Bayreuther Blätter.

Deutsche Zeitschrift

im Geiste

Richard Wagners

herausgegeben

von

Hans von Wolzogen.

(Mitteilungen des Verwaltungsrates der Bayreuther Bühnenfestspiele, des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins und des R. Wagner-Verbandes deutscher Frauen.)

Einundvierzigster Jahrgang 1918.

BIBLIOTHEEK
DER
UNIVERSITAET
ZU
WÜRZBURG

Inhalt des Einundvierzigsten Jahrganges.

Erstes bis drittes Stück.

Danksagung. — Cosima Wagner an Franz Liszt. Eingeführt durch A. Seidl. — Hans von Wolzogen. Amalie Materna. — Alois Höfler. Seelenlosigkeit und Beseelung unserer Schulen. I. Kaiser Karls Jugendfestspiele. — Karl Alf. Meyer. Leitmotive in der Dichtung. I. — Wolfgang Golther. Sigmunds Schwert. — Auch eine Erinnerung an Amalie Materna. — Kurt von François. Ästhetische Lebensgestaltung einst und jetzt. — Kurt Engelbrecht. Christliche und deutsche Weltanschauung. — Hans von Wolzogen. Martin Luther. Bilder von Franz Stassen. — Deutsche Schrift. — **Stimmen aus der Vergangenheit**: Über deutsche Schrift. — **Bayreuth und Draußen**: Stipendienstiftung. Aus den Vereinen. Caritas. An unsere Leser.

Viertes bis siebentes Stück.

Alois Höfler. Seelenlosigkeit und Beseelung unserer Schulen. II. — Karl Alf. Meyer. Leitmotive in der Dichtkunst. II. — Georg Brandschowanoff. Hellas — Germania, ein olympisches Geschwisterpaar. — Karl Haller. Zusammenhänge in den ästhetischen Anschauungen Schopenhauers und Wagners. — Max Zimmermann. Winckelmann, der Klassizismus und die märkische Kunst. — Bruno Sauer. Winckelmann und Wagner. — Franz Muncker. Richard Wagner und Grillparzer. — **Besprechungen**: Otto Liebich (Lienhard). Karl Grunsky (Bekker). — **Bayreuth und Draußen**: Aus den Vereinen. — Außerhalb der Vereine. — Anna vom Rath †. — Nationalbücherei in Gotha. — Beilage: Bericht der Gobineau-Vereinigung.

Achtes bis zehntes Stück.

Ein Kriegsopfer. — Ein Geleitwort. Richard Wagner an Hans von Bülow. — Arthur Seidl. Herzog Friedrich von Anhalt †. — Franz Fischer †. — Paul Stübe. Luther und Wagner. — Anna Bering. Ton und Seele. — Richard Meister. Die Bedeutung der Leitmotive im Drama. — Richard Hennig. Farbige Musik und Musikphantome. — Paul Bülow. Weimar in der Auffassung Friedrich Lienhards. — **Besprechungen**: Rudolf Schlösser. Ernst Wachlers „Osning". — **Bayreuth und Draußen**: Aus den Vereinen. — Beilagen: Richard Wagner-Stipendienstiftung. — Titel und Inhalt des Jahrgangs.

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

Stück 1—3.

Stimmen deutscher Frauen.

Was uns an der sichtbaren Schönheit entzückt, ist ewig nur die unsichtbare Schönheit. Marie von Ebner-Eschenbach.

Das Schwert gehört zum Heiligtum. Ich vermisse es auch bei jedem einzelnen Menschen, falls er nämlich ein Heiligtum hat. Helene Böhlau.

Was ist Kunst? „Was mein Auge, mein Ohr erfreut" — „was mich bessert" — „was mein innerstes Wesen ausspricht und mich von mir selbst befreit" — so tönt es vielstimmig zum Schaffenden hinüber. Aber er, wenn er ein rechter Künstler ist, schafft, wie er muß, und schweigt; denn das ist das große Gesetz, nach dem sich einzig die Dinge dieser Welt bewegen können:

Bleibe dir selbst treu.

Feodora zu Schleswig-Holstein.

Danksagung

zum 25. Dezember 1917.

Ein edles Herz, das seines Lebens Blut
dem freien Dienst erhab'ner Wahrheit weihte,
denkt nicht an Dank für seinen Opfermut.
Der Engel Gottes wandelt ihm zur Seite
und segnet ihm sein Werk, das heil'ge Gut.
Was braucht es noch der Menge laut Geleite?
Es folgt dem Pfad der Pflicht, in sich geduldig,
und fühlt sich immerdar dem Ew'gen schuldig.

Allein des Dankes, den es nie begehrt,
voll bis zum Überfließen sind die Schalen,
die seine Tat mit goldner Flut beschwert,
entschöpft dem Wunderquell des Idealen.
Die Seelen, denen solch ein Trank beschert,
auf schwerem Weg in trüben Erdentalen,
was haben sie für all die reiche Labe,
als ihres Dankes arme Wiedergabe?

Der Dank ist heilig, den ein Mensch empfand,
ob ringsum Trug und Neid die Welt durchwüte,
der stille Dank entstammt der Wahrheit Land.
Wo Liebeskraft zu hohem Werk erblühte,
da wächst ein Glaube, Göttlichem verwandt,
des Dankes Süße reifend im Gemüte.
Wohl, wem er wird, der weicht ihm scheu und eilig,
doch, wer ihn weiht, dem ist der Stille heilig.

Und nun verleiht der höchsten Liebe Werk
den frommen Gläub'gen auch den Mut zum danken.
Ihr Opfer bringen zum geweihten Berg
die tiefgeheilt am Leben nimmer kranken,
und fühlt verstummend Jeder sich ein Zwerg,
wenn vor der Größe Bild die Kniee sanken, —
ein Blick in's Heil'ge läßt ihn steh'n und sagen:
Was uns vereint, entschuldigt alles Wagen! —

In der Stille des unter den Stürmen der Kriegszeit schweigenden Bayreuth ist am Weihnachtstage der 80. Geburtstag der edlen Frau Treue, unserer hohen Meisterin, gefeiert worden. Die „Danksagung" unserer „Blätter" begleitete eine dabei überreichte Weihegabe des „geistigen Bayreuth", im umfassenden Sinne ernst anteilnehmender Gesinnungsgenossenschaft draußen in der Welt, und in der Form einer Mappe, gefüllt mit Aufsätzen verschiedenen Inhalts, welche im Verlauf des neuen Jahres nach Möglichkeit von unsern „Blättern", als der Sammelstelle dieses „Bayreuth", unserm weiteren Leserkreise (unter dem Zeichen W.M.) mitgeteilt werden sollen. So weit Mitarbeiter und Leser der „Blätter" beteiligt waren, möge ihnen auch an dieser Stelle der herzliche Dank der Gefeierten ausgesprochen sein! — H. v. W.

Cosima Wagner an Franz Liszt.

(W.M.)

Es mag vielleicht einigermaßen seltsam bedünken, einer verehrungsvollst zu Feiernden in gemeinsamem Widmungs-Werke zu ihrem Jubelfest eigenste Briefzeilen ihrer Hand aus ferner, längst vergangener Zeit — und dieses Schriftstück nicht einmal im ursprünglichen Wortlaute — hier wieder vor Augen zu stellen, die mir getreuer Bewahrsamkeit-Sinn und glücklicher Zufall, persönliches Interesse wie lebhafter Forschungs-Eifer zu herzlichem Frohlocken ganz gelegentlich in die Hände gespielt haben. Selbst auf die Gefahr hin eines leichten Stirnrunzelns, zunächst wenigstens, bei der bekanntlich so Selbstlos-Unpersönlichen, im Grunde nur ungern aus dem bescheidenen Hintergrund öffentlich Hervortretenden glaube ich aber doch just diesen Beitrag nicht nur getrost wagen zu dürfen, sondern auch Andern dieses gar beredsame, so ungemein denkwürdige Zeugnis ihres hohen Edelsinnes, gerade bei solch' würdigem Anlaß und zu Lebzeiten noch, nicht vorenthalten zu sollen, nachdem es mir denn schon vergönnt gewesen, es vorzufinden; ja, ich meine es zum ernsten Nachdrucke meiner persönlichen Huldigung vor ihr zum heutigen Tage zugleich auch einer weiteren Öffentlichkeit geradezu schon schuldig zu sein, ohne befürchten zu müssen, ein feineres Taktgefühl dadurch zu verletzen oder gar wider guten Geschmack damit zu verstoßen.

* * *

Über ihr eigen Verhältnis zum Vater und zumal die feineren wie tieferen menschlichen Beziehungen zwischen dem Gatten Wagner und ihm hat uns ja die Jubilarin selber dereinst zu gegebener Zeit (1911) dankenswerten Aufschluß gegeben, in dem bei F. Bruckmann A.-G. zu München aus Veranlassung der 100jährigen Geburtstagsfeier des verewigten Meisters erschienenen (aufmerksamen Lesern der „Bayreuther Blätter" längst vordem übrigens wohlvertrauten) Buche der Erinnerung: „Franz Liszt. Ein Gedenkblatt von seiner Tochter"; und dieses ebenso freimütige wie tief gehaltreiche Bekenntnis, solch' wirklich wissende Darstellung und Beurteilung, sie könnten und müßten eigentlich auch uns — zunächst und zuletzt — vollauf wohl genügen. Leider nur tun sie das für einen gewissen Kreis von Anhängern Liszts oder Liszt-Schülern immer noch nicht, die sogar danach noch gerne „wider den Stachel zu löcken" kommen und ihrerseits so ganz und gar nicht ablassen mögen, seiner genialen Tochter, der unvergleichlichen Frau, womöglich insgeheim doch noch eins wieder zu versetzen — ich selbst, der ich stäts auch gegen die schlechterdings unbegreifliche Auffassung von einer „reservatio mentalis" Wagners Liszt gegenüber sehr entschieden bereits Stellung genommen, habe da einen ganz bestimmten Winkel im Auge. Diesen Freizüglern auf dem großen Meer der Geschichte jenes „Freundschaft-Bundes für's Leben" gilt es gründlich den Wind aus ihren Segeln zu nehmen; ihnen vor allem soll und muß beschämend-erfreuliche Aufklärung ganz unzweideutig schon einmal werden, kann dgl. schlagende Beweisführung bezw. Widerlegung also nicht kräftig genug vorgerückt sein. Und dies nun eben darf durch meinen besonderen Fund endgiltig vielleicht geschehen oder durch seine Mitteilung an dieser ansehnlichen Stelle zuversichtlich doch erhofft werden. Weshalb

dem Missetäter denn auch vergebende Nachsicht gütig zu Teil werden möge, wenn ich im Nachstehenden, ehrerbietigst in's Gedächtnis rufend, der hochgeschätzten Verfasserin ihn wieder vorzulegen und damit zugleich auch einem weiteren Kreise *getreulich* preiszugeben mir gestatte, indem ich zur näheren Begründung hier nur noch die besondere Form und die genaueren Umstände, unter denen ich das Ganze seinerzeit aufgreifen sollte, kurz zu erläutern mich anschicke.

Es geschah nämlich beim Verfolgen meiner Herausgeber-Pflichten in Sachen des, meiner persönlichen Fürsorge zu litterarischer Wahrnehmung anvertrauten (infolge des langwierigen Krieges bedauerlicher Weise bislang noch nicht erschienenen), Tagebuch-Werkes „Liszt*iana*" aus dem Nachlasse von *Lina Ramann*, sowie bei eigenen Sonderstudien hierzu am Weimarer „Liszt-Museum" Herbst 1913, daß ich dortselbst unter den mancherlei Papieren der als Ganzes dem genannten Museum letztwillig vermachten und in selbigen Räumen mit aufgestellten „Lina Ramann'schen Liszt-Bibliothek" — und zwar unter Nr. 204 dieser Sammlung — die gewissenhafte *Abschrift* eines längeren Briefes entdeckte, dessen Inhalt mein Herz sofort schlagen ließ und vernehmlich laut pochen machte. Es war das ein inhaltschweres, unvergeßlich bedeutsames Schreiben der Gattin Wagners und Tochter Liszt's an *diesen*, welches ich da ganz unvermutet plötzlich in Händen hielt, um es mit steigender Spannung alsbald zu lesen: undatirter Rückblick (aus Bayreuth) auf die soeben (29. Mai 1873) zu *Weimar* gemeinsam erlebte Uraufführung des „*Christus*"-Oratoriums ihres Vaters, mit gar tiefsinnig-verständnisvollen Einblicken in das künstlerische Grundverhältnis beider großen Freunde zur Welt und zu einander, aber auch mit ergreifenden Nachklängen an die mancherlei Geistes-Entfremdungen wie vorübergehenden Lebens-Trennungen der letztvergangenen Zeiten seit 1867 zwischen den beiderseitigen Häusern und den zwei großen, für die Schreiberin besagter Zeilen offenbar gleich sehr verehrungswürdigen Persönlichkeiten — bis zum jüngsten glücklichen Neu-Finden und so herzlichen Wieder-Vereinigen nunmehr der Familie und der beiden Freunde. Und näherer Befund ergab hierauf noch das Folgende: Bewußter Brief war in Urschrift mit französischer Sprache niedergeschrieben; allein *nicht* dieses (eigenhändige) *Original* selber lag hier mir vor, sondern vielmehr Meister Liszt's Freundlichkeit hatte der bewährten Diskretion seiner wertgeschätzten Lebenserforscherin dereinst zu Weimar, wo sie selbst beim „Christus" eben auch festlich geweilt, nachträgliche vertrauliche Abschrift erlaubt, und diese treuliche *Abnahme des französischen Wortlautes* hatte hinwiederum neuerdings durch Freundeshand aus dem Lina Ramann-Kreise zu *Nürnberg*, der geweihten Hans Sachs-Stadt „in Deutschlands Mitten": Alex. v. Harsdorf mit Namen, eine *deutsche Übertragung* erfahren, welche, in „Lina Ramanns Liszt-Bibliothek" später pietätvoll mit hinterlegt, nach der Stifterin Ableben testamentgemäß derart an Ort und Stelle nach *Weimar* wieder gekommen war . . . . . ein „harmonischer Zusammenklang und Ring, wie man ihn sich schöner doch gar nicht wohl denken kann!

Das unvergleichliche Schriftstück spricht auf dieser Grundlage ganz allein schon für sich selbst, und so wollen wir es denn auch, doppelt andächtig und dankbar empfänglich zum heutigen *Ehren-* und geschichtlichen *Gedenk-Tag*, ohne allen weiteren Zusatz eigener Prägung mehr, lebendig auf uns wirken lassen!

*

Mein lieber Vater,

so wären wir denn glücklich gestern Abend hier wieder angelangt, und Lulu *) hat schon heute Morgen nicht verfehlt, sich recht wichtig zu machen und dem kleinen Volk von all' den Ehren zu erzählen, mit denen sie dort überschüttet worden. Großpapa hat sie am Arme geführt, Großpapa hat ihr Blumen gepflückt, sie hat bei Großpapa zu Mittag gespeist, und er hat ihr Marken geschenkt; sie hat dem Großpapa Sträuße auf sein Pult stellen dürfen, Großpapa hat eigens für sie gute Sachen (Eingemachtes) kommen lassen" — und so weiter. Nur über den „Christus" hält sie jede Äußerung zurück; ich weiß nicht, ob sie die Kleinen unwürdig erachtet, ihre Eindrücke zu vernehmen, oder ob sie sich nur unfähig fühlt, darüber zu sprechen: ich neige mich der letzteren Annahme zu, die im Grunde nur meinem eigenen Fall entspricht. Unmöglich, Dir den Strom der Eindrücke zu beschreiben, der mich am vergangenen Donnerstag überflutete, und den Schwarm von Gedanken, der solchen Eindrücken entquoll! Denn ich befinde mich unter dem Einfluß eines immer mehr wachsenden Staunens, das einem cantus firmus glich, den die mehr und mehr zunehmenden eigenen Stimmen umranken. Was mich derart mit Staunen erfüllte, war die Bemerkung, wie ein kindlicher, einfältiger und inbrünstiger Glaube, ähnlich dem, wie wir ihn uns zu den ersten Zeiten der Annahme des Christentums wohl vorstellen, sich der gegenwärtigen Gestaltung der Kirche bemächtigt und alles einnimmt und verklärt, was mit dieser Gestaltung zusammenhängt, an welcher — nach Einigen — die Politik mehr Anteil hat als der Glaube. So ist denn der Prachtaufwand (der einen so unzertrennlichen Bestandteil dieser geschickten Organisation ausmacht) hier aufgefaßt, wie ihn das Volk empfindet, in aller Einfalt und Freimütigkeit, nicht mit Hintergedanken an (Priester-) Herrschaft und Blendwerk, sondern mit bereitwilliger Hingabe an diese Herrschaft und dieses Blendwerk als an eine weise Ordnung.

Darf ich Dir bekennen, daß ich den Katholizismus unserer Tage nicht für fähig gehalten hatte, ein Kunstwerk hervorzubringen, das sein Wesen in so anschaulicher und zugleich packender Weise zur Darstellung brächte? Die Werke der Malerei, die er uns gab, sind, soweit ich dies beurteilen kann, bar jenes kindlichen Empfindens, von dem ich oben sprach, und welches sich hier bis in diejenigen Züge bewahrt zeigte, die, wenn ich mich nicht irre, einem Hauptelement der katholischen Kirche von heute entsprechen. Denen, welche dem „Christus" eine zu starke „Theatralik" vorwerfen wollen, wäre füglich zu erwidern, daß die Kirche theatralisch ist, es sein will und sogar sein muß; denn wie weit wohl käme eine des äußerlichen Elementes völlig entblößte Kirche? — der etwas schwunglose Protestantismus von heute kann es uns zeigen! So bin und bleibe ich also überzeugt: wenn

*) Daniela von Bülow, damals 12½ Jahre alt.

anders die katholische Kirche fortbesteht, wie sie sich in unserem Jahrhundert herausgebildet hat, wird auch Dein „Christus" mit ihr fortbestehen; wenn sie sich aber zersetzt, um andere, neue Formen anzunehmen, so wird der „Christus" sie überdauern, als ihr verkörperter Wesensausdruck. Und, wären selbst zu Rom andere Hebel wirksam als — meines Bedünkens — ein blinder und heftiger Erhaltungstrieb, wäre man dort ebenso aufgeklärt, wie unfehlbar: die einzelnen Stücke des „Christus" müßten dennoch bei jedem der Feste aufgeführt werden, auf die sie sich beziehen, und das ganze Werk an den höchsten Feiertagen der Kirche. Mehr als die Missionen, mehr als die geheime Propaganda, mehr auch als eine terroristische Wirksamkeit müßte diese Aufführung die Herzen gewinnen und stärken. Jedoch alles ist blind auf dieser Welt; die Geschicktesten weben ihre Netze gleich der Spinne, um sie doch nur wieder zerrissen sehen zu müssen und immer wieder von vorne beginnen zu sollen; und leider allein diese Blindheit ist kraftvoll, unfehlbar und unerschütterlich. Aber über ihr und ihren ewig vergänglichen Werken schweben dennoch die Schöpfungen der Kunst, die — gleichfalls ganz unbewußt — in derselben Beziehung zu jenem blinden Triebe stehen wie das Sonnenlicht zu dem Feuer, das in den Eingeweiden der Erde glüht, und welches, nach Jacob Böhme's schönem Gedanken, alles Leben vergiftet, sobald das Sonnenlicht ihm erloschen ist.

Nachdem ich nun Dein außerordentliches Werk kennen gelernt, frug ich mich, wie es doch kam, daß Wagner und ich, in scheinbar so gegensätzliche Strömungen geraten, einen so mächtigen und entschiedenen Eindruck von dem Werk empfangen mochten; und, als mich diese geheimnisvolle Selbstprüfung zu einer tieferen Einkehr in mein Inneres führte, da erkannte ich wie in einer Vision die Nichtigkeit aller Formen. Schatten gleich erstehen, schwinden und kehren sie wieder und kreuzen sich, untrennbare Erscheinungen des gestaltenden Genie's. Gleich wie Dante die drei großen Abteilungen der Hölle, des Fegefeuers und des Himmels brauchte, um uns zu sagen, was er empfand, so heischte Dein künstlerischer Schöpferathem die Welt des Katholizismus als notwendige Grundform des Ausdrucks. Einteilung und Form besagen uns nicht mehr als die massenhafte Zeichensprache der Hindu's, um in uns den Begriff der Ewigkeit zu erwecken. Nein! vielmehr der Hauch der Wahrheit, der sie durchweht und belebt, ergreift den Geist vielleicht noch mächtiger, der diese Formen überschaut, als denjenigen, welcher ihnen noch unterworfen ist. — Durch alle Phasen meines Lebens hindurch, die mich von Dir zu entfernen schienen, bewahrte ich immer diese kühne Überzeugung, daß uns eigentlich nichts trenne; indem ich das äußere Leben und was damit so zusammenhängt sehr wohlfeil einschätzte, hegte ich im Grunde meiner Seele eine stille Verachtung für alle die Guten oder Bösen, die uns entzweit wähnten, oder doch wünschten; und ein ähnlicher Eindruck im Hinblick auf Dich und Wagner bemächtigte sich nun meiner, als ich diesen

„Christus" hörte. Es kann ja dem äußeren Empfinden nach nichts Ungleichartigeres geben als Deine und Wagners Weltanschauung; und doch, wenn eine Seele Dein Werk zu verstehen, innerlich zu ergreifen und zu würdigen, nicht nur zu hören wußte, so war er es! Piedestal, Krücke oder Stelze: die Form macht nur auf glaubensschwache Menschen einen anziehenden oder aber abstoßenden Eindruck; die Auserkorenen erkennen und grüßen sich trotz den Verschiedenheiten im Ausdruck, und Du würdest einen „Christus" von Wagner lieben und verstehen, wie er den Deinigen liebt und versteht. Als ich hier das „O filii, o filiae!" wieder vernahm, das ich so oft und mit so viel Inbrunst in meiner Kindheit gesungen, da spann sich der Faden meines ganzen Lebens vor mir ab. Und zu meinem Erstaunen mußte ich mir eingestehen, daß nichts in mir anders geworden; dieselbe Begeisterung, die mich an den Stufen des Altars ehedem durchglühte, erfüllte mich, als ich diesem Deinem Werke lauschte, und diejenigen, welche nicht eher zufrieden sind, als wenn sie alles wohl gruppiert und betitelt haben, sie würden sich, glaube ich, bei näherer Einsicht der Dinge in einiger Verlegenheit befinden.

Eine Tatsache aber, die mich mit besonders freudiger Genugtuung erfüllte, war der Zusammenklang meiner Ansichten mit denen Wagners im Punkte der Wiedergabe. Man hatte uns so viel Schlimmes prophezeit, daß wir uns immerhin mit einer gewissen Besorgnis zur Kirche begaben. Kaum waren jedoch die ersten Takte erklungen, als mich schon dieselbe felsenfeste Zuversicht überkam, die mich stets beherrscht, wenn Wagner was immer in seine Hand nimmt; eine frohe Zuversicht, die mich dann auch für alle Einzelheiten völlig gleichgiltig sein läßt: was wollen kleine Ausstellungen bedeuten, wenn der Strom des Lebens vorüberquillt? Und im Augenblicke, da meine blöde Ängstlichkeit von mir abfiel wie ein geborgter Fetzen Kleid, kam Wagner, der sich von mir getrennt hatte, auf mich zu und flüsterte mir ins Ohr: „Dein Vater ist herrlich; es geht prächtig!" Und dieser Eindruck verblieb mir für die ganze Dauer der Aufführung, ungeachtet der rechts und links etwa geschossenen Böcke; und eben noch sagte Wagner zu Frau Ritter *), wie sehr er die Wärme und Lebendigkeit des Ganzen bewundert habe. Das (oder vielmehr nicht das, sondern die Leute, mit denen Ihr Beide, Du und Wagner, Eure Schlachten liefert), erinnerte mich an eine Anekdote, die man sich vom Großen Friedrich erzählt, welchem — am Vorabend der Schlacht bei Zorndorf, glaub ich — der General Dohna ein ganz frisches, schmuckes Regiment vorführte. „Teufel, meinte er, wie fein, geschniegelt und gebügelt sind Seine Leute! Die meinigen sehen aus wie die Grasteufel, aber sie beißen; hoffe, die Seinigen tun das auch!" Ich bilde mir ein, daß alle genialen Menschen von jeher sich so beholfen haben, und daß man Drill und Eleganz den Mittelmäßigkeiten überlassen muß.

*) Franziska Ritter, geb. Wagner, Alexander Ritters Gattin.

Von Frau von Milde waren wir entzückt, und man hatte uns doch versichert, ihre Stimme sei bereits ausgesungen! Ich bedauere, sie nicht mehr gesprochen zu haben, um ihr noch zu sagen, daß sie mich diesmal mehr gerührt habe, als in ihrer schönsten Blütezeit. Unser ‚Dummerchen' von einem Geiger, der es nicht verstand, ein Plätzchen in Deinem Orchester zu erobern, hat wenigstens einen tiefen Eindruck von dem Gehörten mit fortzunehmen gewußt und war in all' seiner Einfalt mehr gefesselt von der so unvergleichlich verdienstvollen Aufführung, als gestört durch die Unachtsamkeit einiger der ausführenden Musiker.

Dies also im Großen und Ganzen der Umriß dessen, was wir uns seit unserem Abschiede von Dir gesagt haben. Ich habe Wagner meinen gerührtesten Dank für seine Begleitung dorthin ausgesprochen (weiß ich ja doch, wie schwer es ihm wird, seine Partitur zu verlassen); und, indem ich mir das Gesammtbild all' der Nebelschleier zurückrief, die man vor die Strahlen Eurer wechselseitigen Liebe gezogen, mußte ich an den Titel eines Stückes von Calderon denken, worauf wir oft und gern anspielen: „Es ist besser, als es war!" Wahrlich, ich kann mir nicht vorstellen, daß es für den Künstler eine größere Freude geben könne, wenn er erst sein Werk vollendet d. h. losgelöst von seinem Selbst einer Welt der Enttäuschungen und Entwürdigungen preisgegeben hat, als den lebendigen Widerhall aus einem ebenbürtigen Geiste. Darum auch hat mich Wagners Gegenwart in der Kirche so innig erfreut, während ich mich ohne diese Weihe meiner eigenen Begeisterung eines schmerzlichen Empfindens nicht hätte erwehren können. Denn, wenn Du auch die Vereinsamung eines Fredro und ähnlicher Anderer leugnest, so wirst Du mir, denke ich, doch die Verlassenheit des Genie's ohne Weiteres zugeben. Möchte sich doch kein Mißton mehr zwischen die edlen, ergreifenden Klänge Eurer Herzen drängen; möchte keine, gute oder schlechte Absicht ihre verengenden Schranken zwischen Euren erhabenen Geistern fürderhin noch aufrichten, die doch so einzig geschaffen sind, einander zu verstehen!

Dies der Wunsch Deiner Tochter C.

*

In der Tat hätten wir dem unserseits nichts weiter hinzuzufügen — wie sollten und könnten wir auch? — wenn nicht an dieser Stelle stimmungvoll abrundend nur eben den Ausspruch Meister Liszts selbst noch mit anzureihen, den August Göllerich aus dessen eignem Munde seinerzeit vernommen und uns in seinem warmherzigen großen „Liszt"-Buche (Berlin, bei Marquardt & Cie.) pietätvoll aufbewahrt hat: „In Weimar hatte man 1873 zum Einstudieren [des „Christus"] zu wenig Zeit, denn man war besorgt, gleichzeitig eine komische Oper herauszubringen. Trotzdem hat Wagner nach dem ersten Hören des Werkes in unvergeßlicher Weise über die Komposition zu mir gesprochen in Worten, die ich nicht wiederholen mag, die aber zu den tiefsten Genugtuungen meines Lebens zählen".

Dessau, Dezember 1917. **Arthur Seidl.**

Amalie Materna.

Sie nicht mehr unter den Lebenden? Es läßt sich nicht denken. Ganz Leben war sie, ganz Natur. Darin wurzelte ihre Kunst, ihre Größe. Darum konnte sie des Meisters erste Brünnhilde werden, die Bayreuther Walküre sein. Daher dieses Elementarische, Kindliche und Heldische, diese gesunde Kraft, diese Reinheit der Leidenschaft, welche verkörpert in der Gestalt Brünnhildens den Hörenden und Schauenden unbedingt überzeugte: Das ist sie, Wotans Schildmaid, Wagners Heldin. Dadurch ward sie für den Meister in jener schweren Zeit des ersten Werdens seines unerhörten Werkes auf der Bühne diese unvergleichlich beglückende Offenbarung des köstlichsten Gewinns, der seinem Drama den Lebensatem verlieh. Von den Lebensgeistern der Wotantragödie war der Siegfried nicht zu finden, aber die Brünnhilde war gefunden, und in ihr die erlösende Kraft des Ganzen. Dieser Beglückung des bis an's Ende innig dankbaren Meisters entsprach im Herzen der starken Natur die freudig und völlig hingegebene Liebe und Treue dieser seiner „Besten und Vertrautesten", die er selber als „treu und mutig" vor Allen pries. Diese mutige Treue, dieser treue Mut war die S e e l e ihres Lebens und Wirkens, die des Schauenden und Hörenden nicht bedarf, um der Verehrung der Gedenkenden gewiß zu sein. Glücklich aber, wer einst ein Schauender und Hörender sein durfte! In hohem Maße auch ein Hörender: denn das war ein untrennbarer und wesentlicher Teil jener vollen, gesunden, reinen Natur, daß ihr auch die herrliche Stimme gegeben war, die mit ihrer hellen Kraft und ihrer ursprünglichen Gesanglichkeit es vermochte, in gleich vollkommener Weise durch den heldischen Walkürensturm des Widerschwurs im Speereid der „Götterdämmerung", wie durch die melodische Schönheit der Herzeleidenkunde im „Parsifal" den Hörer zu ergreifen und zu entzücken. Noch im grauen Haar war die Unverwüstliche die großen Erinnerungen an jene tönenden Gestalten wiederzuerwecken imstande: ihr, die dem Meister die Treue gehalten, hielt ihre Kunst auch Treue bis zuletzt. Uns Alten, Treuen von Bayreuth aber wird es eine tiefe, alle Trauer hell verklärende Freude sein in dem ersehnten Glück der Friedenswiederkehr des „Ringes" auf den Festspielhügel: „B r ü n n h i l d e n s z u g e d e n k e n"! —

Hans von Wolzogen.

Seelenlosigkeit und Beseelung unserer Schulen.

Von **Alois Höfler** (Wien).

Hier bin ich Mensch, hier darf ich's sein.

Als ich Anfang 1917 einen Abdruck des Aufsatzes „Die Ideale des Realismus" *) dem Herausgeber dieser Blätter sandte, antwortete er mir:

„Lieber Freund! . . Daß Du von der „Schülerseele" sprichst, hat mir noch nachträglich wohlgetan! Als ich die Schule besuchte, habe ich mich niemals als „Seele" gefühlt — d. h. behandelt gefühlt, immer nur als „Schüler", d. h. Lehrobjekt. Um meiner Seele genüge zu tun, schrieb ich während der Stunden auf den innern Deckel meines Cicero deutsche Verse und so ward ich aus einem guten ein schlechter Schüler. — Würdest Du nicht einmal auch für unsere Blätter etwas dieser Art schreiben? Eine Ergänzung oder Erwiderung auf P. Försters Aufsatz **) wäre z. B. doch recht erwünscht; er selbst scheint darauf zu warten. Auch dachte ich an eine Beleuchtung des von Dir öfters betonten Gedankens des Galilei, vielleicht in Verbindung mit Goethes Naturauffassung".

„Die Aufgab' ist gestellt — ringt um den Preis!" Die Aufgab' im Sängerkrieg aber hatte gelautet: „Könnt ihr der Liebe Wesen mir ergründen?" — Und so wollen auch wir Kämpfer um eine Schule der Zukunft die Lehrer und Erzieher an den Schulen der Vergangenheit und Gegenwart vor allem fragen: Kennt und liebt ihr Schülerseelen so, daß ihr ihnen, den reinen Toren, ein Gurnemanz sein, daß ihr erstarrten Seelen sagen und singen könnt: „Der Winter wich, und Lenz ist da!"?

Welch ein Abstand vom winterlich rauhen Gedörn unserer gegenwärtigen, wirklichen Schulen und einer „Deutschen Schule der Zukunft"! Die Kluft ist tief und breit, kaum weniger tief als die zwischen dem „Kunstwerk der Zukunft" und dem kunstfeindlichen Leben der Gegenwart. So

*) „Die Ideale des Realismus" habe ich in der von Friedrich Poske unter meiner Mitwirkung herausgegebenen „Zeitschrift für den physikalischen und chemischen Unterricht" an der Spitze des 30. Jahrganges, Januar 1917 (S. 1—11) in Kürze dargestellt. Ausführlicher wird es geschehen in den von Poske und mir (bei Teubner) herausgegebenen „Didaktischen Handbüchern für den realistischen Unterricht". Hier ist im X. (letzten) Bande „Das Verhältnis der realistischen zu den sogen. humanistischen Fächern" der letzte Abschnitt ebenfalls überschrieben: „Die Ideale des Realismus". Mir hatte sich diese paradox klingende Zusammenstellung der zwei sonst meist als Gegensätze auftretenden Begriffe „ideal und real" ergeben aus dem noch widersprechender klingenden Titel: „Die Ideale des Materialismus", den Heinrich von Stein (auf einen Vorschlag seines Verlegers hin) seiner Erstlingsschrift vorgesetzt hatte. Sie ist erst jetzt wieder zugänglich gemacht worden in dem ersten der drei Bändchen von Stein's Gesammelten Dichtungen, die Poske in schöner Treue für seinen Jugendfreund zum Gedenken an das dreißigste Jahr seit dem Tode des in seinem dreißigsten Lebensjahr uns Entrissenen (1887) neu herausgegeben hat (im Inselverlag, Leipzig).

**) „Die deutsche Schule der Zukunft" behandelt Paul Förster in den Bayreuther Blättern, 39. Jhrg. 1916, S. 186—191, 253—276. Hier lesen wir S. 256: „In allem aber herrsche — es kann der Schule nicht genug ans Herz gelegt werden — die Liebe." So sind Förster und ich schon von Anfang einig, unbeschadet der später auszutragenden Gegensätze.

breit und tief, daß ein Brückenschlagen nur diese unsere „Bayreuther Blätter" wagen dürfen. Hatte ich aber dem Herausgeber der „Zeitschrift für physikalischen und chemischen Unterricht" zu Beginn ihres 30. Jahrganges danken dürfen durch das Aussprechen seiner und meiner „Ideale des Realismus", so tue ich nun ähnliches zur Eröffnung des 41. Jahrgangs dieser einst so ganz „unter uns" bleiben sollenden Blätter durch Betrachtungen und Hoffnungen, die wir nennen könnten: „Realisierung von Idealen". *) An eine solche Möglichkeit hatte die längste Zeit niemand gedacht — und doch scheint auch für sie heute schon die Zeit gekommen, in der man wieder nicht mehr versteht, wie einsam wir einst gewesen sind. Genug, daß nun auch die ältesten Jahrgänge dieser Zeitschrift „gesucht" werden. Diese unsere Blätter galten einst als *νεφηλεκοκυγία*, als das rechte Wolkenkuckuksheim. Aber — „auf wolkigen Höhen wohnen die Götter" — von der Höhe des Bayreuther Hügels blicken und rufen sie hinaus in eine Welt, die nun Neidhöhl' noch näher liegt als je und von der wir doch Zeichen empfangen, daß es nicht mehr die alte Welt ist, die Bayreuth nicht sehen und hören mochte. Wenn es aber vierzig Jahre gebraucht hat, bis für die einst „unzeitgemäßen Betrachtungen" dieser Blätter nun ihre Zeit — und gerade in der größten und grimmigsten aller Zeiten — endlich doch gekommen ist, so müssen es wohl von Anfang Betrachtungen sub specie aeternitatis gewesen sein, die der Herausgeber dieser Blätter und der immer wachsende Kreis ihrer Freunde gewagt hatte. Aber wie wenn der Herausgeber selber uns weisen und beweisen möchte, daß für einen bis in die „Höhen indischer Lüfte" zurück- und aufwärts gewendeten Blick sogar Zeitlosigkeit und Zeit sich freundlich vertragen gelernt haben, hat er in das selbe Jahr des beginnenden fünften Jahrzehntes (des ersten Jahrganges, der statt in Antiqua nun in deutlich deutschen Lettern gedruckt wird) seinen 70. Geburtstag verlegt:

„Hans, Hans — Herr Meister", der du nun für uns geworden bist aus dem Treugesell, dem Lehr-Jungen des ersten Jahrganges von 1878! — — —

Wie aber hat's der Herausgeber angefangen, nachdem er's einst schier nur *seinem* Meister recht gemacht hatte, nun uns allen — nicht zu Gehör, sondern zu und aus dem Herzen zu reden? Weil er — wie die Regel „auch mal 'ne Ausnahme verträgt" — ausnahmsweise sogar seinen eigenen Blättern erlaubte, seinem Herzen einen Stoß zu versetzen. Denn als das mußte er es empfunden haben, als Professor Paul *Förster* in seinem Aufsatz über die deutsche Schule der Zukunft (S. 265) schrieb:

„*Die klassisch-humanistische Bildung.* Humanismus, also zu deutsch allmenschliche Ausbildung der Persönlichkeit, ward und wird nicht nur in

*) Nachdem diese Umkehrung hier niedergeschrieben war, traf ich auf einen wesensgleichen Gedanken, gesteigert in unendliche Höhen, in *Wolzogens* Buch „Das Himmelreich in uns" (Berlin 1909 bei Martin Warneck). Hier (S. 132) wird „die Erscheinung des Göttlichen selbst in seiner Reinheit" genannt „die Realisierung der Gottheit in der Idealität".

Athen oder in Rom erzielt; und aus unendlich vielen Quellen fließt sie zusammen: sie ist aber nie und nimmer zu trennen von der vaterländischen Bildung, ohne diese hängt sie in der Luft, ein hohles Gebilde. Und das Klassische, d. h. Mustergiltige, Vorbildliche, suchen und finden wir wiederum zuerst in der Heimat, und auch da mit nichten nur bei dem, was man als „klassisch" abgestempelt hat, als ob dagegen kein Widerspruch sei, als ob damit ein gewisser Abschluß auf lange Zeit erzielt worden sei. ‚Dem Deutschen kann nur durch den Deutschen geholfen werden', und nur durch das Deutsche; das Fremde ist gefährlich, verwirrend, schädlich; es hat uns nichts genützt. Und wenn man darauf hinweist, daß die fremden Einflüsse seit 2000 Jahren unsere Bildung bestimmt haben, so spricht das eben für, nicht gegen unser Verlangen, daß wir dem endlich absagen, und unsere Sache auf uns allein stellen, daß wir in unserer Geschichte ein neues, unbeschriebenes Blatt aufschlagen; der Tag wird kommen, wo das Buch mit herrlichem Inhalte gefüllt sein wird. . . . . Um nicht verkannt zu werden, wir sprechen dem Altertume, insbesondere dem Hellenentume, seinen hohen Wert nicht ab. Aber diesen Wert mit in den Kreis unseres Bildungsstoffes zu ziehen, ist Aufgabe der Geschichtslehre; es bedarf dazu nicht der Kenntnis der Sprachen selbst, von denen es heißen möge: Sie sind tot, lasset die Toten ihre Toten begraben. Will sie aber einer aufwecken, so tue er es nach eigenem Rechte; es allgemein zu verlangen, ist nicht der deutschen Schule Sache und Amt".

Also auch die Bayreuther Blätter haben sich endlich nun doch bekehrt zum Kampf gegen das Griechische? Und Wolzogen, der ein Verdeutscher der Tragödien des Aschylos (Reklam 988, 1008/25/38/59) gewesen war, ehe er von Meister Wagner zum Herausgeber seiner Blätter gekürt worden ist, kämpft nun auf der Walstatt mit gegen die klassisch-humanistische Bildung?! Dieser treueste aller Idealisten übergelaufen zum Realismus? „Merkwürdiger Fall." Der Fall muß gerade in diesen Blättern näher untersucht werden. Vernehmen wir daher vor allem die Personalien, diesmal nicht die des Angeklagten, sondern des Anklägers, Försters (und dann die des Verteidigers).

1. Für den Neuhumanismus.

Prof. Dr. Paul Förster (Berlin, Friedenau) stellt sich uns vor (B. Bl. S. 268) als einen Mann, der „den Lehrberuf gern und freudig über 40 Jahre ausgeübt" hat. In seinem 72. Jahre entwirft er uns ein Zukunftsbild von der deutschen Schule, das an jugendlicher Kühnheit das Meiste von dem Vielen, Allzuvielen übertrifft, was über die Schulen der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft immer wieder geredet und geschrieben wurde und wird. An dem Feuer seines Tadels wie seiner Hoffnungen erwärme sich, aus der Fülle seiner Anregungen bereichere sich jeder Leser, dem die Beseelung unserer Schulen am Herzen liegt. Darum wiederholen wir nichts von dem Vielen, dem wir voll zustimmen; sondern der in diesen Blättern überraschend klingenden Absage an „die klassisch-humanistische Bildung" versuche ich gerade als „Realist" (— ich habe durch 27 Jahre im Gymnasium Mathematik, Physik und philosophische Propädeutik gelehrt, und lehre seither an den

Universitäten Prag und Wien Philosophie und Pädagogik und bin so im ganzen das 42. Jahr Schulmeister) entgegenzutreten, indem ich für einen neuhumanistischen Unterricht auch der klassischen Sprachen, zumal des Griechischen, ein versöhnendes Wort einlege. Vielleicht werden wir zwei Alten uns über dem Ewig Jungen rasch die Hand reichen! Um sogleich zu sagen, wo ich hinaus will:

Mir scheint all die grimmige Anfeindung, die sich seit langem und von Jahr zu Jahr heftiger gegen die Pflege des Griechischen in unsern Schulen richtet, sich nicht zu richten gegen das, was die Griechen den Deutschen waren und noch heute sein können: nicht ihre Väter, sondern ihre Brüder.*) Umsomehr aber richten sich Haß und Verachtung, meist ohne daß die Unzufriedenen es selber recht wissen und unterscheiden, gegen das, was aus dem Ewigen jener Werke kunst- und weltfremde Schulmeister gemacht haben. Sie haben aus Kunst eine vermeintliche Wissenschaft, sie haben aus Homer „die homerische Frage", sie haben aus Dichtungen „Litteraturgeschichte" gemacht und — all das wäre ja das unbestreitbare Recht der Wissenschaft als solcher — sie haben diese wirkliche und jene vermeintliche Wissenschaft vorzeitig unseren Schulen und Schülern einpfropfen zu müssen gemeint, statt daß ihnen der klassische Unterricht Keime köstlicher Kunst immer wieder neu und jung sprießen ließ. Viel öfter ist diese Verkehrung zwischen Kunst als dem Ursprünglichen und Wissenschaft als dem Abgeleiteten dumpf gefühlt worden, als man sich getraut hat, dies deutlich beim Namen zu nennen**) oder gar Abhilfe zu versuchen.

*) So habe ich schon 1904 gesagt in dem Artikel „Gymnasium" (Enzyklopädie der Pädagogik, hgb. von Lindner-Loos, Wien.)

**) Im ersten der Hefte „Blätter für deutsche Art und Kunst", hgb. (1915) von Richard Benz (Privatdozent in Heidelberg) nennt dieser „die Renaissance das Verhängnis der deutschen Kultur". Gewiß in großem Umfange mit Recht. (Wir brauchen die Leser dieser Blätter nur zu erinnern an die noch umfassendere Verurteilung eines großen Teiles der oft gedankenlos gepriesenen Kunst der Renaissance in der großen Einleitung von Schemann zu Gobineau's eindrucksvollen fünf dramatischen Szenenfolgen „Renaissance".) Befremden muß nur, daß Benz in jenem Hefte nirgends Richard Wagner nennt, wiewohl er gerade in den schärfsten seiner Verurteilungen sich ganz nahe berührt mit denen des Meisters.

Umsomehr darf es uns freuen, daß wir in dem ausgezeichneten Büchlein „Deutsche Renaissance" von Burdach (1916 bei S. Mittler, Berlin), der an Benz anknüpft und ihn in wesentlichem berichtigt, S. 92 lesen:

„Richard Wagner hat dem deutschen Volk, ja der gesamten Kulturwelt eine Renaissance der modernen Kunst, eine künstlerische Wiedergeburt oder Erneuerung aus dem Geist der altgermanischen und der mittelalterlichen romanisch-deutschen Sagenwelt, aus den Errungenschaften der großen deutschen Musik und aus den Erinnerungen an die antike Bühne, an die Tragödie des Äschylus geschaffen. Er hat auch aus dem poetisch-menschlichen Gehalt der Zeit Albrecht Dürers, jener ersten deutschen Renaissance, die nach Benz über unsere nationale Kultur das Verderben heraufbeschwor, in den „Meistersingern", die den bedeutendsten deutschen Dichter jenes Jahrhunderts, Hans Sachs, unseren Sinnen und Herzen wie einen heute Lebenden nahebringen, einen neuen Ausdruck und Stil heiterer Kunst entfaltet und uns das schönste musikalische Lustspiel geschenkt. Alles dies, ohne jemals in dem Gymnasium in die alte heimische Sprache, Dichtung und Sage eingeführt worden zu sein.".

Wir fügen ein: Umsomehr in die alte griechische. Wie wohl auch Richard Wag-

Solche Hilfe kann im Grunde ja nur von einem Arzt kommen, der nicht selber erst wieder nur Rezepte schreibt, sondern der mit eigener Hand Heilbalsam spendet: vom Künstler. Lesen wir doch wieder und wieder die in leidenschaftlicher Wärme, aber auch in gedanklicher Schärfe ausgesprochenen Absagen der Kunst an die Wissenschaft in den Eingangsteilen von Richard Wagners „Kunstwerk der Zukunft"! Abstrakter Wissenschaft muß es freilich und auf immer versagt bleiben, aus diesem Buch zu lernen, das ja auch der Künstler nur schrieb, weil es ihm eine Zeitlang versagt war, in der ihm einzig angemessenen Sprache zu seiner Zeit und allen künftigen Zeiten zu sprechen: in der Sprache seiner Dichtung und Töne. Aber dieser leidende Künstler hat als ein alles Elend jeweiliger Gegenwart schmerzlich mitleidender Mensch auch das Schulelend, das verschuldet war durch jene Verkehrung des Verhältnisses zwischen Kunst und Wissenschaft, am eigenen jungen Leib und Leben gefühlt und diese Qualen auch im reifen Mannesalter nicht vergessen. Darum haben auch diese seine Bayreuther Blätter schon öfter an diese alten und noch immer offenen Wunden gerührt. So lesen wir aus der Feder des wackeren Künstlers Martin Plüddemann im Jahrg. 1881 (S. 25):

„Wagner erzählt in seinem ‚Briefe an Friedrich Nietzsche', daß zu der Zeit, als er Griechisch und Latein erlernen mußte, in ihm wirklich ‚Etwas ertödtet' worden sei, ‚durch eine tödtlich falsche Disziplin'. Was er hier als ‚ertödtet' bezeichnet, war die ursprüngliche Begeisterung für die alten Klassiker, die ‚tödtlich falsche Disziplin' aber die vorwiegend grammatikalische Behandlung derselben. Diesen vertrockneten Gelehrtengehirnen will es durchaus nicht in den Sinn, daß die Schriften der Alten zunächst als Kunstwerke für uns in Betracht kommen, wegen ihrer wunderbaren Klarheit, ruhigen Beschaulichkeit und Objektivität, die sie vor den Schriften der Modernen so hoch auszeichnet. Kunst und Philosophie

---

ner gegen Ende seiner Gymnasialzeit „kein guter Schüler" war, so hat er doch von dem damaligen Maß (oder Übermaß — was weiß ich —) des Unterrichtes in griechischer Sprache und Dichtung offenbar sehr viel und sehr wesentliches in sich aufgenommen. Sehr mit Recht ist es hervorgehoben worden (von Glasenapp, Chamberlain u. a.), daß Richard Wagner der einzige große Musiker ist, der nachhaltige klassische Bildung genossen hat — und vielleicht ohne das nicht der einzige deutsche Tragiker geworden wäre, der es an Größe und zugleich Volkstümlichkeit den griechischen Tragikern gleichzutun vermochte.

Nach echt warmherzigem Verständnis für das, was uns dankbar macht für das Deutsche in Wagners Kunst, gewinnt es für uns erhöhte Bedeutung, daß Burdach unmittelbar fortfährt: „So wird es auch in Zukunft bleiben. Nur das einsame Genie vermag der Kunst die Wiedergeburt zu neuer Größe zu erringen. Schule, Universität, staatliche Kunstpflege können nichts weiter dazu beitragen, als daß sie das Verlangen nach großer edler Kunst in die Herzen senken und Sinne wie Gefühl zu williger Aufnahme fähig machen. — Um so zu wirken, muß das deutsche Gymnasium der Zukunft den schlimmsten Feind der modernen Bildung bekämpfen: die Zersplitterung und die Zerstreuung. Darum ist es der vierte und vielleicht allerwichtigste Leitsatz, über den man sich verständigen muß, bevor eine ersprießliche Umgestaltung unserer höheren Schule auch nur denkbar ist: die Vielwisserei ist der Tod jeder wahren Bildung. Kunstgeschichte, Volkskunde, Bürgerkunde, Heimatkunde, vorgeschichtliche Altertumskunde — sie alle klopfen an die Pforte und begehren Aufnahme. Sie sind willkommen als Gäste zur gelegentlichen Befruchtung des deutschen Unterrichts. Aber die Schule muß ihnen das Haus verbieten, wenn sie als dauernde Bewohner festgeregelt Unterkunft heischen".

soll man aus diesen Schriften schöpfen; unsere gewöhnlichen Gymnasialgelehrten aber schöpfen nur noch spitzfündige Regeln und sog. ‚Phrasen' daraus, die dann, zusammengestellt, zur Verfertigung z. B. lateinischer Aufsätze dienen".

Über vierhundert Jahre deutscher Schulgeschichte erstreckt sich dieses Elend. Der Althumanismus, diese dürftige eine Seite oder Kehrseite der üppigen Renaissancekunst, hat die im Stabat mater und im Dies irae des Mittelalters noch lebende, mit Feuerzungen sprechende und singende, in den Vagantenliedern jugendlich jauchzende lateinische und lateinisch-deutsche Sprache zu einer toten gemacht — sie haben sie getötet, als sich die ganze „Kunst" der Althumanisten zugespitzt hatte auf das eine Ziel einer imitatio des ciceronianischen Latein. So im 15. und 16. Jahrhundert der Althumanismus, der die biederen Krachenberger in Crachus Pierius, Wittenberg in Albioreia verböserte —

und welschen Dunst und welschen Tand
sie pflanzten uns ins deutsche Land.

Dann zweihundert Jahre sich immer steigerndes Schulelend mit allen unglaublichsten Verkehrtheiten im Beibringen jenes bischen Lateins, denen Martin Luther flucht, wenn er — und noch hundert Jahre nach ihm Comenius ebenso — behauptet, daß „der lateinische Unterricht in 15—20 Jahren nichts erreicht".

Wieder hundert Jahre später aber kam statt dieses lateinisch-italienischen Althumanismus der griechisch-deutsche Neuhumanismus unserer Winckelmann, Lessing, Herder, Goethe, Schiller. Will man nun heute diesen Neuhumanismus, der noch heute lebt, für das büßen lassen, was ein Vierteljahrtausend früher der Althumanismus verbrochen hatte? In der härtesten und herrlichsten Zeit des bei Jena 1806 zerschmetterten und durch den Freiherrn von Stein 1810 wieder aufgerichteten Deutschland hat Schillers Freund Wilhelm v. Humboldt als preußischer Unterrichtsminister das neuhumanistische Gymnasium geschaffen und dieses hat sogleich auch realistische Bildungsstoffe (— mehr als ihm manchmal gut waren — z. B. Teile der Mathematik, die wir jetzt nach hundert Jahren als für die meisten Schüler zu schwierig oder doch fernliegend erkannt haben) in sich aufgenommen. Freilich kamen dann Schulgewaltige wie Johannes Schulze, den Paul de Lagarde den „Provisor allen Giftes" nennt, und machten aus Schiller'schem Geist einen immer schlimmer und schärfer verschulten „Wissensstoff" zur Substanz der „gelehrten Schulen". Ein schon in sich törichtes Wort. Aber auch wenn man es sprachlich ausbessert zu dem gemeinten Gedanken „Schule für künftige Gelehrte", so hätte sich ja auch schon in viel harmloseren als den jetzigen harten Zeiten — damals, als z. B. der deutsche Professor sichs noch leisten konnte, seine Weltfremdheit zur stehenden Figur der Flie-

genden Blätter auswachsen zu lassen — hätte die der Kunst den Rücken kehrende, vor der Wissenschaft und nur vor ihr auf den Knien liegende Welt sich sagen können, daß ja doch nicht jeder Gebildete ein Gelehrter werden müsse. Dies schon deshalb nicht, weil ja eigentlich der Gelehrte gerade durch diese seine Gelehrsamkeit sich eine Art Recht errungen hat, gelegentlich auch halb oder völlig ungebildet zu bleiben oder zu werden: denn als Gelehrter darf, ja muß er sich bis aufs äußerste spezialisieren und im kleinsten Punkt die höchste Kraft betätigen — wenn er dabei nur gescheit genug bleibt, nun nicht gerade von diesem Punkt her die Welt aus den Angeln heben zu wollen. Aber „gelehrte Schulen", d. h. Schulen für Gelehrte, waren sie ja allerdings, diese Schulpforta und so manche andere ebenso stille, wenn auch weniger berühmte Stadt, in der z. B. ein Nietzsche (wie es seine Lebensbeschreibung anschaulich schildert) zu nichts anderem als zum Philologlein erzogen wurde, das sich in seiner Art samt tausend gleich Gebildeten und Eingebildeten freilich ebenso putzig ausgenommen haben wird, wie die wieder in den Fliegenden Blättern eine stehende oder stelzende Figur bildenden Kadettlein der damaligen Offiziersschulen.

Das alles freilich kann nun in unsern wiedergekehrten Wikingerzeiten nie mehr so klein, so gelehrt, so harmlos, so friedlich unbeholfen werden und bleiben. Aber vergessen wir nicht: es war so gut, so behaglich, so echt deutsch wie — die ältesten Fliegenden Blätter. Muß ihre altväterische Harmlosigkeit auf immer weichen der ätzenden Modernität eines Simplizissimus? Der deutsche Professor von Einst dem Demokraten von Heute und Morgen? Und vielleicht „der deutsche Jüngling" nach den Befreiungskriegen dem wildwüchsigen Simplizissimus des Dreißigjährigen Krieges?

Wenn nun unsere aus den Schützengräben heimkehrende Jugend sich in den griechischen und Renaissancehallen unserer Hochschulpaläste nicht so bald wieder heimisch und zu reiner Gelehrtsamkeit aufgelegt fühlen wird — was wird die im Trommelfeuer Ertäubten, im Schlamm halb Erstarrten wieder feinhörig machen für das Saitenspiel der Musen — wieder schauensfroh für „den tönend bewegten Menschen"? Trauen wir uns wieder rauh gewordenen Deutschen ganz allein schon die Kraft zu, die Augen und Seelen noch einmal die Sonne Homers sehen, ihr äußeres und inneres Ohr wieder eine Harmonie der Sphären hören und vernehmen zu lassen?

Weisen wir nicht vorschnell die führende Hand der Griechen, die unsere Goethe und Schiller über zwei Jahrtausende hinweg als Bruderhand gedrückt haben — weisen, stoßen wir sie nicht allzu stolz vorschnell zurück! Versuchen wir's, ob griechische Worte auch unsern künftigen Schülern noch etwas zu sagen haben, wenn nur erst ihre Schulmeister gelernt haben werden, ihr Geschwätz, ihrer Gelehrsamkeit Schwall wenigstens so lang zu schweigen, bis anstatt der Grammatokraten die Alten selber zu unsern Jungen wieder vernehmlich haben reden können!

Freilich dürfen wir nicht hoffen, daß ein solcher Wandel der Wertungen in den Schulmeisterseelen von selber und friedlich sich vollziehen wird. Es wird wohl auch hierfür eines Weltkrieges bedurft haben, der uns gegen die berühmten und berüchtigten Festungswerke des eingerosteten Schulbetriebes die allein wirksame lebendige Kraft, die Rückkehr von alexandrinischer Wissenschaft zur lebendigen hellenischen Kunst in's Treffen führen gelehrt hat — oder hoffentlich lehren wird, indem es von nun an heißt: Aut, aut: Entweder ein künstlerisches Griechisch oder gar keines. Darum mag auch Förster's Bekämpfung des humanistischen klassischen Unterrichtes insoweit für die nächste Zeit noch ganz recht behalten, als er zielt gegen diejenige Seelenlosigkeit eines lateinisch-griechischen Unterrichts, unter der schon Richard Wagner als Knabe gelitten zu haben noch als Mann nie vergessen konnte. Aber fast möchten wir sagen: „Gesegnet sei dein Leiden" — oder mit einem Liede Mörike-Wolf's: „Je weher desto besser". Denn wissen wir einmal, daß unsern bisherigen griechischen Unterricht nur darin der Schuh gedrückt hat, daß ja in ihm überhaupt nicht mehr die Sprachkunst der Klassiker, sondern nur die Sprachwissenschaft der Grammatiker zu Worte gekommen war, so danken wir's ja diesen trockenen Gesellen, je unleidlicher und zum Hinausgeworfenwerden reifer sie sich machen — aber mit ihnen brauchen wir keineswegs auch die Künstler, die Alten selber hinauszuwerfen. Der Neugründer einer „Deutschen Schule der Zukunft" darf nicht die Fliege an der Stirn der Dichter und Denker mit dem Stein erschlagen wollen und statt der Fliege den Menschen selber, das Menschliche, das im echten Sinn Humanistische, den Goethe-Schiller-Humboldtschen Neuhumanismus tötlich treffen. Was der Deutsche ohne den Griechen wäre — daß er gar nicht der Deutsche von Weimar geworden wäre und dann wohl auch nicht mehr der Deutsche von Bayreuth bliebe und in tausend jungen künftigen Seelen erst noch würde — auch das hat uns der Meister in markigen Worten gesagt, die man sich immer wiederholen muß. Für die Leser dieser Blätter bedarf es keiner Blütenlese aus der (1865 begonnenen, im 1. Jhg. der Bayreuther Blätter 1878 abgeschlossenen, jetzt in den 10. Bd. aufgenommenen) Abhandlung „Was ist deutsch? — oder aus der Abhandlung „Deutsche Kunst und deutsche Politik" (im 8. Bd.). Geschrieben für den königlichen Leser, wenige Jahre vor dem 70er Kriege, klingt sie aus in die merkwürdigen Verkündigungen des Verhältnisses von Nützlichkeit und Schönheit, die nun wir, nach unserem vierjährigen Kriege, uns erst recht zu Kopf und Herzen nehmen müssen. Mag aber mein freundlicher Feind Förster sogleich nochmals jene wundervollen Stellen überlesen: „Heil euch, Winckelmann und Lessing .... Heil dir, Goethe, der du die griechische Helena dem germanischen Faust vermählt". — Und mag es kein wohlmeinender Germanist sich gar zu leicht vorstellen, den germanischen

Wagner für unsere deutsche Jugend in nurdeutsche Schulstuben so zu verpflanzen, daß er nicht durch einen bloß litteraturgeschichtlichen Unterricht innerhalb des an viele hundert glatt gehobelte Stangen von Jahreszahlen und Schriftenverzeichnissen mit zähem Bast angebundenen Dichterwaldes auch nur zum dürren Stab in Schulmeisters Hand werde. Mag es uns Sprengel*), der einen Bruderkampf zwischen „Germanisten und Humanisten" (— seltsames Welf-Waibling! — als ob nicht auch die Germanisten zu den Neuhumanisten gehörten!) entfesselt hat, nicht als Undankbarkeit anrechnen, wenn wir seinen sogleich anzuführenden Worten aus dem Buch „Die deutsche höhere Schule nach dem Weltkriege" (Teubner 1916, 275 S.) nur den guten Willen zuerkennen, ihnen aber nicht rückhaltslos zustimmen. Wohl gemerkt, sogleich die ersten Worte vom „romantischen Geist" sind so gewiß Geist auch von deutschem Geist, wie Wolzogen ein treffendes Wort gesprochen, als er Richard Wagner den Vollender der Romantik (nicht als „Romantiker", sondern als „Klassizissimus"!) nannte. Aber da zu dieser Vollendung der deutschen Dichtung die deutsche Musik hat zugesellt werden müssen, bis wir das deutsche Drama im Sinne von Chamberlains Schlußworten aus dem Richard Wagner-Buch hatten, so machen die gutgemeinten Worte der folgenden Stelle eher bedenklich als selbstzufrieden. Sprengel sagt (S. 95):

„Die Wiedergeburt des deutschen Weltfühlens entsprang — im weiteren Sinne des Wortes — aus romantischem Geist. Zu den größten Ruhmestaten der durch Herder, den jungen Goethe und die ihnen geistig Nahestehenden vorbereiteten romantischen Bewegung gehört die Wiederherstellung der seit dem 16. Jahrhundert abgerissenen Verbindung mit der deutschen Vergangenheit und ihre Erneuerung in der dichtenden und bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts. Unerschöpflich ist der Reichtum der seit der Romantik erblühten Dichtung aus deutscher Vergangenheit, die im Unterricht fruchtbar zu werden vermag, indem unsere Jugend darin der langen Reihe der Ahnen ehrfurchtsvoll ins Antlitz schaut. Keiner aber von allen diesen Erneuerern hat seit zwei Menschenaltern so mächtig zur deutschen Volksseele gesprochen wie der über alle literarische Tagesmoden erhabene Geist des Meisters von Bayreuth, des Wort- und Tondichters des „Lohengrin", der „Meistersinger", des „Rings" und des „Parsifal". In belgischen und französischen Kathedralen erklingen seine unsterblichen Weisen und lassen die Herzen deutscher Krieger, im süßen Ahnen deutscher Geistesgewalt, eben der Kraft, die sie zu unerhörtem Wagen antreibt und befähigt, sehnsuchtsvoll erschauern. Sollte nicht die deutsche Schule endlich ihren vollen Anteil an diesem deutschen Meister nehmen? Daß sie es vermag, und daß Richard-Wagner-Stunden als Weihestunden in den Herzen fortdauern, haben wir längst erlebt".

*) Sprengel ist im Abschnitt „Deutsch" des angeführten Sammelbandes, wie wir, für das Griechische und nur gegen ein Übermaß von Latein. Alles Nähere hierüber in dem eingangs erwähnten X. Bd. der Didaktischen Handbücher, wo ich den Beziehungen zwischen Deutsch, Althumanistisch (Latein — Italienisch), Neuhumanistisch (Griechisch — Deutsch) ausführlich, und zwar für letztere beiden Begriffe teils unter Zustimmung, teils im Gegensatz zu Paulsen's „Geschichte des gelehrten Unterrichts" nachgehe.

Nicht darauf beschränkt sich unser undankbar scheinender Zweifel, daß man in solchen Wagner-Deutsch-Stunden doch nur etwa die Dichtung der „Meistersinger" lesen (und wie es bereits üblich geworden ist, sie neben Minna von Barnhelm als „das beste deutsche Lustspiel" loben), nicht aber auch die Musik der „Meistersinger" in das Schulzimmer verpflanzen kann Und vollends wird es nicht unbescheiden sein, wenn wir den Deutschlehrer daran erinnern, daß Richard Wagner seine Werke nur dann als seine Werke gelten ließ, wenn sie auf der Bühne — und ganz streng genommen wieder nur auf seiner Bayreuther Bühne — zu sicht- und hörbarem Leben gelangt sind. Denn in diesem Punkt einer lebendigen Dramatik ist ja unsere Schule von vornherein und auf immer, mehr als bescheiden, einfach weil sie es sein muß — ausgenommen so außerordentliche Gunst, wie die von „Kaiser Karls Jugendfestspielen", über die wir an anderer Stelle noch berichten. Um aber ohne allzu kühnes Fordern das Mindestmaß dessen zu nennen, was auch unser Deutschunterricht nicht aus dem Auge verlieren darf, wenn er unseren Dichtungen, zumal den dramatischen und vollends den musikalischen des Wagner'schen Gesamtkunstwerkes, nicht das dichterische Leben ertöten soll in demselben Augenblick, in dem er es in das Schulzimmer zu verpflanzen sucht, so will und muß ich die von Sprengel „längst erlebten Weihestunden" messen an den von mir selbst zusammen mit einem Jugendfreunde während dreier Jahre um die Zeit der ersten Bühnenfestspiele 1876 erlebten, die noch heute als „Weihestunden" fortdauern in unsern alt, aber nicht kalt gewordenen Herzen:

Ich habe Richard Wagners Werke kennen zu lernen angefangen als Zwanzigjähriger (1873), u. zw. wie hier nebenbei bemerkt sei, ganz zufällig, ohne irgend welche Kenntnis der chronologischen Reihenfolge, in der die Werke entstanden waren, in eben dieser Reihenfolge: „Holländer, Tannhäuser, Lohengrin" — zu denen dann nur noch „Die Meistersinger" kamen, weil von den andern Werken damals noch keines in Wien aufgeführt wurde. Dann aber durfte ich 1876 das erste Bühnenfestspiel in Bayreuth: „Der Ring des Nibelungen" mit erleben. Wenige Wochen vor diesen Festspielen hatte ich meine Lehramtsprüfung für Mathematik und Physik am ganzen Gymnasium abgelegt. Während nun ich und Ludwig Lechner, der seit seinem vierzehnten Jahr mein Freund war und später gleich mir Gymnasiallehrer der Mathematik, Physik und Philosophie wurde, von Morgens bis Abends analytische Mechanik, theoretische Optik und Elektrik u. s. f. studiert, Differenzialgleichungen aufgelöst hatten, brachten wir die letzten zwei Stunden fast jeden Tages bei den Klavierauszügen der „Ring"-Dramen zu. Dies von 1874 bis 1877, sodaß wir nun in diesen drei oder vier Jahren freilich jeden Ton, jedes Motiv, jedes Wort, jede Schönheit in Dichtung und Musik kennen lernten, immer wieder neue Beziehungen fanden und das Ganze des Kunstwerkes uns nach unserem jungen Leben — oder vielleicht so gar mehr unser ganzes damaliges und künftiges Leben nach diesem Kunstwerk und von diesem ausgehend aller Kunst, die so große Maße vertrug und verträgt — ausgedeutet haben. Das war damals deutschen Jünglingen deutsche Kunst. Und indem mir — wieder durch reinen Zufall, ohne jede Anleitung von außen — die „Ge-

sammelten Schriften" in die Hand fielen, und so ganz gleichzeitig mit dem Kennenlernen von Wagner's „Opern", d. h. den Dramen seiner ersten Schaffenszeit, die Lesung dieser Schriften (und wieder durch diese angeregt das Eindringen in Schopenhauer) Hand in Hand ging, fanden sich die Jünglinge eingeführt in eine Weltanschauung, die ihnen auch im Mannes- und anbrechenden Greisenalter eine in den letzten Gründen unveränderte Antwort auf die Frage: „Was ist deutsch?" zu geben erlaubt hat.

Kann aus solchen Erfahrungen ein gegenwärtiger und zukünftiger Deutschunterricht noch etwas lernen? Jedenfalls vor allem das, daß sich gegenwärtig weder Schule noch Schüler zu so intensiver Beschäftigung mit einem Kunstwerk (ähnlich dem Laudo lectorem unius libri) — vier Jahre mit dem einen „Ring des Nibelungen"! *) — wohl kaum mehr „Zeit nehmen". Damals wußten von Richard Wagner überhaupt nur die wenigsten Lehrer (ich nenne von Wiener Lehrern Ludwig Blume **), Adalbert Horawitz ***) und hätte ihnen nur mehr wenige andere anzureihen). Heute weiß jeder Schüler schon lange vor der Prima, daß es zu seiner „Allgemeinbildung" gehört, so gut die Namen der Dramen Wagner's wie die Schiller's aufzählen zu können, und wie die „Jungfrau von Orleans" gelesen, wohl auch „Tristan und Isolde" einmal angehört zu haben (das Werk, von dem wir Alten wie von einem Bilde zu Sais den Schleier nur in Stun-

*) Es bedarf heute, wo sogar Begriff und Name des „Wagnerianers" nicht mehr zeitgemäß sind, weil eben die Zeit der Witze (z. B. „Sind sie musikalisch? Nein, ich bin Wagnerianer") vorüber sind, für die Leser dieser Blätter nicht einer besonderen Versicherung, daß mir und meinem Freunde diese intensivst betriebene Beschäftigung mit den Werken eines Künstlers nichts weniger als den Blick verschlossen, sondern ihn nur erst recht geöffnet habe für ein ebenso intensives Kennen- und Liebenlernen alles anderen Größten unserer deutschen Dichtung und Musik. Weiß man doch längst, oder sollte ja wissen, daß Richard Wagner keineswegs der Verächter alles vor ihm geschaffenen Großen gewesen ist, für den man ihn die längste Zeit ausgegeben hat. „Ich glaube an Gott, Mozart und Beethoven" war sein Credo schon in der Pariser Hungerzeit und bis an sein Lebensende. Hat es einen gläubigeren Verkünder alles Großen, Größten gegeben als eben ihn — weil er ein ebenso Großer war?! So unterschied sich denn auch die Auswahl, die wir Kleinsten, in scharf bewußtem Gegensatz zum landläufigen wahllosen Verschlingen alles jeweilig Neuesten, getroffen haben und treffen zwischen den auf dem Litteratur- und Musikmarkt sich anbietenden Neuerungen, gerade dadurch, daß wir immer nur für Allerbestes zu haben waren. Freilich ein gefährliches Prinzip, das unsern Buch- und Musikalienhandel, wie er sich nun zum business as usual entwickelt hat, ans Leben ginge.

**) Die seit 1917 in Wien erscheinende Zeitschrift „Donauland" bringt in ihrem 4. Heft Jugendbriefe Hans Richters an seine damaligen Wiener Freunde. Ich nannte den Kreis dieser Freunde in meinen Erinnerungen an „Hans Richter im Wiener akademischen Wagner-Verein" (B. Bl. 1917) eine geologische Schicht, die noch um ein Jahrzehnt tiefer liegt als die Gründung unseres Wiener Vereins (1873). Diesen Jugendbriefen sind sehr schöne Bilder seiner Freunde beigegeben: von Richter selbst, von Blume, Faistenberger (der mein Singlehrer am Josefstädter Gymnasium in Wien gewesen ist und mich als Erster in die — Notenschrift eingeführt hat) u. A.

***) Für Adalbert Horawitz habe ich den Nachruf geschrieben im Jahresbericht des Wiener akademischen Wagner-Vereins für 1888. Er hatte für diesen unsern jungen Verein den allerersten Jahresbericht eröffnet durch einen Aufsatz: „Richard Wagner und die nationale Idee". Dort ist erzählt, wie er die Hofsängerknaben, unter ihnen Felix Mottl, um sich gesammelt hat und wie er mit diesen zusammen, kaum daß sie dem Gymnasium entwachsen waren, unsern Wiener „akademischen Verein" gegründet hat.

den der Entrückung, also nach jahrelangen Zeiträumen, zu heben wagen). Mit Recht nennt dieses Werk Sprengel *nicht*, wie auch Wernicke in seinem sonst vortrefflichen „Richard Wagner als Erzieher" *) gerade von diesem Werke eine etwas verlegen klingende und wohl kaum das Wesentlichste treffende Deutung gegeben hat. So ungerecht es aber wäre, die Schule zu beschuldigen, daß sie nicht den *ganzen* und was wichtiger ist, den *wahren* Richard Wagner ihren Zöglingen vermittelt, wenn sie in einzelnen „Weihestunden" einzelne Probestücke mit den Schülern liest, so muß doch daran erinnert werden — und sei hier nur ein typisches Beispiel für wesensgleiche Schwierigkeiten im vollen Erfassenlassen auch anderer Meister —, daß *weder dem Kunstwerk noch der Jugend* damit gedient ist, wenn man sie miteinander in so lose Verbindung bringt, wie es eben die *Lesung nur im Schulzimmer* ist und auch unter günstigsten Umständen nur zu oft bleiben muß. Gewiß gegen einst ein schier unglaublicher Fortschritt, daß die offizielle Germanistik endlich in *Wagner* auch den *Dichter* bemerkt und begriffen hat. So wenig aber der *Dramatiker* erfreut war, wenn man sich für ihn fast bis ans Ende seines Lebens höchstens als „Komponisten" (ein ihm verhaßtes Wort) interessierte, so wenig zeigt man nun der Jugend den wahren Wagner, wenn man etwa das Textbuch der „Meistersinger" mit einer gedruckten „Minna von Barnhelm" vergleichen und sie beide als ganz besonders „deutsch" lesen läßt. Wäre denn jetzt — ganz im Gegensatz zu einst (da z. B. Helmholtz im Vergleich zur Musik die Dichtungen gar nicht gelten ließ) — die *Musik* der „Meistersinger", des „Lohengrin" zu etwas doch nur „dazu Komponiertem" herabgesunken? Sind nicht alle Werke vom „Holländer" bis zum „Parsifal" *aus dem Geist der Musik geboren*? Wer kann diese „Geburt der Tragödie" auch einer Prima begreiflich machen, selbst wenn sie Apollinisches und Dionysisches in griechischer Sprache gelesen und in Gipsabgüssen griechische Plastik gesehen hatte? — Was wir aus den hier nur anzudeutenden Gründen befürchten und um den Preis des lieber Garnichts als Halb vermieden wissen möchten, ist die Gefahr, daß ein dem „Meister von Bayreuth"

*) In den Bayreuther Blättern, XXIII. Jhg. 1900, S. 280, berichtet *Arthur Prüfer* über *Alexander Wernickes* — des uns vorzeitig Entrissenen (B. Bl. 1915, S. 217) — Büchlein „Richard Wagner als Erzieher" (Langensalza 1899): „. . . Am Schlusse, das allerwichtigste und erfreulichste, werden wieder einmal die Wege gewiesen, wie das Verständnis für das Kunstwerk Wagners in der Schule, als ein notwendiges Bildungselment des deutschen Unterrichts der oberen Klassen des Gymnasiums durch einen Lehrer, ‚dem es lebendig geworden ist', vermittelt werden könne. Wernicke kommt dabei zu dem wichtigen Ergebnisse, dessen Verwirklichung nicht mehr fern sein möge: ‚die Aufgaben der Erziehungsschule Wagner gegenüber sind erfüllt, wenn der Schüler bei seinem Eintritt ins Leben begriffen hat, welche Stelle Wagner in der Reihe unserer deutschen Meister einnimmt und wenn es ihm zum Herzenswunsch geworden ist, sobald als möglich einem Festspiele in Bayreuth beizuwohnen.. — Ist dieses erreicht, so ist trotz aller Grenzen der Wirksamkeit des Kunstwerkes und des Musikdramas im Besonderen dafür gesorgt, daß die Grundlehre Goethes und Schillers, welche ja auch die Wagners ist, nicht vergessen werden wird". —

noch so wohl gesinnter Deutschunterricht die Schüler mehr ver- als erkennen lasse, was dieser Meister mit seinem „Bayreuth" gewollt hat: seinem Volke das zu geben, was die Griechen in ihrem Schauspiel religiöser Weihe gewollt und gekonnt hatten. Im Vergleich mit diesem griechischen Weihefestspiel hat sich der Deutsche als nicht einmal „reiner", sondern „doch eben nur ein Tor" erwiesen, als er durch seinen Reichstag *) ganz kurz vor dem Weltkriege den Parsifal den Geschäftstheatern überließ — „Amalien für die Bande!" Es ist nicht so leicht — und für einen Deutschlehrer auf alle Fälle tausendmal zu schwer — die Deutschen aus dieser unreinen, geschäftsschmutzigen Torheit, aus dem Tölpel- und Räubertum gegenüber höchster Kunst, herauszureißen und sie wieder zu führen zu „den Gefilden hoher Ahnen" **). —

Haben wir aber so nach Lagarde's Wort, daß „der Idealismus nur in Personen" ***) liege, vielleicht allzu Persönliches und aus ihm heraus allzu Intensives, wieder ein non multa sed multum verlangt, so möchte der Realist dem Germanisten ja nicht undankbar sein für das gut Gewollte. Und zum

*) Es war eine uns heute doppelt bedeutsame Fügung, daß in jenem Reichstag ein Realist, Georg Kerschensteiner, der einstige Lehrer realistischer Fächer und nun nicht nur einer der obersten Schulberater der Stadt München, sondern auch ihr Abgeordneter, in einer ebenso hochherzigen wie tiefsinnigen Rede den „Parsifalschutz" verfochten hat. Geantwortet hat nur ein Ultramontaner und ein Sozialdemokrat mit je einigen Phrasen („platt wie eine Wanze") — und dann hat der Reichstag — auch das deutsche Volk? — den letzten Willen des Meisters in den Papierkorb geworfen. Näheres darüber in meinem Aufsatz „Der schutzlose Parsifal" (Wiener „Ostdeutsche Rundschau 1914") — Abdruck davon [kostenlos] in Bayreuth, Buchhandlung Nierenheim).

**) Und doch — wenn nicht durch die Schule, durch die (oder gar in den) Deutschstunden, so schon während der Schuljahre gelingt es unter besonderen, ausnahmsweisen Umständen, auch unsere Jünglinge wirksam einzuführen in ein ebenso weihe- wie wirkungsvolles Vorgenießen der letzten großen deutschen Kunst, die uns vor zwei Menschaltern geschenkt worden war; das Wie erzähle ich wieder als Erlebnis aus meinen letzten Gymnasiallehrerjahren: Ohne daß ich oder ein anderer Lehrer das geringste dazu getan hatte, hat sich ein Kreis meiner Schüler der obersten Klasse (— auch schon früher) zusammengefunden und ebenfalls — beim Klavier den „Ring des Nibelungen" studiert. Ich erfuhr erst später davon und ich leugne nicht, daß vielleicht das eine oder andere meiner Worte — ich weiß nicht, ob in Philosophie- oder vielleicht gar auch in Physik- und Mathematikstunden — den Funken in die jungen Seelen geworfen haben mochte, der ihnen dann hineinleuchtete in das riesengroße Werk. — Aber daß es nicht beim flüchtigen Licht geblieben ist, bewies mir auch noch eine andere, mich hoch erfreuende und tief rührende Überraschung. Als mir der Wiener akademische Wagner-Verein vor meinem Abgang aus Wien an die Universität Prag einen Festabend (5. November 1903) gab, waren an einem Tisch viele von den ehemaligen Abiturienten, jetzt Füchse, versammelt, die ich drei Monate vorher beim Abiturium aus Mathematik und Physik geprüft hatte. Es scheint also ein Nicht-Deutschlehrer, sondern Realist, von dem aber eine idealistische Jugend mehr fühlte als wußte „Du weißt, wo du mich wiederfinden kannst", für das Deutsche auch noch nach dem Gymnasium etwas gewirkt zu haben, was ihm nicht jeder Deutschlehrer so leicht nachmachen wird.

***) Deutsche Schriften (Gesamtausgabe letzter Hand 1886) „Über die Klage, daß der deutschen Jugend der Idealismus fehle" (geschrieben 1885) S. 486: „Es ist bei uns nicht erkannt, daß das Ideal nicht aus Büchern, sondern in Personen erfaßt wird, aus Büchern nur soferne diese inspiriert, das heißt der Ausdruck einer Persönlichkeit, sind. Es ist bei uns nicht erkannt, daß das Ideal nicht ein Übereinander verschiedener mehr oder weniger nekter oder gar notwendiger Dinge, sondern ein System, ein Reich von Idealen ist. Es ist drittens auch nicht erkannt, daß das Ideal nicht dazu da ist, schön gefunden zu werden, sondern dazu da, die Welt zu überwinden, das heißt die Menschheit zu erlösen."

Zeichen, daß wir dem Deutschunterricht durchaus zutrauen, über alles bloße Unterrichten hinaus mit seinem Schüler auch in erschütternden Worten zu reden über die Frage „Was ist deutsch?", so empfehlen wir ihm, unter ähnlich ausnahmsweisen günstigen Umständen, d. h. wenn sich der deutsche Meister wirklich schon durch seine lebendige Kunst die verstehende Liebe des Jünglings erworben hat, es immerhin zu versuchen mit Lesungen im Schulzimmer — aber dann nicht nur von Bruchstücken aus den Dichtungen, sondern auch von größeren Teilen aus den Prosaschriften (Glasenapp empfiehlt sogar eine solche Lesung der ganzen Abhandlung „Deutsche Kunst und Politik"). — Und so scheiden wir für diesmal von dem „Deutsch" als einem Unterrichtsfache einer deutschen Schule der Zukunft, in die Richard Wagner so weit Eingang gefunden haben wird, wie es die Enge eines Schulzimmers im Vergleich zu einem Bühnenfestspielhaus eben zuläßt. Wie Vielen von Försters Vorschlägen zur Ausgestaltung dieses Deutsch-Unterrichtes im Bayreuther Geiste wir noch im einzelnen zustimmen können, wird sich der Leser aus dieser und jener der bisherigen Andeutungen selbst sagen. —

Indem nun aber noch einige Worte erübrigen zu demjenigen Fach, Geschichte*), das nach Försters Ausscheidung des klassisch-humanistischen Unterrichtes neben Deutsch als einziges „humanistisches" (jetzt im weiteren Sinne und als nur vorläufiger Gegensatz zu „realistisch"), noch übrig blieb, so begrüßen wir sogleich seinen Vorschlag (S. 260), daß „die Geschichte in großen Kreisen aufgebaut und um ihre Hauptträger geordnet wird. Um solche Einzelringe herum mag dann der sie umfassende Ring der zusammenhängenden begründenden (pragmatischen) Geschichtsdarstellung gelegt werden. Das Anschauliche, die großen Taten und Personen gehen voran; darauf baut sich dann die Geschichtswissenschaft auf. — Und in den Mittelpunkt stellt die ihre Zeit beherrschenden Helden auf allen Feldern menschlichen Schaffens, Kämpfens und Arbeitens; aus Gründen der Bildung sowohl, wie aus solchen der Erziehung. Sachliche und wahrhaftige Heldenverehrung" **). — Unsere volle Zustimmung

*) Wie in einem höchsten Sinne auch Geschichte erst durch Dichtung volkstümlich werden kann, daß wir auch unsere Jugend solcher Beseelung der ihr vorerst nur eine Wissenschaft von Todten, Vergangenen („Vorbei — ein dummes Wort . . .") erscheinenden „Facten" wünschen müssen, sagt treffend und eindrucksvoll Max Koch in seiner „Einleitung zu den Königsdramen" (IV. Bd. der Shakespeare-Ausgabe, Cotta): „In moderner Zeit und auf deutschem Boden ist ein historisches Drama, wie es Shakespeare in seinen Königsdramen geschaffen hat, überhaupt unmöglich. Alle Versuche der deutschen Nachbildung werden für die Bühne fruchtlos bleiben. Die Wege, auf denen wir zu einem deutschen Nationaldrama, das uns hierfür reichen Ersatz zu bieten hat, gelangen können, sind andere. Nicht die Geschichte, sondern die Sage bietet den brauchbaren Stoff. Im Tannhäuser und mehr noch im Lohengrin hat Richard Wagner diesen Weg beschritten. Sage und Geschichte gehen in den Gestalten König Heinrichs und Lohengrins allgemein verständlich und allgemein ergreifend Hand in Hand. Den Grundzug des germanischen Geistes, seine Geschichte und seine höchste Bestimmung, spiegeln in idealster Symbolik Siegfried und Parsifal wieder. Das musikalische Drama, dessen Inhalt vaterländische Sage bildet, erscheint so zugleich als vaterländisches Geschichtsdrama in höchster Verklärung."

**) Kennt einer unserer Leser noch nicht Thomas Carlyle's „Heldenverehrung" (Reklam Nr. 4191/3)? Das sei hier nur gefragt, um allen denen, Lehrern wie Nicht-Lehrern, denen an einem bis zur Seele der Dinge und der Schüler vordringenden Betrachten geschichtlicher Dinge wahrhaft liegt, so recht zum Bewußtsein zu bringen, wie un-

auch den weiteren Worten: (S. 263): „Heldenverehrung, aber nicht nur der Helden an der Spitze der Staaten, der Helden des Schwertes, der großen Gedanken; sondern auch der vielen herrlichen Männer, groß an Geist und an menschlicher Persönlichkeit, die in den Küsten Großes gefunden und geschaffen haben. Auch ihre Lebensbilder sind zur Nachahmung, zur Beherzigung, zur Erhebung der aufstrebenden Jugend vor Augen zu stellen. Ich nenne nur wenige, einen Sebastian Bach, einen Beethoven, einen Richard Wagner, einen Albrecht Dürer, einen Andreas Schlüter, und wie viele sind ihrer mehr!"

Hier aber vermisse ich doch eines — nicht gerade in diesen Worten, die ja ausdrücklich nur der Kunstgeschichte gelten, aber dafür umsomehr in dem ganzen Doppelaufsatz Försters: Warum ist nirgends der ebenso großen Helden wissenschaftlichen, im besonderen naturwissenschaftlichen (einschließlich des astronomischen) Forschens gedacht? Eines Kopernikus', Kepler's, Galilei's?*)

Dann aber ein noch grundsätzlicheres Bedenken, das uns wieder zurückführt zum Griechischen, dem Hauptstreitpunkt zwischen Förster und mir. Er ist gegeben in den (anfangs angeführten) Worten Förster's, er spreche „dem Hellenentume seinen hohen Wert nicht ab. Aber diesen Wert mit in den Kreis unseres Bildungsstoffes zu ziehen, ist Aufgabe der Geschichtslehre; es bedarf dazu nicht der Kenntnis der Sprachen selbst, von denen es heißen möge: „Sie sind tot, lasset die Toten ihre Toten begraben." — Also ein bloßes Wissen um die Griechen und ihre Kunst? Nicht sie selber immer wieder neu erleben — unsere Jungen sie durch Lesung in der Sprache ihrer Schöpfer mit jedem jungen Jahr neu erleben lassen? Es wäre das gerade Gegenteil von dem, wie ich und wovon ich, der Realist, mir die Beseelung jedes Einzelfaches, sei es ein humanistisches, sei es ein realistisches, denke und hoffe. Die Ausführung dieses Gedankens verbleibe unserem X. Bande: „Das Verhältnis der realistischen zu den sogen. humanistischen Unterrichtsfächern." Aber schon jetzt möchte ich ein Glaubensbekenntnis anführen, das für mich den entscheidenden Grund meines Festhaltens an griechischer Sprache in unserem Gymnasium bildet: es wurzelt in meiner Überzeugung vom Wesen künstlerischer Werke im

---

endlich fern unser Lernenlassen von „Tatsachen, Namen und Jahrzahlen" der heißen Herzensteilnahme an Vergangenem als Zeugen des Ewigen, die aus Carlyle's Kraftworten erklingt, leider noch immer, aber hoffentlich nicht auf immer ist. Längst habe ich (im Artikel „Gymnasium", Enzyklopädie der Pädagogik, Lindner-Loos, Wien, ferner im Protokoll der Mittelschul-Enquete des österreichischen Unterrichtministeriums 1908) eine Anpassung an Kaiser Wilhelm II. Forderung des regressiven Weges „Sedan — Roßbach — Marathon" für unsere Unterstufe durch ein „Lesebuch der Sagen und Geschichtsbilder" gefordert. Es würde unsere Zehn- bis Dreizehnjährigen von der Neuzeit durch das Mittelalter ins Altertum zurückführen. Erst eine so vorgewärmte Jugend ginge dann vom 14. bis 18. Jahr den chronologischen Gang der Weltgeschichte mit und brächte es am Ende wieder zu einer vertieften Vaterlands- und Bürgerkunde.

