther Zeitschrift denn doch allzusehr widerspricht. Die „Statistische Beilage" erscheint demnach hier zum letzten Mal, und nur die Verzeichnisse der Vertretungen und Ortsgruppen innerhalb des R. Wagner-Vereins und des R. Wagner-Verbandes deutscher Frauen sollen künftig im ersten Stück jedes neuen Jahres mitgeteilt werden.

Die Redaktion der „Bayreuther Blätter".

Adressen:

Bühnenfestspiele Bayreuth. Verwaltungsrat: Bayreuth, Bürgerreutherstr. Nr. 9.

Richard Wagner-Stipendien-Stiftung. Verwaltung: Fr. v. Schoen, München, Kaiser Ludwigsplatz 2. Geldsendungen an die Bayerische Vereinsbank, München.

Zentralleitung des Allg. R. Wagner-Vereins: Verlagsbuchhändler W. R. Linnemann, Leipzig, Dörrienstr. 13. Schatzmeister: P. Zenker, Brühl 42.

Bayreuther Blätter. Redaktion: Frhr. v. Wolzogen. Bayreuth, Lisztstrasse 2.

NB. Expedition und Annahme der Abonnements: Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Aeltere Jahrgänge und Stücke sind gleichfalls dort zu beziehen. Wegen des teilweise nur noch geringen Vorrats müssen ältere Jahrgänge mindestens mit ℳ 5, 1883 mit ℳ 8 (1884 unvollständig, 1894 verkürzter Neudruck ℳ 3) berechnet und können einzelne Stücke nicht sicher und nur für ℳ 0,70 geliefert werden.)

Allgemeiner Richard Wagner-Verein.

Zentralleitung in Leipzig.

W. R. Linnemann, Vorsitzender; Rechtsanwalt Dr. Freiesleben, Schriftführer; L. Paul Zenker: Schatzmeister; Geheimrat Dr. von Hase; Universitätsprofessor Dr. Prüfer; Oberbürgermeister Dr. Casselmann, Bayreuth; Freiherr von Wolzogen, Bayreuth; General von Chelius, Berlin; Theodor Köchert, Wien; Redakteur August Püringer, Dresden. Den Ehrenvorsitz hat Se. Exzellenz der Herr Reichsgerichtspräsident Freiherr von Seckendorff übernommen.

Bis jetzt (Ende 1913) gemeldete Ortsvorsteher des Allgem. Richard Wagner-Vereins.

Asch i. B.:	Albert Labitzki, Selbergasse 492.
Barmen:	Rud. Ibach Sohn, Hofpianofortefabrik, Neuer Weg 40.
Bayreuth:	Jos. Schwab, Luitpoldplatz 6 (Zweigverein).
„	„Redaktion der Bayreuther Blätter", Lisztstr. 2.
Berlin (Ak. R. Wagner-V.):	Hans Rachwalsky, cand. arch., Charlottenburg, Waitzstr. 3.
Braunschweig:	Julius Bauer, Hofmusikalienhandlung, Neuestr. 11.
Cöln (Rhein):	Kommerzienrat Dr. R. Schnitzler, Laurenzplatz 3.
Darmstadt:	Grossherzogl. Rat Hermann Sonne, Grüner Weg 99.
Dresden:	Hofmusikalienhandlung F. Ries (Stadtrat Plötner), Seest. 2/I.
Erlangen:	Professor Dr. R. Falckenberg, Goethestr. 20/I.
Falkenstein (Vogtl.):	Bankvorstand Eugen Schneider, Kassierer.
„ „	Kantor Ernst Kressner.
Gera (Reuss):	Justizrat Hermann Haller (erhält alle Zuschriften).
„ „	Hofbuchhändler R. Kindermann (Kassierer).
Graz:	L. v. Bernuth, Harrachgasse 30.
Grossenhain i. Sa.:	Buchhändler Max Wilhelm.
Hamburg:	Dr. F. Glage, Sierichstr. 18/I.
Hannover:	K. preuss. Kammervirtuos Heinr. Vizthum, Ubbenstr. 1/I.
Heidelberg:	Musikalienhandlung Karl Hochstein, Hauptstr. 73.
Helsingfors (Finnland):	K. G. Fazer, Nya Musikhandel.
Kempten (Bayern):	Lehrer Hans Sommer.
Kopenhagen:	Vorstand: Kgl. Kapellmeister Fr. Rung, I. Vorsitzender; Dr. W. Behrend, II. Vorsitzender; k. und. k. Generalkonsul Joh. Hansen, Kristianiagade 8, Kassierer; kgl. Bibliothekar J. Clausen, Sekretär; Frau Baronin G. Reedtz-Thott, Frau Depart.-Chef H. Weiss, kgl. Kammersänger P. Cornelius, Buchdruckereibesitzer S. Wedege.
Kottbus:	K. Gymnasialdirektor Professor Dr. Pretzsch, Promenade 6.
Laibach (Krain):	Konzertmeister Hans Gerstner, Knafflgasse 13.
Leipzig:	Musikverleger W. Rich. Linnemann, Dörrienstr. 13.
Liegnitz:	Professor Dr. E. Meinck, Goldbergstr. 18.
Mainz:	Professor Dr. Meyerhofer, Zollhafen 12.
Mannheim:	Karl Heckel, Hofmusikalienhandlung, O/3/10.
Oldenburg i. Gr.:	Grossherzogl. Musikdirektor Prof. W. Kuhlmann, Roonstr. 7.
„ „ „	Amtshauptmann Frhr. Herm. von Rössing, Exz., Gartenstrasse 5.
Plauen i. Vogtl.:	Kommissionsrat Hugo Leo, Kleinschachwitz b. Dresden, Albertstr. 31.
Reichenberg i. B.:	Fachlehrer Franz Schütz, Waldzeile 23.
Riga:	Staatsrat C. Fr. Glasenapp, Exz., Reimerstr. 1.
Rostock (Mecklenburg):	Dr. Witte in Rostock.
Viersen:	Fräulein Marie Schmidt.
Wien (Ak. Rich. W.-V.):	Carl Juritsch, IV, Favoritenstr. 20.
Wiener-Neustadt:	Advokat Dr. Anton Kiehl.
Worms:	Justizrat Dr. Karl Stephan, Neumarkt 1.
Znaim (Mähren):	Städt. Organist Karl Redlbach.
Zürich:	Musikalienhandlung Hug & Co., Sonnenquai 26/28.