*) Ich komme auf diese Helden und was sie unserer Schule sein und werden müßten zurück im zweiten Teil dieses Aufsatzes „II. Naturalismus oder Realismus?", der die Fortsetzung und den Schluß zu diesem ersten Teile bilden wird (Mai 1918).

Unterschied zu wissenschaftlichen. So wenig mir bei bloßem Wissen um Dinge der körperlichen wie der seelischen Welt liegen darf an den Worten, in denen ich die Wahrheit meiner Erkenntnisse von diesen Dingen ausspreche — sodaß es geradezu ein Anzeichen für die Klarheit und Strenge meines Denkens ist, wenn ich es auf zehnerlei Art gleich gut, gleich richtig und deutlich aussprechen kann —, so ist's doch ein ander Ding um alle Dichtung. Zugegeben: auch Dichtungen lassen sich übersetzen, und wer z. B. nicht Englisch kann, der liest seinen Shakespeare — Schlegel — Koch eben deutsch. Aber hatte er dann nicht manchmal doch etwas vom Besten verloren, wenn er das Sprachkleid hatte abstreifen und der schönen Seele des bloßen Inhalts ein neues, fremdes Kleid hat anziehen, überziehen, übersetzen müssen? Darüber ist tausendmal gestritten worden, und meinerseits kann ich dazu nur sagen: wer in Übersetzungen dichterischer Werke einen vollwertigen Ersatz zu finden meint, hat damit nur eben verraten, daß ihm das Wesen des Dichtens im Innersten fremdgeblieben ist. — Müssen wir noch hinzufügen, daß das nicht nur von Versen, sondern auch von aller Prosa gilt, falls sie ein ebenso starkes Innenleben führt, wie beste gebunden Rede? So wird denn selbst Platon, der Philosoph, höchstens verstanden, aber nicht mehr der Dichter in ihm voll mitgefühlt, wenn er in einer und wäre es die sinngetreueste Übersetzung gelesen wird.

So bleibe es also dabei: nicht Wissen, nicht einmal Weisheit ist es, die uns Deutschen die Griechen noch heute unentbehrlich macht: sondern die Schönheit, die sich zuerst ihnen erschlossen hat und die sie noch heute uns erschließen müssen — nicht minder, als sie vor anderthalb Hundertjahren uns Deutschen zuerst wieder Mut gemacht haben, durch unsere Goethe und Schiller das Schöne zu suchen und zu schaffen nach vorausgegangenen anderen, jammervollen anderthalb Hundertjahren. Der Geist Weimars steht mitten zwischen dem Dreißigjährigen Krieg und dem Weltkrieg. Leicht könnte es uns Deutschen nach diesem grausamsten Krieg noch schlechter gehen, selbst wenn wir ihn physisch gewinnen, als es dem deutschen Volk zwischen 1648 und 1749 gegangen ist. Keinen Faden, keine Faser dürfen wir vorschnell durchschneiden, die deutsches Dichten und Denken noch heute verbinden und in Fühlung halten mit der zweiten und bisher letzten Blüteperiode deutschen Geisteslebens. Und weil in den Helden von Weimar der deutsche Geist sich verbrüdert fühlte mit dem griechischen Geiste, so dürfen diese guten Geister auch unter unsern wieder derb und hart gewordenen Händen noch nicht von uns scheiden — wir würden uns von der Fühlung mit dem Griechischen nur lösen auf schwerste Gefahr hin, uns auch zu trennen von dem festen Ankerplatz, von dem aus deutsches Wesen seine Siegesfahrten angetreten hat in die Befreiungskriege, in die Romantik, in das deutsche Tondrama, mit dem sich der Ring zu den Dramen des Äschylos über zweieinhalb Jahrtausende hin geschlossen hat. —

Und damit für heute genug, vielleicht schon zuviel. Ein 2. (letzter) Teil sei im nächsten Heft dieser Blätter dem sogen. realistischen Unterricht unserer Schulen gewidmet und so Stellung genommen auf demjenigen Kampffeld, auf dem augenblicklich der humanistische Schulunterricht (oder sagen wir gleich das „humanistische Gymnasium"), das von Jahr zu Jahr empfindlicher den Kürzeren zu ziehen scheint im Vergleich zu der immer rascher aufblühenden an den jungen Kräften der Ideale eines erst werdenden Neuhumanismus Realschule, die Ideale seines oft gepriesenen Altidealismus zu messen hat und Neurealismus.*)

Kaiser Karls Jugendfestspiele.**)

Von Prof. Dr. Alois Höfler.

„Es nahet gen dem Tag", an dem unser junger Kaiser „Wiens Hoch- und Mittelschüler als seine Gäste bei würdigen Vorstellungen im Burgtheater zu sehen wünscht. Der Besuch dieser Aufführungen soll vollkommen frei sein . . . . . Das ganze Haus wird den jugendlichen Gästen des Kaisers zu Verfügung gestellt. Jede dieser Freivorstellungen soll sich als Festvorstellung darbieten, würdig des Bewußtseins ihrer Besucher, Gäste des Kaisers zu sein." ***)

Den Dank einer vieltausendköpfigen Jugend und vieler Hunderte von Lehrern möchte einer ihrer ältesten hier aussprechen, noch ehe er aus dem Jubel der Jugend selbst dem Kaiser und seinen Künstlern entgegenschallt.

Daß sogleich in der ersten Ankündigung des ebenso liebenswürdigen wie großartigen Entschlusses das Festliche hervorgehoben wurde, erweckt Gedanken und Hoffnungen, die noch weit hinausgehen über das, was die sorglose Jugend selbst von ihren Kaiserspielen erhofft. — Festspiele haben die Deutschen erst, seitdem sie ihnen Richard Wagner vor vier Jahrzehnten in seinem Bayreuther Haus verwirklicht hat. Am 13. August 1876 begannen im Beisein des deutschen Kaisers Wilhelm I. die allerersten Bühnenfestspiele, „Der Ring des Nibelungen". So war den Deutschen gewonnen, was Goethe und Schiller in Weimar gewollt, was Lessing geahnt hatte. Als man Richard Wagner's Bayreuther Haus voreilig „Nationaltheater" nannte, wehrte sein Schöpfer selber ab mit den traurigen Wor-

*) Förster (S. 188) sagt vom Erzieher der Zukunft: „Dem Prometheus, d. h. „Fürsorger" oder „Vordenker" gleich wird er den weichen Ton des ihm übergebenden Menschenstoffes zum schönen Kunstwerke zu gestalten suchen. Und zum Prometheus komme hinzu der Epimetheus, der „Nach- oder Zudenker", zum „Idealisten" der „Realist". Dagegen habe ich an der Spitze meines X. Bandes (Verhältnis d. real. Fächer zu den sogen. humanistischen) die Rollen gerade umgekehrt verteilt unter Anführung der Worte aus Goethes Pandora (V. 218—227): „Prometheus: Des tätigen Manns Behagen sei Parteilichkeit" bis ... „nicht nützt noch frommt; ihr aber seid die Nützenden". Also Prometheus der Realist (wenn nicht gar der Realschulmann). Dagegen V. 1 „Epimetheus nannten mich die Zeugenden, Vergangenne nachzusinnen". Nur nicht so melancholisch, wie diesen Rückwärtsschauenden, denken wir uns den „Philologen" der Zukunft: möge er sich lieber ‚Neuhumanist' nennen und künftig wieder Deutsch-Grieche werden!

**) Vgl. „Seelenlosigkeit und Beseelung unserer Schulen" in diesem Stück der B. Bl. S. 18.

***) Dies aus dem Wortlaut der ersten Ankündigung in den Zeitungen. — Die erste solche Aufführung war die von Grillparzers „König Ottokars Glück und Ende" am 5. Mai 1917. Am 9. Juni folgte Raimunds „Verschwender". — Auch jetzt (Herbst 1917) werden allmonatlich solche Feste bereitet.

ten: „Wo wäre die Nation . . . !" Und wirklich haben die Deutschen weit über des Meisters Leben hinaus um seine Festspiele sich wenig gekümmert. Die Griechen waren die einzige Nation gewesen, die das selber geschaffen und zu Weihefestspielen gestaltet hat, was dann erst wieder ein einzelner Künstler seinem Volke schenken, ja fast aufdrängen mußte. Nur bei den Griechen hat nicht erst das Theater sein Publikum, sondern der Geist des ganzen Volkes hat die tiefsinnigsten Dichtungen und ihre erhabenste Darstellung wieder vor dem ganze Volke zum ersten und leider auf zwei Jahrtausende hinaus zum letzten Male künstlerisch lebendige Tat werden lassen. — Festspiele für die deutsche Jugend sind dann auch in den letzten Jahren vor dem Krieg wieder einige Male in Weimar durchgeführt und auch an andern Orten versucht worden — von hochsinnigen Schulmännern und wohlwollenden Gönnern.

Und jetzt lädt ein junger Kaiser die Jugend der alten Kaiserstadt ein in das Haus, das sein erhabener Ahne Josef II. — im Zeitalter Lessings, noch *vor* den Großen von Weimar — „Nationaltheater" genannt hatte. Der junge Kaiser betraut mit der wunderschönen Aufgabe den jungen Direktor Max von Millenkovich-Morold. Dieser war als Theresianist oft und oft Gast dieses Hauses gewesen, wenn es der Theresianischen Akademie Plätze zur Verfügung stellte. Auch der Schreiber dieser Zeilen hat damals als Lehrer dieser Ritterakademie diese Gaben und dazu die Freude der Jugend mitgenossen. Wie viel größer aber wird jetzt die Gabe und der sich immer wieder erneuernde Kreis der Beglückten sein!

Aber nicht nur die Jugend dankt, sondern auch die Lehrerschaft, die ihre Aufgabe voll erfaßt. Dramatische Dichtungen der Klassiker aller Völker, der Griechen, Shakespeares, Calderons und unserer großen Deutschen unserer Jugend im Schulzimmer zu erschließen, ist eine große, aber in sich schier unmögliche Aufgabe: denn wie in dasselbe Zimmer, in dem soeben noch trockene mathematische Formeln drohten, mit dem Stundenwechsel auf einen Schlag künstlerische Stimmung bringen? Und weil das nur ausnahmsweise und nur denjenigen Lehrern glückt, in deren Herzen selber Dichtung, Kunst, Schönheit glüht, so geschah es wohl öfter, als wir's uns einzugestehen trauen, daß auch aus der Dichtung ein trockenes Formelwesen, ein Lerngegenstand wurde, ungeliebt wie so vieles andere in unseren Lernschulen. So hat mir ein junger akademischer Kollege, ein ausgezeichneter Vertreter vergleichender Sprachforschung, einmal gesagt, er habe zehn Jahre nach der Mittelschule keinen deutschen Klassiker aufschlagen können — so sehr waren sie ihm durch Zerpflücken und allerhand unangebrachte Gelehrsamkeit verekelt worden. Aus der Dichtung war eben Litteratur, wenn nicht gar bloße Litteraturgeschichte geworden. Und die Dichterin *Ebner-Eschenbach* hat in ihrem letzten Lebensjahre ein Wort mitgeteilt, das *Grillparzer* zu ihr gesprochen hatte: „Litteraturgeschichte ist ein gemaltes Mittagessen."

Nun aber lädt der junge Kaiser seine Jungen zu schwellender Kost aus köstlichem Gefäß, zum lebendigen Genuß lebendiger Kunst als fürstlicher Gastgeber ein. Nicht mehr „im Anfang war das Wort" — die bloß *gelesene* Litteratur — sondern: „Im Anfang war die Tat" — das sicht- und hörbare Kunstwerk. Mag sie den mit ihrer Ausführung betrauten jungen Direktor als seine erste große voll gelingen und so viel Freude machen, wie den fürstlich Beschenkten!

Wie aber einst *Richard Wagner* immer wieder allen Dank seiner Patrone weitergegeben hat an seine Künstler, so mag es auch die mit einer großen, neuen Arbeit mehr belasteten Künstler des Burgtheaters freudig lohnen, wenn sie vor den empfänglichsten Zuschauern spielen — vor der blühenden Jugend, wie einst die erhabenste Volksbühne vor dem jugendlichen Volk der Griechen.

Leitmotive in der Dichtkunst.

Eigenton und Assoziativ.

Von Karl Alf. Meyer.

Wenn die Könige bau'n, haben die Kärrner zu tun.

I.

H. St. Chamberlain meint einmal, am Leiden der Motivsucht habe schon so Mancher sein bischen Kunstverstand eingebüßt. Es scheint sehr kühn zu sein, vom Thema noch zu sprechen, ja, etwas Neues sagen zu wollen. Sollte dies vielleicht gerade dem Unbefangenen möglich werden, der nicht von Musik und Hermeneutik herkommt? R. Wagner verlangt offene Sinne und ein fühlendes Herz und wendet sich an „Zuschauer, denen ohne spezifisch gebildeten Kunstverstand das vorgeführte Drama zum vollständigen, gänzlich müheloſen Gefühlsverständnis kommen soll".

Die charakterisierenden musikalischen Motive haben uns gerührt, ehe wir wußten, daß es „Leitmotive" gebe. Als wir einst zum ersten Mal den „Ring" hörten, noch ohne von der Musik einen Ton zu kennen oder von der Dichtung ein Wort gelesen zu haben, drangen doch manche Tonfolgen ins Herz hinein. Um z. B. die Glöckleinmelodie am Schluß der „Walküre" in Erinnerung behalten zu dürfen, erfanden wir zum Tonfall die Worte: Brünhild', lebe wohl! und hatten daran kaum etwas zu ändern, als die „Schlummermelodie" uns bekannt wurde. Unbewußt hatten wir die Macht der Musik als Ausdruck erfahren. Wie Geahntes und Gefühltes dann allmählich zum Gewußten wurde, hat wohl jeder unserer Leser erlebt. Mit freudigstem Dank denken wir besonders an die Thematischen Leitfäden H. v. Wolzogens zurück, an seine „Dramatisch-musikalischen Parallelen", an die „Sprache in R. Wagners Dichtungen", „Poetische Lautsymbolik" u. d. a. Werke. „Le drame wagnérien" Chamberlains ist vielleicht noch heute der anregendste Wegweiser auch für diese Pfade, und in Seilings neuen Aufsätzen über Leitmotive begrüßen wir einen Serapionsbruder. Dagegen kennen wir vorläufig von Sternfelds „Zur Entstehung des Leitmotivs bei R. W." und Mey's „Die Musik als tönende Weltidee" nur die Titel.

Es ließen sich gerade von den Leitmotiven ausgehend in die Psychologie des sog. Wagnerianers häufig tiefe Blicke werfen. Auf die Frage: Wie habe ich Wagner lieb gewonnen? geben jene Motive oft eher Antwort als die Regenerationslehre. So gut wir uns aber noch denken können, wie der Neugewonnene einen das Siegfriedmotiv pfeifenden Gassenjungen umarmen möchte, so sehr haben wir in enttäuschter Sympathie die Gefahr erkennen gelernt, die viele vor lauter Bäumen den Wald nicht mehr sehen läßt. Mancher bleibt in Wirth'schen Kleinigkeitskrämereien stecken und verfällt in einen

ähnlichen Irrtum wie jene Gläubigen, denen kirchliche Liturgie die Religion ersetzt. Wenn wir es wagen, den Leitmotiven noch etwas Neues abzugewinnen, so wollen wir den Wald nicht vergessen.

Einsicht in das Wesen des Wagner'schen Leitmotivs darf an dieser Stelle vorausgesetzt werden. Der Leser kennt die Schriften, in denen der Meister sich selbst, den Freunden und Feinden seine Kunst auseinandersetzt. Ohne diese Benennung zu verwenden, spricht er auch an mehren Stellen von den „Leitmotiven". Statt aller andern Hinweise möchten wir die Aufmerksamkeit heute nur auf einen nie genug gelesenen Brief R. Wagners an Liszt lenken, geschrieben in Zürich am 8. September 1850: „Wenn Elisabeth bei dem Nachspiel des Duettes mit Tannhäuser im zweiten Akte den Wiedereintritt des zarten Themas der Clarinette im langsameren Tempo nicht dadurch scenisch rechtfertigte, daß sie — wie es in der Partitur angezeigt stand — in den Burghof hinab Tannhäuser nachblickte und ihm noch einen Gruß zuwinkte, sondern dafür müßig und den Schluß der Musik nur abwartend im Vordergrunde stand, so entsteht dadurch nur eine unerträgliche Länge: jeder Takt einer dramatischen Musik ist nur dadurch gerechtfertigt, daß er etwas auf die Handlung oder den Charakter des Handelnden Betreffendes ausdrückt: jene Reminiscenz im Thema der Clarinette steht daher nicht um ihretwillen da, etwa um eines musikalischen Effektes wegen, den Elisabeth zur Not nur scenisch begleiten sollte, — sondern der nachgewinkte Gruß der Elisabeth ist die Hauptsache, die ich im Auge hatte, und jene Reminiscenz wurde von mir nur gewählt, um diese Handlung der Elisabeth entsprechend zu begleiten. In welches unglückselig verkehrtes Verhältnis gerät nun die Musik zur Darstellung, wenn die Hauptsache (d. i. das dramatische Motiv) ausbleibt, und dafür nun die Nebensache (d. i. die Begleitung jenes Motives) übrig bleibt!" Als zweites Beispiel „entscheidend für alles Verständnis" führt Wagner eine Stelle aus „Lohengrin" an: „Bei der Conception und Ausführung des zweiten Aktes war es mir nicht entgangen, wie notwendig es zur Hervorbringung der richtigen Stimmung des Zuhörers sei, daß die Befriedigung, welche durch Elsa's letzte Worte an Lohengrin angeregt sei, keine vollständige und wirklich beruhigende sei: es soll dem Publikum die Empfindung beigebracht werden, daß Elsa sich soeben nur die äußerste Gewalt antat, ihren Zweifel zu überwinden, und wir in Wahrheit zu befürchten haben, Elsa werde — da sie einmal dem Grübeln über Lohengrin sich hingegeben — dennoch erliegen und das Verbot überschreiten. Hierin, daß diese Stimmung hervorgebracht wird, daß wir allgemein diese Befürchtung hegen, liegt die einzige Notwendigkeit, daß noch ein dritter Akt folge, in welchem sich unsere Befürchtung erfüllt; außerdem müßte die Oper hier zu Ende sein, denn die Hauptfrage wäre nicht nur angeregt, sondern sogar auch schon befriedigend gelöst worden. Um nun diese notwendige Stimmung recht deutlich, ja handgreiflich hervorzubringen, erfand ich folgenden dramatischen

Moment. Elsa wird von Lohengrin schließlich die Stufen zum Münster hinaufgeleitet: auf der höchsten Stufe angekommen, wendet Elsa den Blick mit furchtsamer Scheu zur Seite abwärts — sie sucht unwillkürlich Friedrich mit den Augen, an den sie noch denkt, — da trifft ihr Blick auf Ortrud, welche unten steht und drohend die Hand zu ihr emporstreckt: im Orchester lasse ich hier im ff. F-moll die Reminiscenz von Lohengrins Verbot eintreten, deren Bedeutung bis hierher sich uns deutlich eingeprägt hat, und von Ortrud's ausdrucksvoller Gebärde begleitet hier mit Bestimmtheit ausdrücken muß: „geh nur hin, du wirst doch das Gebot brechen!" Hierauf wendet Elsa sich erschreckt ab, und erst als der König mit dem Brautpaar nach dieser Unterbrechung wieder weiter dem Eingange des Münsters zuschreitet, — fällt der Vorhang . . . ." Die nämlichen Beispiele verwendet R. Wagner auch in „Oper und Drama", wo er u. a. noch beifügt: „Der Inhalt dieser Drohung soll uns als A h n u n g erfüllen, und das Orchester soll den Charakter dieser Ahnung uns verdeutlichen, und vollständig kann es das nur, wenn es sie an eine E r i n n e r u n g knüpft; er bestimmt zu diesem wichtigen Momente daher die scharf und energisch betonte Wiederholung einer melodischen Phrase, die wir bereits früher als den musikalischen Ausdruck eines, auf die Drohung beziehungsvollen Wortverses vernommen haben, und die von der charakteristischen Beschaffenheit ist, daß sie uns das Gedenken an eine frühere Situation deutlich hervorruft, und jetzt, im Verein mit der drohenden Gebärde, uns zur ergreifenden und das Gefühl unwillkürlich bestimmenden Ahnung wird." Jene „melodischen Momente, an sich dazu geeignet, das Gefühl immer auf gleicher Höhe zu erhalten, werden uns durch das Orchester gewissermaßen zu Gefühlswegweisern durch den ganzen vielgewundenen Bau des Dramas. An ihnen werden wir zu stäten Mitwissern des tiefsten Geheimnisses der dichterischen Absicht, zu unmittelbaren Teilnehmern an dessen Verwirklichung".

Lasen wir diese Sätze, fielen uns unwillkürlich die Stilmittel ein, denen Dramatiker auch ohne Mitwirkung der Musik, ja sogar Romandichter die Erweckung der Spannung verdanken. Auch in ihren Werken gibt es Drohungen — allerdings nur durch Worte —, deren Inhalt uns als Ahnung nahenden Unheils durchschauert. Ohne Eugeniens harmlos verlaufenden Sturz vom Pferde wäre die Tragödie der „Natürlichen Tochter" nicht vorbereitet und nicht glaublich. Im „Othello" läßt gegen Ende des I. Aktes Shakespeare den Vater Desdemonas sagen: „Behalt', o Mohr, ein wachsam Aug' auf sie, Die mich betrog, trügt dich, du weißt nicht wie". Und Dickens z. B. läßt die Kinder Emilie und David Copperfield am Meeresstrand spielen; da läuft das Mädchen einen Balken entlang, der ohne Geländer hoch über die See hinausragt. David ängstigt sich sehr und fürchtet, die Fischerstochter eile ihrem Untergang entgegen, — „mit einem weit hinaus auf das Meer gerichteten Blick, den ich nie vergessen habe". Nun fügt Dickens hinzu:

„Es kam später einmal eine Zeit, wo ich mich fragte, ob es nicht besser für die kleine Emilie gewesen wäre, wenn das Meer sie an diesem Morgen vor meinen Augen verschlungen hätte, und wo ich mir geantwortet habe: ja".

Doch wir greifen unserer Untersuchung vor. Es galt zuerst festzustellen, daß es R. Wagner auf dramatische Wirkung ankommt. Es handelt sich also durchaus nicht um die in der sog. absoluten Musik gebräuchliche rein formalistische Verwendung musikalischer Themen, wobei man sich wohl oft an jenen (in Bezug auf die Vernunftkritik gebrauchten, dort ungerechtfertigten) Ausspruch Lotzes erinnern mag: „Das beständige Wetzen der Messer ist langweilig, wenn man nichts zu schneiden vorhat". Welche Bedeutung besitzen die Motive bei Wagner! Durch sie werden wir ja zu Mitwissern der dichterischen Absicht. „Dichterische Absicht!" — Wie viele vergessen immer wieder dieses Schlüsselwort, das die Tore nicht nur zu Wagners Kunst aufschließt, nein, zu aller hohen Kunst! Heutzutage, da mit dem Wort „Kunst" der allgemeine Unfug getrieben wird, indem sehr viele Leute sich darunter Messerverschlucken oder Bauchreden vorstellen, dürfte eine Ausscheidung, eine Zurückführung der allzu vielen „Künste" auf das dichterische Können so erwünscht sein wie dem auf Holzwege abgeirrten Wanderer das Finden einer festen Straße.. Wie die Musen Begleiterinnen des einen Apollon sind, so vereinigen sich die Künste durch und in der Poesie. Die Mittel sind verschieden, die Grenzen gezogen. Allen gemeinsam aber, sei es noch so verborgen und verhüllt, scheint uns der Wille, das auszudrücken, was in der Seele des Schaffenden lebt. Polyhymnia, Melpomene, sie alle neun, ja gewiß auch Klio suchen durch Gesang, Tragödie, ja auch Geschichte Ausdruck zu finden, neu zu erschaffen, was einen Funken der Begeisterung in sie geworfen hat. Nicht anders fühlt Hans Sachs, wenn er am Sommerabend, die früh gehörte Melodie im Ohr und im Herzen, Ausdruck sucht für heimlichen Fliederduft und Erwachen des Sommers — Beides „will, daß er was sagen soll". In dieser dichterischen Absicht empfinden wir eine Ur-Einheit aller Künste. Vor allem zwischen poetischer und musikalischer Wirkung vermögen wir nicht scharf zu unterscheiden; hier kann ein Monismus berechtigt sein. Wie Verstand und Gefühl, Dichtung und Traum sind sie „Freunde beid', stehn gern sich bei". Wenn im Kunstgenre der Oper der Zweck des Ausdrucks — das Drama (oder sagen wir allgemein die Poesie) zum Mittel herabgewürdigt wird, so gibt es andere Kunstgenres, die jenen Zweck sogar vergessen. Erkennen wir im Ausdrückenwollen einer poetischen Empfindung das Gemeinsame der Künste, so finden wir in Musik und in der Dichtkunst im speziellen Sinne sogar verwandte Mittel. Die Sprache ist ihnen gemeinsam. Sie ist die Urmusik. Diese Überzeugung suchten wir schon früher in diesen Blättern anzudeuten. („Theater in der Schweiz", 1910). Seither haben wir Bestätigungen in manchem Werke über Ästhetik gefunden. So sagt J. J. Sulzer in seiner „Theorie der schönen

Künste": „Musik ist die Kunst, durch Töne unsere Leidenschaften auszudrücken, wie in der Sprache durch Worte". Michaelis („Über den Geist der Tonkunst") nennt die Musik „die Kunst des Ausdruckes von Empfindungen durch Modulation der Töne, die Sprache der Affekte". In K. M. v. Weber's Ges. Schriften wird die Musik geheißen: „die reinste, ätherische Sprache der Leidenschaft, tausendseitig allen Farbenwechsel derselben in allen Gefühlsarten enthaltend". Und E. T. A. Hoffmann meint in seiner Besprechung von Beethovens Musik zu Goethes Egmont: „Es ist unausstehlich, wenn in der Oper irgend ein anderes Motiv zum Singen gesucht wird, als das, was überhaupt der ganzen Oper zur Basis dient; nämlich, der erhöhte poetische Zustand, welcher bewirkt, daß des Menschen Sprache in leidenschaftlichen Augenblicken von selbst Gesang wird". — Von Augustinus, der in den Bekenntnissen (10, 33) sagt: „Ich bemerke, daß alle Affekte unserer Rede nach ihrer Verschiedenheit ihre eigenen Weisen in Stimme und Lied haben, durch die sie — ich weiß nicht, infolge welcher innern Verwandtschaft — wachgerufen werden", bis zu Felix Gotthelfs „Das Wesen der Musik" und des Luzerners O. Schnyder „Philosophie der Musik" ließen sich weitere Zustimmungen anführen. R. Wagner selbst erklärt (in „Zukunftsmusik"): „Die Annahme, daß die erste Sprache der Menschen eine große Ähnlichkeit mit dem Gesange gehabt haben muß, dürfte vielleicht nicht lächerlich erscheinen". Wie Naturvölker und Kinder mit wenigen Zahlbegriffen auskommen, so genügen ihnen auch Worte, Schmerzensschreie, Jubelrufe zum Ausdruck ihrer Empfindungen. Bei komplizierteren Menschen reichen diese Laute oft nicht mehr aus: Gesang und Musik werden geboren. In Beethovens IX. Symponie und in Wagners Werken haben dichterische Absichten den höchsten, pathetischten Ausdruck erhalten. Wer durch diese Meister eine Ahnung der dichterischen Ausdrucksmöglichkeiten erhalten hat, findet dann etwa die Sprache sogar Schiller'scher Helden zu nüchtern. Ja, wenn manch' braver Bürger es „unnatürlich" schilt, daß Siegfried singe, so fänden wir es oft natürlicher, wenn Karl Moor oder Max Piccolomini nicht bloß sprächen. Wer ist „natürlicher", der Held, der in der Extase singen muß, oder der Held, der sich in Sentenzen Luft zu machen hat? Empfindet der Leser mit uns, daß der Poesie wie der Musik urverwandte Wirkungen entsprießen, so erkennt er auch das Gemeinsame wenigstens des einen Mittels, der Sprache. Es fragt sich nun, ob die leitmotivische Wirkungsweise, durch deren unreflektierte, unbewußte Anwendung der Musiker uns so tief ergreift, nicht notwendig auch sich beim Dichter finde?

Bevor wir auf diese Frage eine Antwort zu geben versuchen, sei nachdrücklich darauf hingewiesen, daß Dichter ahnungsvoll schon vor Wagner nicht nur sein Gesamtkunstwerk, sondern sogar das Stilprinzip des Leitmotivs deutlich erkannt und gefordert haben. Goethe schreibt am 29. Dez.

1779 an den Musiker Kayser: „Wenn Sie so glücklich sind, ein Hauptthema zu finden, das sich gut dazu schickt, so werden Sie wohl tun, solches immer wieder hervorkommen zu lassen, und nur durch veränderte Modulation, durch Major und Minor, durch angehaltenes oder schneller fortgetriebenes Tempo die einzelnen Stellen zu nüancieren". E. T. A. Hoffmann erinnert in seiner Besprechung des „Freischütz" in der Vossischen Zeitung, Juni 1821 an die Verwendung der Spottchor-Melodie, die in der Wolfsschlucht „dem zaudernden Max der böse Dämon hämisch vorzuhalten scheint"; etwas später macht ja gerade darauf auch Wagner selbst aufmerksam, indem er dazu noch wünscht, Weber hätte Kaspars Lied leitmotivisch verwenden mögen. Im Aufsatz über die Egmont-Musik meint Hoffmann überdies: „Wäre es nicht ein glücklicher Gedanke gewesen, wieder die Melodie des Liedes: „Freudvoll und leidvoll" eintreten zu lassen?" Und Grillparzer erklärt 1823 in einem Gespräch mit Beethoven: „Ich habe mir überhaupt gedacht, ob es nicht passend wäre, jede Erscheinung oder Einwirkung Melusinens durch eine wiederkehrende, leicht fassende Melodie zu bezeichnen. Könnte nicht die Ouvertüre mit dieser beginnen und nach dem rauschenden Allegro auch die Introduktion durch diese selbe Melodie gebildet werden?" — R. Wagner erst hat geschaffen, was diese Dichter ersehnten; bei ihm wird Stilprinzip, was vorher bei seltenen Musikern vereinzelt angewandt wurde. Immer aber handelt es sich in jenen Beispielen um musikalische Leitmotive; Goethe und Grillparzer sprechen zu Komponisten. Es scheint ihnen nicht bewußt zu sein, daß sie das vom Musiker geforderte Stilmittel in ihren eigensten Werken als Dichter bereits verwendet haben. Wir werden solche — poetischen Leitmotive finden. Auch bei Wagner selbst ist diese von uns gemeinte Art leitmotivischer Wirkung durchaus nicht auf Orchester und Gesang beschränkt. H. v. Wolzogen spricht von „deklamatorischen Parallelen, entsprechend den stehenden Redensarten einer Wortsprache" und von „übereinstimmendem Wortlaut, der zum Parallelismus des Tonfalls noch hinzukommt" (Parall., S. 20, S. 175). v. Wolzogen hat dabei stäts die musikalischen Themen im Sinn, ohne jenen übereinstimmenden Wortlaut näher zu beachten. Es sei uns daher erlaubt, einen Schritt weiter oder vielmehr zurück ins Vormusikalische zu machen. Uns scheint es nicht nur ein musikalisches Stilprinzip, sondern geradezu poetische Notwendigkeit, daß bestimmte nicht nur dem Gefühl sondern auch dem Verstand bewußt werden müssende Sätze eines Dramas im gleichen Wortlaut wiederholt werden. Es ist notwendig, daß Lohengrins Frageverbot nicht nur in der selben Melodie, sondern auch in den gleichen Worten noch einmal eingeschärft wird. Walther muß den verhängnisvollen Ausspruch Pogners „ein Meistersinger muß er sein, nur wen ihr krönt, den soll sie frein" seiner Eva wörtlich melden und Sachs braucht humoristisch Beckmessers eigene Worte, wenn er ihm vorwirft „Seit sich der Schuster dünkt Poet gar übel es um eu'r Schuhwerk

steht; ich seh' wie's schlappt und überall klappt . . . .". Isoldens schmerzlicher Spott nimmt Brangänes Ausdrücke genau wieder auf: „Den Helden ohne Gleiche . . . " oder „Kennst du der Mutter Künste nicht? Wähnst du, die alles klug erwägt, ohne Rat in fremdes Land hätt' sie mit dir mich entsandt?" Und wie traurig bitter wiederholt Isolde Tristans „Wie lenk' ich sicher den Kiel . . . .". Daß in solchen Fällen in Gesang oder Orchester ein „Leitmotiv" wiederkehrt, ist wahrscheinlich; gewiß, ja notwendig müssen hier aber auch selbst unbegleitete Worte Leitmotiv werden. Nur so kann Isolde den Eindruck verzweiflungsvollen Hohnes mitteilen. Sie spricht allerdings mit bebender Stimme, was Brangäne noch ruhig sagen konnte; die Vorschlagsnote auf „entsandt" brauchte die Dienerin nicht. Wie so anders bedeutungsvoll klingt „das kann ich dir nicht sagen", wenn Tristan es stöhnt, als wenn Kurwenal es dem Hirten klagt! Vermag Amfortas noch der Verheißung zu trauen? Abgebrochen vernehmen wir den Spruch. Aber Gurnemanz wiederholt ihn, vom Orchester nur leise begleitet. Und wenn die gleichen Worte dann von Knabenstimmen gesungen aus der Kuppel des Gralstempels herniedertönen — dann fangen wir an, an die Verheißung zu glauben. Wagner verwendet in diesen Beispielen schon die Worte als solche (ohne Musik) zur Einschärfung einer Bedingung, zur Erhöhung der humoristischen oder der tragischen Wirkung oder auch als Citat. Daß letzteres bei den Dichtern oft genug angewandt wird, bestreitet wohl niemand. Jeder Leser hat den Eindruck gefühlt, den ihm Wagners musikalische Citate aus den eigenen Werken, das Sehnsuchts- und Marke-Motiv in den „Meistersingern", die Schwanenharmonien im „Parsifal" erweckt haben. Das Walhall-Thema ergreift uns umso mehr, je ferner der Anblick der Wolkenburg uns entschwunden ist. Eine wundervolle Wirkung erzielt durch das poetische Citat Felix Gotthelf, wenn wir in seinem „Mahadeva", dem aus Goethes Ballade entblühten symphonischen Drama, die uns längst bekannten Strophen hören und Gott und Bajadere leibhaft vor uns erstehen sehen. Das dichterisch empfundene „Citat", selbst wenn es nicht leitmotivisch verwendet wird und auch ohne musikalische Begleitung, besitzt gewiß eine psychologische Fernwirkung, die allerdings voraussetzt, daß die citierten Töne oder Worte uns schon vor der neuen Anwendung etwas bedeutet haben. Wagners „Wach auf!" ergreift uns noch stärker als an und für sich, wenn wir im Gesang Sachsens Gedicht und den Gruß seiner Zeit an die Wittembergische Nachtigall erkennen. So mußte im Mittelalter etwa bei Dante „Vexilla regis prodeunt inferni" wirken, auf Leser, die diesen Hymnus oft als Kirchenlied gehört hatten. Und ähnliche Empfindungen hofft wohl Grillparzer zu erwecken, wenn er am Schluß seines Dramas „Ein Bruderzwist in Habsburg" durch Wallenstein auf den kommenden Dreißigjährigen Krieg hindeutet — auch ein „Habt Acht, uns drohen üble Streich!" Wer sich einmal in Ossians Poesie versenkt hat, erfährt eine Vertiefung der Stimmung, wenn er Gesänge

in „Werthers Leiden" wiederfindet. Und dem Kenner der französischen Litteratur begegnet in Goethes „Clavigo" zu freudiger Überraschung die poetische Verarbeitung der Memoiren von Beaumarchais. Der Streit um den Vortritt in die Kirche zwischen Elsa und Ortrud berührt uns leitmotivartig, weil uns jene Scene der Chriemhilde und Brünnhilde aus dem Nibelungenliede unterbewußt ist. Um ein Beispiel aus ganz anderer Situation heraus zu nennen, sei Chamissos Bemerkung erwähnt, als er auf der St. Laurenzinsel Pflanzen sammelte: „Selten hat mich eine Herborisation freudiger und wunderlicher angeregt. Es war die heimische Flora, die Flora der Hochalpen unserer Schweiz zunächst der Schneegrenze, mit dem ganzen Reichtum, mit der ganzen Fülle und Pracht ihrer dem Boden angedrückten Zwergpflanzen, denen sich nur wenige eigentümliche harmonisch und verwandt zugesellten." Mit besonderer Rührung gedenken wir auch des Wiederfindens eines uns als Volkslied lieb gewordenen Gesanges auf dem Theater, falls er nicht stillos und opernhaft wurde. „In diesen heil'gen Hallen" in der „Zauberflöte" oder etwa „Robin Adair" in Boïeldieus „Weißer Dame" mögen als Beispiel genügen. Durch Wieder- und Wiedererzählen von Vater zu Sohn zu Enkel sind ferner große Schicksale in bestimmte Namen verdichtet worden, die schließlich zu mythischen Symbolen werden. Die Worte Hero und Leander, Romeo und Julia, Tristan und Isolde erwecken einen ganz bestimmten Gefühlskomplex. Namen wie Judas, Hiob, Robinson, Schweiz, Rigi, Bilderstурm u. s. f. charakterisieren Menschen, Gegenden, Ereignisse mit einem Schlag ohne weitere Erklärungen. Sogar einen erst von ihm gebrauchten Namen für eine ganze Klasse von Frauenzimmern gebraucht Goethe, um uns bequem und höflich das Nötige mitzuteilen, wenn er in der „Campagne in Frankreich" die Fürstin Monaco „mit freiem Gemüt betrachtet und sich wundert, Philinen, die er hier nicht zu finden glaubte, so frisch und munter ihr Wesen treibend, ihm abermals begegnen zu sehen." Prediger bedürfen in ihrer gehobenen Sprache, die sich oft musikalischem Pathos nähern möchte, sehr oft dieser zu Leitmotiven gewordenen Sammelbegriffe, die allerdings dem Verstand und indirekt dem Gefühl nur breite Oberflächen darbieten, wo das musikalische Thema die Tiefe aufwühlt. In diesem Sinne bezeichnet F. Lienhard Worte wie „das klassische Weimar" oder „die ritterliche Wartburg" als „angeschlagene Akkorde, die im empfänglich Gestimmten ein Tonspiel edler Gedanken und bedeutender Empfindungen wachrufen." Ebenso regen etwa Begriffe wie goldenes Vließ, Weltesche u. a. infolge des jahrhundertelangen Citierens Vorstellungen an, die heute geradezu leitmotivisch wieder erweckt werden können. An diese psychologische Tatsache mahnen Goethe wie Wagner. Als z. B. am 16. Dezember 1829 Eckermann an Fausts Traum von der Leda dachte, gibt ihm Goethe recht, wenn er sagt: „Es ist wunderbar, wie in einem solchen Werke die einzelnen Teile aufeinander sich beziehen, aufeinander wirken und ein-

ander ergänzen und heben. Durch diesen Traum von der Leda hier im zweiten Akt gewinnt später die Helena erst das eigentliche Fundament. Dort ist immer von Schwänen und einer Schwanerzeugten die Rede, aber hier erscheint diese Handlung selbst; und wenn man nun mit dem sinnlichen Ausdruck solcher Situation später zur Helena kommt, wie wird dann alles deutlicher und vollständiger erscheinen!" Oder man höre Goethe am 6. Juni 1831 zu Eckermann sprechen: „Mein Philemon und Baucis haben mit jenem berühmten Paare des Altertums und der sich daran knüpfenden Sage nichts zu tun. Ich gab meinem Paare bloß jene Namen, um die Charaktere dadurch zu heben. Es sind ähnliche Personen und ähnliche Verhältnisse, und da wirken denn die ähnlichen Namen durchaus günstig." Was will das Leitmotiv anderes als die Charaktere heben? Und nun sehe man auch Wagners Brief an Uhlig vom 10. Mai 1851 über den Burschen, der auszieht, um das Fürchten zu lernen und niemand anders ist als Siegfried. Dies „hat den ungeheuren Vorteil, daß er den wichtigen Mythus dem Publikum im Spiel, wie einem Kinde ein Märchen, beibringt." Und im Brief über „Zukunftsmusik" kommt Wagner auf dieses Problem zurück: „Schon für die dichterische Ausführung des Stoffes gibt dessen sagenhafter Charakter den wesentlichen Vorteil, daß, während der einfache, seinem äußern Zusammenhange nach leicht übersichtliche Gang der Handlung kein Verweilen zur äußerlichen Erklärung des Vorgangs nötig macht, dagegen nun der allergrößte Raum des Gedichtes auf die Kundgebung der innern Motive der Handlung verwendet werden kann, dieser innern Seelenmotive, welche schließlich einzig uns die Handlung als notwendig erklären sollen, und zwar dadurch, daß wir selbst im innersten Herzen an diesen Motiven sympathisch teilnehmen".

Auch die andern schon in R. Wagners Wortdichtung angedeuteten Wirkungsarten leitmotivischer Wiederholung werden von Dichtern bewußt oder unbewußt erzielt. Sachsens Humor, Isoldens Hohn, der Verheißungsspruch zeigen uns geradezu, daß, wie das Leitmotiv ein Stilprinzip des Wagner'schen Dramas ist, dasselbe „Leitmotiv" in der Form wörtlicher Wiederholung auch Stilprinzip jeder ironischen und humoristischen Dichtung sein kann und auch dem Drama und Epos keineswegs fremd bleibt. Keinem andern Mittel verdanken z. B. viele Scenen beim Dramatiker Molière, aber auch bei den Humoristen wie Fielding, Dickens, Thackeray, Raabe ihre Wirkung. Von den unzähligen Beispielen bei Molière, diesem Lustspieldichter, der es wohl mit seiner Kunst wie mit seinem Leben ernster nahm als mancher französische Tragiker, sei etwa jener Satz des Thomas Diafoirus im „Eingebildeten Kranken" erwähnt: „Madame, c'est avec justice que le ciel vous a concédé le nom de belle-mère . . . ." Mit diesem Kompliment begrüßt der geistreiche Thomas zuerst Angélique — das Fräulein, um das er bei der Mutter anhalten will. Als diese Mutter dann eintritt,

wendet sich Thomas unerschüttert mit dem gleichen Satz an sie. Durch diese Wiederholung der offenbar auswendig gelernten und ihm einzig zur Verfügung stehenden Phrase wird nicht nur mit einfachstem Mittel die größte Komik erzielt, sondern auch der gute Mediziner in seiner bedeutenden Geisteseinfalt auf einen Schlag besser charakterisiert, als es einer langen Abhandlung möglich wäre. Lieber Leser, beachte solche Stellen — „il y a de la chromatique là-dedans". Géronte's so oft wiederholter Ausruf „Que diable allait-il faire dans cette galère?" (in „Les fourberies de Scapin") ist geradezu sprichwörtlich geworden und zeigt deutlich, daß das „Leitmotiv" im ironischen Drama ebenso unentbehrlich ist wie in der dramatischen Musik. Hier liegt der Grund, weshalb Minna von Barnhelm die Gründe Tellheims mit wörtlich gleichlautenden Gegengründen erwidert. Die geistreichsten neuen Gedanken vermöchten den Major nicht so zu bewegen wie seine eigene Rede im Munde des Fräuleins. Lessing ist kein phantasievoller Dichter, gewiß! Aber diese Wiederholungen sind nicht dem Mangel an Erfindungsgabe zuzuschreiben, sondern einer psychologischen Gesetzmäßigkeit, die dem Künstler nicht entgehen durfte. Entschieden leitmotivisch tritt auch der Satz „Weh dem, der lügt!" in Grillparzers ernstem Lustspiel auf. Auch Shakespeare gebraucht das Stilmittel der Wiederholung sehr oft. Man denke z. B. an den in einem einzigen Gespräch fast zehnmal wiederkehrenden Satz Jagos: „Thu' Geld in deinen Beutel!" (Othello, I, 3). Wenden wir uns von den Dramatikern Erzählern zu! Da ist es denn durchaus kein Zufall, wenn Hans Unwirrsch, der Hungerpastor, gerade von der Bibliothek über immaculata conceptio träumt und von nicht anderem. Im 1. Kapitel der „Verlobten" von Manzoni werden die jahrzehntelang wiederholten gesetzlichen Strafandrohungen gegen die Banditen geschildert. Sie blieben stets erfolglos, wurden aber von jedem neuen Gouverneur wieder erlassen. Leider macht dieser „rimbombo delle parole" auf die Bravi keinen Eindruck, wohl aber auf den Leser. Und darauf dürfte es Manzoni ankommen. Wie oft leitmotivische Charakterisierungsmittel bei Dickens verwendet sind, werden wir noch sehen. Der Humor gewisser Accoladen in „Leben und Meinungen des Herrn Tristram Shandy" beruht gerade auf der bewußten Vermeidung einer Wiederholung, also auf einem Ironisieren des Ironischen, sozusagen auf einem Ausdrücken des Ausdrucks; Sterne, der Weitschweifige, Langweilige, überrascht uns nämlich anstelle der sonst üblichen Wiederholungen einmal durch ihre möglichste Abkürzung:

Ist Amandus
Ist meine Amanda } noch am Leben?

Gott segne
Der Teufel hole } sie Alle!

An dieser Stelle möchten wir nur noch auf die Gattung poetischer Leitmotive aufmerksam machen, die als Bann- und Beschwörungsformeln so häufig auf-

treten. Man denkt an die Aufforderung zum Gottesgericht im „Lohengrin", liest man den Zweikampf um Amenaïde im von Goethe übersetzten „Tankred". Und die Ächtung Herzog Ernsts von Schwaben bei Uhland erschüttert durch wörtliche Wiederholung des weltlichen wie kirchlichen Bannspruchs. Beschwörungsformeln abzuändern würde sie unwirksam machen. Geister scheinen nur für das leitmotivische Stilprinzip empfänglich zu sein. Ein einziges Beispiel möge genügen: In Scott's „Kloster" muß Halbert mit ausgezogenem Schuh dreimal vor dem Strauch und dreimal vor der Quelle sich neigen:

Dreimal der Stechpalm,
Dreimal dem Quell;
Bitt' dich, erscheine mir,
Weiße Maid von Avenel."

Nicht ungestraft würde der Musiker wie der Dichter in solchen Fällen auf den leitmotivischen Grundsatz verzichten. Eine Abweichung von dieser Technik würde den magischen Ring öffnen gleich dem Rattenzahn in Fausts Stube.

Besonders verbreitet ist der Gebrauch wörtlicher Wiederholung auch im Märchen. Die formelhafte oder sagen wir in manchen Fällen leitmotivische Anwendung derselben Worte und Scenen muß jedem erwachsenen Leser z. B. der Grimm'schen Märchen auffallen. Fällt sie den Kindern wohl nur deshalb nicht auf, weil dieses Kunstmittel gar keines zu sein scheint, sondern sich so von selbst verständlich ausnimmt? Hat sich ein Kind jemals gelangweilt, wenn das

„Mantje, Mantje, Timpe Te,
Buttje, Buttje in der See,
Mine Fru, die Ilsebill
Will nicht so als ick wohl will"

zum dritten und vierten Male wiederkehrte? Die Spannung wurde im Gegenteil erhöht, denn das Kind ahnt, daß es die Beschwörungsformel, das Leitmotiv, wieder hören wird, zwar in gleichen Worten — aber was wird der Butt diesmal und abermals antworten? Wird das Meer noch schwärzer aussehen? Wohin kann das alles führen, wenn Frau Ilsebill immer, immer noch nicht so will wie ihr Mann, der Fischer? Durch das endliche Ausbleiben der Wunschgewährung werden wir umso nachhaltiger überrascht, wenn wir an oftmalige Erfüllung gewöhnt wurden. Hierin dürfte die psychologische Begründung für die starke Wirkung des scheinbar naiven Mittels märchenhafter Leitmotive liegen. Gewiß ist, daß sich auch die ihrer Technik bewußten Schöpfer von Kunstmärchen und Legenden oft der Wiederholungen bedienen, nicht etwa aus Mangel an Phantasie, sondern in unwillkürlicher Verwertung eines uns angeborenen Bedürfnisses. Auf diesem Wege vermögen neuschaffende Märchendichter wie Andersen oder die Lagerlöf eigentümliche Wirkungen zu erzielen. Man lese selbst nach, wie die schwedische Erzählerin im „Kindlein von Bethlehem" das dreifache Wunder uns mensch-

lich nahe bringt. Wie wir übrigens die Sprache zum Gesang werden hörten, so konzentrieren sich im Märchen besonders einzuprägende Sätze zu Versen: Eine innerlich verwandte Stilforderung zwingt Wagner im „Rheingold", die Tarnhelmsprüche nicht nur musikalisch, sondern auch durch poetische Eigenart sich auszeichnen zu lassen.

„Spieglein, Spieglein an der Wand,
Wer ist die Schönste im ganzen Land?"

Aber auch das Epos verwendet das leitmotivische Stilmittel mit Vorliebe. In seinem Buche über „Die Homerische Dichtung" sagt G. Finsler geradezu: „Fraccaroli hat einleuchtend dargetan, daß die Wiederholung der Motive ein der epischen Poesie eigentümliches Stilmittel ist. Er hat in den Gedichten von Chrestien de Troie eine erstaunlich häufige Wiederkehr derselben Motive nachgewiesen, und Axel Olrik rechnet die Wiederholungen geradezu zu den Gesetzen der volkstümlichen Erzählungskunst." Daß hier das Wort „Motiv" im weitesten Sinn und ohne Hinblick auf Wagners „Leitmotiv" genannt wird, scheint uns an der Tatsache nichts zu ändern, daß Wiederholungen leitmotivisch nicht allein von den Musikern, sondern mit ähnlicher Wirkungsweise auch von Dichtern angewandt werden. Es sei ein einziges Beispiel aus einem der jüngsten Epen, aus Spittelers „Olympischem Frühling" gestattet: Hades warnt die ausziehenden Götter:

„Doch laßt Euch warnen, Freunde, laßt Euch ja beschwören:
Zwiespältig springt der Quell und zwiefach sind die Röhren.
Daß ja mir Keiner von der obern Röhre trinke
Mit Namen „Ungern", daß er nicht im Gram versinke!"

Als die Götter dann die Quelle erreichen, erinnert sich einer:

„Doch laßt Euch warnen, Brüder, laßt Euch ja beschwören,
Daß unser Keiner von der oberen Röhre trinke,
Mit Namen „Ungern", daß er nicht in Gram versinke."

Und nachdem wir dann das großartige pessimistische Symbol des Aufstiegs der jungen Götter während des Niedersteigens der alten erlebt haben, heißt es von den Zurückkehrenden:

„Doch niemand warnte sie, kein Führer war zur Stelle
Mit klugem Rat, sie tranken aus der schlimmen Quelle
Vom obern Brunnenrohr. Doch wer da kaum getrunken
Der warf sich jammernd auf den Boden, gramversunken."

Beim eigenen Suchen und Nachdenken dürfte sich also der Leser wohl überzeugen, daß auch in der Poesie das Ausdrucksmittel der Wiederholung große Bedeutung hat. (Daß die musikalische Formgestaltung der Wiederkehr gleicher Motive bedarf, die in Rondo und Fuge ohne, in der Sonate meist mit thematischer Umbildung erfolgt, ist längst allgemein bekannt.) Und was sind die Ritornelle, die Refrains, die gleichlautenden Strophen der Volkslieder anderes, als meist unbewußt angewandte Ausdrucksmittel dieses

künstlerischen Gesetzes? *) Wagner spricht es aus, indem er für die Anwendung der Musik auf das Drama den Komponisten als erste Regel einschärft „nie eine Tonart zu verlassen, so lange als das, was sie zu sagen haben, in dieser noch zu sagen ist." Und Goethe, wie Hoffmann und Grillparzer gelangten zur nämlichen Einsicht. Hier entspringen die zwei entgegengesetzten Anwendungsarten der Musik, wie sie Wagner — vom Wiedererscheinen jenes einfachen Naturmotivs der Rheintöchter ausgehend — untersucht. Wir haben es mit der dramatischen Motiv-Ausbildung und Anwendung zu tun, die einen Gegensatz zur symphonistischen bildet. Bei Wagner finden wir nie jene nur figurativen, rhythmischen und harmonischen Veränderungen eines Themas, jene bloß kaleidoskopische Wirkung der Motive, sondern stäts die von der dichterischen Absicht bedingte Anwendung. Darauf beruhen die leitmotivischen Wiederholungen gerade so gut wie ihr scheinbarer Gegensatz: die unendliche Melodie. Das Ergebnis der dichterischen Variationsbildung ist mit einem Satz v. Wolzogens am einfachsten zu kennzeichnen: „Der verwandte Empfindungsgehalt findet den verwandten Ausdruck".

Belauschen wir die Stilmittel, über welche der Wortdichter gebietet, um verwandten Ausdruck für verwandten Empfindungsgehalt zu finden.

R. Wagner selbst verwendet nicht bloß „Leitmotive" für das Ohr, sondern mit Vorliebe auch für das Auge. Es ist kein — Zufall, daß er, der gewaltige Dichter, trotz seiner Kenntnis des effekthaschenden Publikums uns im letzten Akt so oft keine „neue" Scenerie erblicken läßt. Der Dichter fühlt, daß nur das allerroheste Publikum neue Dekorationen dem nochmaligen Gang ins diesmal herbstliche Wartburgtal vorziehen würde. Bunte Blätter fallen jetzt, wo Heckenrosen blühten, aber das Marienbild und die Wartburg sind unverändert geblieben. Eadem, sed aliter! Wo anders auf dieser Welt kann Tannhäuser den Venusberg suchen und ihm entsagen, wo

*) Meine Frau schenkt mir als Beispiel folgendes „Rondell":

„Feldeinwärts tanzt der Sommerwind
Und läßt den Mantel lustig wallen,
Er ruft den zarten Blumen allen,
Die sonnensatt entschlummert sind.
Aus seinen flinken Händen rinnt
Der Blütenstaub; die Samen fallen.
Feldeinwärts tanzt der Sommerwind
Und läßt den Mantel lustig wallen.
Am Himmel sammelt er geschwind
Die Wolken, die sich dunkel ballen,
Er lauscht, ins Laub geduckt, dem Hallen
Der Regentropfen wie ein Kind.
Durch grüne Felder zieht der Wind
Und läßt den feuchten Mantel wallen.

Helene Meyer.

kann er Elisabeth zum letzten Mal sehen als hier im heimatlichen Tal? Es ist künstlerische Notwendigkeit, uns noch einmal hieher zu führen, denn hier muß sich der schärfste Gegensatz zwischen dem endlich innerlich veränderten Menschen zur sich gleich bleibenden Außenwelt zeigen. (Beiläufig bemerkt verfährt die Geschichte gerade umgekehrt, da sie uns durch den Lauf der Jahrhunderte hindurch stäts gleichfühlende Menschen mit genau gleichem Haß und gleicher Liebe in technisch stark veränderter Umwelt vorführt. Nur die Dichtkunst läßt uns innere Erlebnisse und die so selten mögliche Umkehr des Willens erkennen.) So muß auch Lohengrin für Ohr und Auge entschwinden, wie und woher er kam. Aus Gralsgebiet kommt der Streiter und in Gralsgebiet scheidet er — dazwischen liegen die Welt, Irrnis und Leiden für Lohengrin und Parsifal. Wie unendlich bedeutsam auch fürs Auge ist der mehrmals wie ein optisches Leitmotiv — man erlaube uns diesen Ausdruck — wiederkehrende Anblick von Brünnhildens Fels! Hier oben — um die Tanne — müssen die Nornen ihr Seil schlingen. Statt zu Füßen der Weltesche spinnen sie auf der einsamen Höhe, dem Schauplatz zweier Abschiede und zweimaligen, zuerst so sonnigen, dann so düstern Werbens. Und ebenso poetisch notwendig ist der letzte Anblick des Rheins, wenn Ring und Fluch versinken. Müßten wir nicht noch den Brand Walhalls erleben, so wäre es nicht unwahrscheinlich, daß die „Götterdämmerung" nach den Worten „Ruhe, ruhe, du Gott!" sogar musikalisch wieder ins Rheingoldvorspiel austönte und nach allmählich verlangsamter Wellenbewegung und schließlichem Verklingen auch der Quinte endlich mit dem Orgelpunkt in Es schlöße. Doch halt! Hr. Chamberlain mahnt an die Leiden der Motivsucht, „wie ich anfänglich fand". Wagner und jeder große Dichter ist viel zu reich, als daß er jemals durch ein einziges Stilprinzip sich müßte binden lassen. Darf aber ein Kärrner sich nicht auch der Gänge und Treppen im Prachtbau der Könige freuen? Wo der Architekt kunstvolle Geländer anbrachte, sieht der Laie vielleicht nur die Stütze und Lehne. Wie plump wäre es, selbst für den „Fliegenden Holländer" und für „Tristan und Isolde" von optischen Leitmotiven zu reden! Und doch verlangt wahrscheinlich der pessimistische Stimmungsgehalt beider Werke das Schließen eines Rings durch Hinlenken der Augen im ersten wie im letzten Akt auf die Unendlichkeit des Meeres, dieses sichtbare Sehnsuchtsmotiv.

Mit ähnlicher Wirkung, die eben der leitmotivischen Anwendung sichtbarer Themata entspricht, berühren uns viele rezitierte Dramen. In manchen sog. Schicksalstragödien wird irgend ein verhängnisvoller Gegenstand, ein Messer, eine Axt, zu einem sichtbaren Leitmotiv. Sogar Goethe nimmt Bezug auf diese Wirkungsweise, wenn er in seiner Italienischen Reise und in „Iphigenie auf Tauris" vom Beil des Aegisth spricht. In jenen Tragödien, man denke z. B. an Z. Werners „24. Februar", heftet sich das Grauen an ein bestimmtes Messer, bei dessen Erblicken es einem schließlich

zu Mute wird wie beim Ertönen des Tarnhelmzaubers oder des Ortrud'schen Schlangenmotivs. In Raimunds Zauberstücken begegnen wir dann oft äußerlichen, dem Auge sich aufdrängenden „Leitmotiven", wie etwa der Nase im „Barometermacher" zu harmloser komischer Charakterisierung. Auch in Kleists Lustspiel ist der zerbrochene Krug ein Leitmotiv, obwohl wir ihn nicht sehen. Geradezu überraschend in leitmotivischem Sinn wirken auch bestimmte Scenen bei Calderon, einem Lieblingsdichter Wagners, von dem auch Goethe rühmt, daß in seinen Dramen kein Zug sei, der nicht für die beabsichtigte Wirkung kalkuliert wäre. Die Wiedererscheinung des Kreuzes in so vielen verschiedenartigen Auftritten der „Andacht zum Kreuze" ist für Zuschauer und Leser, die nicht gewohnt sind, auch im bloß gesprochenen Drama der unhörbaren Musik zu lauschen, eine fast aufdringliche Anwendung der Technik des optischen Leitmotivs. Daß sich die entscheidenden Scenen in „Das Leben ein Traum" vor Sigismunds Höhle ereignen müssen, kann uns nicht mehr überraschen. Ist es doch die Höhle, die auch Platon in seinem berühmten Gleichnis meint! Wem der spanische Dichter zu „lang schon tot" ist, der findet dasselbe Stilmittel bei dem ihm gewiß nicht ähnlichen Ibsen, der ohne die hier einzig ganz überzeugende Wirkung der Musik durch bloße Worte in der „Frau vom Meer" wie in der „Wildente" den Blick zu dramatischer Bedeutung erhebt. (Dort müßte etwa gehört werden: „Er sah mir in die Augen", hier: „Der gleißende Wurm glänzt auch ihm aus dem Auge".) Man denke auch an das Besteck des Wundarztes, das Wilhelm Meister stäts bei sich führt, „freilich zu keinem Gebrauch, aber desto sicherer zu tröstlicher Erinnerung; es war Zeuge des Augenblicks, wo mein Glück begann." Ein recht deutliches Beispiel möge den Leser mit meinen optischen Leitmotiven versöhnen: es ist in jedem Fall wünschenswert, daß Landvogt Geßler stirbt, aber es ist dramatisch keineswegs gleichgültig, wie dies geschieht; er muß durch Tells Geschoß fallen, durch jenen zweiten Pfeil, den wir drohend aus dem Köcher nehmen sahen. Der Monolog in der hohlen Gasse muß uns den „Bringer bittrer Schmerzen" zeigen und bei der Tat sollte ein schon beim Apfelschuß gehörtes Pfeilmotiv aufschwirren. Das würde für Tells Rechtfertigung deutlicher sprechen als die ganze Parricida-Scene. Wer seit Wagners Wirken solche Notwendigkeiten nicht spürt, der wird sich allerdings nicht darum sorgen, ob im „Rheingold" Wotan mit einem Schwert oder seinem Speer Walhall begrüßt und wird auch nicht einsehen, daß nur der Speer, der die Wunde schlug, sie auch wird heilen können. Daß auch bei Malern gewisse sichtbare Leitmotive auftreten, sei nebenbei bemerkt. Ist es bloß eine maltechnische Rücksicht, die z. B. Wouverman zu zwingen scheint, auf allen seinen Gemälden ein weißes Pferd vor Augen zu führen? Dürfte nicht auch hier jene elementare Poesie zu Grunde liegen, von der Gottfried Kellers „Grüner Heinrich" bei seinem Landschaftsmalen so beglückt war? „Ich erfand eigene Landschaften, worin ich alle

poetischen Motive reichlich zusammenhäufte, und ging von diesen auf solche über, in denen ein einzelnes vorherrschte, zu welchem ich immer den gleichen Wanderer in Beziehung brachte, mit welchem ich halb bewußt mein eigenes Wesen ausdrückte". (Gr. Heinrich, I, S. 180).

Bei all' diesen Wiederholungen, die uns auf ein allen Künsten gemeinsames Stilmittel, das in Wagners Drama zum Stilprinzip erhoben ist, hinzudeuten scheinen, erinnerten wir uns eines durch Matthissons Gedichte veranlaßten Vergleichs zwischen Poesie und Landschaftsmalerei, welcher Schiller zu den Worten trieb: „Dringt der Tonsetzer in das Geheimnis jener Gesetze ein, welche über die innern Bewegungen des menschlichen Herzens walten, und studiert er die Analogie, welche zwischen diesen Gemütsbewegungen und zwischen äußern Erscheinungen stattfindet, so wird er aus einem Bildner gemeiner Natur zum wahrhaften Seelenmaler. Er tritt aus dem Reiche der Willkür in das Reich der Notwendigkeit ein und darf sich, wo nicht dem plastischen Künstler, der den äußern Menschen, doch dem Dichter, der den innern zu seinem Objekte macht, getrost an die Seite stellen". Und im gleichen Geiste sagt H. v. Wolzogen in seinen „Parallelen" (S. 47): „Nicht eine äußerliche Geste, die den Schritt (des Bußpilgers Tannhäuser) nachahmte, soll in dieser Figur gesehen werden, vielmehr ein Ausdruck der Empfindung, die auch jenen Schritt erst beseelte und gestaltete. Dann erst empfinden wir, und dann bewegen wir uns danach. Unsere leibliche Geste ist der sichtbare, das musikalische Motiv aber der hörbare Ausdruck der Idee, welche aus Empfindung Bewegung wird". Besonders auf v. Wolzogens „Nachwort" (L. c. S. 215 ff.) möchten wir die Aufmerksamkeit lenken. Ausgehend von Wagners Ausführungen in „Oper und Drama" lehrt er uns, die Orchestersprache im Drama als musikalische Gebärdensprache aufzufassen. Aber auch den Gedanken an eine Gebärde, die Gebärde als Erinnerungsbild, als „gedenkenden Gedanken" vermag das Orchester auszusprechen. Nur muß der Gedanke von der Empfindung angeregt sein; er ist nach Wagner „das Band zwischen einer ungegenwärtigen und einer gegenwärtig nach Kundgebung ringenden Empfindung". Weiterhin: „Die Musik kann nicht denken; sie kann aber Gedanken verwirklichen, das heißt ihren Empfindungsgehalt als einen nicht mehr erinnerten, sondern vergegenwärtigten kundtun". Wir fragen uns nun: kann dies nur die Musik? Ist es der andern musischen Kunst, der Poesie, versagt, Unaussprechliches zu vergegenwärtigen? Besitzt einzig das Orchester „das Vermögen der Kundgebung des dem Verstandesorgan Unaussprechlichen"? — Goethe läßt seine Eugenie im Entzücken verstummen:

„Der freud'gen Überraschung lauter Schrei
Bedeutender Gebärde dringend Streben,
Vermöchten sie die Wonne zu bezeugen,
Die du dem Herzen schaffend aufgeregt?
Zu deinen Füßen, Herr, laß mich verstummen!"

Und Eugenie will vor dem König knien. (Natürl. Tochter, I, 5). Man erinnert sich Wagners Worte: „Die Mitteilung eines Gegenstandes, den die Wortsprache nicht zu völliger Überzeugung an das Gefühl kundgeben kann, also ein Ausdruck, der sich in den Affekt ergießt, bedarf durchaus der Verstärkung durch eine begleitende Gebärde". Was der Wortsprache an den Verstand mitzuteilen nicht mehr gelang, soll in unserem Beispiel die ihrem Verwandten zu Füßen fallende Eugenie dem Auge kundtun. Wagner, H. v. Wolzogen und wir durch sie Belehrte vermissen nun aber das jener bedeutsamen Gebärde auch musikalisch Entsprechende, die Mitteilung an den andern Sinn, an das Gehör. „Das in der Worttonsprache Unaussprechliche der Gebärde vermag nun aber die von dieser Wortsprache gänzlich losgelöste Sprache des Orchesters wiederum so an das Gehör mitzuteilen, wie die Gebärde selbst es an das Auge kundgibt". R. Wagner selbst aber wäre der Letzte, der aus dem Fehlen des Orchesters und der damit bedingten Unmöglichkeit, alle Sinne zu berühren, gewaltigen Dichtern die Fähigkeit absprächte, das für alle Poesie so unendlich bedeutsame „Unaussprechliche" dennoch kundzutun. Es muß auch dem Wortdichter in seinen besten Werken möglich sein, dieses den Worten nicht zugängliche Unaussprechliche auszudrücken oder es den empfänglich gestimmten Zuhörer doch ahnen zu lassen. Sonst wäre ja der Poesie ohne Musik die Behandlung des tiefsten Themas versagt, als welches wir das Hamletische Schwanken, das Schicksal des zwischen den Reichen der Natur und Freiheit hin- und hergeworfenen, selbst starken, Menschen, die Möglichkeit einer Brechung des Willens, die Lösung des Konflikts zwischen zwei entgegengesetzten moralischen Pflichten erkennen.

Jeder, der Wagner kennt und liebt, muß sich früher oder später diese Frage nach den Ausdrucksmöglichkeiten der Dichtung (und der absoluten Musik) stellen. Die Gefahr liegt nahe, daß dem wirklichen Verehrer des Wagner'schen Tondramas jedes rezitierte Drama schattenhaft und jede Musik schal erscheinen. In Kunst gerade wie in Religon ist es schwer, verschiedene Stile und Konfessionen anzuerkennen. Sogar ein Carducci soll gesagt haben, er begreife nicht, wie man Wagner lieben und zugleich andere Musiker bewundern könne. Auch uns hat das Problem schmerzlich aufgeregt. Unsere Studie möchte mithelfen, einen Weg zu zeigen, wie man alle edlen Dichter verehren kann, sobald sie wahrhaften Ausdruck für das Reinmenschliche suchen, mögen ihre Stilmittel noch so verschieden sein. Wir lieben Wagners Schöpfungen und sind überzeugt, daß sie für die Aufnahmefähigkeit unseres Jahrhunderts einen Gipfel aller Kunst bilden. Deswegen Goethe, Schiller, Beethoven zu vergessen, halten wir aber für ebenso unnötig, wie etwa, daß der Mann über seiner Frau seine Mutter vernachlässige.

Anstatt wie M. Berendt („Schiller und Wagner") Wortdramen sogar Schillers nur als Vorstufe zum mit reicheren Ausdrucksmitteln begabten Tondrama aufzufassen, suchten wir in der Überzeugung von der Ur-Einheit der

musischen Künste nach Ausdrucksmitteln, die der Poesie und der Musik gemeinsam wären. Wir glauben, im Stilprinzip des „Leitmotivs" ein der poetischen „Wiederholung" innig verwandtes Mittel nachgewiesen zu haben. Jener Kniefall Eugeniens und Wagners Ausführungen über Auge und Gehör führen uns nun zur Frage, worin der Hörer oder gar nur Leser einer Wortdichtung einen gewissen Ersatz für das hier fehlende Orchester zu finden vermöge? — Während die bildenden Künste sich hauptsächlich an das Auge wenden, die Musik an das Gehör, das Wagner'sche Gesamtkunstwerk an beide Sinnesorgane zugleich, wirkt die Dichtung auf die Phantasie. Das Material der Poesie besteht aus Ideen im Platonischen Sinn, die ein Erschautes bedeuten und also ja nicht mit den bloßen Begriffen zu verwechseln sind, aber tiefer als die Erfahrung liegen. Es kann uns nicht verwundern, daß Schopenhauer meint: „In der Kunst ist das Allerbeste zu geistig, um geradezu den Sinnen gegeben zu werden: es muß in der Phantasie des Beschauers geboren, wiewohl durch das Kunstwerk erzeugt werden". (Welt a. W. u. V., II, 34. Kap.). Man erinnere sich auch an Goethes Aufforderung zu eigenem Dichten — „von euch verlangt man eine Welt zur Welt". Wir hörten oben Wagner vom Gedanken an Gebärden sprechen; sein Wort, der Gedanke müsse zuerst von der Empfindung angeregt werden, stimmt tief innerlich überein mit Schopenhauers: „Denken soll freilich der Künstler bei der Anordnung seines Werkes: aber nur das Gedachte, was geschaut wurde, ehe es gedacht war, hat nachmals, bei der Mitteilung, anregende Kraft". Der Künstler wie der Philosoph fühlen und denken dasselbe. Beide fordern von der Kunst Ausdruck des Unaussprechlichen. Wie vollkommen Wagners Orchester dieser Forderung genügt, wissen wir; zu wenig beachtet scheint uns aber, daß in der absoluten Poesie an Stelle der Wirkung der musikalischen Leitmotive auf die Sinnesorgane einigermaßen die Gedankenassociation ersetzend eintritt, der nexus idearum. In der Dichtung wird das Unaussprechliche durch Ideenverbindungen enthüllt. Sie werden zum poetischen Band zwischen einer ungegenwärtigen und einer gegenwärtig nach Kundgebung ringenden Empfindung. Die Associationen scheinen unwillkürlich zu sein, sie sind aber durch Ursachen streng bestimmt, und Aufgabe des Dichters war es, sie vorzubereiten — wenn auch reflexionslos, mit unbewußter Notwendigkeit, gerade so wie Wagner die Leitmotive erdichtet. In dieser Vorbereitung von Ideenverbindungen liegt eines der geheimsten, aber wirksamsten Mittel der Dichtkunst, ohne Orchester das Unaussprechliche kundzugeben. Auch für den Wortdichter gilt dann Wagners Wort in seinem Brief über „Zukunftsmusik": „In Wahrheit ist die Größe des Dichters am meisten danach zu ermessen, was er verschweigt, um uns das Unaussprechliche selbst schweigend sagen zu lassen". Aber wir ergänzen, daß es nicht nur dem Musiker vergönnt ist, dieses Verschwiegene dann zum hellen Ertönen zu bringen, sondern auch dem

großen Dichter, wenn er vermittels Gedankenassociation im Herzen und Hirn des empfänglichen Lesers unsichtbare Saiten anschlägt. Dann fährt dieser Leser wohl auch aus einem Traume auf, wie Tannhäuser, wenn sein Auge auf die aus dem Venusberg mitgenommene Harfe fällt, die selbst dort im Saal vor Elisabeth vom Venuslied widerhallen muß. Die Ideenverbindung ist mit einem Echo von unsichtbarer Felswand zu vergleichen.

Sollen wir verstehen, welche Gewalt dem Faust das Glas mit dem „letzten Trunk" vom Munde zieht, so müßten wir wie er Glockenklang und Chorgesang hören. Deren Klang gibt uns Goethe nicht, aber er weckt durch Worte den Gefühlskomplex, den auch wir schon einst empfunden haben, als dem von Vater und Mutter geleiteten Kind die Osterglocken ertönten und Glaube und Botschaft einander noch entsprachen. Die Himmelstöne bleiben dem Sinn unhörbar, unser durch Gedankenassociation erwecktes Ahnungsvermögen aber läßt sie dennoch innerlich erklingen und „an diesen Klang von Jugend auf gewöhnt" ruft er uns mit Faust zurück in neues Leben. Wir träumen dann wachend von Osterfeiern, wie Tannhäuser schlafend die Nachtigall hört, die ihm sonst den Lenz verkündete. Einen ganzen Motivkomplex umfassen z. B. Worte wie „Heimat" oder „Mutter". Auf die durch solche Ideen (nicht bloße Begriffe) erweckten Gefühle muß, um absichtlich ein etwas entlegeneres Beispiel zu erwähnen, V. Hugo zählen, wenn er in seinem Gedicht „Choix entre les deux Nations" sich zuerst „à l'Allemagne" wendet und in 30 langen Verszeilen zu Deutschlands Lob Rühmliches aufzählt, dann aber sich „à la France" zukehrt und einzig sagt: „O ma mère!" — Um zu erkennen, wie Goethe auf seine Weise die Gebärde als Erinnerungsbild wirken läßt, lese man in „Wilhelm Meisters Wanderjahren" die beiden ersten Kapitel, betitelt „Die Flucht nach Ägypten" und „Sankt Joseph der Zweite". Wir müssen auszugsweise einige Stellen anführen. Wilhelm sieht zuerst zwei Knaben schön wie der Tag vom Hügel herabsteigen. „Um des Ältesten Haupt bewegten sich reiche Locken, auf welche man zuerst blicken mußte, wenn man ihn sah, und dann zogen seine klar-blauen Augen den Blick an sich, der sich mit Gefallen über seine schöne Gestalt verlor . . ." „Hatten ihn die Kinder in Verwunderung gesetzt, so erfüllte ihn das, was ihm jetzt zu Augen kam, mit Erstaunen. Ein derber, tüchtiger, nicht allzu großer junger Mann, leichtgeschürzt, von brauner Haut und schwarzen Haaren, trat kräftig und sorgfältig den Felsweg herab, indem er hinter sich einen Esel führte, der erst sein wohlgenährtes und wohlgeputztes Haupt zeigte, dann aber die schöne Last, die er trug, sehen ließ. Ein sanftes, liebenswürdiges Weib saß auf einem großen, wohlbeschlagenen Sattel; in einem blauen Mantel, der sie umgab, hielt sie ein Wochenkind, das sie an ihre Brust drückte und mit unbeschreiblicher Lieblichkeit betrachtete." Diese Bilder ziehen die Aufmerksamkeit Wilhelms sehr an sich und erst allmählich wird „es ihm möglich, noch einen und den andern besonderen Umstand zu bemerken. Der junge rüstige Mann hatte wirklich eine Polieraxt auf der Schulter und ein langes, schwankes, eisernes Winkelmaß."

Durch das Wörtchen „wirklich" beweist Goethe, daß er schon die associative Wirkung des angeschlagenen Leitmotivs „Flucht nach Ägypten" fühlt. „Auch hatte die Mutter, als Wilhelm sie näher betrachtete, unter dem Mantel ein rötliches, zartgefärbtes Unterkleid, so daß unser Freund die Flucht nach Ägypten, die er so oft gemalt gesehen, mit Verwunderung hier vor seinen Augen wirklich finden mußte." Und dann sehe man im folgenden Kapitel die Beschreibung der St. Josephs-Kapelle und ihres die Flucht nach Ägypten darstellenden Gemäldes. „Sie erregte bei dem beschauenden Wanderer ein Lächeln, indem er die Wiederholung des gestrigen lebendigen Bildes hier an der Wand sah." Wilhelm erfährt dann noch mehr vom Gebäude und seinen Bewohnern, aber endlich ruft eine Stimme im Hofe den Namen Joseph. „Der Wirt hörte darauf und ging nach der Türe. „Also heißt er auch Joseph!" sagte Wilhelm zu sich selbst. „Das ist doch sonderbar genug, und doch eben nicht so sonderbar, als daß er seinen Heiligen im Leben darstellt." Er blickte zu gleicher Zeit nach der Türe und sah die Mutter Gottes von gestern mit dem Manne sprechen. Sie trennten sich endlich; die Frau ging nach der gegenüberstehenden Wohnung. „Marie!" rief er ihr nach: „nur noch ein Wort!" „Also heißt sie auch Marie! es fehlt nicht viel, so fühle ich mich achtzehnhundert Jahre zurückversetzt." Er dachte sich das ernsthaft eingeschlossene Tal, in dem er sich befand, die Trümmer und die Stille, und eine wundersam altertümliche Stimmung überfiel ihn." — — Ja, diese wundersam altertümliche Stimmung hat endlich auch uns ergriffen: sie ist das Unaussprechliche, das Goethe uns mitteilen wollte. Ein erinnerter Empfindungsgehalt ist vergegenwärtigt worden. Goethe gelang dies, indem er die Orchestersprache durch Wiederholung eines poetischen Leitmotivs ersetzte. Statt direkt auf die Sinne wirken zu können, wandte er sich an unsere Fähigkeit, Gedanken zu associieren. Daß Goethe hier bewußt ein bestimmtes Ausdrucksmittel verwenden will, geht daraus hervor, daß er 1709 an Heinrich Meyer in Stäfa die Anfrage richtete: „Sagen Sie mir doch, was ist die gewöhnliche Suite von Gemälden, wenn die Geschichte des heiligen Josephs des Pflegevaters vorgestellt wird?" Beiläufig bemerkt, betrachte man Wilhelm Meister auch als „Entsagenden" und „Wanderer". Mahnt er uns nicht an einen andern Wanderer, der auch nur noch zu „schauen kommt, nicht zu schaffen?" Welche Ideen regen doch solche Worte an! Sogar an des Descartes „Je ne fis autre chose que rouler cà et là dans le monde, tâchant d'y être spectateur plutôt qu'acteur en toutes les comédies qui s'y jouent". Auf ganz ähnlichen psychologischen Ursachen wie beim ins Lebentreten eines Abbilds der heiligen Familie beruht auch die wundersame Stimmung, die uns beim Anblick Parsifals, dem Kundry die Füße wäscht, ergreift.

Wir können uns nicht versagen, wenigstens noch ein Beispiel für Goethes Kunst, uns zu Mitwissern der unaussprechlichen dichterischen Stimmung oder Absicht zu machen, anzuführen. Es soll uns vom Gesetz der Wiederholung auf seine Erweiterungsmöglichkeiten führen.

In den „Wahlverwandtschaften" lernen wir Ottilie kennen, bevor wir sie sehen. Nachdem ihr Charakter uns geschildert worden, erfahren wir durch den Brief im 5. Kapitel des ersten Teils des Romans noch manche Eigentümlichkeiten ihres Benehmens. So verlangt Ottilie nie etwas. „Dagegen kommen Fälle, wiewohl selten, daß sie etwas abzulehnen sucht, was man von ihr fordert. Sie tut das mit einer Gebärde, die für den, der den Sinn davon gefaßt hat, unwiderstehlich ist: sie drückt die flachen Hände, die sie in die Höhe hebt, zusammen und führt sie gegen die Brust, indem sie sich nur wenig vorwärts neigt und den dringend Fordernden mit einem solchen Blick ansieht, daß er gern von allem absteht, was er verlangen oder wünschen möchte. Sehen Sie jemals diese Gebärde, gnädige Frau, wie es bei Ihrer Behandlung nicht wahrscheinlich ist, so gedenken Sie meiner und schonen Ottilien."

Wohl hat Goethe diese Gebärde erschaut und sucht sie durch Worte auch unsern Augen zu zeigen. Aber er muß uns sagen, daß sie nur für den unwiderstehlich sei, der den Sinn davon gefaßt hat. Ist dieser Sinn uns Lesern aus den stummen Worten wirklich erschlossen? Wohl kaum! wir müßten die Gebärde sehen oder ihren Empfindungsgehalt hören; zur Mitteilung jenes „Sinns" scheint die Dichtung nicht fähig. Wir glauben aber, daß trotz dieses Zweifels, ja daß gerade dieser Zweifel, dieses Bedenken des aufmerksamen Lesers, unsere Teilnahme auf jene von Goethe so ausführlich beschriebene Gebärde gelenkt hat. Wir möchten von diesem Augenblick an Ottilie etwas ablehnen sehen. Vorläufig folgen wir ergriffen dem Roman der zwei Nachtgeweihten Ottilie und Eduard. Ähnlich wie in Wagners großem Liebestrauerspiel tritt nach dem ersten Höhepunkt der Spannung die „Gesellschaft" hinzu, nicht König Marke, aber dieser Mittler, diese Luciane. Doch bald weichen diese uns innerlich gleichgültig bleibenden Personen zurück und die Katastrophe naht. Das Ottilien anvertraute Kind ertrinkt, die Wahlverwandten sind zum Tode getroffen. Aber noch folgt Eduard der Geliebten. Auf die seltsamste Weise steht er ihr endlich nahe:

„Ottilie", rief er aus, „laß mich das furchtbare Schweigen brechen! Sind wir nur Schatten, die einander gegenüberstehen? Aber vor allen Dingen höre! Es ist Zufall, daß du mich gleich jetzt hier findest. Neben dir liegt ein Brief, der dich vorbereiten sollte. Lies, ich bitte dich, lies ihn! Und dann beschließe, was du kannst." — Sie blickte herab auf den Brief, und nach einigem Besinnen nahm sie ihn auf, erbrach und las ihn. Ohne die Miene zu verändern, hatte sie ihn gelesen, und so legte sie ihn leise weg; dann drückte sie die flachen, in die Höhe gehobenen Hände zusammen, führte sie gegen die Brust, indem sie sich nur wenig vorwärts neigte, und sah den dringend Fordernden mit einem solchen Blick an, daß er von allem abzustehen genötigt war, was er verlangen oder wünschen mochte. Diese Bewegung zerriß ihm das Herz. Er konnte den Anblick, er konnte die Stellung Ottiliens nicht ertragen." Ja, diese Gebärde war unwiderstehlich! Jetzt erfassen wir ihren Sinn. Was Goethe im 5. Kap. des I. Teils des Romans in uns angeregt hatte, wird hier lebendig im 16. Kap. des II. Teils. Hier herrscht kein Zufall. Gerade durch die Wiederholung genau derselben Beschreibung er-

reicht der Dichter die längst vorbereitete Wirkung jener tiefsinnigen Gebärde. Sie hatte sich unserem Verstand eingeprägt wie dem Auge Isoldes Wehen mit dem Schleier, wie ihr Auslöschen der Fackel. War es ein „Leitmotiv", das uns in den unaussprechlichen Sinn einweihte? Wir sahen nichts, wir hörten nichts, und doch spüren wir die Wirkung, die sonst nur die musikalischen und einigermaßen auch die uns bekannt gewordenen optischen Leitmotive uns mitzuteilen vermochten. Nicht Gehör oder Auge wurden affiziert, wohl aber die Phantasie, das eigentlichste Gebiet der Poesie. Werden dort gesunde Sinnesorgane vorausgesetzt, so hier die Fähigkeit der Gedankenassociationen. Das Stilmittel, das wir dort als Leitmotiv kennen, wagen wir hier als **Associativ** zu bezeichnen. In ihrer Wirkungsweise fallen Associativ und Leitmotiv zusammen: sie vermögen uns zu „Mitwissern der geheimsten dichterischen Absicht" zu machen und als „gedenkende Gedanken" uns das für die Wortsprache Unaussprechliche zu offenbaren. Als Beispiel eines Associativs, das nicht zugleich Leitmotiv ist, erscheint uns bei Wagner etwa Beckmessers Satz „In stiller Nacht, von ihr nur gehört . . ." Wer von uns, der einmal den Schluß des 2. Aktes der „Meistersinger" angehört hat, wird beim nochmaligen Hören oder Lesen des 1. Aktes über des Stadtschreibers „stille Nacht" nicht herzlich lächeln? Auch der innere Humor in Beckmessers „Den wurden wir Meister doch los!" beruht auf Ideenverbindung. Wie köstlich wirkt das leitmotivische Associativ durch jene Wiederholung von Küngolts neckischem Satz: „Ja, so kann es einem gehen!" in Kellers Seldwyler-Novelle „Dietegen"! Unser Associativ ist geradezu Stilprinzip des „humour of it".

Wir dürfen an dieser Stelle wohl auf das in der modernen Poetik als Perseveration bezeichnete psychologische Phänomen hinweisen, das nach Müller-Freienfels, Poetik, S. 88, darin besteht, daß Reize auch nach ihrer direkten Einwirkung noch längere Zeit in der Seele nachklingen. Der genannte Gelehrte denkt dabei vor allem an die psychologischen Wirkungen des Reims, die wir Alle, sei's auch unbewußt, längst erfahren haben. Auch Schopenhauer hat darauf aufmerksam gemacht: „Ein ganz besonderes Hilfsmittel der Poesie sind Rhythmus und Reim. Von ihrer unglaublich mächtigen Wirkung weiß ich keine andere Erklärung zu geben, als daß unsere an die Zeit wesentlich gebundene Vorstellungskräfte hiedurch eine Eigentümlichkeit erhalten haben, vermöge welcher wir jedem regelmäßig wiederkehrenden Geräusch innerlich folgen und gleichsam mit einstimmen. Dadurch werden nun Rhythmus und Reim teils ein Bindemittel unserer Aufmerksamkeit, indem wir williger dem Vortrag folgen, teils entsteht durch sie in uns ein blindes, allem Urteil vorhergängiges Einstimmen in das Vorgetragene, wodurch dieses eine gewisse emphatische, von allen Gründen unabhängige Überzeugungskraft erhält." — Eva und Magdalena ahnen bestimmt, was sich auf Walthers „Mit einem Worte sei mir's vertraut" und auf „ob ich ver-

nehme, wovor mir graut" reimen muß, und wir Hörer fühlen mit ihnen auch ganz deutlich das Gewicht des unter Hindernissen endlich ausgesprochenen Wortes Braut. Dank dem Reim klingt es in der Seele vor. In Lohengrins entsetztem Ausruf: „Elsa, was willst du wagen?" tönt verhängnisvoll schon das „fragen" an. Es entsteht eben jenes vorhergängige Einstimmen in das Vorgetragene. Aber nicht bloß der Reim wirkt „perseverierend" oder in unserem Sinne associativ. Auch in der alltäglichen Sprache begegnen wir der suggestiven Macht, die Wiederholung oder auch Auslassung von Worten ausübt. Da lesen wir auf dem Titelblatt der Werke Schopenhauers das Leitwort: „Non multa". Wer von uns ergänzt nicht sofort: sed multum? Sogar Hegel müßte in diesem Augenblick wider Willen eingestehen: sed multum!