Selbständiger R. Wagner-Verein Basel.

Vorstand: Präsident vacat; A. Zinsstag, Goldschmied, Vizepräsident; A. Kieser, Kaufmann, Kassier; Jacob Kehrli, Lehrer, Schriftführer; S. E. Breil, Dr. S. Grosheintz, Gebh. Remer, Ferd. Küchler, Georg Haeser, Beisitzer.

Landes-Ausschüsse

zum Besten der Richard Wagner-Stipendienstiftung.

Anhalt: Vorsitz: Professor Dr. Arthur Seidl, Dessau.
(Protektor: Herzog Friedrich von Anhalt.)

Bayern: Vorsitz: Graf A. zu Pappenheim, Erlaucht, München.

Bremen: Senator Rassow.

Hessen: Vorsitz: Grossh. Rat H. Sonne, Darmstadt.
(Protektor: Grossherzog Ernst Ludwig von Hessen und bei Rhein.)

Lübeck: Vorsitz: Professor Dr. Zimmermann.

Mecklenburg: Vorsitz: Dr. F. C. Witte, Rostock.
(Protektorin: Grossherzogin Marie v. Mecklenburg.)

Pommern: Vorsitz: Dr. E. Springer, Stettin.

Posen: Vorsitz: Oberregierungsrat Galleiske, Posen.

Reuss: Vorsitz: Justizrat H. Haller.
(Protektor: Erbprinz Heinrich XXVII, R. j. L.)

Sachsen: Vorsitz: Consul F. Chrambach, Dresden.

Thüringen: Vorsitz: Professor Dr. R. Schlösser, Jena.

Württemberg: Vorsitz: Generalintendant Baron zu Putlitz, Exz., Stuttgart.
(Mit Schluss des Jahres 1913 löst sich die Organisation auf.)

Richard Wagner-Verband deutscher Frauen.

Der Hauptvorstand.

1. Vorsitzende: Frau Margarete Strauss, Magdeburg, Gr. Klosterstrasse 14.
2. Vorsitzende: Frau Hedwig von Chelius, Berlin, Kurfürstendamm 179.
Schriftführerin: Fräulein Margarete von Bergen, Magdeburg, Linnéstr. 11.
Stellvertr. Schriftführerin: Frau Baurat Wolff, Leipzig, Kaiser Wilhelmstrasse 37.
Schatzmeisterin: Fräulein Anna Held, Leipzig, Schönbachstrasse 76.
Verbandssekretärin: Fräulein Hedwig Forstreuter, Magdeburg, Kl. Stadtmarsch 9.
Beisitzende: Frau Geheimrat Kekulé von Stradonitz, Weimar; Frau Konsul Lambrecht-Pabst, Nürnberg; Frau Kurt Mey, Dresden; Frau Oberbürgermeister Oehler, Düsseldorf; Frau Professor Prüfer, Leipzig; Frau Professor Wernicke, Braunschweig; Herr Dr. Siegmund Benedict, Elberfeld.

Ortsvertretungen.

Altenburg (S.-A.): Frau von Tzrebiatowsky.
" " Fräulein Luise Glass, Johannisgraben 5.
* **Barmen:** Frau Saatweber-Schlieper, Karlsplatz 3.
Bayreuth: Frau Hedwig Wölfel, Schillerstrasse 6.
Berlin: Frau vom Rath, Viktoriastrasse 6.
Berlin-Schöneberg: Frau Oske-Fröhlich, Akazienstraasse 11.

Bonn:	Frau Universitätsprofessor Crome.
Braunschweig:	Frau Professor Wernicke, Hintern Brüdern 30.
* **Bremen:**	Frau Lolo Meyer, Humboldstrasse 1.
* **Breslau:**	Frau Major Rodewald, Kaiser Wilhelmstrasse 96/98.
Burg b. Magdeburg:	Fräulein Lucie Einbeck, Breite Weg 51.
Cassel:	Fräulein Luise Soëst, Hohenzollernstrasse 41.
* **Chemnitz:**	Frau Postrat Pretzsch, Neefestrasse 30.
Coburg:	Frau Hofkapellmeister Marie Lorenz, Mohrenstrasse 26.
Cottbus:	Frau Hedwig Wüsthof, Wilhelmstrasse 2.
Darmstadt:	Frau Major Selzam, Neckarstrasse 19.
Dresden:	Frau Kurt Mey, Nürnbergerstrasse 14.
* **Duisburg:**	Frau Clara Lüttgen, Mühlheimerstrasse 58.
Düsseldorf:	Frau Oberbürgermeister Oehler, Haroldstrasse 21.
Eisenach:	Frau von Loebbecke, Karl Auguststrasse 4.
Frankfurt a. M.:	Fräulein von Massow, Wolfgangstrasse 113.
Freiburg i. B.:	Frau Marie von Graevenitz, Gartenstrasse 28.
Gera:	Frau Paula Haller, Waldstrasse 67.
Genthin:	Frau Baurat Kübler.
Gumbinnen:	Frau Gymnasialdirektor Professor Ziegler, Meisestrasse.
Halle:	Frau Professor Dr. Sommerlad, Weidenplan 11.
* **Hamburg:**	Frau Juhl, Schwanenwyk 33.
Hannover:	Frau Stadtdirektor Tramm.
Heidelberg:	Frl. Anna Müller, Hauptstrasse 73.
Karlsruhe:	Ihre Exzellenz Frau Else von Chelius, Ettlingerstrasse 15.
* **Königsberg:**	Frau Gräfin Lambsdorff.
Leipzig:	Frau Professor Dr. Prüfer, Schwägrichenstrasse 6.
* **Liegnitz:**	Fräulein Professor Meinck, Goldbergerstrasse.
Ludwigshafen: / **Mannheim:**	Frau Dr. Julia Laatsch, Mannheim, Neckarpromenade.
Magdeburg:	Frau Margarete Strauss, Grosse Klosterstrasse 14.
Minden i. W.:	Fräulein Emma Schmiedt, Fischerglacis 25.
München:	Frau Lili Gloeckner, Giselastrasse 7.
Mühlheim a. Ruhr:	Frau Gustav Stinnes, Fährstrasse.
Naumburg:	Frau Dr. Jebens, Wenzelspromenade.
Nordhausen:	i. V. Frau Pastor Blech, Albert Trägerstrasse 16.
Nürnberg:	Frau Konsul Lambrecht-Pabst, Rollnerstrasse 47.
Plauen i. V.:	Frau Dora Meinhold-Schaetzler, Hradschin 14.
Posen:	(Jugendgruppe) Fräulein Fontana, Bismarckstrasse 8.
Rostock:	Frau Professor Golther, Georgstrasse 1a.
Schwerin:	Ihre Exzellenz Frau General von Passow-Steve, Schelfstrasse 26.
Stettin:	Frau Regierungsrat Kehrl, Moltkestrasse 21.
Weimar:	Ihre Exzellenz Frau von Helldorff.
„	Frau Anna Kekulé von Stradonitz, Johann Albrechtstrasse 16.
Wiesbaden:	Frau Baronin von Knoop, Uhlandstrasse 5.
* **Wismar:**	Frau Oberamtsrichter Helene Raspe.
Würzburg:	Fräulein Kliebert, Rennweger Ring 13.
Zittau:	Frau Aenne Zücker, Luststrasse 8.

Die mit einem Stern bezeichneten Vertretungen hören mit dem Jahre 1914 auf.

Vortragsschau.

Bahr, H. Parsifalschutz. Berlin.

Barnach, stud. phil. Die Bedeutung der Erdaszenen. — Die verschiedenen Fassungen der „Götterdämmerung". Berlin. Ak. W.-V.