Ohne das Associativ wäre auch der litterarische Witz kaum möglich. Hat Kortum in der „Jobsiade" geschrieben: „Bei dieser Antwort des Kandidaten Jobses geschah allgemeines Schütteln des Kopfes" so lächelten wir nur über die sehr äußerlich angewandte suggestive Wirkung des Reims. Eigentliche Gedankenassociation wird aber vorausgesetzt, wenn z. B. Gjellerup in seinem Aufsatz in den „B. Bl." ausruft: „Tu l'as voulu, Georges — Brandes!" Ohne Associativ wird der Witz nicht bewußt. Und wenn es erlaubt ist, sich selbst zu zitieren, so erinnern wir uns des Satzes, mit dem wir einmal welschen Anschuldigungen der deutschen Kriegführung entgegenzutreten suchten, indem wir darauf hinwiesen, daß aus der Tatsache, daß allerdings an den Greueln in Ostpreußen keine Franzosen beteiligt gewesen seien, noch nicht auf deren Harmlosigkeit geschlossen werden dürfe: Ut desint vires, tamen est — vituperanda voluntas! Wie Gjellerup durch die Vertauschung des Namens „Dandin", so erzielten wir durch Einfügung des „Tadelns" statt des „Lobens" in das bekannte römische Sprichwort eine pessimistisch-humoristische Wirkung. Im gleichen Aufsatz meinten wir, ob im westschweizerischen Vaterlandslied an der Stelle „c'est le grand coeur qui fait les braves" nicht besser gesungen würde „la grande gueule"? Bei unsern eigenen Beispielen konnten wir am sichersten feststellen, daß selbst die unbewußte ironische Technik meist auf der leitmotivischen Umbildung eines „Themas" beruht. Die Satire könnte ohne dieses Stilmittel und seine associative Wirkung nicht auskommen. Neben dem Helden im verjüngten Maßstab, Don Tulifäntchen, muß etwa der Cid mit seiner „Guten Rüstung, Panzerrüstung" gesehen werden. Und in der Schilderung der Pfahlbauer-Symphonie in Vischers „Auch Einer" dürften gerade wir denn doch wohl nicht mit Ärger, sondern mit Lachen der köstlichen Schilderung folgen bis zum Wort des Druiden-Meisters „Ihr habt nun gehört, was wir können! An euch liegt es, ob es künftig eine Pfahlvolkmusik geben soll!" Diesem guten Schwaben Vischer sollten wir ein Ständchen bringen und das Meistersingerthema mit Kindertrompeten anstimmen.

Auf dem Zwang der oben berührten allgemein verbreiteten psychologischen Erscheinung beruht auch unsere Ergriffenheit beim Abbrechen des Fluchmotivs, wenn der Ring in den Rhein heimkommt. Dem sterbenden Kurwenal tönt als Scheidegruß das Kareolmotiv nach, das verkümmerte Thema des Schlosses, das nun niemand mehr vor dem Verfall behüten wird. Die leitmotivische Technik, deren Wirkung in jenen Scenen uns durchschauert, ist dank den Associativen nicht allein dem Tondrama vorbehalten. In einer Ballade Uhlands stöhnt der tödlich verwundete Ritter: „Achalm ...“ — nicht den zum Namen einer württembergischen Ortschaft gewordenen Laut — „Allmächtiger wollt' er sagen.“ Wem unsere Beispiele zu tragisch vorkommen, sei versichert, daß der suggestive Zwang zur Wortergänzung schon dem Volkswitz allgemein bekannt ist. Wir erinnern uns z. B. einer Gasthausgesellschaft, der die Wirtin zur Unterhaltung mehrere Fragen stellte, wie: Was trägt der Reiter? — Einen Sabel. — Womit ißt man? — Mit der Gabel. — Was hat der Vogel? — Einen Schnabel. — u. s. w. Wer tötet im Alten Testament seinen Bruder? — Abel! Sogar der protestantische Theologe beeilte sich zu antworten: Abel, zur Wonne der Wirtsfrau; der bibelfeste Pfarrer aber schämt sich noch heute — unnötigerweise, denn das Gesetz der Perseveration gilt auch für Theologen. Was hast übrigens du geantwortet, lieber Leser? — Man höre auch die Reden des Fink und Trutz in der ersten Scene des 2. Aktes von Siegfried Wagners „Kobold“. Geschichtlich bekannt sind u. a. die Bruchverse (vers brisés), deren Versmitten sich auch reimen, aber einen ganz andern Sinn ergeben als das Lesen der ganzen Zeilen. (Das Verfassen solcher Verse führte 1749 zur Einkerkerung Henzis in Bern, dessen Verschwörung Lessing anregte.) Auf dem moralischen Zwang zur Ergänzung des Gebetes und katholischen Grußes beruht etwa folgende Stelle aus einem Märchen Eichendorffs: „Es war ein schöner Sonntagsmorgen. Ein Birnbaum ging übers Feld zur Kirche und rauschte Gottes Lob. „Gelobt sei Jesus Christus!“ grüßte ihn Kasperl. „In Ewigkeit!“ entgegnete der Birnbaum.“

Aus dem uns nun bekannten Zwang entsprießt der Keim der Leitmotivtechnik.

Sigmunds Schwert.

Eine sagengeschichtliche Untersuchung.

Von W. Golther. (W.M.)

Der athenische König Aigeus erzeugte mit Aithra, der Tochter seines Gastfreundes Pittheus in Troizen, den Theseus. Bei seinem Abschied hinterließ er unter einem schweren Felsblock ein Schwert, daß ihm der Sohn, wenn er stark genug geworden sei, den Stein zu heben, nach Athen bringen sollte. Theseus wuchs in der Hut seines Großvaters und seiner Mutter auf. Im Alter von 16 Jahren ward er von seiner Mutter zu dem Stein geführt, unter dem das Schwert lag. Er wälzte den Felsblock zur Seite und nahm die Waffe an sich. Dann machte er sich auf, um seinen Vater zu suchen. Unterwegs säuberte er die Straße von den dort hausenden Unholden und Ungeheuern. Medeia, die Gattin des Aigeus, erkannte früher als ihr Gemahl den Theseus und wollte ihn vergiften. Noch rechtzeitig erkannte aber auch Aigeus am Schwerte seinen Sohn, der durch dieses Erkennungszeichen gerettet wurde.

Theseus befreite hernach die Athener vom Menschenzins, den sie dem kretischen Minotaurus entrichten mußten, indem er selber mit den Ausgelosten nach Kreta fuhr und das Ungeheuer im Labyrinth tötete. In Trauer über Ariadnes Verlust, die er auf Naxos zurückließ, vergaß er, bei der Heimkehr das weiße Segel aufzuziehen, das dem Aigeus den glücklichen Ausgang des Abenteuers melden sollte. Der Vater stürzte sich, als das schwarze Segel gesichtet wurde, aus Verzweiflung über das Unglückszeichen ins Meer.

Zwei mittelalterliche Sagen weisen nahe Berührungen mit den beiden Abschnitten der Theseussage auf: das Schwert kehrt mit andern Einzelheiten bei Sigmund dem Wälsung, das schwarze Segel bei Tristan wieder. Auf welchem Wege, durch welche Vermittler gelangten die antiken Sagenzüge in die Dichtung des Mittelalters? Wir verfolgen an dieser Stelle nur die Geschichte vom Schwert.

Uterpendragon, König von Wales, hinterließ bei seinem Tode keinen anerkannten Thronerben; sein Sohn Artus wuchs in der Hut des Ritters Antor auf. Zu Weihnachten versammelten sich die Großen des Reiches zur Königswahl in London. Nach der Messe ereignete sich ein Wunder: auf dem weiten Platze vor dem Münster sah man plötzlich einen viereckigen Stein, mitten darauf einen eisernen Ambos, einen halben Fuß hoch; aus dem Ambos ragte der Griff eines Schwertes, dessen Spitze im Steine festsaß. Der Erzbischof entzifferte eine goldene Inschrift auf dem Stein: „wer das Schwert herauszieht, soll König des Landes sein durch die Wahl Jesu Christi". Mehr

als zweihundertfünfzig Ritter erprobten vergeblich ihre Kraft am Schwert, das unbeweglich im Ambos und Stein haftete. Am Neujahrstage fand ein großes Turnier statt. Keu, der Sohn Antors und Ziehbruder des jungen Artus bat diesen, eilends nach Hause zu laufen, um sein Schwert zu holen, das dort liegen geblieben war; denn Keu wollte am Turnier teilnehmen. Artus konnte das Schwert nicht finden. Als er aber am Stein vor dem Münster vorbeikam, zog er das drin steckende Schwert mit leichter Mühe heraus. Keu nahm es aus der Hand des Artus entgegen und log seinem Vater Antor vor, er habe es selber aus dem Stein gezogen. Antor glaubte seinem Sohne nicht und drang so lange in ihn, bis er die Wahrheit erfuhr. Artus mußte das Schwert an seine alte Stelle zurückbringen, wo es nach wie vor fest in Ambos und Steinblock haftete. Vor dem Erzbischof und den versammelten Rittern wiederholte Artus die Schwertprobe. Aber die Barone wollten Artus nicht sofort anerkennen und verlangten Aufschub der Krönung. Zu Lichtmeß, Ostern und Pfingsten versuchten sich nochmals alle am Schwert, aber stäts gelang es nur Artus, die Waffe herauszuziehen. Als er endlich zum letzten Male das Schwert vor aller Augen herausgezogen hatte und gekrönt wurde, verschwand der Stein auf dem Münsterplatz ebenso geheimnisvoll, wie er dorthin gekommen war.

Diese Geschichte steht im „Merlin", einem altfranzösischen Roman, den Robert von Boron um 1200 in England verfaßte. Galfrid von Monmouth, der zwischen 1132 und 1135 die Geschichte der Könige von Britannien schrieb, kennt zwar das Schwert Caliburnus, das Artus als Geschenk aus dem Feenlande Avalun erhielt, weiß aber nichts vom Wunderschwert im Steine. Offenbar ergänzte Robert die aus bretonischen Quellen geschöpfte Darstellung Galfrids aus mündlicher kymrischer d. h. in Wales umlaufender Überlieferung. Aus Roberts „Merlin" wanderte das Schwert im Steine in die Gralsromane, wo es mit Lancelot und seinem Sohne Galahad verknüpft wurde. Im „Perlesvaz", einem Prosaroman von Perceval um 1230, kehrt Lancelot nach seiner vergeblichen Gralsfahrt im Greifenschlosse ein. Die Tochter des Burgherrn ist die schönste Maid, um die alle im Schlosse einkehrenden Ritter werben müssen. Derjenige Bewerber, der aus einer Säule inmitten eines Saales ein Schwert herauszuziehen vermag, soll sie heiraten. Bisher hat keiner die Schwertprobe bestanden, 15 Ritter haben dabei ihr Leben verloren, ihre Häupter sind über dem Tore der Burg aufgespießt. Es heißt, keiner werde das Schwert gewinnen, der nicht besser sei als die andern Ritter und die Gralsburg besucht habe. Lancelot erfaßt das mit goldenen Nägeln in der Säule befestigte Schwert mit beiden Fäusten und zieht es mit solcher Wucht heraus, daß die Säule einzustürzen droht. Für die Geschichte Lancelots ist aber die Schwertprobe ein belangloses und überflüssiges Abenteuer, das der Verfasser ungeschickt genug nicht etwa als eine Vorbereitung zur Gralsfahrt, sondern als deren müßige Folge einschaltete. Weit besser und

eindrucksvoller eröffnet die Schwertprobe die Gralssuche Galahads in der um 1240 verfaßten „Queste del saint Graal".

Zu Pfingsten war die Tafelrunde in Camaalot versammelt. Da kam ein großer Marmorstein den Fluß herabgeschwommen, ein prächtiges Schwert steckte darin, auf dessen Griff eine Inschrift verkündete, nur der beste Ritter werde es besitzen. Artus forderte Lancelot auf, das Schwert zu ergreifen; der aber erachtete sich nicht für würdig; er ahnte, daß heute die Abenteuer des Grales ihren Anfang nehmen sollen. Vergebens suchten Gauvain und Perceval das Schwert herauszuziehen; nach ihnen wagte sich kein andrer mehr daran. Hernach nahm die Tafelrunde im Pallast ihre Plätze ein, nur der gefährliche Sitz, dessen kecker Insasse bisher immer von der Erde verschlungen worden war, blieb leer. Plötzlich öffneten sich Türen und Fenster von selber: ein alter Mann in weißen Gewändern geleitete einen rotgekleideten jungen Ritter ohne Schild und Schwert in den Saal: „Friede sei mit euch allen! Artus, hier bringe ich den Ritter, der die Abenteuer ausführen wird, die den andern nicht glückten". Dann führte er Galahad zum gefährlichen Sitze und hieß ihn niedersitzen. Unter dem seidenen Tuche, das den Stuhl bedeckte, war Galahads Name als des Eigners eingeschrieben. Artus aber sagte, daß noch andere Abenteuer Galahards harrten, und führte ihn zum Marmorstein am Gestade des Flusses. Galahad meinte, es sei nicht zu verwundern, daß die andern das Schwert, das nur ihm bestimmt sei, nicht zu bewegen vermochten; er sei schwertlos gekommen, weil er gewußt habe, am Hofe ein Schwert zu finden. Mühelos zog er das Schwert heraus und nahm die auf dem Stein liegende Scheide an sich. Dann umgürtete er sich mit dem Schwerte.

Das Schwert des Galahad wirkt im Zusammenhang der Erzählung noch besser als das des Artus im „Merlin", weil die Probe nur ein einziges Mal stattfindet und nicht wiederholt wird. Der Held nimmt die ihm bestimmte Waffe angesichts des Königs und der Tafelrunde feierlich an sich. Wunderlich ist aber der schwimmende Stein. Ambos und Stein im „Merlin" machen die Härte und Schärfe des Schwertes anschaulich, das durch Eisen und Stein dringt, in Eisen und Stein beißt; im „Perlesvaz" und in der „Queste" genügt der Stein, der Ambos fehlt.

Nach der Völsungasaga erbaute König Völsung eine Halle in der Weise, daß ein großer Baum inmitten stand, dessen schön belaubte Zweige über dem Hallendach sich ausbreiteten, während der Stamm innen in der Halle aufragte. Eines Abends, als die Männer an den in der Halle brennenden Feuern saßen, trat ein einäugiger Greis mit tief herabhängendem Hute herein. In der Hand trug er ein Schwert, das er bis zum Griff in den Baumstamm hinein stieß. Er verhieß das Schwert dem, der es herauszöge, als Gabe. Alle Männer versuchten sich vergeblich am Schwert; Sigmund, der Sohn Völsungs, zog es mühelos heraus und führte es seither auf seinen Kriegs-

fahrten, bis es am Ende seiner Laufbahn an Odins Speer zersprang. Die Völsungasaga ist in einer einzigen Handschrift aus dem Ende des 14. Jahrhunderts erhalten, verfaßt wurde sie in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Um 1400 dichtete ein isländischer Mann namens Kalfr nach einem älteren und besseren Texte die Völsungsrimur. Mit Hilfe dieser Rimur erscheinen einzelne Stellen in älterer Fassung, so auch die Beschreibung der Halle. Diesen zufolge steht der Tragbalken des Daches d. h. der Baumstamm auf einem Felsblock, der Greis stößt das Schwert nicht in den Stamm, sondern in den Steinblock und ruft: „das Schwert gebe ich dem Manne, der es selbst aus dem Felsen zieht". Mit dieser Darstellung rückt die Völsungasaga Roberts „Merlin" noch viel näher. Überall steckt das Schwert im Steine. Die Völsungasaga geht auf Lieder zurück. Im achten Kapitel wird eine Liedstrophe angeführt, wonach das gute Schwert den Stein zersägt, der als Scheidewand die in einem Grabhügel gefangenen Helden Sigmund und Sinfjötli trennt. Das Schwert beißt scharf in den Stein und eröffnet auch einen Weg ins Freie durch Erde und Gestein des Hügels

Theseus findet das Schwert unter dem Steinblock, Artus und Sigmund ziehen das Schwert aus dem Steine. Hier wie dort dient das Schwert zur Kraftprobe und zum Erkennungszeichen, aber die Begleitumstände sind verschieden: Theseus allein wälzt den Felsblock vom Schwert, mit Artus und Sigmund mühen sich viele andere Ritter und Recken um die Gabe. Theseus, Artus und Sigmund erweisen sich durch das Schwert als die zur Herrschaft berufenen echten Heldensprossen. In der Völsungasaga ist das Schwert eine Gabe Odins, der mit Rat und Tat die Schicksale des Wälsungs lenkt; eine ähnliche Rolle spielt Merlin in der Artussage, die Schwertprobe darf wohl auch als eine besondere Veranstaltung Merlins aufgefaßt werden, wenn schon der französische Text Roberts dies nicht ausdrücklich hervorhebt. Das Schwert Artus' und Sigmunds gehören zur selben Sage, die sich nur in verschiedener Umwelt uns darstellt. Galahads und Lancelots Schwert sind Nachahmungen des „Merlin", sie haben keine selbständige Bedeutung. Wie aber ist das Verhältnis zwischen der Artus- und Sigmundsage und der beiden vorausliegenden Theseussage zu erklären? Die frühere Deutung aus uralter indogermanischer Sagenverwandtschaft verfängt heute nicht mehr. Wir haben vielmehr mit Entlehnung und Übertragung zu rechnen. Das Schwert im Steine begegnet in einem französischen Roman (Merlin) um 1200 und in einer isländischen Saga (Völsungasaga) aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Unmittelbare litterarische Entlehnung ist ausgeschlossen, schon deshalb, weil Sigmunds Schwert im Hyndlaliede der Edda, also jedenfalls vor Abfassung des „Merlin" im 12. Jahrhundert erwähnt wird.

Artur — so lautet die Form des Namens in den britischen Quellen für frz. Artus — ist der britische Volksheld, der sich als Herzog (dux bellorum), als erwählter Führer der britischen Heere in den Kämpfen gegen Sachsen

und Angeln in der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts auszeichnete. Er war in zwölf Schlachten siegreich, von einer erfahren wir Ort und Zeit: am Berg Bado im Jahr 516. Wahrscheinlich mußten die Könige, der Not gehorchend, dem Heerführer, der ihnen an Adel nicht vollebenbürtig war, die oberste Gewalt im Kriege einräumen. Sein Nachruhm wuchs, je trüber sich die Wirklichkeit gestaltete. Denn die Briten erlagen bald nach dem Tode des Artur, der 537 bei Camlann in Kornwall gegen Modred fiel, den germanischen Eroberern Britanniens, den Engländern. Sowohl in Wales, in der alten Heimat, wo Artur in Caerleon am Usk, im altrömischen Standlager Castra Legionum herrschte, als auch in der Bretagne, wohin viele Briten vor den Engländern sich geflüchtet hatten, verklärte die Sage den tapferen siegreichen Herzog zum König, zum Herrscher über ganz England, Irland und Nordfrankreich. Soweit keltische Zunge klang, und noch darüber hinaus in die angrenzenden Länder erstreckte sich das Reich des sagenhaften Artur. Sein Hof wurde zum Sammelpunkt der gesamten Ritterschaft. Dieses glänzende Bild erscheint in den französischen Romanen des 12. Jahrhunderts und bei ihren auswärtigen Nachahmern, in den Gedichten Hartmanns von Aue und Wolframs von Eschenbach. Wie die norwegischen Hofskalden ihre Könige und Fürsten so priesen auch die kymrischen Haus- und Hofbarden wie Talieſsin, Aneurin, Llywarch Hen und andere den König Artur und schmückten sein Bild mit leuchtenden Farben für die Nachwelt. Das Wunderschwert im Steine und der Beirat des weisen Merlin dienten dazu, die Stellung Arturs den neidischen Königen gegenüber zu befestigen. Aus mündlicher Überlieferung gelangte diese altwälsche kymrische Sage in den Merlinroman Roberts von Boron. Galfrid von Monmouth hob um 1135 den Jahrhunderte lang nur mündlich umlaufenden Sagenhort und verdichtete ihn zu einer Chronik. Seine Nachfolger waren wohl öfters in der Lage, wichtige Nachträge beizubringen wie z. B. der Normanne Wace die von Galfrid übergangene oder vergessene Tafelrunde, Robert das Schwert im Steine. In der Bretagne und in Wales boten sich dem Suchenden gewiß noch viele solche Ergänzungen.

Im Jahre 55 v. Chr. unternahm Caesar seine erste Fahrt nach Britannien. Bis 410 n. Chr. stand das Land unter römischer Herrschaft und Verwaltung, das Volk unter römischem Einfluß, der sich in Sprache und Kultur geltend machte. In Wales erinnern noch heute zahlreiche mit Caer (lat. Castra) zusammengesetzte Ortsnamen an die römische Zeit. Die Sage von Theseus ist griechisch, findet sich aber auch in lateinischen Quellen, z. B. in dem kurzen Auszuge des Hyginus, dessen „Fabulae" dem Mittelalter die Bekanntschaft mit vielen antiken Sagen vermittelten. So wurde Theseus, der mit dem Schwert seine Stärke und Echtheit bewährte, zum Vorbild Arturs. Aber die keltische Sage umgab die Schwertprobe mit allerlei geheimnisvollen Wundern, das Schwert unter dem Steine ward zum Schwert im Steine. Vor

den Königen zog Artur die Waffe aus dem Steine, die Gestalt des weisen Merlin gesellte sich ihm zur Seite. Wie Theseus wurde auch Artur zum Bekämpfer von Unholden z. B. des Riesen Ritho oder des Katzenungetüms (Chat palu), wenn schon er sich in den späteren französischen Romanen im Hintergrund hält und die Abenteuer den Rittern der Tafelrunde überläßt. Aus der Anregung der Theseusfrage erstand die wirkungsvollere und eigenartige Arturſage.

Nach dem Zeugnis des Beowulf war die Sage von Sigmund dem Wälsing und seinem Neffen Fitela in England im 8. Jahrhundert bereits bekannt. Die Völsungasaga weist Spuren englischer Vermittelung auf. Völsungs Halle hat nicht die in Norwegen und auf Island übliche, durch zwei gleichlaufende Säulenreihen in drei Langschiffe geteilte Gestalt. Wir müssen sie uns vielmehr wie die im Beowulf beschriebene englische Halle denken. Der inmitten des Saales aufragende Baumstamm ist der Tragbalken (englisch stapol, deutsch firstsûl, magensûl), der den Dachfirstbalken stützt. In Völsings Halle war der wagrechte Firstbalken vermutlich in die Gabelung starker Äste eingefügt, der Stamm stand als Träger des Firstbalkens, als Hausbaum inmitten des Saales, die belaubte Krone überwölbte das Dach. Für die um einen Baum als Mittelpunkt gezimmerte Halle kann nicht der nordische Saalbau mit seinen zwei Säulenreihen, sondern nur der englisch-deutsche einschiffige Saalbau zum Vorbild gedient haben. Wer durch die an der schmalen Giebelseite gelegene Türe eintrat, stand auf der Schwelle eines länglichen rechteckigen Raumes, dessen Mittelpunkt der Hauptstützbalken des Dachbaues bildete. In der Wikingerzeit, im 9. und 10. Jahrhundert waren England und Irland von Scharen dänischer und norwegischer Seeräuber überflutet, die nicht bloß kurze Beutezüge unternahmen, sondern auch im eroberten Lande sich dauernd niederließen. Die Vermischung zwischen Iren und Norwegern war so groß, daß ein Teil der seit 874 einwandernden Bevölkerung Islands irischer Herkunft sich rühmen konnte. Die nordische Skaldenkunst und die isländische Geschichtserzählung in ungebundener Sprache, die Saga, sind irischen Vorbildern entsprungen. Weniger deutlich treten britische Einflüsse hervor. Sie sind aber durchaus wahrscheinlich. Über Heerzüge und Eroberungen der Nordleute in Wales besitzen wir genug urkundliche Zeugnisse.

Aus diesen Voraussetzungen sind kymrische Einflüsse auf die in England nachweisbar umlaufende Sigmundsage sehr wohl denkbar. Die Stelle im Beowulf weiß nichts von einer besonderen Waffe Sigmunds. Damals war das Schwert Arturs noch nicht auf Sigmund übertragen worden. Aber die Völsungasaga und die ihr vorausliegenden Lieder, die leider verloren gingen, zeigen die Schwertsage mit Sigmunds Geschichte eng verbunden. An Merlins Stelle greift Odin ins Schicksal des Wälsungs ein. Die poetische Wirkung ist gewaltig gesteigert: Odins Erscheinen in Völsungs Halle macht einen tieferen Eindruck als das unerklärliche wundersame Auftauchen des Steines

auf dem Münsterplatz. Wer das Schwert der kymrischen Artursage mit Sigmund verknüpfte, vermögen wir nicht mehr festzustellen. Entweder vollzog sich diese Verbindung auf der englischen Stufe der Sagenbildung und wurde von den Nordleuten fertig übernommen oder haben nordische Dichter selbständig die in England aufgenommene Sigmundsage mit dem Artursschwert ausgeschmückt. Daß die Sigmundsage der isländischen Quellen in England, ja vielleicht sogar genauer in Wales unter dem Einfluß der Artursage entstand, ist höchst wahrscheinlich. So erklärt sich auch der an und für sich befremdliche Zug, daß Odin, dessen Waffe doch der Speer ist, in der Sigmundsage ein Schwert spendet: wir haben es mit keiner ursprünglich germanisch-nordischen, sondern mit einer antik-kymrischen Schwertsage zu tun. Welche Ursachen dazu führten, zwischen Artur und Sigmund Beziehungen herzustellen, ist nicht mehr zu entscheiden. Aber deutlich sprechen die Tatsachen: das Schwert des Theseus, Artur und Sigmund. In Wales laufen die Fäden, die eine griechische Heroensage und eine isländische Heldensage mit einander verbinden, zwanglos zusammen.

In den Eddaliedern führt Sigurd das Schwert Gram, das Regin ihm schmiedete. Es war so scharf, daß es eine den Strom hinabtreibende Wollflocke so leicht durchschnitt wie das Wasser, und so stark, daß Sigurd Regins Ambos damit spaltete. Die Völsungasaga in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts bringt das Schwert Gram in unmittelbaren Zusammenhang mit Sigmunds Schwert. Der todwunde Sigmund, dessen Schwert an Odins Speer zersprang, spricht auf dem Walfeld zu seiner Gattin: „du wirst einen Sohn gebären; bewahre für ihn die Schwertstücke; aus ihnen wird man ein gutes Schwert machen, das Gram heißen wird; unser Sohn wird es schwingen und manche Großtaten damit vollbringen." Dem heranwachsenden Sigurd schmiedet Regin zwei Schwerter, die der junge Held auf dem Ambos zerhaut. Da fordert er von seiner Mutter die Bruchstücke des väterlichen Schwertes. Daraus schmiedet Regin aufs neue das starke Schwert Gram, mit dem Sigurd den Ambos zerspellt. Wir sehen hier eine neue bedeutungsvolle Schwertsage erstehen, von der die alten Lieder nichts wissen. Die Völsungasaga ist überhaupt bestrebt, mit mehr oder weniger Geschick zwischen dem Inhalt der nur lose zusammenhängenden alten Lieder engere Beziehungen herzustellen, um einen einheitlichen Sagenbericht zu gewinnen.

Im Jahre 1812 schrieb Uhland sein Lied von Sigfrids Schwert. Jung Sigfrid wandert von der Vaters Burg in die weite Welt.

Begegnet' ihm manch Ritter wert
mit festem Schild und breitem Schwert.

Sigfrid nur einen Stecken trug;
das war ihm bitter und leid genug.

Da kehrt er bei einem Schmied ein und wird sein Geselle.

Sigfrid den Hammer wol schwingen kunnt,
er schlug den Ambos in den Grund.

Er schlug, daß weit der Wald erklang
und alles Eisen in Stücke sprang.

Und von der letzten Eisenstang
macht' er ein Schwert so breit und lang:

„Nun hab' ich geschmiedet ein gutes Schwert,
nun bin ich wie andre Ritter wert".

Uhland dichtet im Volkston des Lieds vom hürnen Seyfrid. Er trägt einen neuen Zug zur Sage bei: daß Sigfrid selber sein Schwert schafft und nicht als Gabe des Schmiedes empfängt. Diesen neuen Gedanken verfolgt Uhland nicht weiter.

In Wotans bangender Seele entspringt blitzartig das helle Schwertmotiv, mit dem er am Schlusse des Rheingolds die im Abendschein erschimmernde Burg grüßt. Das Sinnbild des Schwertes bedeutet: Heldentum gegen Goldesmacht! Ein Greis in grauem Gewand tritt in Hundings Hochzeitssaal, ein Schwert in den Händen:

das stieß er nun
in der Esche Stamm,
bis zum Heft haftet' es drin:
dem sollte der Stahl geziemen,
der aus dem Stamm es zög'.

Schweigend haftet das Schwert in der Esche bis zu Sigmunds Ankunft.

Ein Schwert verhieß mir der Vater,
ich fänd' es in höchster Not.
Notung! Notung! —
so nenn' ich dich Schwert!

Mit sinnvollem Namen — Sohn der Not — wird das Schwert getauft im Geiste des Wortes über Wieland: „da schwang die Not selbst ihre mächtigen Flügel in des gemarterten Wielands Brust und wehte Begeisterung in sein sinnendes Hirn". Wotan ersehnt den freien, aus Not und Leiden erwachsenen Helden, der ganz auf sich selbst stehen soll:

Not tut ein Held,
der, ledig göttlichen Schutzes,
sich löse vom Göttergesetz.

Aber Fricka öffnet ihm die Augen über eine verhängnisvolle Täuschung:

Du schufst ihm die Not
wie das neidliche Schwert.

Wotan gesteht, daß er sich listig selbst belügen wollte mit dem Wälsung, den er gegen der Götter Rat kühn aufreizte.

Gegen der Götter Rache
schützt ihn nun einzig das Schwert,
das eines Gottes
Gunst ihm beschied.

An Wotans Speer zerspringt, der alten Sage entsprechend, Sigmunds Schwert. Sigfrid aber ist der freie Held, der ganz auf sich selber steht und auch seine Waffe aus eigner Kraft schmiedet, nicht wie Sigmund als Wotans Gabe findet. Wie Wotan dem Sigmund, so hält der Wanderer Sigfried den Speer entgegen; diesmal aber zerhaut das selbstgeschmiedete Schwert des freien Helden den Runenspeer des Gottes und Wotan weicht zurück.

Die mittelalterliche Schwertsage, deren Ursprung sich bis nach Griechenland zurückverfolgen läßt, entfaltete sich auf dem Wege über die Völsungasaga und Uhlands kleines Gedicht zu einem sinnvollen, gedankentiefen Mythos, der nicht am Anfang, sondern am Ende einer langen Entwickelungsreihe steht. Im Sinnbild dieses Mythos gestaltet sich aufs anschaulichste eine erhabene Idee, im Schwert verkörpert sich das Heldentum. Die mythenzeugende Kraft der Ringdichtung tritt an diesem Beispiel herrlich zu Tage, aus unscheinbaren Keimen erwuchs eine leuchtend schöne Blüte.

Auch eine Erinnerung an Amalie Materna.

(Mit der 1902 vom Hause Wahnfried gespendeten Weihnachtsgabe der von ihr als Brünnhilde 1876 im Festspielhause eingeweihten Waffen.)

Nahm einst der Gott, der allzustrenge,
das heil'ge Recht, das er dir gab,
der edlen Waffen Recht dir ab:
wir, die wir hörten deine Sänge,
die wir dich sahen, kunstverklärt,
wir wußten schöner dich bewehrt
als mit der Waffen Schlachtgepränge!

Dein Helm und Schild sind Lieb' und Treue,
dein Siegesspeer — dein Künstlertum,
dein fester Panzer bleibt dein Ruhm,
der keiner Zeiten Wandel scheue:
so wahrt Erinnerung noch heut
die erste Brünnhild von Bayreuth
und reicht die Waffen ihr auf's Neue! —

Ästhetische Lebensgestaltung einst und jetzt.

Die in den letzten zwei Jahrzehnten hier und da so sichtbar hervorgetretenen und oft von so schönem Erfolg begleiteten Bestrebungen, die gewerblichen Erzeugnisse mit künstlerischem Geiste zu durchdringen, werden sonderbarerweise sehr oft als ein unserer Zeit eigentümliches und sie besonders auszeichnendes Merkmal angesehen. Allerdings geschieht dies aus sehr verschiedenen Gesichtspunkten, bald werden die Errungenschaften des modernen Kunstgewerbes, z. B. der Buchkunst oder der Wohnungsausstattung, als ein „besonderer Ruhmestitel" unserer Zeit gepriesen, bald aber werden ganz im Widerspruch zu diesem gut gemeinten Kompliment jene Bestrebungen vielmehr als ein Zeichen einer Veräußerlichung und Überkultur und eines nur mit Mißtrauen und bedenklichem Wenn und Aber beurteilten Ästhetizismus betrachtet. So können manche keinen der jetzt bisweilen hergestellten schönen Bucheinbände in die Hand nehmen, ohne hierbei kopfschüttelnd Betrachtungen über das Mißverhältnis von „Form und Inhalt" anzustellen; die heute hin und wieder bemerkbare ästhetische Säuberung in Haus und Garten wird spöttisch glossiert und den auf Verschönerung der Stadt- und Dorfbilder gerichteten Bestrebungen werden allerhand, mit ästhetischen Rücksichten angeblich unvereinbare, praktische oder soziale Gesichtspunkte entgegengestellt, kurz es zeigt sich hier oft eine kritische Stimmung, die sich bisweilen bis zur Gereiztheit und sonderbar erscheinenden Verstimmung über das Schöne steigert. So verstieg sich einmal ein namhafter Essayist zu dem verärgerten Ausspruch: Die Behauptung, Kunst und Leben müßten sich durchdringen, sei „im Laufe der letzten Jahrzehnte aus einer Halbwahrheit zu einer echten und rechten Lüge geworden", Kunst und Leben hätten „in Wirklichkeit nicht das Mindeste miteinander zu tun".

Ohne uns nun hier in schwierige philosophische Begriffslegungen einzulassen, auf Grund deren sich ja vielleicht ein trennender Parallelismus von Kunst und Leben in gewissem Sinne behaupten ließe, wollen wir zunächst nur feststellen, daß jene gerügte Behauptung so, wie sie von unseren Kunstgewerblern gemeint ist und zur Richtschnur ihres Strebens gemacht wurde, nur als die Forderung zu verstehen ist, daß sich jede Form, die der Mensch gestaltet, den Gesetzen der uns ihrer Erscheinung nach ja wohl bekannten, wenn auch theoretisch schwer faßbaren, ja, manchem begrifflich unerklärbar erscheinenden Schönheit anzupassen hat, und daß kein innerer Grund anerkannt werden kann, weshalb der Mensch diese Forderung im Leben irgendwo bewußt und ohne äußeren Zwang unberücksichtigt lassen dürfe.

Über einen Punkt müssen wir uns allerdings einigen, wenn wir uns über die Berechtigung jener Forderung klar werden und zum Verständnis des hier berührten praktischen, mehr auf dem Gebiete der sogenannten angewandten Kunst als auf dem der eigentlichen freien Künste liegenden Problems gelangen wollen. Dies eine ist die heute leider immer noch paradoxe Wahrheit, daß angewandte Kunst zunächst und ihrem Grund und Wesen nach nicht Verzieren mit Schmuckformen ist, sondern Gestalten aus dem Sinn und Wesen der Sache und gemäß den Gesetzen und Forderungen des menschlichen Geistes, seiner totalen Subjektivität. Denken wir, um aus dem einfachen bürgerlichen Hausbau ein Beispiel zu wählen, an jenes mit dem hohen Ziegeldach heute wieder in Aufnahme gekommene schlichte Lukenfenster (Fledermaus- oder Schwalbenschwanzfenster), dessen Be-

dachung sich aus der großen Dachfläche in leise geschwungenem Bogen hebt und so wieder in jene still zurückfließt: es verrät uns in seiner Form einen so heiligen Respekt vor der ästhetischen Idee des Daches, eine so zarte, in unserer Zeit oft gar nicht gekannte Scheu, dessen ruhige Geschlossenheit zu durchbrechen, daß wir bei der Urschöpfung dieser einfachen Bauform mehr echtes Stilempfinden am Werke vermuten dürfen, als uns zahlreiche säulengeschmückte Prunkbauten der verflossenen Bauperiode erkennen lassen.

Fassen wir in dem durch dieses Beispiel angedeuteten Sinne angewandte Kunst nicht nur als an sich schöne und richtig angewandte Schmuckform, sondern vor allem als sinnvolle Entwickelung jeder Form aus den konstruktiven Gedanken, als schöne Grundgestaltung und reizvolle Farbe auf, so werden wir finden, daß die Behauptung, Kunst und Leben müßten sich durchdringen, nicht nur keine Lüge, sondern eine volle und unbedingte Wahrheit ist.

Eine Betrachtung der Frage aus historischem Gesichtspunkte zeigt uns zunächst, daß bis zum allmählichen Zusammenbruch aller ästhetischen Kultur, will sagen der angewandten Kunst, des Kunstgewerbes und der Volksbaukunst, in den dreißiger und vierziger Jahre des vorigen Jahrhunderts jene Forderung einer gegenseitigen Durchdringung von Kunst und Leben eigentlich immer und allenthalben erfüllt wurde, und daß sich durch das Medium der Schönheit Natur und menschliche Kultur, die uns Heutigen so oft wie zwei unvereinbare Widersprüche erscheinen, in früheren Zeiten überall in harmonischer Einigung zusammenfanden, ja sich auch heute noch — leider nur nicht in unserer okzidentalischen Kultur — zusammenfinden.

Es ist heute beliebt, Japaner und Chinesen wegen der hohen Entwickelung ihres Kunstgewerbes und der allgemeinen Durchdringung aller gewerblichen Erzeugnisse und aller Lebensformen mit künstlerischem Geiste als „ein Volk geborener Künstler" zu bezeichnen. Wir sind jedoch da in einer optischen Täuschung befangen, die aus einer Kontrastwirkung im Hinblick auf unser eigenes bis vor kurzem noch völlig verwildertes Kunstgewerbe entstanden ist. Die Japaner und die Chinesen, wie überhaupt alle Orientalen, soweit bei ihnen beklagenswerte okzidentalische Korruption noch nicht Einfluß gewinnen konnte, haben noch das, was auch wir einst in voller Herrlichkeit besaßen: eine das Leben lückenlos durchdringende ästhetische Edelkultur! Da bewundert jemand als etwas ganz besonderes, wie fein und harmonisch sich die japanischen Häuser der Landschaft einfügen. Ja, gibt es denn in aller Welt etwas, was in dieser Hinsicht das uns aus früheren Zeiten erhaltene traute Bauernhaus, das friesische, das schwarzwälder, das thüringische oder schlesische Bauernhaus übertrifft, wie es vor uns steht in der schlichten Schönheit jeder einzelnen Form, mit dem entzückenden, sinnlich kraftvollen Fachwerkgebälk an der Giebelfront oder mit dem abgewalmten Dache, dessen Silhouette in so anmutigem Rhythmus mit den Linien der landschaftlichen Umgebung zusammenfließt. Wie uns alle aus früherer Zeit erhaltenen Dorf- und Stadthäuser, Burgen, Kirchen, gewerblichen Bauten, Brücken usw. bezeugen, zauberte das Bauen der Alten überall, selbst mit den schlichtesten Mitteln, wundervolle Bilder auch in einer sonst gleichgültigen Naturszenerie hervor, während allerdings fast jedes unter den Einflüssen der bis vor einigen Jahren ausschließlich geltenden Bauprinzipien der letzten sechzig oder siebzig Jahre errichtete Gebäude, sei es Villa, Schloß oder Kirche, Fabrik, Berghütte oder Grand Hôtel, jede Brücke, jeder Gartenzaun, je verzierter umsomehr, selbst die erhabenste Naturszenerie zerstört, sodaß wir die Stätten fliehen, wohin unsere Kultur dringt, ohne uns der grauenvollen Abnormität dieser Tatsache recht bewußt zu werden.

Gewiß war auch in der Vergangenheit der allgemeine Stand der ästhetischen Kultur relativ verschieden hoch; auch kennen wir edlere und minder schöne, prunkvollere und schlichtere Erzeugnisse einer Kulturperiode; die gewerbliche Tätigkeit paßte sich naturgemäß den verschiedenen sozialen Stufen an und zeigte sich bedingt durch den allgemeinen Kulturstand der Völker und Zeiten: bald zeigte sich das Leben mehr oder weniger in der ursprünglichen Schönheit der Natur, bald war die ursprüngliche Natur von hoher und höchster Stilschönheit umkleidet und zugleich gesteigert. Aber die Annahme, daß „unter dem Schutt der Jahrhunderte auch manches Minderwertige begraben sei", ist grundfalsch, wenn damit gesagt sein soll, daß eine solche Verkommenheit des Kunstgewerbes und des bürgerlichen Bauens wie im vorigen Jahrhundert und auch heute noch oft genug auch in früheren Zeiten möglich waren. Wir wissen und kennen von vergangenen Zeiten nichts, das eine solche Annahme über die Geltung einer willkürlichen und unerwiesenen Behauptung erheben könnte. Der so außerordentlich kluge und urteilsfähige Schultze-Naumburg sagt in seinen „Kulturarbeiten": „Ich habe noch kein Möbel gesehen, das vor 1832 entstanden wäre und strenger Prüfung nicht hätte bestehen können". Das selbe läßt sich aber auch von jedem Haus, von jeder Scheune, jedem gewerblichen Gebäude, von jedem Gerät irgend welcher Art, von jedem Buch aus früheren Zeiten sagen. Aber nicht etwa, weil das Häßliche der Zeit zum Opfer gefallen ist, sondern weil die Menschheit früherer Zeiten, in edlen, gefestigten Kunsttraditionen schaffend, etwas Häßliches eben so wenig schaffen konnten, wie ein wohlerzogener Mensch etwas Taktloses sagen und tun kann. Und nicht nur zu den Zeiten einer überfeinerten Lebensführung, etwa des Rokoko, oder zu den Höhezeiten künstlerischer Kultur, der Antike und Renaissance, sondern auch bei den alten orientalischen Völkern und nicht minder auch in mittelalterlichen noch halb barbarischen Zeiten, als nervenstarke Kämpfer den nägelgespickten Morgenstern sich gegenseitig um die Schädel schwangen, hielten die Menschen es für ihre menschliche Pflicht, ihre Kultur auch ästhetisch zu bewältigen, und jeden Gegenstand auch schön zu gestalten. Kurz, immer und allenthalben, wenn wir unsere eigene Zeit ausnehmen, sehen wir die Schönheit das Leben der Menschen beherrschen, selbst wenn wir zurückblicken bis in die Zeiten der Pfahlbauten und des Naturzustandes. Die ästhetische Genauigkeit und Sauberkeit der Arbeit und die schöne Gestaltung urzeitlicher Waffen, die edlen Linien und Formen der vorgeschichtlichen Tongefäße, die Geräte, die Decken der Neger, das Flechtwerk der Indianer erwecken durch ihre Schönheit und durch ihre, trotz gelegentlicher Bizarrerien, immer ernste und würdige Stilstrenge Gefühle der Beschämung, wenn wir den läppischen Kram betrachten, wie er noch immer in Massen in unseren Schaufenstern und Warenhäusern zu finden ist und immer wieder Käufer findet. Wir fühlen, daß wir mit diesen „Kunstprodukten" unter die Stufe gesunken sind, die wir als wilde Kulturlosigkeit zu bezeichnen belieben.

Wenn nun auch eine Propaganda der Tat edler Künstler, die mit Schmerz sahen, wohin wir gelangt waren, in Verbindung mit einer durch ihre Ausbreitung und wirksame Art in der Geschichte des menschlichen Geistes beispiellosen Propaganda des ästhetischen, in Wort und Bild sich betätigenden Schrifttums bereits Wunder gewirkt hat, so sind die Errungenschaften, die wir hier verzeichnen können, doch nur erst wie Frühlingsanfang, der eine neue Zeit verheißt. Noch sind wir aber weitab vom Ziel. Denn „Reue ist keine Unschuld", und Atelierkunst noch lange keine traditionell gefestigte, in sicheren Bahnen sich bewegende und stätig entwickelnde wurzelechte Volkskunst, die uns eine alle Zweige und Formen des Lebens durchdringende ästhetische Edelkultur allein gewährleisten kann. Die vom echten Kunstgeist geschaffenen Erzeugnisse verschwinden noch in der Masse des

Schlechten und Minderwertigen, und nicht durch jene nehmen wir eine geschichtliche Ausnahmestellung ein, wie so oft ein gutgläubiger Optimismus annimmt. Sondern, die Tatsache, der wir hier zunächst einmal ins Gesicht sehen müssen, wenn wir der Bedeutung der Frage gegenüber den richtigen Standpunkt gewinnen wollen, ist die, daß wir in Wahrheit eine Ausnahmestellung nur durch eine auch heute noch vorherrschende Häßlichkeit der Lebensformen und der gewerblichen Erzeugnisse einnehmen, die keineswegs einen nur relativen Tiefstand, sondern einen absoluten Gegensatz gegen alle früheren Zeiten bedeutet und eines der ausgeprägtesten und seltsamsten Merkmale der Zeit bildet — trotz Sozialdemokratie, Frauenwahlrecht, sexueller Aufklärung, trotz drahtloser Telegraphie, Auto, Luftschiff und ähnlicher Hochgipfel unserer technischen Kultur. Die Menschen der heutigen Generation sind hierin allerdings nur sehr, sehr teilweise zur Selbsterkenntnis gelangt, haben sich vielmehr an die ästhetische Erscheinung unserer Zeit so gewöhnt, wie man sich an üblen Geruch gewöhnen kann. Vollends der Dutzendarchitekt und mancher gelehrte Kunstschreiber, sie merkten nichts! Alle Mahnungen und Klagen der Künstler und derjenigen, die der Zeit den Spiegel vorhalten möchten, halten sie von der Höhe ihres „modernen" Standpunktes für rückschauende Schwärmerei oder gewohnheitsmäßige Nörgelei des Kritikasters. Für den bestehenden allgemeinen Stufenunterschied des alten und des zeitgenössischen Bauens blind, gehen sie an den leider alltäglichen Greueln der jüngsten Bauperioden gelassen und schweigend wie an Selbstverständlichkeiten vorüber, üben dagegen an Bauten früherer Zeiten, für die als Autor nicht gerade ein Michalangelo oder Palladio zeichnet, erbarmungslos Kritik. Die anspruchslosen, schlichten, aber feinen und immer anständigen und wohlbemessenen Bauten des Zopf- oder des Empirestils finden sie, „trocken, nüchtern armselig", das herrliche Barok aber „schwülstig und überladen" oder belegen es mit ähnlichen Adjektiven zum Besten ihrer historischen Entwickelungsideen. Und ebenso unfähig, die historische Wende, die erfreulicherweise gar manches der neueren Gebäude und Erzeugnisse des Kunstgewerbes bezeichnet, zu unterscheiden, weisen sie auf diese hin und fragen erstaunt und im Brustton des entrüsteten Zeitgenossen: Wo bleibt der Tiefstand der Architektur, des Kunstgewerbes? Die psychologische Analyse der geistigen Organisation solcher Ahnungslosen, die eine Zeit verschlafen haben, deren auf Schritt und Tritt aufreizende Häßlichkeit den Sehenden oft die Lebensfreude schmälerte, ist nicht sehr verwickelt. Oft federgewandt, aber von mehr abstrakter als anschaulicher Geistesanlage und daher unempfindlicher gegen Beeinflussungen durch das sichtbar Schöne, das sie in völliger Verkennung seiner ästhetischen und ethischen Bedeutung als „Form" gern in einen ganz schiefen Gegensatz zum „Inhalt" bringen, sind sie immer bereit, die heute so beliebte Bezeichnung „Ästhet" auf diejenigen anzuwenden, die sie durch Aufrollung eines Problems, dessen Dringlichkeit sie nicht empfinden, beunruhigen und aus dem Umkreis der gewohnten Atmosphäre, die in diesem Falle leider das Häßliche ist, drängen wollen. Hierbei merken sie nicht, daß diese „Überempfindlichen" die Gesunden, sie selbst aber — die Anästheten — die Kranken, die an ihren geistigen und seelischen Organen Verkümmerten sind. Und indem sie den Unverstand und die Gesinnungslosigkeit, die im häßlichen Menschenwerk liegen, nicht empfinden, halten sie für ein Streben nach Veräußerlichung und für den „Kothurn des verfeinerten Geschmacks", was nur ein Protest gegen den Ausdruck tiefer Verrohung ist und nur eine Forderung des ästhetischen Anstandes allzeit war. —

An gutem Willen wie an Zeit und Geld zu ästhetischer Gestaltung hat es nun allerdings auch unserem Geschlechte wahrlich nicht gefehlt. Wer es anders meint, verkennt seine Zeit gar sehr!! Niemals wurden so ungeheure Summen für über-

flüssigen Prunk im Hausbau, für Denkmäler, „gärtnerische Schmuckanlagen" und dergleichen ausgegeben, niemals zuvor hat überhaupt die bloße Zierform solche Orgien gefeiert, niemals ist soviel Stoff, Zeit und Arbeitskraft an die Herstellung einer unermeßlichen Erzeugung von bloßen Luxusartikeln und sogenannten Kunstgegenständen jeder Art und jedes Preises verschwendet worden als in den letzten vierzig oder fünfzig Jahren. Leider fast überall mit negativem Erfolg. Die Fähigkeit, ohne Zierform ästhetisch zu gestalten, schien ganz verloren. Die Anwendung der schlecht gedachten und noch schlechter angebrachten Zierform steigerte aber nur die Häßlichkeit, die leider im umgekehrten Verhältnis zur bewunderungswürdigen Höhe der technischen, oft hartnäckig mit der ästhetischen verwechselten Kultur wuchs. Und wie die Zeit es nicht verstand, einen annehmbaren ästhetischen Ausdruck zu finden, so verkannte sie in ihrem regen, leider allenthalben mißleiteten Verschönerungsstreben, daß, wenn die Kunst allerdings das Leben durchdringen soll, so umgekehrt echte Kunst und Schönheit nur auf der Grundlage der Lebenswirklichkeit und unter der Bedingung innerer Wahrheit und Wahrhaftigkeit möglich ist, und daß, wenn immerhin einer garnicht naiven, alles wissenden Zeit manche Anempfindungen und Anklänge an Fremdes oder Vergangenes erlaubt sein mögen und verzeihlich sind, dennoch eine Kunst, die nicht aus den Lebensbedingungen und Zwecken der Zeit erwächst und in ihnen ihren Nährboden wie ihren Halt findet, nur zum Kitsch und zur hohlen Attrappe mit ihren fragwürdigen Reizen führen kann. Der Verkennung dieses Grundsatzes verdanken wir gar manche Erscheinungen im Zeitbilde, von den dräuende, mittelalterliche Befestigungen vortäuschenden Brückenköpfen bis zu dem durch Druck auf den Knopf erstrahlenden Kaminglühen oder ähnlichen Herrlichkeiten, die wir der geschäftlichen Regsamkeit des ingeniösen Elektrotechnikers verdanken.

Begreiflicherweise hat nun der vielbeklagte absolute Tiefstand aller angewandten Kunst in unserer Zeit und die Verhäßlichung des Naturbildes durch Menschenwerk, wie jedes Ding und Geschehen, seinen zulänglichen Entstehungs- und Erklärungsgrund. Gewiß waren es gewaltige Triebkräfte einer unerhörten, nicht immer auf edle Ziele gerichteten Regsamkeit auf allen Gebieten des Lebens, die in grundstürzenden Umwälzungen Herrliches zerstörten und begruben. Überall ein Drängen neuer Lebensbedingungen, ein Sprengen alter Formen, der Frühlingssturm einer neuen Zeit, der aber auch alles Ungeklärte, oft Widrige gährender Zeiten brachte. Was müssen wir hier nicht alles anklagen und beklagen: Die die besten Kräfte der Produktion entziehende Trennung von Kunst und Gewerbe als Teilerscheinung eines sozialen Hochmutes, der die Gleichheit wollte, aber nur über sich suchte und allenthalben nach oben brodelte. Ferner wirkten eine Fülle technischer Erfindungen und eine staunenswerte Entwickelung der Maschinenarbeit zerstörend auf die handwerkliche Tradition. Als Folgeerscheinung hiervon finden wir dann statt der in der Ruhe der Entwickelung gereiften und gefestigten traditionell übermittelten praktischen Kunstübung die Herrschaft des Reißbrettes mit den Massenerfindungen subalterner Köpfe. Statt der Stätigkeit und Einheitlichkeit der einmal gewonnenen wohlbedachten, sinn- und zweckgemäßen Form die Zersplitterung in ewigem bunten Wechsel und den verständnislos mit der gegebenen Form umspringenden individuellen Eigenwillen eines unfähigen Kunstdünkels. In diese innere Zerrissenheit wirkten hinein die alles bedenkenden Verordnungen der Baupolizei und Hygiene ebenso wie der ungeleitete rege Verschönerungstrieb der Gemeinderäte und der Bürgervereine, dessen tragikomischer Tätigkeit die Feinfühligen kampflos und leidend zusahen. Hierzu traten der gesteigerte Riesenverkehr und seine sichtbaren Spuren und Folgen. Alles das und manches andere stellte vor

neue zu lösende Aufgaben und zeitigte infolge der Hast einer in wenige Jahrzehnte zusammengedrängten Entwickelung zahllose künstlerisch unbewältigte Erscheinungen anstelle der alten schönen Form.

Und in diesem Chaos treibender Kräfte einer immer regen, alles erfassenden, alles bedenkenden, alles regelnden, regulierenden und reglementierenden und hierbei alles schematisierenden und egalisierenden, alles ausnützenden und oft in kleinlichem und doch sehr häufig daneben greifendem praktischen Tüfteln die Schönheit unbedenklich opfernden Zeit, erhob der zerrüttende Amerikanismus sein scheußliches Haupt: der der Schönheit, der Sittlichkeit, allem edlen Menschentum, allen altruistischen Gefühlen Hohn sprechende skrupellose Industrialismus und Merkantilismus, die Ausgeburt und der Dämon unserer Zeit, der zum herrschenden Prinzip gewordene Mammonismus. Dieser Geschäftsmacherei um jeden Preis, die bei allen Unternehmungen als treibendes Motiv einer ewig tätigen Unrast nur ein einziges Ziel kennt: Geld, ihr verdanken wir die Korruption der Theater, der populären Konzerte, des Zirkus, des Kinos; überall sehen wir, wie der Unternehmer die eigenen Instinkte dem leicht zu demoralisierenden aber auch leicht zu erziehenden und auch für Höheres bereitwillig dankbaren Publikum zutraut und zumutet. Dem regen profitlüsternen Geschäftsgeist verdanken wir auch jene die Naturschönheit so roh antastenden Bergbahnen, die außer dem Dividendenprofit keinen anderen Zweck haben, als daß sich Hinz und Kunz und Müller und Schulze auch angesichts der Gletscherfirne, für deren Anblick sie doch nicht einen Schweißtropfen riskieren würden, ihr Beefsteak und ihr Echtes vom befrackten Kellner vornehm servieren lassen können. Ihm verdanken wir den marktschreierischen, nicht selten bis zur physischen Belästigung die Sinne in Anspruch nehmenden aufdringlichen Reklameunfug allüberall. Ihm, nicht dem Willen des Publikums, verdanken wir den aus der aufpeitschenden Konkurrenz geborenen, sich besonders im Hausbau außen und innen breit machenden groben Prunk. Er ist es, der eine gedeihliche Entwickelung des Kunstgewerbes immer wieder abschneidet durch den hetzenden Wechsel, der oberstes Prinzip jeder Firma ist, die ihren Stolz darin sucht „alle sechs Wochen mit neuen Mustern" dienen zu können. — —

Es ist nun aber ein großer Denkfehler, die Häßlichkeit unserer Zeit als eine unausweichbare historische Tatsache zu nehmen und das Gewissen dadurch zu beruhigen, daß zwingende, im Wesen und in den Bedingungen unserer Kultur liegende Notwendigkeiten, „inkarnierte Kausalität", wie der niederschmetternde Ausdruck ja wohl lautet, als Grund der Verwüstung des ästhetischen Zeitbildes angenommen werden. *Denn schön gestalten läßt sich alles, ohne finanzielle Mehrbelastung, ohne größeren Arbeitsaufwand durch bloßes Einsetzen der künstlerischen Intelligenz in richtiger Weise und an richtiger Stelle.* Es gibt keine nötigen Zwecke, keine Bedürfnisse, keine anständigen Neigungen der Zeit, die sich nicht mit der ästhetischen Forderung völlig in Einklang bringen ließen, ja selbst noch dem Cynismus und der Rohheit kann die Schönheit einen mildernden Ausdruck geben. Alle aus praktischen oder sozialen Gesichtspunkten aufgestellten Gegengründe und Einwendungen der blinden Neunmalklugen sind ja theoretisch längst widerlegt worden und werden auch praktisch heute jeden Tag durch die Werke der neueren Künstler und Architekten widerlegt. Um hier nur an eines, das wichtigste zu erinnern: Nicht die fünf- oder sechsstöckige Mietskaserne an sich ist als soziale Notwendigkeit der Grund der Verhäßlichung unserer Großstädte, sondern nur die Unfähigkeit zu künstlerischer Bewältigung dieser Form. Sechs-, sieben-, achtstöckige Häuser sind in Städten Deutschlands, Italiens und anderer Länder aus dem achtzehnten, sieb-

zehnten Jahrhundert zahlreich erhalten, ohne daß diese Häuser, in ihrer nun einmal notwendigen charakteristischen Eigenart genommen, Anlaß zu ästhetischen Einwendungen darböten. Auch ist ja das moderne, allen Bedürfnissen des heutigen anspruchsvollen, zahmzivilisierten Kulturmenschen entsprechende Massenmiethaus ohne jede Spur von Altertümelei und doch dem Alten ästhetisch nahezu ebenbürtig von einzelnen genialen Künstlern wie z. B. Gessner in Berlin und anderen bereits verwirklicht, ohne daß doch diese schönen Musterbeispiele den Bau- und Maurermeister verhindert hätten, den adäquaten Ausdruck seiner schönen Seele selbstsicher daneben zu setzen.

Auch die Maschinenarbeit verdient nicht die wegwerfende Kritik, mit der ihr so oft die Fähigkeit des künstlerischen Ausdrucks abgesprochen wird. Wenn auch die beseelte Unmittelbarkeit der Handarbeit gewiß für manche Aufgaben unersetzlich sein mag, so ist doch auch nicht einzusehen, welcher unüberbrückbare Artunterschied z. B. zwischen einem schön gezeichneten und verständig applizierten, durch riesige Maschinenkraft in das Eichenholz eines Möbels gestanzten Ornament und jedem anderen Kunstdruck besteht. Die Uniformität, die die Maschinentechnik bedingt, die ja aber auch das antike Handwerk oft zeigt, kann durch Zurückdrängung unliebsamer individueller Extravaganzen nur günstig wirken, und eine von wirklich künstlerischem Geiste durchgehend beeinflußte Maschinenproduktion sollte als schöne Prägung der alltäglichen Gebrauchsgegenstände durchaus willkommen sein, — wenn sie da wäre!

Kurz, gerade das ist eben die nicht zu verschleiernde Tatsache, daß nirgends zwingende kulturelle Entwickelungen der Grund waren, wenn es der Zeit nicht gelang, einen annehmbaren ästhetischen Ausdruck zu finden, sondern nur Unfähigkeit und ein Mangel an künstlerischer Disziplin innerhalb aller gewerblichen Tätigkeit. Keineswegs aber ist das liebe Publikum zum Sündenbock zu machen, wie der Architekt meint, der, wenn ihm die Leviten gelesen werden, mit unschuldsvollem Augenaufschlag seufzt: „Sie glauben gar nicht, was die Leute alles von einem verlangen". Wie bei jeder menschlichen Tätigkeit bleibt auch im kunstgewerblichen Schaffen die Verantwortung, die Ehre des Werkes wie der Makel der Unfähigkeit auf dem das Werk gestaltenden Erzeuger haften. Und auch dem Architekten hilft hier keine Ausrede. Zu diesem Thema äußerte sich schon vor fast drei Jahrzehnten Hans Schliepmann in seinen Betrachtungen über Baukunst drastisch folgendermaßen: „Man sagt nicht zuviel, wenn man behauptet, daß unter den Fachleuten eine künstlerische Grundsatzlosigkeit, ein Mangel an jedem leitenden ästhetischen Gesichtspunkte herrschen, die erstaunlich sind; daß es eigentlich das Straßenbild ist, welches als Kunstwerk zu behandeln war, daß die Rücksicht auf das Straßenbild die Gesetze der Komposition in erster Linie zu bestimmen hat, ist unter Hunderten kaum einem klar bewußt. Daher der betrübende Unterschied zwischen der mittelalterlichen und der modern-großstädtischen Straße: dort ein rundes, köstlich frisches Bild; hier eine Zusammenwürfelung widerstreitendster Motive oder eine Leierkastenmusik abgeklappter Formen, zu schreiend, um sie nicht zu bemerken, zu unwürdig, um fesseln zu können. Auch das ergibt einen Stil; aber der Stil unseres Straßenbildes ist Grundsatzlosigkeit, Geschäftsmäßigkeit, Verwirrung, bestenfalls Gährung — eine immanente Zeugnisablegung unserer Zeit". Wenn daher eine Einwirkung auf das Publikum gewiß nicht ohne Erfolg bleiben wird, eine Radikalkur kann doch nur an der tätigen Produktion vollzogen werden. Nicht die Kunst in der Kinderstube, nicht die Volkserziehung *zur* Kunst, sondern die Erziehung *der* Kunst, ein allenthalben tätiges und schützendes Eingreifen der staatlichen Wirksamkeit und, wo nötig, der Gesetze und der Behörden kann hier das Heil bringen. Halbe Maßregeln aber, wie die

Verordnungen gegen Verunstaltung „landschaftlich hervorragender Gegenden" oder „historisch und künstlerisch wichtiger Plätze", sind nur wie kindliche, über die Hochwassergrenze am Halse nicht hinabgelangende Reinlichkeitsbestrebungen, und es kann nur den Sarkasmus herausfordern, wenn in Gerichtssitzungen lang und breit über eine, dem wirklich für Naturschönheit empfänglichen Auge gar nicht bekannte Staffelung der Naturschönheit verhandelt wird, wobei nur übersehen wird, daß Schmutz Schmutz bleibt, ob er sich an sichtbarer oder versteckter Stelle findet, und daß, wie Alpental oder Meeresstrand, so auch jedes Kornfeld, jeder stille von Erlen umstandene Weiher Poesie atmet, daß also kein Grund ersichtlich ist, weshalb es der Firma Krause oder Kohn erlaubt sein darf, statt in der Zeitung zu inserieren, mit ihren Riesentafeln allenthalben unseren Gesichtskreis zu begrenzen und uns auf freiem Felde die uns gar nicht interessierenden Tatsachen zuzubrüllen, daß — nach ihrer Meinung — ihre Brustbonbons oder Patentfedermatratzen die besten sind.

Nicht die seltneren gröberen Verstöße, nicht die vereinzelten mißratenen Werke der hohen Kunst, sondern gerade die zahllosen kleinen Sünden auf dem Gebiete der ästhetischen Lebensgestaltung bilden die schwere Sündenlast der Zeit: diese Verunstaltung aller landschaftlich g a r n i c h t „hervorragenden" Gegenden, aller „historisch und künstlerisch" g a r n i c h t bemerkenswerten Straßen und Plätze der Städte und Dörfer, die öde und gemeine Gestaltung jeder Haustüre, jedes Treppengeländers, das Formen- und Ornamentgefasel an den Fassaden aller Wohnhäuser, auf all den Gegenständen, die der Städter aus dem Warenhaus, der Bauer vom Jahrmarkt heimträgt, diese „schön polierten modernen" Möbelgarnituren (mit Muschelaufsatz!), die dem armen einfältigen Manne aufgehalst werden, womit er sein Heim schmückt und wogegen der im Antiquitätenhandel gewitzte Jude den edlen Hausrat aus Großväterzeiten wegschleppt, diese allgemeine Vertrottelung des Kleingewerbes, diese das ganze Antlitz der Welt bedeckenden Runzeln der Häßlichkeit, die überall da, wohin unsere Zivilisation dringt, hervortritt, jede Stube, jeden entlegenen Winkel erfüllt, alle die kleinen aber so viel besagenden Dinge, deren traurigen Ernst der vornehme Kritiker garnicht empfindet, die zu beachten unter seiner Würde liegt, über die er „nur lacht", wenn er sie doch bemerkt; — gerade sie sind, in der Summe ihrer millionen- und millionenfachen Zahl, das historisch beispiellose Massen- und Riesenverbrechen unserer Zeit am heiligen Geist der Kunst und Schönheit, gegen das ein in der Presse und im Salon ausführlich und eifrig besprochenes Fehlschlagen eines Preisausschreibens, die Mißglückung einer Staatsfassade, eines Rathauses, eines Theaters oder Domes in der Residenz nur wie eine Feder wiegen. — —

Das Fehlen jeder äußeren unüberwindlichen Hemmung einer künstlerischen Durchdringung der gewerblichen Tätigkeit läßt es nun aber höchst verkehrt erscheinen, dem Problem gegenüber die „Ästhetik des Häßlichen" heranzuziehen, um die Zeitformen ästhetisch zu rechtfertigen. Freilich, alles Gewordene ist, auch wenn es unserem Gefühl widerspricht, dennoch als bedeutsamer Wesensausdruck auch ästhetisch interessant: Verkümmerung, Armut, Elend, Schmutz, das Krokodil, der Pavian, das verflossene Geleisdreieck und die anderen überirdischen Bauherrlichkeiten der Stadt- und Untergrundbahn in Berlin. Indessen die Ästhetik steht nicht auf e i n e m Bein. Es ist manches „inkarnierte Kausalität", was wir dennoch nicht auf der Straße dulden; es tritt überall da, wo die frei schöpferische Tätigkeit des Menschen gestaltend einsetzt, ein ganz anderer Maßstab in Kraft, als er dem Naturgewordenen gegenüber anwendbar ist: es wird da der Mensch an seinem eigenen Werk gemessen! Der Naturalismus hat dann ausgespielt und sein Recht verloren; es tritt das souveräne Gesetz des menschlichen Geistes, d. i. in Anwendung auf die gestaltende Tätigkeit der Kunst, der Stil, beherrschend hervor. Dann wird

neben der Wahrheit die Schönheit zu einem unerläßlich geforderten Prinzip, und zwar wird hier die ästhetische Forderung auch zu einer kategorischen ethischen Forderung. Denn Kunst ist nicht „Form" im Sinne eines äußerlich Hinzutretenden, nicht „Schein", nicht „Spiel", wie die irreleitenden Schlagwörter bornierter Theorien lauten, sondern Kunst ist die harmonische Ausprägung edlen und vollkommenen Menschentums; alles häßliche Menschenwerk aber wirkt wie ein Schlag ins Gesicht der Menschheit, ist ein Widerspruch gegen sein eigenes vernünftiges, gemütliches, sittliches Wollen. Und gleichwie das Sittengesetz so ist auch das Gesetz der Schönheit ein aus dem Bewußtsein der Menschheit herausgestelltes Produkt der geistigen Kulturarbeit vieler Jahrhunderte; und wie das Sittengesetz immer seine Geltung behält, wenn es auch von der im Menschen immer wieder, wie zu Kains Zeiten, neu geborenen, leicht zu entfesselnden Bestie im wilden Sturm der Zeiten oder an entlegenen, dem Arm des Gesetzes nicht erreichbaren Orten mit Füßen getreten wird, so bleibt auch das Gesetz der Schönheit, die Pflicht zur Schönheit allbeherrschendes Kulturprinzip, demgegenüber es schließlich gleichgültig ist — genau wie auch beim Moralprinzip — ob der einzelne dieser Kultur innerlich teilhaftig ist und ob er für seine Person diesen Kulturwillen besitzt, ob er sich „was daraus macht" oder nicht.

Daher auch kann die häßliche Zeiterscheinung nur im Spiegel der Satire und unter der Geißel der Kunst Objekt künstlerischer Glossierung und Darstellung werden. Das übersieht der Anwalt und Schriftführer des Impressionismus, wenn er die Häßlichkeit der Zeit zwar zugesteht, aber dennoch über die „Schwärmerei für die schöne Vergangenheit" und für die „blondgelockten reizenden Knaben des Quattrocento" spöttelt, „denen die blonden Locken zu Berge stehen würden, wenn wir ihnen das Tagewerk auf die lieblich gerundeten Schultern legten, das die häßlichen Leute von heute, die Gehafteten mit dem in den Nacken gerutschten Zylinder bewältigen."

Je nun, blond- oder schwarzgelockte Knaben haben im allgemeinen und allenthalben ja nie viel geleistet. Aber die Männer des Quattrocento und Cinquecento, wie bekannt, oft Maler, Bildhauer, Architekten in einer Person, zugleich auch Dichter, Staatsmänner, Techniker, Ingenieure, und alles mit großen Taten: ein Lionardo, der erste Flugtechniker, ein Giotto, ein Michelangelo, ein Dürer, der „Vater der modernen Fortifikation", und zahllose andere auf allen Gebieten des geistigen und praktischen Lebens tätige Männer jener Zeiten, das waren schon Leute von Riesenwuchs, die Lasten spielend trugen, die zu tragen die raffgierigen Arme der Gehafteten mit den spärlichen Haarwuchs um die Glatze erlahmen würden! Aber ist die Hast und Last der Arbeit schuld, wenn die Leute „mit dem in den Nacken gerutschten Zylinder" mit einem ungeheurem Aufwand von Zeit und Geld und kostbarstem Material häßlich statt würdig bauen? Gewiß waren der „kleine verhuzelte Mommsen" und „Ibsen mit dem Eisbärkopf" auch geistig schön. Aber muß der Schneider für die „von den Narben des Denkens zerrissenen Gestalten" Kleider liefern, die ebenso lächerlich wie unhygienisch und höchstens — wegen der vielen Taschen — praktisch für Häuserkommissionäre und Viehhändler sind? Niemand will die Tracht des Quattrocento wieder lebendig machen und kein Zurechnungsfähiger verlangt, daß die Menschen heute im Apostelgewand mit einem klassischen Band durch die unverschnittenen Haare herumlaufen. Aber gibt es irgendwo Bedingungen der Zeit, die uns nötigten das Schönste des Schönen, die Schönheit des menschlichen Körpers, im plumpen Sack zu verstecken und in einem Röhrensystem verschwinden zu lassen? Gewiß ist der unerschöpfliche Strom des Lebens, die flimmernde Eleganz des Gesamtbildes einer modernen Großstadt schön, besonders wenn die wohltätigen Schatten der Nacht möglichst undurchdringlich die Reihen der Fassa-

den in Dunkel hüllen, und wenn die zahllosen Lichter brillieren, daß der Mond, der draußen auf den weiten nächtlichen Feldern oder fern im kleinen schlafenden Städtchen, in den stillen Gassen und auf dem Markt mit dem plätschernden Brunnen noch eine Rolle spielt, hier als fünftes Rad am Wagen verlegen am Himmel steht. Gelingt es einmal (der Krieg hat ja auch hier manches, — wie zu fürchten ist, nur vorübergehend — geändert), ein von den albernen Reklameblinklichtern und Rotationsrädern der Schokoladen- und Schuhfabriken freies Gesichtsfeld zu erlangen, so sind auch solche Brillanteffekte des modernen Lebens schön und werden selbst Halbblinde zum Sehen anregen. Entschuldigt aber das, entschuldigt die Schönheit von Licht und Luft die Häßlichkeit der von Menschenhand geschaffenen Dinge, die sie umspielen? Mag also immerhin ein Maler mit dem Wahlspruch: ich male alles, was ich sehe, den Zeitgeist bei den Hörnern packen, dagegen die reineren Sehnsuchten und schöneren Träume der eigenen Brust, die, wie ihm der strenge Kritiker versichert, heute keinen Anspruch mehr auf künstlerische Verwirklichung haben, behandeln, wie der Fischträger die aus dem Korb aufstrebenden Aale mit dem Stecken bearbeitet: „Hinunter ihr Gesindel, hinunter!" — ich werde doch nie das Mißtrauen unterdrücken können, daß demjenigen — sei er Künstler oder sonst wer immer — der sogenannte sechste Sinn verkümmert ist, der, weil er selbst ein Zeitgenosse ist, dem Zeitgeist Mäntelchen umhängt.

Der wortgewandte litterarische Widersacher verkennt in dieser Frage überall die Pointen und mißversteht den Grund der Bekümmerniß und die Absichten derjenigen, die dafür wirken möchten, daß wieder die Schönheit beglückend in die Welt einzieht, mißversteht sie, trotz höherer Bildung, gerade so, wie der Krämer, der, den Appetit des Käufers ganz falsch einschätzend, auf den Protest gegen ein durch greulich häßlichen und aufdringlichen Ornamentaufdruck verunziertes Postkartenalbum für 95 Pfg. mit einer vor verhaltener Erregung bebenden Stimme erwidert: Für d e n Preis kann der Herr nicht mehr verlangen! — Freilich die Abbildung zahlloser alltäglichen Hausrats in zahlreichen Zeitschriften, die ununterbrochene Unterhaltung über ästhetische Kultur und über Dinge, die sich von selbst verstehen sollten, bilden eine historische Groteske, für die früher keine Ursache bestand und die wieder verschwinden wird, sobald die wirkenden Ursachen mehr und mehr schwinden. Aber grade diejenigen, die hierüber und über die „Schwärmerei für die schöne Vergangenheit" spotten, stehen auf einem verlorenen Posten, während sie doch wähnen, recht fest auf dem Boden der Tatsachen der Zeit zu fußen. Die Schönheit ist eine perennierende Pflanze. Sie erscheint in immer neuen Formen und wurzelt doch im ewig gleichen Grundgesetz. Und nicht das historisch Erledigte, sondern das Zeitlose aller Kunst ist, was das Heil uns bringen soll und was nie eine Hemmung tätigen, sich über die Welt ausbreitenden Lebens sein kann, sondern nur Ausdruck geläuterten und geklärten Wollens ist.

Kurt von François.

Christliche und deutsche Weltanschauung in ihrer gegenseitigen Durchdringung und Ergänzung.

Von Kurt Engelbrecht.

Das Jahr 1917 hat uns mit der vierhundertjährigen Reformations-Jubelfeier unzweifelhaft das Wissen von dem Kerndeutschen an unserm Christentum wieder kraftvoller lebendig werden lassen. Die Tat Luthers selber war ja doch nichts anderes als eine Erneuerung und Verlebendigung all jener in die starre Form traditioneller Kirchlichkeit gebannten Kräfte des Christentums, die deutschem Fühlen und Denken entsprachen und die sich nur nicht mehr voll auswirken konnten, weil sie dem Fluch der Verachtung durch außerdeutsche Einflüsse verfallen waren.

Wenn man noch heute kerndeutsche Schriften lesen will, die turmhoch aus viel undeutschem Geschreibe hervorragen, so muß man Luthers Reformationsschriften zur Hand nehmen. Das Urdeutsche, davon sie durchklungen sind, sichert ihnen in unserer Nationallitteratur bleibend einen bevorzugten Platz.

Und wenn in unserer Gegenwart ein Buch über deutsches Christentum erscheint und der Verfasser zeigt den Mut, seine ganz gegenwartlebendigen Betrachtungen an die prächtigen Lapidarsätze des vielfach als unmodern verschrieenen Katechismus Luthers anzuknüpfen, so ist das ein Merkzeichen dafür, wie tief sich ihm das Reformatorisch-Christliche mit dem Deutsch-Christlichen zu innigster Harmonie verband. Und wenn dies Buch — wie das von Sigismund Rauh — in weiteren Kreisen hohe Beachtung findet und die Gemüter zu bewegen, die Geister zu erregen imstande ist, so kann man daraus erkennen, wie auch wir noch keineswegs mit dem Problem, das einen Luther beschäftigte, fertig geworden sind — trotz aller kirchlichen Teilnahmlosigkeit, trotz aller Oberflächlichkeit des durchschnittlichen religiösen Empfindens in unsern Tagen.

Freilich hat das hier zu Grunde liegende Problem eine deutliche Abwandlung erfahren. Für Luther handelte es sich lediglich um die Frage: Wie bringe ich das zarte deutsche Gewissen zur Beruhigung in einem christlich-religiösen Verstehen und Ergreifen des Lebens? Der Katholizismus seiner Zeit ließ dem einzelnen nicht sein Recht widerfahren. Luther zeigte, daß daran nur die Kirche, nicht aber die Religion schuld sei. Er schenkte einem jeden das Evangelium zum Privatgebrauch wieder und kam damit vorzüglich dem deutschen, immer auf Anerkennung der Individualität und ihrer Freiheit drängenden Wünschen und Wollen nach. Die feinsten Formen des religiösen Individualismus und Subjektivismus hat unser Deutschtum ein für allemal unverlierbar aus den Händen der Reformation erhalten. Gewaltigsten Entwicklungen auf allen Kulturgebieten — in Kunst und Wissenschaft, in Philosophie und Geschichtsforschung, ja, gerade auch in Technik und Industrie, in Handel und Verkehr — war damit die freie Bahn erschlossen.

Und heute hat nun das Problem jener Tage eine wesentlich andere Form angenommen. Es lautet: Wie bringe ich das deutsche starke Wirklichkeitsempfinden in Einklang mit dem reinen Idealismus der an sich stäts unveränderten christlichen Religiosität. Ein Leben ausschließlich in der Wirklichkeit wird immer irgendwie unser Gewissen belasten. Denn wir wissen, daß wir mehr sind als Lebewesen in reiner Körperlichkeit. „Der Geist gibt Zeugnis unserm Geist". Die Erscheinungen

in ihren Umrissen und Formen besagen für uns bei weitem nicht alles. Der Deutsche will hinter die Dinge sehen. Er will schauen! Und so ist das Problem im Kern das gleiche geblieben. Die Lebenseigenheit des einzelnen lehnt sich auf gegen die Verallgemeinerungen und Einschachtelungen, die wir uns von der mehr und mehr in den Vordergrund sich drängenden, vorstürmenden Wirklichkeit gefallen lassen sollen.

Wunderbar herzerfrischend ist es, wenn diese Auflehnung einmal zu Wort kommt und wenn sie so starke und treffende Sätze zu finden weiß, wie in dem Buche, dessen wir oben gedachten. Man kann in dem Buche Sigismund Rauhs keine einzige Seite aufschlagen, ohne daß man beim Lesen das Empfinden hat, hier spricht eine echte Reformatorennatur zu uns, die Protest erhebt gegen die allzu große Gefälligkeit, womit wir dem Zeitgeist und seinen mancherlei Unarten und Torheiten schmeicheln.

Die Art, wie wir die Wirklichkeit zu sehen uns mehr und mehr gewöhnten — ich erinnere nur an die Roheit und Rücksichtslosigkeit, die vielfach in unserm Geschäftsgebaren zu Tage trat — mußte auf eine immer deutlicher spürbare Vergröberung unseres Gewissens hinauslaufen. Rauh möchte uns die gute echt deutsche Zartheit des Gewissens wiedergewinnen, die uns dann auch jene Vornehmheit altarischer Denkweise verbürgt, ohne welche wir einfach aufhören würden Deutsche zu sein.

So ist ihm das Christliche die notwendige Ergänzung des Deutsch-Wesenhaften — und umgekehrt. Und die höhere Aufgabe der Zukunft sieht er in einer immer innigeren und vollkommeneren gegenseitigen Durchdringung beider.

Und so gewinnt er ganz neue Standorte, sei es, daß er von Gottesverehrung, von Kirchlichkeit und Religiosität im allgemeinen, oder von Erbsünde, Gerechtigkeit, sittlicher Weltordnung, oder von Ehre, Gewissen und Freiheit des Willens im besonderen spricht.

Das Christlich-Religiöse sieht er nie in weltferner Loslösung von der Wirklichkeit, sondern stäts im Rahmen der engen und notwendigen Beziehungen, die beide Teile zu einander gewinnen müssen. Dabei ist er doch allem billigen Kompromißschließen völlig abgeneigt, und wenn er Lösungen bringt, so sind es keine bequemen dialektischen Harmonisierungen, sondern ernste tiefgreifende Auseinandersetzungen mit befriedigenden und wahrhaft klärenden Schlüssen. Ich wüßte nur wenige Bücher zu nennen, aus denen ein moderner Mensch, soweit er noch nicht zu Zahl und Maschine geworden ist, sondern sich vielmehr ein freies Denkertum gewahrt hat, soviel wirkliche innerliche Erkräftigung zu gewinnen vermöchte.

Der Krieg hat ja das große Problem, das die Vereinigung unseres Wirklichkeitssinnes mit unserm religiösen Bedürfen stellt, ungemein verschärft. Da ist ein solches Buch uns Deutschen, die wir unter der Schwierigkeit einer glücklichen Lösung mehr seufzen, als irgend ein anderes Volk, ein wahrer Quelltrunk der Erquickung. Unser strenges Pflichtwissen ist höchste Gebundenheit in der Wirklichkeit. Da es aber nicht nur Form, sondern innerste Angelegenheit des Geistes, Gemütes und Willens, kurz der Weltanschauung ist, so bedeutet es auch als reinste Sachlichkeit den einzigen weit offenen Weg, da unser religiöses Leben in uns ein- und aus uns herausströmen kann und muß.

So sind für Sigismund Rauh die religiösen Lebensaufgaben in erster Linie praktische Aufgaben. Das tritt besonders in einem weiteren Werk: „Christusglaube, ein Bekenntnis und eine Dogmatik" hervor. Und wir müssen eingestehen, daß er uns damit gerade die christliche Dogmatik geschaffen hat, die wir Deutschen von heute brauchen. So legt er auch alles Gewicht darauf, daß das Gottesreich als

Gegenwart und Wirklichkeit erfaßt werde, denn es ist „zunächst einmal eine Verpflichtung", und es ist „das Glauben im Christentum von Anfang an in erster Linie als ein Streben gefaßt". Das Christlich-Religiöse ragt in die deutsche Wirklichkeit hinein. Der „Tatcharakter der christlichen Religion" ermöglicht eine „Vermählung mit dem germanischen Volkstum". Da ist die Lösung des Problems gegeben.

Martin Luther

der Gottesstreiter — der Dichter und Sänger — der deutsche Mann.

33 Bilder von Franz Staffen. Berlin, Verlagsanstalt für vaterländische Geschichte und Kunst. 176 S. *M* 15.

Würdig und glücklich ist die Zusammenstellung von Aufsätzen und Dichtungen, welche in diesem festlichen Bande die Persönlichkeit Luthers dem Geist deutschen Volkes im Vereine mit den edlen Bildern Staffens lebendig werden lassen. Man findet darin neben Charakteristiken von Chamberlain und Ranke (auch vom Zeitgenossen Keßler), Versen von C. F. Meyer und Heyse, dialogischen und dramatischen Dichtungen von Stein („Luther 1507") und Hans v. Wolzogen („Luther auf der Coburg 1530"), von Luther selber: die 95 Thesen, „die Freiheit eines Christenmenschen", „vom wahren Glauben", geistliche Lieder, Übersetzungen der Psalmen, Tischreden, Briefe an Kurfürst Friedrich, Vater, Mutter, Söhnlein Hänschen, Diener Seeberger, sein Testament, und zum Abschluß: Goethe's Ausspruch zu Eckermann.

Staffens Kunst hat ein ideales Maß künstlerischer Lebensdarstellung gewonnen, welches nicht nach romanischer Art von Außen zurückgedrängten, sondern nach germanischer Art von Innen zusammengedrängten Ausdruck bedeutet und so in der Sphäre reiner Idealität mit gestaltungsfreudiger Sicherheit sich immer neu darzubieten vermag. Die religiöse Innigkeit des deutschen Lutherwesens beseelt auch die Gestalten der heiligen Geschichte und der christlichen Symbolik, sodaß eine schöne Einheit sich ergibt, von der sich sagen läßt, daß ihr Inneres Seele, ihr Äußeres Stil sei; und das ist deutsche Kunst.

H. v. W.

Deutsche Schrift.

Nun also erscheinen unsere Blätter in deutscher Schrift; und danach, wie die erste Hindeutung darauf von Näheren und Ferneren aufgenommen worden ist, darf ich annehmen, daß dieser Wandel den Lesern eine Freude bereiten wird. Weshalb durch 40 Jahre die Antiqua festgehalten ward, obwohl immer öfter der Wunsch nach deutschem Kleide des deutschen Geistes dieser Blätter zu uns drang: das habe ich schon genügend ausgesprochen, und es wird verstanden worden sein, daß eine auf den Wunsch des Begründers selbst begründete Form einen großen Zeitraum hindurch einheitlich zu erhalten war. Man hätte kaum gedacht, daß dieser Zeitraum ganze vier Jahrzehnte umfassen würde; aber etwa auch noch das fünfte abzuwarten, ehe eine Änderung gewagt ward, das würde wohl mir wenigstens nicht mehr erlaubt haben, unsern Lesern jene Freude zu machen! Und nun ist der Weltkrieg noch dazwischen getreten und hat uns Alle mit Übermacht vor die Pforte einer neuen Zeit geführt. In dieser neuen Zeit wird gewiß nichts so notwendig für uns Deutsche sein, als wie die vollbewußte, alles durchdringende und umfassende Pflege und Betätigung dessen, was deutsch ist. Hierzu gehört auch, und nicht nur als eine Äußerlichkeit, die deutsche Schrift. Das sagte denen, welche den Wandel in unseren Blättern so froh begrüßt haben, mit vielen Andern, aber auch mit mir selber: das Gefühl, das Gefühl des Deutschtums. Dies kann wohl mannigfach gestört, geschwächt, irregeleitet werden, durch Gewohnheit, durch „Theorie", durch besondere Geschmacksbildung, woraus ein Vorurteil sich ergibt, welches den Verstand gegen das Gefühl verhärtet. Wo aber das Gefühl lebendig und frei waltet, da — glaube ich — findet der Deutsche in seiner Schrift etwas ihm innerlich Eigenes, etwas Lebendig-Warmes, Ausdrucksvolles, etwas der Art, die man in der Kunst als Gotik begreift, also eben etwas Echtdeutsches, — wie Goethe sagte: „eine Offenbarung deutschen Gemütes." —

Es ist erfreulich, daß nun auch die Wissenschaft so weit gekommen ist, dies einzusehen und begründen zu können. Der große Jakob Grimm, dem einst Richard Wagner gläubig nachgefolgt war, hatte hierin noch nicht klar gesehen. Von ihm stammt das — theoretische — Vorurteil, daß man es in der deutschen „Fraktur" mit einer „Mönchsschrift" zu tun habe, welche die reine klassische Antiqua in emsiger Schreibspielerei verschnörkelt hätte. Ich habe, noch ehe ich von Wagner wußte, als junger Germanist gleichfalls von Grimm mich bestimmen lassen, Jahre lang jene von ihm angewandte römische Schrift mit den kleinen Anfangsbuchstaben zu schreiben, und ich weiß aus Erfahrung, daß dabei noch etwas Anderes, als nur ein geschichtlicher Irrtum, mitgewirkt hat. Schon die kleinen Anfangsbuchstaben, noch mehr eine wissenschaftlich gereinigte Rechtschreibung, wie die junge Humanistik sie anstrebte, dies ließ sich weit leicher anwenden, wenn man es eben nicht der gewohnten, alten deutschen Schrift aufzwang; es erschien in der fremderen Schrift alsbald viel weniger auffallend, störend, fremd. Hatte man sich dann aber einmal an die Lateinschrift gewöhnt, so mochte man sie auch beibehalten, nachdem man die radikale Rechtschreibung wieder aufgegeben hatte. Mir selber erging es anders, indem ich ungefähr von dem selben Zeitpunkt an, da ich nach Bayreuth kam, also gewissermaßen den Meister Grimm mit dem Meister Wagner vertauschte, geradezu aus verstärktem Deutschgefühle zugleich mit der schülerhaft nachgeahmten wissenschaftlichen Rechtschreibung auch die Lateinschrift fallen ließ und zur deutschen

Schrift zurückkehrte. Die wissenschaftliche Begründung hierfür habe ich dann erst später erhalten; ich ließ damals die „Mönchsschrift" gelten, aber ich stieß mich auch nicht daran. War Luther nicht ein Mönchlein gewesen? Uns aber ist und bleibt er der deutsche Mann. So auch die deutsche Schrift— die Luther selber einst so pries —, mag sie doch gewesen sein, was sie wolle, hergekommen sein, woher sie konnte — nicht darauf kommt es an; sondern darauf: was sie geworden ist, und was sie uns ist. Die Wissenschaft vermag dies nur nachträglich zu erklären. — Wer sich wissenschaftlich belehren will, dem sei das Buch „Unsere Schrift" vom Göttinger Professor Karl Brandi, Göttingen, Vandenhoeck u. Ruprecht, empfohlen, welches die Geschichte unserer Schrift ausführlich behandelt; daneben gibt Gustav Ruprecht in das „Kleid der deutschen Sprache" (ebenda) auf Bedenken und Einwände klärende Antworten: wie, daß erwiesener Maßen deutsche Schrift die Augen weniger anstrengt als Lateinschrift, und daß Ausländer sie leichter lesen, als die ihnen fremde Sprache in den Zeichen ihrer eigenen. Dies mag uns nebenher angenehm zu hören sein; was uns aber näher angeht, ist die geschichtliche Erkenntnis, welche ich hier nur in kurzem Überblick nach Brandi's Werke den Lesern unserer „Blätter" übermitteln möchte. Hierbei tritt gleich der einleitende Satz bedeutend hervor, daß es eine „vom Grunde aus nationale" Schrift überhaupt nicht gibt. Wie das Volkstum in unablässiger Bewegung ist und eine Fülle fremder Elemente sich aneignet, so auch die Schriftweise des Volkes. Gerade für die deutsche Schrift gilt dies und ist für deutsche Art bezeichnend: Es ist ein Lebendiges, ein Gewordenes und Werdendes, ihr Deutschtum also kein Dogma, sondern ein Charakter, der „sich bildet in dem Strom der Welt." Goethe hat auch hierfür das treffende Wort: „geprägte Form, die lebend sich entwickelt." Gegenüber diesem Leben unserer Schrift, das nicht abgenommen hat, vielmehr in unserer Zeit noch zunimmt, erscheint die Antiqua wie leblos, starr, gleichförmig seit Jahrhunderten, man könnte sagen: „monumental", und würde damit allerdings ihr eine noch immer bevorzugte Eigenschaft für Monumentalinschriften zusprechen, woraus sie ursprünglich ja auch hervorgegangen ist. Sie ist dekorativ-ornamental, aber keineswegs malerisch. Der Deutsche führt dagegen seine eigene Schrift gern auf seine alten Runen zurück, worin er etwas Geheimnisvolles, Dämonisches, Zauberhaftes nachempfindet, das gerade Gegenteil zur s. z. s. magistralen Öffentlichkeit der antiken Inschriften. Aber mit der Runenherkunft stimmt es nicht recht; eine unmittelbare Verwandtschaft ist nicht nachweisbar. Man meint, sie seien ursprünglich südeuropäischen Alphabeten entlehnt, haben jedoch in der deutschen Hand, welche sie in ihre heimischen Buchenstämme einschnitt, teils aus solcher technischen, teils auch aus geistiger Ursache (als eine Art mythischer Symbole), ihre ganz eigentümliche Form erhalten, die sie uns zu Denkmalen frühester germanischer Kunst stämpelt. Davon unabhängig hat Ulfilas die Zeichen für die gotischen Laute seiner Bibelübersetzung den ihm vorliegenden griechischen Handschriften entnommen; und alle weitere Ausbildung der germanischen Schrift erfolgte nach dem lateinischen Alphabete römischer Litteratur. Deutsch hatte diese Schrift erst zu werden. —

Nachdem aus dieser ersten Nachbildung allerhand landschaftliche Sonderformen in den verschiedenen Klosterschulen von Montecassino bis Fulda sich herausgestaltet hatten, kam es unter der von Karl dem Großen ausgehenden geistigen Bewegung im 9. Jahrhundert zu einer neuen gemeinschaftlichen Schreibweise, die man darnach als „Karolingische Minuskel" bezeichnet hat. Hierin sind die damals fast ausschließlich vorliegenden lateinischen Texte geschrieben, doch auch die ältesten Denkmäler althochdeutscher Sprache. Die selbe karolingische Minuskel erlebte dann eine allgemeine, nicht nur deutsche, Umformung

durch die im 12. Jahrhundert, erst im Süden und Westen, dann im Norden und Osten, durchgeführte Brechung der Formen. Zunächst tritt sie wohl als „Modesache", sagen wir lieber „Geschmackssache" und eben daher so allgemein auf. Ein malerischer Sinn macht sich in lebendigeren Formen geltend, aber auch für lebensvollere, weltlichere Zwecke, für eine reichere Profanlitteratur. Nichts ist daran mönchisch, viel eher beginnt ein Geist der Freiheit sich zu regen. Man erblickt ein reizvolles Spiel von mannigfachen Um- und Ausbildungen für den Kalligraphen, Schreiblehrer, Kanzlisten, bei allen denen, welche nun mehr und mehr, weit über die alten Klostermauern hinaus an den Höfen, in den Ratsstuben, Urkunden und Akten aller Art möglichst künstlerisch auszuführen hatten. Bis zum 15. Jahrhundert, zum Aufkommen der Buchdruckerkunst, blüht so überall ein Reichtum der Formen, den auch die ersten Drucke noch aufweisen. — Übrigens ist nicht zu übersehen, wie bei dieser ganzen Entwicklung die Mittel der Schrift mitwirkten. In Stein grub der Meißel harte, steife Zeichen; auch in den Wachstafeln hatte der Griffel wenig Beweglichkeit, da er sich hüten mußte, das Wachs über die Linie des Einzelzeichens mit fortzunehmen. Erst mit dem Papyrus (bis zum 7. Jahrhundert) ändert sich die Form, wird dünn, „elegant", ähnlich wie viel später wiederum auf dem glatten Papier. Das rauhere Pergament, das seit der mittleren römischen Kaiserzeit meist für Bücher im Gebrauch war, forderte mit der Gänsefeder breitere, fettere, weichere Schriften. Die runde große „Unziale" der früheren Periode bildete sich darin zur „Halbunziale" um, die seit dem 6. Jahrhundert die Musterschrift aller abendländischen Schriftarten ward. Immer lebendiger, schwungvoller, formfreudiger entfalten sich dabei die Langstriche der Zeichen nach oben und unten, über das alte Zweilinien- zum Vierlinien-System. Es ist die Schrift des von germanischem Blute noch durchpulsten mittelalterlichen Europa. — Mit dem Buchdruck teilt sich die Gemeinschrift; nun gibt es neben den gedruckten die geschriebenen Buchstaben. Vom Handel begünstigt, alsdann durch die Gänsefeder erleichtert, entwickelt sich das Cursiv, die Geschäftsschrift, in immer größerem Abstand von der Druckschrift, bis endlich im 19. Jahrhundert die Einführung der englischen Stahlfeder den Schriftcharakter nochmals ändert und eine spitze, gestochene Schreibart mit ausgezogenen Haarstrichen modern werden ließ. Durch diese Feder wird auch die Lateinschrift zwar aus ihrer Erstarrung flüssig, doch nicht eindrucksvoller, wogegen die gebrochene deutsche Schrift mit ihren vom Druck abweichenden Zeichen immer noch eher der allgemeinen Verflüchtigung moderner Vielschreiberei sich widersetzt, und durch Beachtung ihrer feineren Formen dem Schriftbilde mehr Charakter wahren kann. Der gewöhnlichen Kaufmannsschrift ist das gleichgiltig „Englisch" genehmer, wie man nun die geschriebene Antiqua gern nannte. Ein dürftiger Ausklang der humanistischen Kunst aus der Zeit der Renaissance! —

Die Renaissance führte einen entscheidenden Formwandel herbei. Wie sie die Antike wieder zu Ehren zu bringen, der formenreichen Willkür durch eine theoretische Schönheit zu steuern suchte, so ging sie auch zurück auf die Grundformen der alten karolingischen Minuskel, die sie noch in den Handschriften der antiken Litteratur selbst als „antik" ansah. Ihr gegenüber erschien ihrem humanistisch gebildeten Geiste die mittelalterliche Schrift in ihrer bunten Fülle als barbarisch, oder wie es nach den angeblichen Zerstörern der antiken Kultur damals hieß: gotisch. Ohne tiefere Erkenntnis traf sie damit wohl ein geheimes Grundgesetz der Formenbildung, wie es sich gerade dem Wesen jenes Volkes entsprechend zeigte, das im Formenstil der Gotik sich am liebsten und freiesten zum Ausdruck brachte. Hier war bei aller Freiheit eine innere Einheitlichkeit möglich, während die Humanisten nicht anstanden, in ihrer Renaissance-Antiqua die kleinen Buchstaben des 9. und 10. Jahr-

hunderts mit der großen Kaiserzeit des 1. und 2. Jahrhunderts zu verbinden, weil ihnen dies als Zierschrift wohlgefiel. Künstlerische Geister mochten sie sein, diese gebildeten Romanen, welche dergestalt die heutige sogen. Lateinschrift begründeten; aber das rechte Werk mußte und konnte doch nur der wahrhaftige Künstler schaffen, und das war nun wieder einmal ein Deutscher, unser Dürer. Ihm verdanken wir, im Gegensatz zu jener Renaissance-Schrift, unsere eigentümlich deutsche Schrift, den Ausdruck des nunmehr in der Reformation neubeseelten und bewußt gewordenen Deutschtums. Anstelle der, alter Vergangenheit angehörigen Minuskel, war es die wirklich geschichtlich gewordene, lebendig gebliebene und mit dem Leben der Zeit fortwirkende gebrochene Schrift, die „Fraktur", welche unter Dürer's Anleitung und Aufsicht (nach seinem „Meßbuch" von 1525) zunächst in den Nürnberger Druckstätten zwanglos aus ihrer Mannigfaltigkeit auf schöne Mittelformen gebracht ward (Prachtwerke für Kaiser Maximilian), ohne daß ihr die Kraft „gebrochen" worden wäre, sich weiterzubilden, gleich der großen deutschen Kunst. Diese Ausbildung der eigenen deutschen Schrift gegenüber der humanistischen Antiqua gehört demnach mit zu den antiromanistischen Taten und Wirkungen der deutschen Reformation. Die romanischen Völker, unter dem Einflusse der Renaissance, machten deren Vorschriften aus Mode mit und behielten diese Formen phantasielos bei, nur daß sie es lieben, in Fällen besonderer Zierschrift oder dekorativer Hervorhebung, recht unorganisch, die deutsche Fraktur anzuwenden. Umgekehrt ist es bei uns fast volkstümlich zu nennen, soll wohl gebildet ausschauen, ist aber gründlich ungebildet, daß man seine deutsche Schrift für besondere Worte, die man gleichsam ehren will, mit Antiqua-Lettern durchsetzte. Die Post wirkt dabei durch die Behauptung größerer Deutlichkeit lateinischer Namenschrift bestimmend mit; die Deutlichkeit liegt jedoch nur in der Unterschiedenheit, nicht in den Schriftzeichen selber. Indem man in Deutschland aber — seit der Zeit des unvolkstümlichen Rationalismus des 18. Jahrhunderts — neben der eigenen Schriftweise auch die Antiqua nach romanischem Muster zu schreiben und zu drucken sich gewöhnte, so wurden beide Schriften, die ursprünglich eines Geschlechts gewesen waren, immer mehr als Gegensätze, erst nur formale, dann völkische, empfunden; und es ward möglich, daß die deutsche Grundsatzwut, Furor teutonicus theoreticus, daraus einen so heftigen Streit der Schriftzeichen entflammen ließ, wie wir ihn zu unserer Zeit, mitten im Weltkriege, erlebt haben. — Bayreuth begibt sich daraus in den Frieden der Kunst, „wie sie uns Meister Dürer gemalt!" —

Hans von Wolzogen.

Stimmen aus der Vergangenheit.

Über die deutsche Schrift.

(Teils dem Buche: „Die Deutsche Buchstabenschrift", teils den „Mitteilungen" des Deutschen Schriftbundes (früher Schriftvereins) entnommen und durch den Verf. **Adolf Reinecke** den „B. Bl." zugesandt.)

Luther: Die lateinischen Buchstaben hindern uns über die Maßen sehr, gut deutsch zu reden. (Sendschreiben vom Dolmetschen.)

Kant: Die Buchdrucker müßten unter polizeiliches Gesetz gebracht werden, um kein Werk deutsches Inhaltes mit lateinischer, wohl gar kursiver Schrift zu drucken. Hierüber sagt Breitkopf mit allem Grunde, daß niemand das Lesen derselben für seinen Augen so lange aushalte als mit deutscher. (Nachschrift zum Buche: „Die Macht des Gemütes.)

Klopstock: Prüfe, wer noch zweifelt, ob sich unser bekannter Homer und Horaz nicht viel traulicher anheimele, wenn wir sie in traut bekanntem Deutschdruck lesen, gleich als schmiegten sie sich, wie altdeutsche Gedichte in Bodmers und Laßbergs, von der Hagens und Schönhuths Druckart, unserem Gemüte verständnisinniger an.

Lessing: Warum will man denn unsere ursprüngliche Sprache in das Joch fremder Charaktere zwingen? Laßt uns doch das ehrwürdige Altertum unserer Muttersprache auch in den ihr eigenen Buchstaben behaupten! Man wirft unseren Buchstaben vor, daß sie so viele Ecken haben. Welch ein Vorwurf! Gleich als ob die Ecken nicht so ehrlich wären als die Rundungen, und als ob die lateinischen Charaktere nicht ebenso viele Ecken hätten. Denkt man dadurch die Ausländer zur Erlernung unserer Sprache anzulocken, so irrt man sich sehr. Wenn sie bis auf die Buchstaben, welche doch meistens den lateinischen sehr ähnlich sind, kommen, so kommen sie auch weiter (Lessings Werke, Neue Ausg. Bibliogr. Inst. Bd. 3, Seite 34.)

Goethes Mutter: Froh bin ich über allen Ausdruck, daß Deine Schriften, alte und neue, nicht mit den mir so fatalen lateinischen Lettern das Licht der Welt erblickt haben; — beim römischen Karneval da mag's noch hingehen — aber sonst im übrigen bitte ich Dich, bleibe deutsch auch in den Buchstaben! (Aus einem Briefe an ihren Sohn vom 15. 6. 1794.)

Tausend Dank, daß Du das herrliche Werk nicht mit lateinischen Lettern hast drucken lassen; — ich habe es Dir schon einmal geschrieben, daß ich's nicht ausstehen kann. (Aus einem Briefe vom 19. 1. 1795.)

Nun ein Wort über unser Gespräch bei Deinem Hiersein über die lateinischen Lettern. Den Schaden, den sie der Menschheit tun, will ich Dir ganz handgreiflich dartun. Sie sind wie ein Lustgarten, der Aristokraten gehört, wo niemand als Noblesse und Leute mit Stern und Bändern hinein dürfen. Unsere deutschen Buchstaben sind wie ein Prater in Wien, wo der Kaiser Josef drüber schreiben ließ: „Vor alle Menschen!" Wären Deine Schriften mit den fatalen Aristokraten gedruckt, so allgemein wären sie bei all ihrer Vortrefflichkeit nicht geworden. Schneider, Nähterinnen, Mägde — alles liest und findet etwas, das so ganz vor sein Gefühl paßt — genug, sie gehen mit der Literatur-Zeitung, Doktor Hufnagel u. a. m., yele mele im Prater spazieren, ergötzen sich, segnen den Autor und lassen ihn hoch leben. Was hat Hufeland übel getan, sein vortreffliches Buch mit den vor die größte Menschen-Hälfte unbrauchbaren Lettern drucken zu lassen, — sollen denn nur Leute von Stand aufgeklärt werden? soll denn der Geringere von allem Guten ausgeschlossen sein? — und das wird er — wenn dieser neumodischen Fratze nicht Einhalt getan wird. Von Dir, mein lieber Sohn, hoffe ich, daß ich nie ein solches menschenfeindliches Produkt zu sehen bekomme. (Aus einem Briefe vom 12. 3. 1798.)

Halte fest an deutschem Sinn, deutschen Buchstaben! Denn wenn das Ding so fortgeht, so wird in fünfzig Jahren kein Deusch mehr weder geredet noch geschrieben, und Du und Schiller. Ihr seid hernach klassische Schriftsteller, wie Horaz, Livius, Ovid und wie sie alle heißen. Denn wo keine Sprache mehr ist, da ist auch kein Volk. Was werden alsdann die Professoren Euch zergliedern, auslegen und der Jugend einbleuen! Drum so lang es geht — deutsch, deutsch geredet, geschrieben und gedruckt! (Aus einem Briefe vom 25. 12. 1807.)

Wieland: Was dem Unternehmen (Pracht-Ausgabe seiner Werke) nicht wenig geschadet hat, sind die verwünschten lateinischen Lettern, die wir uns von den Liebhabern der geraden und halbrunden Linien haben aufschwatzen lassen. Ich habe seit drei bis vier Jahren Gelegenheit genug gehabt, von Herren und Damen aller Klassen und Stände zu hören, daß sie deutsche Werke lieber mit deutschen, d. i. mit den gewöhnlichen Lettern gedruckt lesen, als mit lateinischen. Auch ist, wenn man die Wahrheit ehrlich gestehen will, unleugbar, daß die Breitkopfischen Formen der deutschen Lettern das Auge weniger angreifen, als die lateinischen. Sogar Engländer und Franzosen haben mir gesagt, sie läsen deutsche Bücher lieber mit deutschen Lettern. (Aus einem Briefe an seinen Verleger.)

Herder: So hat denn unsere Sprache auch in ihren Elementen das Gothische, das sie in ihren Buchstaben hat; auch hier ist mir dasselbe eben nicht zuwider; darf denn neben dem byzantischen Baustile nicht auch der gothische oder deutsche ehrenvoll bestehen? Und ist in deutscher Schrift nicht Charakteristisches anzuerkennen?

Goethe: Die deutsche Schrift ist in ihrem Schmucke den gothischen Bauten vergleichbar, die den Blick zur Höhe ziehen und uns mit Staunen und Bewunderung erfüllen . . . . . Gothischer Stil der Baukunst und die Gestalt unserer Buchstaben sind als gleiche Offenbarung deutschen Gemütes zu erachten. (Dichtung und Wahrheit.)

Jean Paul (Richter): Wozu also ein Wechseln der germanisirten, auf Nationalcharakter ruhenden Schrift gegen römische? Sind wir nicht so oft schon römisch genug, oder vielmehr zu römisch in Staat und Kirche? Jedem das Seine. Möchte sogar ein Grimm das zu bedenken nicht unter seiner Würde halten . . . . . Die großen Buchstaben sind deutsch weit kunstreicher und leichter, als die starren lateinischen mit ihren geraden Linien und scharfen Winkeln. Und ist denn für die Vervollkommnung der deutschen Schrift schon aller Tage Abend gekommen? . . . . . Die Annahme der Lateinschrift würde nur Verwirrung, keine Einigung schaffen, es sei denn, daß man die deutschen Handschriften, alle Urkunden und Rats-Büchereien umdruckte . . . . . Sobald wir der gothischen Schrift die Halskrausen, die Troddeln, das Spitzenwerk, die Knickse und Bruchbänder verbieten, so steht sie ungemein schön mit zwei Bestandteilen da, erstlich mit einer geraden Linie, wie die römische, und dann, statt des Zirkels der letzteren, mit einem halben Cirunde, zugleich dem Sinnbilde unseres Geschmackes.

Bismarck: Deutsche Bücher in lateinischen Buchstaben lese ich nicht.

Falls ein französischer Schriftsteller ein Werk in deutscher Schrift drucken ließe, der käme an die Laterne.

Die fesselnde Schilderung und die naturgetreuen Abbildungen haben die Abneigung überwunden, welche mich sonst abhält, deutsche Bücher mit lateinischen Lettern zu lesen, weil ich mit der Zeit, welche Geschäft und Gesundheit zu meiner Verfügung lassen, haushälterisch umgehen muß. Ich brauche erfahrungsmäßig 80 Minuten, um die Seitenzahl in lateinischer Schrift zu lesen, die more vernaculo gedruckt eine Stunde erfordert ... Der gebildete Leser liest nicht Buchstabenzeichen sondern Wortzeichen. Ein deutsches Wort in lateinischen Buchstaben ist ihm eine ebenso fremde Erscheinung als Ihnen ein griechisches Wort in deutschen Buchstaben sein würde, und nötigt zu langsamerem Lesen. (Aus einem Briefe.)

Bayreuth und Draußen.

Richard Wagner-Stipendienstiftung.

In dankbarem Gedenken sei es unseren Lesern mitgeteilt, daß unser langjähriger Mitarbeiter Dr. Gustav Wittmer, dessen Tod wir zu beklagen haben, den Betrag von hundert Mark der Stiftung letztwillig zugewiesen hat.

Aus den Vereinen.

Basel. 6. 2. Vortrag über Alexander Ritter, hierauf von dessen Werken: „Schlichte Weisen", Quartett für 2 Violinen, Viola, Cello, Trostlied, Todesmusik, Tu solus sanctus" (unveröffentlicht) für Sopran, Violine, Harmonium, Klavier. (Mitwirkende: Frl. Mohler, Sopran, Frl. Moos, Violine, Frl. Schlenker, Viola, Frl. Huber, Klavier, Hr. Amstel, Cello).

Darmstadt. 15. 1. Kammermusikabend des Fiedemann-Quartetts (A. Fiedemann, H. Dobratschinsky, L. Kroyt, J. Sakow): Mozart, A-dur, Nowacek, Es-dur, Tschaikowsky, Es-moll.

Eisenach. Die Ortsgruppe des Richard Wagner-Verbandes deutscher Frauen veranstaltete im letzten Jahr 2 Vortragsabende. Am 27. Januar sprach Herr Dr. Stephani, Eisleben über „Richard Wagner, der Gestalter deutscher Heldensagen", Frl. Gertrud Irenkkrog gab dazu musikalische Erläuterungen am Flügel.

Am 8. September hielt Herr Musikdirektor Hallwachs, Cassel, einen Vortrag über „Das deutsche Lied im 19. Jahrhundert". Unser Mitglied Konzertsängerin Erna Piltz sang Lieder von Schubert, Schumann, Franz, Jensen, Cornelius, Brahms, Wolf.

Nürnberg, Ortsgruppe des R. W.-Verbandes deutscher Frauen. 4. Wohltätigkeits-Konzert für Kriegswohlfahrtszwecke. 8. 12. 17. Klavierabend der Frau Laura Rappoldi-Kahrer, Kgl. sächs. Kammervirtuosin und Professorin der Musik: Werke von Scarlatti, Raff, Beethoven, Chopin, Liszt und das Variationenwerk über die „Puritaner" von Bellini, „Hexameron" von Liszt, Thalberg, Pixis, Herz, Czerny, Chopin. Der Reingewinn betrug ℳ 1518, wovon ℳ 1060 für die Weihnachtsgeschenke der Kriegskinder abgegeben wurden, der Rest zu anderweitigen Unterstützungen verwandt ward. Die Ortsgruppe, unter Leitung der Frau Consul Clara Lambrecht, hat bereits 10 000 ℳ Kriegsunterstützungen gestiftet, außerdem jährlich mindestens ℳ 1000 der Stipendienstiftung zugewiesen.

Plauen. 29./1. 18. 238. Konzert: 1. Sonate C-moll, op. 45 für Klavier und Violine, v. E. Krieg. 2. Vier Lieder von J. Brahms: a) O wüßt ich doch den Weg zurück; b) Botschaft; c) Ständchen; d) Das Mädchen spricht. 3. Drei Klaviersoli: a) Rhapsodie, H-moll, W. Petzet; b) Nocturno, Fis-dur, Fr. Chopin; c) Scherzo, Es-moll op. 4, Johannes Brahms. 4. Vier Lieder von Walter Petzet: a) Ich grüße Dich; b) Unter blühenden Bäumen; c) Für mein Kind; d) Ach einmal nur. 5. Vier Violinsoli mit Klavierbegleitung: a) Andante von E. Lalo; b) Humoreske op. 101 Nr. 7 von A. Dvorak; c) Siziliano und Rigaudon von Francoeur-Kreisler; d) Czardas-Szenen von Jenö Hubay. 6. Rondo brillante für Violine und Klavier op. 70, H-moll, von Fr. Schubert. Ausführende: Erna Fiebiger-Peisker (Sopran), Hofkonzertmeister Erhard Heyde (Violine), und Professor Walter Petzet (Klavier), aus Dresden.

Wien. Akad. W.-V. 29. 11. Familienabend. Mitwirkende: des Schlenk-Lechner-Quartett und Frl. Helene Maurer: Werke von Mozart, Pfitzner, Schubert, Wolf, 27. 12. Jahresschlußfeier. 3. 1. 18. Familienabend. Mitwirkende: Frl. Luise Wandel, Fr. Prof. Raimund Halatschka: Werke von Beethoven, Löwe, Lieder von Franz, Brahms. 24. 1. Gedenkfeier für Amalie Materna: Ritt der Walküren (Frl. Luise Wandel. „Die Bedeutung der Leitmotive im Drama" (Prof. A. Meister), Erinnerungen an Frau Materna (Prof. A. Höfler), Wotans Abschied und Feuerzauber (Frl. L. Wandel, Hr. R. Halatschka). 31. 1. Ordentliche Hauptversammlung. In den Vorstand für 1918 wurden gewählt: Obmann: Dr. Rudolf Billek; Obmann-Stellvertreter: Prof. Dr. Alois Höfler, Dr. Wolfgang Rigler; Künstlerischer Leiter: Dr. Bernhard Paumgartner; Vermögensverwalter: Karl Juritsch; Archivar: Dr. Anton Reichel; Schriftführer: Dr. Robert Schloegl, Emil Halauska, Anton Dietz. Beiräte: Dr. Wilhelm Dlauhy, Theodor Köchert,

Hofrat Max v. Millenkovich-Morold, Universitäts-Musikdirektor Franz Pawlikowsky, Dr. Heinrich Werner, Primarius Dr. Karl Wieg v. Wickenthal. — Hofrat Max v. Millenkovich-Morold, Direktor des k. k. Hof-Burgtheaters, wurde zum Ehrenmitgliede des Vereines ernannt. — Gedenkfeier des Todestages des Meisters: Beethoven: Mondscheinsonate (Fräulein Luise Wandel). Universitätsprofessor Dr. Leopold v. Schroeder, Ehrenmitglied des Vereines: „Christnacht 1917 im himmlischen Wahnfried". „Todesverkündungszene" aus der „Walküre" (Fräulein Elly Schneider und Herr Karl Fälbel, am Klavier Fräulein Wandel). Der Akademische Verein der Germanisten ist dem Ak. W. Ver. beigetreten. Am 13. 2. sprach dort Prof. A. Höfler über „Nietzsche und Wagner" und über „Wotans Auge und Ehe". —

Außerhalb der Vereine.

Berlin. 9. 12. 17. Akad. Hilfsbund für kriegsverletzte Akademiker: Hr. Geh. Rat Prof. Dr. R. Sternfeld über „R. W. in Zeit und Zukunft." — 18,25. 11 und 2,9 12: Lessing-Hochschule und Kapellmeister Eduard Mörike über die „Meistersinger". 22. 2., 1., 8., 15., 22. 3. über den „Ring".

Braunschweig. 1. 9. und 14. 10. Kaufm. Ver. weibl. Angestellter: Hr. Prof. W. Evers über „Tristan und Isolde."

Wien. Akadem. Ver. der Germanisten. 11. 12. Besprechungsabend im Anschluß an Hrn. Prof. Höfler's Vortrag vom 29. 10. „R. W. der Deutsche." (R. W.'s Erlösungsidee. R. W. und Nietzsche).

Caritas.

Im Jahre 1917 betrugen die Einnahmen der Caritas-Kasse ℳ 237 aus Beiträgen der Ortsgruppen (Eisenach, Hannover 2, Leipzig, Nürnberg 2, Nordhausen), des R. Wagner-Verbandes deutscher Frauen, im Betrage von ℳ 180, und 5 Einzelspenden, im Betrage von ℳ 57. Ausgegeben wurden für 4 Unterstützungen ℳ 215. —

Herr Prof. A. Arthur Prüfer bittet in seinem Aufsatz über Luthers „Non moriar" (B. Bl. 1917 X—XII, 296) nachzutragen, daß schon im Jahrgang 1897 der B. Bl. (S. 250 ff.) Gustav Westphal einen Aufsatz über Reform des evangelischen Kultus (Besprechung eines Buches v. Friedrich Spitta) veröffentlicht hat. —

An die Leser.

Das Erscheinen dieses Heftes hat sich infolge Ausbleibens der lange bestellten neuen Lettern unliebsam verspätet, wofür eine freundliche Nachsicht der werten Leser erbeten sei. Das nächste Heft wird hoffentlich bis Ende Mai fertiggestellt werden können.

Um gef. Einzahlung des Bezugspreises für Jahrgang 1918, soweit eine solche noch nicht erfolgt ist, an die Geschäftsstelle Breitkopf & Härtel in Leipzig, wird bei dieser Gelegenheit ergebenst ersucht. —

Abgeschlossen am 15. 2. 18.

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

Stück 4—7.

Stimmen deutscher Idealisten.

Lasset uns, meine Brüder, mit mutigem, fröhlichem Herzen auch mitten unter dem Volke arbeiten, denn wir arbeiten an einer großen Zukunft, und lasset uns unser Ziel so rein, so hell, so schlackenfrei annehmen, als wir können, denn wir laufen in Irrlicht und Dämmerung und Nebel.

Herder.

Es ist ein Kennzeichen guter und schöner, aber jederzeit schwacher Seelen, immer ungeduldig auf Existenz ihrer moralischen Ideale zu dringen und von den Hindernissen derselben schmerzlich berührt zu werden.

Schiller.

Indem der Mensch auf den Gipfel der Natur gestellt ist, so sieht er sich wieder als eine ganze Natur an, die in sich abermals einen Gipfel hervorzubringen hat; dazu steigert er sich, indem er sich mit allen Vollkommenheiten und Tugenden durchdringt, Wahl, Ordnung, Harmonie und Bedeutung aufruft, und sich endlich bis zur Produktion des Kunstwerks erhebt.

Goethe („Winckelmann").

Was ward aus germanischer Heldenart unter den Zurückgebliebenen im trüben, ärmlichen deutschen Lande? Dürfen wir mit Innigkeit von einem deutschen Wesen reden, welches den Untergang der germanischen Welt überdauert hat und zu einstiger, menschlich-ersichtlicher Größe lebt? In unseren Dichtern aber lebt und atmet, was wir deutschen Geist mit Stolz benennen wollen.

H. v. Stein.

Seelenlosigkeit und Beseelung unserer Schulen.*)

Von Alois Höfler (Wien).

II. Naturalismus oder Realismus?

Die zweite Hälfte der Aufgabe, die mir der Herausgeber dieser Blätter gestellt hat (vgl. B. Bl. 1918, S. 9), hatte gelautet:

„Auch dachte ich an eine Beleuchtung des von Dir öfters betonten Gedankens des Galilei, vielleicht in Verbindung mit Goethes Naturauffassung."

Habe ich im I. Teil Blicke über die Grenzen der mir aus eigener Lehrtätigkeit vertrauten sogen. realistischen Schulfächer hinaus in das der sogen. humanistischen tun und insbesondere mich zum Verteidiger des Griechischen aufwerfen müssen, so danke ich's nun doppelt meinem verehrten Freunde

*) Fortsetzung und Schluß zu „Bayreuther Blätter", 41. Jhg., Jänner 1918. „I. Für den Neuhumanismus".

Wolzogen, daß er mich selbst wieder zurückführt in mein engeres, innerhalb dieser Blätter nur selten berührtes Gebiet.*)

Realistische Schulfächer: Naturgeschichte (jetzt lieber „Biologie" genannt) und Naturlehre (Physik und Chemie) — sind sie nicht von vornherein die Wissenschaften vom Seelenlosen, und ist daher die Schule nicht in gutem Rechte, wenn sie sie auch seelenlos behandelt? Würde nicht jeder Versuch einer Beseelung auch dieses Teiles unserer Schulweisheit — die sich nun einmal grundsätzlich nichts mehr „träumen" läßt — sich versündigen am Wesen der Natur und aller Naturwissenschaft?

Was ist „Natur"? Unsere Schulbücher antworten: „Der Inbegriff der sinnlich wahrnehmbaren Dinge" — und indem sie vor allem anderen diese für das Kind nichtssagenden Wörter auswendig lernen lassen, ehe noch Aug' und Ohr sich geöffnet haben für all das Schöne, das sie so leicht sehen und hören könnten, ist ja schon dafür gesorgt, daß der Geist der Langweile, den die sogen. humanistischen Fächer über ihre Gegenstände, über Sprache, Dichtung und Geschichte zu breiten pflegen, nur ja von allem Anfang auch den naturkundlichen Unterricht nicht erst seelen-, sondern auch gedankenlos macht . . . Aber steigen wir nicht allzutief hinunter in dieses Nibelheim alltäglicher Schulnot. Sondern fragen wir vor allem, was man in höheren und höchsten Regionen der Naturwissenschaft und der Philosophie unter „Natur" versteht.

Überblicken wir, wie die verschiedensten Naturwissenschaften ihre Gegenstände auswählen und abgrenzen, so sind es freilich nur physische Erscheinungen: „Leuchten, Tönen, ein Blitz, ein Knall, die Bewegungen einer Maschine, das Wachsen und Welken einer Pflanze, das Zucken eines Muskels, die Leistungen unserer Sprachwerkzeuge **), die das Um und Auf der „Naturerscheinungen" ausmachen. Von allen psychischen Erscheinungen: „Freude, Trauer, Wunsch, Entschluß, Zweifeln, Glauben, Überzeugtsein, Sicherinnern, Etwas erwarten...", will der Naturforscher als solcher grundsätzlich absehen; und es ist schon viel, wenn er sich dabei bewußt bleibt, eben nur zu abstrahieren und nicht statt dessen unversehens das Dasein, die Wirklichkeit, vollends jede reale Wirksamkeit all dieser nicht sicht- und greifbaren Vorgänge und Zustände ganz und gar leugnet — unbekümmert darum, daß er sie ja selber jeden Augenblick in sich erlebt und ebenso in seinem Mitmenschen als ebenso wirklich voraussetzt (wenigstens

*) Ich übergehe die Mathematik diesmal fast ganz, nicht nur weil sie den Lesern dieser Blätter noch ferner liegt, als etwa Physik, sondern auch schon darum, weil ja der Gegenstand der „reinen Mathematik" überhaupt kein „realer", sondern ein „idealer" ist. (— Was auch gegenüber einem Wort Foersters [S. 259], das sich sogar gegen Platon kehrt, festgestellt sei).

**) Dies die Anfangsworte sowohl meiner Logik und Psychologie (Tempsky, Wien und Leipzig), wie meiner Physik (Oberstufe, Vieweg, Braunschweig). In letzterer kurz andeutend auch die Beiordnung einer „psychischen Natur" neben die gewohnte physische, speziell physikalische.

solange er nicht infolge einer mißverstandenen Philosophie „Solipsist" geworden ist — der sich nach Schopenhauers Überzeugung „höchstens in Tollhäusern findet"). „Physische Natur" wäre darnach eine Tautologie, „psychische Natur" ein innerer Widerspruch. Letzteres aber brauchen wir solange nicht gelten zu lassen, als ja doch auch unsere Psychologie ihre Hoffnung darauf und ihren Stolz darein setzt, ebenso gut „psychologische Gesetze" zu entdecken und anzuwenden, wie die Physik physikalische Gesetze, die Astronomie Gesetze der Planetenbewegungen und der allgemeinen Massenanziehung; und so jede Naturwissenschaft Gesetze ihres besonderen Gegenstandsgebietes.

Hören wir aber dann nicht nur den Naturforscher, sondern auch den Philosophen, so lesen wir sogleich auf dem Titelblatt seines Hauptwerkes: „Die Welt als Wille und Vorstellung" (dessen Hundertjahrfeier wir heuer, 1918, begehen) als Leitwort die Frage des Dichters: „Ob nicht Natur sich doch zuletzt ergründe"? Und dieser Frage hatte Goethe das weiseste Werk seiner wahrhaftigen Psychologie gewidmet und es mit einem Lieblingsnamen damaliger wissenschaftlicher Chemie „Die Wahlverwandtschaften" genannt — wenige Jahre, ehe sein wildbrausender junger Freund und Verehrer die Antwort auf jene Frage gefunden zu haben hoffte, indem er das „Ding an sich" als „Wille" beschrieb. Dieser seiner Überzeugung ist Schopenhauer dann bis ans Lebensende treu geblieben und hat „nach siebzehnjährigem Schweigen" dem Hauptwerk das Nebenwerk „Der Wille in der Natur" folgen lassen. Und nicht etwa war hier das Wort „Wille" seinem ursprünglichen psychologischen Sinn entrückt, sondern unser menschlich vollbewußter Wille sollte nur die entwickeltste Art derjenigen ganzen großen Gattung seelischer Erlebnisse sein, die die gegenwärtige wissenschaftliche Psychologie zusammenfaßt unter dem Gattungsnamen „Begehrungen" (Wollen und Wünschen — im Wollen auch das „Streben", im Wünschen auch „Trieb" und „Drang" mit eingeschlossen).

„Das klingt mir alles fremd vorm Ohr" sagt noch heute der zünftige Naturforscher, der es tief unter seiner Würde hält, als Lehrling bei der Psychologie oder gar bei der ganzen Philosophie, einer Philosophie als Wissenschaft oder gar einer Philosophie als Weisheit, auch nur für Minuten der Muße einzutreten. — Doch lassen wir auch dieses Stück augenblicklichen Wissenschaftselendes hier auf sich beruhen *), wie wir vorher das Schulelend hinter uns zu lassen uns vorgenommen haben. Nur werden wir uns auch

*) Einiges zur Zeit- und Streitfrage „Naturwissenschaft und Philosophie" sage ich in dem Leitaufsatz der Ztschr. f. d. physikal. Unterr. (herausgegeben von Poske unter meiner Mitwirkung) an der Spitze des 31. Jhg., Jänner und März 1918. Es ist gleichzeitig mit dem vorliegenden geschrieben. — Viel Eingehenderes behalte ich mir vor für die Sitzungsberichte unserer kais. Akademie der Wissenschaften in Wien (in mehreren Abhandlungen „Naturwissenschaft und Philosophie. Studien [I, II, III, IV] zum Gestaltungsgesetz". — Studie II wird heißen: „Tongestalten und lebende Gestalten".

nicht hindern lassen, dieses trotz Schopenhauer und Fechner noch immer höchst unerquickliche Verhältnis zwischen offizieller Naturwissenschaft und wissenschaftlicher Philosophie für einen vorübergehenden Zustand zu halten, der uns am allerwenigsten hindern darf, auch der Schule das zu geben, was sie an wirklicher Natur- und wirklicher Seelenkunde *) braucht. Und da sei denn vor allem festgehalten, daß auch alles Seelische mindestens so real ist wie das Physische, und daß wir — hierin Kant's Lehre vom „inneren Sinn" und seine bloße Gleichordnung mit dem äußeren nicht mitmachend — gerade in den sogenannten „psychischen Phänomenen" viel mehr und besseres als „bloße Erscheinungen", daß wir vielmehr in ihnen ganz gewiß ein Stück vom „Ding an sich" jeden Augenblick in uns selber haben, erleben.

Doch nun „genug der Wort'" aus der abstrakten Sprache der Naturwissenschaften und dem wissenschaftlichen Philosophieren — und lieber zurück zur voller tönenden Sprache dieser unserer Blätter. Mag uns aber das Gesagte helfen, einen Streit zu schlichten, der zum Glück einmal wirklich nicht mehr als bloßer Wortstreit ist. Nämlich ob wir das, was uns Idealisten, die wir Bayreuther einmal sind und bleiben, auch von der Naturkunde wert ist und was wir von ihr unserer Schule wünschen, nicht statt wie bisher „Realismus", sondern vielleicht künftig „Naturalismus" nennen sollten. Die Frage ist uns aufgegeben durch die Ausführungen, mit denen Henry Thode den Jahrgang 1916 dieser Blätter eröffnet hat. Wir haben anzuknüpfen an die folgenden Sätze (— innerhalb deren ich mir diejenigen Worte, die zu unserer gegenwärtigen, der Schul-Sache in nächster Beziehung stehen und an deren einige wir weiterhin anzuknüpfen haben werden, im Druck hervorzuheben erlaube):

„. . . Der Sonne sich würdig zu erweisen — nie ist die Mahnung des alten persischen Spruches gewaltiger erklungen als jetzt". — — „In einer Periode unerhörter, von der Naturwissenschaft gezeitigter technischer Fortschritte, unbegreiflich schnell sich entfaltender industrieller Produktion, weit über die Welt sich ausbreitenden Handels und einer darauf bei äußerster Anspannung der Lebensbewegung sich ergebenden atemlosen Jagd nach dem Golde — ward der Verstand, d. h. das geistige Vermögen, welches die Dinge und Vorgänge einzig nach ihrem ursächlichen Zusam-

*) P. Foerster hat m. E. Unrecht, wenn er (S. 258) in der Oberschule keinerlei philosophische Propädeutik will, sondern Logik und Psychologie „nur denen, die darnach verlangen, später auf der Hochschule" verordnet. — In Preußen hat man eben diese Propädeutik, nachdem sie Jahrhunderte lang in den Lehrplänen geduldet (und im Unterricht freilich meist wenig zweckmäßig verwirklicht) worden war, 1882—1892 dem Andrängen anderer Fächer geopfert. In Österreich haben wir dieses schlechte Beispiel nicht nachgeahmt — woran ich mir einiges Verdienst zuschreiben darf. Alles Nähere in dem Buch „Philosophische Propädeutik in neuester Literatur". Von Dr. Hans Schmidkunz. Mit einer Einführung von Höfler (Buchhandlung des Waisenhauses in Halle a. d. S.). Innerhalb unserer „Didaktischen Handbücher" wird der IX. Band „Philosophische Propädeutik" das bringen, was gegenwärtig unseren Schulen an Philosophie notkut.

menhange auffaßt, der Herrscher. Berauscht von seinen materiellen Erfolgen scheute er nicht davor zurück, mit Hilfe der Sinnlichkeit, die er von allem Zwange freisprach, die Anerkennung seines tyrannischen Regiments auch auf dem reingeistigen Gebiete zu erzwingen. An die Stelle des deutschen Idealismus, der freilich trotz Allem in der Sache doch nicht zu erschüttern war, drängte sich der Realismus, mit welchem Worte ich hier im weitesten Sinne die einseitige Verstandesauffassung des Lebens und der Welt bezeichnet wissen will*) — „nicht der Naturalismus, der, als eifrige Bemühungen um den Gewinn deutlicher Naturanschauungen, insoweit er dem Gemüte dienstbar wird, die unerläßliche befruchtende Kraft alles künstlerischen Schaffens ist und nur, wenn er, in der Naturnachbildung selbst Ziel und Zweck suchend, zum Werkzeug des Realismus herabsinkt, die große Aufgabe der Kunst verleugnet. Es wäre kurzsichtig und ungerecht, nicht anerkennen zu wollen, daß den ernsten und echt künstlerischen Bestrebungen mancher bedeutender Talente — — Errungenschaften von dauerndem Werte verdankt wurden, daß es nicht an Solchen fehlte, welche — nach deutscher Art die neuen Anschauungen zum Ausdruck inneren Erlebens verwerteten. Sie alle haben aber dem Sieg jener anderen Elemente in der Öffentlichkeit nicht wehren können, d. h.: jenem Schauder von uns gewahrten Verfalle der Kunst, — — zugleich aber auch der technischen Geschicklichkeit, auf die es dem Verstandestriebe doch besonders ankam, in die denkbar äußerste Verrohung oder, wo, wie in der Musik, an eine vorangehende, wunderbar entwickelte Technik anzuknüpfen war, in eine Überfeinerung, die ihrerseits, wie es sich nun deutlich genug zeigt, in Rohheit enden mußte. Keine Phrase und keine Reklame vermag mehr die Wahrheit zu verhüllen, daß die Kunst, seit sie den Realismus auf ihre Fahne schrieb, von Grund aus falsch gerichtet war und alle ihre traurige Verkommenheit wie alle ihre ekelerregenden Ausschreitungen nur die Folge solcher Verwirrung sind". — —

„Werden wir uns zu einem neuen, religiösen Leben, ohne das alle Bemühung um die Kultur unseres gesamten Volkes nur Stückwerk bleiben kann, erheben? Wer vermöchte es zu sagen? Aber wir hoffen, denn der Friedensstern, den wir durch die Sturmeswolken schimmern sehen, erhält seinen Glanz von dem Sonnenlichte, das dem Dunkel der Leiden in unseren Busen entstrahlt!" —.

Es wird die Lichter einer so erhabenen Betrachtung aller Dinge nicht verdunkeln, wenn wir nun die angekündigte Wahl zwischen den beiden Namen Realismus und Naturalismus vollziehen. Wenn Thode als Kunsthistoriker das zweite Wort „Naturalismus" dem ersten vorzieht, so mag hierüber allein sein fachwissenschaftliches Sprachgefühl entscheiden. Auch wir hätten gegen dasselbe Wort für einen schon wesentlich andern

*) Diese Definition des „Realismus" fordert auf zu einer kurzen Zwischenrede. Man würde sich kaum mehr getrauen, „Realist" oder auch nur Lehrer „realistischer Schulfächer" zu heißen, wenn es nicht noch andere Bedeutungen des Wortes „Realismus" gäbe, als die hier gemeinte und getadelte. Wir werden in unserem X. Bande der „Didaktischen Handbücher für den realistischen Unterricht" mindestens viererlei Bedeutungen des einen Wortes „Realismus" aufzeigen und zwar mittels seiner Gegensätze: „Nominalismus, Idealismus, Humanismus, Verbalismus. Da nämlich diese letzteren vier Begriffe einander gewiß nicht decken, so kann auch der Name des „Realismus" kein eindeutiger sein. Und wir werden weiterhin zu prüfen haben, ob das, was der von uns verteidigte Realismus meint, etwa besser ausgedrückt würde durch das Wort „Naturalismus". — In größerem Zusammenhang gebe ich Thodes Anklage wieder in der Sonderausgabe (B. G. Teubner, Leipzig und A. Haase, Prag) als **Anhang III.**

Begriff, nämlich zur Bezeichnung der ganzen Natur, sowohl der physischen wie der psychischen, sachlich nichts einzuwenden, wenn man sprachlich nicht eben bei „Natur" bisher fast immer nur an die physische, leider fast gar nicht an die psychische zu denken gewohnt wäre. — Dagegen dürfen wir als schon wieder nicht sprachlich, sondern ganz sachlich noch einmal recht festhalten, daß gerade das „Psychische mindestens ebensoreal" sei, wie das Physische. — Und dem Wort „Realismus" kann „unter uns" ein nur schlechter Klang in „res" schon deshalb nicht anhaften, weil ja „eine Sache um ihrer selbst willen tun" des Meisters und unsere Definition von „Deutsch" ist. — Und darum sogleich wieder von den Wörtern zu den Dingen, den leuchtenden Dingen dieser realen Welt.

Gern lassen wir uns durch den Schwung von Thodes Betrachtungen, die mit der „Sonne" anheben und abschließen, hinaufführen „bis an die Sterne". Und es wird demjenigen Sinn des Wortes „Realismus", den wir hier hochzuhalten haben, nur zur Empfehlung gereichen, wenn wir die Worte Sonne und Sterne nun unsererseits nicht im übertragenen, sondern in ihrem unmittelbaren, dem astronomischen Sinn, verstehen und eine solche „Himmelskunde" *) als ein erhabenes Ziel auch unseres bescheidenen Schulunterrichtes festhalten dürfen. Ehe wir aber gegen Ende all unserer Gedanken über eine Beseelung auch der realistischen Unterrichts- und Erziehungswerte uns dem „gestirnten Himmel über mir" wieder zuwenden, gestehen wir von unserer Schule, wie sie nun heute einmal ist: „Erdenluft muß sie noch atmen". Und wir haben uns fürs erste nur zu fragen, was wir tun können, damit sie nicht noch gar zur Stickluft werde. Wo sie es in Schulstuben oder in Schützengräben schon geworden, da werden wir uns über sie hinauserheben, wenn wir zurückschauen auf die Anfänge unserer Naturwissenschaft im Zeitalter Galileis, des Vaters unserer Physik. — Und indem hier wir das in diesen Blättern selten genannte Wort „Physik" aussprechen, sei es gestattet, einmal auch unserm Meister ins Wort zu fallen.

Richard Wagner hat einmal gesagt: „Die Physik ist eine Wissenschaft, gegen die sich nichts sagen läßt, die uns aber auch nichts zu sagen hat." Und ein andermal **) nannte er die Physik „die Wissenschaft vom

*) „Himmelskunde und astronomische Geographie" behandelt der II. Bd. der „Did. Handbücher".

**) Auch P. Foerster denkt noch nicht viel besser über Naturkunde und Mathematik, wenn er ihnen kaum eine Seite (S. 258/59) widmet. In Österreich wundern wir uns immer noch über die Nichtgleichberechtigung humanistischer und realistischer Fächer an den Schulen Preußens, Sachsens u. a., da sie bei uns schon 1849 der „Organisations-Entwurf" gewährleistet hat. Er spricht in schönen Worten (denen leider nicht immer Taten folgten) von der „wechselseitigen Beziehung aller Unterrichtsgegenstände aufeinander" und den „humanistischen Elementen, welche auch in den Naturwissenschaften in reicher Fülle vorhanden sind". — Näheres über den Vorsprung, den die österreichischen Gymnasien seit 1849 in Sachen des naturwissenschaftlichen Unterrichtes von denen der meisten übrigen Staaten genommen haben, bespricht der X. Bd. der Did. Handbücher (s. o. S. 1).

Kanonenschießen". So teuer mir sonst jedes Wort des Meisters war und ist, so hat mich, der ich einen großen Teil meines Lebens gerade dem Physikunterricht gewidmet hatte, jenes Wort geschmerzt — wenn auch mit der Beziehung zwischen physikalischer Technik und rasend gesteigerter Zerstörungskunst der Meister leider mehr, als er selbst ahnen konnte, nur zu richtig prophezeit hat (— vgl. die Schlußworte von „Religion und Kunst"). — Es wurde mir aber nicht allzu schwer, dem ungeheuren Geist, der schier die ganze übrige Welt umspannte, es zu verzeihen, daß sein Blick nicht liebend auch in das Gebiet eindringen konnte, das ja freilich aller Liebe so fern zu stehen scheint, wie das Leblose dem Leben.

Nun aber fordert mich Freund Wolzogen auf, auch in diesen Blättern zu sagen, was uns Galilei gilt. Und erst seit Galileis „Gesprächen über zwei neue Wissenschaften" (1638) haben wir ja eine „Physik" in demjenigen Sinn, der keinem von den Alten, auch nicht ihren Größten, je in den Sinn gekommen ist. Wie müßten nun aber künftig wir in unseren Schulen galileische Physik lehren, damit sie den Jungen und dann wohl auch einmal den Alten und dem künstlerisch Größten des jüngsten Jahrhunderts — damit physikalische Wissenschaft auch dem musikalischen Künstler etwas zu sagen hätte? Auch diese Aufgabe sei hier nur gestellt — um den Preis der Antwort in Taten innerhalb des Schul- und Schülerlebens, nicht nur in Worten von Zeitschriften für den physikalischen Unterricht, wird unsere Schule noch lange zu ringen haben.

Zu ringen haben wir Lehrer realistischer, daß heiße für den Augenblick nur: Lehrer naturwissenschaftlicher und mathematischer Lehrfächer, vor allem mit allen denjenigen sog. Humanisten, die die von uns gepflegten Güter vielleicht nur deshalb nicht schätzen, weil sie sie eben nicht kennen — nicht rechtzeitig in aufnahmsfähiger Jugend kennen gelernt haben. Sind auch jetzt die Zeiten für immer vorbei, in denen der einst angesehene bayerische Gymnasialpädagog Nägelsbach kurz und bündig erklären konnte: „Naturwissenschaften sind nichts für das Gymnasium" *), so wollen wir doch uns und andere nicht darüber täuschen, daß auch heute noch die manchmal im Übermaß gebotenen Lehren physikalischen, chemischen, biologischen, dazu astronomischen und allerlei mathematischen Inhalts unseren Schülern, so gut wie „nichts zu sagen haben" — wenigstens nichts ihren Seelen. Oder sollen wir uns damit trösten, daß ja nun einmal Physik und Seele, „Natur und Geist" eine so tiefe Kluft trennt, wie eben „Natur- und Geisteswissenschaften", noch schärfer: Wissenschaften vom Physischen und vom Psychischen*), längst die oberste aller Einteilungen der Wissenschaften und alles Wißbaren gebildet hat? Doch nicht von diesen trockenen Dingen einer logischen Methodenlehre wollen wir heute hier reden. Sondern in diesen

*) Vgl. meine Logik, § 97. Die Einteilung der Wissenschaften.

Blättern, die „Im Geiste Richard Wagners" geführt, auch alle Wissenschaften mit dem Auge der Kunst zu sehen sich erkühnen, wollen wir die Frage einmal so stellen, wie sie an jedem anderen, nicht der Kunst geweihtem Ort wohl selten oder nie gestellt wird. Aber in diesen Blättern darf „Einer Seltenes wagen" — und muß ich sonst als Physik- und Philosophielehrer, als Logiker und Erkenntnistheoretiker, als Didaktiker und Schulreformer in ganz anderem, trockenerem Tone reden — „hier bin ich Mensch, hier darf ich's sein". Darum begrüße ich's, daß mein Freund eine Beleuchtung der „Gedanken des Galilei, vielleicht in der Verbindung mit Goethes Naturauffassung" an den Schluß seiner Aufgabe gestellt hat: denn durch sie ist auch schon der Brücke der Weg gewiesen zwischen zwei sonst immer allzuweit getrennten Welten.

Was war Galilei's eigenste Geistestat? Er sagt es uns zu Beginn des „Dritten Tages" seiner Gespräche: Rein beschreibende (nicht vorschnell *) erklären wollende) Gesetze für die Bewegung freifallender und geworfener Körper rühmt sich Galilei als Erster gesucht und gefunden zu haben. Zweitausend Jahre lang hatte man geredet oder gefaselt von der „Natur der Schwere" udgl., aber Niemand (einzelne Anläufe Lionardo's, Benedetti's u. a. ausgenommen) hatte gespürt, daß er nicht immer wie die Kinder sogleich nach dem Warum, sondern vor allem nach dem genauen Wie dieser alltäglichen Bewegungen fragen müsse. Heute weiß jeder Schulknabe, daß sich die Fallräume während aufeinander folgender gleicher Zeiten wie die ungeraden Zahlen verhalten, daß die Wurflinie eine Parabel sei. Vor Galilei war es kaum Jemandem eingefallen, sein anschauliches, aber nicht scharf angeschautes Bild von den tausendmal gedankenlos gesehenen Bewegungen liebevoll durchzubilden bis zu vollster Bestimmtheit aller Größenverhältnisse (welche Anschauung dann leicht in den bekannten mathematischen Beziehungen und Formeln abstrakt wiederzugeben ist). — Mit einem solchen Durch- und Weiterbilden unserer allgewöhnlichsten Eindrücke physisch-mechanischen Geschehens bis zum entzückten Miterleben des „Menuett der Weltkörper" **) ist aber auch schon derjenige Zug unseres Verhaltens zur Natur gekenn-

*) Poske hat in der Abhandlung „Galilei und der Kausalbegriff" (Archiv f. d. Geschichte der Naturwissenschaften und der Technik, 1913, S. 288—293) schlagend erwiesen, daß Galilei nur nicht vor dem „Beschreiben" von „Ursachen" sprechen will, aber selbst z. B. „die Ursachen von Ebbe und Flut" gesucht (und leider nicht die richtige gefunden habe. — Vgl. meinen o. S. 83, Anm. erwähnten Leitaufsatz.

**) Schopenhauer („Über den Willen in der Natur", Abschnitt „Physische Astronomie") rühmt Herschel, „der, als Astronom, die Schwere nicht bloß aus der einseitigen und wirklich plumpen Rolle kennt, die sie auf Erden spielt, — sondern aus der edleren, die ihr im Weltraume zufällt, als wo die Weltkörper mit einander spielen, Zuneigung verraten, gleichsam liebäugeln, aber es nicht bis zur plumpen Berührung treiben, sondern, die gehörige Distanz bewahrend, ihren Menuett mit Anstand forttanzen, zur Harmonie der Sphären." —

zeichnet, der nicht nur wesensverwandt, sondern wesensgleich ist dem Allererſten, was der anſchauenden Kraft des Künſtlers eignet: liebevolles Verſenken in das Phänomen als ſolches, in die reine Beſchreibung, die Morphologie einer Erſcheinung, noch ganz unabhängig von aller Ätiologie *). Goethes Wort: „Fragen nach den Urſachen iſt von großer Schädlichkeit" — ein ſeltſames Wort, das Chamberlain uns immer wieder einſchärft **) — iſt von Galilei zum erſtenmal treu befolgt worden angeſichts der farb- und ſchmuckloſeſten aller Erſcheinungen, bloßer Bewegungen mechaniſcher Punkte (denn auf die Ausdehnung oder Geſtalt eines fallenden oder geworfenen Körpers kommt es hier noch gar nicht an) — ſo genau und nur noch viel ſtrenger, als es Goethe verlangt und zu befolgen verſucht, wenn er in ſeiner Farbenlehre darauf dringt, überall das „Urphänomen" zu ſuchen. War an Goethe's phyſiologiſcher und vor allem gegenſtändlicher Farbenlehre das Phyſikaliſche gewiß ihre ſchwächſte und heute nicht mehr zu verteidigende Seite, weil im Grunde doch ſchon wieder nur erklärende Zugabe zu den hellſichtig aufgefaßten und in wundervollen Worten beſchriebenen reinen Phänomenen der Farben, ſo war in dieſen Eigenſchaften Phyſik der Farben (nämlich genauer: der Farbenempfindungs-Reize, das Zerlegen der Lichtſtrahlen, nicht der Lichtempfindungen) der Mathematiker Newton dem Schauer Goethe freilich ähnlich weit voran, wie die Himmelsmechanik Newton's mathematiſch überlegen wurde der vorläufig nur ganz irdiſchen Mechanik Galilei's. Wie wir aber heute noch auch in ſtrengſter Wiſſenſchaft von der „Galilei-Newton'ſchen Mechanik" ſprechen, ſo mag in unſerer ganzen Naturauffaſſung die Forderung: „Zurück zu Newton, vorwärts zu Goethe***) noch immer diejenige Aufgabe ſein, die vor allem die Lehrer gut löſen lernen müſſen, wenn ſie unſere Schüler eine Naturlehre lehren ſollen, die nicht nur Knaben ein Erſtes, ſondern in organiſcher Weiterführung ſogar noch uns Wiſſenden ein Letztes „zu ſagen haben" wird.

Wollen wir uns den tieferen Sinn ſolcher Gegenſätze, der ſich dem Außenſtehenden überhaupt nicht in wenigen Worten aufſchließen ließe, hier in dieſen Blättern in der ihnen geläufigen Sprache nahebringen, ſo finden wir ſie ſchon ausgeſprochen durch Heinrich v. Stein in „Schiller und Goethe. Beiträge zur Äſthetik der deutſchen Klaſſiker". (Zuerſt im 10. Jhg.

*) Schopenhauer unterſcheidet zu Beginn des Zweiten Buches von W. a. W. u. W. Morphologie und Ätiologie in nachdrücklicher und noch heute giltiger Weiſe. (Vgl. meine Logik § 86. Beſchreibung und Erklärung ꝛc. die beiden Hauptaufgaben der Forſchung).

**) So in den Grundl. d. XIX. Jhdts., im Kant-, im Goethe-Buch u. a.

***) Dieſe Forderung habe ich ſo geſtellt in der Ztſchr. f. d. phyſik. Unterr. im Gegenſatz zu dem Rufe „Vorwärts zu Newton", den ein von mir dort angezeigtes Buch in einer Aburteilung Goethes ausgegeben hatte.

der „Bayreuther Blätter", 1887, Stein's Todesjahre; dann Reclam 3090 — hier lesen wir S. 19):

„Wenn wir ein solches Wort wie Natur aussprechen, haben wir dabei zugleich, meist ohne darauf zu achten, ein Bild geistig vor uns, welches der Träger des Begriffes und des Wortes ist. Es ist nun bezeichnend für den Einzelnen wie für die Denk- und Empfindungsweise einer ganzen Zeit, was man gerade bei diesem merkwürdigen Wort halbbewußt, anschaulich vor sich sieht. Wir Modernen haben wohl vorzugsweise einen landschaftlichen Komplex im Sinne, wenn wir Natur sagen, eine Weite und Tiefe, in welcher die Spuren menschlicher Tätigkeit nicht eben hervortreten, also etwa Wiese und Wald. Andere Zeiten sahen, unwillkürlich und zunächst, bei dem gleichen Anlasse anderes. Der Mensch des siebzehnten Jahrhunderts, und zwar der denkende, hochgebildete Mensch dieser Zeit, sieht die Sternenwelten vor sich, wenn er von der Natur spricht. Als die Ansicht des Kopernikus, sehr allmählich, Geltung gewann, mußte die durch diese Ansicht besonders hervorgehobene Erdennatur der anderen Sterne, der Ausblick in eine Unermeßlichkeit der himmlischen Welt, welcher sich ergab, wenn man den von uns als Sonne und Sterne gesehenen Himmelskörpern eine zum Teil viel größere Bedeutung im kosmischen Zusammenhange zuschrieb, als die Erde besitzt: dies mußte, einmal erkannt, den menschlichen Geist vor allen anderen Erkenntnissen beschäftigen und einnehmen. Man denke, um sich diese Anschauungsweise in Beispielen gegenwärtig zu halten, an Bruno, an Kepler. — Fernerhin wird dann versucht, diesen großen kosmischen Zusammenhang auf das möglichst einfach zu denkende Wirken weniger mechanischer Kräfte zurückzuführen. Die cartesianischen Wirbel, die Gravitation Newtons, werden zu einem großen Teile auch die Einbildungskraft der unmittelbar folgenden Generationen bestimmt haben. Inzwischen vermehrten Teleskop und Mikroskop die Anschauungen der Vielgestaltigkeit der Natur. Diese Anschauung paart sich jedoch in dieser Periode mit einem gewissen abstrakten Sinn. So sieht denn der Mensch des beginnenden achtzehnten Jahrhunderts bei dem Worte Natur ein Gewirr und Gewimmel, ein Unzähliges vor sich, gleichviel von was, von Sternen, wenn es sich ums Große, von Infusorien, wenn es sich um den Wassertropfen handelt, von Atomen, Massenteilchen.

Hier hat nun am Ende dieses achtzehnten Jahrhunderts ein hochbegabter Geist der Betrachtung der Natur sich zugewandt. Seine persönlichen Fähigkeiten, wie die Erkenntnismittel seiner Periode hat er mit Bevorzugung in den Dienst dieser Erkenntnis-Absicht gestellt. So hat er eine sehr bestimmte Anschauung von „Natur" gewonnen. Goethe denkt bei dem Worte Natur hauptsächlich an zwei konkrete Erscheinungen, von welchen er sich dieses Wort, sozusagen, zugerufen fühlt. Diese Erscheinungen sind die Farbe, und die organische Gestalt. Seine Arbeiten zur Naturwissenschaft betreffen hauptsächlich Farbenlehre und Morphologie. — Wir gehen jetzt auf einige Einzelheiten der naturwissenschaftlichen Arbeiten Goethes ein . . ."

Gern wird der in H. v. Steins Gedanken- und Gefühlswelt heimische Leser sich durch ihn auch in solche Einzelheiten einführen lassen, für die Stein sowenig wie Goethe „Fachmann" im heutigen Sinne war. Wenden wir aber den Blick aus jenen freundlichen Welten wieder herüber in die heutigen feindlichen, so fordern uns schon die angeführten Anklagen Thodes gegen die Zerstörungswirkungen modernster Technik auf, uns zu besinnen, ob wir's denn nun endlich im XX. Jhdt. so herrlich weit gebracht, wieder einen ganz

neuen Begriff der „Natur", etwa in Form von Granattrichtern oder Gasbomben, in den Mittelpunkt des Bewußtseins unserer Volksmassen gerückt zu sehen. Daß oder wie trotz alledem die durch Galilei und Newton mathematisch, durch Goethe, Helmholtz und Ewald Hering physiologisch beschriebene und begriffene, natürliche Natur in unseren Schulen heimisch zu machen sei — wie auf diesem Wege eine wirkliche Naturkunde (nicht sogleich „Naturerkennen", geschweige gar volle „Naturwissenschaft") der Menschheit wieder das Gefühl für eine „entsündigte Natur" zurückzugeben hätte — das alles klänge heute gerade den „Fachmännern" schier noch wie Geheimlehre — — und wir wollen nur hoffen, daß das Geheimnis nicht mehr „viele hundert Jahre unter Steinen verschlossen" bleibe, sondern daß es, je eher je lieber, sich offenbare in wieder flutendem Leben und immer neu Erlebtwerden.

Nicht nur seelenlos, sondern entseelend wirken heute die stärksten, die totbringenden Künste unserer Physik und Chemie. Die Steinregen von einst sind in ihren Wirkungen weit übertroffen durch die Fliegerbomben, die es regnet, seitdem Lionardos Traum des Flugschiffes im jüngsten Jahrzehnt so über alle Erwartungen sich erfüllt hat. Und war Richard Wagner nicht auch hierin Prophet? Er dachte bei Physik vor allem an „Kanonenschießen", an Zerstörung. Ein Engländer, Herbert Spencer, hat das traurige logische Kunststück fertig gebracht, auch Zerstörung zu subsumieren unter den Begriff Entwicklung*). Darauf hat man**) Spencer gefeiert als den „Philosophen des Liberalismus", derjenigen Politik, die, wieder zuerst in England, den 18stündigen Arbeitstag und die Fabriksarbeit Fünfjähriger***) erfand. Wer nicht widernatürlich, sondern wieder natürlich denkt, dem schwebt bei einem viel mißbrauchten Begriff „Entwicklung" Gestaltung vor. Und „lebende Gestalt" war der Leitgedanke und das Lieblingswort unserer großen Deutschen Herder, Goethe, Schiller. Lebendig, organisch ist die natürlichste Natur — Fechner, der Physiker und Psychophysiker, war so kühn, sogar in wissenschaftliche Form eine Ahnung fassen zu wollen, daß das Organische früher gewesen sei als alles Unorganische. Er hat in unerwartetem Maße in der „Moderne" recht bekommen, indem wir heute stolz darauf

*) Vgl. meine Anzeige von J. v. Wiesners Buch „Erschaffung, Entstehung, Entwicklung" Ztschr. f. Philosophie und philos. Kritik, Bd. 164 (1917) S. 1—18. —

**) D. i. der nämliche Wiener Philosophieprofessor, von dem ich am Ende der vorgenannten Besprechung sagte, daß er, selbst völlig unwissend und kritiklos in naturwissenschaftlichen Dingen, das Wort „Entwicklung" in jeder Vorlesung und auf jeder Buchseite mindestens dreimal als Zauberformel aussprach und schrieb.

***) Da wir schon ein paarmal (auch hierin Richard Wagners Geschmack teilend) die alten „Fliegenden Blätter" als eine Quelle der Weisheit anführten, so sei aus dem allerersten Band 1842, S. 55) angeführt „Eine englische Geschichte. Die Armen: Brot, Brot! wir flehen auf dem Knie! Fabrikherr: Wie glücklich die Kanaillen sind, es hungert sie." — Wie lange vor dem Weltkrieg mit seinem „Gott strafe England" war das doch schon!

sind, die Adler durch Flieger, die Pferde durch Autos, den Gesang durch's Grammophon, die Bühne durch's Kino übertroffen und ersetzt zu haben. Wir sind das Zeitalter der Desorganisation, der Mechanisierung — der planmäßigen Ersetzung des Organischen durch's Mechanische, Mechanisierte. Immerhin: wir organisieren auch die Zerstörung.

Zugleich aber gilt uns das Kinderverschen: „Messer, Gabel, Schere, Licht sind für kleine Kinder nicht"; denn als uns die Technik nicht nur all' jene Maschinen als „Ersatz" für Lebendes, sondern auch allermodernste Zerschmetterungs- und Vergiftungsmittel in die Hände gegeben hatte, da wären selbst diese Möglichkeiten des Zerstörens so unschädlich gewesen, wie in den Händen des Erwachsenen das scharf geschliffene Messer. Wir aber handhaben diese Mittel wie höchst unreife Kinder. Und wenn wir uns schon heute tiefer geschnitten haben, als wir es noch unmittelbar vor dem Kriege je für möglich gehalten hätten, so entnehmen wir auch dieser grausamen Warnung eine dereinst wieder vielleicht tröstliche und heilsame Frage: Wie tief und voll hätte unsere Kopf- und Herzenskultur entwickelt sein müssen, damit wir uns den friedlichen Erfindungen unserer Technik gegenüber nicht wie Protzen, den lebensgefährlichen gegenüber nicht wie Wilde benommen hätten? Wir protzten schon mit den vermeintlichen friedlichsten und friedensstiftenden jener Mittel, den „Verkehrsmitteln". Vergeblich versuchten Stimmen, wie die Wolzogens, daran zu erinnern, daß selbst, wenn wir auf der andern Halbkugel in eine „neue Welt" auszusteigen meinen, wir ja innerlich doch die Alten geblieben sind. Die Welt des Verkehrs, oder sagen wir geradezu: die „verkehrte Welt", war viel zu ungebildet, solche Mahnungen auch nur vernehmen, geschweige befolgen zu können. Möchte sie jetzt wenigstens so weit vorausdenken, daß jeder grausamen Steigerung unserer Zerstörungsmittel sich ohne weiters noch grausamere sehr bald werden nacherfinden lassen. — Das sei nicht gesagt aus schwächlichem Pazifismus, der auch dem Angriff der Ungerechten nichts zum Schutze des Lebensberechtigten entgegensetzen möchte — sondern als eine Schicksalsfrage an unser Innerstes:

Werden wir das Vorauseilen der Technik nicht endlich einholen wollen und können durch Wiederbesinnung auf die Kräfte unseres Innern? Wird unserer unseligen Zeit noch ein Zeitalter der „Gestaltung, Umgestaltung, des ewigen Sinnes ewige Unterhaltung" — und endlich dann auch eine Umgestaltung, Ausgestaltung, Neugestaltung „unserer Schulen" folgen? Werden wir dabei selbst unser Wissen vor allem in die Wege leiten lassen durch Gestalter, durch die Künstler? Wann werden wir wieder „durch das Morgentor des Schönen in der Erkenntnis Land" auch wieder unsere Knaben führen, wie die Griechen den ihrigen zum einzigen Lehrer den Homer gegeben haben? Eine solche Rückkehr zur Kunst, anhebend mit dem Hinleiten unserer Jugend zur kindlich naiven und ewig jungen Kunst der Griechen, hatten wir schon zu empfehlen, als wir den alten Karren unseres philologischen Unterrichtes schlimm verfahren sahen in die Geleise einer kunstfremd gewordenen Wissenschaft. Wird es zu gegenseitigen Entschuldigungen gereichen, wenn ein solcher allzu wissenschaft-

licher, nämlich unkünstlerischer „Humanismus" den Kindern mindestens ebenso wenig oder „nichts zu sagen" hat, wie eine nur gelehrte Physik statt eines Ausgehens von der natürlichen Natur?

Mag aber die ihren Endabsichten noch notwendig abstrakte, zuletzt nur noch in mathematischen Gleichungen eine Geheimsprache sprechende theoretische Physik *) manchem künstlerisch konkret schauenden und schaffenden Geist auf immer stumm bleiben, ihm „nichts zu sagen haben", so sollte es umso mehr ein Leichtes sein, zum mindesten schon unseren kindischen Schüler nicht blind bleiben zu lassen für die lebenden Gestalten unserer Tierwelt, vom Pferd, Rind, Lamm, Hund, Eichhorn, Vöglein bis hinunter zu den Käfern, Raupen, Puppen und Schmetterlingen. Wagen wir einmal das parva componere magnis in einem ungewohnten Sinn anzuwenden, so weist uns einen Weg von der Wissenschaft zur Natur gerade unser Leitbegriff der „Gestalt" *), der uns dann mit weiser Hand bald auch wieder zurück leiten kann von der Natur zur Kunst und zuletzt auch wieder vorwärts zur Wissenschaft der Natur. Wir meinen das so:

Uns Kennern Wagner'scher Kunst ist längst als ein untrüglichstes Zeichen ihrer Größe vertraut die nie schwankende Kraft ihrer Gestalten. Wolzogen **) hat es uns besonders eindrucksvoll zum Bewußtsein gebracht, wie fest umrissen und unvergeßlich geprägt jede der Gestalten vom Holländer, von Senta, Tannhäuser, Elisabeth bis zu Parsifal und Gurnemanz vor unserm geistigen Auge lebt und webt. — Wie nun lehren wir unsere reinen Toren, unsere gegen Kunst und Natur noch gleichgiltigen Knaben, zu allererst Natur nicht nur sehen, sondern schauen? Sehr richtig hat freilich Rousseau gesagt, daß wir das Entzücken, mit dem uns Erwachsene der Anblick eines Sonnenaufganges erfüllt, keineswegs auch schon unseren Zehnjährigen zutrauen dürfen. Aber etwas anderes, nicht Großes sondern Kleines, nicht Erhabenes aber Lebendiges, haben unsere Knaben von je gern beachtet und gehascht: die Käfer und Schmetterlinge, die jedes junge Jahr neu bringt und denen nur allzu leicht eine täppische Fang- und Sammelwut schon unserer kleinsten Schüler gefährlich wird. Hier könnte und sollte die Schule die ersten Lehr- und Liebeswerke tun, indem sie, Gurnemanz' Schwan-

*) Wie das heute in der Tat zum Ziel der „Relativitätstheorie" neuester Physiker (Einstein) geworden ist, bespreche ich gegen Ende des früher erwähnten Aufsatzes „Zur physikalischen Didaktik und zur physikalischen Philosophie". Näheres in meiner Logik, § 26 Relative Begriffe. Das indirekte Vorstellen."

**) Ein kühner (oft allzukühner) Freund unserer Kunst, Christian Freiherr von Ehrenfels, hat in seiner grundlegenden Abhandlung „Über Gestaltqualitäten" (Vierteljahrschrift für wissenschaftliche Philosophie 1890 — ein Neudruck ist in Vorbereitung) die „Gestalt" erst in die Wissenschaft eingeführt, und seine Anregung wirkt in dieser (namentlich in Psychologie und Gegenstandstheorie) bis heute kräftig weiter. Ein merkwürdiges Beispiel, wie spät auch hier die Wissenschaft nachfolgte (fast möchte man sagen, nachhinkte) der Kunst, da ja dieser und denkenden Künstlern — ich nenne nur noch einmal Goethes und Schillers Reflexionen über „lebende Gestalt" — nicht nur die Anschauung von Gestalt, sondern sogar bis zu gewissem Maße auch schon ihr Begriff längst vertraut gewesen war.

Lehren ins Kleine übertragend, die Knaben anleitet, auch dem lebenden Laufkäfer einen liebenden Blick zu schenken, der lebenden Raupe zum Einpuppen zu helfen, den auskriechenden Schmetterling sich aufmerksam anzusehen, seine Formen und Farben sich genau einzuprägen, und ihn dann — fliegen zu lassen. — Warum sollen wir des Kindes erste Übungen im Schauen und Merken schöner Gestalten sogleich in „Kunstwanderungen" (wie sie mehrfach empfohlen und versucht wurden) — warum sollen wir sie nicht auf Naturwanderungen vornehmen? Und auf solchen sollte dann nicht das Einfangen der Natur in ein Linné'sches System von Begriffen und Namen das dem führenden Lehrer Erste und Wichtigste sein (— seinen Wandervögeln ohnedies nicht): — sondern warum sollte nicht eine seelenvolle Schule auch schon darin eine ihrer würdige Aufgabe erkennen, daß wir das zuerst noch gedanken-, ja seelenlose Auge unserer Jüngsten zu allererst nur überhaupt aufmerksam machen auf die ritterlich elegante Gestalt des Laufkäfers im Unterschied von der bäuerlich plumpen des Maikäfers und so ohne alles gelehrte Gerede ihm bald eine erstaunliche Mannigfaltigkeit schärfst umrissener, in glänzenden Farben geschmückter Familien, Gattungen und Arten von Insekten als eine für das Kind mit Aug' und Hand faßbare Beispielsammlung vom Reichtum der Naturgestalten*) nahebringen können?

Ich hätte diese in unsern Bayreuther Blättern ungewohnte Betrachtung nicht gerade hieher gesetzt, wenn ich mir nicht sagen zu müssen glaubte, daß mir der vom zehnten bis zum sechzehnten Lebensjahr gepflegte beständige Anblick meiner Käfersammlung (für die freilich ein paar Schautierchen ihr Leben lassen mußten) als das Früheste erinnerlich ist, an dem ich nicht nur Farben- und Raumgebilde sehen, sondern Gestalten schauen und das Leben der Tierwelt lieben gelernt habe. Und wenn man dann einen Augenblick lang ein solches Vergleichen kleinster Gestalten mit größten, dramatischen als kleinlich zu belächeln geneigt ist — warum sollte es nicht ernster Erwägungen wert sein, ob und wie man eine Jugend, die man vor allem das, was sie sehen kann, auch schauen lehrt, nämlich die Gestalten der lebenden Natur, gerade dadurch vorzuwärmen und allmählich zu beseelen vermöchte für das Erleben lebensvollster Kunst? Statt dessen hat man der — auch ohne irgend bewußten „Alt- oder Neuhumanismus" immer dichtungsfrohen — Jugend sogar unsere erste und zweite „Blüteperiode der deutschen Litteratur" nur aus den Herbarien der Litteraturgeschichte in ge-

*) Leonhard Angerer, Professor der Naturgeschichte und Biologie im altehrwürdigen Benediktinerstift Kremsmünster (gegründet durch den Bayernherzog Tassilo 777 — also nun 1140 Jahre Erziehungsschule!), tritt in der Ztschr. f. d. österr. Gymn. 1916, S. 828 lebhaft dafür ein, daß man nicht die Formenkunde, wie sie der Unterstufe am nächsten liegt, zu kurz kommen lasse über verfrühten Mitteilungen aus der allgemeinen Biologie. — Vgl. mein Buch „Das Ganze der Schulreform in Österreich".

druckten und kommentierten „Klassikern", also getötet und verstaubt vorgeführt wie Käfersammlungen aus Großvaters Hausrat, wie Käferleichen mit abgebrochenen Beinen und Fühlern (wie das der seit 25 Jahren geltende Lehrplan der Naturgeschichte mit den Insekten nur im Winter [!] unsäglich dummer Weise vorschreibt!). Möchte sich also sogar humanistischer Unterricht ein Beispiel nehmen an einem schauensfrohen Unterricht in einer lebens- und seelenvollen Naturkunde — der Zukunft, oder sich wenigstens nicht erhaben dünken über ein auch nur allererstes Heranführen des Kindes an die kunstlose und unverkünstelte Natur. Lassen aber auch wir Naturlehrer uns nicht irre machen durch den in sich voll berechtigten Entwicklungsgang, den unser immer schärfer und umfassender werdendes Naturerkennen von naiver Naturanschauung anfangend schließlich hat nehmen müssen bis zur kunst- und gedankenvollen Naturerforschung, die es nun einmal nicht gibt ohne die zum bloßen Sehen, Schauen, Wahrnehmen, Beobachten hinzutretenden, bald von selbst sich aufdrängenden Denkformen („Kategorien") der beschreibenden und erklärenden Naturwissenschaften. Wollen wir dann nur gelehrte Naturforscher bleiben oder gar Naturerforscher werden, nicht aber als Naturlehrer unser Leben der Jugend weihen — dann freilich ist und bleibt unsere Naturwissenschaft ein Letztes und Höchstes. Und weil eine solche absolute Naturwissenschaft eben nichts als Wissenschaft, weil sie reines Denken ist und um keinen Preis mehr auch Fühlen sein will, so ist auch alle Anschauung in ihr verpönt und am Ende aus ihr verbannt, wie denn auch solcher Wissenschaft — nicht Weisheit — vorläufig letzter Schluß die „Relativitätstheorie" ist, die am Ende sogar die „Anschauungsformen" Raum und Zeit durch ein System von vier Buchstabenzeichen x_1 x_2 x_3 x_4 ersetzt hat.*) Wagen wir dagegen noch immer, unseres Lehramtes in Naturdingen uns nicht zu schämen, so müssen wir wenigstens in der Schule aus der Naturwissenschaft den Weg zurückfinden zur Natur selber, zu den spontanen Erscheinungen am Himmel und auf Erden. In bewußtem Gegensatz zur synthetisch-konstruierenden Denkbewegung, z. B. der Principia mathematica philosophiae naturalis Newtons, diesem Grundbuch unserer ganzen mathematischen Physik, geht der Jugendlehrer als solcher sogleich aus von der lebenden Natur: denn wie sollte es kürzere, ebenere Wege zu einer Beseelung auch unserer Naturkunde für Kinder geben, als die der Kunde vom Lebenden, vom Organischen? Erst nach längerem liebevollem

*) Sollte es unter den Lesern dieser Blätter Einen geben, den solche rein mathematische Zeichen und die zugehörigen Gedanken nicht von vornherein nur anfremden, so darf ihm als eine besonders klare und knappe Darstellung der Seltsamkeiten gegenwärtiger „physikalischer Philosophie" (wie ich sie in dem v. S. 83 Anm. erwähnten Aufsatz der Ztschr. f. d. physikal. Unterr. — nicht eben zustimmend — nenne) das Büchlein von M. Schlick „Raum und Zeit in der gegenwärtigen Physik" (Berlin, Julius Springer 1917) genannt werden. — Hienach wären Raum und Zeit nur noch „Formeln", nicht einmal „Formen" — und schon gar nicht solche der „Anschauung".

Verkehr mit dieser kunstlosen Natur kann und muß dann ein Heranführen an die künstliche, an Physik und Chemie folgen*). Konnte eine verrückte mechanistische Wissenschaft (die sich in einem Atem „biologisch" und „antivitalistisch" nennt, als wenn βίος oder vita nicht dasselbe besagten) sogar zweifeln an der Beseeltheit des Hundes (von dem ein Wiener Volksdichter, Pötzl, einmal gefragt hat, ob denn wir Menschen soviel Liebe des treuen Tieres überhaupt verdienen) — vermögen auch wir naiven Vitalisten in den zierlichen Gestalten und funkelnden Farben schwirrender Insekten, von Käfern und Schmetterlingen, kaum mehr das Lebendige, fast nur mehr blitzende Edelsteine zu erblicken — so hatte vollends dem für das Auge absoluter Naturwissenschaft noch tiefer stehenden Geschlecht, dem Pflanzenreich, jedermann (fast nur Schopenhauer ausgenommen) alles Seelenleben abgesprochen, bis endlich (1848) die vermeintlichen Beweise eines solchen Vorurteils in wissenschaftlicher Schärfe entkräftet wurden in dem liebenswürdig-kühnen Buch „Nanna" des Physikers, Psychophysikers und Metaphysikers Fechner († 18. November 1887). Und so lasse man umsomehr dem Kind und Künstler seinen Glauben, es spreche auch dieses Reich in „Halmen, Blüten und Blumen so lieblich traut zu mir". — Tiefsinnig hat Siegfried Wagner in seinem Banadietrich das tiefste Sinken einer sich verloren wähnenden Seele darin symbolisiert, daß sie der Warnung: „Zertritt das Blümlein nicht" zu trotzen wagt. „Daß heut des Menschen Fuß sie nicht zertritt" war der „entsündigten Natur" Zeugnis für die Allkraft des Charfreitagzaubers gewesen. Ihm entzieht sich die unselige Seele jenes Verzweifelnden für einen Augenblick. Sollte es denn nicht auch ohne allen Tief- und Scharfsinn gelingen, unserer harmlosen Schuljugend wenn wir sie aus dem Schulzimmer ins Freie lassen und leiten, auch wieder den Blick zu erschließen für das Lebendige, die Seele in all dem, „was da lebt und wieder lebt?" Oder würde — was unser naturgeschichtlicher und unser biologischer Unterricht heute noch selten und so wenig leistet — würde das eine deutsche Schule der Zukunft auf andern Wegen, etwa nur wie bisher durch Lesenlassen deutscher Bücher, jemals besser leisten, wenn wir noch immer nicht die Zeit fänden für eine Biologie, die dann aber freilich ihrem Namen Lebenslehre erst wieder Ehre machen müßte, indem sie das Leben eben — leben läßt und es nicht vivisiziert? Dies hoffentlich in keiner noch so „gelehrten Schul"-Stube geradezu in dem von Schopenhauer und Richard Wagner bekämpften Sinn, aber doch eben schon darin, daß sie aus der natürlichen Natur immer nun sogleich eine künstliche,

*) Daß wir in Österreich eine im ganzen viel glücklichere, sachlich und didaktisch natürlichere Ein- und Anreihung der verschiedenen realistischen Fächer innerhalb des Ganzen unserer Gymnasiallehrpläne haben, als in einigen reichsdeutschen Staaten, habe ich ausgeführt innerhalb meiner „Drei Vorträge zur Mittelschulreform" (Wien und Leipzig, Braumüller, 1908) namentlich in „I. Die Reformbewegungen des realistischen Unterrichtes in Deutschland und Österreich".

lebloſe, unter endloſen Tier- und Pflanzennamen erſtickte macht und lauter phyſiologiſche Gelehrſamkeit vorſchnell von der Hoch- in die Mittelſchule verpflanzt, ſtatt vor allem den Blick für Reichtum und Schönheit organiſcher Geſtalten den Zehn- bis Sechzehnjährigen aufzuſchließen?