Blankenfeld, W., stud. jur. K. M. v. Weber. — Verdi u. sein Otello. Leipzig. Ak. W.-V.

Braun, Otto, Dr. Richard Wagner 1. Mann und Werk im Werden; 2. das vollendete Werk; 3. Bedeutung von Mann und Werk. Münster i. W. — W.'s Bedeutung für die deutsche Kultur. Münster i. W. (V. d. Studenten.)

Burdach, K., Prof. Dr. Festrede zum 22. Mai. Berlin, K. Schauspielhaus.

Evers, R. M., Dr. Rheingold, Walküre (Ver. weibl. Angestellter); W. der Dichter (D. Sprachverein); 3 Vorträge über die „Meistersinger"; Einführung in den „Parsifal" (Ver. für Vortragskunst). „Meistersinger" (Volkslesehalle). „Der fliegende Holländer" (Wilhelmsgymnasium). Braunschweig. — W. der Dichter, Bochum (Litt. Ver.). — „Holländer", „Tannhäuser", „Lohengrin". Helmstedt (Lehrerinnen-Verein).

Fontana, M., Frl. Wie dachte R. W. über Bach, Mozart und Beethoven? Posen (Jugendgruppe).

Golther, W., Prof. Dr. Wagner als Dichter, Dresden und Köln. 8 Vorlesungen über Wagner, Hamburg (Vorlesungen der Oberschulbehörde). Gedächnisrede am 22. Mai, Rostock (Verein deutscher Studenten). Gedächtnisrede am 26. Oktober, Rostock (Stadttheater zur Feier der Aufstellung der Schaperschen Büste).

Günther, Richard, Rektor. R. W. und die Antike. Dresden (Kreuzschule).

Hahn, V. v., Dr. Jean Paul. Leipzig. Ak. W.-V.

Heine, Franz. Parsifal (mus. illustr.). Coburg, Frankfurt a/M., Heidelberg.

Hennig, G., Dr. Parsifal. Stettin (Gedächtnisstiftung).

Hofmann, Fr. R. W. der Schöpfer des idealen deutschen Dramas. Graz. W.-V.

Huhn, Fr., stud. phil. Die erste Tannhäuser-Aufführung in Paris. — Rienzi. — Anton Bruckner. — Leipzig. Ak W.-V.

Kaestner, Prof. Dr. W. und Liszt. Leipzig. Ak. W.-V.

Kempff, F. W., Generalkonsul. Gedenkrede. Hamburg.

Koch, Max, Prof. Dr. Festrede zum 22. Mai. Breslau. (Schlesische Gesellschaft für vaterländische Kultur.)

Kottenhoff, R., stud. rer. nat. Beethovens Zeitalter in der Musikgeschichte. Leipzig. Ak. W.-V.

Kühnhold, H., Pfarrer. W.'s Stellung zur Religion. Hannover (Ver. d. Freunde christl.-evangel. Freiheit).

Lichtenberg, v., Prof. Dr. Die altgermanische Weltanschauung bei W. Berlin (D. Vortragsgesellschaft).

Löffler, K., stud. germ. H. S. Chamberlain; Entstehungsgeschichte der „Meistersinger"; W. und Heine; W. in Dresden. Leipzig. Ak. W.-V.

Löwenstein, Frl., Oberlehrerin. R. W. der Kämpfer. Leipzig. (Höhere Schule für Mädchen und Lehrerinnen-Seminar.)

Maurenbrecher, M., Dr. Predigten über W.'s Dichtungen. Mannheim. (Freireligiöse Gemeinde.)

Prüfer, Arthur, Prof. Dr. R. W. in Bayreuth. — R. W. mit bes. Berücksichtigung seiner Gedichte. — Parsifal. Leipzig. (Ver. f. Volksgesch.) — Die Feen. Leipzig. (Intern. Musikges.) — R. W. in Bayreuth. Leipzig. (Chorverein.) — Ring des Nibelungen und Weihnachtsmythos. — Festvortrag zum 100. Geburtstag. Leipzig. Ak. W.-V.. — Das Leben R. W.'s. Leipzig. (Universität.)

Röthe, Geh. Rat(Prof. Dr. Zu W.'s Gedächtnis. Berlin. Ak. W.-V.

Schroeder, L. v., Prof. Dr. R. W. als nationaler Dramatiker. Wien (Universität).

Schröers, A., stud. germ. Entwickelung der Grals- und Parzival-Sage. W. Parsifal. Gobineau. Leipzig. Ak. W.-V.

Schwebsch, E., stud. phil. Der Wotan- und Heldengedanke im „Ring". Die Nornenszene. Ueber das Leitmotiv. Berlin. Ak. W.-V.