Dann aber von dieſer organiſchen Natur noch einmal zur unorganiſchen, zum ſchönen Kryſtall bis hinauf zum Größten, Fernſten, dem „geſtirnten Himmel über mir". Ich darf hier nicht wiederholen, was ich ein Leben lang meiſt tauben Ohren predigte, indem ich blind gewordene und ohne Anleitung auch blöd bleibende Augen wieder ſo ſehen zu lehren mich bemüht habe *), wie es nicht erſt der Gelehrte, ſondern das ganze Volk zu Zeiten Dantes noch geſehen hatte. Jeder der drei Teile ſeines Gedichtes, Hölle, Fegfeuer und Himmel, ſchließt mit den Worten: „die Sterne". Aber auch innerhalb ſeiner Schilderungen ſpricht der mittelalterliche Dichter **) von ganz beſtimmten Stellungen beſtimmter Sternbilder zu beſtimmten Stunden ſo, wie man zu dichteriſch Genießenden nur ſprechen kann, wenn man die volle Vertrautheit mit den Erſcheinungen beim Leſer und Hörer feſt vorausſetzen kann. Wie blind und blöd ſind dagegen wir gegen dieſe Dinge geworden? Der franzöſiſche Miniſter Viviani hat kurz vor dem Krieg nicht nachdrücklicher zu ſagen gewußt, wie herrlich weit es die materialiſtiſche Wiſſenſchaft ſeines unſeligen Vaterlandes gebracht hat, als in dem dumm-ſtolzen Wort „Avec une geste magnifique nous avons éteint tous les astres du ciel" ***). Dieſes magnifique Programm hatte ich ſchon bei anderen Gelegenheiten zu beleuchten und möchte es auch nicht ſobald verlöſchen laſſen, weil es bei aller ſeiner Finſterkeit ein Blitzlicht iſt auf die Abwendung des Volkes der Abſtrakta liberté, égalité, fraternité von aller Anſchauung zur leeren Formel, ſei es die politiſche, ſei es die mathematiſche, die höchſtens dem Gelehrten, nie aber dem noch nicht verbildeten Schüler den Anblick der Himmelslichter erſetzen kann. Längſt war die Himmelskunde unſerer Schule entſeelt zu einer Trigonometrie ſphäriſcher Dreiecke. Gelehrte Aſtronomen †) haben

*) Zuletzt ausführlich in meiner „Didaktik der Himmelskunde" (Teubner 1913, 414 S.); es iſt der II. Bd. der „Did. Handbücher f. d. real. Unterricht".

**) Carlyle führt in „Heldenverehrung. Der Held als Dichter" Dante und Shakeſpeare als ſeine zwei Helden vor. — Jakob Burckhardt ſpricht in ſeiner „Kultur der Renaiſſance" von jener mittelalterlichen Sternkunde, für die Dante ein Zeuge bleibt und die uns fremd geworden iſt (vgl. meine Did. der Himmelskunde).

***) Angeführt von Uexküll, Bauſteine einer biologiſchen Weltanſchauung (hgb. von Felix Groß 1913), S. 259.

†) Umſo dankbarer bin ich der Zuſtimmung des Leipziger Aſtronomen Bruns, die mir ein freundlicher Zufall faſt in dem Augenblick zuführt, da ich obiges ſchrieb. Er ſagte u. a.: „Daß Sie beim Unterricht die geiſtige Bedeutung Keplers ſtark unterſtrichen ſehen wollen, halte ich für ſehr angebracht, denn die Mehrzahl unſrer Gebildeten weiß von Kepler blutwenig". Ich wiederhole daher, was ich im I. Teil dieſes Aufſatzes (B. Bl. S. 15) angekündigt hatte als „Heldenverehrung" nicht nur unſerer Künſtler, ſondern auch unſerer Himmelskundigen. In meiner Akademiſchen Antrittsvorleſung

es meiner „Didaktik der Himmelskunde" sehr übel genommen, daß ich mir eine Wiederbeseelung dieser Schulfächer einfach davon versprach, wenn man die Jugend vor allem Rechnen wieder wollte die Sterne sehen lassen.

Ein langer Weg*) führt dann vom Sehen der Sterne bis zum Einsehen der Gesetze, nach denen sie ihre Bahnen wandeln. Aber von diesen astronomischen Gesetzen, den ältesten physischen Gesetzen, die ein Hipparch schon anderthalb tausend Jahre vor den irdisch-mechanischen des Galilei erstaunlich scharf feststellen konnte — führen dann wieder

(Prag, 16. November 1903) „Die humanistischen Aufgaben des physikalischen Unterrichts" (Vieweg, Braunschweig 1904, 17 S.) hatte ich u. a. gesagt: „Wie reich an unmittelbar ansprechenden Zügen ist das Denkerleben eines Koppernikus, eines Galilei, eines Kepler. — Mit ehrfürchtigem Schauder spreche ich den Namen Johannes Keplers an der Stätte aus, an welcher dieser wunderbare deutsche Mann selbst gewirkt hat. In Prag hat Kepler das erste und zweite seiner drei Gesetze gefunden und in der Schrift „De motibus stellae martis" 1609 veröffentlicht. Jahr für Jahr lernen Hunderttausende von Gymnasiasten den Wortlaut dieser drei Gesetze, ebenso wie sie hundert und tausend andere Gesetze und Regeln lernen. Die zwei kurzen Formeln: „Die Planeten bewegen sich in Ellipsen, in deren einem Brennpunkt die Sonne steht", und „Die von der Sonne zu den Planeten gezogenen Leitstrahlen durchstreichen in gleichen Zeiten gleiche Flächenräume" — würden sie nicht größeren Eindruck auf den Schüler machen, wenn man dazu erzählen wollte, daß Kepler schon 14 Jahre vor seinen beiden ersten Gesetzen eine uns heute höchst absonderlich, ja absurd dünkende Beziehung zwischen den Planetenbahnen und den regulären Polyedern (den sogenannten fünf platonischen Körpern) gefunden zu haben meinte, daß er dann noch jahrelang mit dem Vorurteil des Hipparch, die Planetenbahnen müssen reine Kreise sein (von welchem Vorurteil sich sogar Kopernikus noch nicht freigemacht hatte) gerungen habe; daß er dann nach und nach an Stelle der Kreise alle möglichen und fast unmöglichen Kurven durchprobierte, daß er es hierbei bis zu einer Übereinstimmung auf acht Winkelminuten zwischen der Beobachtung und der Berechnung gebracht hat, eine Übereinstimmung, mit der sich jeder minder heldenmütige Intellekt zufrieden gegeben hätte, wogegen Kepler sogar angesichts dieses scheinbaren Triumphes doch seine jahrelangen mühseligen Rechnungen zum so und sovielten Male sogleich wieder verwarf und nun endlich erst auf das Ellipsen- und Flächengesetz kommen konnte. Dafür waren nun aber diese auch die einzigen deskriptiven Gesetze, die wir heute im Lichte der ein halbes Jahrhundert nach Kepler von Newton eben aus Keplers Gesetzen abgeleiteten Gravitationsmechanik als die allein in rerum natura gegründeten erkennen. Zu dieser Schilderung des sozusagen intellektuellen Charakters unseres Helden käme dann die Erzählung, wie Kepler nur zu oft mit hungrigem Magen arbeitete, weil er um Abschlagszahlungen auf seine fälligen Besoldungen erst den Kaisern auf die Reichstage nachreisen mußte, daß er über ein Jahr seines Lebens dazu verbrauchte, seine Mutter gegen die Anklage der Hexerei zu verteidigen und sie nur so vor dem Flammentode retten konnte .... Freilich — dieses Lebensbild ginge weit über reine Physik hinaus. Bietet aber die intellektuelle und moralische Persönlichkeit Johannes Keplers nicht einen wertvollen Ausgangs- und Zielpunkt des Gesinnungsunterrichtes, der „Konzentration" in der hochsinnigsten Bedeutung dieses leider vieldeutigen Lieblingswortes der Pädagogen? Lassen wir doch die Persönlichkeit Johannes Keplers als hellsten Stern in die Nacht der Verworrenheit des XVII. Jahrhunderts, der trübsten Zeit deutscher Geschichte, auch für das Auge unserer Schüler hineinleuchten! Aber nur Dem kann Keplers Leben leuchten, dem das Wesentliche seines Lebenswerkes, seine wissenschaftliche Kulturtat, eingeleuchtet hat".

*) — nämlich einer durch alle acht oder neun Schuljahre, z. B. des Gymnasiums, wie ich es in meiner Didaktik der Himmelskunde in Einzellehrplänen entworfen und begründet habe — die denn bei uns in Österreich nun wenigstens auch schon auf dem Papier stehen. Poske dagegen mußte zu Ende seiner „Didaktik der Physik" zugeben, daß in Preußen das noch nicht zu machen wäre.

weite Wege zur Besinnung auf unsere eigensten seelischen Gesetze selbst. Wie das, werde hier nicht ausgeführt, sondern dem freundlichen Leser zum Nachsinnen überlassen. Ich habe jenen Band „Himmelskunde", wie sich's gebührt, eröffnet durch eine Erinnerung an Kant's mit Recht immer wieder angeführtes Wort:

> „Zwei Dinge erfüllen das Gemüt mit immer neuer und zunehmender Bewunderung und Ehrfurcht, je öfter und nachhaltiger sich das Nachdenken damit beschäftigt: der gestirnte Himmel über mir und das moralische Gesetz in mir".

Hier in diesen Blättern, also ganz „Unter uns" (da von den draußen Stehenden sogar die Besten uns doch hierin nicht mehr leicht verstünden), nur eine Frage zum Kant'schen „Sittengesetz": Wir wissen ja, daß die „Gesetze" der höchste Stolz aller Wissenschaften, von den physischen bis hinein in die Psychologie, in die Geschichte geworden sind. Und doch dürfen wir nicht ganz vergessen, daß über dem „Gesetz" ein Höheres steht: die Liebe. Wie in letzten Entscheidungen des ernsten Lebens über allem „Rechte", den Gedanken des Gesetzes, als ein Höheres ein Gefühl, das Gefühl der Gnade steht — wie in der heiteren Kunst die seelen- und wundervolle Rede der Porzia *) über Shylocks „Recht" die „Gnade" stellt, so wieder stellt Wotan-Wagner über Fricka's allgemeine Gesetze sein kühnes „Heut' hast du's erlebt". Gnade und Recht, Neigung und Pflicht — zwischen ihnen „der alte Kampf, die alte Müh'". Wir hörten aber Schiller das Christentum preisen, weil es Pflicht und Neigung versöhnt habe. Hören wir Richard Wagner in seinem „Jesus von Nazareth" gegen das „Gesetz" als ein Letztes eifern **) zur selben Zeit, da er sich mit dem Gedanken seines Wotan trägt, der den Verträgen flucht — so wird es nicht vermessen

*) Viel weniger bekannt sind die Worte von Grillparzers „Libussa":

„Von allen Worten, die die Sprache nennt,
Ist keins mir so verhaßt als das von Recht.
Ist es dein Recht, wenn Frucht dein Acker trägt?
Wenn du nicht hinfällst tot zu dieser Frist,
Ist es dein Recht auf Leben und auf Atem?
Ich sehe überall Gnade, Wohltat nur
In allem, was das All für alle füllt,
Und diese Würmer sprechen mir von Recht?
Daß du dem Dürft'gen hilfst, den Bruder liebst,
Das ist dein Recht, vielmehr ist deine Pflicht,
Und Recht ist nur der ausgeschmückte Name
Für alles Unrecht, das die Erde hegt".

Unseren Freunden seien auch noch die tiefsinnigen Verkündigungen Libussas zu Ende des Werkes als aus unserm Geiste empfohlen. Jüngere Freunde mögen der Geistesverwandtschaft mit Brünnhilde, ja des weltwagenden Gatten der Seherin mit Jung-Wotan nachsinnen.

**) In dem erst vor kurzem erschienenen elften Bande Richard Wagner „Sämtliche Schriften und Dichtungen", 5. Aufl. S. 286 (Ausgabe Breitkopf und Härtel, Siegel-Linnemann).

sein, wenn wir Wolzogen's „Himmelreich in uns" *) einzufügen versuchen in den berühmten Spruch Kant's, indem wir ihn ein wenig anders lesen:

„Zwei Dinge erfüllen das Gemüt mit immer neuer und zunehmender Bewunderung und Ehrfurcht, je öfter und anhaltender sich das Nachdenken damit beschäftigt:

der gestirnte Himmel über mir und das Himmelreich in uns".**)

Wie nahe kommen sich so mit einem Male die beiden Himmel, der unseres Innersten und der des Äußersten, der Sternenwelt! — Wie in einem kühnsten Bilde die Weltesche ihre Wurzeln im Himmel hat und ihr Wipfel zur Erde herabwachsen soll ***), so senkt sich auch im Vaterunser vom „Der du bist in dem Himmel" der Hymnus herab zum „Wie im Himmel also auch auf Erden". — Und so wäre es auch für die Himmelskunde unserer Schulen eine allerhöchste und allertiefst gehende Aufgabe, wenn sie die stolzeste der physischen Wissenschaften so zu beseelen vermöchte, daß sie die von ihnen jetzt kaum gekannte und darum oft sogar gehaßte Astronomie unseren Lehrern und Schülern an's und in's Herz wachsen ließe.

Aber nicht einmal eine so hohe Aufgabe — ihre Höhe gemessen zumal an den alltäglichen Sorgen unseres Schullebens mit seinen bisherigen Lücken — reicht hinan an die Höhe der Betrachtung, die wir uns in diesen Blättern und nur in ihnen zum Schluß noch erlauben dürfen:

---

*) Während des Druckes erfahre ich zu meiner Freude, daß von diesem tiefsinnigen Buche (s. B. Bl. 1918, Heft 1, S. 10) bald nach dem Kriege eine zweite Auflage erscheinen wird in Berlin, Verlagsanstalt für vaterländische Geschichte und Kunst.

**) Und noch viele andre Worte wird der gleichgesinnte und gleichgestimmte Leser und Lehrer finden, wenn er in Wolzogens Buch solche Beziehungen zwischen Außen und Innen sucht. Nur noch ein Beispiel (S. 177): „Was die Vorstellung in der fremden Höhe sucht, findet der Wille in der eigenen Tiefe. In der Tiefe unseres Innern leuchten unsere Sterne, spielt sich der Wetterkampf und der Sonnensieg ab, wohnen die Götter! . . . Die „Wolken" sind das Geheimnis unseres Innern. Und wiederum: Das Innerlichste ist uns doch zugleich das Höchste, und zwar nicht nur als ein enges, gesteigertes nur Ich, sondern als ein „Reich", ein All, ein Himmel, darin unser Ich nur ein Stern unter Sternen ist. Aber an den Sternen allein erweist sich die Unendlichkeit des Himmels. — Doch das ist ein noch tieferes Geheimnis, von heiliger Wolke bedeckt." —

Und noch ein tröstendes und ermunterndes Wort vom Ende einer Einladung zum Beitritt zur Deutschen Shakespeare-Gesellschaft: „So erscheint uns denn Shakespeare selbst wie ein Zauber gebietender Prospero, berufen, mit Hilfe der ihm dienenden Naturgeister den nüchternen Verstand, der sich unrechtmäßig die Alleinherrschaft angemaßt hat und dennoch mit all seiner trügerischen Macht zu guter letzt Schiffbruch erleidet, an das bergende Gestade der Kunst zu retten und den feindlichen Gegensatz zwischen Phantasie und Wirklichkeit, der die ältere Generation zerklüftete, durch einen Liebesbund beider in der jüngeren wieder auszugleichen".

***) Es trifft sich schön, daß gerade zwischen den beiden Teilen von Paul Foersters Aufsatz unser indisch-germanischer Weiser, Leopold von Schroeder, den wunderschönen Vortrag, den er in unserem Wiener akademischen Wagner-Verein gehalten hat: „Die Weltesche", abdrucken ließ in den B. Bl. 1916, S. 192—205.

Wie hoch und weit wir auch den Begriff der „Natur" gefaßt hatten, als wir uns besannen auf die Aufgaben einer seelenvollen und beseelenden Naturkunde, so reicht doch sogar die längste Himmelsleiter noch nicht hinaus über alle Sterne, die unseres Zöglings leibliches Auge sehen und sein Verstand erreichen kann. Den „Verstand" hörten wir Thode hart verklagen und verantwortlich machen für einen „Realismus", der uns niedergezogen habe bis zum Materialismus. Lassen wir uns also in Worten Wolzogens noch weiter erheben, selbst hinaus über die Welten, die der Sänger sündiger Liebe so besingt und — ablehnt: „Blickt auf zum Himmel, blickt zu seinen Sternen! Anbetung solchen Wundern zollt, da ihr sie nicht begreifen sollt". Wir aber, die wir seit den kindlich-schönen Zeiten der Wartburg Unermeßliches begriffen haben und auf unsern Verstand stolz sind, verstehen doch auch Worte wie die folgenden:

„Der Mensch hat sich durch die Hypertrophie des Gehirns doch noch nicht ganz losgelöst von aller Zugehörigkeit zur Natur; und ob auch gerade das Natürliche in ihm das Sterbliche, er also gewissermaßen der Natur den Tod verdankt, so ist ihm doch eben damit zugleich auch das immer neue Leben derselben Natur, die Frühlingsfreude, im lebendigen Gefühle zu eigen geworden. Der Tod der Natur ist ja gar kein Tod. Wie soll es der des Menschen sein? Nur der Tod der Seele ist erst wahrer Tod. Nur diesen Tod hat der Mensch vor der Natur voraus. Nur der Mensch kann den Seelentod sterben. Aber freuet euch! Nur euch ist auch der Heiland geboren und erstanden, der göttliche Lenz, der euch vor dem Seelentode bewahrt, indem er euch das Seelenleben offenbart. Wie das Naturleben dasjenige ist, wofür es keinen Tod gibt, dank dem Frühling: so wird das Seelenleben frei vom Seelentode, dank dem Heiland. Denn das wahre Seelenleben, im Sinne dieses Heilandes, das christliche Seelenleben, ist kein Ich-Leben, sondern ein All-Leben, wie das der Blumen auf dem Felde, doch als eine durch innere Schönheit verklärte, höhere geistige Natur".

So sprach Wolzogen aus seinem „Himmelreich in uns" in jener Frühlingsbotschaft, die beginnt (S. 76):

„Freuet euch! Sehet die Lilien auf dem Felde! Nicht nur, daß der Herr sie kleidet, — daß er sie so schön gekleidet hat, sollt ihr mit offenen Augen sehen. Die oculi sind euch selbst durch den Herrn geöffnet worden, wie den Blumen des Frühlings ihre Blütenaugen. Nun seht ihr auch im Frühling der Natur eine ewige Schönheit, eine schöne Ewigkeit. Freuet euch unter den Fröhlichen! Und lauft an dem Wunder, daß ihr das Schöne schauen könnt, nicht blindlings vorbei, um euch an dem Wunder zu stoßen, daß ihr das Ewige glauben könnt! Ungläubige wie Gläubige täten gut, die Schönheit ernst zu nehmen und das Wunder darin zu verehren. Aus diesem Ernst quillt uns reinste Freudigkeit. — Waret ihr in Trauer und Weh, in Sorgen und Not, wie sie den Menschenkindern auf Erden allen sicher sind, gleich der Wiederkehr des Winters nach jedem Lenz und Sommer: so ist schon viel erreicht, wenn eure Sinne sich nun auch wieder erschließen für das Leben in der Natur, wie die Knospen des Frühlings nach jedem Winter. Auch dies ist schon ein überpersönliches, allgemeines, kein bloßes Ich-Leben mehr. Wer das mitzufühlen vermag, wird schon darin von sich selber

frei, über sich selbst erhoben. Es ist die erste Stufe der Himmelsleiter, welche Gott in unsere Seele setzt. Vom Schauen zum Glauben. Vom Empfinden zum Bewußtsein. Von der Freudigkeit zur Seligkeit".

Dem wäre nichts mehr hinzuzufügen — es sei denn die wieder in die Erdenluft unserer Schulstuben zurückkehrende Betrachtung, daß seit geraumer Zeit auch aus ihnen die Freude geflohen ist. Ganz ohne Not, und gewiß ohne daß das etwa der realistische Unterricht irgend mehr als jeder andere verschuldet hat. Verschuldet hat es nämlich der unselige Zug der Zeit, der unser Volkslied dem städtischen Gassenhauer, unsere Volkstrachten dem Proletarierkleid, unsere Haus- und Bauernkunst dem Fabrikskitsch im Wohnzimmer auch des kleinsten Mannes, den Glauben der Väter dem Unglauben der „Genossen" geopfert hat. So haben z. B. wir in Österreich seit dem und aus lauter „Liberalismus" und „Intellektualismus" sogar alle Schulfeiern abgeschafft, und die halbjährige Zeugnisverteilung zu einem möglichst trokkenen Geschäftsakt gemacht, damit nur ja der Schüler nichts anderes in der Schule lerne, als „den Ernst des Lebens". Hat aber Richard Wagner sogar seinem geliebten Schiller „ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst" erwidert, „daß ich die Kunst besonders ernst genommen habe" *) — also jedenfalls ernster, als selbst ein unkünstlerisches Leben, so werden — nicht diese dürftigen Zeilen, sondern alle vierzig Jahrgänge „Bayreuther Blätter im Geiste Richard Wagners" auch unserer Schule verkünden dürfen, „der Lenz ist da", sobald nur die Sonne sich höher und höher gehoben haben wird bis zu einem herrlichen Johannistag, an dem das deutsche Volk wieder seine Meister ehren wird, grad' recht nach ihrer und nach seiner Art. Und diesem Volke wiedergegeben wird dann, wie im „Kunstwerk der Zukunft" die Einheit von Kunst und Volk, in einer echt „Deutschen Schule der Zukunft" auch wieder die Einheit von Kunst und Schule!

Wollen wir hoffen! — Wollen wir aber nicht nur hoffen, sondern wirken, um das unsere beizutragen, damit noch bei unseren Lebzeiten „die rotbrünstige Morgenröt' her durch die trüben Wolken geht", so verhehlen wir uns und unseren Lesern nicht, daß gerade die Schönheit von Träumen, wie Paul Förster sie dichtet als „Die deutsche Schule der Zukunft", uns Kenner der Wirklichkeit nur umso schmerzlicher mahnt an die Breite der Kluft, die uns von jenem Traumland noch trennt. Der beste dieser Kenner, Georg Kerschensteiner, erzählt in seinem Aufsatz „Der mathematisch-naturwissenschaftliche Unterricht" (S. 164 des erwähnten Buches „Die deutsche höhere Schule nach dem Weltkrieg"), daß er es „zu München erlebt, wie keine von den sieben Gruppen naturwissenschaftlicher Lehrer auch nur einen Zoll der andern weichen wollte und jede mit dem Geographen zusammen ihr vollgerütteltes Maß von Unterrichtszeit verlangte. Aber selbst wenn

*) Zu Beginn von „Staat und Religion" (im 8. Bande der „Ges. Schr.").

man alle diese Wünsche auch wirklich erfüllen könnte, würden sie zum erwünschten Ziele führen? Die Fettsucht bekämpft man nicht damit, daß man die Kleider immer weiter macht".

Also ein Krieg nicht nur zwischen „Germanisten und Humanisten" *), sondern sogar zwischen naturwissenschaftlichen Lehrern untereinander!? Wann soll da der Sinn kommen für eine Beseelung unserer Schulen, während sie im Stoff erstickt zu werden drohen? — Und dennoch: wie Gurnemanz' Hand das winterlich rauhe Gedörn auseinander reißt und dem erstarrten Leibe durch den Hauch der Liebe wieder seine Seele und wie dieser ein noch Größerer ihre Seligkeit gibt, so scheuen auch wir nicht „zahllose Nöte, Kämpfe und Streite", um wenigstens etwas so Großes noch einmal zu erleben, wie es „nur in Österreich" geworden war im „Organisationsentwurf der Gymnasien und Realschulen" von 1849 unter dem Dreigestirn Thun, Exner, Bonitz. — Doch davon an anderem Ort.**)

Wien, 22. November 1917 (letzte Lesung 22. Mai 1918).

A. Höfler.

*) Vgl. im I. Teil, B. Bl. 1918, S. 9.

**) In meinem Buche „Das Ganze der Schulreform in Österreich" (Haase, Prag, 188 Seiten. — Ich habe es, auf eine mich ebenfalls unerwartet treffende Einladung hin, geschrieben unmittelbar nach der Rückkehr von obigem Ausflug in „wolkigen Höhen", zu dem mich Freund Wolzogen verleitet hatte). — Noch umfassender wird den Doppelgegenstand der beiden Teile I und II dieses Heftes der X. Bd. der „Didaktischen Handbücher" (B. G. Teubner, s. o. S. 1) behandeln.

Leitmotive in der Dichtkunst.

Eigenton und Assoziativ.

Von Karl Alf. Meyer.

II.

Der Keim der Leitmotivtechnik liegt in der Sprache überhaupt, und hat psychologische und zum Teil sogar physiologische Ursachen. Wir möchten hier dem Leser alle die so innigen, so tiefen Wirkungsarten der Leitmotive in Erinnerung rufen dürfen und wünschten ihm dann nicht sowohl die musikalisch-drmatischen Parallelen im Sinne v. Wolzogens nachzuweisen als vielmehr die Möglichkeiten der reinen Poesie aufzusuchen, ähnlich zu wirken. In Ottiliens Gebärde, der „Flucht nach Ägypten" empfanden wir eine den musikalischen Leitmotiven parallele Wirkungsweise, erzeugt durch das dichterische Stilmittel des poetischen Leitmotivs, von uns Assoziativ genannt. Parallel heißt bekanntlich gleichlaufend; sprechen wir von paralleler Wirkungsweise, so möchten wir damit bloß ihren Ursprung und ihren Verlauf, keineswegs aber ihre Stärke bezeichnen, deren größtes Maß unbedingt dem musikalischen Thema zukommt. Die wundervollsten Möglichkeiten des Ausdrucks sind zweifellos den Leitmotiven bei Wagner vorbehalten, besonders dann, wenn sie nicht nur als bloße Wiederholungen ertönen, sondern in anderer Tonart, im Wechsel von Moll und Dur, mit verändertem Zeitmaß, in anderer Instrumentation usf., kurz, in thematischer Umbildung. (Eine sehr anregende Zusammenstellung der Veränderungen von Leitmotiven verdanken wir M. Seiling, B.-Bl. 1916, S. 236 ff.)

Der Wortdichtung scheinen ähnliche Stilmittel zu fehlen? — Je mehr wir bei den Dichtern Parallelwirkungen suchten, desto gewaltiger erfanden wir die Macht des Ausdrucks im Tondrama. Die Töne erst wirken wie Lindwurmblut, das uns die Waldvögel verstehen läßt. Fast tragisch empfanden wir z. B. das Streben Goethes, uns sein Mignonlied recht innig mitzuteilen. „Mignon fing jeden Vers feierlich und prächtig an, als ob sie auf etwas Sonderbares aufmerksam machen, als ob sie etwas Wichtiges vortragen wollte. Bei der dritten Zeile ward der Gesang dumpfer und düsterer; das „Kennst du es wohl?" drückte sie geheimnisvoll und bedächtig aus; in dem „Dahin! Dahin!" lag eine unwiderstehliche Sehnsucht, und ihr „Laß uns ziehn!" wußte sie bei jeder Wiederholung dergestalt zu modifizieren, daß es bald bittend und dringend, bald treibend und vielversprechend war." Was Goethe hier durch Beschreibung auszudrücken sucht, leitet ihn wohl, das Lied „Von dem Berge zu den Hügeln, Niederab das Tal entlang" mit dem Schluß:

„Und dein Streben, sei's in Liebe,
Und dein Leben sei die Tat".

(W. Meisters Wanderj. III, 1) zu wiederholen. „Bedeutend war es, daß er den Refrain an seinem Teile sogleich verändert und zwar dergestalt sang: „Du im Leben nichts verschiebe; sei dein Leben Tat um Tat!" Und noch ein drittes Mal läßt er das Lied durch andere Sänger begleiten, „welche mit ernster Heftigkeit das Lied mehr umkehrten als fortsetzten." — Noch unmittelbarer dürften wir den Wechsel der Tonart wohl in der Lyrik und im Drama finden. Gretchens Gebet: „Ach, neige, Du Schmerzenreiche, Dein Antlitz gnädig meiner Not!" scheint uns aus Moll in Dur verändert in den Worten der Büßerin (sonst Gretchen genannt): „Neige, neige, Du Ohnegleiche, Du Strahlenreiche, Dein Antlitz gnädig meinem Glück!" In seiner Biographie Mörikes spricht Dr. G. Keyßner sogar von Übertragungen in eine andere Tonart, und allerdings lassen uns z. B. die beiden verschiedenen Fassungen der „Karwoche" den Uebergang von Dur in Moll fühlen. Einen Tonartenwechsel größten Stils bedeutet uns der Wandel der Erinyen der griechischen Tragödie in die Eumeniden, Wohlwollende, nicht mehr Furien. Und wer spürt nicht die thematische Umbildung, wenn das Märchen ihm Frau Holda als Frau Holle vorführt? Halten wir „R. Wagner in Bayreuth" neben die „Götzendämmerung" des kranken Nietzsche, so erschaudern wir wie beim Anhören jenes sogen. Nibelungensegens, dieses entsetzlich veränderten Walhallmotivs. Und in der Geschichte wird erzählt, wie Bismarck eine Fanfare als Chamade austönen ließ. Zuerst empfanden wir die geheimnisvolle Wirkung des Tonartenwechsels in der Poesie in der unvermuteten Abänderung eines Märchenreims, der denn auch unsere ganze Untersuchung anregte. Wir müssen den immer noch geduldigen Leser an Kerners „Goldener" (in den „Heimatlosen") erinnern. Die wenigen Seiten dieses stimmungsvollen Märchens bergen in sich absichtslos den Reiz musikalischer Leitmotive.

Die Kinder des armen Hirten haben sich im Wald verirrt. „Da kam es licht zwischen den dunkeln Tannen hervor, und eine Frauengestalt wie der Mond setzte sich auf einen der moosigen Steine, spann mit einer kristallenen Spindel einen lichten Faden in die Nacht hinaus, nickte mit dem Haupte gegen Goldener und sang:

Der weiße Fink, die goldene Ros',
Die Königskron' im Meeresschoß.

Sie hätte wohl noch weiter gesungen, da brach ihr der Faden und sie erloschen wie ein Licht..." Da faßt Grausen die Kinder, sie fliehen und verlieren einander. Goldener irrt im Walde umher und kommt zuletzt hinaus auf eine schöne, grüne Wiese. Hier hat ein Vogelsteller Garne gelegt und fängt den Knaben, der nun bei ihm bleiben und ihm helfen soll. „Goldener war gleich dabei; ihm deuchte unter den Vögeln ein gar lustig Leben, zumal er ganz die Hoffnung aufgegeben hatte, die Hütte seines Vaters wieder zu finden. „Laß' erproben, was du gelernt hast", sprach der Vogelsteller nach einigen Tagen zu ihm. Goldener zog die Garne, und bei dem ersten Zuge fing er einen schneeweißen Finken. „Packe dich mit diesem weißen Finken!" schrie der Vogelsteller, „du hast es mit dem Bösen zu tun!" und so stieß er ihn gar unsanft von der Wiese, indem er den weißen Finken, den ihm Goldener gereicht

hatte, unter vielen Verwünschungen mit den Füßen zertrat. Goldener konnte die Worte des Vogelstellers nicht begreifen; er ging getrost wieder in den Wald zurück und nahm sich noch einmal vor, die Hütte seines Vaters zu suchen." Wieder irrt er umher, kommt aber zuletzt hinaus in einen schönen, lichten Garten. Der Gärtner schließt das Tor und behält den Knaben. „Goldener ließ es sich gefallen, denn ihm deuchte unter den Blumen ein gar buntes Leben, zumal er ganz die Hoffnung aufgegeben hatte, die Hütte seines Vaters wieder zu finden. ‚Fort in den Wald!' sprach der Gärtner eines Morgens zu Goldener, ‚hol' mir einen wilden Rosenstock, damit ich zahme Rosen darauf pflanze!' Goldener ging und kam mit einem Stock der schönsten, goldfarbenen Rosen zurück. ‚Packe dich mit diesen goldenen Rosen!' schrie der Gärtner, ‚du hast es mit dem Bösen zu tun!' und so stieß er ihn gar unsanft aus dem Garten, indem er die goldenen Rosen unter vielen Verwünschungen in die Erde trat. Goldener konnte die Worte des Gärtners nicht begreifen er ging getrost wieder in den Wald zurück und nahm sich nochmals vor, die Hütte seines Vaters zu suchen." Wieder irrt er umher, kommt aber zuletzt hinaus ans weite, blaue Meer. Fischer nehmen ihn auf ihrem Kahn mit. „Goldener ließ es sich gefallen, denn ihm deuchte bei den Wellen ein goldenes Leben, zumal er ganz die Hoffnung aufgegeben hatte, seines Vaters Hütte wieder zu finden. Die Fischer warfen ihre Netze aus und fingen nichts. «Laß sehn, ob du glücklicher bist!" sprach ein alter Fischer mit silbernen Haaren zu Goldener. Mit ungeschickten Händen senkte Goldener das Netz in die Tiefe, zog und fischte eine Krone von hellem Golde."

Und nun, lieber Leser, fahre fort! Nicht wahr, die Fischer werden nun schreien: Packe dich mit dieser goldenen Krone! und werden den Knaben fortjagen und die Krone mit Füßen treten? — Höre Kerner: „Goldener fischte eine Krone von hellem Golde. „Triumph!" rief der alte Fischer und fiel Goldener zu Füßen, „ich begrüße dich als unsern König!...."

Das Märchen schließt mit der Huldigung der Fischer. Alle die bunten Nachen begrüßen das Schiff, auf dem König Goldener steht. „Er stand, die helle Krone auf dem Haupte, am Vorderteile des Schiffes und sah ruhig der Sonne zu, wie sie im Meere erlosch."

Man beachte zwei verschiedene Anwendungen des leitmotivischen und assoziativen Stilprinzips, ohne sich aber aus der wundervollen, musikalischen Stimmung bringen zu lassen. Dreimal wird das Verirren Goldeners und sein Herauskommen aus dem Wald, dann sein Erlebnis beim Vogelsteller, beim Gärtner und beim Fischer in genau wörtlicher Wiederholung erzählt, so daß sich eine gewisse Harmonie, ein bestimmter Rhythmus einzuprägen beginnt. Umso mehr, da eine Fee das Leitmotiv oder Assoziativ gefühlswegweisend angestimmt hatte:

„Der weiße Fink, die goldene Ros',
Die Königskron' im Meeresschoß".

Alles nimmt seinen vorauszusehenden Gang *), bis zum Heraufholen der

*) So ist auch Goethes und Schillers Forderung erfüllt, daß in der Dichtung das stoffliche Interesse ganz zurücktreten müsse vor der Frage nach dem Wie. Das novitätensüchtige Publikum aber fragt im Gegenteil zu allen Zeiten nur nach dem Was.

Krone. Da geht das Thema jäh in eine neue Tonart über. Ein harmoniefremder Ton überrascht uns: „Triumph" statt „Packe dich!" Ein unerwarteter Quartsextakkord: Aus dem Gebiete der Symmetrie und der Analogieschlüsse sind wir plötzlich in das Land versetzt, in dem unsere Kausalitätsgesetze durch andere ersetzt sind. Was sonst nur die Musik vermag, erreichte diesmal die Dichtung. Wie wir hörten, nannte Wagner die Leitmotive u. a. Gefühlswegweiser. Das Märchen von Goldener weist unserem Gefühl den Weg zu einem dritten Reich hoch über unserer Logik. Es schärfte unsere Aufmerksamkeit auf die bewußten und unbewußten Versuche der Dichter, durch ein den musikalischen Motiven verwandtes Stilmittel deutlicher und stimmungsvoller zu charakterisieren, als es den Worten allein möglich wäre. Solche Gefühlswegweiser, die in der Poesie sich statt der Sinne der Phantasie bedienen und meistens als Assoziative wirken, finden sich bei allen großen Erzählern. Denken wir zuerst an unsern lieben W. Raabe. Da finden wir „Im alten Eisen" eine wahre Schwertfanfare, an die sich Raabes humoristisch-pessimistische Überzeugungen heften — auch ein „Heldengedanke" wie dort im „Rheingold". Der Degen von Friedericia ist gewiß ein wenig rostig und wohl so verborgen wie Wotans Schwert in Hundings Esche. Aber es leuchten doch Erinnerungen von ihm aus und entstrahlen ihm Kräfte. Sehen wir, wie Raabe den Gedankenstrich in jenem "So — grüß ich die Burg!" ausfüllt:

„Es war der Sonnenschein über den Nachbargärten, die grüne lebendige Hecke, die sie voneinander schied, welche in dieser Stunde, in diesem Augenblicke die alte Waffe in seiner Hand gespenstisch vor ihm aus dem Dunkel aufsteigen ließ. Es ging ein Leuchten von der Klinge aus — das Blitzen, wie es in einer Gewitternacht den fernsten Horizont zeigen kann. — Wie verschollen das für uns ist, diese an die alte Klinge sich knüpfenden Historien, die schlimmen Geschichten aus den Jahren achtundvierzig, neunundvierzig und fünfzig, die nachher doch auch zu einem ganz guten Ende gekommen sind! Wie das fernher klingt von dem offenen Brief Christian des Achten, von den Generalen Wrangel, Bonin und Willisen, von dem Waffenstillstand zu Malmö, dem Frieden von Berlin, dem Londoner Protokoll! Bau, Kolding, Gudsöe, Friedericia, Idstedt und Friedrichstadt: wer vernimmt den verklungenen Gefechtslärm noch unter dem Nachhall des wirklichen Schlachtendonners, der jenen Namen gefolgt ist? Und Sieger haben auch damals und dort gejauchzt, und Besiegte geweint oder mit den Zähnen geknirscht, und der Degen von Bau, Friedericia und Idstedt war ein guter Degen, obgleich er einem Besiegten angehört hatte, einem Unterlegenen, nicht bloß in jenen winzigen Schlachten, sondern auch in einem grimmigeren Kampfe, dem um des Menschen Dasein auf Erden überhaupt. — Die gute Klinge hatte im hellsten Sonnenschein auf keinem der winzigen Schlachtfelder diesseits und jenseits des Dannewerkes je einen solchen Glanz gegeben wie an diesen dunkeln Tagen, in diesen schrecklichen Nächten. Wie alle guten echten Schwerterklingen hatte sie, obgleich sie zuerst nur von einem „Enthusiasten", einem „Phantasten", einem „halbwegs närrischen armen Menschen" geführt worden war, etwas von dem Zauber an sich, der Gram, Mistelteï, Mimmung und Balmung, der Joyeuse des Kaisers Karl, dem Durandel Rolands des Pa-

ladins und dem Flamberg Richards von Montalban zu einem Leuchten bis in unsere Tage verholfen hat. Wer weiß, wie viel jene Helden, so jene Degen führten, von ihrer Begeisterung, ihrer Phantasie und ihrer „Unzurechnungsfähigkeit" an den armen törichten Lieutenant im Heerbann der meerumschlungenen Herzogtümer Schleswig und Holstein weitergegeben hatten? Wir lassen keinen Spott auf die Vererbung menschlicher Würden, Eigenschaften und Eigentümlichkeiten von den Ahnen her, was die Gelehrten Atavismus nennen können, kommen, und sind herzlich froh und sehr dankbar in betreff dessen, was diesmal von dem Großvater auf den Enkel übergegangen ist mit dem alten Eisen von Bau, Kolding und Friedericia."

Diese und noch andere Funken sprüht unser Schwert über die Geschichte vom „Alten Eisen" aus und macht uns zu Mitwissern der geheimen dichterischen Absicht, selbst dort, wo diese Absicht nicht in Worten ausgedrückt werden kann. Leider nehmen sich nur wenige Leute Zeit, wahre Humoristen zu lesen; Zeitungslektüre ist viel bequemer.*) Möchte doch Raabe kommenden Zeiten dauernd so lieb werden, wie es der ihm in Manchem ähnliche Jean Paul seinem Jahrzehnt war! Nach unserer Überzeugung liegt im pessimistischen Humor die tiefste und sogar die einzig edle Weltanschauung. — Leitmotive mit Wechsel des Rhythmus oder der poetischen Instrumentation werden sich gewiß auch in G. Kellers Werken finden. Schon die Rahmenerzählungen, für die Keller eine Vorliebe hat, bedingen Wiederkehr bestimmter Assoziative. Im „Sinngedicht" wird gleich das Thema und der Grundton gestellt mit Logaus:

„Wie willst du weiße Lilien zu roten Rosen machen?
Küß' eine weiße Galathee: sie wird errötend lachen."

Und nun führt uns der Dichter in herrlichen Novellen verschiedener Tonart allmählich der Auflösung und der Tonika zu. Auch bei den Malversuchen des grünen Heinrich müssen wir an die „Leitmotive" denken, wenn der Knabe nämlich im Licht gehaltene Vorlagen in Schatten setzen mußte oder umgekehrt, „wo dann durch eigenes Nachdenken und Berechnung ein Neues und doch einzig Notwendiges bezweckt wurde, nach den Bedingungen der Lokalfarbe, der Tageszeit, des blauen oder bewölkten Himmels und der benachbarten Gegenstände, welche mehr oder weniger Licht und Farbe zurückwerfen mußten . . . ." Man braucht noch nicht wie Tristan das Licht zu hören, um doch hier chromatische Veränderungen eines bestimmten Themas zu gewahren. Allerdings ist eben Keller auch ein — Dilettant, wie wir oben solche als Zeugen für die gemeinsame Wirkungsart von Dichtung und Musik aufzurufen wagten. Unser Dichter gesteht nämlich (Gr. Heinrich,

*) Das einzig zuverlässige Mittel, einem sogen. weiteren Publikum klassische Werke zugänglich zu machen, besteht darin, sie als Zeitungsfeuilleton und vor allem in Fortsetzungen erscheinen zu lassen. Nur auf diese Weise würden z. B. „Wilhelm Meisters Lehrjahre" allgemein gelesen; der Erfolg tritt umso gewisser ein, wenn man den abschreckenden Namen des Dichters bis zur letzten Fortsetzung durch ein Pseudonym ersetzt und den Titel etwa in „Philinens Schicksale unter Schauspielern" oder „die unvollendeten Lehrjahre eines Liebhabers", vom Verfasser der „Natürlichen Tochter" verbessert.

III. Bd., 1. Kap.), daß er alles, was er in Leben und Kunst gut und schön befand, „poetisch" hieß, „selbst die Gegenstände meines erwählten Berufes, Farben wie Formen nannte ich nicht malerisch, sondern immer poetisch, so gut wie alle menschlichen Ereignisse, welche mich anregend berührten. Dies war nun, wie ich glaube, ganz in der Ordnung, denn es ist das gleiche Gesetz, welches die verschiedenen Dinge poetisch oder der Wiederspiegelung ihres Daseins wert macht." *)

Sollte das Leitmotiv und Assoziativ bei Jeremias Gotthelf seltener vorkommen, würde dies nur zeigen, wie wenig sich der bernische Dorfpfarrer um die Technik der Dichtkunst bekümmert.**) Es gibt deutsche Dichter, denen das Formale ganz anders am Herzen liegt. Schlagen wir dem Kontrast zuliebe die „Geschichten in Moll" des Prinzen v. Schönaich-Carolath auf. In der Novelle „Die Rache ist mein" wird die Erkennung jener Russin durch geradezu raffinierte Anwendung des leitmotivischen Grundsatzes vorbereitet und inszeniert. Gern wenden wir uns wieder den Pessimisten mit Humor zu, seien es auch Nicht-Deutsche. Von Dickens sind die so häufig angewandten „whims", auch der Gebrauch typischer Mundarten als charakterisierende Stilmittel allgemein bekannt. Die Tante Betsey Trotwood würden wir stäts nach wenigen Worten erkennen, ohne daß ihr Name wieder genannt würde, und Uriah Heeps feuchte Hände sagen uns auch immer früh genug, wen wir vor uns haben. Für Herrn Micawber wird sich hoffentlich etwas finden, und Dick könnten wir uns ohne seine Drachen und die Denkschrift gar nicht mehr vorstellen. Ein Glück, daß wir solange von Dickens reden können, ohne daß die Tante Betsey schreit: „Janet, Esel! „und auf den Rasenplatz hinausstürzt! Wie lebhaft steht Kapitän Cuttle und seine entsetzliche Zimmervermieterin vor uns und der zähnefletschende Herr Carker! Sind diese wiederkehrenden Redensarten und Situationen, diese Ausdrucksformen des geheimen Eindrucks auf uns, nicht auch Gefühlswegweiser? Es gibt in allen den großen Romanen kaum eine Gestalt, die nicht ihr charakterisierendes Leitmotiv besäße. In „Klein Dorrit" lernen wir als Merkmal eines gewissen Rigaud beobachten, daß, wenn er lacht, auf seinem Antlitz eine Veränderung eintritt, „die mehr auffallend als einnehmend war. Sein Schnurrbart stieg zu seiner Nase hinauf und seine Nase zog sich zum Schnurrbart hinunter." Viel später führt uns einmal Dickens ins Hospiz auf dem St. Bernhard. Die Reisegesellschaft hat sich zur Ruhe begeben, nur ein fremder Mann bleibt noch

*) Im Original nicht gesperrt.

**) Übrigens ist die Wiederholung zur Erzielung humoristischer Wirkung bei Gotthelf recht häufig. Wenn z. B. im „Bauernspiegel" ein Knabe, der beim Essen nie genug hat, ermahnt wird: „Es düecht mi du chönntisch's afe mache", so läßt sich es Bitzius nicht entgehen, diesen Knaben einem sich beim Essen lange verweilenden Besuch sagen zu lassen: „Es düecht mi, dr chönntet's afe mache!" In „Käthi, die Großmutter" theoretisiert Gotthelf sogar über unser Leitmotiv: „Es klingt anfangs wunderlich, wenn die Worte, mit welchen wir sonst Andere trösten, uns wiederkommen aus fremdem Munde, uns zu trösten; wir sind zuweilen geneigt, sie als Spott aufzunehmen, böse zu werden darüber".

im Gastzimmer und liest das Fremdenbuch. „Er nahm die Feder und fügte in kleiner, verschnörkelter Schrift hinzu, endigend mit einem langen dünnen Federzuge, nicht unähnlich einem über alle andern Namen geworfenen Lasso: Blandois. Paris. Von Frankreich nach Italien. Dann, während sein Schnurrbart zur Nase hinauf und seine Nase zum Schnurrbart herabstieg, begab er sich in seine Zelle." Du aber weißt nun, fragender Leser, wer dieser Bursche ist, trotz seines falschen Namens. Du kennst ihn tiefer, als wenn dir Dickens nur Rigaud genannt hätte. Schon bei Fielding, einem Vorläufer Dickens', läßt sich beispielsweise deutlich ein „Western-Motiv" erkennen. „Der Gutsbesitzer Western war in Jagdrufen ein Meister und hatte für jedes menschliche Vorkommnis ein besonderes Halloh in Bereitschaft." Diese thematisch veränderten Hallohs hören wir nun in manchen entscheidenden Auftritt des Romans „Tom Jones". An ähnliche Stilmittel dürfte wohl M. G. Conrad denken, wenn er in seinen Erinnerungen an Zola sagt: „Und auch das Leitmotiv haben Sie wie Wagner. Sind Sie musikalisch, Herr Zola?" Bei Thackeray, im „Jahrmarkt des Lebens" (einem der lesenswertesten Bücher der Weltlitteratur) sind die charakterisierenden Leitmotive und Assoziative weniger aufdringlich als etwa bei Dickens; sie fehlen aber keineswegs, sind mehr verinnerlicht, und wir wünschen dem Leser, daß er bei aufmerksamer Lektüre deren finden werde. Unser Aufsatz möchte anregen, nicht aber nach einer unmöglichen Vollständigkeit streben. Lest gute Bücher anstatt der Zeitungen, und findet ihr die gesuchten Stilmittel nicht auf, so ergeht es euch doch wie jenen Söhnen, denen der Vater „einen Schatz" im Acker hinterlassen hatte. Auch in der Litteratur gilt es das Ererbte zu erwerben, um es zu besitzen. Werfen wir noch einen Blick auf einen andern Erzähler! Honoré de Balzac — ein viel zu tiefer Dichter und Psychologe, als daß er beim Publikum, und gar beim französischen, je recht beliebt werden könnte, bedient sich — meist wohl unwillkürlich — sehr oft der Leitmotive und Assoziative. Der letzte Abschnitt der „Chouans" trägt den Titel „Ein Tag, dem keiner mehr folgt!" Damit ist das Motiv angeschlagen, das weiterhin hie und da erklingt und dessen Auflösung in düsterem Moll wir mit Spannung erwarten. Endlich muß es denn auch dahin kommen: „Die Sterbende wandte mühsam den Kopf, erkannte ihren Gatten, zuckte fürchterlich zusammen und murmelte mit beinahe erloschener Stimme: „Ein Tag, dem keiner mehr folgt! — Gott hat mich nur zu gut erhört ...." — Der Geizhals Grandet besitzt mehr als ein Leitmotiv. Sein gewöhnlich so rauhes Papperlappapp kann leise und zärtlich werden; das Stottern steht ihm zur Verfügung, wenn er unangenehme Gespräche vermeiden will, und die Warze auf seiner Nase bewegt sich, wenn er Gold sieht. „Als der Stadtpfarrer zur letzten Ölung kam, belebten sich Grandet's Augen, die seit einigen Stunden der Tod schon umfangen zu haben schien, beim Anblick des goldenen Kreuzes von neuem: sie starrten auf das Metall des Kreuzes, der Leuchter und des Weihwasserkessels; die Warze auf seiner

Nase bewegte sich zum letzten Male ....“ — Erschütternde Wirkung, wie sie nur je dem musikalischen Leitmotiv beschieden ist, erreicht Balzac in einer Novelle mit dem mehrmals entscheidend wiederkehrenden Wort „Lebwohl!“ Man muß selbst lesen, wie die seit dem Rückzug aus Rußland wahnsinnige Stephanie durch genaue Wiederholung und Nachahmung jener Schreckensszenen wieder zum Bewußtsein gebracht werden soll. Der Übergang über die Beresina wird ihr noch einmal gezeigt, und endlich erkennt sie das Vergangene. Wie damals in der Wirklichkeit am eisigen Ufer schreit sie „Lebwohl!“ und erwacht zur Erinnerung, zugleich aber zum Tode. „Stephanie zerfloß in Tränen. Ganz plötzlich versiegten ihre Tränen, sie erstarrte, als habe der Blitz sie getroffen und sagte mit schwacher Stimme: „Leb wohl, Philipp. Ich liebe dich, leb wohl.“ —

So gewaltig und einzigartig die musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten sind, so finden sich also doch auch Versuche, ähnliche Wirkungen zu erzielen, bei Wortdichtern. Dabei muß dann eben an Stelle der affizierten Sinne die Phantasie treten. Gedankenverbindung bewirkt dann in seltenen Fällen eine so tiefe Rührung, daß jenes letzte Lebwohl uns ähnlich zu erschüttern vermag wie jenes Fortissimo der Schlummermelodie bei Wotans Abschied, das sich nach und nach mildert und beruhigt. Hören wir auch, wie etwa der Wortdichter ein Waldweben auszudrücken sucht. Wir folgen dem grünen Heinrich auf einen Kirchhof: „Dort duftete es gewaltig von tausend Blumen; eine flimmernde, summende Welt von Licht, Käfern und Schmetterlingen, Bienen und namenlosen Glanztierchen webte über den Gräbern hin und her. Es war ein feines Konzert bei beleuchtetem Hause, wogte auf und nieder, erlöschte bis auf das gehaltene Singen eines einzelnen Insektes, belebte sich wieder und schwelte mutwillig und volltönig an; dann zog es sich in die Dunkelheiten zurück, welche die Jasmin- und Holunderbüsche über den Grabzeichen bildeten, bis eine brummende Hummel den Reigen wieder ans Licht führte; die Blumenkelche nickten im Rhythmus vom fortwährenden Absitzen und Auffliegen der Musikanten. Und unter diesem zarten Gewebe lag das Schweigen der Gräber und der Jahrhunderte seit den Tagen, wo dieser Zweig alemannischen Volkes sich hier festgesetzt und die erste Grube gegraben ....“

Wenn Goethe in „Wilhelm Meisters Lehrjahren“ (V, 9) von der vorbereiteten Hamlet-Aufführung spricht, meint er: „Noch eine Hauptschwierigkeit machten die beiden Gemälde, auf die sich Hamlet in der Szene mit seiner Mutter so heftig bezieht. Mir sollen in Lebensgröße beide im Grunde des Zimmers neben der Haupttüre sichtbar sein, und zwar muß der alte König in völliger Rüstung, wie der Geist, auf eben der Seite hängen, wo dieser hervortritt. Ich wünsche, daß die Figur mit der rechten Hand eine befehlende Stellung annehme, etwas gewandt sei und gleichsam über die Schulter sehe, damit sie dem Geiste völlig gleiche in dem Augenblicke, da dieser zur Türe hinausgeht. Es wird eine sehr große Wirkung tun, wenn in diesem Augenblicke Hamlet nach dem Geiste und die Königin nach dem Bilde sieht.“

Was hier Goethe erreichen will, ist uns im „Fliegenden Holländer“ lebendig geworden, dank dem Bootsruf noch unmittelbarer erschütternd. Jeder von

uns hält auch die durch die Orchestersprache ermöglichte Gegenwart Wotans in der „Götterdämmerung" für eine Errungenschaft des Tondramas. Immerhin fehlen den Wortdichtern keineswegs ähnliche Wirkungen. Wie Waltraute von ihrem Feldherrn, so sprechen die Soldaten des „Lagers" von Wallenstein. Seine Gestalt, seine Art stehen vor uns, bevor wir ihn sehen. Und in einer Einleitung zu Molières „Tartuffe" (dessen Exposition schon Goethe als ein Muster rühmte) wird gesagt: „L'auteur ne fait paraître Tartuffe qu'au troisième acte; mais quoique absent, il remplit les deux premiers. On le connait tout entier jusque dans son fonds avant de le voir; et dès qu'il paraît, au premier mot qu' il prononce, tout le monde se dit involontairement: Le voilà!"

Wir denken auch an die Fähigkeit des Dichters, durch Orakel, Weissagungen, Symbole gelegentlich unsere Phantasie sozusagen musikalisch anzuregen. Zum Teil erfüllte Weissagungen reißen uns mit zwingender Gewalt dem Ziele zu, das dem Dichter vorschwebt. „Macbeth" möge uns daran erinnern, auch die Sterne im „Wallenstein" (Assoziativ: Nacht ist's, wo Friedlands Sterne strahlen) oder das Orakel in der „Braut von Messina". Durch Wirkung auf das Auge sucht Grillparzer in „König Ottokar's Glück und Ende" geheimnisvolle Vorbedeutung kundzutun. Dem Böhmenkönig wird die deutsche Kaiserkrone angeboten: „Es geht ein alter Spruch, des Reiches Adler werde Ruh erst finden im Nest des Löwen; wohl, großmüt'ger Löwe (der Abgesandte ergreift ein Schild mit dem Sinnbild des Lowen, das an den Stufen des Thrones lehnt, und hebt es in die Höhe) nimm auf den Adler, der verloren fleugt, und schirm ihn stark gen alle seine Feinde!"

Ottokar: „Ha! was ist das? Wer hat mir das getan? Das ist der weiße Löwe nicht von Böhmen! Der Löw' ist rot!"

Rudolf von Habsburg, vortretend: „'s ist Habsburgs Löwe, Herr! Der Schild ist mein! Ich legt' ihn, kommend, ab."

Unser Gefühl wird in diesem Auftritt in ähnlicher Weise aufgeregt, wie etwa bei Rienzis: „Welch' ein Tedeum!" wenn statt des Laudamus ein „Vae tibi, Maledicto!" aus dem Münster schallt. Hier, wie dort bei Grillparzer ist die Erschütterung einem Assoziativ zu verdanken, das Ahnungen erweckt. Auf ganz Ähnliches nimmt Schiller Bezug, wenn er in einer Anmerkung zum „Geisterseher" sagt: „Diese zu den Füßen des Prinzen so unerwartet und so feierlich niedergelegte Krone, mit der vorhergehenden Prophezeiung des Armeniers zusammen genommen, scheint so natürlich und ungezwungen auf einen gewissen Zweck zu zielen, daß mir beim ersten Lesen dieser Memoires sogleich die verfängliche Anrede der Zauberschwestern in Macbeth: Heil dir, Than von Glamis, der einst König sein wird! dabei eingefallen ist, und vermutlich ist es Mehrern so ergangen. Wenn eine gewisse Vorstellung auf eine feierliche und ungewöhnliche Art in die Seele gebracht worden, so kann es nicht fehlen, daß alle darauf folgenden, welche nur der geringsten Beziehung auf sie fähig sind, sich an dieselbe anschließen und in einen gewissen Rapport mit ihr setzen."

Bestimmte dichterische Leitmotive gibt es, deren Ausdruck dem Tondrama schwer fallen müßte, denn hier muß der Reine siegen, was im Leben und in der Dichtung ohne Orchestersprache keineswegs von selbst verständlich ist. Hier kann sich ein Gotteskampf zu Gunsten des Bösen entscheiden. Nur die Musik muß unbedingt wahrhaftig sein; nur im musikalischen Drama sind tragische Verwechslungen unmöglich. Ein Leitmotiv kann wohl thematisch stark verändert werden, darf aber seinen ursprünglichen Charakter nicht ganz verlieren, weil es sonst unverständlich würde. Der Mann ohne Echo würde noch unheimlicher sein als der Schlemihl ohne Schatten. In Shakespeares „Julius Caesar" wird der Dichter Cinna statt des Verschwörers Cinna vom Volk ermordet, weil dieses nur das Assoziativ „Cinna" vernimmt. Da die Musik nur wahr sein kann, gibt es kein Leitmotiv für Siegfried in Gunthers Gestalt. Trotz des Tarnhelms ertönt der unveränderte Hornruf, wenn Siegfried verwandelt zu Brünnhilde dringt. Für unser Gefühl klafft hier ein Widerspruch, der in „Siegfrieds Tod" auch noch Brünnhilde zur Frage drängt: „Doch hört' ich ein Horn — Siegfrieds Horn?" worauf der Eindringling erwidert: „der heit're Held hütet das Schiff, darin du morgen mir folgest: wohl übt er munt're Weisen." Ohne jenes Hornmotiv wäre aber auch Brünnhildens so rasch in Verzweiflung übergehendes Entzücken nicht mitzuempfinden. Im Roman deckt eine ähnliche Szene den innern Widerspruch nicht auf. Der Leser von Walter Scott's „Kenilworth" erinnere sich der Besuche Leicesters bei Amy Robsart, die stäts so sehnsüchtig des Pferdegetrappels und Signals harrt, das ihr den Gatten ankündigt. Um die Gräfin zu ihrem Verderben aus ihrem verschlossenen Gemach auf die Falltreppe hinauszulocken, benutzt der Bösewicht Varney dann jenes Zeichen: — „man hörte Pferdegetrappel und dann ein Pfeifen, ähnlich wie das gewöhnliche Signal des Grafen; — einen Augenblick später öffnete sich Amys Türe und im selben Moment wich die Fallbrücke. Ein schwerer Fall — ein mattes Stöhnen — und alles war vorbei. *) Wenn jener Hornruf Siegfrieds trügt, weil er sich dem Tarnhelmzauber nicht anpassen konnte, so lassen uns ebenso die Unruhmotive bei Orests Worten „Die Ruhe kehret mir zurück" in Gluck's „tauriischer Iphigenie" im Gegensatz zur gesprochenen Erklärung die wirklich fortdauernde seelische Pein des Muttermörders ahnen. Orests Worte lügen, das musikalische Motiv aber gibt Wahrheit.

Nochmals müssen wir darauf aufmerksam machen, daß wir keineswegs eine Vermengung des poetischen und musikalischen Ausdrucks, etwa einen künstlerischen Monismus, im Sinne haben. Wohl aber glauben wir an einen gemeinschaftlichen Ursprung der Künste, der eben im Drange nach Ausdruck

*) Darf nach der bloßen Lektüre der Dichtung geurteilt werden, so wird vielleicht Ähnliches in Siegfried Wagners „Kobold" auch musikalisch erreicht. Verena erwartet mit pochendem Herzen ihren Friedel, hört ein Kommen, eilt entgegen — und steht vor dem Grafen.

zu finden sein wird — in jener Wiederspiegelung des Daseins, wie es Keller nannte. Es ist nicht der geringste Unterschied des Menschen vom Tiere, daß er lachen und ganz besonders zu weinen vermag. Der Mensch, der am herzlichsten lachen und am schmerzlichsten weinen kann und muß, wird Künstler. Je nachdem er Bildhauer, Maler, oder aber Musiker und Dichter ist, unterscheiden und differenzieren sich die Ausdrucksfähigkeiten. Gerade Wagners Gesamtkunstwerk — das von den Hellenen geahnte und unsern Romantikern erträumte — mahnt uns aber wieder daran, nicht nur zu unterscheiden, sondern auch zu verbinden. Solche Verbindungen zu suchen ist die Absicht unseres Aufsatzes. Von den allzu ängstlichen und begrenzten (bornierten) Spezialisierungen hinweg möchten wir als Dilettanten im Sinne Chamberlains den Blick auf das Gemeinsame richten. Als den musischen Künsten gemeinsam erscheint uns die Sprache und als eine ihrer poetisch-musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten erkannten wir das Prinzip des Leitmotivs. Wir möchten das musikalische, das optische und poetische Motiv — Leitmotiv und Assoziativ — den homologen Organen in Goethes Metamorphosenlehre vergleichen. Danach werden Organe, die phylogenetisch gleichen Ursprung besitzen, aber in Gestalt und Funktionen weitgehende Differenzen aufweisen, als h o m o l o g bezeichnet. (Z. B. die zu Kletterranken umgebildeten Blätter von Wicken). So sehen wir Leitmotiv und Assoziativ als der gleichen Pflanze zu verschiedenen Funktionen entblüht an, wobei wir uns bewußt bleiben, daß diese Urpflanze — die Dichtung, der Drang nach Ausdruck — eine „Idee", keine „Erfahrung" ist. Mit diesem Vergleich hoffen wir ein Thema berührt zu haben, in das zu versenken uns seit Goethe und Schiller besonders auch Bayreuther wie H. von Stein, Chamberlain, Fr. Lienhard wiederholt gemahnt haben. Es sei erlaubt, noch einige Homologien zu erwähnen. Oft wird auf Parsifals Schrei „Amfortas!" nach dem Kuß der Kundry aufmerksam gemacht als auf eine ausschließlich dem Tondrama vorbehaltene Ausdrucksmöglichkeit. Gewiß wird nur hier das Gefühl unmittelbar beeinflußt. Dank unserem Assoziativ hoffen aber auch die Wortdichter mehrmals homologe Wirkungen erzielen zu können. Man höre Egmonts Verhaftung! Alba fordert seinen Degen: „Der König befiehlt's, du bist mein Gefangener". (Zugleich treten von beiden Seiten Gewaffnete herein). Egmont (nach einer Stille): „Der König? — — Oranien! Oranien!" Dieses „Oranien!" ist Egmonts Amfortas-Schrei, der Zusammenhänge aufdeckt. Und in der „Natürlichen Tochter" verwendet Goethe den scheinbar unlogischen, dem rein begrifflichen Zusammenhang nicht angemessenen Ausruf des Königs: „O möge sie ihm bleiben! Fürchterlich ist einer, der nichts zu verlieren hat!" als Antwrt auf die Schilderung des Grafen, die mit dem Satze schloß: „So erschein' ich nun auf deinen Wink, den Vorfall zu berichten". Jene spontanen Worte des Königs wollen sich nicht an den Verstand, sondern an das Gefühl direkt wenden. Man höre oder lese

auch den 1. Auftritt des III. Aufzugs in Grillparzers „Sappho", wo Sappho den Phaon schlafend findet und zu sich sagt: „Er lächelt — seine Lippen öffnen sich — ein Name scheint in ihrem Hauch zu schweben. Wach auf und nenne wachend deine Sappho ...." Phaon (erwacht, öffnet die Arme und spricht mit halbgeschlossenen Augen): „Melitta!" — An solchen Stellen strebt der Dichter in begrifflicher Rede deutlich ins Reich der nur musikalischen Ausdrucksfähigkeit hinüber. Die Schmerzenslaute beim Schrei „Amfortas!" berühren unser Gefühl unmittelbar, während die Assoziative „Oranien" und „Melitta" sich an die Reflexion wenden müssen und nur die empfänglichsten Hörer und seltensten Leser ebenfalls unmittelbar ergreifen. Wenn H. von Wolzogen sagt (Parallelen, S. 54): „Musik als Ausdruck wird niemals ganz ohne poetische Deutung zu erschöpfen sein", so möchten wir auch betonen, daß die Poesie nie ganz ohne musikalische Deutung zu erschöpfen sein wird. Man erlaube uns zwei Bilder: Die musikalischen Leitmotive ohne Sinn für poetische Auslegung zu hören, hieße Glocken ohne Klöppel zum Ertönen bringen wollen. Anderseits bleibt die Dichtung nur eine leere Muschel, wenn unsere Ohren nicht imstande sind, das Raunen aus den Windungen herauszuhören und es als Nachklang des Meeresrauschens zu empfinden. Wir möchten dem Leser wünschen, daß ihm aus den Dichtungen der Klassiker wie der Romantiker der musikalische Duft emporsteige und die Leitmotive charakteristisch erklängen. So vertiefte sich R. Wagner in das Unaussprechbare der Poesie. Er bezeugt es in dem Brief an M. Wesendonk vom 29. Oktober 1859: „Ich las gestern die Jungfrau und war so musikalisch gestimmt, daß ich namentlich das Stillschweigen Johannas, als sie öffentlich angeklagt wird, vortrefflich mit Tönen ausfüllen konnte." Was für Töne mögen es gewesen sein? Wenn wir die auch noch besäßen! Aber sogar dem Kärrner müssen in jener romantischen Tragödie Töne mitklingen. Kennt er Voltaires „La Pucelle", so erscheint ihm schon Schillers „Jungfrau von Orléans" aus Prosa in Poesie, ja in Musik erhoben. Fänden sich auf Monsalvat auch Frauen, so würde wohl Johanna nahe beim Gral weilen, sie, die Prophetin, die wie Wagners Sarazenin nicht wieder Weib werden kann. Wenn Raimond von ferne sieht, wie sie „auf hoher Trift in Mitte ihrer Herde ragend steht, mit edelm Leibe, und den ernsten Blick herabsenkt auf der Erde kleine Länder" — da ertönen unserem Sinne schon Klänge wie beim Nahen Lohengrins: das Jungfrau-Thema klingt an; im Geiste empfinden wir es wie ein Gralsritter-Motiv, dessen Trompeten durch Flöten oder Hörner ersetzt wären. Für den unglücklichen Montgomery aber, dem die Jungfrau „düster leuchtend" und mit Feueraugen erscheint, dürften anstelle der weichen Instrumente immerhin Posaunen treten und der sehrende Blick der todverkündigenden Walküre will uns gemahnen. Bei Johannas Verklärung — „leichte Wolken heben mich — Der schwere Panzer wird zum Flügelkleide ...." werden gewiß Harmonien von Isoldens Sterben leise mitklingen, wie „Hold

Umnachten", „Ewig heim ...." Auch die andern Helden der Tragödie ließen sich annähernd mit Hilfe der uns bekannten Wagner'schen Motive charakterisieren, wobei wir zum Zwecke musikalischer Deutung der Poesie umgekehrt verfahren müßten wie Wagner selbst, wenn er mit Versen aus dem „Faust" Beethovens IX. Symphonie uns näher zu bringen sucht. In jenem Gebot: „In rauhes Erz sollst du die Glieder schnüren, mit Stahl bedecken deine zarte Brust, Nicht Männerliebe darf dein Herz berühren ...." erklingen Frageverbot und Entsagungsmotiv zusammen. König Karl und Agnes Sorel erinnern uns an das Gibichungenpaar: Gunthermotiv und Gutruneton sind angestimmt. Ja, jede Seite ließe sich mit Tönen ausfüllen — seit Wagners Wirken. Nur zwei Stellen lasse man uns kurz erwähnen: Beim Auftreten Bertrands ist alles verwundert und staunt das seltsame Gerät in seiner Hand an; es ist ein Helm. (Wieder etwas aus dem alten Eisen, wie das von Fafner vergessene Schwert und der Degen von Friedericia!) Wenn nun auch Johanna aufmerksam wird und näher tritt, wird wohl unser Auge auf ihn gelenkt. Aber auch unser Ohr sollte die innere Musik hören, die in diesem Augenblick die begeisterte Hirtin vernimmt. Wie ein leiser Orgelpunkt klingt die Helmfanfare während der lebhaften Erzählung Bertrands mit, um zum ersten Mal ganz aufzuleuchten, wenn Johanna den Helm aufsetzt. Er ist das Zeichen, das der Himmel ihr verheißen hat, mit Götterkraft berührt sie sein Eisen. In diesen Auftritten wären somit die Erinnerungsmomente gewonnen, die es uns im Verlaufe des Dramas ermöglichen würden, Ungegenwärtiges zu vergegenwärtigen und daraus Ahnung des Kommenden zu schöpfen. So würde der Sorel Wort: „Gesiegt! O himmlische Musik des Wortes!" nicht eben bloß Wort bleiben müssen, und in der Erzählung des lothringischen Ritters von dem seltsamen Wunder, der Jungfrau mit behelmtem Haupt, könnten sich Jungfraumotiv und Helmfanfare verbinden, um uns noch tiefer in die geheimnisvolle Stimmung zu tauchen. Wer von uns denkt dann in der Scene der Johanna und Lionels nicht an Isoldes: „Er sah mir in die Augen"? Auch die Jungfrau läßt das Schwert sinken und wird so unschuldigschuldig wie Morolds Verlobte.

In einer Litteraturgeschichte lasen wir einmal, Goethes „Iphigenie auf Tauris" sei „undramatisch" und beim Publikum und also auch bei den Theaterdirektoren gilt das Schauspiel als „langweilig". Den musikalisch Gestimmten aber ergreift es mit tragischer Gewalt. Allerdings darf man es, wie auch den II. Teil des „Faust", ebensowenig ohne lebendiges Gefühlsverständnis für die mythologischen Anspielungen lesen, als Wagners Werke ohne Sinn für die Leitmotive anhören. Wenn Iphigenie nach langem Zögern es auszusprechen wagt: „Vernimm! Ich bin aus Tantalus' Geschlecht", so muß das Wort „Tantalus" unsere Empfindung aufwühlen und unsern Verstand anregen als Leitmotiv und Associativ. Thoas gesteht: „Du sprichst ein großes Wort gelassen aus".

Dieses große Wort muß auf uns lebendig wirken, so als ob die Musik es ergreifend ertönen ließe, nicht nur die Verstandessprache es „gelassen" ausspricht. Das Tantal-Motiv oder Parzenlied muß dann in uns weiterklingen und die ungeheure Spannung, die Iphigenien bei der Erzählung des Pylades ergreift, auch in uns vermehren; es hält unsere Seele im Bann, wenn Iphigenie leise für sich sagt: „Er schweigt von meinem Vater, nennt ihn nicht mit den Erschlagenen. Ja! er lebt mir noch! Ich werd' ihn sehen! O hoffe, liebes Herz!" Das verhängnisvolle, erschütternde Tantal-Thema — Hunding- und Wälsungenmotiv zugleich — begleitet Pylades' weitere Rede und füllt die furchtbaren Gedankenstriche aus, bevor er der bebenden, erbleichenden, aus allen Himmeln gestürzten Iphigenie meldet: — „Klytämnestra hat mit Hilf' Ägisthens den Gemahl berückt, am Tage seiner Rückkehr ihn ermordet! — — —" Wie erträgt man dann die neue Steigerung bei der Erkennung Orests! Wieder hoffte Iphigenie, denn noch leben Bruder und Schwester, aber abermals setzt jenes Thema ein, bis auch des Greuels andere Hälfte enthüllt ist. Und endlich in Orests Gesichten vom Geschlecht des alten Tantals jenseits der Nacht hört der Empfängliche noch einmal jene Geistertöne mit und erlebt einen Eindruck, wie beim letzten verklärten Erklingen der Wälsungenmotive in der Trauermusik nach Siegfrieds Tode. Unerläßlich scheint uns die musikalische Stimmung dann ganz besonders auch im letzten Auftritt. Ohne sie wird die Tragödie des einsam und zwar in Tauris zurückbleibenden Königs nicht voll empfunden. Wie einfach klingt des Thoas „So geht!" Und doch beginnt hier während der letzten Worte Iphigeniens der furchtbarste seelische Kampf im Herzen dieses Helden Thoas. Auch hier noch einmal vernehmen wir jenes wundervolle Fortissimo diminuendo poco a poco aus dem Abschied Wotans von Brünnhilde. Der innerliche Zwiespalt überwindet sich nach einem letzten Aufbäumen der Leidenschaft selbst, besänftigende Harmonieen entquellen dem lauten Ausbruch — Thoas reicht seine Rechte und läßt die Griechen ziehn — „Lebt wohl!" Dem musikalisch Gestimmten und durch Wagner für alle Poesie Erweckten wird so der verkannte Thoas auf seinem einsamen Felsen zum Freund, wie Wolfram, Wotan, Marke, Sachs, Titurel. Lernen wir die Leitmotive hören, auch dann, wenn weder Partitur noch scenische Bemerkungen als Gefühlswegweiser helfen!

Das Mithören der musikalischen Associative in Wortdichtungen schiene uns fruchtbarer als etwa das Aufsuchen von Reminiszenzen und Parallelen bei den verschiedenen Komponisten. Nur beiläufig möchten wir eine einzige, unserem Gehör sich darbietende Parallelstelle erwähnen. Wolframs Gesang „(Dir, hohe Liebe, töne) begeistert mein Gesang . . ." ruft uns den melodischen Ausdruck jener Worte „(Es war, als hätt' der Himmel) die Erde still geküßt . . ." und „. . . von ihm nur träumen müßt' . . ." in einem Liede Schumanns zurück und beide Stellen sind dem Anfang „Vom Himmel

hoch, o Engel kommt!" des altdeutschen Weihnachtsliedes „Eia, Susani" melodisch parallel. Wohl sind sie es auch poetisch.

Sollen jene Tragödien nicht bloße Litteraturdramen bleiben, so setzen sie musikalisches Fühlen und Deuten voraus. Es scheint uns ein Kennzeichen germanischer Dichtung zu sein, daß sie diese Deutung zuläßt, ja erfordert. Hören wir Wagners Musik, sind wir umgekehrt an poetische Deutung so gewohnt, daß wir statt zu viele Leitmotive zu hören, deren gelegentlich eher vermissen. Wohl bedauern wir z. B. die Harmonien bei Siegfrieds: „Nun kam ich zum klaren Bach, da erspäht ich die Bäum' und Tier' im Spiegel . . ." oder etwa das Moroldmotiv nur einmal, dann nie mehr zu hören, begreifen aber die dramatische Unmöglichkeit, diese Themata um des wundervollen Klanges wegen zu wiederholen. Dagegen könnten wir uns denken, daß die an der von Chamberlain so gefährlich geschilderten Motivsucht Erkrankten vielleicht im Schlußakt der „Walküre" Wotans Unmut noch öfter vernehmen und einen Wiederklang seines einzigen Wunsches nach dem Ende hören möchten oder gar am Schlusse der „Götterdämmerung" noch einmal das Welterbschaftsmotiv wie eine neue Religion verkündigend erwarten. Das Fehlen von Motiven, wo sie der Verstand voraussetzen würde, böte allein Anregung zu einer Studie. Wie sind z. B. die verschiedenen Stürme dargestellt? Das „Heda, Heda, Hedo!" dröhnt nur im „Rheingold" und im Vorspiel zum I. Akt der „Walküre". Später hören wir wohl auch noch Gewitter, aber es sind gottverlassene Wetter, verlassen nämlich von Gott Donner. Anderseits ist es nun begreiflich, daß Gesangsstellen am stärksten wirken, wo sie das Motiv selbst benutzen. So mehrmals in den letzten Worten Brünnhildens, z. B. bei „Wie Sonne lauter strahlt mir sein Licht" im Motiv des Liebesgrußes. Ferner etwa bei Hagens „Schweift er auf Taten wonnig umher" im Hornruf des Waldknaben, bei Siegmunds „Heiligster Minne höchste Not" im Entsagungsthema, bei Brünnhildens „Siegmund! sieh auf mich!" in der Schicksalsfrage oder in „Deinen Befehl nur führte ich aus" im Walkürenrittmotiv. Und wie rufen die Meister „Was gibt's denn da für Zank und Streit!"? Isoldens „Wüßtest du nicht, was ich begehre" steht noch ganz im Banne des Tristanischen Heldenschrittes und ihr Ausruf „Den Zins ihm auszuzahlen" nimmt den Tristanruf auf. Und wie wundersam berührt uns ihr „Wonne klagend", wieder diese Töne des hold Umnachtens. Unzählige weitere Beispiele dürfen wir aber dem Leser aufzufinden überlassen.

Der poetischen Deutung verdanken ferner musikalisch kaum begleitete Stellen, ja sogar Fermaten und Pausen einen eigenen Reiz. So im Geständnis Wotans an Brünnhilde im Mittelakt der „Walküre". Führen die Riesen Freia fort, verstummt alles; man hört nur noch einige immer ferner verhallende wuchtige Stapfen. Aber gerade diese vier Stapfen gelten uns mehr als etwa Hanslicks sämtliche Werke in Kalbsleder mit

Goldschnitt gebunden. Und wie wundervoll sind jene Takte vor dem ersten Aufleuchten der Rheingoldfanfare! Ist es nicht, als ob die Natur den Atem anhielte und sich fragte: Der große Pan erwacht? — Wir mußten an den Dichter denken, der im „Grünen Heinrich" von der nächtlichen Wanderung erzählt: „Die Stille war nun nah und fern so tief geworden, daß sie in ein geisterhaftes Getöse überzugehen schien, und nur, wenn sich diese Täuschung zerstreute und man gesammelt horchte, rauschte und zog unten der Fluß". Der Musiker, der vom tönenden Schweigen sprach, berührt sich im Naturgefühl sogar mit dem Mohikaner Coopers, der einmal meint: „Stille zu tief, kann Schweigen sehen".

Die verstärkte Wirkung der Stichomythie finden wir bei Wagner z. B. im furchtbaren Zwiegespräch Wotans und Frickas, wo die Entgegnungen der Göttin wie Dolchstöße Stich auf Stich sich folgen.*)

Eine sozusagen pathologische Erscheinung ist schließlich das unwillkürliche Wiederauftauchen eines unter denkwürdigen Umständen gehörten Motivs. So wiederholt David bei seinem Taufspruch zuerst Beckmessers Ständchenmelodie. Was hier komisch wirkt, gewinnt tragische Bedeutung, wenn in Siegfried Wagners „Bruder Lustig" Heinrich auf der Orgel die zuletzt gehörte Weise des Hochzeitwalzers spielt. Was wir in diesen Beispielen lächelnd oder ergriffen hören, hat schon mancher Dichter empfunden und auszudrücken versucht. E. T. A. Hoffmann erzählt im „Kater Murr" vom gescholtenen Knaben, dem statt aller herrlichen Gedanken ein altes erbärmliches Lied vor den Ohren summt, so sehr er sich dagegen sträubt. Nach seinem Abenteuer mit dem Bachgespenst begrüßt der Sakristan in Scotts „Kloster" sogar seinen Abt mit „Wir schwimmen lustig! Der Mond scheint hell!", selbst im Psalter scheint es zu stehen und die Glocken wiedertönen den Satz, ja, wenn man den Mönch umbrächte, so müßte er wahrhaftig im Sterben singen: „Wir schwimmen lustig . . . . .". Unsern R. Wagner verfolgte auf seiner Fahrt von Zürich nach Paris im Summen der schnell rollenden Räder der Postkutsche die Melodie von „Freude, schöner Götterfunken".

Alle die erwähnten psychologischen Erscheinungen helfen uns zur Einsicht, daß *verstärkte Wirkung* auch bei den poetischen Associativen dann eintritt, *wenn die Ideenverbindung sich an ein besonders tief empfundenes Erlebnis oder an unvergeßliche Stimmungen anketten kann*. Schon Wagners Trauermusik für die Überführung der Asche Webers verdankte ihre erhabene Wirkung nicht allein dem musikalischen Eindruck. Für dieses symphonische Stück hatte Wagner nämlich zwei Motive aus der „Euryanthe" verwendet. So erreichte er (Mein Leben, I, S. 354) „eine so überaus ergreifende, und namentlich

*) Philologen werden hier gewiß auf die Etymologie des Wortes Stichomythie aufmerksam werden.

gerade unser Andenken an Weber innig berührende Wirkung, daß, wie die hierbei gegenwärtige Frau Schröder-Debrient, welche allerdings noch Weber persönlich befreundet gewesen war, zu der erhabensten Rührung hingerissen wurde, auch ich mir sagen konnte, noch nie etwas seinem Zwecke so vollkommen entsprechendes ausgeführt zu haben". Die Abschiedsworte seiner Gattin Meta („Cidli"), als er die Sterbende bat: „Sei mein Schutzengel, wenn es unser Gott zuläßt" und sie antwortete: „Du bist der meinige gewesen" haben Klopstock so tief ergriffen, daß er sie im „Messias" fast wörtlich wiederholt und noch in spätesten Jahren die Stelle nicht ohne Tränen lesen konnte. Auf ähnliche Weise vermag Keller im „Martin Salander" sogar das Begräbnis einer eiteln, törichten Frau zu verklären. Es heißt dort: „Weidelich fing wehrlos an zu weinen und brachte kaum die Worte: Du armes Kind! hervor, nun zum zweiten Male, seit er seine Frau tot gefunden. Er redete sie offenbar in den verschollenen Tönen der Jugendzeit an, die am Ende der Dinge wieder erwachten, weil keine zärtlicheren dem verwitternden Manne zu Gebote standen". Welch' tiefen, eigentümlichen Klang besitzen auch die Worte Siegfrieds „Mich dürstet" so nahe vor seinem Tode! Fällt nicht ein ferner, geheimnisvoller Ton auf sie, von Golgatha her? Und die große Gebärde Siegfrieds mit dem Werfen der Erdscholle hinter sich berührt uns viel eindringlicher, wenn wir längst wissen, daß z. B. vor der blutigen Schlacht bei Marignano oder vor dem Vernichtungskampf bei St. Jakob an der Birs die Eidgenossen ebenso wie dort Siegfried die Erdscholle hinter sich warfen: Unsere Seelen Gott, unsere Leiber den Armagnaken! Hören wir Siegfried jubeln: „Aus dem Wald fort in die Welt ziehn!" so vernehmen wir zwar keinen musikalischen Anklang an seines Vaters Wunsch, aber Siegmunds: „Aus dem Wald trieb es mich fort, mich drängt es zu Männern und Frauen!" tönt wenigstens in unseren Gedanken leise und wehmütig mit und deckt uns den uralten tragischen Irrtum der Menschen auf, aus der Einsamkeit in die Welt, in die Gesellschaft ziehen zu wollen, wo ihrer Verderben harrt. Die Traumerinnerungen Sieglindes aus ihrer Kindheit erfüllen uns umso mehr mit Schauder, wenn wir aus Siegmunds Erzählung her uns erinnern, daß diese Beschreibung des Überfalls, des brennenden Hauses nicht nur ein Traum war. Bei der letzten Parsifal-Aufführung am 1. August 1914, dieser von v. Wolzogen begeistert erwähnten Waffenweihe, kam zur Wirkung des Weihespiels noch etwas Unaussprechliches hinzu. Mit der Gewalt erfüllter Weissagung berührt es den Hörer, wenn in v. Wolzogens „Luther auf der Koburg" Luther dem Stadtpfarrer Behaim sagt: „Soll auch wohl noch musikalisch werden, Euer Bayreuth, mit dem Evangelio. Das walte Gott!" — Wie ganz anders erschüttert uns Mignons Lied, wenn wir es nach ihrem Tode und in der Wehmut eines Abschieds hören! Man lese es im 7. Kapitel des II. Buches von „W. M. Wanderjahren": „Das Vorgefühl des Scheidens verbreitete sich über die Gesamtheit; ein allmäh-

liches Verstummen wollte fast ängstlich werden. Da ermannte, da entschloß sich der Sänger, auf seinem Instrumente kräftig präludierend, uneingedenk jener früheren wohlbedachten Schonung. Ihm schwebte Mignons Bild mit dem ersten Zartgesang des holden Kindes vor. Leidenschaftlich über die Grenze gerissen, mit sehnsüchtigem Griff die wohlklingenden Saiten aufregend, begann er anzustimmen:

Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn,
Im dunklen Laub — — — — — — — —

Hilarie stand erschüttert auf und entfernte sich, die Stirne verschleiernd; unsere schöne Witwe bewegte, ablehnend, eine Hand gegen den Sänger ...."

Und auch Gottfried Keller spricht von einem sehnsüchtigen Reiz, den Glockengeläute unter bestimmten Voraussetzungen auf ihn ausübe. (Gr. Heinr. I, S. 361) „Wenn ich an einem Pfingstmorgen auf einem Berge stehe in der kristallklaren Luft, so ist mir das Glockengeläute in der fernen Tiefe die allerschönste Musik, und ich habe schon oft darüber spintisiert, durch welchen Gebrauch bei einer allfälligen Abschaffung des Kirchentumes das schöne Geläute wohl erhalten werden dürfte. Es wollte mir jedoch nichts einfallen, was nicht töricht und gemacht ausgesehen hätte, und ich fand zuletzt immer, daß der sehnsüchtige Reiz der Glockentöne gerade in dem jetzigen Zustande bestehe, wo sie fern aus der blauen Tiefe herüberklangen und mir sagten, daß dort das Volk in alten, gläubigen Erinnerungen versammelt saß. In meiner Freiheit ehrte ich dann diese Erinnerungen, wie diejenigen der Kindheit, und eben dadurch daß ich von ihnen geschieden war, wurden mir die Glocken, die so viele Jahrhunderte in dem alten, schönen Lande klangen, wehmütig ergreifend." (Was würden Keller und Schiller heute fühlen, da ihre alten Glocken eingeschmolzen werden müssen!) In all diesen Fällen bedient sich das Kunstwerk einer psychologischen Funktion in uns, die uns über die Gedankenassoziationen hinaus zu den Gefühlskomplexen weist, welche im Leben an Ereignissen, Orten, Personen haften bleiben. Besonders das Landschaftliche scheint stark assoziativ zu wirken. *) So erzählt Wagner: „Einen wirklichen Lichtblick gewährte mir die Begegnung der Wartburg, an welcher wir in der einzigen sonnenhellen Stunde dieser Reise vorbeifuhren. Der Anblick des Bergschlosses ... regte mich ungemein warm an.... Hatte es mich bereits sehr bedeutungsvoll gemahnt, daß ich erst jetzt, auf der Heimreise von Paris, den sagenhaften deutschen Rhein überschritt, so dünkte es mich eine weissagungsvolle Beziehung, daß ich die so geschicht- und mythenreiche Wartburg eben jetzt zum ersten Mal leibhaftig vor mir sah." Goethe, dessen Vater ein Gondelmodell besaß, mit dem der Knabe hie und da spielen durfte, genoß in Venedig beim ersten Anblick der Gondeln „einen langentbehrten freundlichen Jugendeindruck .... alles grüßte mich wie eine alte Bekanntschaft. " Weil

*) Man lese u. a. nach, was Philipp Hackert in seinen von Goethe und Heinrich Meyer herausgegebenen Aufsätzen über die sittliche Wirkung des Landschaftlichen sagt.

er seine Jugend in Holland verlebt hatte, sehnte sich Peter der Große an der Newa nach einem andern Amsterdam. Dickens berichtet im „Copperfield" von der suggestiven Macht, die schon das Wort „Yarmouth", wo der kleine David bei Emilie und der Fischerfamilie Peggotty seine ersten Ferien verlebt hatte, auf ihn später immer ausübte. Auch Eichendorff erzählt mehrmals von den Empfindungen, die durch den Nachhall eines alten Liedes, aber auch durch die Ähnlichkeit eines Ortes z. B. mit Heidelberg geweckt wurden. Und Balzac läßt Fräulein de Verneuil beim Anblick der bretonischen Burg aus dem Wagen springen, weil „in ihrer Phantasie das Wort Schloß die Umrisse eines althergebrachten Bildes voll Glanz und Pracht heraufbeschwor." Wenn Wildtöter im Cooper'schen Roman die Arche auf dem Glimmersee betritt, so erweckt der langentbehrte Anblick eines von Frauen bewohnten Gemaches in seiner Seele eine Aufwallung von Erinnerungen aus der Kindheit und er verweilt mit einer Art Rührung, die ihm lange fremd geblieben war. „Er dachte an seine Mutter, deren geringe Kleider er sich erinnerte, an Pflöcken hängen gesehen zu haben, wie diese hier, und dachte an seine Schwester.... Diese kleinen Ähnlichkeiten öffneten eine lang verschlossene Quelle von Empfindungen, und als er das Gemach verließ, war seine Miene trübe." In einem Frühling hatte Kellers Landvogt von Greifensee jenes liebe Mädchen gesehen, das er nach den Blumen um ihr Haus herum Aglaja nannte. Sie wird vergessen. Spät im Herbst aber, „wie er im milden Sonnenschein am Saum eines Gehölzes hinstrich und eine verspätet blühende Agleye fand, dieselbe brach und betrachtete, fiel ihm plötzlich das Mädchen unter dem Apfelbaum ein, dessen er seither nie mehr gedacht hatte. Diese geheimnisvolle, unmittelbare Einwirkung der Blume erschien seinem vielgeprüften und noch suchenden Herzen wie ein spät, aber umso klarer aufgehender Stern, eine untrügliche Eingebung höherer Art." Welch' außerordentlich ergreifende Macht besonders unter bestimmten Erfahrungen und Stimmungen früher gehörte Töne ausüben, möge das in Gedichten so oft vorkommende Alphornmotiv beweisen. Der auf heimischen Bergen von Kindheit an gewohnte Klang weckt in Schweizern aus den Hochgebirgskantonen in der Fremde unwiderstehlich Heimweh. Herdengeläut und Kuhreigen dürfen deshalb auch in den Städten der Schweiz (die nicht mehr Kühe besitzen als etwa süddeutsche) bei keinem Feste, das patriotisch sein will, fehlen. Hat man einmal im Greyerzergebiet den Ranz des vaches inmitten der Bergweiden gehört, lösen selbst im Tiefland sogar so triviale Sätze wie „les totes naires van les derraires" einen sehnsüchtigen Reiz aus. *) Bedingung für die zauberhafte Wirkung ist das

*) „Die jüngsten kommen zuhinterst"! Sogar die nüchternsten Worte vermögen eben unter bestimmten Voraussetzungen nicht nur auf den Verstand zu wirken, sondern unmittelbar Gefühlsseiten anzuschlagen. Der scharfe Beobachter Bulwer meint in „Nacht und Morgen": „Wie kommt es, daß gewisse Worte, die, von der Hand geschrieben und vom Auge gelesen, als abgedroschene Gemeinplätze empfunden würden, eine so vielfach verwickelte, tiefe Bedeutung gewinnen, wenn sie gesprochen werden?"

frühere Erleben der Stimmung in der Natur und unter Menschen, denen sie eigentümlich ist. Man höre Wagner in „Beethoven" jenen schwermütigen Ruf aus den Lagunen Venedigs schildern und dann den Jauchzer im Hochtal von Uri. Eine der verderblichsten Tendenzen moderner Künstelei besteht im Vermengen verschiedenster Stile und Stimmungen. Statt die Forderung zu erfüllen „wer den Dichter will verstehn, muß in Dichters Lande gehn" will man jedem von allem etwas bieten, Uri und Venedig in Frankfurt. Es wird dann allerdings schallen wie Rossinis „di tanti palpiti" im Munde der Nürnberger Schneider, die R. Wagner so humorvoll jene Melodie singen läßt. Dagegen rufen Anklänge in Wagners Werken an Volkslieder am Pilatus (Gegend von Triebschen) oder an Schifferrufe in den Fjords mit suggestiver Gewalt erlebte Landschaftsstimmungen zurück. Man lese auch, wie ein auf dem Rigi gehörtes Alphornmotiv schließlich zum Hirtenreigen auf Kareol wird und ebensowohl den von Siegfried und Brünnhilde gesungenen Schlußversen angehört. (Briefe R. Wagners an M. Wesendonk und an M. Wagner vom 9. Juli 1859!) Als einen poetischen Niederschlag verwandter Stimmung, zugleich als Beispiel des lyrischen „Leitmotivs" führen wir mit Verachtung des Raummangels folgendes Gedicht Konrad Ferdinand Meyer's an:

Das Glöcklein.

Er steht an ihrem Pfühl in herber Qual,
Den jungen Busen muß er keuchen sehn —
Er ist ein Arzt. Er weiß, sein traut Gemahl
Erblaßt, sobald die Morgenschauer wehn.

Sie hat geschlummert: „Lieber, du bei mir?
Mir träumte, daß ich auf der Alpe war,
Wie schön mir träumte, das erzähl' ich dir —
Du schickst mich wieder hin das nächste Jahr!

Dort vor dem Dorf — du weißt den moos'gen Stein —
Saß ich, umhallt von lauter Herdgetön,
An mir vorüber zogen mit Schalmei'n
Die Herden nieder von den Sommerhöh'n.

Die Herden kehrten alle heut nach Haus —
Das ist die letzte wohl? Nein, eine noch!
Noch ein Geläut klingt an und eins klingt aus!
Das endet nicht! Da kam das letzte doch!

Mich überflutete das Abendrot,
Die Matten dunkelten so grün und rein,
Die Firne brannten aus und waren tot,
Darüber glomm ein leiser Sternenschein.

Da horch! ein Glöcklein läutet in der Schlucht,
Verirrt, verspätet, wandert's ohne Ruh,
Ein armes Glöcklein, das die Herde sucht —
Aufwacht' ich dann und bei mir wareſt du!

O, bring mich wieder auf die lieben Höh'n —
Sie haben, sagst du, mich gesund gemacht .....
Dort war es schön! Dort war es wunderschön!
Das Glöcklein! Wieder! Hörst du's? Gute Nacht ....."

Landschaften erscheinen viel farbiger, viel bildartiger, wenn sie mit stark geneigtem Kopf angeschaut werden. Das Blut strömt ins Haupt und bewirkt, daß sogar einförmige Gegenden einen poetischen Duft zu empfangen scheinen. Jeder Wanderer weiß dies, auch Rosegger macht einmal darauf aufmerksam. Sollten nicht viele nicht nur sehen, sondern auch hören lernen mit Blut im Kopfe?

Außerordentlich stark werden die Gedankenverkettungen und Stimmungsparallelen auch durch Gerüche geweckt, worauf Schopenhauer besonders hinweist. Wir wissen, wie der Fliederduft Sachsen anregt. Aber trotzdem verlangt auch das vollkommenste Gesamtkunstwerk nicht etwa das Hereinbringen von Fliederblüten auf die Bühne: die Musik und die Dichtung müssen und können allein die Apperzeption des Duftes unsern Sinnen mitteilen. Gehör und Phantasie genügen, die Sommernacht uns bewußt werden zu lassen. Dank den Assoziativen vermag dies wohl auch die Dichtkunst allein. Nur gilt es die Empfänglichkeit zu stärken in frischer Luft, in Sommer und Winter. Dann werden auch uns wie Walther von Stolzing Winternacht und Waldespracht, Buch und Hain erschließen, was die Dichtung ausdrücken will. Zu Mignons Worten: „Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht, Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht" meint Schopenhauer: „Aus wenigen Begriffen schlägt die ganze Wonne des südlichen Klimas vor die Phantasie nieder." Hören wir, wie S. Lagerlöf unserem Gefühl das Maienfest in Upsala nahe zu bringen sucht, obwohl ihr nur „Begriffe" zur Verfügung stehen: „Den ganzen Weg entlang sangen die Teilnehmer lauter Frühlingslieder. Aber Nils Holgersson war es, als seien es gar nicht die Studenten, welche die Lieder sangen; ihm war, als schwebe der Gesang über dem Zuge, ja er hatte das Gefühl, als sängen nicht die Studenten dem Frühling zu Ehren, sondern als sei der Frühling irgendwo verborgen und singe für die Studenten." (Man vergleiche bei Wagner: Der Lenz, der sang für sie!) „Nils Holgersson hätte gar nicht gedacht, daß Menschengesang so schön klingen könnte! Er klang wie das Sausen des Windes in den Tannenwipfeln, klang wie eherne Glockentöne und wie das Lied der wilden Schwäne draußen am Meeresufer." — Da muß denn wohl auch die Türe aufspringen, wie dort in der „Walküre"!

Nicht mit der vollkommeneren Aufführung allein steigert sich die Wirkung des Dramas, der Dichtung überhaupt, sondern nur bei erhöhter Aufnahmefähigkeit des Zuhörers und Lesers. Der Sinnspruch Logaus: „Leser, wie gefall' ich dir? — Leser, wie gefällst du mir?" wird noch heute trotz aller Bemühungen von der „Hamburgischen Dramaturgie" bis zur „Parsifalfrage"

viel zu wenig verstanden. Und doch wäre nach unserer festen Überzeugung einzig die durch große Kunstwerke erweckte Begeisterung für das Schöne wie das Wahre und daher indirekt auch für das Ethische imstande, einem Teil der „Menschheit" etwas mehr Freude und jene Ruhe zu bringen, die den Religionen der Ehrfurcht eigentümlich ist. Es handelt sich hier ebensowenig „um die Kunst allein" wie für Eva, deren Worte ein humorvolles Motto zu „L'Art pour l'Art" bilden könnten. Von politischen oder sozialen Umwälzungen Beruhigung und „Glück" zu erwarten, scheint uns wahnvoll. Wer auf diesem Wege sein Volk emporzuheben sucht, wird früher oder später, schuldig oder unschuldig das Los Rienzis teilen und mit dessen Worten fragen müssen: „O sagt, wer macht euch groß und frei?", wozu das sogen. Motiv des Römerschwurs („Ein neues Volk erstehe dir!") eine ebenso pessimistische wie berechtigt ironische Begleitung bildet. Das „neue Volk" besteht aus treulosen Parteileuten vom Schlag jener Ceccos und Baroncellis.

Beschäftigten wir uns mit großen Dichtungen, so geschah es nicht, um sie zu zersetzen, sondern um das schöne Ganze auch noch in den aufbauenden Teilchen zu gewahren. Wir lieben den Wald erst recht, wenn wir seine Bäume und Sträucher und Blumen kennen. Nicht die Analyse, sondern die Synthese ist Ziel. Wir suchen Leitmotive und Associative, wie wir Worte und Ausdrucksformen einer fremden Sprache lernen, um sie nicht erst dann aufschlagen zu müssen und durch sie aufgehalten zu werden, wenn wir das Drama in seiner Ursprache anhören möchten. Wer Wagners Orchestersprache verstehen will, darf nicht gleichgültig für die Leitmotive sein — diese Germanismen der Musik. Die Bezeichnung „Leitmotiv" wird oft als irreführend und undeutlich getadelt; auch wir suchten nach einer andern. „Sinnwort" oder „Sinnklang" schiene uns das Wesen der Leitmotive anzudeuten, wenn nur der Hörer den richtigen Sinn so hineinlegte, daß wirklich Sinngedichte entstehen. Für die Poesie sprachen wir von „Associativen", worunter wir jenes begrifflich nicht erschöpfend ausdrückbare Stilmittel der Dichtung verstanden, das in seinen Wirkungen dem musikalischen Leitmotiv ähnlich oder vielmehr homolog sei. Als ein deutsches Wort für letzteres drängte sich uns die Bezeichnung „**Eigenton**" auf. In seinem Motiv singt Siegfried vom Waldbach: „Da sah ich denn auch mein eigen Bild". Der Spiegel des klaren Baches wirft Siegfrieds Eigenbild zurück; sollten wir das, was das Orchester uns von der Wesensart des jungen Helden in jenem ausdrucksvollen Thema widerhallt, nicht Siegfrieds Eigenton nennen dürfen? Wo die andern Künste den Schein widergeben, drückt die Musik das Wesen aus: den angeborenen, unveränderlichen, individuellen Charakter selbst erfassen wir durch die Töne. Das Ewige der Siegfriednatur, ihr Metaphysisches, ihr Ding an sich, offenbarte sich dem Meister als jener „Eigenton", den wir „Siegfriedmotiv" nennen zu hören gewohnt sind. Freias Eigenton durchklingt in ewiger Jugend noch Brünn-

hildes Preisung Walhalls. In Loges Eigenton erklingt das Feuer selbst. Die Sehnsucht spricht sich in den Anfangstakten des ersten Tristan-Vorspiels in ihren eigensten Tönen aus. Die Musik drückt eben nicht etwas Zufälliges, Nebensächliches, auch nicht etwas Historisches aus, sondern das Wesen, den Kern selbst: sie gibt stäts den Eigenton des Charakters, der Stimmung. Diese „Eigentöne" scheinen uns Platons Ideen, aber auch Goethes Urphänomenen zu entsprechen. In ihnen verschmelzen sich Erfahrung und Idee, Inhalt und Form. Sie sind das Reich der „heiten" — der Siegfried-Heit, der Loge-Heit.

Als Beispiel für die Erblichkeit der Eigenschaften führt Schopenhauer die beiden Römer Decius Mus, den Vater und den Sohn, an, die Beide sich für das Wohl des Staates opfern, indem sie in die Reihen der Feinde sprengen. Statt wie der Philosoph hier eine naturwissenschaftliche Tatsache zu erblicken, möchten wir vielmehr in dieser Überlieferung den aus der Opferwilligkeit des jungen Roms sich verdichtenden Mythos sehen, der sich im gleichen Namen konzentriert, nämlich im Leitmotiv, im Eigenton Decius Mus. Und wenn der Sohn vielleicht mit andern Worten sein Roß in die Feinde spornte, so bedeutet es nur eine Umbildung des gleichen Themas. Die Eigentöne wirken „eadem, sed aliter". Wohl kann man, wie Heraklits Schüler bemerkten, nicht zweimal in den selben Strom einschreiten, da „Alles fließt", aber wenn auch das Wasser nicht beidemale das gleiche ist, so tauchen wir doch beim ersten und zweiten Mal in das gleiche Element. So erleben wir auch nicht zweimal den selben Frühling; und doch wird ein neuer Frühling wiederkommen, der durch seinen Atem, seinen Blattausbruch, sein Erblühen und Erduften die Erinnerung an entschwundene Frühlinge mit der Hoffnung auf künftige wehmütig-froh verbindet. Der erste gelbe Zitronenfalter erweckt das Assoziativ „Frühling"; der erste Schmetterling, der herbe Duft der erwachenden Erde und des sich regenden Waldes — sie sind Lenzmotive, Eigenbilder des Frühlings! Schlüsselblume, Rose, Aster erwecken leitmotivisch die Vorstellungen des Lenzes, Sommers, Herbstes. Und der Wiederkehr der Jahreszeiten ist das Vergehen und Entstehen der Menschengeschlechter in seinem Wechsel ähnlich — ein alter Vergleich! Wir Menschen sind ein paar Jahre lang eingebettet zwischen einer Ewigkeit hinter uns und einer Ewigkeit vor uns; wir alle leiden, wenn es auch nur den wenigsten bewußt wird, am Heimweh nach jenem raum- und zeitlosen Land, von dem Tristan meint: „wo ich von je gewesen, wohin auf je ich geh'." Wenn der Hungerpastor Hans Unwirrsch endlich sein Lebensziel erreicht, fehlt ihm die Mutter, seine Freude mitzugenießen. Und gewiß werden seine Kinder einmal den Vater vermissen, wenn sie selbst als erwachsene Menschen mit dem Leben sich abzufinden gelernt haben werden. R. Wagners Mutter starb, ohne seine Werke gesehen, sein Ziel geahnt zu haben. In dieser Tragik der Generationen, die zugleich mit einander verwachsen und zur schmerzlichen

Trennung vorausbestimmt sind, keimen sowohl die Ahnungen wie die Erinnerungen; im Heimweh entspringt die psychologische Neigung und Fähigkeit, nach Brücken zwischen Kind und Greis, Neuem und Altem zu suchen, nach Brücken, die Erde und Himmel verbinden möchten — ach! Regenbogen! In jenem Gefühl ist die Heimat für Gestalten und Stimmungen zu finden, wie sie die Größten zu bannen vermochten. So erscheint dem Odysseus am äußersten Okeanos der Schatten seiner Mutter; Siegfried und Parsifal und Tristan träumen von der Mutter; Siegfried glaubt sie in Brünnhilde wiederzufinden und die Antwort der Walküre: „Du wonniges Kind, deine Mutter kehrt dir nicht wieder" führt uns in die innigste Tiefe dichterischer Seelenkunde. Die Mutter Erda selbst steigt geheimnisbehr herauf, vom Eigenton des Werdens verkündigt. In dieses Reich wollte endlich Goethe eindringen, wenn er im „Faust" ausruft: „Mütter, Mütter, s'klingt so wunderlich!" mit einem Ausdruck, der Eckermann so wundersam ergriff. Man lese jenes ganze Gespräch vom Sonntag, den 10. Januar 1830. „Die ewige Metamorphose des irdischen Daseins, des Entstehens und Wachens, des Zerstörens und Wiederbildens, ist der Mütter nie aufhörende Beschäftigung." In den Müttern verdichtet sich das Heimweh des Menschen, in ihnen berühren sich die beiden Ewigkeiten, das Alte und Neue, Ahnung und Erinnerung, die Wiederkehr im Wechsel, Schuld und Nichtschuld. In diesem Zusammenhang dürfen wir gewiß auch noch an R. Wagners Worte zu seinem Entwurf „Die Sieger" erinnern. (Mein Leben, S. 626) „Außer der tiefsinnigen Schönheit des einfachen Stoffes bestimmte mich zu seiner Wahl alsbald ein eigentümliches Verhältnis desselben zu dem in mir seitdem ausgebildeten musikalischen Verfahren. Vor dem Geiste des Buddha liegt nämlich das vergangene Leben in früheren Geburten jedes ihm begegnenden Wesens offen, wie die Gegenwart selbst, da. Die einfache Geschichte erhielt nun ihre Bedeutung dadurch, daß dieses vergangene Leben der leidenden Hauptfiguren als unmittelbare Gegenwart in die neue Lebensphase hineinspielte. Wie nur der stäts gegenwärtig miterklingenden musikalischen Reminiszenz dieses Doppel-Leben vollkommen dem Gefühle vorzuführen möglich werden durfte, erkannte ich sogleich, und dies bestimmte mich, die Aufgabe der Ausführung dieser Dichtung mit besonderer Liebe mir vorzubehalten."

Wer glaubt, wir schweiften von unserem Thema ab, den haben wir leider nicht anzuregen vermocht, trotzdem wir es an Zitaten nicht fehlen ließen. Wir wollten dem Klang der Eigentöne folgen und gelangten zu den Müttern, wie Tannhäuser andern Tönen horchend in den Hörselberg eindrang. Nur Sehnende suchen den Sinn; man hat nie gehört, daß eine Bauersfrau die Göttin aufsuchte. H. v. Wolzogen möge uns als getreuester Eckart zurückgeleiten auf die Oberwelt und zu unserem Titel. In den „Parallelen" spricht er aus, was wir empfanden: „Das ewige Leben der Natur, wie es das Menschenherz sympathisch ergreift und in seinen mütterlichen Liebesreigen hineinzieht, es legte dem Dichter die verwandten Bilder und Worte in die

singende Seele; und als nun der Dichtersang zu lauter Musik erscholl, da ward auch dem melodischen Fluß der Töne dieselbe Form zuteil wie dem sinnvollen Gefüge der dichterischen Phantasie."

Und uns erlaube man statt begrifflichen Zusammenfassens unsere Eigentöne und Assoziative noch einmal durch den Mund großer Dichter dem Gefühl nahe zu bringen. Zuerst lese man Goethes Worte beim ersten Anblick Roms. (Italienische Reise, 1. Nov. 1786) „Nun bin ich hier und ruhig, und wie es scheint, auf mein ganzes Leben beruhigt. Denn es geht, man darf wohl sagen, ein neues Leben an, wenn man das Ganze mit Augen sieht, das man teilweise in- und auswendig kennt. Alle Träume meiner Jugend seh' ich nun lebendig; die ersten Kupferbilder, deren ich mich erinnere (mein Vater hatte die Prospekte von Rom auf einem Vorsaale aufgehängt) seh' ich nun in Wahrheit, und alles, was ich in Gemälden und Zeichnungen, Kupfern und Holzschnitten, in Gips und Kork schon lange gekannt, steht nun beisammen vor mir; wohin ich gehe, finde ich seine Bekanntschaft in einer neuen Welt; es ist alles wie ich mir's dachte und alles neu. Eben so kann ich von meinen Beobachtungen, von meinen Ideen sagen. Ich habe keinen ganz neuen Gedanken gehabt, nichts ganz fremd gefunden, aber die alten sind so bestimmt, so lebendig, so zusammenhängend geworden, daß sie für neu gelten können. — Da Pygmalions Alix, die er sich ganz nach seinen Wünschen geformt und ihr so viel Wahrheit und Dasein gegeben hatte als der Künstler vermag, endlich auf ihn zukam und sagte: ich bin's! wie anders war die Lebendige als der gebildete Stein. —"

Im Grunde der Seele empfindet Goethe hier in Rom das selbe wie Hans Sachs beim ersten Anhören des neuen Liedes, das den andern Meistern bang machte. Der Dichter R. Wagner läßt Sachsen sagen: „Es klang so alt und war doch so neu, wie Vogelsang im süßen Mai."

Ein dritter Dichter sah weder eine neue Stadt noch hörte er ein neues Lied — er empfand nur auch jenes Alt und Neue. Dickens erzählt im „David Copperfield" die Heimkehr des kleinen Knaben. Er tritt schüchtern in sein altes Elternhaus: „Gott weiß, wie kindlich die Erinnerung gewesen sein mag, die in mir erwachte, als ich in der alten Wohnstube meiner Mutter Stimme vernahm. Sie sang leise. Ich glaube, ich muß in ihren Armen gelegen und sie so singen gehört haben, als ich noch ein Säugling war. Das Lied war mir neu und doch so alt, daß es mein Herz zum Überströmen erfüllte wie ein alter Freund, der nach langer Abwesenheit zurückkehrt."

Lieber Leser, höre noch einmal Goethe sagen: „Es ist alles wie ich mir's dachte und alles neu" und Wagner singen: „Es klang so alt und war doch so neu" und Dickens erzählen: „Das Lied war mir neu und doch so alt" (The strain was new to me, and yet it was so old). Bis auf die nämlichen Worte stimmen die drei Dichter hier überein, wo es sich um den Ausdruck einer mächtigen Ur-Empfindung handelt, aus deren Drang heraus das Stilmittel der Leitmotive oder Eigentöne und der Assoziative geboren wurde. Mit Worten

v. Wolzogen's rufen wir da aus: „Wer will von Anklängen, Imitationen, Zitaten oder gar von Monotonie der Erfindung reden? — „Orphische Urworte" der Empfindung sind es, und wer sie fand, war der große Musiker, — wer sie so vielfältig verwandte, der große Künstler, den wir als Meister verehren. Daß wir kleine Beobachter eines gewaltigen Ereignisses in dieser zersetzenden Art darüber reden können, ja reden dürfen, das macht, daß es der Dichter war, der den Musiker zum Künstler werden ließ." Ja, jene orphischen Urworte oder die Eigentöne lassen uns oft die unaussprechbaren Zusammenhänge erkennen und das Charakteristische erfassen; sie bedeuten für die Geistesgeschichte, was Sanskrit für die Sprachwissenschaft. Scheint es leider das Bestreben der neuesten vergleichenden Märchenforschung zu sein, geahnte Zusammenhänge zu verwischen und Mythisches in Prosa zu destillieren, so leiten uns doch unsere Motive schließlich wieder zum begrifflich Unaussprechbaren, zum Mythus zurück, in dem die tiefsten Wahrheiten — tönend schweigen und der Erweckung durch den musikalisch gestimmten Dichter harren.

Hören wir zum Schlusse noch Eichendorff (Ahnung und Gegenwart I, 5): „Diese ganze, stille Zeit liegt weit hinter all dem Schwalle der seitdem durchlebten Tage, wie ein uraltes, wehmütig süßes Lied, und wenn mich oft nur ein einzelner Ton davon wieder berührt, faßt mich ein unbeschreibliches Heimweh, nicht nur nach jenen Gärten und Bergen, sondern nach einer viel ferneren und tieferen Heimat, von welcher jene nur ein lieblicher Wiederschein zu sein scheint". Und wenn der Dichter dann seufzt: „Ach, warum müssen wir jene unschuldige Betrachtung der Welt verlieren!", so vernehmen wir noch einmal mit G. Keller von ferne die Glocken am Pfingstsonntag.

Wer sich uns folgend in das Wesen des dichterischen Leitmotivs zu versenken suchte, empfand wohl oft, es habe ihm so „alt" geklungen; wir hoffen aber, daß ihm das „Neue" mitklang. Nur der Aufmerksame hört wie Laokoon die Waffen im Leibe des trojanischen Rosses klirren, während zerstreute Troer tanzen.

Ist einmal der Gesamteindruck des Wagner'schen Dramas lebendig genug, dann darf und soll sich unsere Liebe auch auf die Einzelheiten seiner dichterischen Technik richten. Mit erneuter und vertiefter Bewunderung kehren wir dann von den einzelnen Stimmen zum großen Tongewebe, zum Walde selbst zurück. Im Studium der Leitmotive vereinigt sich die germanische Freude am Inhalt mit dem romanischen Sinn für angemessene Form; hier löst sich der Widerspruch zwischen Stoff und Form, Naivem und Sentimentalischem, Mensch und Natur. Die so gewonnene Erkenntnis und Freude laßt uns dann auf alle reinmenschliche Dichtung übertragen, wie wir es heute durch den Hinweis auf die den Leitmotiven homologen Associative versuchten. Lernen wir lesen! Achten wir auch die Mutter der

Musen: Mnemosyne, das Gedächtnis! — Nur dem geübten Musiker vermag aus dem (nach Wagners Ausdruck) „hastig überblickten Augengespenst" einer Partitur das Kunstwerk Klang zu gewinnen. Möge es uns wenigstens gelingen, Dichtungen so zu lesen, daß ihre innere Musik, ihrer Gedankenassociationen anregende Macht, uns zu freudigem Bewußtsein kommen. Erst dann sind wir imstande, z. B. Walthers Traumlied geistig zusammenhängend mit seinem Preislied zu empfinden und das schon im derben Schusterlied angetönte Associativ „Eva" nun erst vereint zu hören mit der Eva im Paradies und der Muse des Parnaß.

Johannistag 1917.

Hellas — Germania,
ein olympisches Geschwisterpaar.

(W.M.)

Herbst 1917.

Wir stehen im Zeichen des Weltkrieges und des Reformationsjubiläums. — Ein vierjähriges Toben des wahnsinnigsten und grausamsten Hinschlachtens der Völker einerseits, und andererseits ein 400jähriges Gedenken des unerhörten Seelensegens, den ein einziger deutscher Mann mit Gott durch innerlich errungene Religionsfreiheit ganzen Menschengeschlechtern zur heilvollen Erhebung spendete: Doktor Martin Luther, er, der den ersten festgeschmiedeten Ring der goldenen Kette großer Männer Deutschlands bildet, mit der der weltumspannende deutsche Kulturgeist die aus den Fugen gegangene, in Anomalie, Arrhythmie und Anarchie geratene Weltordnung wieder zusammenzufügen berufen ist. Im engen Hirne der kriegsscheu gewordenen Menschen hämmert sich immer wieder die furchtbar ernste Frage: Ist denn die Geschichte vernünftig? ist Vernunft in diesem Kriege, der so ungeheure Werte vernichtet, der so namenloses Weh über die Welt gebracht hat, oder herrscht da absolute Unvernunft und Panalogismus? *) — Sollte die „Geschichte" einen höheren Sinn und vernünftigen Wert andeuten und bedeuten, so ist dies wohl die darin erglänzende Offenbarung jener Ewigen Ideen, die das Geistesleben der Menschheit bedingen und bestimmen. Unter allen Geistesströmungen, die aus dem inneren Seelenobjekt des Menschen ans helle Sonnenlicht der Wahrheit heraufsteigen und zu einer Befriedigung rein menschlicher Art hinstreben, ist vor allem Anderen die Freiheit des religiösen Gefühls; der kulturelle Aufschwung eines ernst veranlagten

*) Auf dies bitterernste Bedürfnis der Menschenseele, dieser tragischchaotisch hallenden Frage eine gewisse einigermaßen befriedigende Antwort verschaffen zu müssen, hinzuweisen, war ein mächtiger Drang, der mich zur schriftlichen Ausführung jener Gedankenarbeit bestimmte, die unter dem Titel „Von Olympia nach Bayreuth" schon vor dem Kriegsausbruch in 2 Bänden erschien und nach dem Kriege erlebnis- und erfahrungsvoll ihren abschließenden Fortgang haben wird. —

Volkstums geht erst von dieser religiösen Freiheit aus. So die hellenische Kultur — um eins der hervorragendsten, klassischen Beispiele herauszugreifen — indem sie den freien, schönen, starken Menschen auf die Spitze ihres religiösen Bewußtseins gestellt hatte: eine religiöse Freiheit, die, Hand in Hand mit der künstlerischen Freiheit, jene unvergängliche Werke der hellenischen Welt erschuf, und mit dem Verfall jener heiligen Freiheit der ethisch-ästhetischen Religion und Kunst ihren traurigen Untergang fand. — Von diesem Standpunkt der Gesinnung und Handlung aus betrachtet ist Martin Luther mit seinem heroischen Auftreten zunächst gegen alle Weltmächte, die dies eingeborene Gefühl der Freiheit jahrhunderterlang von politischen Gesichtspunkten aus unterdrücken wollten, ein deutscher Freiheitskämpfer von grundlegender Weltbedeutung geworden. Denn in der Tat: so stark in der religiösen Überzeugung Luthers die deutsche Art hervortritt, so greift sie doch überall ins Allgemeinmenschliche über. Luther, als Führer und Befreier des reinmenschlichen religiösen Gefühls, gehört nicht nur uns, er gehört der Menschheit an. Betrachten wir es indessen etwas näher: worin liegt denn eigentlich diese vielgerühmte religiöse Freiheit Martin Luthers, und wie ist überhaupt dieser heikle Begriff der Freiheit von diesem höherem Standpunkte der Religion- und Kunstphilophie aus aufzufassen?

Das Streben nach der Vollkommenheit ist das ureingeborene Bedürfnis der menschlichen Seele. Von allen Geistesmitteln zur Erlangung der Vollkommenheit scheint bei ernster Betrachtung die Religion dasjenige zu sein, welches durch rein geistige Verinnerlichung den Weg zu ebnen vermag. Denn das Wesen der Religion, im reinen Sinne des Wortes, macht nicht etwa das verstandesmäßige Bewußtsein von der Hinfälligkeit und der äußeren Nichtigkeit des Menschen vor dem Druck der Unendlichkeit aus. Religion ist weder Furcht noch begriffsmäßige philosophische Anschauung, sondern das Leben selbst in einer höheren Potenz des Strebens nach dem Vollkommenen, was man in diesem Fall Gott nennt. Glaube an Gott heißt folglich: Ich empfinde und erkenne die geistige Evidenz des Großen, Edlen, Wahren, Schönen, Guten in mir selbst an, wodurch ich mich aus innerster freudiger Notwendigkeit, von den Relativitäten, Halbheiten und Unzulänglichkeiten des Alltags allmählich loslösend, nach der göttlichen Vollkommenheit mich erheben darf, soll und kann. Aus dem inneren Bewußtsein dieser Möglichkeit quillt auch jenes beglückende religiöse Gefühl der ethischen Freude, die wiederum eng mit dem Wesen der Religion verbunden ist. — Alle übrigen willkürlich erdachten konfessionellen Unterscheidungen auf dem Gebiete der Religion vertreten künstliche Formen der religiösen Symbolik und Dogmatik. So ist die Religion als eine Lebensmacht anzusehen. Sie ist die ursprünglichste Lebenskraft, und sie hat durch das Streben das Schöpferische mit der Kunst gemein. Die Religion ist in ihrem reinen Wesen einfach, in sich selbst vollendet und mit der Einfachheit eines Kindes vereinigt sie die Kraft eines Helden. — Eine derartige Erklärung des gemeinsamen Zieles aller geistigen Betätigungen menschlichen Strebens läßt sich auf sämtlichen Geistesgebieten nachweisen. So z. B. die Philosophie, welche das durch seine Liebe angeregte Nachdenken über die grundsätzlichen Probleme des Geisteslebens überhaupt als Aufgabe betrachtet, eröffnet dem Menschen jene lichtvollen Bahnen, die den größten und edelsten Philosophen Platon zum Schauen der Ideen, das heißt zur Offenbarung der absoluten Vollkommenheit, intuitiv hingeführt haben. Auf platonischen Spuren tappt und wandert je mehr oder weniger die gesamte Weltphilosophie aller Zeiten und Nationen in ihrem reinsten Aufschwung des Geistes. Alles was Platon als Philosoph, von diesem Mittelpunkt des Strebens nach der Vollkommenheit ausgehend, geleistet hat: der sehnsuchtsvollen Menschen-

seele eine ideale Geisteswelt zu erschließen, der göttlichen Wesenhaftigkeit des menschlichen Gemüts eine entsprechend würdige Heimat, durch jenen wunderbar schönen Gedankenbau der philosophischen Begründung, ausfindig zu machen, das war eben die große Tat, wodurch Platon das in der Mythologie ursprünglich vorhandene religiöse Bedürfnis der gesamten Menschheit mit prophetischem Geiste ausgesprochen hat: Die unermeßlichen, bis in die Gegenwart fortgehenden Nachwirkungen des Platonismus auf dem ganzen Gebiet der Geistesarbeit bestätigen diese Tatsache in unzweideutiger Weise. Und siehe da! Platon ist ein Künstler, ja seinem rein künstlerischen Blicke verdanken wir vornehmlich die Unsterblichkeit seiner Weltanschauung. — Die immanente Zielstrebigkeit zur Vollkommheit ist der Leitstern und das Losungswort, der Anfang und das Endziel aller wahren Kunst und Wissenschaft. Ehrwürdig und bewunderungswert sind diejenigen, welche auf Grundlage einer gesunden Lebensanschauung die höchsten Höhen der reinen Abstraktion zu erklimmen streben: sie werden die Herrlichkeit des menschlichen Geistes bewundern, das Göttliche im Menschen schauen und die wahre Freude an der Schönheit der Welt mit vollem Lebensgefühl durchkosten: „Gerettet ist das edle Glied der Geisterwelt vom Bösen; Wer immer strebend sich bemüht, Den können wir erlösen" (Goethe), — „Wessen Gemüt nicht schon zubereitet ist, über die Wirklichkeit hinaus ins Ideenreich zu gehen, für den wird der reichste Gehalt leerer Schein und der höchste Dichterschwung Überspannung sein" (Schiller). Die ideale Höhe einer derartigen Abstraktion im besten Sinne des Wortes ist's, die uns den göttlichen Ursprung der Menschenseele beurkundet, und von dort aus vermag auch das menschliche Denken in die Zusammenhänge der wirklichen Dinge einzudringen. Über dem gesamten Geistes- und Kulturleben der Völker waltet eine gleiche Gesetzmäßigkeit und Ordnung, wie in den Reichen der Natur und der kosmischen Harmonie. Das Gesetz der Schwerkraft bestimmt dem freigelassenen Stein die Richtung nach dem Mittelpunkt der Erde, das heißt nach dem Urschwerpunkt der Materie. Dieser natürlichen Erscheinung entsprechend strebt auch der frei gewordene Geist, das heißt der Geist, der die Grenzen der materiellen Hemmungen überschritten hat, dem Gesetze der geistigen Evidenz gemäß, nach dem Mittelpunkt, nach dem göttlichen Ursprung, nach der Urheimat des Psychischen, nach der Ideenwelt. Dem Gesetze der Kausalität im psychischen Weltbetrieb entspricht die Tatsache der geistigen Abhängigkeit, der unwillkürlichen und notwendigen Passivität des Menschen im rein psychischen Leben. Wer diese axiomatisch geltende Wahrheit leugnen will, der versucht die objektive Wirklichkeit vergebens zu zwingen. Wir wissen ja alle aus alltäglicher Erfahrung, daß geistige Arbeit ausgeschlossen ist, wenn die sogenannte geistige Konzentration fehlt, und die Konzentration steigt, je nach dem Grade der vorgenommenen geistigen Beschäftigung, immer höher bis zur Abstraktion; das heißt die Psyche muß sich vor allen Dingen von der umgebenden Welt der Erscheinung entfernen, ablösen und sich in eine andere Gedanken- oder Gefühls-Welt versetzen, um die Fähigkeit des reinen Denkens, der Überlegung zu erlangen, um die Wahrheit erfassen zu können. Die Notwendigkeit dieses psychologischen Prozesses bedingt und fordert die Notwendigkeit der Geistesrichtung nach der Wahrheitsquelle, nach dem Göttlichen. Es bleibt jedoch die Willensrichtung dem Menschen freigestellt, ob und inwiefern er dies tun will, das heißt, ob er die nötige ethische Macht besitzt, sich von den materiellen Hindernissen zu befreien. Ist das aber einmal geschehen, so erwacht in der Seele sofort jenes geheimnisvolle Gefühl des Strebens nach einem grundsätzlichen Abhängigkeitspunkt. — Dies rein geistige Gefühl birgt in sich den Kern des Glaubens, der Religion. Die

Weltgeschichte, von dem indischen Nirwana und mythologischen Mystizismus des geheimnisvollen Schweigens der Pythagoräer — welche die exaktesten und zugleich abstraktesten Wissenschaften, die Mathematik und die Musik, begründeten — bis zum modernen Theosophismus, spricht deutlich genug von der Tatsache der Existenz einer supernaturalistischen Welt. — Von diesem Standpunkt aus betrachtet findet die vielgetadelte und ausgelachte Abstraktion, das Zerstreutsein — vielmehr abstrahiert Gesammeltsein — der Gelehrten ihre Erklärung und Würdigung. Denn wieviele wissenschaftliche Erfindungen, Entdeckungen und Kunstwerke verdanken wir nicht gerade dieser Zerstreutheit. Denken wir z. B. an die erhabene Abwesenheit eines Newton, eines Kant, eines Beethoven. Wie armselig sind wir Durchschnittsmenschen gegen derartige Heroen der Abstraktion! Ja, je vollständiger der Ablösungsdrang von der Welt der Hemmungen bei der geistigen Arbeit, desto größer die Kraft der Konzentration. Das Genie ist eben in diesem idealen Zustand der grundsätzlichen Abhängigkeit von Gott nach dem Grade der reinen Abstraktion zu ermessen.

Hier handelt's sich also nicht um persönliche Glaubensäußerungen, subjektive Meinungen oder um wissenschaftliche Hypothesen, sondern um eine objektive Wahrheit. Objektivität ist eigentlich für die Geisteswelt nur das Streben. Das steht so fest wie die unleugbare Tatsache des leiblichen Todes für die sichtbare Körperwelt.

Wenn nun dieses Streben jedem geistig begabten Menschen innewohnt, aber von höheren geistigen Mächten, von außen her, gelenkt wird, so würde man eigentlich daraus folgerichtig schließen müssen: Der Mensch ist also körperlich wie auch geistig unfrei. Und doch! Gerade in dieser grundsätzlichen Abhängigkeit liegt die Lösung des Freiheitproblems. Der Freiheitsbegriff ist zunächst undenkbar ohne vorausgesetzte These des Gegenteils, ohne bestimmten Hinweis auf das, was nicht frei ist. Was ist nun unfrei? — Wir sprechen z. B. vom freien Schwung eines Pendels, vom freien Fall eines Körpers usw. Frei schwingt der Pendel jedoch, indem er von einem bestimmten Punkt abhängig ist, indem er eben „hängt." Nicht frei wäre der Pendel in seinem Schwung, wenn er durch Nebenhindernisse im Luftraume gehemmt wäre. Der Stein fällt frei, indem er jedoch von dem bestimmten Punkt der Abhängigkeit, von dem Mittelpunkte der Erde nach dem Gesetz der Gravitation angezogen wird. Unfrei wird diese Bewegung, sobald sie unterwegs Hindernisse trifft. Denken wir augenblicklich dies weltregierende Abhängigkeitsprinzip der Dinge im Weltall verschwindend oder aufgehoben. Jede freie Weltordnung und rhythmische Bewegung würde sofort aufhören. Und das Ergebnis dieser freien Unfreiheit? — Ein chaotisches Zusammenkrachen des Ganzen im Ganzen! — Diese grundsätzliche Abhängigkeit der Dinge ist offenbar das herrschende Weltprinzip der freien Verhältnisse und der gegenseitigen ewigen Ordnungsbeziehungen, sowohl in den konkret physischen Erscheinungen des gesamten Weltorganismus, als auch in der Geisteswelt. Jede Bewegung für die mechanische Funktion der unbeseelten Körper, vom unscheinbaren Steinfall an bis zur wunderbaren Intervallenharmonie der Himmelsterne, jedes Leben für die beseelte organische Existenz, vom mikroskopischen Protozoon bis zum homo sapiens, ist von diesem Weltprinzip der Abhängigkeit notwendig bedingt. Bewegung und Leben ist überhaupt ausgeschlossen, wo das Abhängigkeitsprinzip fehlt. Und wie die Bewegungsfähigkeit der Körper im Universum erst dadurch Rhythmus und Harmonie gewinnt, indem z. B. Sonnensysteme ein harmonisches Abhängigkeitsverhältnis zum großen ganzen Weltall bilden, so wird auch in dem individuellen und gesellschaftlichen Verhalten der Menschen und Nationen durch das ordnende Prinzip der gegenseitigen Ab-

hängigkeit eine harmonische Geistesordnung geschaffen, die wiederum, sowohl in den einzelnen Wechselbeziehungen wie auch in Bezug auf das Verhältnis des Ganzen zum Höchsten, sozusagen eine hierarchische Abhängigkeitsordnung bildet. Die Willensfreiheit steht eben in einer gewissen inneren Beziehung zum Höchsten Gute, zu Gott, aus Notwendigkeit. Diese Art Notwendigkeit ist nun aber keine mechanische, sondern sie trägt innen: das höchste Prinzip der ethischen Welt. Wir müssen eben das Gute tun, wir müssen es notwendig tun. — „Die Willenskraft des Menschen ist nicht bloß die kahle, in Willkür bestehende Selbstbestimmung, sondern das bewußte Wollen und Vollbringen des naturgemäß Notwendigen, das heißt dessen, was sich aus der Natur des Handelnden sowie des Ganzen mit Notwendigkeit ergibt. Ich danke dem Schöpfer, daß ich muß, das Beste muß." (Lessing.) — So könnte man in der Tat eine unendliche Reihe von Beispielen anführen, wo das prinzipielle Abhängigsein sich als Urbedingung des Ordentlich und Freisein offenbart und auf der ganzen sichtbaren und unsichtbaren, physischen und metaphysischen Welt anwendbar ist. So ist das frei Wachsen, Blühen und Gedeihen der Pflanzen von dem tief und fest im Erdboden haftenden Wurzelapparat grundsätzlich abhängig. Der wunderbar organisierte Staatsapparat, bereits bei den unscheinbaren Insekten, Ameisen und Bienen, liefert uns einen schlagenden Beweis der durchgreifenden Bedeutung des Abhängigkeitsprinzips in der Verhältnisharmonie der Arbeit, der Bewegung, des Lebens. — Der Mensch als Individuum fühlt sich in seiner körperlichen und geistigen Betätigung erst dann frei und befriedigt, wenn er sich einem höheren mit organisatorischem Geiste begabten Verwalter auf dem betreffenden Arbeitsgebiet unterordnet, harmonisch fügt, sich eben somit von ihm abhängig macht. — „Denn herrenlos ist auch der Freieste nicht. Ein Oberhaupt muß sein, ein höchster Richter, wo man das Recht mag schöpfen in dem Streit." (Schiller.) Das sogenannte Gesetz der Kausalität erhält erst dadurch einen Sinn und eine lebendige Bedeutung, wenn es eben nicht als starres, totes Prinzip einer mechanischen Funktion von Ursache und Wirkung, sondern als eine Erscheinung dieser freien Abhängigkeit betrachtet wird. Nach dem Grade des lebendigen Geistesinhalts wird dann der besondere Wesensunterschied immer größer: in dem Reiche der unbeseelten Natur verbleibt nämlich das Prinzip der Abhängigkeit völlig mechanisch, bei den Pflanzen latent beweglich, im Bereiche der Tiere mehr instinktiv, während bei dem Menschen sich dies freie Streben geradezu feierlich bekundet, mit Wissens- und Gewissensanwesenheit begleitet. — „Suchst du das Höchste, das Größte? Die Pflanze kann es dich lehren; was sie willenlos ist, sei du wollend, das ist's." (Schiller.)

Der Mensch durchdenkt und durchfühlt den ganzen psychologischen und metaphysischen Prozeß zur Willensfreiheit. Er besitzt dazu: den rückgewandten Blick, die Vernunft, und ist dadurch imstande die Beweggründe seiner geistigen Richtung mit Bedacht und Überlegung zu verfolgen. Als göttlicher Prüfstein dient dazu das Gewissen. So sind wir Menschenkinder von Gott abhängig um frei sein zu können. Die Willensfreiheit ist, von diesem Standpunkt aus betrachtet, kein Problem mehr, sondern eine Wahrheit. Jede Handlung des Menschen trägt das Gepräge der göttlichen Abhängigkeit und zugleich den Charakter des menschlichen freien Willens. Vernunft und Gewissen sind die leuchtenden Zeugen der göttlichen Evidenz im Menschen. Überwindung aller Schranken zur Erlangung der reinen göttlichen Freiheit durch das Streben ist der Anfang und das Endziel der geistigen Arbeit jedes vernünftigen Menschen. „Freiwillige Abhängigkeit ist der schönste Zustand, und wie wäre der möglich ohne Liebe" (Goethe). Die ethische Vervollkommnung aber wird erreicht nur

durch die allmähliche Überwindung der körperlichen Gravitation, der materiellen Schwere. Sowohl im natürlichen Schlaf wie auch im natürlichen Tod, in diesen beiden Fällen, nämlich, wo der Geist unbewußt sich von den Fesseln des Körperlichen zeitlang oder für immer ablöst, fühlt man deutlich kurz vor dem Einschlafen eine gewisse mild eingetretene Leichtigkeit; man hat das Wohlgefühl, als wenn man in die Luft gehoben würde. Dann erst ist eine ideale Anschauung möglich, und zwar durch Reinigung der Seele — Katharsis — im Sinne Platons, nämlich: durch zweifache Askese (γυμναστ-Übung), Körper- und Seelengymnastik, wodurch eben eine Selbstbefreiung der Psyche von den flüchtigen materiellen Leidenschaften und zugleich eine Vergeistigung der Körperwelt vollzogen wird. Das Wesentliche dabei ist aber, die Sache nicht etwa asketisch im altchristlichen Sinne, sondern vielmehr im althellenischen Sinne zu betrachten; auch nicht nur vom abstrakt-idealen Gesichtspunkt diesen psychologischen Prozeß aufzufassen. Die ganze Katharsis beruht auf diesem doppelten Bildungs- und Erziehungssystem der zweifachen Askesis unter der Vernunfteinwirkung des freidenkenden und freihandelnden Menschen. (Siehe Platon Phädon 67 n. C. A ff., 80 E; Soph. 130 ff; Theät. 176 B; Rep. 613 A; Tim. 41 V ff.; Phäd. 246 A, 253 C usw.). Es ist überhaupt gänzlich unhellenisch, der platonischen Welt- und Lebensanschauung eine asketische Färbung beilegen zu wollen. Selbst im höchsten ästhetischen Aufschwung seiner Phantasie verläßt Platon nie den Boden der Wirklichkeit, das gesunde sinnliche Leben. Darin liegt gerade der große Reiz Platons. Auch weltflüchtige Gedanken beschäftigen Platon nie im ernsten Sinne. Selbst in ihrer Präexistenz ist die Seele nach Platon mit einer gewissen sehnsuchtsvollen Zuneigung zum Sinnlichen erfüllt (Phäd. 247 B). Mit der Erziehung des Körpers in einer harmonischen Parallele zum Geist hat es Platon immer ernst gemeint. Tugend — ἀρετή — bedeutet Tüchtigkeit, unter vollkräftigem Aufgebot aller körperlichen und psychischen Fähigkeiten zur Pflichterfüllung des freien, wohlerzogenen, wohlanständigen Bürgers. Ἀρετή ist die Abstraktion von καλοκἀγαθος (-schön und gut zugleich sein), was eben die Idee des Guten, der höchsten Vernunft, die Gottheit selbst ausmacht (Rep. VI, 504 E, VII, 517 B; Phileb. 22 C). Und in Bezug auf die empirische Welt, vom Gesichtspunkt der reinen sinnlichen Wirklichkeit aus, entwickelt Platon in folgerichtiger Gedankenverbindung eine höchst „optimistische" Weltanschauung. Die Körperwelt ist eben nichts anders als das Abbild, der Abglanz der Ideewelt (Tim. 46 C, 48 A; Phäd. 98 B; Theät. 176 C; Leg. III, 677 A u. a.). Platons echt künstlerische Natur verträgt keinen „Pessimismus", weil eben die Kunst den lebhaftesten Ausdruck der Lebensfreude und der Schönheit des Kosmos in lebendig freier Bewegung darstellt. — Im Geiste einer derartigen Freiheit lebte und schuf das klassische Altertum. Die Mythologie eröffnete den Hellenen in religiös-poetischer, ernster, weihevoller Stimmung jenen künstlerischen Kosmos der göttlichen Vollkommenheit, von der sie sich glücklich abhängig machten, um in innerer Freiheit durch ihre Phantasie die höchsten Regionen der Kunst erreichen zu können. Aber auch körperlich waren die Hellenen grundsätzlich frei, indem sie durch gesunde Bewegung die Materie, ihren Körper zur idealen Schönheitsharmonie mit dem Geiste erhöhten und ihren somit frei, stark und schön ausgebildeten Organismus als Grundlage einer sittlichen Gesundung herausarbeiteten. Die hellenische Gymnastik und Agonistik von diesem Standpunkte aus betrachtet ist das Mittelglied, das das Körperliche mit dem Idealen verknüpft. Durch die Agonen wurde das Gleichgewicht zwischen Körper- und Geisteswelt erkämpft und festgestellt. — Die Heroen- und Götterwelt der hellenischen Mythologie verlieh dem olympischen Großgedanken den belebenden Hauch der religiösen Überzeugung, allerdings im schroffen

Gegensatz zum gesamten orientalischen Fatalismus. Es läßt sich wohl gut vorstellen und bedarf keines Beweises, wie wohltätig eine derartig rege religiös-künstlerisch gestaltete Lebensanschauung wirken kann: Überwindung des Bösen durch gesunde körperlich und geistig harmonische Widerstandskraft göttlichen Ursprungs. Vergleiche das kräftig schöne Bild von Platon: wie der Wagenlenker das edle feurige Roß zugleich mit dem rohen und unbändigen zügelt, so soll die Psyche die niederen Triebe im Menschen, die Begierde, die Leidenschaft, im Zaune halten. Dies kann aber der Lenker nicht ohne das Prinzip der Gesundheit. Der Geist, welcher die Körperwelt gestaltet und die Materie verlebendigt, findet an ihrer entgegenströmenden Richtung ein prinzipielles Hindernis zum freien Aufschwung überhaupt. Und hierin liegt vielleicht begründet die Ursache des Bösen in der Welt der Erfahrung: jener innere Zwiespalt, der so oft in der menschlichen Seele Platz findet, ist wohl nichts anderes als dieser Kampf der entgegengesetzten Richtungen und Wirkungen. — „Unser Leben ist", sagt Goethe, „wie das Ganze, in dem wir enthalten sind, auf eine unbegreifliche Weise aus Freiheit und Notwendigkeit zusammengesetzt". — Gewiß, die prinzipielle Abhängigkeit von Gott durch die religiöse Überzeugung ist jene Notwendigkeit, welche uns die Freiheit der ethischen Bewegung der Seele gewährt. Sonst würde unser ganzes Lebenswerk zu einem bloßen Sklaventum knechtischer Unfreiheit herabsinken. Läge die ganze Lebenstat des Menschen auf Seite des Schicksals, so würde er zum stumpfen Zustands-Knecht oder zur blinden Marionette herabfallen. Selbst in den sogenannten Schicksalstragödien der großen hellenischen Tragiker bricht dies höhere Prinzip der göttlichen Abhängigkeit des Menschen durch. Eine Antigone vertritt im Sinne der höchsten Potenz menschlicher Selbstbehauptung den im göttlichen Abhängigkeitsprinzip wurzelnden freien Willen der ethischen Tat. Und noch im Versinken in die furchtbaren Abgründe des Lebens und Leidens schleudert der gefesselte Prometheus den Schicksalsgöttern hohnlachend das Gefühl seiner innersten Unbezwinglichkeit entgegen. Bezeichnend genug ist dabei die in demselben Geiste gehaltene wunderbare Rede des großen Perikles bei Thukydides, wo unter anderm eingeprägt wird, daß alles, was wir Menschen Unzuträgliches, Böses tun, wir gewöhnlich dem Schicksale zuzuschreiben pflegen. — Die Überwindung der wesenhaften Gegensätze gestaltet das Leben zum ethischen Heroismus aus. Hierin liegt die religiös-philosophische Bedeutung der Olympischen Agonen mit ihren körperlichen gymnastischen Übungen im Vordergrunde, und diese sonst einfache Wendung bildete den Springpunkt zu der reichen Entfaltung jener kerngesunden hellenischen Kultur.

Wir fassen alles Gesagte zusammen: Freiheit des Geistes durch grundsätzliche Abhängigkeit von der Urquelle, vom Gott, und Freiheit des Körpers durch grundsätzliche Abhängigkeit von der Gesundheit bilden die beiden Grundelemente der einheitlich harmonisch herausgestalteten hellenischen Welt- und Lebensanschauung, durch welche in Olympia das große Menschheitsproblem, der Versöhnung zwischen Geistes- und Körperwelt, zum feierlichen Lösungsprozeß herankrat. Die Veranstaltung und dauernde Durchführung der Olympischen Agonen ist ein leuchtender Beweis dafür, daß dadurch das Empfinden und Denken aller Hellenen einheitlich national verblieb und sich nach dem Mutterlande richtete, wo die große Gestalt des Olympischen Gedankens alles zusammenhielt, was hellenisch atmete, und im gegebenen Moment der allgemeinen Gefahr von außen auf das gesamte Panhellenentum mit unbezwinglicher Macht wirken konnte. Ein paralleles Beispiel auffallend ähnlicher Wirkung eines derartig politischen Staatssystems, welches,

gerade durch selbständige Entwickelung der einzelnen Bundesstaaten, eine mächtige Zweckerfassung des großen Ganzen hervorbrachte zeigt uns die Geschichte Deutschlands in Verbindung mit dem gegenwärtigen Weltkrieg. Und, obgleich in Deutschland kein sichtbares Olympia im hellenischen Sinne vorhanden ist, so wirken jedoch als Hauptfaktoren zum alldeutschen völkischen Verband die selben inneren Motive jener einheitlichen religiös-künstlerischen Überzeugung der Freiheit, welche als Trägerin des olympischen Werkes auf das hohe kraftvolle Ziel hinwies. Religion und Kunst sind die beiden mächtigsten Faktoren der bewußten nationalen Organisierung und Reorganisierung der Völker in der Weltgeschichte. —

So beginnt die neuere Kulturgewalt des Germanismus und der Idealismus Deutschlands mit Dr. Martin Luthers Tat der Erringung religiöser Freiheit aus dem Glauben. Immanuel Kant verleiht diesem deutschen Idealismus die geistigen Grundlagen der inneren philosophischen Wahrheit, aus der Kritik des Erkenntnisvermögens, und der große Johann Sebastian Bach sorgt für die Beseelung durch die Kunst. Angesichts der unübersehbaren Fülle dessen, was deutsche Meisterkunst im Laufe der Jahrhunderte geschaffen, wird man freilich im Zweifel sein können, welchem dieser Gipfelwerke der höchste Preis zuzuerkennen sei. Das Eine aber ist sicher — in diese allerengste Wahl gehört Bachs heilige Musik: Erhabenste Feierstunden höchster Einweihung in die Urgeheimnisse des Daseins werden uns in der musikalischen Weltsprache des großen Johann Sebastian Bach gegeben. Die Tatsache des Außergewöhnlichen, alle Fesseln der liturgischen Vorschriften an äußerer Ausdehnung und innerer Vertiefung Sprengenden, diese Tatsache einer derartig genialen Schöpfung, wie z. B. Bachs Hohe Messe in H-Moll ist, wird so unmittelbar dem inneren Sinne eingeprägt, daß man fast vor der Wirklichkeit erschrickt, die uns sagt: einer unseresgleichen hat dieses geschaffen! — „Nicht Bach, Meer sollte er heißen" hat einmal Beethoven über ihn gesagt. Und so ist es: nur dieser Urgewalt ist er vergleichbar. Wenn in den Engführungen seiner Gesangfugen eine Stimmgruppe, schließlich nur durch einen Viertelwert getrennt, sich über die andere wirft, dann ersteht vor unserem Geiste das Bild sich überstürzender Wogenkämme, die der Sturm aufpeitscht und übereinander jagt. Und dann wieder verebbt alles in besänftigter himmelklarer Ruhe. — Aber wo anfangen, wo aufhören, um das musikalische Glaubensbekenntnis zu Johann Sebastian Bach abzulegen? Von dieser Hohen Messe in H-Moll sagte treffend einmal Spitta: „Wenn man diese Messe unter den für ihr Verständnis notwendigen Voraussetzungen hört, so ist es, als rausche der Genius von zwei Jahrtausenden über den Häuptern hin". —

Ja, der Genius der althelleniſchen Musik seit 2000 Jahren ist's, der durch Bach zu uns spricht. Die leider so wenigen erhaltenen Reste hellenischer Musik erinnern lebhaft an unsern Joh. Seb. Bach. Wie kommt denn das? Ich habe oft darüber nachgedacht und meinem Gefühle psychologisch und historisch nachgeforscht: In der Kunst Bachs rühmt man, und zwar mit vollem Recht, die meisterhafte Ausgestaltung der vokalen sowohl wie auch der instrumentalen Polyphonie und die auf harmonischer Grundlage aufgebaute reiche Melodienentfaltung in doppelter, dreifacher und vierfacher kontrapunktischer Bewegung. Damit ist über die Bachsche Musik noch bei weitem nicht alles und am wenigsten das Charakteristische gesagt. Denn diese musikalischen Eigenschaften treten mehr oder weniger auch bei anderen Tonheroen, vor oder nach Bach, zutage. Und doch ist noch Etwas dabei, was Bachs Musik unter allen anderen ganz besonders

kennzeichnet. Dies ist, so glaube ich, die besondere Weise, mit der Bach die musikalische Rhythmik behandelt. Obwohl diese ganze eigentümliche rhythmische Bewegung in der Bachschen Musik höchst auffallend ist, so erscheint es um so merkwürdiger, daß die Musiktheoretiker und speziellen Bachforscher darüber schweigen. Die charakteristischen Merkmale der Bachschen Rhythmik sind vielleicht in aphoristischer Kürze folgendermaßen zusammenzufassen:

1. Flußmäßige Kontinuität der rhythmischen Bewegung, wodurch eine gewisse vorwärtsfördernde Eigenschaft des in uns schlummernden rhythmischen Gefühls wachgerufen wird. Der glatt, mild, gleichmäßig, elastisch fortschreitende Rhythmos ergreift unser innerstes Wesen und erregt darin das Motiv des Strebens. Wir fühlen uns wie auf leichtbeschwingten Flügeln gelind getragen und sicher fortbewegt: ähnlich wie wir vor dem fließenden Wasser die wohltuenden Rhythmoswellen empfinden und mit ununterbrochener Aufmerksamkeit verfolgen, ohne von der entsprechenden Einförmigkeit der Töne irgendwie nachteilig beeinträchtigt zu werden: Die Musik Bachs fließt eben und gefällt — wie ein natürlicher Bach fließen und gefallen kann.

2. Eine gewisse kindlich-naive Leichtigkeit, mit der die Ausgestaltung der Bachschen musikalischen Motive stattfindet. Diese Naivität der Bachschen Spielweise ist in der Tat bei manchen Kirchen Kompositionen so vorherrschend, daß man eine derartige Musik auf die Dauer fast langweilig nennen und finden möchte, wenn sie nicht von jener oben geschilderten natürlichen Rhythmik getragen wäre. Wenn man sich aber einmal von dem darin zwingend herrschenden dämonischen Rhythmos ergreifen und fortreißen läßt, dann hört man auch die gewaltigen Klänge jener kindlich-naiven Spielweise: die spielenden Kinder verwandeln sich zu Engelgestalten, die weihevolle Hymnen anstimmend zu Gott hinführen. Ja, Bach schuf in kindlicher Einfachheit spielend die gewichtigsten und ergreifensten Formen der religiösen Musik καὶ ἐξοχήν.

Dieser vorherrschend religiöse Charakter der Bachschen Musik ist wohl auch der Grund ihrer Ähnlichkeit mit der althellenischen Musik, die ich so wunderbar in mir erklingen höre, sobald mein Gehör von der Musik Bachs beeinflußt wird. Auch jene althellenische Musik wird von der selben natürlichen Rhythmik beseelt und bewegt; sie trägt ebenfalls das religiöse Weltmotiv im Herzen. Es ist sonnenklar, daß eben durch den vielfach angebrachten reichen Rhythmossinn bei den verschiedenen Veranstaltungen der Agonen im allgemeinen die Musik im weitesten Sinne gepflegt wurde. Das war die Musik καὶ ἐξοχήν in vollgültiger Anwendung und Verbindung der musischen Agogig und Dynamik. Ein wenig umsichtig zurückblickende Phantasie — und wir sehen, hören und empfinden, jene wahre rhythmosvolle Musik der Hellenen, wobei der ganze Körper durch die rhythmische Bewegung der Agonistik und Gymnastik stark und kraftvoll ausgestaltet, den gediegensten, edelsten und würdigsten Resonanzboden bildete, und eine entsprechend starke und fromme Seele das weihevollen Wesen jener heiligen Musik zu empfinden und gebührend zu würdigen vermochte.

Johann Sebastian Bach bildet eine lichtvolle Zwischenstation der musikalischen Stadiodromie von Olympia zu Bayreuth, die uns manche einleuchtende Winke gibt über das innere verwandtschaftliche Verhältnis jener hellenischen Musik zu ihrer klassischen Herausgestaltung im germanisch-christlichen Deutschland. Wir können nicht umhin, die in dieser Beziehung besonders anziehenden Ausführungen Rudolf Westphals in seiner hellenischen Rhythmik — das Buch wird leider wenig gelesen und nie zitiert — anzuführen:

— „Erst die Bekanntschaft mit Joh. Seb. Bachs Rhythmik — es gab nicht ein einziges theoretisches Buch, welches hier zur Unterstützung dienen konnte — gewährt dem Studium der Aristoxenischen Rhythmik die hinreichende Fülle von Parallelen moderner Musikbeispiele zu den rhythmischen Formen der alten Hellenen. In den fünfziger Jahren war es wenig bekannt, daß in den Kompositionen des großen Bach eine größere Mannigfaltigkeit rhythmischer Formen, als bei Mozart und Beethoven vorhanden ist; daß bei ihm die moderne rhythmische Kunst auf der höchsten Stufe der Vollendung steht, daß bei den Nachfolgern Bachs rhythmischer Reichtum schon vielfach verringert ist. Ob Bach von diesen seine rhythmischen Formen, die er seinen Kompositionen gab, in der nämlichen Weise ein festes künstlerisches Bewußtsein hatte, wie von dem Melos seiner Werke? Schwerlich. Die Gesetze, nach denen er seine Tondichtungen in so vollendeter Meisterschaft rhythmisierte, wird er wohl nur in rein instinktivem Schaffensdrange, ohne sich ihrer als bestimmter Gesetze bewußt geworden zu sein, aus seinem ihm immanenten Schönheitssinne gewonnen haben. Aber es sind die nämlichen Gesetze des Rhythmos — die nämlichen bis in die auffallendsten Einzelheiten —, nach welchen die Dichterkomponisten der Hellenen ihre Werke gestalteten, die selben rhythmischen Gesetze, welche Aristoxenos den musischen Dichtungen der klassischen Hellenenzeit mit scharfem Ohr abgelauscht und, ein würdiger Schüler des Aristoteles, in seinen rhytmischen Schriften dargestellt hat. Bei Bachs Nachfolgern war der edle Götterfunke der Rhythmus, wenn auch weniger reich sich entfaltend, doch im ganzen ebenso mächtig wie bei Bach: bei Mozart, Beethoven und allen den Späteren bis auf den heutigen Tag. Aber auch bei ihnen unbewußt. Ebenso haben unsere Komponisten, wie auch unsere Dichter, kein Bewußtsein davon, daß sich das ihnen immanente rhythmische Gefühl in keinen anderen rhythmischen Gliedern komponieren und dichten läßt, als genau in jenen, welche vor mehr als 2000 Jahren der treffliche Tarantiner auf Grund der musischen Kunstwerke des klassischen Hellenentums und deren Ausführung verzeichnet hat. Es ist nicht schimpflich, sich der Gesetze des Rhythmus nicht bewußt zu sein, denn nur Aristoxenos, der Schüler des Aristoteles, hat diese Geheimnisse erkannt, — und in wissenschaftlicher Beobachtungsgabe für Sachen der Kunst steht nun einmal das klassische Hellenentum allen übrigen Völkern der Kultur voran. Aber noch viel weniger ist's schimpflich (es nicht zu tun, das wäre schimpflich), diese klaren rhythmischen Sätze aus dem Berichte des alten Tarantiners sich anzueignen. Die Normen des Rhythmisierens sind, von wenigen Spezialitäten abgesehen, bei den musischen Künstlern des klassischen Hellenentums und der christlich-modernen Welt die nämlichen: theoretisch hat nur das alte Hellenentum in der Person des Aristoxenos sie zu erfassen vermocht, während modernes Reflektieren über Rhythmus nicht über schablonenmäßige Sätze, der wahren Lebenskraft bar, hinaus gekommen ist." —

Es versteht sich von selbst, daß auch Richard Wagner in dem großen Bach den Urmeister zu schätzen wußte. Seine ersten Kompositionsstudien trieb er als Jüngling unter dem Geiste Bachs in Leipzig beim Kantor der Thomaskirche Weinlig, welcher nach monatlichem Unterricht bereits der Mutter des Meisters offen gestehen mußte: Richard wüßte schon alles im voraus usw. (siehe Glasenapp Bd. I S. 142). Später trieb Wagner ernste Bachstudien immer wieder bis zum vorgerückten Lebensalter. Siehe z. B. Glas. Bd. VI S. 164: —

„Diese Musik Bachs (Wagner spricht) kann man nur unter dem Begriffe der Erhabenen verstehen; ich sehe dabei immer die alten Dome und es ist wie die Stimme des „Dinges an sich"; das Nervöse, Sentimentale erscheint einem kleinlich dagegen. Bei Beethoven wird alles schon dramatisch. Bei Bach ist alles im Keim vorhanden, was dann in einem üppigen Boden, wie Beethovens Phantasie, fortwucherte. Unbewußt wie im Traum ist vieles von Bach niedergeschrieben; die „unendliche Melodie" ist da bereits präformiert". „Ich möchte Klavier spielen können, um bloß mir Bach vorzuführen" — „Das ist Musik in ihrer Essenz! alles was wir machen ist angewendete Musik; ein Rondo von Hummel z. B. ist so und so viel verdünnter Bach, wie man die Rosenessenz so und so viel mal verdünnt, um einen gewöhnlichen Wohlgeruch daraus zu bereiten. Der Tanzweise die Kontinuität zu geben, das ist hier geglückt — später hat man gruppiert, auseinander gehalten, durch Figurationen verbunden!" — etc.

Wir sehen hieraus klar, wie in Sachen der Religion und Kunst Zeit und Raum unter der gewaltigen Herrschaft der ewigen Ideen keine Bedeutung haben: über

Jahrhunderte und Jahrtausende hinweg erstreckt sich mühelos der göttliche Genius eines Sebastian Bachs in die durchaus religiös angehauchte Kunstwelt der Hellenen hinüber. In glücklicher Vermählung findet ein Austausch von Anregungen statt, der auf beiden Seiten der Hellenogermanischen Welt zum Sieger wird, und zwar auf deutschem Boden durch Vermittelung Martin Luthers. Wir dürfen nämlich nie vergessen, daß Luther es gewesen ist, der 1523 das deutsche Kirchenlied in den Gottesdienst einführte und dadurch erst die Möglichkeit gab, den Grundstein zu legen zu dem großen und gewaltigen Bau, der seine Krönung durch die Hand Sebastian Bachs erfuhr. Luther war's, der Orgel und Choral in den neuen Bau der christlichen Kirche hinübergetragen und dadurch unbewußt den Weg ebnete, auf dem gerade zwei Jahrhunderte später Seb. Bach wandern konnte. Gottes-Wort und Seb. Bachs Musik innigst umschlungen und verwoben erwirkten die künstlerische Ausgestaltung der religiösen Offenbarung, über alle Grenzen der konfessionellen Unterscheidungen erhaben. Wie sinnreich hat der treffliche Chamberlain darüber gesagt:

„Keine Kunst außer der Musik war im Stande, die christliche Religion künstlerisch zu gestalten, denn sie allein konnte diesen Blick nach innen auffangen und zurückstrahlen; wie arm ist in dieser Beziehung ein Dante einem Bach gegenüber! Und zwar geht dann der spezifisch christliche Charakter von den Werken, in denen das Evangelium tatsächlich zum Worte kommt, auf andere, rein instrumentale über; das Wohltemperierte Klavier z. B. gehört in dieser Beziehung zu den erhabensten Werken der Menschheit, und ich könnte dem Leser ein Präludium daraus nennen, in welchem die Worte: Vater, vergib ihnen, denn sie wissen nicht, was sie tun — oder vielmehr nicht die Worte, doch die göttliche Gemütsverfassung, aus der sie hervorgingen — so deutlichen, ergreifenden Ausdruck gefunden haben, daß jede andere Kunst verzweifeln muß, jemals diese seine Wirkung zu erzielen". —

Der Deutsche ist immer und allenthalben — wie unkünstlerisch er im Volksganzen sich zeigen mag — im Grunde seiner Seele dennoch ein Kunstidealist. Wo er sich auch befinden mag auf dieser weiten Welt, gleichviel unter welchen Lebensbedingungen der Verhältnisse und des Berufes er arbeitet, die deutsche Kunst und vornehmlich die deutsche Musik ist und bleibt neben der treuen Pflichterfüllung das Palladium seiner ihm unbewußt eingeborenen Weltanschauung, der er auch überall, wo er hinkommt, einen Tempel zu errichten bestrebt ist. — Mein weltreisender Bruder hat mir oft mit ehrfurchtsvoller Bewunderung geschildert, wie mitten in trostlosen Öden Asiens und Afrikas urplötzlich von Deutschen bewohnte Ortschaften auftauchen, die, wie herz-, geist- und körpererquickende Oasen, in grellauffallendem Gegensatz zu englisch düsterer Umgebung oder französisch frivoler Nachbarschaft, einen unwiderstehlichen Zauber der liebenswürdigen Gemütlichkeit, der wohltuenden Reinlichkeit, der sicher geordneten Lebensverhältnisse und der edlen Wohlanständigkeit überhaupt ausüben. Bei ihren Vergnügungen nach deutschtreuer Arbeit wird da die deutsche Musik an erster Stelle gepflegt. Mein Bruder erzählte mir zu meiner großen Freude weiter, daß diese deutschen Männer und Frauen, in jenen von aller Kultur abgeschiedenen, unwirklichen Erdenwinkeln Asiens und Afrikas, so oft sie ahnenstolz sich selber und den fremden Gästen ein Bild von ihrer germanischen Abstammung entwerfen und vorstellen wollen, nichts enthusiastischer vorzuführen hätten als irgend ein Bühnenwerk von Richard Wagner. — In der Nähe von Athen liegt ein seit fast einem Jahrhundert von deutschen Kolonisten gegründetes Dorf — ich komme augenblicklich nicht auf den Namen —. Im Blute dieser biederen Bauern fließt bis heut' immer noch der von Überkultur, Zivilisation und von fremdem Einflusse überhaupt verschont gebliebene urdeutsche Lebensrhythmos. Als ich vor einigen Jahren einer gelegentlichen Volksbelustigung in dieser kleinen Kolonie persönlich beiwohnte, da über-

raschte mich die Entdeckung, daß diese Ur-urenkelkinder jener ersten deutschen Kolonisten in ihren Vergnügungen eine gewisse deutsche Art der Sitten und der Gesinnung bekundeten, die in der germanischen Volksmythologie ihren Ursprung aufweist und althellenischen Charakter trägt. Und in Athen selbst — welch' ein wohltätiger Segen deutscher Kultur verbreitete sich in den letzten zwei Jahrzehnten unter den gebildeten Schichten des Volkes! Und zwar unter empfindlichem Abbruch der französischen „Civilisation". Abgesehen von den eingewanderten Kolonisten und der Wirkung der in Deutschland gebildeten griechischen Jugend, junge deutsche Mädchen waren es, die als Hauslehrerinnen und Erzieherinnen, „Fräulein" genannt, zugleich die Trägerinnen deutscher Kultur geworden. Ein hochgebildeter Grieche in Athen, der seine frühere französische „Gouvernante" mit einem deutschen Fräulein ersetzte, hat mir offen und unumwunden gestehen müssen: „Seitdem ich dieses wunderbare deutsche Mädchen in meinem Hause habe, welches jung und alt zu erziehen und zu belehren versteht, geht und steht es auch mit der moralischen Anständigkeit in meiner Familie unvergleichlich besser, als wie zur Zeit der unzuverlässigen, leichtfertigen französischen „Gouvernante"! Und, als der selbe Grieche eines Tages dieses deutsche Fräulein befrug, wo sie, noch so jung, diese zuverlässigen Charaktereigenschaften her hätte, so habe sie ihm sogleich folgende schlichte Antwort gegeben: — „Mein Herr, gehen Sie einmal nach Deutschland, hören Sie und schauen Sie dort im Theater einer Richard Wagner-Aufführung zu; sie wird Ihnen manches und Alles von unserer germanischen Größe erzählen". — Es unterliegt wohl keinem Zweifel, daß Wagner und die Wagnerkunst eine gewisse kosmopolitische Bedeutung gewonnen hat. Denn derartige Aonengestalten, wie ein Homer und ein Richard Wagner sind, gehören eigentlich der Ewigkeit und der gesamten Menschheit; sie zielen, wie Zeus beim Wettbogenschießen, über das Ziel aller anderen Kunstschaffenden bis ans Weltende hinaus. Wagner wäre auch in diesem Sinne wohl ganz gewiß ein Weltbürger, ja ein Ehrenweltbürger — vor dem Kriegsausbruch — gewesen. Dies haben Freunde und *Feinde* positiv eingestanden, und seit dem Beginn des Weltkrieges begannen unsere Feinde auch in *negativer* Weise, nunmehr noch stärker, diese überragende Bedeutung Richard Wagners und seiner Kunst offenkundig zu bezeugen, nämlich durch die lächerliche „Beweisführung": Neben dem deutschen „Militarismus", der industriell-ökonomischen Riesenentwickelung und dem unerhörten Geistesaufschwung Deutschlands sei Richard Wagner einer der haßenswertesten deutscher Männer — weil er mit seiner dämonischen Kunst von der Bühne aus den in den Gliedern und im Blute der deutschen Krieger fließenden „Militarismus" gesinnungsvoll verstärkt, germanisch gestählt und gestaltet hat. Schon diese furchtbaren Wagnerschen Trompetenfanfaren sind in den Ohren der unmusikalischen Briten wie der „ästhetischen" Gallier verbrecherisch schädliche Dinge. Und jener „Siegfried", jener mythologische Siegfried, der allergefährlichste Missetäter der Menschheit und der Geschichte! — hat ihn nicht Richard Wagner geradewegs von der urgermanischen nordisch wilden Mythologie her genommen, ihn mit kriegerischem Fleisch und Blut der Wirklichkeit brutal ausgestattet, dann, von der Bühne aus, in Millionen- und Milliarden lebender Beispiele aufs Schlachtfeld über die armen Vorkämpfer der modernen „Zivilisation" und „Humanität" hinausgeschickt? Jedes einzelnen deutschen Kriegers Brust erscheint vor dem Gegner mit Siegfriedsmut erfüllt, jedes einzelnen deutschen Kämpfers Hand mit einem selbstgeschmiedeten Siegfriedsschwert bewaffnet, dessen niederschmetternde Hiebwucht unwiderstehlich ist. Ach! dieser Dämon der deutschen Kriegsbarbarei, Siegfried genannt, ist er nicht auch daran schuld, daß der mörderische Krieg kein Ende nehmen will? Ja, selbst für die

gefallenen und fallenden deutschen Krieger hat die Wagnerkunst Sorge getragen; sie werden von erhaben-schönen, auf beflügelten Rossen über den Schlachtfeldern reitenden göttlichen Weibern aufgehoben und in die Walhall gebracht, wo sie als Helden göttliche Ehre, Pflege und Seligkeit genießen — — — —. Damit glauben unsere Feinde die Welt — die nichtdeutsche Welt — zu belehren, warum Wagner mit seiner Kunst kein kosmopolitischer Weltbürger mehr sein kann. Und wir, die wir deutsche und deutschgesinnte Wagnerkunstverehrer sind, wir vernehmen lächelnd diese scheinbar törichten Behauptungen und Beteurungen unserer Feinde, ohne durchschauen und einsehen zu lernen, welche Wahrheiten in diesen Feindesworten geheim und offenbar enthalten sind. — Besinnen wir uns, welch' einen Kampf der Meister selbst durchkämpfen mußte, um den Schild seiner germanisch-deutschen Kunst vor fremden Einflüssen rein und blank erhalten und uns überliefern zu können. Um der Kunst die notwendige Freiheit zu gewinnen, tat er den Heldengang durch die Antike zum eigenen großen deutschen Ideal. Gerade durch die Enthüllung der helleno-germanischen Verwandtschaft erhält und erhebt Wagner seine rassenreine Charaktereigenschaften echt deutscher Art, nachdem er in dem Bronnen der urreinen arischen Rassen-Eugenie den eigenen urwüchsig germanischen, deutschnationalen Adel und seine Kunst läuternd verklärt hat. So fest begründet und vollgültig berechtigt ist daraus entstanden und allmählich großgewachsen der deutsche Idealismus, jene überzeugungsvolle Großgesinnung und der wurzelfeste Glaube an die weltumspannende Sendung der deutschen Kulturgewalt und der ethischen deutschen Geistesmacht, die in dem gegenwärtigen Weltkrieg Wunder tat. Daraus entwarf und entfaltete Wagner sein Kunstwerk, den „Nibelungen-Ring", dessen Mittelpunkt die große Gestalt Siegfrieds leuchtend ausfüllt. — Wenn wir unvoreingenommen und reinmenschlich frei denken und schauen, so müssen wir einsehen, in welch' einem knechtisch unwürdigen Verhältnis wir vor dem Kriege den fremden Beeinträchtigungen gegenüber standen! Wie eine hundertköpfige Hydra stand und steht noch die französische Mode zunächst, dieser unbezwingbar gebliebene Welttyrann. Nicht einmal der Weltkrieg, welcher Kaiser- und Königskronen in den „Civilisations"-Schutt hinunterstürzte, des Geldes Wert raubte, dessen Fluch zum tiefsten Leiden offenbar werden ließ, und manch' andere Werte der französischen „Civilisation" in nichtige Unwerte verwandelte, nicht einmal also dieser furchtbare Weltkrieg vermochte, der französischen Mode, die uns bald in Kängurus, bald in Affen verunstaltet, einen vernichtenden Schlag zu versetzen. Unter der Weltmacht dieser französischen Mode und „Zivilisation" leiden wir immer noch. Ja wir opfern ihr sogar unsere echt deutsche Kunst, unsere deutsche Art, unsere deutsche Treue, ach! unsre ganzes Deutschtum! — — — Aber Richard Wagner, unser Meister und Befreier lebt noch. Uns Bayreuthern steht nun die große Aufgabe bevor, dem deutschen Volke vor allen Dingen diese reinnationale, plastisch volksschöpferische Bedeutung Bayreuths zum einleuchtenden Bewußtsein zu bringen, bis Regierung und deutsche Nation Bayreuth schließlich als ein wahrhaftiges deutsches Olympia anerkannt haben wird. Dazu ist aber eine ungeheure Vorarbeit, die zur überzeugenden Zuversicht der dadurch zu beabsichtigenden Wirkung hinführen soll, notwendig. Der furchtbare Weltkrieg hat bereits einen Scheitelpunkt erreicht. Die verbrecherischen Absichten unserer Feinde, Deutschland zu vernichten, ist ihnen, wie es nicht anders zu erwarten war, fehlgeschlagen. Am deutschen Himmel erstrahlen blendend neben der Wahrheitssonne drei große Leit- und Schutzsterne: Nemesis, Höhere Gerechtigkeit, Ewige Ideen! — Die gesamten ehernen Eingeweide der Erde, die unsere Feinde aus der alten und neuen Welt herausrissen und gegen deutsche Krieger schleuderten, schlugen rückstrahlende

Blitzschläge und zündeten in der tapferen Brust deutscher Unbezwinglichkeit ein neues Licht und Liebe und Leben fürs große deutsche Vaterland. Ja, jetzt erst recht darf, will und soll Deutschland leben, Deutschland, über alles in der Welt sein! Dabei ist aber ein alldeutsches Olympia als sichtlicher Mittelpunkt kulturellen Hochdruckes für die heranwachsende Generationen unerläßlich. Der heiligen Weihe und Würde des deutschen Olympia in Bayreuth auf dem neuen Kronionhügel wird eine barbarisierende Zivilisation — wie diese in der Gegenwart von den Feinden Deutschlands bekundet worden ist! — unmöglich. Dem deutschen Olympia in Bayreuth ist auch jene hohe Aufgabe vorbehalten: der internationalen Kriegsbarbarei der modernen „zivilisierten" Welt — periodisch wenigstens — ein Halt zuzurufen, den Gottesfrieden zu verkündigen und aufzuerlegen. Als der großmütige Friedensfreund, Kaiser Wilhelm II., im Jahre 1889 den Bayreuther Festaufführungen beiwohnte, sprach er: „Bayreuth vereinigt die Nationen zu einem Völkerfrieden." Keine andere Nation hat ein Bayreuth aufzuweisen. Dem Ruhmeskranze des neuen Deutschlands fehlt aber noch der olympische Olivenzweig der endgültig göttlichen Friedenstat. Dem selbstgeschmiedeten Siegfriedsschwerte und der deutschen Kunst und Wissenschaft ist es beschieden diesen Zweig noch hineinzuflechten — im alldeutschen Olympia zu Bayreuth!

Dr. G. Braschowanoff.

Zusammenhänge in den ästhetischen Anschauungen Schopenhauers und Wagners.

Skizze von Carl Haller.*)

Dieser Zusammenhänge sind dreierlei.

Fragt man: Was für eine Aufgabe hat die Kunst? dann antwortet der Chor der Ästhetiker: Die Darstellung des Schönen.

Schopenhauer sagt aber: Aufgabe der Kunst sei die Darstellung oder Nachbildung der Idee.

Das ist ganz etwas anderes: jeder fühlt, daß in dieser Erklärung mehr von der Wahrheit als von der Schönheit stecke; der große Denker folgert auch, in seinem Sinne ganz richtig: daher sei auch die Nachbildung der Idee des Häßlichen — Kunst. Wir stutzen, — da wäre denn auch das Häßliche — schön; und obwohl unsere

*) Der Verf. plant eine Reihe kleiner Schriften, welche im Sinne obiger Skizze ein Bild deutscher Ästhetik auf Grund der harmonischen Anschauungen Schillers, Schopenhauers und Wagners zeichnen sollen: „Richard Wagners Kunstideale". Inhalt: 1. R. Wagners künstlerische Sinnlichkeit (erweiterter Sonderabdruck aus den „Bayreuther Blättern"); 2. Von der Vervollkommnung der künstlerischen Illusion; Tiefe Zusammenhänge in den ästh. Anschauungen zwischen 3. Schopenhauer und Wagner; 4. Schiller und Schopenhauer; 5. Schiller und Wagner; 6. Kritik des künstlerischen Ideals; 7. Requiescat Hanslick! 8. Was Nietzsche in „R. W. in Bayreuth" nicht gesehen hat; 9. Der „Wille" im Drama; 10. Neue Darstellungsmöglichkeiten durch Wagners Drama; 11. Der Vorrang des Dichters in aller Kunst; 12. Die dramatische Symphonie in „Maria Stuart." — Diese 12 Hefte sollen vom Oktober ab in etwa 14tägigen Zwischenräumen (2—3 Bogen stark) erscheinen. Der Vorbestellungspreis für jedes Heft ist 2 Kr = ℳ 1,50 (nach Erscheinen des 12. Heftes 3 Kr = ℳ 2,25). Die Vorbestellungen sind nur an den Herausgeber, Direktor Karl Haller, Waldneukirchen, bei Bad Hall, O. Ö. zu richten. Eine rege Beteiligung unsererseits ist der guten Sache herzlich zu wünschen. H. v. W.