Seiling, Max, Prof. Das Kunstwerk R. W.'s München, Düsseldorf, Minden, Dornbirn. — Parsifal. Hannover, Minden. — Der Gral bei W. Cassel, Hannover, Düsseldorf, Godesberg (Verein für innere Mission). — Die Liebe in der Musik R. W.'s. München, Mannheim, Hamburg (Anthroposoph. Gesellschaft). — Meistersinger. Düsseldorf (für die Primaner der Gymnasien).

Steinmetz, E., stud. phil. Ueber den Vergessenheitstrank. Berlin. Ak. W.-V.

Sternfeld, R., Prof. Dr. Die Instrumentation bei W. Berlin. Ak. W.-V. — R. W.'s Lebenswerk und Vermächtnis. Stettin. — Festrede bei der Feier des Berliner Akad. R. W.-V. (Mai). — Ansprache „Kunst und Bürgertum" bei der Hundertjahrfeier der Stadt Berlin am 22. Mai im Stadthaus. — Ueber R. Wagner und sein Lebenswerk (Dessau, Aschersleben, Stettin, Sonneberg, Hamburg). R. Wagner als Dichter (Hamburg). Holländer (Gera, W.-V.). Meistersinger (Kreuznach, Teterow, Nürnberg, Basel W.-V., Poesneck, Sonneberg. Detmold, Mülhausen i. Els., Landau, Berlin Lehrerkurse). Tristan (Dürckheim, Uerdingen). Rheingold (Pirmasens, Lissa, Neunkirchen. Nakel, Fraustadt, Mühlhausen i. Thür.). Walküre (Antwerpen, Hamburg, Saarbrücken, Schöneberg). Siegfried (Krotoschin, Zehlendorf, Ostrowo, Saarbrücken). Götterdämmerung (Uerdingen, Krotoschin). Parsifal (Wiesbaden, Nakel, Thorn, Graudenz, Sonneberg, Naumburg W.-V., Rawitsch, Mainz, Berlin Lehrerkurse, Berlin Kaufm. Verein, Berlin Verein weibl. Kaufleute, Berlin Frauenklub. Lüttich). Neunte Symphonie (Schneidemühl). Wagner und Verdi (Stettin W.-V.).

Stock, E. T. A., stud. Hoffmanns's „Kampf der Sänger" und W.'s „Tannhäuser". — Die leitenden Motive der Ringdichtung. Berlin. — Ak. W.-V.

Storck, K. Die Sage vom Gral. Berlin. Schriftstellerverband.

Thode, Henry. R. W. und das Kunstwerk von Bayreuth. Weimar (R. W. Frauenverband). Plauen, Brandenburg, Oeynhausen, Parchim, Mailand (D. Sprachverein). — Wien (Urania). — Religion und Kunst. Kopenhagen (Wagner-Verein).

Tovote, O., stud. mag. Betrachtungen über die Musik. Leipzig. Ak. W.-V.

Tuxen, P. A. Die Schicksalsmotive im „Ring". Kopenhagen. W.-V.

Uhlig, Hans, stud. rer. nat. R. W. und wir. — Völkererneuerung. — Siegfried und Parsifal. Leipzig. Ak. W.-V.

Weber-Robine, Fr. R. W. und Ludwig II. Berlin. Theater-Archiv-Gesellschaft.

Weingartner, F. v. Zu Wagners 100jährigem Geburtstag. Berlin. Hochschule f. Musik.

Westernhaven, stud. dent. Brünnhildens erlösende Tat. Berlin. Ak. W.-V.

Wieger, B., stud. phil. Die Entwickelung der Festspiel-Idee bei W. Berlin. Ak. W.-V.

Wolzogen, H. v. Unsere Gedenkfeier. Wien. Ak. W.-V.

Zinsstag, Ad. Lebenswerk und Lebensweg R. W.'s. — Wie sollen wir W.'s Werke hören? Basel. W.-V.

Theaterschau.

In deutschsprachigen Ländern.*)

In der Zeit vom 1. Juli 1912 bis zum 30. Juni 1913 fanden in 100 Städten 1875 Aufführungen Wagnerischer Werke statt, und zwar in 81 deutschen (1531), 13 österreichischen (228), 5 schweizerischen (92) und 1 russischen (24).

Die Reihenfolge der Werke nach der Aufführungszahl ist: T. 364, L. 349, H. 232, M. 217, W. 189, Rh. 135, S. 128, Tr. 114, G. 109, R. 38.