Juden (z. B. „Reigen" von Schnitzler) so reichlichen Gebrauch von dieser Forderung gemacht haben, geben wir, die wir als Deutsche geboren sind, uns damit nicht zufrieden. Auch hier helfen wir uns an demselben Schopenhauer empor: Er sagt von der bildenden Kunst, daß es ihr möglich sei, über das hinauszugehen, was die Natur (der „Wille") gewollt — aber nicht erreicht habe und nennt dies: Antizipation des Ideales. Wir dürfen uns sofort verwundert fragen: und das sollte nur in der Bildhauerei möglich sein?

Hier schon auf Letzteres einzugehen, führte zu weit, und mit der vorstehenden kleinen Erörterung haben wir den Grund für jene drei Begriffe gelegt, denen die dreierlei Zusammenhänge entsprechen.

Sie sind am besten in drei Fragen gefaßt:

1. Was hat die Kunst darzustellen?
2. Welcher Mittel bedient sie sich dabei?
3. Wo findet oder wie erreicht sie ihr Ideal?

Die nachfolgenden Auseinandersetzungen sollen, als Skizze nur, der Aufhellung der beiden ersten Fragen dienen, insoweit Schopenhauers Ästhetik und Wagner'sche Kunst dabei in Betracht gezogen werden.

*

„Als die griechische Tragödie verfiel", berichtet der Meister, „löste sie sich in die Einzelkünste auf", die nun etwa 2000 Jahre sich einzeln fortentwickelt haben. Die Malerei und Skulptur bemächtigten sich — wie's natürlich war — der äußeren Erscheinung (Raumkunst), Poesie und Musik der Äußerung der inneren Erscheinungen (Zeitkunst). Da die Einzelkünste aber „für sich allein leisten wollten, was das Gesamtkunstwerk nur in seiner edelsten Fülle bieten konnte", waren sie zur Erfindung neuer Gesetze genötigt (künstliche Einschränkung), um ihre höchsten Einzelwirkungen zu erzielen — Natürlich! — der Maler oder Skulptor konnte nur die äußeren Erscheinungen festhalten; das davor und darnach des gewählten Augenblickes und gar erst die Beseelung der menschlichen Figur mußte er der Phantasie des Beschauers überlassen, er konnte nur die „momentanen", äußerlichen Anzeichen davon festhalten; umgekehrt erging es den Zeitkünsten. Sie gaben das Innere, konnten das Äußere nur mit den Mitteln des Inneren darstellen und reflektierten daher darauf, daß wieder die Phantasie, diesmal die Erscheinung, sich darstelle. Eine mit Worten noch so genial „geschilderte" Landschaft kann aber die gemalte nie ersetzen, und die glänzendste gemalte Historie (die übrigens auch schon tot ist; was hat der Meister vor 70 Jahren alles schon gesehen!) bleibt der dramatisch dargestellten Szene des selben Gegenstandes gegenüber etwas Armseliges. Daß wir das nicht sogleich zu empfinden oder einzusehen vermögen, ist kein Wunder, denn das Gegenteil ist uns 2000 Jahre vorgeführt worden.

Aber in denselben 2000 Jahren, in denen die Weisesten der Weisen — der Kunst immer vorsagten, daß sie nur der „Schönheit" zu dienen habe, standen (z. B. in der Musik, wie überall) ärgerliche Subjekte auf, die auch Wahrheit in ihre Kunst trugen: Gluck, Mozart, Beethoven, Weber, Schubert (des Meisters „ideale Wahrhaftigkeit"); die ornamentalischen Ästhetiker konnten's nicht verhindern, das verständige Laientum fand sich immer dazu, und so sehen wir in den selben 2000 Jahren in jeder Kunst die Vervollkommnung der künstlerischen Illusion sich weiterentwickeln, und neben dem Thron der Schönheit mußte auch der Wahrhaftigkeit in der Kunst ein Thron erbaut werden.

Wo stak das, woher kommt das? — das — hat Schopenhauer entdeckt. Er sagte 1818 schon (dieses Jahr ist es 100 Jahre her): die Kunst habe die Aufgabe —

die „Idee" darzustellen. Mit dem Nachdrucke der Bedeutsamkeit führt er die aufsteigende Reihe der Objektivationsstufen vor, endlich zur höchsten, dem Menschen, gelangend; dabei auf das Wachsen des Reichtums und der Mannigfaltigkeit in Erscheinung, Betätigung (innerer und äußerer) verweisend. Was ist nun die Idee Mensch? — Das in dichterisch konzentrierter Weise in Raum- und Zeitkunst gegebene Abbild jenes Urbildes, das in Milliarden von ordentlichen Mitgliedern der Menschheit herumläuft. Und was ist das wieder? — Die allerinnerste, reichste und lebendigste Wahrheit, das — ist — die — Idee! Die „Schönheit" ist nur mehr Accidenz, wovon ich vorhabe anderorts einmal als Aufgabe der Kunst zu sprechen. Ich weiß recht gut, daß man die Idee nicht erklären, ihr nur begrifflich nahe kommen kann; denn sonst gäb's Nürnberger Trichter für Künstler und die es werden wollen.

Das Wesentlichste wird uns klar werden, wenn wir die Objektivationsstufen — ihre Übergänge nicht beachtend — in 2 Klassen einteilen: Die eine umfaßt alles, was auf Ursache, Reiz und vernunftlose, nur verständige, streng Schopenhauerisch genommen, Motivation reagiert; die andere den Menschen. Dazu sagt Schopenhauer von der inneren Zweckmäßigkeit (Deussen I, S. 184, Z. 30—35): „Nun behält, auf den niedrigsten Stufen der Objektivität, ein solcher Akt (oder eine Idee) auch in der Erscheinung seine Einheit bei; während er auf den höheren Stufen, um zu erscheinen, einer ganzen Reihe von Zuständen und Entwicklungen in der Zeit bedarf, welche alle zusammengenommen erst den Ausdruck seines Wesens vollenden".

Machen wir uns das an zwei Beispielen klar:

1. Es gab einmal eine (historische) Objektivation der Idee „Maria Stuart." Der Wille, der sie sich als menschliches Individuum gebildet hatte, gab ihr die betreffende Erscheinung (Raum — sie soll schön gewesen sein, berichtet der Maler im Bilde) und der Historiker erzählt Züge aus ihrem öffentlichen und Privatleben (Zeit-Motivation). Aber kann das, und wären noch so viele gute Bilder und noch soviele treueste berichtete Einzelzüge überliefert, ersetzen, wenn — irgend woher beschworen — Maria Stuart wieder unter uns träte und wär's nur auf eine Stunde; daß wir sie sprechen hörten, sie sich bewegen sähen, daß wir sie belauschen könnten — wenn sie etwa mit sich selber redete, ja, daß uns ihre geheimsten und zartesten Empfindungen — die noch unter oder hinter den Worten und Gedanken stehen (Musik!) — kund würden? Wie müßte uns das fesseln! Da, in dieser Ausdrucksfülle der Erregungen und Bewegungen der äußeren und inneren Erscheinung erführen wir erst, wer Maria Stuart wirklich gewesen; denn sie war kein Steinblock, noch so glatt und zierlich und porträtähnlich gemeißelt, und keine noch so geniale Komplikation von Farbenflecken, sie war ein liebedürstendes Weib und Königin; und der mächtige Eindruck, den uns selbst nur die Lektüre der Schiller'schen Maria Stuart macht, gegen den kalten Eindruck des besten Porträts gehalten, beweist etwa experimentell, um wie vieles wichtiger die Gedanken- und Empfindungswelt für die Darstellung der Idee „Mensch" ist, als die Nachbildung der äußeren Erscheinung.

2. Der Berg — bewegt sich nicht, die Wälder darauf — fühlen nicht, Busch und Baum und Wiese und Haus, die darauf sich befinden — denken nicht; sie haben — mit dem Menschen verglichen — kein inneres Leben, keine vernunftvolle Motivation; sie sind — wenn wir etwa im heiteren Frühlingssonnenglanze vor der Landschaft stehen — künstlerisch nur Form und Farbe, daher nur Erscheinung, äußere Erscheinung, und aus diesem Grunde kann der Maler ihre Idee künstlerisch einwandfrei im Gemälde nachbilden; denn er konfisziert dabei nichts Wesentliches,

da die Bewegungslosigkeit — äußere und innere oder sichtbare und unsichtbare — der Landschaft eigentümlich ist. Sowie Schopenhauer sagt (Deussen, S. 288, Z. 1—5): „Wenn aber, in der Darstellung der niedrigeren Stufen der Objektivität des Willens, die bildende Kunst sie meistens übertrifft*), weil die erkenntnislose und auch die bloß tierische Natur in einem einzigen wohlgefaßten Momente fast ihr ganzes Wesen offenbart . . ."

Befestigen wir das in den Beispielen Angeregte in schematischen Begriffen, so dürfen wir etwa sagen: Die Reihe der Objektivationen beginnt mit der unbelebten, unbeseelten Erscheinung (Raumkunst, Ursache, Landschaft), sie steigt über die belebte (Reiz) zur beseelten Erscheinung (Motiv, Zeitkunst) empor, dem Menschen, den vor allen Objektivationen die der Vernunft entspringende Motivation auszeichnet. Die Erscheinung ist also das Primäre, das gar nicht Wegzudenkende**); denn der Wille, der sich in den Stufen immer höher und reicher objektiviert, besorgt ja dieses Geschäft eben nur — an den Erscheinungen; er macht den geheimnisvollen Sprung von der anorganischen zur organischen Natur und stattet seine Geschöpfe mit immer höheren, edleren, feineren Werkzeugen für den Daseinskampf aus, so daß die letzte Objektivationsstufe, der Mensch, ein wunderreich zusammengefügter, feiner Organismus ist, aber alles dies an der Erscheinung — und sogar oder natürlich — auch in ihr ausgeprägt! — Stellt man sich daher vor den Apoll von Belvedere, so sagen uns der kraftvoll geschmeidige Körper und die ebenmäßigen Züge seines Antlitzes (der ganze, sinnreichst geformte und angeordnete Apparat — des Willens): Mich hat der Wille objektiviert, daß ich lebe! Auf daß mein Tun und Sinnen dem Edlen geweiht und euch mitgeteilt sei; aber — leider — er ist verdammt zu schweigen und sich nicht zu rühren, denn es sind ja — 500 kg Marmor; und bei der gelesenen oder Litteratur-Maria Stuart gilt das genau Entgegengesetzte. Warum hat denn Schiller beinahe nichts Episches geschrieben? — Weil er, schon im Verstande der damaligen Zeit, als Dramatiker ein Vollkünstler in unserem Sinne war.

Halten wir nur die 2 bisherigen Zitate aus Sch. zu einander, so läßt sich daraus schon ein Widerspruch mit seiner Ästhetik (der irrigen Durchführung des genial richtigen Grundgedankens der „Idee") nachweisen. Er sagt selber im 1. Zitate: „Die höhere Objektivation bedürfe, um zu erscheinen, einer ganzen Reihe von Zuständen in der Zeit und alle diese müßten zusammengenommen werden"; kann das die Historienmalerei und die Skulptur, wenn er (Sch.) auch in der Durchführung noch so vergeblich versucht, seinem genial wahrhaften Grundgedanken (der Idee als Aufgabe der Kunst) Gewalt anzutun? — „Nein", erwiderte jeder Unbefangene, „das ist ein grober Widerspruch"; und noch deutlicher wird der, wenn man das 2. Zitat dazu hält; denn hier sieht und sagt der große Denker implicite, daß die bildenden Künste den niedrigeren Objektivationen geradezu entsprechen.

Da läßt sich aber heller hineinleuchten!

Jeder Künstler bedient sich zur Nachbildung der Idee bez. zur Herstellung des Kunstwerkes irgend eines Materials; der Bildhauer — des Marmors, der Dramatiker — des Menschen. Nennen wir dieses Material das künstlerische Mittel, so ist der Marmor — das des Bildhauers, der Mensch — das des Dramatikers. Gewiß gibt jedermann zu, daß das künstlerische Mittel auch die

*) Nie — die Poesie; — darum wendet sich der Meister gegen das Schildern und Beschreiben und Schopenhauer sagt warum: „Gränzen der Künste!"

**) O ja, sagt der Litterat — und der Buchdrucker und der Buchhändler stimmen ein.

Eignung besitzen müsse, den Vorwurf des Künstlers (das künstlerische Objekt oder das Objekt der Idee) zur Darstellung zu bringen; und Marmor und Mensch sind gar weit auseinander. Das läßt sich sogar schulgemäß fassen; Sch. sagt (Deussen I, S. 252, Z. 33—35): „Der Stoff der schönen Architektur ist der Kampf zwischen Schwere und Starrheit". Der Marmor (oder irgend ein anderes Gestein), das künstlerische Mittel der Architektur, ist schwer und starr. Und Sch. sagt auch ausdrücklich: „Auch ist jede Qualität der Materie immer Erscheinung einer Idee . . . Dies gilt nun selbst von den allgemeinsten Qualitäten der Materie, ohne welche sie nie ist, und deren Ideen die schwächste Objektität des Willens sind. Solche sind: „Schwere, Kohäsion, Starrheit usw . . ." Folglich dürfen wir auch von einer „Idee des künstlerischen Mittels" sprechen.

Und nun fragt ein etwas intelligenterer Landmann: „Sollte man wirklich mit den Mitteln der ersten, einfachsten, dumpfesten Sichtbarkeiten des Willens, welche das Leben, die Willensäußerungen des Steines ausmachen (Deussen, I, S. 252—3), den Menschen darstellen können, ihn, mit den letzten, kompliziertesten und (vernünftig motiviert) hellsten Unsichtbarkeiten dieses Willens, dieser höchsten Objektivation?" — Auch hier kann nur verneint und wieder von harten Widersprüchen geredet werden und schulgemäß ließe sich das folgendermaßen ausdrücken: Die Idee des künstlerischen Mittels muß der Idee des künstlerischen Objektes adäquat sein; d. h. die Idee einer niedrigeren Objektivation, in der die Sichtbarkeit des Willens (die Erscheinung) das vorwiegende, wichtigere ist, begnügt sich in der Nachbildung auch mit einem weniger ausdrucksfähigen oder -reichen Mittel; für die Idee Mensch, in der die „Unsichtbarkeiten" des Willens (Gedanke und Empfindung) das Auszeichnende sind, muß — zur Sichtbarkeit diese Unsichtbarkeit hinzutretend — beides darzustellen sein. Die alten Einzelkünste waren, wenn sie zur Darstellung der Idee: Mensch sich anließen, an die jedesmal im Ausdrucksvermögen eng beschränkte Idee ihres künstlerischen Mittels gebunden, und ihr Unvermögen, wirklich den Menschen darzustellen, führt immer zu einer Groteske (Sokrates sagt, nicht zum Apoll von Belvedere, sondern zu einem künftigen Schüler: „Rede, damit ich dich sehe!"). Daher darf abschließend behauptet werden: Nennen wir das, was der Mensch als (äußere) Erscheinung (Ursache), Bewegung (Reiz) und Beseelung (vernünftige Motivation) in sich faßt, die Universalität seiner Idee, so leuchtet nach dem Vorgebrachten ein, daß die Idee jenes künstlerischen Mittels, das ihn darstellen soll, dieselbe Universalität des Ausdrucksvermögens besitzen muß, um das überhaupt zu können. Das gilt, auch wenn sich diese „unsere Alten" ändern.

Und hier ergibt sich gewissermaßen als Nebenprodukt, daß jedem künstlerischen Mittel ein besonderes, nur ihm eigentümliches Ausdrucksvermögen zugehört; so daß die Plastik nicht den Gedanken darstellen kann und die Poesie nicht die Erscheinung. Die Raumkünste geben die „Sichtbarkeit" wieder, die Zeitkünste bauen — aus und in der Erfahrung und auf ihr — die hellen Unsichtbarkeiten des Willens (Poesie und Musik) auf. Aber genau so wie der Wille die Idee eines höheren Objektivations-Materiales nicht in die Luft oder den leeren Raum — vereinzelt und abgelöst — projiziert, sondern untrennbar an das Ursprünglichste, die Erscheinung, heftet, so kann das auch die Kunst nicht, wenn sie die Idee: Mensch darzustellen hat; hier erhält alles, was Litteratur heißt, für die Zukunft (wie ferne, wie nahe) von Wagner und Schopenhauer den Todesstoß.*)

*) Den Dolch hat übrigens, wie bald zu lesen sein wird, bereits — Goethe gezückt.

Mit der „Idee des Materials" und daß der Stoff dessen, was es darzustellen habe, ihm genau entsprechen müsse, ist schopenhauerisch genau das Selbe gesagt, was der Meister von den „Gränzen jeder egoistischen Einzelkunst" ausführt und wie er im Verfolge davon spricht, daß „genau dort — wo das Vermögen der einen Kunst aufhöre — das der anderen beginne". Darum übergeht er dort, wo er nur die Idee: Mensch im Auge hat (Kunstw. d. Zuk.) die Plastik und Malerei (die unbewegliche Erscheinung) vollkommen und stellt zwischen Dicht- und Tonkunst die Tanzkunst, den Darsteller (Mimen), also die — der hohen Objektivation nur entsprechende — bewegliche und bewegte und beseelte Erscheinung. Die Idee des künstlichen Mittels muß mit der Idee des dargestellten Objektes übereinstimmen; daher — je inhaltsärmer die Idee des Objektes — desto niedriger auch die Idee des künstlichen Mittels und umgekehrt; das künstlerische Objekt erfordert ein entsprechendes Mittel, der Mensch kann nur durch den Menschen dargestellt werden. — Wohlgemerkt und eingeschaltet! — Damit ist in keinem Geringsten eine Herabsetzung der großen Werke der echten, tiefen Einzelkünste gemeint; es ist nur gesagt, daß auch die Kunst sich entwickelt, und ohne die größten Vertreter der Einzelkünste, wo sie ihr höchstes errungen und wo sie geirrt (die Idee ihres künstlerischen Mittels überschätzt) haben, hatte der Weg zur „neuen Gesamtkunst" gar nicht gefunden werden können. — Wieder zum Thema zurückkehrend — und als ein gar gewaltiger Widerpart der konservativen Einzelkunst-Ästhetik und ebensolcher Fürsprecher des Meisters meldet sich — Goethe: „Ich war völlig überzeugt, daß alles, was in der Erzählung ergötzte, vorgestellt eine viel größere Wirkung tun müsse; alles sollte vor meinen Augen, alles auf der Bühne vorgehen", heißt es im Wilh. Meister (T., 8. Aup.); und für die Wiedererwecker Hanslicks fügt, rücksichtslos genug, Schiller schon damals hinzu: „Die Musik in ihrer höchsten Veredelung muß Gestalt werden", also — durch Don Juan und Zauberflöte angeregt — offenbar auch auf die Bühne bezogen.

Das Drängen nach Wahrhaftigkeit, das in den 2000 Jahren der Einzelkünste (in der Malerei und Musik besonders deutlich erkennbar) unwiderleglich zu Tage tritt, hat seinen genialen Ausdruck in der — nun wohl verständlich gewordenen — Entdeckung Schopenhauers gefunden, daß die Darstellung der Idee — Aufgabe der Kunst sei. Was von der alten „Schönheit" als Aufgabe der Kunst und vom „Ideal" zu denken sei, kommt ein andermal und andernorts; auch hier hängen der Meister und Schopenhauer auf das Innigste zusammen. Auf den selben Wegen hat der Weise von Frankfurt auch das Wesen der Musik ergründet; aber als er sich anließ, diesen Gedanken aus- oder durchzuführen, reichten seine Kräfte nicht und er verirrte sich zu — Rossini. Genau so ist es ihm, im Vertrauen gesagt, mit seiner ganzen Ästhetik ergangen; er — hat die neue Ästhetik (die des Gesamtkunstwerkes), in der das künstlerische Objekt das künstlerische Mittel bestimmt und fordert, begründet — und ist in der alten Ästhetik, die das künstlerische Objekt nach dem beschränkten Ausdrucksvermögen des künstlerischen Mittels vergewaltigte, befangen geblieben; daher die vielen Widersprüche im III. Buche, die es verlohnen würde in einer eigenen Arbeit darzulegen.

Ist es denkbar, daß dies sein hohes Verdienst schmälern könnte? — Das kann um so weniger sein, als ja 30 Jahre darnach schon der Meister — ohne Schopenhauer zu kennen — seine beiden großen Kunstschriften herausgab und damit — und wie viel mehr noch durch seine „Werke — erfüllte, was der große Denker ergründet hatte.

Winckelmann, der Klassizismus und die märkische Kunst.

Von Max Gg. Zimmermann.

Zum 200. Geburtstage Winckelmanns.

Winckelmann war der Prophet einer neuen künstlerischen Weltanschauung, der des Klassizismus. Sein Reformwerk ist aus dem tiefsten Bedürfnis seines Wesens gequollen, daher war er so erfolgreich. „Winckelmanns Werke", sagt Goethe, „sind eine Lebensdarstellung, sind ein Leben selbst".

Welche Bedeutung Winckelmann hat, erhellt aus der Jahrhundert langen Nachwirkung seines Auftretens, ja seinem unmittelbaren Nachleben bis auf den heutigen Tag, wie die jährlichen Feiern seines Geburtstages außer in seiner Vaterstadt Stendal, in mehren archäologischen Gesellschaften, Instituten und an einigen Universitäten beweisen. Soviel Neues Winckelmann gebracht hat, auch er war ein Kind seiner Zeit, und seine ungeheure Wirkung wäre nicht möglich gewesen, wenn nicht der Boden in verwandtem Sinne schon vorbereitet gewesen wäre. Daß Winckelmann aus dem Geiste seiner Zeit, wenn auch diesen wesentlich mitbestimmend, emporwächst, und wie er auf die Folgezeit wirkte, soll der Gegenstand unserer Darlegung sein.

Der Grundsatz des Nationalismus, für den heute solche Ströme edlen Bluts vergossen werden, existierte für Winckelmann nicht. Keine Spur von Stolz darauf, daß er ein Märker, daß er ein Preuße war, zu einer Zeit, in der ein großer König durch seine geniale Kriegführung und Staatskunst das kleine Land zu einer europäischen Großmacht emporführte. „Mein Vaterland vergesse ich gern", schreibt Winckelmann, „es ist kein Tropfen preußischen Bluts in mir". Freilich, wenn wir ein besonders drastisches Beispiel für die Stärke der damaligen internationalen Gesinnung anführen wollen, brauchen wir nur unsern Blick auf eben jenen König und Friedrichs Tafelrunde in Sanssouci zu richten, die in eben dem Lustrum tagte, an dessen Ende Winckelmanns Erstlingsschrift erschien. Es waren Franzosen, Engländer, Italiener, die der große Herrscher dort um sich versammelte und deren Gesellschaft ihm eben soviel galt wie die seiner preußischen Generale; und dieser deutsche Held sprach und schrieb fast ausschließlich französisch. Das paßt nur in den Rahmen aller geistigen und künstlerischen Bewegung der damaligen Zeit. In der Philosophie spannen sich die engsten Beziehungen von Volk zu Volk, indem Locke und Newton auf Frankreich wirkten und dieses im Verein mit England die deutsche Philosophie und ihren Heroen Leibniz beeinflußten. Unter den Künsten war die internationalste die Musik, deren Verstehen an kein Wort gebunden ist. Die italienische Oper, die italienischen Sänger und Bühnendekorateure beherrschten ganz Europa. Die großen deutschen Musiker Händel und Gluck waren auch in Italien und England, letzterer auch in Frankreich heimisch. Fast ebenso international waren Architektur und architektonische Dekoration, deren abstrakte Formensprache sie ebenfalls allen Völkern leicht mundgerecht machte.

Aber auch die Historienmaler, Italiener, Franzosen, Deutsche, deren akademischer Stil in allen Ländern der gleiche war, verbreiteten sich ohne Rücksicht auf ihre Herkunft über alle Höfe Europas von Madrid bis Petersburg. Der berühmteste unter ihnen, der Freund Winckelmanns, Anton Raphael Mengs, war heimischer in Rom und Madrid als in seiner Vaterstadt Dresden. Ja selbst ein Landschaftsmaler wie Bernardo Bellotto hat in seinen Prospekten mehr noch als seine

oberitalienische Heimat, Wien, Dresden und Warschau verherrlicht. In der Plastik herrschte ebenfalls internationale Stilgleichheit, entweder die Formen Berninis und deren Abwandlungen oder die des Altertums.

International ist auch der Klassizismus. Da er auf einer längst untergegangenen Kunst fußte, konnte er besonders leicht Gemeingut werden.

Welche Rolle spielte das klassische Altertum im Kulturleben der Völker schon vor Winckelmann? Zunächst als Gegenstand. Seit den Zeiten der Renaissance hatte es nie aufgehört aufs reichste verwertet zu werden. Die Oper war zu Ende des 16. Jahrhunderts mit Ottavio Rinuccini's und Jacopo Peri's „Daphne" in Florenz im Zusammenhang mit den Bemühungen das antike Drama wieder zum Leben zu erwecken entstanden; so ist es natürlich, daß ihre Stoffe auch weiterhin während des 17. und 18. Jahrhunderts bis auf Glucks Meisterwerke und weit darüber hinaus hauptsächlich der antiken Sage und Geschichte entnommen wurden. Auch im Drama herrschte, wenigstens in Frankreich, der antike Stoff vor bei den großen Tragikern, Corneille, Racine, Voltaire und ihren Zeitgenossen. Shakespeare nahm seine Stoffe, wo er sie für sich geeignet fand, so auch aus dem römischen und griechischen Altertum, aber es ist doch bezeichnend für die Stärke der antiken Strömung auch in seinem Lande, daß er den ersten Ruhm mit zwei Epen antiken Gegenstandes, „Venus und Adonis" 1592, „Lukrezia" 1594, gewann.

In der Malerei blieb in ganz Europa, von der Galerie der Caracci im Palazzo Farnese und Guido Reni's Aurora an, die antike Götterwelt immer ein Hauptgegenstand. Unzählige Gestalten aus ihrem Kreise und die sich antikisch gebärdenden Allegorien bevölkerten durch die beiden folgenden Jahrhunderte — sehr bald in Untensicht und in immer wilder werdende Ballettänze übergehend —, alle Decken von Palästen jeder Art und stiegen auch auf die Wände, auf Gobelins und Tafelgemälde herab. Dieselben Gestalten gestikulierten als Statuen auf den Dachgesimsen und Terrassen weltlicher Gebäude, belebten, auch auf Wandreliefs erscheinend, den Außen- und Innenbau, verdichteten sich besonders in Baderäumen wie das Marmorbad in Cassel und in den Parterres der Gärten, umringten als Nymphen und Tritone die Wasserbecken, lugten als faunische Gruppen aus den verschwiegenen Laubengängen der Parks und verloren sich als Jagdgötter in schattigen Hainen.

Der Poesie und der Malerei gemeinsam sind die Schäferszenen. In der Litteratur kamen sie von den Idyllen Theokrits und den Eklogen Vergils, fanden ihre einflußreichste neuere Verkörperung durch Battista Guarini's Pastor fido und lassen sich bis in Goethes Jugendgedichte verfolgen. In der neueren Malerei leiten sie ihren Ursprung von Giorgione, z. B. dem Konzert im Louvre, her, gehen durch die geistig verwandten Bilder von Francesco Albani mit Nymphen und Putti, zeigen sich bei Poussin, spielen eine Rolle selbst in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts bis in die Porträts hinein, indem Brautpaare als Schäfer dargestellt werden, und endigen in den Fêtes galantes Watteaus und seiner Nachfolger.

Neben den antiken Gestalten- und Vorstellungskreis tritt die antike Form in allen Künsten. Verfolgen wir deren Entwickelung bis zum ersten Auftreten Winckelmanns im Jahre 1755. Für die Ausbildung der antiken Form in der Litteratur waren die Übersetzungen nach griechischen und lateinischen Dichtern von Wichtigkeit. Schon im 16. Jahrhundert treten sie uns in Frankreich entgegen, dessen Poesie bereits damals stark klassizistisch gefärbt war, besonders durch die Übersetzung der pseudo-anakreontischen Gedichte von Remi Belleau (1528

bis 77) und in England durch die 1585 erschienenen zehn Tragödien des Seneca. So weit diese letzteren von ihren griechischen Vorbildern entfernt waren, so genügten sie doch, um in Frankreich und England den Anstoß zur Entstehung des klassizistischen Dramas zu geben. Im Abstand von einem Jahrhundert, um 1600 und bald nach 1700, wurde der Homer von George Chapman und Alexander Pope zweimal ins englische übersetzt. Ersterer übersetzte auch andere griechische und lateinische Dichter, letzterer übertrug Stücke aus Horaz und Ovid. In der eigenen Dichtung trat die antikisierende Strömung besonders stark in Frankreich hervor. Sie wurde dort zu Anfang des 17. Jahrhunderts durch den hochgefeierten Italiener Giovanni Battista Marino, der sich an Ovid und Theokrit anlehnte, besonders bestärkt. Boileau schrieb je zwölf von Horaz ausgehende Satiren und Episteln, Lafontaine entnahm die Stoffe für seine Fabeln dem Äsop und Phaedrus. England dagegen, das in allen Künsten das nationale Element stark bewahrte, huldigte um 1700, besonders im Zeitalter der Königin Anna, mehr einem allgemeinen Klassizismus, der wesentlich durch die französische Literatur vermittelt und beeinflußt war. Am engsten vermeinten die französischen Dramatiker des 17. Jahrhunderts sich an die Antike anzuschließen. In Chapelains Schrift: „Sentiments de l'Académie française sur la tragicomédie du Cid" 1638, wurde die Dreieinheits-Theorie für das französische Drama zum Gesetz erhoben, und Corneille suchte in seinen 1660 verfaßten drei „Discours sur le poëme dramatique" nachzuweisen, daß er nach den Regeln des Aristoteles geschaffen habe, ein Irrtum, dem Lessing in seiner Hamburgischen Dramaturgie entgegenwirkte.

Am spätesten trat die deutsche Literatur, zuerst beschäftigt mit den Problemen der Reformation, dann niedergehalten durch die Verwüstungen des 30jährigen Krieges, in die antike Strömung ein, in größerem Umfang erst im 18. Jahrhundert. Daß Martin Opitz schon in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts die Antigone des Sophokles und die Trojanerinnen des Seneca ins Deutsche übersetzte, will nicht viel besagen, da er auch aus dem englischen und französischen übersetzte, um Vorbilder für die deutsche Literatur zu schaffen, die so vieles nachzuholen hatte. Nicht war es in Deutschland wie in Frankreich die große Kunst des Dramas, die von der antiken Strömung getragen wurde, sondern in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein Zweig der Lyrik. Es entstanden im Anschluß an die, bis auf wenige Bruchstücke apokryphen Liebes- und Weinlieder des griechischen Dichters Anakreon und unter Mitbenutzung der entsprechenden Vorbilder des Horaz die anakreontischen Gedichte. Der einzige unter ihren Sängern, der wirklich erlebte, was er dichtete, war der Hamburger Friedrich von Hagedorn, von dem die deutsche Anakreontik ihren Ausgang nahm, während sie durch die Übersetzung des Pseudo-Anakreon von dem frommen Konsistorialrat Götz in der Pfalz und dem ehrbaren Justizrat Uz in Ansbach erst recht in Mode gebracht wurde und durch die trefflichen reimlosen „Scherzhaften Lieder" von Gleim (1744) ihre weiteste Verbreitung fand. Aber auch Gleim war weit entfernt davon den Grundsätzen, die er besang, zu folgen, er trank Wasser und dachte nicht daran, sich sein beschauliches Dasein als Junggeselle durch Liebesabenteuer stören zu lassen. Daß es dieser Art von Poesie daher allzusehr an Kraft und Lebenswärme gebrach, läßt sich denken.

Aber sie war auch nur eine Vorstufe. Die nicht nur im antikisieren zuletzt erwachte deutsche Dichtkunst sollte um so höher emporsteigen. Um die Mitte des Jahrhunderts erstand ihr wahrer Herold in Friedrich Gottlieb Klopstock. 1748 erschienen die ersten drei Gesänge des „Messias". Wenn er auch der allgemeinen Mode seiner Zeit folgte, und den Blick auf die englische Dichtkunst gerichtet

hielt, indem er eine Parallele zu Miltons „Verlorenem Paradies" schaffen wollte, so waren es doch zuerst Homer und Vergil gewesen, an denen er sich entzündet hatte, und es war das Versmaß dieser Dichter, der Hexameter, in dem er sein Gedicht schrieb. Die mehrfachen früheren Versuche, diesen Vers im Deutschen einzuführen, waren nicht viel mehr als mißglückte Experimente gewesen. Ewald Christian von Kleist verwendete für seinen gleichzeitig entstandenen „Frühling" den amphibrachischen Hexameter, der eine kurze Vorschlagsilbe hat. Klopstock verstand den Geist der deutschen Sprache und des antiken Versmaßes mit einander zu vermählen, und machte es dadurch in unserer Sprache heimisch. Seine Versuche in andern antiken Strophen, besonders den von Horaz angewendeten, blieben dagegen nur eine Episode; dennoch waren sie von hoher Wichtigkeit. Im Gegensatz zu allen früheren verschmähte Klopstock es, dem antiken Vorbild seine Vorstellungswelt zu entlehnen. Wieviele das auch in verschiedenen Ländern versucht hatten, den Wenigsten war es auch nur einigermaßen geglückt. Am nächsten war dem antiken Dichter in Deutschland der geistesverwandte Friedrich von Hagedorn gekommen. Weder er, noch der von Lessing in seinem Vade mecum vernichtete Pastor Samuel Gotthold Lange, der 1747 mit einer Gedichtsammlung „Horazische Oden" an die Öffentlichkeit getreten war, hatten die Versmaße des Horaz angewendet. Klopstock dagegen entlehnte dem Römer nur die Form und drückte darin seine eigenen inneren Erlebnisse aus. Kein Dichter hatte bisher eine antike Kunstform so getreu übernommen, und keiner hatte dabei der Antike im Wesen so frei gegenüber gestanden. An dieser strengen Metrik wurde die deutsche Sprache dichterisch erzogen, sie kam in engste Berührung mit der antiken Poesie und bildete ihre Form im edlen Geiste der Antike aus. Klopstock ist es, wie Platen sagt, der „das Maß herstellt und die Sprache beseelt und befreit von der gallischen Knechtschaft." So wurde von ihm die Grundlage für die hohe Kunst der deutschen Klassiker geschaffen.

Für die Ausbildung der antikisierenden Form in der bildenden Kunst ging der erste Anstoß von Italien aus im Anschluß an die Hochrenaissance. Die Gemälde der Caracci und ihrer Schule, soweit sie antiken Gegenstandes sind, und die meisten Bilder des Guido Reni sind klassizistisch, und neben die in Rom entstehende Barockarchitektur trat mit Serlio's und Vignola's Lehren und Domenico Fontana's und anderer Bauten die akademische, die ihr Auge auf die Antike richtete. Ja, so voller Hochrenaissancegefühl Palladio noch ist, auch in seinen Werken dämmert der Klassizismus herauf. Was den Klassizismus in allen Künsten charakterisiert und von der Hochrenaissance unterscheidet, ist, daß er weniger Schöpferkraft enthält und nicht so sehr bestrebt ist, etwas der Antike Paralleles hinzustellen, als diese bewußt, sei es in der Gesamttendenz, sei es in Einzelheiten, mehr oder weniger nachzuahmen. So ist er, von des Gedankens Blässe angekränkelt, mehr ein Produkt des Verstandes als der Phantasie. Mag Italien Richtung weisend gewesen sein, zur vollen Entfaltung und dauernden Wirkung kam der Klassizismus doch erst im Norden, namentlich in Frankreich, England, Deutschland.

Die Malerei freilich machte auf den meisten Gebieten und in allen Ländern im 17. Jahrhundert die größten Wandlungen gegen das Renaissance-Zeitalter durch, indem sie sich zum Naturalismus und dem Malerischen in Farbe und Beleuchtung bekannte. Dennoch setzte sich in einem Zweige, dem akademischen, der von den Caracci und ihrer Schule gegebene und jener neuen Auffassung entgegengesetzte klassizistische Anstoß bis ins 18. Jahrhundert kaum verändert fort. Ja, bei einem Volke, bei den Franzosen, erreicht die Malerei innerhalb des Klassizismus wenigstens in der Landschaft ihre der Hochrenaissance entsprechende Höhe in zwei, allerdings zu

Rom lebenden Meistern, Nicolas Poussin und Claude Lorrain. Doch selbst die französische Rococomalerei bewahrte neben den Gegenständen auch in der Form die Erinnerung an die Antike, und sogar die Gegenwirkung ging von dieser aus, zuerst in den 1747 erschienenen Réflexions von La Font de Saint Yenne, der nach einer nicht nur den Augen schmeichelnden sondern auch die Seele darstellenden Historienmalerei mit ernsten, auch moralisch wirkenden Gegenständen verlangte, und die in dem damaligen Bauintendanten Lenormant de Tournehem, einem Onkel der Pompadour, unter der Beratung von Charles Coypel einen Beschützer fand. Carle van Loo malte 1757 in seinem Opfer der Iphigenie die Gestalten nach antiken Statuen und bildete alle Geräte treu nach antiken Vorbildern, und Joseph-Marie Vien fing im Beginn der sechziger Jahre an den antiken Reliefstil in der Malerei nachzuahmen.

Auch in der Plastik erwies sich Frankreich als der Hort des klassischen Geschmacks. Wenn auch bei der Behandlung des Nackten in den Figuren Bernini's und seiner zahlreichen Nachfolger in allen Ländern immer eine gewisse Nachwirkung der Antike bestehen blieb, so schimmert doch am deutlichsten in der französischen Plastik des 17. Jahrhunderts der antike Akt durch die oft sehr laute Barockauffassung hindurch, und ein Schönheitsgefühl kommt darin zum Ausdruck, das dem der Antike verwandt ist. In der ersten Hälfte und besonders gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts trat das griechische Schönheitsideal immer deutlicher hervor. Zuerst Edmond Bouchardon kam ihm in einigen Werken auch im beruhigten Umriß und im Vermeiden der malerischen Elemente ziemlich nahe, indem er sich bemühte, den auf die Antike verweisenden Lehren seines Freundes, des später näher zu erwähnenden Grafen Caylus, zu folgen. Wie hoch gerade diese Richtung geschätzt wurde, beweist, daß Ludwig XV. die beiden frühen Werke Jean Baptiste Pigalle's, den Merkur und die Venus, als Geschenk für Friedrich den Großen bestimmte. Das erstere entstand im Modell schon 1741 in Rom unter dem Studium des Altertums, und beide sind verhältnismäßig reine Klänge in antikem Sinne. Besonders die Venus ist von einer seit der Renaissance und einzelner ihrer Nachklänge, wie die heilige Cäcilie von Stefano Maderna, vergessenen Schlichtheit der Körperhaltung, mag auch der Ausdruck des Kopfes so schmachtend sein, daß er den Spott Winckelmanns, als er das Werk 1752 in Potsdam sah, herausforderte. Auch die Badende Falconet's von 1757 und einige andere Werke folgen derselben Auffassung.

Die französische Architektur hatte im Renaissance-Zeitalter eine Feinheit und leichte Grazie bewiesen, die sie der griechischen Antike verwandter erscheinen läßt als die italienische Hochrenaissance-Baukunst, indem diese wie die antik-römische mehr auf kräftige und räumlich große Wirkung ausging. Im 17. und in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts bietet sie dann ein kompliziertes Bild dar, weil mehre Strömungen, Renaissance, Barock, Akademisch, Klassizismus, die beiden Letzteren nicht ohne gemeinsame Verbindung, nebeneinander laufen, sich teilweise berühren und durchdringen, und zwar verhalten sich die einzelnen Gebäudegattungen den Stilen gegenüber verschieden, während die einzelnen Meister in verschiedenen Bauten oft mehren von ihnen huldigen.

Die beiden Hauptbauaufgaben sind die katholische Kirche und mehr noch der Palast. Die erste deckt sich im Wesentlichen mit dem Barock, während in der zweiten die übrigen Strömungen herrschen. Der römische Barock hatte für den Kirchenbau so eindrucksvolle Beispiele aufgestellt, daß Frankreich darin folgte. Für die protestantische Kirche hatte Salomon de Brosse 1623 in dem Temple zu Charenton die alt-römische Marktbasilika mit ihren Emporen verwendet. In seiner Fassade von St. Gervais, 1616—21, bewahrte er noch einen Rest der Renaissance-Auffassung,

indem er sie dreistöckig und nicht wie die Italiener nur zweistöckig aufführte. Auch sind die Säulen der drei Ordnungen übereinander rein gebildet und ziemlich gleichmäßig gereiht. Dann aber treten die Sorbonne-Kirche, 1635—56, Val de Grâce, begonnen 1645, das Collège des quatre nations (Institut de France) seit 1661, der Dôme des Invalides, 1675—1706, der römischen Barock-Kuppelkirche außerordentlich nahe, nur daß sie weniger schwungvoll, trockener und nüchterner, der Invalidendom allerdings auch edler und renaissanceartiger, erscheinen.

In schroffem Gegensatz zu den Kirchen bleiben die Hotelbauten bis zum Schluß der siebziger Jahre des 17. Jahrhunderts in der Hauptsache renaissancemäßig. Aus dem alten Grundriß mit vier Flügeln um einen Hof und vier Eckpavillons entwickelt sich bald der nach einer Seite hin offene Hof, die Cour d'honneur, oder bei kleineren Anlagen ein Mittelbau mit wenig vortretenden Flügeln. Einzelne Teile, und zwar in der Mitte des Haupttraktes, in den rechten Winkeln und an den vorderen Enden der Seitenflügel, werden pavillonartig ausgebildet und jeder Teil unter ein besonderes Dach genommen. Dieser Vereinzelung entspricht die deutliche Scheidung in zwei oder zwei und einhalb, auch drei Stockwerke, die Abteilung einzelner Wandflächen durch Säulen oder Pilaster, und diese Gestaltung verleiht der französischen Palastarchitektur in den Fassaden den Charakter der italienischen Frührenaissance. Dazu kommen als weiteres vereinzelndes Motiv die Dacherker. Noch das für die Gräfin Montespan 1676—79 von Jules Hardouin Mansart zu Versailles errichtete Schloß Clagny folgte diesem alt hergebrachten Typus. Jene feine und leichte Grazie, die den Louvre Lescot's und z. B. das gleichzeitige Château Mesnière auszeichnet, bleibt auch in den Hotelbauten des 17. Jahrhunderts oft erhalten, zu denen das Hôtel de Ville in La Rochelle, 1587—1607, mit seiner edlen korinthischen Ordnung im Hauptgeschoß hinüberführt. Besonders feine Beispiele sind das Hôtel de Ville zu Troyes von 1624, das fast noch im Geiste Lescot's frührenaissance-mäßige Hôtel de Ville zu Reims von 1627 und das von François Mansart 1642 begonnene Château Maisons-sur-Seine bei St. Germain.

Andere dagegen sind vom Klassizismus angeblaßt. Das klassizistische Ausgehen auf Größenwirkung zeigt sich darin, daß öfters zwei Stockwerke durch eine Ordnung von Säulen oder Pilastern zusammengefaßt werden, aber im Gegensatz zu dem italienischen Vorbild behält in der Regel dabei die Stockwerkteilung die künstlerische Oberhand. Das Nüchterne des Akademischen kommt dann noch öfters dadurch zur Geltung, daß die Wandgliederung, auch bei Gebäuden, die so voller Renaissancegefühl sind wie Maisons-sur-Seine, in möglichst flachem Relief gehalten wird, daß die Fenster nur schwach umrahmt werden und der plastische Schmuck fast gänzlich vermieden wird. Vielleicht am meisten akademisch-klassizistisch unter den Palastbauten jener Zeit ist das gegen 1650 entstandene, ursprünglich offene Treppenhaus des Hôtel Lambert de Thorigny zu Paris von Levau mit seinen in die breite Öffnung gestellten toskanischen Säulen im unteren Hauptgeschoß und den jonischen Säulen im Obergeschoß. Die kühle Schärfe und steife Korrektheit der Formen weicht von der warmen Weichheit und lebendigen Elastizität der französischen Renaissance ab.

Eine eingreifendere Wirkung des Barockstils auf den Palastbau kommt sehr selten vor. Das am weitesten gehende Beispiel ist das Palais Luxembourg, 1615 für Maria von Medici von Salomon de Brosse gebaut, in dessen Bekleidung die Gartenseite des Palazzo Pitti von Ammanati nachgeahmt ist; aber es bleibt ein Einzelfall, weil es hier galt, dem Geschmack einer Italienerin zu huldigen; ist doch die ganze Anlage durchaus französisch. Sonst beschränkt sich die Einwirkung des Barock darauf, den Fassaden im geraden Gegensatz zu den akademisch-klassizistisch

beeinflußten ein stärkeres Relief mit Schattenwirkung zu geben, und auch da können wir gerade wie bei jenen ein Beispiel anführen, das sonst besonders viel Renaissancegefühl hat, das schon genannte Hôtel de Ville zu Troyes von 1624.

Fast alle diese Werke ordnen im Sinne der italienischen Frührenaissance die einzelnen Teile der Fassaden nebeneinander, und so war es auch bei der Gartenfassade des Versailler Königsschlosses von Levau, die 1665 begonnen wurde. Im Grundriß war das alte französische Motiv, Mittelbau und vorspringende Flügel, und somit Vereinzelung der Bauteile, beibehalten worden, erst Jules Hardouin Mansart legte 1679—84 vor den zurücktretenden Mittelteil den Spiegelsaal, schuf somit eine einzige glatt durchgehende Fassade und gab dem Mittelgeschoß das entschiedene Übergewicht, indem er die Fenster bedeutend erhöhte. Damit war das schon betonte Prinzip des internationalen akademischen Klassizismus, das er aus der italienischen Hoch- und Spätrenaissance hergeleitet hatte, ausgesprochen: Ausgehen auf einheitliche Monumental-Wirkung. Schon vorher aber war es noch klarer und eindrucksvoller in Erscheinung getreten in Claude Perrault's 1665—80 errichteter Louvre-Fassade. Hier waren nur noch zwei Teile, der Sockel und das gewaltige Hauptgeschoß, übrig geblieben. Kein attikaartiges Obergeschoß mehr wie am Louvre Lescot's und noch in Versailles. Sehr feinsinnig blieb der französische Grundriß mit vortretenden Eckpavillons wenigstens noch in Andeutung bestehen, indem die Hauptteile der Fassade als Säulenhalle mit etwas zurücktretender Hinterwand behandelt wurden. Dadurch, daß die Kolonnade fast bis zur Flucht der Eckrisalite vortrat und das giebelgeschmückte Mittelfeld diese Flucht ganz erreichte, wurde der Fassade grandiose Einheitlichkeit gegeben. Sonst aber beschränkt das Klassizistische an ihr sich auf einen leisen Anflug von überlegendem Verstande. In der Hauptsache ist sie ein Produkt der schöpferischen Phantasie und voller Renaissance-Gefühl. Während das Renaissancemäßige der französischen Bauten bisher immer mehr im Sinne der italienischen Frührenaissance gewesen war, ist die Louvre-Kolonnade das erste französische Hochrenaissance-Werk. Eine den Bildern Claude Lorrain's entsprechende Kunststufe ist damit erreicht. Neben diesem gibt es in Frankreich aus jener Zeit eigentlich nur noch einen wirklich als Hochrenaissance anzusprechenden Bau, das einstöckige Grand Trianon von Jules Hardouin Mansart, 1678—88, mit seinen edlen arkadenartigen Fensterreihen zwischen einfachen oder gekoppelten Säulen und Pilastern, seiner feinfühligen Innendekoration von klassischer Reinheit, seinem liebenswürdigen, durch Blätter und Blumen auf die freie Natur anspielenden, bescheiden verwerteten Schmuck.

Während der Hochrenaissancebau der Louvrefassade errichtet wurde, trat auch schon der erste ganz akademische Bau, die Porte St. Denis von Blondel d. Ae., 1672, in Erscheinung. Sehr bezeichnend für das Überlegte des Schaffens ist es, daß 1671 die Bauakademie gegründet wurde und daß die Architekten von nun an meist auch Architekturschriftsteller sind: Blondel d. Ae. veröffentlichte 1675—83 seinen „Cours d'architecture". Ihm schließen sich, um nur die Hauptwerke und ihre Verfasser zu nennen, an: de Cordemoy: „Nouveau traité de toute l'architecture" 1714, Briseux: mehre Schriften 1728—55, Germain Boffrand: „Livre d'architecture" 1745, Laugier: „Essay sur l'architecture" 1753, J. Fr. Blondel: „Architecture française" 1752—56. Blondel war von Vitruv ausgegangen. Da dieser jedoch Römer und nicht Grieche war, verbesserte er ihn nach Vignola, Palladio, Scamozzi. Er und seine Nachfolger verwerfen die blinde Vergötterung und Nachahmung der Antike und predigen für die Architektur das Vernünftige und Zweckentsprechende. Eine ehrliche Wahrheit soll den Bau beherrschen. Ein Hauptgrundsatz ist die Bienséance, die Schicklichkeit. Diese schreibt außen und innen, im Großen und

Kleinen, für jeden Teil des Baus bestimmte Formen vor, die nur hier verwertet werden dürfen, die mit der Bedeutung des betreffenden Teiles in Einklang stehen müssen und dieser Ausdruck geben sollen. Bauteile, für die die Bienséance Schmuckglieder nicht gestattet, brauchen nur in ihrer Einzelgliederung vernünftige Beziehungen (Proportionen) untereinander zu haben, um für schön zu gelten. An Schmuck wird sehr gespart, da die französischen Baumeister im Sinne und nicht ohne Einwirkung des römischen Akademikers Domenico Fontana durch möglichste Vereinfachung im Ganzen und in den Einzelgliedern monumentale Größe zu erreichen glaubten. Während sich bisher die französische Architektur gerade durch ihren poetischen Ausdruck ausgezeichnet hatte, wurde sie nun vielfach bis zur platten Prosa ernüchtert, und das Nationelle, Verstandesmäßige, das ein Grundelement des französischen Volkscharakters in ungelöstem Widerspruch zum phrasenhaften Überschwang auf der anderen Seite ist, tritt herrschend hervor. Es ist klar, daß bei diesen Lehren die Architektur etwas schematisches bekommen, die schöpferische Phantasie eingeengt, die Kunst ernüchtert werden mußte. Andererseits wurde dadurch aber auch die Gesamtwirkung geordnet und wohldisponiert, sodaß der gewollte Monumentaleindruck wirklich erzielt wurde. Alles dies gilt besonders für den Außenbau. Vorteile und Nachteile dieser Bauart zeigen sich z. B. in den Hôtels de Soubise von Delamaire 1716, Elysée von Molet 1718, de Matignon von Courtonne 1721 zu Paris, Rohan, vollendet 1741, zu Straßburg. Einen gewollten pikanten Gegensatz zu der strengen Außenarchitektur bildet vielfach die tändelnde Rokokoausstattung im Innern, wie besonders beim Hôtel de Soubise, das Germain Boffrand 1735—40 dekorierte.

Wo es die Bienséance bei diesen Bauten gestattete, Säulen und Pilaster zu verwerten, wie besonders an den Mittelteilen der Fassaden, oder an Arkadengängen der Vorhöfe, da wurden diese mit dem zugehörigen Gebälk besonders rein in antikem Sinne gebildet, und die Bewußtheit dieses Strebens verlieh ihnen etwas Klassizistisches. Aber auch unabhängig davon tritt um die Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert der Klassizismus besonders hervor. Er knüpft dabei an die Hochrenaissance-Elemente an, die in der Louvre-Kolonnade und im Grand Trianon enthalten sind.

Im Kirchenbau blieb auch gegen Schluß des 17. und im 18. Jahrhundert der Barockstil herrschend. Eine Ausnahme macht nur die Schloßkapelle zu Versailles und zwar jedenfalls, weil sie der Teil eines Palastes ist. Sie wurde von Jules Hardouin Mansart, dem Meister des Grand Trianon, seit 1699 errichtet. Mag das Äußere in seinem krausen Schmuckreichtum viel barockes haben, im Innern ist die Kirche mit ihrer edlen korinthischen Säulenstellung im Hauptgeschoß und dessen Vestibule, mit den schlichten ionischen Säulen im unteren Vorraum fast frei davon und voller Hochrenaissance-Charakter, der von klassizistischer Kühle nur leise angeweht ist. Wie sehr man dagegen bei selbständigen Kirchen bis gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts bei dem hergebrachten römischen Barock blieb, offenbaren deutlich die Fassaden von Saint Roch von Robert de Cotte, 1738 von seinem Sohn vollendet, und von Saint Louis zu Versailles, die Hardouin Mansart de Sagonné 1743—58 errichtete. Auch Servandoni's Entwurf für die Fassade von St. Sulpice, mit dem er 1731/32 bei der Konkurrenz den Sieg davontrug, war noch wesentlich barock. Erst während der 1733 begonnenen Ausführung wurde, wahrscheinlich noch vor 1745, der Plan geändert. In beiden Geschossen wurden zwei einheitliche Säulenhallen mit glatt durchgehendem Gebälk geschaffen, wodurch der klassizistische Eindruck herauskam. Damit erst hatte der Klassizismus auch den Kirchenbau erobert. Eine größere Kühle und Korrektheit läßt diesen

Bau, mehr noch als die bisherigen Palastbauten, durchaus klassizistisch erscheinen. Gleichzeitig verloren die Formen die Leichtigkeit und Anmut, die bisher die französische Architektur ausgezeichnet hatten, und wurden schwerfälliger, was mehr noch als bei Saint Sulpice bei der 1746 von Nicole begonnenen Kirche Ste. Madeleine zu Besançon und bei dem 1754 von Jean Hardouin Mansart de Jouy begonnenen Unterbau der Fassade von St. Eustache zu Paris in Erscheinung tritt. Der obere Stock der letzteren kehrt dann wieder mehr zum Barockcharakter zurück; so spielen beide Auffassungen ineinander. Klassizistisch war auch das schöne Innere der von unseren Feinden 1915 zerstörten Kathedrale von Arras, die Contant d'Ivry 1755 als Abteikirche begann und bei der er das antikaltchristliche Motiv der Säulen mit geradlinigem Gebälk wie in Santa Maria maggiore zu Rom für das Mittelschiff verwertete.

So ureigentümlich war eine Auffassung im Sinne der italienischen Frührenaissance der französischen Baukunst gewesen, daß noch J. G. Soufflot's erster Entwurf für die Kirche Ste. Geneviève (Panthéon) vom Jahre 1755 mit der Dreiteilung der Wand durch die Fensterreihe und der bescheidenen Kuppel voll davon ist; nur die mächtige Säulenvorhalle weist schon auf den Klassizismus. Die zwei bis drei Säulen tiefe Vorhalle ist ein internationales Motiv der damaligen Zeit, und sie wird verwertet, weil sie stärker als eine flache Vorhalle nur mit Frontsäulen an den griechischen Peripteros erinnert. Sie findet sich an kirchlichen und weltlichen Gebäuden z. B. der Superga bei Turin, St. Martin in the fields zu London, Prior-Park zu Bath. Bei Ste. Geneviève zu Paris drang erst in der Ausführung seit 1764 der Klassizismus völlig durch, indem die Wandflächen einheitlich behandelt wurden und die Kuppel die Herrschaft über den ganzen Bau erhielt. Aber das Motiv für die Kuppel holte sich Soufflot von Bramante's Entwurf für die Peterskuppel, und an diesen Meister und seine Entwürfe für die Peterskirche erinnert auch das Innere mit seinen edlen Einzelformen und der Eurythmie der Räume. Mit dieser Ausführung nahm die französische Baukunst eine erneute Richtung auf die Hochrenaissance im Sinne der italienischen, und diese fand, nur leise von der erkältenden Wirkung des Klassizismus berührt, in den letzten Jahrzehnten vor der Revolution einen vornehmen Ausdruck in einer Reihe von Werken der Architekten Soufflot, Moreau-Desproux, Louis, Contant d'Ivry, Gabriel, Mique, Antoine, Couture, Bélanger, Rousseau u. a.

Einen entscheidenden Einfluß auf die Wendung zum Klassizismus hatte Madame de Pompadour, die seit 1745 in ihre maßgebende Stellung bei Hofe gelangt war. Fast alle ihre Günstlinge unter den Künstlern waren der Antike zugewandt, was auf ihren eigenen Geschmack schließen läßt, so Nicolas Cochin, der Kupferstecher und Verfasser eines Werkes über Herculaneum, Soufflot, Gabriel, der Schöpfer des Petit Trianon, der Garde-Meubles und der Ecole militaire. 1748 sandte sie ihren Bruder Marquis de Marigny, der drei Jahre später mit 24 Jahren als Nachfolger seines Onkels Tournehem Bauintendant wurde, mit einem Stabe von Künstlern nach Italien. Cochin sagt in seinen Denkwürdigkeiten, daß die Rückkehr dieser Mission im Jahre 1751 für die französische Kunst „der wirkliche und entscheidende Wendepunkt" zur Antike war: „Nun lernten wir wieder richtig und mit Verständnis sehen".

Unter den Ergebnissen der Mission war auch die erste ausführliche Kunde über die Ausgrabungen einer antiken, erst 1763 als Pompeji erkannten Stadt am Fuß des Vesuv. Die dort gefundene antike Zimmerdekoration, von der man bisher nur wenige Beispiele kannte, hatte eine tief innere Verwandtschaft mit der in den Einzelheiten doch so ganz abweichenden Rokokodekoration. Diese war seit dem

Altertum die erste spezifische Innendekoration, sie ging ebenfalls darauf aus, das Auge angenehm zu beschäftigen, den Geist zu erheitern und den Raum scheinbar zur freien Luft zu erweitern. Das in der französischen Kunst so starke latente klassizistische Gefühl hatte zu diesem Parallelismus geführt. Nun begann der Kampf gegen die Rokokodekoration, in dem sich namentlich Cochin um 1755 im „Mercure" vernehmen ließ. Er drang auf die Beseitigung der sinnlosen Schnörkel und die Anwendung zweckentsprechender einfacher Formen, die Ausstoßung der S-förmigen Linien und deren Ersetzung durch Rechtecke und Kreislinien, die Bloßlegung der nackten Architekturglieder und die Unterordnung sinngemäßer Schmuckelemente. So entstand der nicht ganz zutreffend sogenannte Louis XVI Stil, der noch unter der Regierung des 1774 verstorbenen Ludwig XV. seinen Höhepunkt erreichte und dessen Anfänge sich z. B. schon in der Innendekoration des 1750 entstandenen kleinen Pavillon des jeux et de conversation beim Petit Trianon zeigen. Daß man sich voll bewußt war, damit an die Antike wieder anzuknüpfen, beweist die Benennung des Stils durch die Zeitgenossen als à la Grecque. Damit war man zur Groteske zurückgekehrt, die seit Raphaels Loggien niemals ganz abgestorben war, und die auch den Urausgangspunkt für die Entwickelung des Rokoko gebildet hatte.

In England versteht noch Christopher Wren aus Elementen der italienischen Hochrenaissance und des Barock Bauten voller Individualität und Phantasie zu schaffen, zum Teil schon deshalb, weil er nicht in Italien, sondern nur in Paris gewesen war und daher nicht unter dem unmittelbaren Eindruck der italienischen Bauten gestanden hatte. Dann aber wurde, namentlich durch den großen Kunstgönner Richard Boyle Earl of Burlington und die von ihm 1734 gegründete Society of Dilettanti eine gelehrte Aufnahme klassischer Elemente eingeführt. Es wurde Mode, daß die großen Herren, die vielfach selbst in Italien gewesen waren, Architekten nach Rom sandten, und Summen für archäologische Untersuchungen gaben. Es ist ganz natürlich, daß dadurch eine akademische Kunst entstand, die den bisherigen Stil verhärtete und unlebendig machte. Die Engländer fühlten sich zur Architektur der antiken Römer hingezogen, weil sie dieselbe Tendenz zur Weltbeherrschung hatten und diese Gesinnung ebenfalls durch grandiose Monumentalität ihrer Bauten auszudrücken wünschten. Während diese vorher mehr aus einzelnen zusammen gruppierten Teilen bestanden, wie noch bei Castle Howard (1702—14) und Blenheim Castle (1710—15) von dem Übergangsmeister John Vanbrugh, ging man jetzt auf mächtige einheitliche Baukörper aus. Da die Engländer aber wenig erfindenden Geist für die bildenden Künste besaßen, wendeten sie sich lieber an die Werke Palladio's, die ihren Bauzwecken unmittelbarer entsprachen und die Antike, besonders die römische, für moderne Bedürfnisse schon umgemodelt zeigten. Der Herrensinn trat ihnen auch hier entgegen, da Palladio in seinen Bauten einem stolzen Selbstbewußtsein der Besitzer Ausdruck gab. Das Geschick fremde Stile zu nationalisieren hatten die Engländer schon früher im Zeitalter der Gotik bewiesen, jetzt verstanden sie es, den römisch-palladianischen Baustil zum englischen Nationalstil zu machen. Mehrfach wurden palladianische Bauten geradezu kopiert. Colen Campbell baute Merenworth Castle bei Maidstone in Kent nach dem Stich von Palladio's Villa rotonda in der vom Grafen Burlington veranlaßten englischen Ausgabe des Palladio von Giacomo Leoni, die überhaupt einen großen Einfluß ausübte; und eine zweite, nicht ganz so enge Wiederholung schuf Gandon zu Foots Cray in Kent. Die Brücken in Prior Park zu Bath von John Wood und zu Wilton von Robert Morris sind abgekürzte Wiedergaben von Palladio's Entwurf zur Rialtobrücke. Das Mittelmotiv der

letzteren, eine Säulenhalle über einem Bogen, ist sogar zweimal an der Fassade des Somersethouse von William Chambers zur Überspannung von Durchgängen eingefügt worden.

Die Hauptaufgabe des römisch-palladianischen Stils in England war der Palastbau. Die Betrachtung einer größeren Reihe von Werken erweist die Armut der englischen Architekten an gestaltender Phantasie und läßt uns erkennen, daß die Benennung palladianisch nicht erschöpfend ist; denn auch die Bauten anderer Meister der Spätrenaissance und einzelne Motive des Barock klingen nach, weshalb der Zusatz römisch gerechtfertigt ist, und auch dieses ist noch nicht erschöpfend. Schon dadurch, daß die Gebäude immer zu beiden Seiten der Mittelachse streng symmetrisch sind, erleichtern sich die Architekten die Erfindung. Wenige Motive kehren immer wieder: kleinere Bauten mit einem Hauptgeschoß, das durch Säulen oder Pilaster gegliedert ist, über gequadertem Sockelgeschoß halten sich ziemlich eng an San Micheli's und Palladio's Paläste zu Verona und Vicenza, bei größeren werden zwei Stockwerke wie im römischen Barock durch eine Ordnung zusammengefaßt, oder die Wände bleiben wie bei Palladio's ländlichen Bauten glatt und die Fenster sind nur schwach umrahmt. Gern wird das Palladio-Motiv des oberen Abschlusses durch ein attikaartiges niedriges Stockwerk benutzt. Fast ständig ist das ebenfalls von Palladio gepflegte Motiv eines Mittelrisalits mit Säulen und Tempelgiebel. Etwa vorhandene Flügelrisalite werden mit bescheidneren Säulenstellungen ausgestattet. Durch eine Dachbalustrade wird der horizontale Abschluß besonders betont. Ländliche Bauten folgen dem schönen Motiv Palladio's in seinen Villen, den Mittelbau mit vortretenden kleineren Flügelbauten durch halbkreisförmige Säulengänge zu verbinden, die sich wie geöffnete Arme der Landschaft entgegenstrecken, nur daß die Dimensionen in England meist stark vergrößert werden und das Motiv durch Gruppen von seitlichen Bauten bereichert wird. Nach der Gartenseite werden Terrassen und Freitreppen nach dem Muster römischer Villen vorgelegt.

Für besonders antikisierend hielt man damals an diesen Bauten ihre Armut an Schmuck. Von der ursprünglichen Bemalung der griechischen Tempel wußte man nichts, und namentlich von dem am meisten geschätzten dorischen Stil glaubte man, daß er im wesentlichen ohne ornamentalen Schmuck gewesen wäre. Aber auch hier war Italien der Vermittler. Denn schon die akademischen Bauten eines Vignola und Domenico Fontana waren aus denselben Gründen sparsam im Schmuck gewesen und hatten das architektonische Moment hervorgekehrt; ihnen zur Seite trat Palladio, der es herrlich verstand, durch vornehmliche Beschränkung auf architektonische Formen Monumentalität zu erzielen.

Der britische Architekturschriftsteller Blomfield rühmt an dem englisch-palladianischen Baustil die gesetzte, besonnene Würde (sober dignity), die künstlerische Schweigsamkeit (artistic reticence), er sagt: „Man findet bei dem Engländer immer eine gewisse Selbstzurückhaltung, eine strenge Entschlossenheit, seinen Gedanken und dessen Ausdruck wohl in der Hand zu behalten". So bekommt die Architektur etwas Steifleinenes und eine kühle Gemessenheit. Sie enthält aber auch die äußere Korrektheit, auf die der Engländer einen so großen Wert legt; und in seiner Gleichgiltigkeit gegen das Moralische bei der Wahrung des äußeren Scheins sieht er leicht darüber hinweg, daß es dieser Architektur an Phantasiegehalt und innerer Wärme fehlt. Das Herrenmäßige der italienischen Spätrenaissance, in der große Dimensionen durch die Einfachheit der Motive zu besonderer Geltung gebracht wurden, und Palladio's, dessen stolzer Aufwand an Säulenstellungen, Giebeln und Freitreppen eifrig nachgeahmt ward, wurde durch die Kühle und Knappheit des

Ausdrucks, durch das Nüchterne und Bewußte in England zum Herrischen gesteigert. Die englische klassizistische Architektur ist der richtige Cant, sie ist durch ihre große, angeblich feierliche Gebärde darauf angelegt zu imponieren, und wie sehr sie das erreicht, beweist, daß die Fassade von Blenheim Castle in Rom, der Mutterstadt des Barock, durch die Fassade von San Giovanni in Laterano 1734 ziemlich genau wiederholt wurde, und zwar scheint Alessandro Galilei nach dem Aufrißstich in Colen Campbell's „Vitruvius Britannicus" von 1717 gearbeitet zu haben, denn dort ist das Vortreten des Mittelbaus nur durch den Schlagschatten angedeutet und die Fassade erscheint mehr in einer Fläche, wie es bei San Giovanni in Laterano wirklich ist. Es muß zugestanden werden, daß die weitreichende Wirkung der englisch-palladianischen Baukunst doch auch ihre inneren Gründe hat. Sie erfüllt bis zu einem gewissen Grade die Forderung Inigo Jones, daß die Architektur „solid, männlich und ungekünstelt" sein müsse. Nicht mit Unrecht rühmt Blomfield an ihr, daß sie „einfach und unmittelbar in der Zeichnung und bewunderungswürdig gesund" wäre. Das verlieh ihr die zähe Beständigkeit in ihren Grundsätzen, die auch dem englischen Wesen entspricht. „Entgegen der Erwartung", sagt A. E. Richardson, „blieb der wahre Gehalt der englischen klassizistischen Architektur mit jeder neuen Entdeckung auf dem Felde der Forschung, jeder neuen Ausgrabung eines Meisterstücks hellenischer Kunst bestehen und zeigt nur noch einen kaum wahrnehmbaren Wechsel". So erfüllt diese Architektur das ganze 18. Jahrhundert und selbst im 19. Jahrhundert erleidet sie nicht allzuviele Veränderungen. England ist auch das einzige Land, das sich fast ganz rein vom Rokoko hielt. Dagegen trat eine an den Louis XVI-Stil gemahnende Dekoration schon sehr früh auf, wie z. B. in dem von Robert Taylor 1756 dekorierten Court room der Bank von England, nur daß sie ernsthafter, weniger tändelnd und daher mehr, wenn auch verdünnt, renaissancemäßig ist, weil kein Rokoko vorausgegangen war. In Anknüpfung daran entwickelten die Brüder Adam ihren ornamentalen Stil, der als Kunststufe durchaus dem französischen Louis XVI entspricht, aber weniger Leichtigkeit und Anmut besitzt, vielmehr bedächtiger, schwerblütig-behaglicher spärlicher und krauser ist.

Wie in England empfand man auch in der Mark, also bei einem andern niederdeutschen Stamm, klassizistisch und zwar früher und stärker als meist sonst in Deutschland. Oesterreich, Süddeutschland und die Rheinlande waren von der römischen Barockkunst überschwemmt worden, ja auch nach Berlin hatte sie in Schlüter einen Ausläufer entsendet. Besser aber noch entsprach die antike Kunst mit ihrem einfachen und knappen, zweckvollen Ausdruck dem rationell denkenden Märker, und zwar besonders, wie sich im Verlauf der Entwickelung immer deutlicher zeigen sollte, die griechische. So schreibt Knobelsdorff schon unter dem 29. Januar 1737 aus Rom an den Kronprinzen, obgleich er griechische Werke nicht aus eigener Anschauung kannte, man könne „ganz merklich wahrnehmen, wieviel die Griechen die alten Römer in der Kunst übertroffen." Wohl bildete Knobelsdorff die jonischen und korinthischen Säulen seiner frühen Bauten in ihren Einzelheiten nach Jules Hardouin Mansart und anderen französischen Meistern, zum Teil noch bevor er deren Werke im Original kennen lernte, wohl entlehnte er das von ihm häufig gebrauchte Motiv der gekoppelten Säulen von Perrault's Louvre-Kolonnade, wohl fand er Leichtigkeit und Eleganz auch bei den Franzosen, aber die Grazie und Feinheit seiner Kolonnade von Rheinsberg, des Opernhauses zu Berlin, des Stadtschlosses zu Potsdam, stehen doch auch im Einklang mit seinem Preise der griechischen Kunst. Jene Äußerung aus Rom, die er ausdrücklich auch auf die Architektur ausdehnt, ist wohl nur so zu erklären, daß er eine Anzahl von römischen Ruinen

für griechisch hielt, und zwar müssen es diejenigen gewesen sein, bei denen er ganz richtig herausfühlte, daß sie dem Griechischen näherstanden, sonst hätte er nicht etwas diesem Paralleles schaffen können. In seinen Erläuterungen zu den Plänen des Opernhauses betont er, daß er die Säulen der Vorhalle nicht nach den üblichen Regeln gebildet habe, sondern „j'ai tâché, sagt er, „de trouver des proportions relatives à la totalité du Bâtiment". So ging er also selbständig vor und fand aus seinem, an den besten ihm zugänglichen antiken Bauten geschulten Gefühl heraus jene griechisch anmutende Erscheinungsform. Als besonderes Dokument seiner Gesinnung stattete er die Abschlüsse der Flügelbauten des Potsdamer Stadtschlosses mit griechischen Tempelfronten aus, und sein König bezeugte ihm nach dem Tode im „Eloge": „il aimait la noble simplicité des Grecs."

Ebenso nahe stand ihm die der Antike gleich gerichtete Hochrenaissance, sei es, daß er bei den Mittelfeldern und den Kopfbauten des Marstalls zu Potsdam die Porta di Terra ferma zu Zara von San Micheli benutzte, sei es, daß er sich an die beiden, dem italienischen Hochrenaissancegeiste zunächst stehenden Franzosen Perrault und Jules Hardouin Manjart wandte, welch letzterem und zwar seinem Grand Trianon er auch das Fassadenmotiv der Hofseite des Schlosses Sanssouci entlehnte.

Daß Knobelsdorff in der Säulenhalle des Opernhauses die des kurz vorher geschaffenen Mansion House in London ziemlich genau wiederholte, war wohl Befehl des jungen Königs, denn dieser ließ in den Jahren bis 1754 nach englischem Muster ganze Gebäude der Antike und der italienischen Hochrennaissance kopieren, wie das römische Pantheon in der Hedwigskirche zu Berlin und der französischen Kirche zu Potsdam, Palladio's, San Micheli's und Fuga's Paläste, das palladianische Haus des Generals Wade zu London in mehreren Häusern zu Potsdam, Fuga's Fassade von Santa Maria maggiore zu Rom an der Nicolaikirche auf dem Potsdamer Markt. Das Berliner Tor wurde 1753 nach dem Motiv des antiken Triumphbogens errichtet. Das Bindeglied zwischen Friedrich und Italien sowohl wie England war Algarotti, der dem König 1751 aus Venedig eine neue Ausgabe des Palladio und aus London von Lord Burlington dessen Werk über die Thermen des Palladio kommen ließ. 1753 sagt der König in einem Brief an Algarotti, daß er gern 500 Meilen reisen würde, um die unter der Asche des Vesuv zum Vorschein gekommenen antiken Städte zu sehen. Das alles, sowie auch Friedrichs spätere Vorliebe für monumentale Architektur mit antiken und Hochrenaissancemotiven läßt darauf schließen, daß er mit der uns so ungeheuerlich erscheinenden Verherrlichung durch architektonische und plastische Formen des Altertums, wie sie nach seinem Tode jahrzehntelang die Idee eines Denkmals für ihn beherrschte, durchaus einverstanden gewesen wäre.

Aus den vorstehenden Ausführungen erkennen wir, daß sich in allen redenden und bildenden Künsten und in allen Kulturländern vom Ende des 17. Jahrhunderts an eine steigende Welle des Klassizismus zeigte mit ihrem Höhepunkt in der Mitte des 18. Jahrhunderts zur Zeit des ersten Auftretens von Winckelmann. Ja, in der Mark, in der Winckelmann aufwuchs, war diese Bewegung besonders stark, und es erscheint nicht zufällig, daß ihr Prophet gerade hier erstand.

In strenger zeitlicher Parallele mit der Entwickelung in den Künsten geht, ebenfalls ansteigend, das gelehrte Studium des Altertums. 1682 erschien das Werk von Antoine Desgodetz: „Les édifices antiques de Rome". Seit 1709 wurde einzeln in Herculaneum nach Altertümern gegraben, 1717 bereiste der französische Graf Caylus Griechenland und die Levante, seitdem unermüdlich für das Studium der Antike wirkend. In England berief der große Gönner der Architekten Richard Boyle Earl of Burlington 1715 den venezianischen Architekten Giacomo

Leoni zur Herausgabe des Palladio, 1728 ließ er auf seine Kosten das Werk von Robert Castell: „Villas of the Ancients" drucken; in demselben Jahre erschien das Buch von Robert Morris: „Defense of ancient architecture". In Italien kaufte Burlington die Zeichnungen Palladio's zur Wiederherstellung der römischen Thermen und veröffentlichte sie 1730 unter dem Titel: „Fabbriche antiche disegnate da Andrea Palladio", 1734 gründete er die Society of Dilettanti. Sie bestand aus Männern, die in Italien gereist waren und wünschten für die Kunststudien, die sie dort getrieben, in weiteren Kreisen Geschmack zu erwecken. Diese Gesellschaft wurde die Veranlassung, daß man sich auch Griechenland zuwandte.

Ganz besonders aber mehren sich die Bemühungen um die Antike, und nun vornehmlich die griechische, um die Mitte des Jahrhunderts. Nach mehreren kleineren Schriften, den akademischen Mémoires, gab Caylus seit 1752 sein Hauptwerk „Recueil d'antiquités" heraus, das den Vorrang der griechischen vor der römischen Kunst scharf betonte. Die erste Schrift des später näher zu kennzeichnenden Dresdners Krubsacius datiert von 1745. Englische und französische Architekten eilten nach dem Süden. 1751 gingen die Engländer Stuart und Revett, 1753 der Franzose Le Roy nach Athen. Das folgewichtige Werk der ersteren „Antiquities of Athens" begann seit 1762 zu erscheinen, zwei weitere Bände kamen 1787 und 1794, ein Supplement 1830 heraus. Le Roy's Werk „Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce" erschien 1758 französisch und ein Jahr später englisch. Wood und Dawkins traten 1753 mit den „Ruins of Palmyra", 1757 mit den „Ruins of Baalbec" hervor; der englische Architekt Robert Adam und der französische Zeichner Charles-Louis Clérisseau bereisten 1754 Italien und Dalmatien und veröffentlichten ihre Aufnahmen „Ruins of Diocletians Palace at Spalato" 1764. Schon 1743 schrieb Giovanni Battista Piranesi: „Wenn wir auch nicht mehr so bauen können wie die Alten, wollen wir doch ihre Werke studieren". Seit der Mitte der vierziger Jahre fing er an, die „Antichità romane", Grabmäler, Brücken, Theater, Portiken, seit etwa 1748 die „Vedute di Roma" zu radieren. Bei der schon erwähnten künstlerischen Mission des Marquis de Marigny nach Italien, der man nördlich der Alpen die ersten ausführlichen Nachrichten über die seit 1748 begonnenen Ausgrabungen von Pompeji verdankte, maß Soufflot 1750 als erster die Tempel von Paestum auf. Seine Aufnahmen wurden erst 1764 von Dumont in Paris veröffentlicht, wie überhaupt die Publikationen der meisten genannten, wenn auch früheren Studien erst nach Winckelmanns erstem Hervortreten erfolgten. —

Die ersten Vermittler, durch die Winckelmann dem klassischen Altertum nahe trat, waren nicht die Werke der bildenden Kunst, da sie ihm bis zu seiner Übersiedelung nach Dresden 1748, also bis zu seinem 32. Lebensjahre, so gut wie unzugänglich waren, sondern die antiken Schriftsteller. Von frühester Jugend an war er unter den härtesten äußeren Verhältnissen erfüllt von dem Drang zum Altertum; unter den schwersten Entbehrungen und Mühen suchte er sich die Schriften der Antike zu verschaffen. 1748 sagt er, „daß zu aller Zeit das Altertum und die Humanitätsstudien die Freude seines Lebens gewesen wären", und in der Vorrede zur „Geschichte der Kunst des Altertums" fügt er hinzu: „Die Liebe zur Kunst ist von Jugend auf meine größte Neigung gewesen, und ohngeachtet mich Erziehung und Umstände in ein ganz entferntes Gleis geführt hatten, so meldete sich dennoch allezeit mein innerer Beruf". Besonders in den fünf Jahren, in denen er als Conrector zu Seehausen im Schuldienst frohnte und „Kinder mit grindigen Köpfen das Abc lesen ließ", machte er sich in seinen Freistunden eingehend mit der antiken Literatur bekannt und „betete Gleichnisse aus dem Homer".

Dabei waren es nicht die lateinischen Schriftsteller, denen er mit Leidenschaft nachging, sondern im Gegensatz zu der bisherigen Gepflogenheit und zu seiner Zeit die griechischen. Die Italiener hatten die Litteratur der Römer als die ihrer eigenen Vorzeit bevorzugt, und das romanische Volkselement in den Franzosen hatte sich der römischen Antike verwandt gefühlt. Winckelmann aber erkannte von vornherein die Überlegenheit der griechischen Kultur über die römische, und wenn das auch andere schon vor ihm zuweilen gesagt hatten, so hatte es doch bisher keiner mit solcher Überzeugung und Entschlossenheit vertreten. Darum gab er den Ausschlag und wies der Zukunft die Richtung. Nicht las er die griechischen Schriftsteller wie die Gelehrten vor ihm und leider viele noch heute unter antiquarischen und grammatischen Gesichtspunkten, sondern nach ihrer künstlerischen Schönheit, die er nach Goethes Urteil als erster gewahrte, nach der musikalischen und malerischen Wirkung ihrer Sprache und nach ihrem Inhalt über Welt, Leben und Menschentum.

Es ist eine ganz bestimmt umrissene Gruppe von griechischen Dichtern und Schriftstellern, die Winckelmann in erster Linie liebte, das Fünfgestirn Homer, Herodot, Sophokles, Xenophon und Platon, alle diejenigen, die ihren Gedanken auf die einfachste und schlichteste Weise und gleichzeitig in der schönsten Form Ausdruck geben. Es sind die durch inneres Gleichgewicht ausgezeichneten Geister, die allen Übertreibungen, allem Gewaltsamen aus dem Wege gehen. Da sich der griechische Geist ebenso in der redenden wie in der bildenden Kunst offenbart, waren diese Studien gleichzeitig eine Vorbereitung für die Erkenntnis der letzteren, und wir finden schon hier dieselben Gedanken und Anschauungen, die er aus den Werken der griechischen Plastik abzog.

In Dresden war es, wo Winckelmann sein eigentlicher Beruf, die Wiederbelebung und Fruchtbarmachung der griechischen bildenden Kunst, aufging. Dresden war unter den beiden Augusts, die seit 1697 auch Könige von Polen waren, nächst dem von Paris der glänzendste Hof von Europa, und die Internationalität, die wir für jenes Zeitalter als charakteristisch gefunden haben, herrschte auch dort. Wie allerwärts in jener Zeit, wurden in den Dienst glänzender Repräsentation auch die Künste genommen. So entstanden Paläste des Fürsten und des Adels, Kirchen und Gebäude für öffentliche Zwecke, 1711—22 der Zwinger, ein Festplatz von verschwenderischem Reichtum. Bei den Hoffesten waren alle Künste mehr oder weniger beteiligt. Zu den Spielen im Freien wurden zur Dekoration Architektur, Plastik und Malerei aufgeboten. Bei den dramatischen Aufführungen huldigte man dem französischen Klassizismus mit den Werken Corneille's, Racine's und Molières; die wegen ihres festlichen Gepränges besonders gepflegte Oper war die italienische, ausgeführt von italienischen Musikern, Kostüme und Dekorationen waren ebenfalls Erfindung von Italienern. Die Internationalität findet ihren Ausdruck auch in den Sammlungen für Kunst und Wissenschaft, zu denen August der Starke den Grund legte. Die vornehmste, die Gemäldegalerie, entstand 1722, indem der Kurfürst alle Gemälde aus der Kunstkammer und den Schlössern zusammenbringen ließ, ihre Hauptschätze erhielt sie aber erst unter seinem Nachfolger. Die Antikensammlung wurde 1723 durch Ankauf der sogenannten brandenburgischen Sammlung von Friedrich Wilhelm I. von Preußen begründet, dann namentlich 1728 durch den Ankauf der Sammlungen des Fürsten Agostino Chigi und des Kardinals Alessandro Albani erweitert, womit sie die damals bedeutendste deutsche geworden war. Namentlich in der Gemäldegalerie wurde große echte Kunst in Fülle geboten, und Winckelmann studierte sie eifrig.

In der schöpferischen Kunst brachte wenigstens die Baukunst damals in Dresden einige der bedeutendsten Werke jenes Zeitalters hervor. Der tobende Wirbel von

Dekorationsformen war bisher hauptsächlich auf das Innere der Gebäude beschränkt worden. Der Zwinger zu Dresden aber brachte ihn zum ersten Mal in rauschender Fülle auch im Äußern an, ganz folgerichtig, denn der Bau war ein Festsaal unter offenem Himmel. Dieses zur Schau stellen erweckte den Widerspruch, und so ist Dresden, wo aller Augen weit mehr als anderwärts auf die Künste gerichtet waren, in Deutschland zum frühesten Vorort für die Reaktion dagegen geworden, vielleicht umso eindringlicher, weil die Leistung Pöppelmanns eine geniale gewesen war. Schon zur Zeit der Beendigung des Baus entstand eine neue Bauordnung, die freilich erst beim Regierungsantritt August III. 1733 veröffentlicht wurde und die ganz im Sinne der französischen Klassizisten Blondel, Cordemoy, Briseux auf Einfachheit, Zweckentsprechung und Bienséance drang. Der französische Klassizismus in der Architektur folgte also dem der dramatischen Bühne an diesem ganz französierten Hofe. Ein Schüler Lepautre's, Zacharias Longuelune, war schon 1715 in kurfürstliche Dienste getreten. Er löste, unter der Oberaufsicht des ebenfalls in Paris geschulten Jan de Bodt, den Architekten Pöppelmann im Bau des japanischen Palais (1729 bis 41) ab. Letzterer baute wahrscheinlich den Elbflügel und den Hof; die Hauptfront wird Longuelune oder auch Jan de Bodt zugeschrieben, jedenfalls ist sie streng nach den französischen Forderungen errichtet; der Hauptteil in flachem Relief mit kapitellosen Pilastern und nur schwach umrahmten Fenstern, während die kraftvollen, plastischen Glieder, die Säulen und das Giebelfeld, dem Mittelrisalit vorbehalten sind. Dem phantasievollen Zwinger Pöppelmanns war ein Werk nüchterner Berechnung entgegengesetzt, andererseits allerdings war durch die wohl abgewogene Verteilung der Massen, die Zusammenfassung in die eine große Steigerung im Mittelfeld, ein monumentaler Eindruck erzielt.

Der Gefolgsmann und Nachahmer Longuelune's in Dresden, Friedrich August Krubsacius (1718—90), übertrieb in seinen Bauten, von denen der früheste Schloß Otterwisch bei Leipzig von 1752—54 stammt, während sein Hauptbau das Landhaus zu Dresden in der Landhausstraße erst 1774/75 errichtet wurde, die Grundsätze seines Meisters noch zu kahlster Nüchternheit, wenn er auch in der Harmonie der Verhältnisse und der Gesamtwirkung nicht ohne Verdienst ist. Er glaubte damit die Einfachheit der Antike zu erreichen. Mit Erstaunen lesen wir diesen zopfigen und pedantischen Werken gegenüber seine litterarischen Bekenntnisse, von denen das erste ein Aufsatz des Jahres 1745 „Betrachtungen über den Geschmack der Alten in der Baukunst" ist. Wir gewahren hier die in jener Zeit so oft vorhandene klaffende Lücke zwischen Wollen und Vollbringen. Er will nach seinen Worten, in denen der Zusammenhang mit den französischen Theoretikern unverkennbar ist, nicht auf Palladio und Vitruv, sondern auf die Werke der Alten zurückgehen. Durch die Zwischenglieder hätten sich viele Irrtümer eingeschlichen. Die Schönheit jener beruhe auf ihrer inneren Notwendigkeit, damit folgten sie der Natur, der wahren Quelle alles Schönen. Es ist ihm klar, daß die griechischen Bauten einen in sich geschlossenen Organismus bilden, und im Einzelnen offenbart er auch schon Verständnis für den Zusammenhang zwischen Form und Zweck der griechischen Bauglieder. Daß er ein feines Gefühl dafür besaß, wo in der zeitgenössischen Architektur wirklich etwas der Antike innerlich Verwandtes erreicht war, beweist sein Lob des Berliner Opernhauses von Knobelsdorff, das vollständig nach den Regeln der Antike zusammengebracht sei.