Die Städte (hierzu die Uebersicht) ordnen sich nach der Gesamtzahl der Aufführungen: Berlin 83, Wien 80, Hamburg 64, Breslau 61, München 57, Prag 51, Dresden 48, Wiesbaden 44, Leipzig 43, Hannover 38, Bremen 37, Chemnitz, Düsseldorf, Köln 34, Essen, Stettin, Strassburg, Stuttgart, Zürich 32, Elberfeld, Magdeburg 31, Mannheim 30, Nürnberg 29, Barmen 28, Frankfurt a/M., Kiel 27, Augsburg, Graz 25, Dortmund, Halle, Riga 24, Basel, Lübeck, Weimar 23, Freiburg, Karlsruhe 22, Braunschweig 21, Plauen 20, Bern, Mainz 19, Aachen, Danzig, Görlitz, Kassel, Königsberg, Mährisch Ostrau, Münster 17, Altenburg, Darmstadt, Dessau, Teplitz 16, Duisburg, Erfurt 15, Gotha, Osnabrück, Rostock 14, Regensburg, St. Gallen, Schwerin 13, Coblenz, Coburg 11, Frankfurt a/O., Würzburg 10, Colmar, Metz 9, Bremerhaven, Crefeld, Heidelberg 8, Innsbruck, Linz, Posen, Reichenberg, Trier, Troppau 7, Mülhausen i. E. 6, Baden b. W., Bamberg, Luzern, Zwickau 5, Ulm, Klagenfurt 4, Bielefeld, Bromberg, Cottbus, Fürth, Hagen, Saarbrücken 3, Czernowitz, Düren, Eisenach, Konstanz, Sondershausen 2, Aschersleben, Gera, Halberstadt, Kaiserslautern, München-Gladbach, Neumünster, Wels, Worms 1.

Der „Ring“ als Cyklus in Altenburg, Augsburg, Barmen, Berlin, Bern, Braunschweig, Bremen (3), Breslau (2), Brünn, Chemnitz (2), Dessau, Dortmund (2), Dresden (4), Düsseldorf, Elberfeld (2), Essen, Gotha, Graz, Halle, Hamburg (3), Hannover (2), Karlsruhe (2), Kassel, Kiel, Köln (3), Leipzig (3), Lübeck, Magdeburg (2), Mannheim (2), München (5), Nürnberg, Plauen, Prag, Riga, Schwerin, Strassburg, Stuttgart (3), Teplitz, Weimar, Wien (3), Wiesbaden (2); 69 Aufführungen in 41 Städten. (Im Ausland: Brüssel, Paris, Stockholm.)

Der 13. Februar ward beachtet in: Altenburg W., Augsburg H., Bamberg S., Barmen W., Basel Tr., Berlin Tr., Braunschweig H., Breslau Tr., Brünn Tr., Crefeld M., Dessau Tr., Dortmund L., Dresden M., Essen W., Frankfurt a/M. M, Gotha L, Graz W., Halle M., Hamburg Rh., Hannover M., Karlsruhe G., Kiel G., Kassel H. Köln H., Königsberg T., Linz W., Lübeck G., Magdeburg Tr., Mannheim R., Metz M., Mülhausen Tr., München Tr., Plauen W., Prag H., Reichenberg L., Rostock M., Stettin Tr., Teplitz L., Trier L., Weimar Tr., Wien Tr. u. H., Wiesbaden Tr., Würzburg H., Zürich M. In 44 Städten.

Der 22. Mai war beachtet in: Berlin M., Darmstadt M., Dresden Rh., Duisburg S., Frankfurt a/M. M., Graz S., Hamburg M., Hannover W., Innsbruck S., Karlsruhe M., Köln W., Leipzig M., Mannheim Tr., München M., Riga H., Stuttgart M., Weimar M., Wiesbaden M. (Im Ausland: Stockholm M.) In 19 Städten.

Als „Kuriosum“ sei erwähnt, dass in Heidelberg am 13. Februar eine Tannhäuser-Parodie aufgeführt worden ist.

*) Nach den „Deutschen Bühnenspielplan“ von Oesterfeld & Co

Uebersicht über die Aufführungen der Werke 1912|1913.

Städte	Feen	Rienzi	Holländer	Tannhäuser	Lohengrin	Rheingold	Walküre	Siegfried	Götter-dämmerung	Tristan	Meister-singer	Summa
Aachen	—	—	3	3	4	2	3	1	—	1	—	17
Altenburg	—	—	2	—	4	1	1	2	2	2	2	16
Aschersleben	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	1
Augsburg	—	3	3	5	6	1	1	1	1	1	3	25
Baden b. W.	—	—	—	—	5	—	—	—	—	—	—	5
Bamberg	—	—	—	—	—	—	—	5	—	—	—	5
Barmen	—	—	—	7	6	2	3	2	3	2	3	28
Basel	—	—	3	5	6	—	—	—	3	4	2	23
Berlin	—	—	6	13	13	19	3	5	1	8	15	83
Bern	—	—	—	—	2	4	4	4	5	—	—	19
Bielefeld	—	—	—	2	1	—	—	—	—	—	—	3
Braunschweig	—	—	5	4	2	1	4	1	1	1	2	21
Bremen	—	—	3	7	6	3	4	3	3	2	6	37
Bremerhaven	—	—	6	—	—	—	1	1	—	—	—	8
Breslau	—	—	6	12	11	5	5	3	6	4	9	61
Bromberg	—	—	—	1	1	—	—	—	—	1	—	3
Chemnitz	—	—	4	6	6	2	2	3	2	2	7	34
Coblenz	—	—	2	3	3	—	—	—	—	2	1	11
Coburg	—	2	3	3	3	—	—	—	—	—	—	11
Colmar	—	—	—	3	—	—	—	—	—	—	6	9
Cottbus	—	—	3	—	—	—	—	—	—	—	—	3
Crefeld	—	—	—	2	—	—	2	—	—	—	4	8
Czernowitz	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—	2
Danzig	—	—	4	4	4	—	—	3	—	2	—	17
Darmstadt	—	1	4	3	2	—	3	1	—	2	—	16
Dessau	—	—	3	4	1	1	2	1	1	1	2	16
Dortmund	—	—	3	5	5	2	3	2	2	1	1	24
Dresden	—	—	6	7	5	6	6	4	4	3	7	48
Düren	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—	2
Düsseldorf	—	1	5	8	7	1	3	2	1	2	4	34
Duisburg	—	—	2	4	4	—	—	1	1	2	1	15
Eisenach	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—	2
Elberfeld	—	—	4	3	11	2	2	2	2	2	3	31
Erfurt	—	—	—	8	—	3	4	—	—	—	—	15
Essen	—	—	2	4	7	6	5	4	4	—	—	32
Frankfurt a/M.	—	—	3	5	7	—	3	1	—	2	6	27
Frankfurt a/O.	—	—	2	1	4	1	—	1	1	—	—	10
Freiburg i/B.	—	—	4	3	—	5	4	4	1	1	—	22
Fürth	—	—	1	—	—	1	—	—	—	—	1	3
Gera	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	1
Gotha	—	3	2	2	1	3	—	—	—	—	3	14
41	—	10	35	141	138	71	70	57	44	48	88	762

Städte	Feen	Rienzi	Holländer	Tannhäuser	Lohengrin	Rheingold	Walküre	Siegfried	Götter-dämmerung	Tristan	Meister-singer	Summa
Uebertrag 41	—	10	95	141	138	71	70	57	44	48	88	762
Görlitz	—	—	4	4	3	—	3	—	—	—	3	17
Graz	—	1	2	4	4	1	3	1	1	3	5	25
Hagen	—	—	—	1	1	—	—	—	—	—	1	3
Halberstadt	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	1
Halle	—	—	3	5	4	1	3	2	3	—	3	24
Hamburg	—	2	8	12	12	4	8	4	4	2	8	64
Hannover	—	—	5	6	5	3	5	3	2	3	6	38
Heidelberg	—	—	—	1	7	—	—	—	—	—	—	8
Innsbruck . . .	—	—	1	2	1	1	—	1	1	—	—	7
Kaiserslautern . . .	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	1
Karlsruhe	—	—	—	3	4	2	3	3	2	2	3	22
Kassel	—	3	3	3	2	—	2	1	1	1	1	17
Kiel	—	5	4	5	5	1	2	2	3	—	—	27
Klagenfurt . . .	—	—	—	2	2	—	—	—	—	—	—	4
Köln	—	—	3	6	5	3	5	3	3	2	4	34
Königsberg	—	—	—	5	4	—	2	2	—	—	4	17
Konstanz	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—	2
Leipzig	—	1	5	7	7	3	3	4	5	4	4	43
Linz	—	—	—	4	—	—	3	—	—	—	—	7
Lübeck	—	—	5	5	6	2	2	2	1	—	—	23
Luzern	—	—	—	2	3	—	—	—	—	—	—	5
Mähr. Ostrau . .	—	—	7	8	—	2	—	—	—	—	—	17
Magdeburg	—	—	1	6	8	2	2	2	2	2	6	31
Mainz	—	—	2	4	4	1	3	1	—	1	3	19
Mannheim	—	2	4	3	4	2	4	2	2	3	4	30
Metz	—	—	1	2	2	—	1	—	—	1	2	9
Mülhausen i/E. . .	—	—	—	2	2	—	—	—	—	2	—	6
München	—	1	6	9	8	5	5	5	5	7	6	57
München-Gladbach .	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	1
Münster	—	—	—	6	5	—	2	—	—	—	4	17
Neumünster	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	1
Nürnberg	—	—	4	5	4	2	2	2	2	1	7	29
Osnabrück	—	5	—	—	—	—	2	—	2	—	5	14
Plauen	—	—	—	5	—	3	3	3	2	—	4	20
Posen	—	—	—	3	3	—	—	—	—	1	—	7
Prag	—	1	5	11	5	2	3	2	2	13	7	51
Regensburg	—	—	—	4	3	2	2	2	—	—	—	13
Reichenberg i. B.	—	—	3	—	4	—	—	—	—	—	—	7
Riga	—	4	5	2	4	1	3	2	2	1	—	24
Rostock	—	—	3	3	2	—	3	—	—	—	3	14
Saarbrücken . . .	—	—	—	—	—	—	3	—	—	—	—	3
Schwerin	—	—	2	2	1	1	2	1	1	1	2	13
Sondershausen . . .	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—	2
84	—	35	185	294	273	115	155	107	91	98	183	1536

Städte	Feen	Rienzi	Holländer	Tannhäuser	Lohengrin	Rheingold	Walküre	Siegfried	Götter-dämmerung	Tristan	Meister-singer	Summa
Uebertrag 84	—	35	185	294	273	115	155	107	91	98	183	1536
Stettin	—	—	7	9	9	—	—	—	—	2	5	32
St. Gallen . . .	—	—	5	—	2	2	4	—	—	—	—	13
Strassburg i/E. . . .	—	—	6	4	7	4	2	3	3	—	3	32
Stuttgart	—	—	—	5	9	3	4	3	3	—	5	32
Teplitz.	—	—	1	4	3	1	1	2	2	2	—	16
Trier	—	—	—	—	5	1	—	1	—	—	—	7
Troppau	—	—	—	4	2	—	1	—	—	—	—	7
Ulm	—	—	—	—	4	—	—	—	—	—	—	4
Weimar	—	—	3	5	3	2	3	3	1	1	2	23
Wels	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	1
Wien	—	3	13	15	15	4	7	5	5	6	7	80
Wiesbaden	—	—	7	8	4	2	7	3	3	5	5	44
Worms	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	1
Würzburg	—	—	2	3	3	—	2	—	—	—	—	10
Zürich (bis 12. 4.) .	—	—	2	10	7	1	3	1	1	—	7	32
Zwickau	—	—	1	2	2	—	—	—	—	—	—	5
100	—	38	232	364	349	135	189	128	109	114	217	1875

Als vor 26 Jahren im „Bayreuther Taschenkalender von 1888“ zum ersten Male eine vollständige Zusammenstellung der Aufführungen (vom 1. Juli 1886 bis 30. Juni 1887) mitgeteilt ward, ergaben sich im Ganzen 641 Aufführungen in 44 Städten (1913: 1875 in 100), und zwar: L. 157, T. 131, W. 103, H. 86, S. 37, R. 35, Rh. 31, M. 26, G. 21, Tr. 14. Demnach haben zugenommen: T. um 233, L. um 192, M. um 191, H. um 146, Rh. um 104, Tr. um 100, G. um 88, W. um 86, S. um 81, R. um 3. Der „Ring“ als Cyklus ist damals noch nicht gezählt worden; es lässt sich annehmen, dass er in 5 Städten (Dresden, Hamburg, Leipzig, München, Prag) etwa 12 Aufführungen erlebt hat, gegen 69 in 41 Städten 1913.

Aus dem fremdsprachlichen europäischen Ausland.

I. Belgien: Brüssel 12 L., 1 H., 1 Tr., 1 Rh., 1 W., 1 S., 1 G. = 18. — Lüttich L.

II. Dänemark: Kopenhagen 6 T., 6 L., 4 M., 3 W. = 19.

III. England: London 3 Rh., 3 W., 7 S., 3 G., 2 H., 2 T., 2 L., 2 Tr. = 20. (In den Provinzen mehre „Ring“-Aufführungen.)

IV. Frankreich: Paris 9 M., 7 W., 5 G., 4 Tr., 3 T., 3 L., 3 S., 2 Rh. = 36. — Lyon L., Nantes M.

V. Holland: Rotterdam Tr. (deutsch, Elberfeld).

VI. Italien: Bologna Tr., Brescia W., Cremona W., Forli L., Florenz W., Genua L., Mailand L. W. Tr., Modena W., Neapel Rh., Padua Tr., Rom W., Turin G., Venedig G., Verona W.

VII. Portugal: Lissabon L.

VIII. Schweden: Stockholm 7 M., 4 L., 2 H., 2 T., 2 Rh., 2 W., 2 S., 2 G., 1 Tr. = 24.

IX. Spanien: Barcelona S., L.

X. Ungarn: 10 T., 10 L., 5 W., 5 Tr., 3 S., 2 H., 2 G., 1 Rh. = 38.

Für gef. Mitteilungen haben wir zu danken: Hrn. W. Behrend (Kopenhagen), Schulz-Curtius (London), Prof. Ducati (Italien), Prof. Gianicelli (für Budapest).