Für unsere Betrachtung ist dieser theoretische Weckruf nicht ohne Bedeutung, denn er ist eine nahe Vorstufe zu Winckelmann, und wir erkennen daraus, von welchen Ideen damals die Dresdener Kunstatmosphäre geschwängert war. Wenn Winckelmann und Krubsacius auch persönlich nicht miteinander bekannt wurden,

so ist es doch wahrscheinlich, daß Winckelmann dessen Schrift gelesen oder wenigstens von seinen Ansichten gehört hat. Sein eigentlicher Dresdener Mentor aber war, wie wir von ihm selber wissen, der Maler Friedrich Adam Oeser, der niemals eine Zeile geschrieben hat, und dem er nicht nur die Anregung verdankte, überhaupt etwas zu veröffentlichen, sondern der ihm auch einen Teil der Gedanken an die Hand gab. „Ich suchte mich in der mir vergönnten Muße angenehm zu beschäftigen, und die Unterredungen mit meinem Freunde Oeser, einem wahren Nachfolger des Aristides, der die Seele schilderte und für den Verstand malte, gaben zum Teil hierzu die Gelegenheit." So hat Oeser das Glück gehabt, der Lehrer zweier seiner größten Zeitgenossen, Winckelmanns und später in Leipzig des jungen Goethe, zu werden. Dieselbe Lücke zwischen Theorie und künstlerischem Vermögen wie bei Krubsacius zeigt sich auch bei ihm. Sein schlichter und liebenswürdiger Charakter, sein harmonisches Wesen führten ihn darauf das Einfache und Ruhige zu lieben, und wenn auch der Ausdruck, den Goethe ihm in den Mund legt, indem er ihn sagen läßt, daß sein Ideal Einfalt und Stille sei, wohl schon durch Winckelmanns berühmtes Wort beeinflußt ist, so hat doch Oeser gewiß schon vor Winckelmann in demselben Sinne gelehrt. Und diese Lehre war es, durch die er wirkte, denn Goethe wenigstens ist für die großen Schwächen seiner Kunst durchaus nicht blind, er spricht von seiner nebulistischen und zugleich abbrevierenden Manier, sagt, daß seine Figuren „durchaus etwas allgemeines, um nicht zu sagen ideelles" hätten, wenn er auch das Angenehme und Gefällige seiner Frauen und das Naive seiner Kinder und die Grazie anerkennt, die alles, was er tat und hervorbrachte, begleitete. Oeser ist der Stammvater jener langen, bis weit in das 19. Jahrhundert hineinreichenden Reihe von deutschen Künstlern geworden, die sich oft mit einem Minimum von sinnlicher Form und mit dilettantischer Technik als Ausdruck ihrer Gedanken begnügten. Nicht ohne Parallele dazu ist die verallgemeinernde Formengebung eines Canova und Thorwaldsen, die vor jeder Knochenfalte zurückschreckten, ebenso wie Winckelmann die glatte Haut der Antiken pries, nicht ahnend, daß sie zum guten Teil nur den flauen römischen Kopien zu verdanken war. Oeser hatte Gedanken oder, was er so nannte und was in Wirklichkeit meist nicht mehr als allegorische oder andere Spitzfindigkeiten waren, nur zuviel. Auch Goethe bestätigt ihm, ähnlich wie Winckelmann in der angeführten Äußerung, daß seine Werke „immer etwas zu sinnen" gaben, aber er fügt auch hinzu, daß sie „vollständig wurden durch einen Begriff, da sie es der Kunst und der Ausführung nach nicht sein konnten." Das geschichtlich Bedeutsamste ist, daß Winckelmann durch Oeser mit dessen einstigem bewunderten Lehrer Georg Raphael Donner in geistige Verbindung kam, also mit dem einzigen deutschen Plastiker aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, der der Einfachheit und Ruhe der klassischen Antike nacheiferte, was er freilich sehr zum Unterschied von Oeser und den Lehren Winckelmanns mit Naturwahrheit, wenn auch mehr zarter und andeutender als durchgreifender verband.

Ist es schon erstaunlich, daß das dünne Bächlein in Oesers künstlerischer Seele bei Winckelmann zu einem weltumfassenden Meere wurde, so wächst unsere Bewunderung umsomehr, wenn wir hören, wie gering die Anschauung Winckelmanns von antiker Kunst war, als seine erste Schrift entstand, die doch schon fast alle Hauptgedanken seines Lebens enthielt. Allerdings war ja in Dresden schon damals eine nicht zu unterschätzende Antikensammlung, die eine Reihe wichtiger Stücke umfaßte, aber wir wissen aus Winckelmanns eigenem Munde, daß er sie so gut wie garnicht studieren konnte, da sie „in einem Schuppen von Brettern wie Häringe gepackt standen und zu sehen, aber nicht zu betrachten waren." So war neben schlechten Stichen und wohl einigen Abgüssen seine Hauptquelle die auch von Oeser

immer wieder empfohlene Lippert'sche Daktyliothek. Auch Philipp Daniel Lippert war einer von den damals in Dresden lebenden, für die Antike begeisterten Männern. Mit Bienenfleiß und großer Geschicklichkeit hatte er eine umfangreiche, schließlich auf mehr als 3000 Stücke angewachsene Sammlung von antiken Gemmen und Kameen zusammengebracht, von denen er Reihen von Abdrücken veröffentlichte. Hieraus schöpfte man damals seine Kenntnis von antiker Kunst. Daß Winckelmann aus so dürftigen Quellen so richtige Grundlinien für das Wesen der griechischen Kunst abzuziehen vermochte, ist um so verwunderlicher, als, wie er später selbst erkannte, ein großer Teil der Lippert'schen Schätze, wie auch der anderer gleicher Sammlungen, zeitgenössische Fälschung war. Es zeigt sich hier dieselbe geniale Divination, die ihn später Epochen der griechischen Kunst richtig erkennen ließ, für die er keine Denkmäler besaß.

Der bedeutendste Vorläufer Winckelmanns in der Erkenntnis der antiken Kunst ist nicht in Dresden, sondern in Paris zu suchen. Es war jener Graf Caylus, von dessen Reisen und Schriften sowie von dessen Überordnung der Griechen über die Römer wir schon gehört haben. Seine Schriften enthalten mehr gelegentliche feine Bemerkungen als ein klares Bild. Den historischen Beziehungen der Kunst verschiedener Völker spürt er eifriger, wenn auch oft mit Fehlschlüssen, nach als Winckelmann, der mehr eine geschlossene Entwickelung der Kunst jedes Volkes von innen heraus annahm. Dennoch gesteht Winckelmann zu: „Ihm gehört zuerst der Ruhm in das Wesentliche des Stils der alten Völker eingedrungen zu sein."

Winckelmann stand schon nel mezzo del cammin di nostra vita, ja hatte es nach Dantes Rechnung schon um drei Jahre überschritten, als er mit seiner Erstlingsschrift hervortrat, und seine ganze weltbewegende schriftstellerische Tätigkeit drängt sich in dreizehn Jahre zusammen. Seine beiden Hauptwerke, die kurze Schrift „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst" von 1755 und die „Geschichte der Kunst des Altertums" von 1764 sind beide unter demselben Gesichtspunkt geschrieben, denn auch das letztere ist in seinem Hauptteil, dem ersten, systematischen, ein Lehrbuch über künstlerische Vollkommenheit und Schönheit. „Meine Absicht ist", sagt er in der Vorrede, „einen Versuch eines Lehrgebäudes zu liefern. Dieses habe ich in dem ersten Teile, in der Abhandlung von der Kunst der alten Völker ... auszuführen gesucht. Der zweite Teil enthält die Geschichte der Kunst im engern Verstande, das ist, in Absicht der äußeren Umstände ... Das Wesen der Kunst aber ist in diesem sowohl als in jenem Teile der vornehmste Endzweck". „Winckelmann", sagt Herder in den „Kritischen Wäldern", „ein Lehrer griechischer Kunst, ist selbst in seiner Kunstgeschichte mehr darauf bedacht, eine historische Metaphysik des Schönen aus den Alten, absonderlich Griechen zu liefern, als auf eigentliche Geschichte."

Die Überlegenheit der Griechen über die Römer steht Winckelmann in der bildenden Kunst ebenso unverrückbar fest wie in der Litteratur. „Eine Bildsäule von einer alten römischen Hand wird sich gegen ein griechisches Urbild allemal verhalten wie Virgils Dido ... sich gegen Homers Nausikaa verhält, welche jener nachzuahmen gesucht hat". Wie in der Litteratur ist es die klassische Epoche der Griechen, auf die sein Blick gerichtet ist. So sehr er sich um die theoretische Begründung des Begriffes der Schönheit, die er als das oberste Ziel der Kunst hinstellt, bemüht, in Wirklichkeit ist er aus den Werken jener klassischen Epoche abgezogen. „Die Schönheit ist eins von den großen Geheimnissen der Natur, deren Wirkung wir sehen und alle empfinden, von deren Wesen aber ein allgemeiner deutlicher Begriff unter die unerfundenen Wahrheiten gehört. Wäre dieser Begriff geometrisch deutlich, so würde das Urteil der Menschen über das Schöne nicht verschieden sein, und es würde

die Überzeugung von der wahren Schönheit leicht werden." „Unumstößlich fest war der Satz" in ihm, „daß das Gute und das Schöne nur eins sind." Nach seiner Ansicht hätten die griechischen Künstler das Schöne, das sie in der Natur in den Einzelheiten vieler schöner Körper fanden, zusammengetragen. „Diese Wahl der schönsten Teile und deren harmonische Verbindung in einer Figur brachte die idealische Schönheit hervor". Ja, sie gingen über die Natur hinaus: „Sie fingen an, sich gewisse allgemeine Begriffe von Schönheiten sowohl einzelner Teile als ganzer Verhältnisse der Körper zu bilden, die sich über die Natur selbst erheben sollten; ihr Urbild war eine bloß im Verstande entworfene geistige Natur". „Die sinnliche Schönheit gab dem Künstler die schöne Natur; die ideale Schönheit die erhabenen Züge: von jener nahm er das Menschliche, von dieser das Göttliche". Vor allem ist es der Umriß, in dem die Schönheit der griechischen Werke beruht. „Der edelste Umriß vereiniget oder umschreibet alle Teile der schönsten Natur und der idealen Schönheiten in den Figuren der Griechen; oder er ist vielmehr der höchste Begriff in beidem".

Schönheit ist für ihn gleichbedeutend mit Ruhe, mit Absichtslosigkeit in der Wirkung, daher das berühmte Wort von der „edlen Einfalt und stillen Größe". Wie sehr dieses im Geiste der Zeit lag, zeigt seine fast wörtliche Übereinstimmung mit Klopstock. Die Schönheit, sagt der Dichter, „ist voller Einfalt wie die Natur und frei wie die heitere Luft". Winckelmann preist sie nicht nur an den Werken der Plastik, sondern nennt sie auch „das wahre Kennzeichen der griechischen Schriften aus den besten Zeiten, der Schriften aus Sokrates Schule". Ebenso wie auf die Form bezieht er das Wort auf den Ausdruck. Je ruhiger der Stand des Körpers, desto geschickter ist er, den wahren Charakter der Seele zu schildern: „In allen Stellungen, die von dem Stand der Ruhe zu sehr abweichen, befindet sich die Seele nicht in dem Zustande, der ihr der natürlichste ist, sondern in einem gewaltsamen und erzwungenen Zustande". „So wie die Tiefe des Meers allzeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so wüten, ebenso zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften eine große und gesetzte Seele", was angesichts der uns jetzt soviel reicher bekannten spät-griechischen Kunst doch nur bedingt zutrifft. So erfüllt ist er von seiner Meinung, daß er dem Laokoon besondere Seelengröße in der Bekämpfung des Schmerzes unterlegt, während die Gruppe gerade auf dem vollen, wenn auch großartigen Ausdruck des Leidens aufgebaut ist. „Der Künstler mußte die Stärke des Geistes", fährt er fort, „in sich selbst fühlen, welche er seinem Marmor einprägte. Griechenland hatte Künstler und Weltweise in einer Person". Dementsprechend preist er in seinen „Anmerkungen über die Baukunst der Alten" und anderwärts den älteren dorischen Stil mit seinem strengen Ernst und seiner wuchtigen Monumentalität. Wie seine Vorgänger und Zeitgenossen wußte er nichts von dem ursprünglichen, durch die Zeit zerstörten, aufgemalten Schmuck. Die Zunahme der Verzierungen an den späteren Bauwerken des Altertums ist ihm gleichbedeutend mit Verfall.

An diesen Punkten zeigt sich am schärfsten Winckelmanns Zusammenhang mit oder vielmehr Widerspruch gegen die Kunst seiner Zeit. Das Wort von der edlen Einfalt und stillen Größe, die Forderung ernster Strenge in der Architektur sind gegen die Barock- und Rokokokunst gemünzt, die das Gegenteil erstrebten. Hier setzt der große Lehrer an, der, was er selbst gelernt hat, seiner Zeit mitteilen und ihr den Stempel seines Geistes aufprägen will. Aus den wilden Verirrungen, in die die Kunst nach seiner Meinung geraten ist, soll sie zurückfinden zu den Griechen.

Ihre große Höhe habe die griechische Kunst erreicht, sagt Winckelmann, weil sie sich unter ganz besonders günstigen Umständen entwickelte: ein schön gestalteter

Menschenschlag unter einem glücklichen Himmel in reichlichen äußern Verhältnissen, beständige körperliche Übungen, Gelegenheit dabei den nackten Körper in voller Bewegung zu studieren, Freiheit der politischen und gesellschaftlichen Zustände, die eine hohe Freiheit des Geistes ermöglichten, bilderreiche Religion, hohe Achtung vor der Kunst. Er wies den Einfluß der sittlichen, religiösen und poetischen Elemente nach und ging auch auf die Technik der Kunst ein. So entwarf er ein nach allen Richtungen hin ausgestaltetes Bild des griechischen Altertums, dessen Lebendigkeit die tiefgehende Wirkung auf die Zeitgenossen entsprach.

Wie die deutsche Dichtung am spätesten von allen neueren auf den Plan getreten war und die aller Nationen überflügelte, so war es auch in der bildenden Kunst einem Deutschen, Winckelmann, vorbehalten, das führende Genie zu sein, die Bestrebungen aller übrigen zielbewußt zusammen zu fassen und die Front des Barock- und Rokokozeitalters endgiltig zu durchbrechen.

Die Einwirkung Winckelmanns auf die bildende Kunst seiner und der folgenden Zeit ist aber im allgemeinen nicht günstig gewesen. Die von ihm empfohlene „Nachahmung der griechischen Werke" führte in der Malerei und Plastik zu der blutleeren Kunst der Mengs, David, Canova, Thorwaldsen und anderer. Nicht als ob sein Grundsatz durchaus falsch wäre, hat doch Raphael in seiner Farnesinahalle auch die antike Plastik nachgeahmt und doch voll lebendige Gestalten geschaffen. Der Unterschied liegt darin, daß jener in einer Epoche quellender Schöpferkraft lebte, während zur Zeit Winkelmanns und nach ihm die neugestaltende künstlerische Phantasie abgestorben war. Das war ja überhaupt die Ursache des Emporkommens des Klassizismus. Da man die Lebenswärme der Gestaltungskraft erkalten fühlte, suchte man nach Regeln und Vorbildern. Der gefährliche Punkt in Winckelmanns Lehre lag in seiner Behauptung, „daß die Schönheit der griechischen Statuen eher zu entdecken ist, als die Schönheit in der Natur, und daß also jene rührender, nicht so sehr zerstreut, sondern mehr in eins vereinigt, als es diese ist. Das Studium der Natur muß also wenigstens ein längerer und mühsamerer Weg zur Kenntnis des vollkommen Schönen sein, als es das Studium der Antike ist". Der Maler und Plastiker soll sich demnach nicht an die Natur, sondern an die Antike wenden. „Ich glaube, ihre Nachahmung könne lehren, geschwinder klug zu werden, weil sie hier in dem einen den Inbegriff desjenigen findet, was in der Natur ausgestellt ist, und in dem andern, wieweit die schönste Natur sich über sich selbst, kühn aber weislich, erheben kann. Sie wird lehren, mit Sicherheit zu denken und zu entwerfen, indem sie hier die höchste Grenze des menschlich und zugleich des göttlich Schönen bestimmt sieht". Vergebens hatte Shakespeare im 66. Sonett gewarnt: „Art made tongue-tied by authority", was nicht nur von weltlicher, sondern auch von geistiger Autorität gilt.

Nicht weniger verhängnisvoll war die Wirkung solcher Lehren auf die Architektur. Hören wir als unverdächtigen Zeugen den Engländer A. E. Richardson, der im Jahre des beginnenden Weltkrieges ein Buch zur Verherrlichung des Klassizismus in der Baukunst seines Vaterlandes veröffentlichte. Er kommt darin doch zu dem Schluß: „Wenn man dieses experimentierende Zeitalter von rückwärts sieht, fehlt ihm die Wärme, obgleich es im Anblick monumental und keusch in der Zeichnung ist; und die Wärme gehört zur schönen Kunst. Die Vertreter der griechischen Phase waren so verliebt und hingerissen von der hoheitsvollen Strenge (austerity) der reinen griechischen Architektur, daß sie in gewissen Beispielen versäumten ihre Schöpfungen mit der Tiefe des Gefühls auszustatten; sie fühlten, daß die Reinheit der hellenischen Motive voll genügend war, daß irgend etwas, was sie hinzufügen wollten, nur die Reinheit beflecken würde. In dieser Hinsicht

war die ausgeübte Logik ungesund und leitete die Schule zu unwichtigen Seitenausgängen, das Resultat übertriebener archäologischer Tendenzen".

Die Antike wirkte in allen Künsten nur galvanisierend, ohne wirkliches Leben zu verleihen. Die von Winckelmann so heftig befehdete Barock- und Rokokokunst hatte selbst in schlimmen Entartungen mehr schlagenden Puls und Lebensgefühl als die als Homunculus in einer Phiole erzeugte Kunst der Klassizisten nach Winckelmann. Man könnte die Worte Wagners bei jener künstlichen Menschenschöpfung im zweiten Teil des Faust unmittelbar auf diese Art von Kunst anwenden:

„Wie sonst das Zeugen Mode war,
Erklären wir für eitel Possen...
Was man an der Natur Geheimnisvolles pries,
Das wagen wir verständig zu probieren,
Und was sie sonst organisieren ließ,
Das lassen wir kryställisieren."

Laugier, dessen „Essay sur l'architecture" 1753 erschien, verstieg sich zu dem Satz: „L'exécution est le propre de l'artiste et c'est au philosophe qu'appartient la législation". Er fordert also geradezu eine Zweiteilung der künstlerischen Tätigkeit. Da derartige Gedankengänge der ganzen Zeit gemeinsam sind und in allen Schriften wiederkehren, wird Winckelmann entlastet.

Bei dem Grad der archäologischen Genauigkeit, die man in den Künsten damals verlangte, ist es um so erstaunlicher, daß es doch eine Reihe von Meistern gibt, die vermochten die antike Form mit wirklichem neuen Leben zu erfüllen, und zwar sind es ausschließlich Deutsche. Da ist zunächst Jakob Asmus Carstens, der die Antike durch bloßes Studium mit dem Auge so in sich aufgenommen hatte, daß ihm ihre Gestalten vollkommen lebendig geworden waren und er sie erfüllt von seinem eigenen, an der Antike erzogenen Geiste wiedergeben konnte.

Dann eine Gruppe von klassizistischen Architekten, die in Norddeutschland, besonders in Berlin, tätig war. Wir haben gesehen, wie sich hier in den Bauten Knobelsdorffs griechischer Geist bemerkbar machte, welche Vorliebe der große Preußenkönig in seinen jüngeren Jahren für die Antike und die Hochrenaissance hatte. Auch weiterhin blieb er diesem Ideal treu und ließ antike, italienische und englisch-palladianische Bauten kopieren. Und wenn auch die Kunst der beiden Hauptarchitekten seiner späteren Zeit, Gontard und Unger, vielfach von barocken Grundsätzen ausging, so enthielt sie und die anderer Meister doch auch viel klassizistisches. Gontard ahmt den Konstantinsbogen nach, seine Bauten sind mit vielen antiken Einzelheiten geschmückt, mit zahlreichen Säulen, mit Triglyphenfries, Zahnschnitt, Giebeldreieck, haben Altäre und Obelisken als Aufsätze, entlehnen Motive der italienischen Hochrenaissance, Bramante, San Micheli, Palladio, benutzen italienisch- und französisch-akademische, englisch-holländisch-palladianische Elemente. Bei dem Ausgehen König Friedrichs auf Schein- und Kulissenwirkungen, die seinen Residenzen Berlin und Potsdam ein bedeutendes Aussehen geben sollten, ist es um so erstaunlicher, und war für die weitere Entwickelung von Wichtigkeit, daß soviel echt Monumentales zustande kam. Das an sich unsinnige Kopieren hatte doch erzieherisch gewirkt, und das war nur möglich, weil in der Mark ein jungfräulicher Boden und große Lernbegierde vorhanden waren, weil der Auftraggeber ein Mensch von geistigem Riesenmaß war, der sein Volk mit dem Gefühl für Größe durchdrungen hatte. Der Gewinn war bedeutend genug, auch noch die folgende Periode, in der anstelle der barocken die klassizistische Stiltendenz trat, zu befruchten.

Die Entwickelungslinie geht von Erdmannsdorff über Langhans, Gentz, David Gilly zunächst zu Friedrich Gilly, Meister, denen in Berlin und anderwärts in Nord- und Mitteldeutschland noch einige andere zur Seite treten. Das, was alle diese untereinander verbindet, ist nicht nur die Verwendung antiker oder der Antike verwandter Einzelformen in reinerer Bildung als bisher, sondern, was noch wichtiger ist, das Bestreben im Sinne der griechischen Antike reine Architekturform zu geben und den baulichen Wirkungsgehalt der Teile zu betonen. Am reinsten ist das Prinzip der antiken Baukunst am griechischen Tempel ausgesprochen. Da herrscht durchaus das Architektonische beim Außenbau im Raumfüllenden, beim Innenbau im Raumgestaltenden und durchweg im Umriß und Zeichnerischen des Ganzen wie des Einzelnen. Die Wirkung der Teile im Dienst des Ganzen tritt klar zu Tage. In demselben Sinne hatte, wie bereits betont, die akademische Baukunst schon von Vignola und Domenico Fontana an das Architektonische in den Vordergrund gestellt, Palladio hatte den gleichen Grundsatz mit hoher künstlerischer Schöpferkraft zu vereinigen verstanden; jenen war mehr die französische akademische, diesem mehr die englische und holländische Baukunst gefolgt. Erdmannsdorff und die Berliner Architekten schlossen sich diesen Bestrebungen an. Ihr oberster Grundsatz war, räumlich wirkende Gebilde mit groß empfundenen architektonischen Massen und Linien und einfacher Kennzeichnung der tektonisch wirkenden Kräfte hinzustellen. Die Größe, die König Friedrich oft nur im äußerlich Prunkhaften gesucht hatte, weil er zur Architektur nicht dasselbe innerliche Verhältnis hatte wie zur Malerei und Dekoration, suchten sie in den künstlerischen Gehalt ihrer Werke zu legen. Es war ihnen im geraden Gegensatz zu Friedrichs Scheinarchitektur um das Wesen zu tun. Damit führten sie die Baukunst auf eine höhere Stufe und verstanden nun endlich, nach allem unsicheren Suchen in Frankreich und England, die Antike ihrem wahren Kern nach. Auch Palladio war der Antike innerlich parallel gewesen, aber er nahm doch ausschließlich die römische zum Muster. Erdmannsdorff und die märkischen Meister wendeten sich ebenfalls noch mehr oder weniger an diese, aber sie gingen außer in Einzelheiten im Grundprinzip auf die griechische Antike zurück, indem sie sich wenigstens im Außenbau bestrebten einfach und monumental zu sein wie diese und, als wichtigstes: mit den inneren Kräften der Architektur zu rechnen, von diesen ausgehend, den Bau zu gestalten.

Der hergebrachte Irrtum, daß die antiken Tempel, besonders dorischen Stils, der für den Außenbau immer mehr in den Vordergrund trat und der dem strammen und ernsthaften Preußentum so gut entspricht, außer an bestimmten Stellen durch Plastik, nur durch architektonische Einzelheiten geschmückt waren, bestärkte diese Architekten darin, an eine Übung anzuknüpfen, die, im Zusammenhang mit der französischen akademischen Architektur besonders bei Nutzbauten ohne formalen Ausdruck irgend eines Stils neben Knobelsdorff's und Gontard's Art architektonische und plastische Formen organisch ineinander übergehen zu lassen, immer einhergegangen war. So trat auch bei Prachtbauten die Schmuckarmut dem früheren Schmuckreichtum gegenüber. Mit vollem Bewußtsein kehren diese und auch Berlin-Potsdamer Meister, die aus der Nachfolge Gontard's und Ungers hervorgingen, das Architektonische heraus, suchen den Bauten in antikem Sinne einen scharf umrissenen Körper zu geben, behandeln die Flächen, vor allem die Fassaden, auf edle Wirkung in den Verhältnissen. Eine einfache Gliederung der Flächen wird durch das Eintiefen vertikaler, durch alle Stockwerke gehender Felder, in denen die Fenster liegen, erzielt. In reicheren Bauten werden die Felder durch einfach behandelte Pilaster von einander geschieden. Säulen liebt man nicht vor- sondern einzustellen, um das

Flächenhafte nicht zu unterbrechen. In vielen Fällen wird die Mauermasse, wie in der italienischen Renaissance wirklich, so durch fingierte Aufschichtung vom Quadern oder Platten und durch Bossierung der Pilaster und Säulen zu Gefühl gebracht. Dadurch, daß nach französisch-englischem Muster die schmückenden Reliefelder — laut Art und Beispiel der antiken Metopenplatten — eingetieft werden oder daß der Schmuck — als Feston von Blättern, Blüten oder Tuch auch in der Form wie eine Augenblicks-Dekoration wirkend — nur lose aufgehängt erscheint, wird die Mauer als einheitliche stabile Fläche betont. Dieses äußerliche Anheften hindert aber nicht, daß dieser im allgemeinen spärliche Schmuck zum Ganzen in ein feines Verhältnis gesetzt wird und architektonisch wichtige Punkte auszeichnet. Er bringt geschickt den Eindruck des Festlichen hervor und nähert die Architektur damit wieder der griechischen, die ebenfalls festlichen Charakter hat. Der antiken Baukunst verwandt und von ihr entlehnt ist auch die handwerkliche Sorgfalt, die besonders durch Erdmannsdorff, nachdem er sie auch in England gefunden, und durch Langhans eingeführt wurde, und der gegenüber dem ersteren alles, seit Knobelsdorff in Berlin Gebaute nur wie der Entwurf (Brouillon) der Sache, die es hätte werden sollen, erschien. Diese Präzision der Arbeit unterstützte dann ebenfalls die spezifisch-architektonische Wirkung. Um 1800 kommt die häufige Verwendung glatt aus der Mauer herausgeschnittener Fenster und Türen ohne Umrahmung hinzu, wie sie sich schon bei Palladio's ländlichen Bauten und in England findet, um den Charakter der Mauer als solcher zu betonen, und dasselbe bewirkt auch die von England, besonders von den Brüdern Adam, übernommene Halbkreisform mancher Fenster, die an die Gestalt von Kellerluken erinnernd, den Ausschnitt auf das Notwendigste beschränkt erscheinen läßt und doch in großem Maßstabe vermöge der einfachen, aus Horizontale und Halbkreis bestehenden Linienführung, namentlich im Gegensatz zu der feinen Gitterfüllung, monumental wirkt. Etwaige Fensterumrahmungen werden nur noch rein architektonisch behandelt. Um die Wucht zu steigern werden gelegentlich schwere Massen wie in der ägyptischen Architektur, ja geböschte Wände, Pyramiden und das monumentale Ausrufungszeichen des Obelisken verwertet. Um dieselbe Zeit werden ornamentale und figürliche Friese oder Lunettenschmuck, alles mit geringem Relief, abermals nach englischem Vorbild, besonders nach den Brüdern Adam, leicht aufgelegt, und diese bescheidene Dekoration wird ebensowenig wie jene frühere eingetiefte mit der Mauer fest verbunden.

In dem Verzicht auf Schmuckreichtum ist diese Architektur der französischen akademischen verwandt, die seit dem Ende des 17. Jahrhunderts vielfach nach Berlin herübergespielt hatte. Die Ursache war aber in Frankreich Blasiertheit und Degeneration, in Berlin Naivität und frische jugendliche Kraft, die des Schmuckes nicht zu bedürfen glaubte. Auch eine gewisse Schwerfälligkeit ist beiden gemeinsam; während aber die französische Architektur steifbeinig wie ein Greis ist, erscheint die Berliner klassizistische etwas ungelenk wie ein Anfänger in einer neuen Bewegungsart.

In der Hauptsache aber war es doch die Antike, aus der die Grundsätze abgeleitet wurden. Man war jedoch weit entfernt von der Nachahmung, wie sie Winckelmann predigte und wie sie von vielen Zeitgenossen befolgt wurde. Das mit eigenartigen, aus Überkommenem weiter entwickelten Mitteln Geschaffene war der Antike nur im inneren Wesen verwandt. Dem nüchternen und ernsten Märker entsprach eine Architektur, die wie die griechische zweckmäßig und sachlich war, die Wert auf große Gliederungen legte und sich mit einfachen Formen begnügte. Die Alten gestalteten ihre Gebäude so, sagt Gentz in seinen Aufzeichnungen über Sizilien, „daß das Auge von der Betrachtung des Ganzen nicht zur Betrachtung irgend eines Teiles abgezogen wurde. Diese Regel bringt den Architekten auf den Weg, dem

getäuschten Auge Größe, öfters in einem sehr engen Raume, vorzuspiegeln." Wir sehen, wie tief die Antike verstanden wurde. Zudem ging diese Bescheidenheit im Schmuck gut zusammen mit der durch die dürftigen Verhältnisse gebotenen Sparsamkeit. Es war aber nicht minder die stolze Ehrlichkeit der antiken Baukunst, die den ebenso empfindenden Märker anzog. So wurde diese märkische Architektur ein treffender Ausdruck ihres Landes und ihrer Zeit.

„Der denkende Architekt soll den Charakter seines Gebäudes aus seinem Innern und seiner Bestimmung entwickeln." Dieser Ausspruch von Gentz ist der Grundsatz der ganzen Gruppe. Er wurde mit solcher Tiefe erfaßt, daß daneben die klassizistische Formgebung fast wie etwas äußerliches erscheint. Nicht um die Werke der Alten nachzuahmen, wendeten sich die Meister an diese, sondern weil sie in der griechischen Architektur wie in keiner andern das fanden, was sie selber suchten: Wahrheit und Folgerichtigkeit. So kamen sie also nicht von außen her, sondern von innen heraus zum Griechentum. Sie fühlten wie Goethe in Terni der Antike gegenüber, daß ihnen „mit Recht alle Willkürlichkeiten verhaßt waren," daß die antike Baukunst „eine zweite Natur" ist, und sie dachten wie er: „Was nicht eine wahre innere Existenz hat, hat kein Leben und kann nicht groß sein und nicht groß werden." Daß sie nichts von Nachahmung wissen wollten, spricht Erdmannsdorff besonders bei den Maßaufnahmen römischer Baudetails aus. Sie sollten nicht, wie z. B. die Säulenkanones der französischen Akademiker, unwandelbar fest angenommene Regeln übermitteln. Die Kunst solle nicht gemessenen Vorschriften unterworfen und zum mechanischen Geschäft herabgewürdigt werden; die Proportionen entständen in der Einbildungskraft des Künstlers, nicht durch Berechnung. Und diese große Selbständigkeit, trotzdem, wie angeführt, alle diese Meister auch aufs eifrigste die italienische Spätrenaissance und die französische, englische, holländische Architektur vom Ausgang des 17. Jahrhunderts an studierten und von deren Werken als Vorbildern mannigfache Elemente übernahmen! Sie bewahrten auch diesen gegenüber ihre volle Eigenart, sodaß in Berlin trotz der Unzahl der hereinspielenden Strömungen eine Bauschule geschlossenen Charakters entstand, und zwar als einzige in ganz Deutschland. Ihre Schöpfungen erhoben sich in einzelnen Bauten wie im Brandenburger Tor von Langhans, in der Münze von Gentz, in dem Entwurf zum Friedrichs-Denkmal und so manchem andern Plan von Friedrich Gilly zu wahrhafter Monumentalität mit strengem Ernst, edler Zurückhaltung und feierlicher Würde. Das war die schöne Frucht von Friedrichs Siegen und der vornehme Ausdruck des Selbstbewußtseins der Märker, die hinter sich die Größe Preußens fühlten, eine dem Griechentum parallele und doch ganz eigene bodenständige Kunst. Das Innerliche in der Verarbeitung der Antike ist dann auch, wie bei dem Schleswiger Müllersohn Carstens, nicht nur ein preußischer sondern ein deutscher Wesenszug.

Den Vorbildern gegenüber weniger selbständig war der Innenbau. Die Festsäle im Schloß zu Dessau von Erdmannsdorff und im Schloß Friedrichsfelde benutzen geschickt das edle Muster von Grand Trianon, sonst wendet Erdmannsdorff mit Vorliebe die Groteske nach den Titusthermen, dem Haus der Livia, den 1754—85 erschienenen „Pitture di Ercolano", Raphaels Loggien und den englischen Brüdern Adam an, aber voller Selbstschöpfung und feiner, fast weiblicher Grazie. Früher Louis XVI tritt uns nach Vorstufen in den für den Prinzen Heinrich geschaffenen Bauten bezw. Umänderungen zu Berlin und Rheinsberg im Schlosse Neuhardenberg entgegen. Langhans versteht es, in den ihm zugeschriebenen Räumen im Palais Dönhoff, im Niederländischen Palais, im Schlosse Bellevue, die monumentalen Glieder der Innendekoration immer mehr zur Wirkung zu bringen, alle Einzelheiten strenger und reiner griechisch zu bilden, Friedrich Gilly schafft im Zuschauerraum seines Ent-

wurfs für das National-Theater auf dem Gendarmenmarkt eine geniale Abwandelung des antiken Theaters voller Größe und vornehmster Verteilung des, wie überhaupt bei ihm, unter starker Einwirkung der Brüder Adam gezeichneten Schmucks. Es ist die Einbeziehung eines ursprünglich offen gedachten Baus in das Innere; die Einfachheit der Deckenbildung, Überwölbung durch Gurtbogen und Viertelskugel, erinnert an den freien Himmel; damit ist bei einem Innenraum wahrhafte Monumentalität und freie Gräcisierung eingeführt. Seinem Freunde Gilly folgend, verläßt Gentz, der als erster griechische Originale, die Tempel Siziliens, eifrig studiert hatte, im Schlosse zu Weimar ebenfalls die bisherige ganz oder halb dekorative Behandlung des Innenbaus und wendet unter Goethes Augen Säulenstellungen und Gebälke wie bisher nur bei Außenbauten an und zwar mit endgiltig reiner griechischer Formengebung, auch dieses entscheidende Taten.

Derjenige, der nach diesen Verheißungen die glänzende Erfüllung bringen sollte, war Carl Friedrich Schinkel. Aufs engste hängt er mit der vorgenannten Gruppe von Architekten zusammen und wächst aus ihr hervor. Ihr Grundsatz, den Charakter eines Gebäudes aus dem Innern und aus der Bestimmung zu entwickeln, blieb auch der seine. Das, was den Hauptwert der besten Berliner Schöpfungen vor ihm ausgemacht hatte, das Zweckhafte, das spezifisch architektonische Empfinden, die monumentale und wohl abgewogene Komposition der Massen und Räume, ihr rhythmischer Zusammenklang findet sich auch bei ihm und zwar gesteigert und verfeinert. Das Ungefüge und Schwerfällige, was jene hatten, ist bei Schinkel abgestreift, er versteht es, Monumentalität nicht nur durch schwere Masse, sondern ebensomehr verbunden mit Leichtigkeit und Auflockerung der Massen zu erzielen. Sein ganzer Bau wird jedesmal von einem tektonischen Grundgedanken belebt, von dem alles Einzelne nur Ausstrahlung ist. Daher die grandiose Einheitlichkeit, das organische Herauswachsen der einzelnen Bauteile, des großen, kleinen und kleinsten Schmuckes aus dem Ganzen. Schon das lebendige Verhältnis der Teile zu einander und zum Ganzen, die feine Rechnung zwischen Massen, Flächen, Linien, Vorkragungen und Einziehungen, Horizontalen und Vertikalen, geraden, gebogenen und krausen Formen, Licht, Schatten und Halbschatten ist es, die dem Bau, abgesehen von jenem Stilausdruck, eine klassisch vollendete Schönheit verleihen. Schon in diesen Kerngedanken sind seine Bauten von abschließender Reife und erscheinen, namentlich dem Urwüchsigen der früheren gegenüber, hochgebildet.

Wie sehr die künstlerische Ausdrucksform bei Schinkel erst in zweiter Linie kam, wird dadurch bewiesen, daß er in gleicher Weise wie den antiken auch die mittelalterlichen Stile, vor allem den gotischen, ja in vielen Entwürfen, den Gemälden und Theater-Dekorationen alle historischen Stile gebrauchte. Daß er bei ausgeführten Bauten in antiker Formengebung am glücklichsten war, liegt zum guten Teil darin, daß diese die größte Anpassungsfähigkeit hat, sowohl was andere Bauaufgaben als anderm Zeitgeist betrifft. Aber auch hier war viel mehr die innere Verwandtschaft mit der Antike als die äußere von Wichtigkeit. Wenn Böttticher bei Schinkel auf die „geistige Durchdringung aller Teile jedes Werkes", das „klare Ordnen und Hervorheben des Notwendigen nach Maß und Zahl, nach Art und Form," den „weisen Haushalt in den Mitteln, die nicht über den Zweck hinausgehen, diese selbst gewollte Beschränkung, die nur hohe Seelen zu über vermögen", die Fähigkeit „für jedes Notwendige einen Gedanken, für jeden Gedanken die entsprechende Bildform" zu finden hinweist, dann spricht er damit die tief innere Parallele der Werke Schinkels zu den griechischen aus, und zwar gilt das für alle seine Werke, welchen Stils sie auch sein mögen. Was nun die Werke antiker Form anbetrifft, so weist Kugler mit Recht darauf hin, daß Schinkel nicht wie Nachahmer „die Einzelheiten der griechischen

Architektur willkürlich zerstückele und den inneren Zusammenhang, durch den sie bedingt werden, auflöse." Aber weit darüber hinaus: „Schinkel hat," sagt Kugler, „das innere Wesen der griechischen Architektur in sich aufgenommen und schafft frei und lebendig aus dem Geiste der griechischen Kunst heraus. Eben aus diesem Grunde weiß er, die verschiedenartigsten Aufgaben stets auf eine klassische Weise zu gestalten, Großes und Geringes mit klassischer Konsequenz durchzubilden, und die griechischen Elemente zu manigfach neuen Kombinationen, den umfassenderen Bedürfnissen der Gegenwart gemäß, weiter zu führen. Er bleibt zugleich nicht einseitig bei diesen Elementen stehen; wo dieselben für die höheren Bedürfnisse der Gegenwart nicht ausreichen, da führt er neue Formen in die Kunst ein, welche den edelsten Ausdruck für diese Bedürfnisse enthalten; und gleichwohl spricht sich in der Durchbildung dieser neuen Formen wiederum derselbe klasische Geist aus". An der Hand dieser Worte erkennen wir nicht nur die Berechtigung von Böttichers Ausruf: „Schinkel erst ließ uns Griechenland wirklich schauen," sondern auch, im Zusammenhang mit dem früher Gesagten, den ganzen gewaltigen Umfang von Schinkels eigenem Ausspruch: „Die Architektur ist die Fortsetzung der Natur in ihrer konstruktiven Tätigkeit".

Bei den früheren Bauten trat, wenigstens im Äußern, der künstlerische Urgedanke mehr nackt zu Tage, bei Schinkel wird er mit edelster Form umkleidet und organisch verbunden. Im Anschluß an Gentz und Friedrich Gilly, und diese überbietend, gestaltet er auch den Innenbau monumental aus, wo es die Bedeutung des Werkes erfordert. Anstelle der vielen stilistischen Muster, die in das Schaffen seiner Vorgänger hineinspielten, setzte er für den betreffenden Bau ein einziges und und verarbeitete dieses allseitig. Nicht mehr warf er bei der Antike griechisches und römisches durcheinander, sondern folgte der reinen griechischen Form und zwar der des klassischen Zeitalters, sie mit eben so tiefem Verständnis erfassend wie die Antike im allgemeinen. Dadurch wurde eine edle Vereinheitlichung herbeigeführt. Allerdings nahm er auf diese Weise den Bauten einen gewissen pikanten Reiz, und es wurde für den Architekten umso schwerer seine Individualität durchzusetzen, aber Schinkel war der Mann dannach, auch dieses restlos zu können. Was seine Bauten über die meist kalten und phrasenhaften Werke seiner klassizistischen Zeitgenossen in Frankreich, England, Italien erhebt, ist eben die große, schöpferische, geniale Persönlichkeit, die hinter ihnen steht und die sie voll enthalten. Was wir von Klopstock sagen konnten, gilt auch von Schinkel: Keiner hatte bisher antike Kunstformen so getreu übernommen, und keiner hatte dabei der Antike im Wesen so frei gegenüber gestanden.

Weit über das hinaus, was Winckelmann von der Einwirkung der Antike auf die neue Kunst erwartete, hatte Schinkel die Erfüllung gebracht. Jener hatte sich mit der äußerlichen Nachahmung bei Mengs begnügt und diese hoch gepriesen. Wie aber Winckelmann in seinen Forschungen die Antike aufs Tiefste verstanden, so hatten Schinkel und zum Teil schon seine Vorgänger die Antike zu einer inneren Auferstehung gebracht. Damit waren sie aus sich selbst heraus der Forderung Herders nachgekommen, daß man die Antike nicht nachahmen, sondern von ihr nur lernen solle, aus den Bedingungen der eigenen Zeit heraus Leben in Kunst zu verwandeln. Wie der erfolgreichste Prophet des Klassizismus in Winckelmann auf märkischem Boden entstanden war, so hat der Klassizismus auch auf märkischem Boden in Schinkel seine edelsten Früchte getragen, nachdem das Preußentum in den Befreiungskriegen noch einmal seine unwiderstehliche Triebkraft bewiesen und zu einem, an die Perserkriege erinnernden Heldentum emporgestiegen war.

Die tiefe seelische und nationale Erschütterung des Weltkrieges hat unseren Blick für die geschichtlichen Zusammenhänge geschärft, und wir erkennen deutlicher,

daß die geschichtliche Sendung der Mark sich auch in den bildenden Künsten lebhaft ausgesprochen hat. Den märkischen romanischen und gotischen Bauten des Mittelalters, die eine Höhe des Backsteinstils bedeuten, dem Barock und Rokoko Schlüters und Knobelsdorffs, das zum besten ihrer Zeit gehört, dem Großen Kurfürsten des ersteren, einem der wenigen sehr guten Reiterstandbilder der Welt, folgt die große Bauepoche in der Regierungszeit Friedrichs II., Friedrich Wilhelms II. und III. Es war dieselbe Zeit, in der zwei in Deutschland einzig dastehende Maler und Bildhauer in Berlin tätig waren: der feine und intime Beobachter des täglichen Lebens Chodowiecki und Gottfried Schadow, der die Natur zum Stil zu steigern wußte. Die Mark war eine Kolonialtat des Deutschtums, und als echte Kolonialkunst offenbart sich die Bautätigkeit unter den genannten Königen, indem sie Elemente von überall her entlehnt. Sie ist immer eine Kunst aus zweiter Hand, aber auf dem Boden der unaufhaltsam emporstrebenden Tüchtigkeit der Märker geschieht das Erstaunliche, daß sie sich im Kern zu einer Kunst erster Hand entwickelt. Das Zielbewußte des Preußentums ist auch ihr eigen. Von allen früheren Kunstauffassungen erweist sich dem Märker schließlich die griechische als am congenialsten, und es ist nicht richtig, wenn Winckelmann von sich sagt, daß kein Tropfen preußischen Bluts in ihm wäre; in seiner Begeisterung für das Griechentum war er vielmehr ein echter Märker.

Bezeichnend dafür, wie schwer das Ringen gegen Kunstformen aus zweiter Hand ist, und wie sehr historische Ausdrucksformen einen bildenden Künstler selbst von einer ursprünglichen Schöpferkraft, wie die Schinkels, belasten, ist es, daß wohl dessen schönster Bau derjenige ist, in dem er der Antike sowohl in der Gesamtheit wie in den Einzelheiten am freiesten gegenübersteht: das Königliche Schauspielhaus. So ist denn Winckelmanns glücklichste Wirkung doch nicht auf dem Gebiete der bildenden Künste zu suchen, sondern zunächst in seiner Befreiung der Beschäftigung mit den Resten des Altertums aus den Händen der „Dilettanti" und seiner Begründung der Archäologie als Wissenschaft. So ungeheure Fortschritte diese seit seiner Zeit an der Hand eines unvergleichlich viel reicheren Bestandes an Denkmälern gemacht hat, so hat er doch die Grundlinien der Entwickelung und der Einzelbetrachtung schon richtig gezogen. Dann aber ist es unter den Künsten die Litteratur, und zwar die deutsche, auf die er vorteilhaft, ja in hohem Grade anregend gewirkt hat. Schon durch seine edle, an den besten antiken Schriftstellern geschulte Sprache, mehr noch, indem sie den wahren Nutzen aus seiner Wiederbelebung des Gesamtbildes vom klassischen Altertum zog, weil sie es nur mittelbar zur allgemeinen Erhebung benutzte, und weil sie damals nicht wie die bildenden Künste am Ende, sondern am Anfang der Entwickelung stand. Sie ist eine Parallele zur italienischen bildenden Kunst des Hochrenaissance-Zeitalters; wie jene war sie voller frischer Schöpferkraft und konnte somit ebenfalls wie jene etwas der Antike Gleichstehendes, aber durch und durch Nationales schaffen. Nicht umsonst ist es unser größter Dichter Goethe gewesen, der den ersten Panegyrikus auf Winckelmann schrieb, jene Reihe feinsinniger Betrachtungen über Kunst, Antike und Leben, die an die Person Winckelmanns anknüpfen. Er war sich wohl bewußt, was er ihm verdankte, und hat ihm mit dieser Schrift den Zoll der Dankbarkeit dargebracht. Er bekennt sich zu ihm besonders mit seinen Schlußworten: „Von seinem Grabe her stärkt uns der Anhauch seiner Kraft und erregt in uns den lebhaftesten Drang, das, was er begonnen, mit Eifer und Liebe fort und immer fort zu setzen".

Winckelmann und Wagner.

Von Prof. Dr. **Bruno Sauer**, Kiel.
(W.M.)

„Heil euch, Winckelmann und Lessing, die ihr noch über die Jahrhunderte der eigenen deutschen Herrlichkeit hinweg den urverwandten göttlichen Hellenen fandet und erkanntet, das reine Ideal menschlicher Schönheit dem vom Pulverstaub *) umflorten Blicke der französisch zivilisierten Menschheit erschlosset!" Mit diesen begeisterten Worten gedenkt Wagner in der Abhandlung über „Deutsche Kunst und deutsche Politik" (Ges. Schr. u. D. VIII S. 36) — zum ersten Male, soweit seine gesammelten Schriften erkennen lassen — des großen Mannes, dessen Geburtstag sich am 9. Dezember 1917 zum zweihundertsten Male jährte. Er kommt später noch mehrfach (VIII 76. 96. IX 333. X 41) auf ihn zurück; meist nennt er ihn in derselben Verbindung, als Vorläufer unserer Klassiker, als Entdecker des göttlichen Hellenentums, als Schöpfer des Begriffs der Antike, der erst seit der Mitte des 18. Jahrhunderts bestehe. Man merkt es diesen Äußerungen an, daß Wagner sich tief in den Geist und das Schaffen dieses Entdeckers der Antike versenkt hat. Und gewiß ist das nicht erst in den Münchener Jahren geschehen, wo uns der Name Winckelmann zuerst bei ihm begegnet. Inhalt und Stimmung der Äußerungen weisen auf die vierziger Jahre zurück, wo der junge Dresdener Kapellmeister sein endlich fester begründetes Heim in der Ostra-Allee mit einer sorgsam ausgewählten Bibliothek ausstattete und sein Studium ihn über das deutsche Mittelalter hinweg, dem sein nächstes Interesse galt, in die Welt von Althellas führten (Mein Leben I 312 f.). Möglich, ja sogar wahrscheinlich, daß Winckelmann's Schriften in dieser stattlichen Bibliothek vertreten waren, deren Bestand sich nicht nach bloßen Liebhabereien, sondern nach ganz bestimmten wissenschaftlichen und künstlerischen Zwecken richtete. Es würde seinem Spürsinn, der sich kein Mittel zur Förderung seiner künstlerischen Pläne entgehen ließ, alle Ehre machen, wenn er diese damals teils selten gewordenen, teils nur noch von Fachgelehrten gelesenen Werke sich auf diese Weise persönlich nahe gebracht hätte. Aber gleichviel wie er sich des Gehaltes Winckelmann'scher Gedankenarbeit bemächtigt hat, mit Sicherheit dürfen wir annehmen, daß ihm Winckelmann einer der Führer auf der Entdeckungsfahrt geworden ist, die ihm die Herrlichkeit der hellenischen Antike erschloß.

Und das ist kein Wunder. Zwischen Winckelmann und Wagner besteht eine geheime Ähnlichkeit, die, sobald beide sich berührten, zur Wahlverwandtschaft führen mußte. Ähnlich ist in gewissem Sinne schon der äußere Verlauf ihres Lebens. In engen, drückenden Verhältnissen wächst Winckelmann auf; nur seine geniale Veranlagung und sein aller Fesseln spottender Freiheits- und Schaffensdrang sind es, die ihm eigene Wege zu höheren Zielen führen. Ganz auf sich selbst gestellt, durch jahrelange Nöte niemals entmutigt, ringt er sich durch von den mühsamen Schuljahren zur Universität, dann durch harten, demütigenden Schulfrondienst, der seine edleren Gaben zu vernichten droht, zu der ersten freieren, wenn auch noch so bescheidenen Wirksamkeit im Dienste des Grafen Bünau, die ihm den heißersehnten Genuß einer großartigen Bibliothek und den Verkehr mit feingebildeten, wissenschaftlich und künstlerisch interessierten Männern verschafft und zur Anschauung bedeutender Kunstwerke in der glänzenden Residenz Dresden verhilft. Aber befrie-

*) Es ist wohl „Puderstaub" zu lesen.

digen kann ihn das nicht; über Deutschland hinaus geht sein sehnsüchtiger Blick, nur in Rom glaubt er sich durchsetzen und das leisten zu können, was er von sich selbst verlangt. So wird seine Übersiedelung nach Rom zum entscheidenden Wendepunkt seines Lebens.

Wagners Jugendjahre verliefen anders, er wuchs in behäbigeren Verhältnissen, umgeben von manigfaltigen Anregungen auf und erfuhr die Not erst später, als ihn der Strudel des Lebens früh ergriff, ihn durch unsichere und kümmerlich bezahlte Stellungen schleppte und ihn von der Bahn, die er sich selbst vorgezeichnet hatte, immer wieder fortriß. Aber darin gleicht er Winckelmann, daß er das Glück hatte „nicht erzogen zu werden" (Mitteilung an meine Freunde, IV 251), daß er seine Erziehung selbst in die Hand nahm und mit dem sicheren Blick des Genius früh ein Lebensziel erkannte, das niemand in seiner Umgebung ihm hätte weisen können, weil es eben, ganz wie das Winckelmann's, außerhalb aller Erfahrung lag. Wie jener fand er sein Genüge nicht in der Heimat, sondern verlangte für die hohen Ansprüche, die er an sich und seine Kunst stellte, den bedeutendsten Schauplatz, den es in der Welt gab: wie Winckelmann nach Rom, so strebte er nach Paris. Und wie der jahrelang an gelehrte Handlangerarbeit Gefesselte den Bibliothekstaub abschüttelte und sich durch andächtige Versenkung in die großen Werke der Antike zum Meister der Kunsterkenntnis heranbildete, so reifte der in unbefriedigender Kapellmeistertätigkeit Abgehetzte in all' der Not, die ihn zu zermalmen drohte, zum fertigen Künstler heran, der alsbald mit seinem groß angelegten „Rienzi" ebenso überraschend vor die Welt hintrat, wie Winckelmann vor seinem Scheiden von Deutschland durch seine „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst" plötzlich seinen hohen Beruf enthüllt hatte.

Dennoch war in beider Leben erst eine wichtige Station, nicht das Ziel erreicht. Winckelmann, der in Rom wohlgeborgen und bald allseitig anerkannt sich seiner Forschung als eigentlicher Lebensarbeit widmen konnte, fand hier, wo seine Vorläufer immer nur die Römergröße angestaunt hatten, den „urverwandten göttlichen Hellenen und das reine Ideal menschlicher Schönheit." Wagner, der wie jener von Jugend auf sich für griechisches Wesen begeistert hatte, nur durch pedantischen Schulbetrieb ihm für lange Zeit entfremdet worden war, entdeckte in den Jahren der Sammlung und des Ausreifens, die sein Dresdener Amt ihm gewährte, dieselbe griechische Welt, nahm ihre Ideale in sich auf und verschmolz sie mit denen seiner Jugendjahre zu einem höheren reinmenschlichen, in dem sich die Urverwandtschaft des Deutschen und des Hellenen herrlich offenbaren sollte. Äußerlich hat sich das Leben der beiden Großen dann ganz verschieden abgespielt. Der nach langen, bitteren Mühen immer noch früher zur Ruhe gelangte Winckelmann wurde mitten aus seinem rüstigen Schaffen, das noch viele köstliche Früchte erwarten ließ, jäh herausgerissen; der innerlich fertig, über sein Kunstideal und dessen von ihm selbst zu leistende Verwirklichung völlig klar gewordene Wagner hatte noch viele Jahre der Ruhelosigkeit und Bedrängnis vor sich, ehe er der Welt sein Bestes geben und sich die edle Muße eines bis zum letzten Augenblick schaffensfreudigen Alters verdienen konnte. Die Nachwelt, die sich an die großen Züge hält, sieht beide Männer die gleiche Bahn durchschreiten: von der Enge der heimatlichen Verhältnisse nach Weltstädten voll künstlerischen Lebens, dann aber über diese und ihre Weltlichkeit hinaus in geheimnisvolle Fernen, wo ein heiliger Gral sich ihnen enthüllt, der ihnen ein neues, höheres Ideal offenbart.

Freilich sieht es so aus, als hätte Winckelmann mit dem reinen Hellenentum sein Ideal erfüllt gesehen und gar nicht daran gedacht wie Wagner aus ihm ein neues deutsches Ideal zu entwickeln. Aber das ist nur Schein. „Der für alles Südliche

so enthusiastisch Eingenommene" hat nie die Gegenwart, nie sein Volk aus den Augen verloren. Wie in seinem Erstlingswerk hat er später, teils in gelegentlichen Bemerkungen, teils in aller Ausführlichkeit die Antike zur Belehrung der Künstler seiner Zeit zu nützen gesucht, und daß es ihm dabei vor allem um deutsche Kunst zu tun war, beweisen schon die hohen, nach unserer besseren Einsicht übertriebenen Erwartungen, die er auf das Genie seines Freundes Raphael Mengs setzte. Wenn kurzsichtiges Urteil, weil er sich von Rom nicht hat los reißen und den Weg in's Vaterland wiederfinden können, ihn für einen Verräter am Deutschtum halten, wenigstens sein Empfinden für deutsches Wesen recht gering einschätzen mag, so wird der tiefer Blickende, der auch auf hier und da verstreute Bemerkungen achtet, der auch zwischen den Zeilen zu lesen versteht, zu der Überzeugung gelangen, daß der zum Römer und Katholiken gewordene deutsche Protestant innerlich seinem Volk die Treue gewahrt hat. Auch hier hat Wagner mit kongenialem Blick das Richtige erkannt, sodaß er schreiben konnte (VIII 76): „Zu dieser Verwandlung des derben, dürftigen Götz in den anmutig frei dahinwandelnden Niederländer (Egmont) bedurfte es nur der Abstreifung der Bärenhaut, die uns zum Schutze gegen die Rauheit des Klimas und der Zeit umgeworfen, um dem kräftig schlanken Leib, dessen Anlage zur Schönheit selbst der für alles Südliche so enthusiastisch eingenommene Winckelmann lebhaft erkannte, seine innere Wärme zu bewahren." Und gewiß hat er neben anderen großen Deutschen auch Winckelmann im Sinne gehabt, als er auf die Frage: Was ist deutsch? die neuerdings erfreulicherweise fast populär gewordene Antwort gab: „Deutsch sein ist die Sache, die man treibt, um ihrer selbstwillen treiben." Diese Sachlichkeit im höchsten Sinne war es, die Winckelmann's wie Wagner's Leben und Wirken bestimmte, und wenn wir leicht begreifen, daß die Zeitgenossen an beiden diese Größe nicht verstanden, weil sie so weit über gewohntes Maß hinaus ging, so verlangen wir umsomehr von der Nachwelt, daß sie den Verkannten Gerechtigkeit widerfahren lasse.

Die Ähnlichkeit des Lebenslaufes und der Wirksamkeit beider Männer ist gewiß auch innerlich, in ähnlicher Veranlagung begründet. Wie Winckelmann die Geziertheit des Rokoko, die seine Zeit beherrschte, rücksichtslos bekämpfte und jene „edle Einfalt und stille Größe" lehrte, die er als Grundzug der vollkommensten Griechenkunst achtete, so stand Wagner zeitlebens im Kampf gegen alles Kleine und Kleinliche. Selbst als Schriftsteller erscheinen beide hierin ähnlich. Winckelmann hat nicht die gemessene, abgeklärte Ruhe des Renaissancestils, die zu höchster Vollendung gesteigert in seinem großen Jünger Goethe wieder lebendig wurde; er war ein Sohn der Barockzeit, aber nur in ihren großen, feierlichen Formen bewegt er sich und verschmäht die gegensätzliche Richtung des zierlichen Rokoko als eine Verirrung. Liest man beispielsweise seine herrliche, hymnenähnliche Schilderung des belvederischen Apollon, so wird man sie stellenweise vielleicht überschwänglich, sogar schwülstig, im ganzen aber voll edler Würde und hinreißend schwungvoll finden. Auch Wagner ist zu pathetisch, um so gelassen zu sprechen wie der an antiken Vorbildern geschulte Goethe oder so abgewogen majestätisch wie Schiller; wir sehen ihn oft auch geradezu ringen mit der Sprache, die für ihn, den Tondichter, sozusagen sekundäres Ausdrucksmittel ist. Aber immer fühlen wir uns wieder mitgerissen durch den großartigen Schwung, erhoben durch die wuchtige Kraft seiner Worte; er scheint inmitten einer Epoche, die kleinere, ruhigere Formen bevorzugt, wie ein verspäteter Vertreter desselben ernsten, gewaltigen Barock, der aus Winckelmann's Stil zu uns spricht.

Parallelen, wie sie hier versucht sind, mögen manchem müßig vorkommen. Gewiß bringen sie kein neues Tatsachenmaterial herbei, aber sie helfen wohl an ihrem

Teil zum Verständnis bedeutender Erscheinungen, die mit der Fülle ihres Reichtums immer und immer wieder zu tiefer eindringender Betrachtung auffordern. Die Wesensverwandtschaft des Begründers der Kunstwissenschaft und des um ein Jahrhundert jüngeren Schöpfers des „Kunstwerkes der Zukunft" wird uns nicht gleichgiltig sein, wenn wir aus ihr die ermutigende Erkenntnis gewinnen, wie große Ideen über den Wandel der Zeiten hinweg sich behaupten, wie auch scheinbar abgestorbene sich zu neuer Lebenskraft erheben.

So mögen diese Gedanken über Winckelmann und Wagner als Gruß in feierlicher Stunde auch der verehrten Frau willkommen sein, die mehr als blos mitfühlend und miterkennend, die in energischen Taten mitwirkend das Kunstwerk der Zukunft zum gegenwärtigen zu machen mit herrlichem Erfolg geholfen hat.

Richard Wagner und Grillparzer.

(W.M.)

Aus der langen Zeit, in der ich das Glück hatte, das Große unmittelbar mitzuerfahren, das sich in Bayreuth für die deutsche Kunst vorbereitete und erfüllte, sind mir besonders lebendig in der Erinnerung die Abende des Oktobers 1886 geblieben, die ich im Kreise von Wahnfried verbringen durfte. Die nachgelassenen Schriften des feinsinnigen Heinrich v. Stein bildeten den Ausgangspunkt unserer Gespräche. Ich las daraus vor, und mit der bewundernden Freude über das, was in ihnen gewollt und geleistet war, mischte sich neu erwachend die Trauer um den früh geschiedenen edlen Freund. Aber die Unterredung sprang naturgemäß auch auf verschiednes andre über, und ich konnte manche Frage tun, die sich auf einzelnes in den Werken des Meisters bezog. Ich bereitete gerade damals Vorlesungen über die Schriften und Dichtungen des Unvergleichlichen vor — es war das erste Mal, daß ein solcher Versuch, von meinen älteren Fachgenossen nicht eben mit Freude begrüßt, an einer deutschen Universität gewagt wurde —; so war ich begierig nach authentischer Auskunft über etwaige besondere Absichten bei einzelnen schwierigeren Stellen und dankbar für maßgebende Aufschlüsse, auf die ich nie vergeblich gehofft hatte.

Soweit ich mich erinnere, kam damals die Rede nicht auf den großen österreichischen Dramatiker, den ich hier in die Nähe unseres Meisters rücken möchte. Nur in einer Beziehung, mit Rücksicht auf bestimmte Grundzüge eines einzigen Werkes; denn ich weiß wohl, daß die beiden sonst sehr wenig Gemeinsames haben. Wagner kannte von Grillparzer näher nur die „Ahnfrau"; von diesem erfolgreichen Erstlingswerke her war ihm der Name des Dichters aus seinen frühesten Knabenjahren im Gedächtnis, später freilich nur „wie eine Fabel," wie er in seiner Selbstbiographie *) sehr bezeichnend sagte. Grillparzers spätere Dramen scheinen ihm im Wesentlichen fremd geblieben zu sein: sie drangen ja nur langsam über das österreichische Gebiet hinaus und wurden in den Jahrzehnten, in denen sich Wagner vor allem dichterisch bildete und starke Eindrücke von der gleichzeitigen Litteratur empfing, im übrigen Deutschland überhaupt nicht beachtet. Demgemäß konnte Wagner von Grillparzer nicht sonderlich hoch denken. Er mußte in ihm, ähnlich wie Platen, einen letzten Ausläufer des Schicksalsdramas sehen, den Vertreter einer Gattung, die er künst-

*) München 1911, Band 1, S. 437.

lerisch nicht anerkennen konnte. Von Angesicht lernte er ihn während seines kurzen Wiener Aufenthaltes im Juli 1848 kennen. Um den angesehensten Dramatiker Österreichs für seine Pläne zur Reform des Theaters zu gewinnen, suchte Wagner ihn persönlich auf, seine Vorschläge hörte Grillparzer zwar nicht unfreundlich, aber doch mit unverhehltem Befremden an. Er selbst machte auf den leidenschaftlicheren jüngeren Künstler damals „einen sehr sanften Eindruck" *). So freundlich und mild erwies er sich nun freilich in seinen gelegentlichen — späteren — Äußerungen über Wagner nicht. Für Musik auf das glücklichste begabt und von Kind auf mit ihr innig vertraut, aber von einseitiger Liebe zu Mozart verblendet und gegen alle folgenden Tondichter voreingenommen, gewann Grillparzer schon für Beethoven kein volles Verständnis; gegen Weber verhielt er sich durchaus ablehnend, noch schroffer wo möglich gegen Wagner und die Bestrebungen seiner künstlerischen Freunde. In spöttischen, nicht immer witzigen Sinngedichten, bei der ersten Wiener Aufführung der Tannhäuser-Ouvertüre (1854) auch in einer bissigen Satire in Prosa sprach er sich ungerecht, bisweilen selbst unwürdig, über unsern Meister aus. Die Vereinigung höchster dichterischer und musikalischer Kunst, die dieser dem Drama der Zukunft als ideales Ziel setzte, schien ihm „ein Strahl zugleich von zwei Sonnen", den kein Sterblicher aushalten könnte **).

Und dennoch berührten sich die beiden in ihren größten Schöpfungen. Grillparzers Trilogie „Das goldene Vlies" und Wagners „Ring des Nibelungen" haben, ohne daß man von irgend einem Einfluß jenes Werkes auf dieses reden dürfte, eines gemeinsam, das sichtbar durch alle Teile der umfangreichen Dichtung hindurch wirkende äußere Symbol des tragischen Verhängnisses, das fluchbeladene Kleinod, das mit heißer Leidenschaft begehrt wird und dem, der es gewinnt, unentrinnbares Verderben bereitet. Wie dieses äußere Symbol den Gesamttitel der Trilogie bei beiden Dichtern bestimmt, so dient es vor allem auch dazu, den organischen Zusammenhang der zur Trilogie verbundenen Dramen sinnlich zu veranschaulichen. Grillparzer hat diese Bedeutung des goldenen Vlieses für die Einheit der drei unter diesem Namen zusammengefaßten Stücke mit klaren Worten ausgesprochen. Zwei Jahre nach der Vollendung seines Werkes, als dieses die Probe der Aufführung im Wiener Burgtheater glücklich bestanden hatte und nun eben auch im Druck fertig vorlag, schrieb der Dichter 1822 in harter Selbstkritik in sein Tagebuch „Das, worauf es bei dem Goldenen Vlies ankommt, ist wohl dieses: kann das Vlies selbst als ein sinnliches Zeichen des Wünschenswerten, des mit Begierde Gesuchten, mit Unrecht Erworbenen gelten? Oder vielmehr: ist es als ein solches entsprechend dargestellt? Wenn es das ist, so wird dieses dramatische Gedicht mit der Zeit wohl unter das Beste gezählt werden, was Deutschland in diesem Fache hervorgebracht hat. Ist aber die Darstellung dieses geistigen Mittelpunktes nicht gelungen (und so scheint es mir), so kann das Gedicht als Ganzes freilich nicht bestehen, aber die Teile wenigstens werden noch lange dessen harren, der's besser macht." Dieses Urteil könnte man Wort für Wort auch auf den „Ring des Nibelungen" anwenden, nur mit Ausnahme des letzten Satzes; denn Wagner hat allerdings in weit höherem Grade das erreicht, wonach Grillparzer, wie er selbst meinte, wenigstens ohne den vollen Erfolg gestrebt hatte: die Darstellung des geistigen Mittelpunktes ist ihm unbedingt gelungen. Ganz richtig fuhr Grillparzer in seiner strengen

*) München 1911, Band 1, S. 437.

**) Grillparzers sämtliche Werke, 5. Ausgabe in 20 Bänden, besorgt von August Sauer, Bd. 3, S. 240. Vgl. dazu Grillparzers Gespräche, herausgegeben von A. Sauer in den Schriften des literarischen Vereins in Wien, Bd. 15, S. 302 (Unterredung mit Joseph Weilen vom 18. Dezember 1870); auch Bd. 20, S. 273.

Prüfung des eignen Schaffens fort: „Sollte ich jetzt hintreten, wie so mancher, und versuchen, den Leuten das Verständnis zu eröffnen, und sagen: So hab' ich's gemeint, das habe ich mir dabei gedacht? Was heißt das? Eine Maschinerie, an die man nicht *glaubt*, ist schon darum schlecht; denn sie ist *poetisch* unwahr, wäre sie auch metaphysisch unwiderleglich. Es bleibt nichts übrig als zu warten, ob die Leute nicht von selbst daran glauben wollen." An den Fluch, der sich an Alberichs Ring knüpft, glauben wir, unmittelbar von der Gewalt der Dichtung bezwungen.

Wagner hat die Bedeutung seines Symbols noch viel tiefer gefaßt als Grillparzer und die Furchtbarkeit des Ringes gleich von Anfang an unendlich größer gemacht durch den doppelten Fluch, der auf ihm liegt, den Liebesfluch, durch den Alberich die Zauberkraft zum Schmieden des Ringes erlangt, und den noch schrecklicheren Fluch, mit dem der des Kleinods beraubte Nibelung dieses selbst und jeden, der außer ihm es besitzt, in wilder Verzweiflung belegt. Und wie gleich darnach sich Wotan trotz dem Drängen aller von dem Reif nicht trennen will, muß Erda selbst die ganze Schwere dieses Fluches noch einmal betonen, durch höchste Gefahr, mit der er die Götter bedroht, aus nächtlicher Tiefe emporgezogen. Wie wahr sie spricht, wie furchtbar der Fluch in der Tat wirkt, sehen wir sofort an dem Kampf zwischen den beutegierigen Riesen und an der Ermordung Fasolts, der sich nur einen Augenblick als Herrn des Ringes fühlt. Sein Tod erschüttert uns nicht minder tief als Wotan, der sich selbst kaum erst durch freiwilligen Verzicht auf den Reif von der düsteren Gefahr befreit hat.

Eindringlicher, sinnlicher konnte die Bedeutung des Ringes nicht gezeigt werden als durch die unmittelbare Wirkung des Fluches, der an ihm haftet. Immer wieder wird uns diese Bedeutung und dieser Fluch mit den nachdrücklichsten Worten eingeschärft und in der Handlung der Trilogie deutlich veranschaulicht. In der „Walküre" belehrt Wotan ausführlich darüber die bang aufhorchende Brünnhilde. Er selbst fühlt von dem Fluche sich ergriffen, weil er in leidenschaftlichem Verlangen einst den Reif berührte, und will nun den eignen Untergang, das Ende der Götter; nur daß Alberich den Ring nicht wieder erlange, ist die Sorge, die an ihm zehrt. Die wilde Gier des Nibelungen nach dem Reif, die widerliche Betörung, in der sein Bruder Mime nach dem Zauberkleinod strebt, sich selbst nur zum Verderben, so wie es Fafner, der es nicht lassen wollte, den Tod bringt: alles das sehen wir im „Siegfried" lebendig vor unsern Augen und erfahren wieder, daß der Mittelpunkt der ganzen Handlung Alberichs Ring ist und bleibt. Noch stärker wo möglich prägt es uns die „Götterdämmerung" ein, die den Kampf der lichten und der finstern Gewalten auf neuer Stufe darstellt. In dunklen Worten raunen die Nornen von dem Reif; stolz preist ihn Siegfried, wenn er scheidend ihn Brünnhilde reicht; gierig fragt Hagen nach ihm, sobald er sich dem Überwinder Fafners gegenüber sieht; nach seinem Besitz nur lechzt er, wenn er während der Brautfahrt Gunthers die Halle der Gibichungen bewacht. Von der Sorge Wotans um den Fluch des Ringes erzählt Waltraute und fleht vergebens die Schwester an, daß sie dem Unheil drohenden Gut entsage. In Brünnhildes Weigerung, sich von Siegfrieds Liebespfand zu trennen, spricht sich mit dem Jubel über den neuen Wert, den das Kleinod persönlich für sie gewonnen hat, zugleich das Gott und Welt vergessende Verlangen nach eigenem Glück selbstisch frevelnd aus. Der Schuld folgt die Sühne auf dem Fuße, und wieder ist es der Ring, der Brünnhilde gegen den in Gunthers Gestalt eindringenden Feind schützen soll, dessen Raub Siegfrieds Sieg über sie vollendet. Aber noch einmal vernehmen wir im nächtlichen Gespräch Alberichs und Hagens die Angst und Gier, mit der der Nibelung sein verlorenes Eigentum wieder zu erlangen strebt, und nun wendet sich der Fluch des Ringes gegen Siegfried selbst, gegen den er bisher machtlos war;

an dem Ring erkennt Brünnhilde den Betrug, dessen Opfer sie geworden ist, den sie an dem Einziggeliebten selbst rächen muß; in den Racheplan aber willigt Gunther erst, wie auch sein Verlangen, nach der ungeheuern Macht, die an dem Reife haftet, gereizt wird, während Hagen in zuversichtlicher Hoffnung sich und Alberich schon als Herren des Ringes sieht. Eine letzte, ganz besonders eindringliche Warnung vor dem Fluche des Ringes aber ertönt aus dem Gesang der Rheintöchter an Siegfrieds Ohr (und frischt nicht minder unsere Erinnerung bedeutsam auf); wie der strahlend kühne Held im Gefühl seiner Kraft und in heiterer Verachtung des Todes die ernste Mahnung verwirft, das zeugt zugleich von höchster Vermessenheit, von jener ὕβρις, die den tragischen Untergang des Stärksten besiegelt. Aber noch an seiner Bahre setzt sich der erbitterte Kampf um den Ring fort: um ihn erschlägt Hagen den Halbbruder Gunther, und selbst nachdem Brünnhilde im eignen Tode das Gold vom Fluche gereinigt hat, sucht er es mit wahnsinniger Hast an sich zu reißen. So wird auch er noch ein Opfer des Ringes, der nun, seinen ursprünglichen Hüterinnen zurückgegeben, aufhört, die höchste Macht der Welt in sich zu schließen. Mit seiner Rückkehr in den Schoß des Rheines aber fällt das Ende der Götter zusammen.

Zweifellos weist Alberichs Ring mit dem unentrinnbaren Verhängnis, das sich für Götter und Menschen an ihn knüpft, ebenso wie das goldene Vlies auf das alte Schicksalsdrama zurück. Wenn aber schon Grillparzer mit Recht behaupten durfte, das Vlies sei nur ein sinnliches Zeichen des Satzes „Das eben ist der Fluch der bösen Tat, daß sie, fortzeugend, immer Böses muß gebären", es begleite nur sinnbildlich die Begebenheit, ohne sie zu bewirken, so ist Wagner den Einseitigkeiten der romantischen Schicksalstragödie und den Gefahren, mit denen sie das künstlerische Schaffen bedrohte, noch weit sichrer ausgewichen als sein österreichischer Vorgänger. Völlig frei von der kindischen Auffassung des Schicksals bei Schriftstellern wie Müllner und Houwald, von ihrem törichten Haften an kleinen Äußerlichkeiten, in dem sich nur ein läppisch spielender Zufall bekunden konnte, verlegt er das Entscheidende der Handlung durchaus in die Charaktere seiner dramatischen Personen. Der Ring ist für ihn wirklich nur ein Sinnbild des Verlangens nach Herrschaft und Macht; er bewirkt nicht die verhängnisvollen Ereignisse, sondern begleitet sie nur. Diese selbst haben ausnahmslos in den Begierden und Leidenschaften der handelnden Götter und Menschen ihren Grund. Und Wagner bemüht sich in jedem einzelnen Falle sorgfältig, die innern Zusammenhänge und seelischen Ursachen ihres Handelns bis ins Kleinste aufzudecken. Seine Trilogie kann darum trotz der fatalistischen Bedeutung des Ringes in keiner Weise als Schicksalsdrama bezeichnet werden; sie ist im Ganzen wie in allen ihren einzelnen Teilen Willens- und Charaktertragödie.

In ähnlicher Weise wie „Das goldene Vlies" läßt sich kein anderes Drama Grillparzers unmittelbar mit einem Wagner'schen Werke für die litterargeschichtliche Betrachtung zusammenstellen. Doch darf man neben den „Meistersingern von Nürnberg" auch „Weh dem, der lügt!" unter den ganz wenigen wahrhaften Lustspielen von tiefem innerlichen Ernst und ewiger Bedeutung nennen, die unsere deutsche Litteratur bisher aufzuweisen hat. Und bei aller grundsätzlichen Gegnerschaft gegen Wagners Lehre vom Kunstwerk der Zukunft sucht doch auch schon Grillparzer, wie Stephan Hock in seinem Lebensbild des Wiener Dichters richtig bemerkt*), in seinen Dramen dichterische, musikalische und malerische Elemente zu einem auf alle Sinne wirkenden Gesamtkunstwerke zusammenzufassen. Seine romantische Oper „Melusina", die Beethoven in Musik setzen sollte, zeigt in der Schilderung der Wonnen des Feenreiches und des Sterblichen, der sich unbefriedigt aus ihnen

*) Grillparzers Werke in der „Goldenen Klassiker-Bibliothek", Bd. 1, S. CXIX.

nach Tätigkeit im Erdenleben sehnt, Verwandtschaft mit der Anfangsszene von Wagners „Tannhäuser" und berührt sich in ihrem Grundgedanken mit dem Inhalt der „Feen": auch bei Grillparzer bricht der irdische Gemahl der Fee, von Schmerz und Entsetzen überwältigt, den Eid, den er ihr geschworen hat, verliert dadurch die Geliebte, büßt aber den Treubruch durch erneute Liebe, die den Tod nicht scheut, und wird nun mit der Verlorenen wiedervereinigt und zu ihr in ihr Reich erhoben. Wagner empfing natürlich von diesen Scenen Grillparzers nicht die mindeste Anregung; er kannte sie wahrscheinlich gar nicht, obgleich Konradin Kreutzers Komposition des von Beethoven verschmähten Operntextes seit 1833 in Berlin und andern Orten einige Male aufgeführt wurde. Beide Dichter schöpften eben, was sie an ähnlichen Gedanken und scenischen Vorgängen verwerteten, selbständig aus verwandten Sagenquellen. Auch schon eine Vorahnung der sogenannten Leitmotive, wie sie Wagner hernach zur Charakteristik seiner Personen und ihres Seelenlebens und zur künstlerischen Andeutung dramatischer Zusammenhänge ausgestaltete, äußerte Grillparzer bei Gelegenheit seiner Operndichtung. In einer Unterredung, die er deshalb mit Beethoven im Sommer 1823 hatte, meinte er: „Ich habe mir überhaupt gedacht, ob es nicht passend wäre, jede Erscheinung oder Einwirkung Melusinens durch eine wiederkehrende, leicht zu fassende Melodie zu bezeichnen. Könnte nicht die Ouvertüre mit dieser beginnen und nach dem rauschenden Allegro auch die Introduktion durch diese selbe Melodie gebildet werden?"

Auch da lenkte Grillparzer in ähnliche Bahnen ein wie Wagner, wo er in seinen späteren Werken die dichterische Freiheit des Dramatikers zu erweitern, seine Kunst der Charakteristik zu vertiefen, seine Ausdrucksmittel zu bereichern strebte. Schließlich ließ er die alte schulmäßige Anschauung von Schuld und Sühne weit hinter sich und wollte dafür lieber bedeutende, in eine freiere Zukunft weisende sittliche Ideen künstlerisch darstellen, lebensvolle Bilder aus der Geschichte in selbständig kühner, großer Auffassung entrollen. Immer bewußter schuf er nicht nur eigenartige Charaktere, die in die frühere Schablone ganz und gar nicht paßten, sondern ließ auch diese Menschen in völlig neuer Weise auf der Bühne handeln und ihr innerstes Wesen offenbaren, bisweilen fast mehr noch durch Gebärden als durch Worte. Ebenso faßte Wagner in seinen letzten Werken, namentlich im „Parsifal", den Begriff der tragischen Schuld, ja auch den des dramatischen Handelns in einem völlig neuen Sinn und wagte im Charakter der Kundry beispiellos Kühnes, indem er in ihr ein Symbol ewig unbefriedigter Sinnenlust, eine Verschmelzung von leidenschaftlichen Zügen sündiger Liebe aus allerlei biblischen und weltlichen Sagen und zugleich eine Gestalt von klarster Lebenswirklichkeit bildete. Dem Gebärdenspiel aber maß er in seinen theoretischen Schriften wie in seinen Dichtungen eine immer größere Bedeutung bei; das stumme Spiel, schon im „Tannhäuser", auch hin und wider in den folgenden Werken eigenartig verwertet, wurde ihm in einzelnen Scenen der „Meistersinger" und des „Parsifal" ein Kunstmittel von höchster dramatischer Ausdruckskraft für Stimmungen der äußersten Komik wie des feierlichsten Ernstes. In viel höherem Grade jedoch als Grillparzer konnte er durch seine Vermählung von Poesie und Musik die künstlerische Wirkung vertiefen und bereichern und so den Grund zu einem Drama der Zukunft legen, dem trotz allem Widerspruch gegen eine solche Vereinigung der Künste doch auch der Wiener Meister in seiner Weise, ausschließlich auf dem Boden der Dichtung, kräftig zustrebte.

München, im November 1917. **Franz Muncker.**

Besprechungen.

Deutsche Dichtung in ihren geschichtlichen Grundzügen

dargestellt von Prof. Dr. **Friedrich Lienhard.**
Verlag von Quelle und Meyer in Leipzig. 1917. 137 Seiten.

Das vorliegende Werk ist in der Behandlung und Gruppierung des Stoffes eine einzigartige Erscheinung; von dünnleibigen, seelenlosen Schulleitfäden abgesehen, die ja auch die gewaltige Stoffülle in annähernder Seitenzahl zusammengedrängt bringen, dürfte es nur in Karl Heinemanns gleichnamiger „Deutscher Dichtung", Grundriß der deutschen Literaturgeschichte (Leipzig, Kröner), ein sehr beachtens- und empfehlenswertes Seitenstück haben, doch mit dem Unterschied, daß es Lienhard darauf ankommt, den Lebensgehalt, die Seele, das Edelmenschliche aus unseren Dichtern und ihren Schöpfungen klar zu legen, ohne auf das Stoffliche selbst näher einzugehen, wie es Heinemann in kurzer Skizzierung mit bezweckt. Bei solcher Darstellung ist die Bekanntschaft mit dem Dichter und seinen Werken entweder vorauszusetzen, und das Urteil Lienhards gewährt so einen hohen Genuß oder fordert zu kritischer Abwägung auf, oder es drängt den Leser wegweisend und führend in ihm noch unbekannte Gebiete zur Nachprüfung und zu persönlichem Erlebnis. Nicht eine Litteraturgeschichte mit wissenschaftlicher Detailarbeit wollte der Verfasser schreiben, sondern aus ihr das Wesentliche, die Seele hervorheben; denn „Dichtung ist vor allem Lebensodem, und eine Geschichte der Dichtung ist eine Geschichte der dichtenden Persönlichkeiten und ihrer Lebensausstrahlungen". Von diesem Gesichtspunkt aus ist das Buch zu beurteilen und zu bewerten.

Die Bausteine zu diesem Werke hat Lienhard zum Teil bereits in seinen „Wegen nach Weimar", in bestimmter Abgrenzung auch in seinem vortrefflichen Büchlein „Das klassische Weimar" (Leipzig, Quelle & Meyer, Sammlung Wissenschaft und Bildung), benutzt, in ersteren freilich noch nicht zu der übersichtlichen, organischen Geschlossenheit, in der nun der Bau unserer ganzen deutschen Litteraturentwickelung durchgeführt ist. Sozusagen in 3 Stockwerken errichtet er diesen Band, durch jedes ziehen sich beherrschende Richtlinien, in jedes fügt sich auch das Andersgeartete in Kontrastwirkung mit ein. Wie weit es dem Verfasser gelungen ist, werden wir sehen. Die Geschichte unseres poetischen Schrifttums erfährt durch Lienhards Gruppierung eine neue Beleuchtung. Er findet eine Gliederung, die „neben der Würdigung der Form und Sprache zugleich auch den Lebensgemeinschaften ganzer Gruppen gerecht wird", und trennt sich von der bekannten Einteilung W. Scherers in 3 Blüteperioden, indem er die Geschichte der deutschen Dichtung unter drei sinnbildlich vertiefte Ortsnamen: Wartburg, Wittenberg und Weimar subsummiert. Die Blütezeit des germanischen Nationalepos um 600 läßt er bei dem Mangel an Belegen und überlieferten Urkunden nur als wissenschaftliche Hypothese gelten. Der gebildete Laie kann sich gewiß damit begnügen, nicht so der Germanist, der in diesem Zeitalter doch die ältesten Quellen der gewaltigen mittelalterlichen epischen Volksdichtungen sucht. Aber Lienhard hat diesen Zeitraum der ersten Blüteperiode, die ein Hildebrandslied, einen Heliand und Otfrieds Evangelienharmonie hervorgebracht hat, trotzdem gewißlich nicht unterschätzt, aber der Heldensang und die Heilandsdichtung des 9. Jahrhunderts erwecken denn doch trotz mancher Berührungspunkte des älteren Heldenliedes und des Volksepos um 1200 im heldischen Idealismus und im moralischen Begriff der Ehre und des

Selbstgefühls einen anderen Vorstellungskreis als den im Wartburgzeitalter ausgehenden, wenn man nicht den weniger wissenschaftlichen und scharf scheidenden Ansprüchen des Laien Rechnung tragen will, und so möchten gegen die Eingliederung des ahd. Schrifttums unter Wartburg doch Bedenken zu erheben sein. Die Wahl des Symbols Wartburg dagegen eignet sich als zusammenfassende, auch die Gegenströmung beleuchtende Bezeichnung ritterlicher Kunst, höfischer und volkstümlicher Produktion schon durch den allgewohnten Klang vortrefflich und wird von Lienhard sachlich begründet. Die Wartburg aber leitet wieder zu Luther über und so zu Wittenberg.

Daß Lienhard das Reformationszeitalter mit Luther, Hans Sachs, dem Kirchenliede und Volksliede, dem Fasnachtsspiel und der neuen deutschen Prosa im Gegensatz zu Scherer, der in dieser Periode eine Zeit des tiefsten Verfalles erblickt, in das rechte Licht setzt, wird gewiß nur Zustimmung finden. Die Wirkungen dieser Epoche gehen bis zu Joh. Seb. Bach († 1750), der noch einmal die von Luther ausgehende Geistes- und Gemütsrichtung in musikalischem Ausdruck zusammenfaßt. Bemerkenswert ist hier wie in anderen Zusammensetzungen die Einbeziehung auch anderer Auswirkungen der Kultur in wechselseitiger Befruchtung.

Mit dem Auftreten Klopstocks setzt eine neue Zeit ein, die mit Goethes Tode endigt, „vom Ringen um Schönheit und der Erlösung" ausgefüllt, es sind ungefähr 80 Jahre (1750—1830), denen in den folgenden 80 Jahren eine realistische Epoche (1830—1910) etwa von Hebbel-Heine bis zu Ibsen-Nietzsche folgt. Lienhard faßte auch die Romantiker mit unter den Sammelnamen Weimar; denn diese Bewegung ist ohne die Anregung der Klassiker nicht denkbar, und die vaterländische Richtung der Romantik geht wieder mit dem Reichsgedanken zusammen. Die späteren realistischen Strömungen sind auch trotz der Verschiedenheit der Geister und Denkweisen bei aller Bedingtheit durch ihre Zeit nicht ohne Einflüsse Weimars. Wir können hier Lienhard durchaus folgen, nicht zu rechtfertigen aber ist die Eingliederung der gesellschaftskritischen und naturalistischen Litteraturproduktion, die nach dem Auftakt von Jungdeutschland mit Gerhard Hauptmann und Sudermann ihren Höhepunkt erreicht, in die höhere Einheit Weimar; denn Stoffe, Weltanschauung und Kunstmittel dieser Dichter stehen im schroffen Gegensatz zu den klassisch-romantischen Idealen. Hier dürfte als Stichwort zur Bezeichnung dieser Periode Berlin als Ausgangs- und Sammelpunkt sich vorzüglich empfehlen, wenn es auch mit den anderen Symbolnamen nicht im Stabreim zusammenklingt; bringt es doch der Verfasser in seiner Programmschrift „Die Vorherrschaft Berlins" gewissermaßen selbst als Schlagwort. Die gesunde Gegenwirkung gegen diese überreizte Richtung, an der Lienhard persönlich hervorragend beteiligt ist und die eine Erneuerung der Heimatkunst in tieferem und auch flacherem Sinne bedeutet, knüpfen freilich die Fäden mit den Bestrebungen der vorhergehenden Epoche wieder an; ein bewußtes Zurückgreifen auf Weimar läßt sich aber nur bei Lienhard selbst feststellen. Der edle Heinrich von Stein und der tiefe Jenaer Philosoph Rud. Eucken gehören weniger der schönen Litteratur an in Gestaltung einer ethisch-religiösen und ästhetischen Weltbetrachtung; auch Karl Muth und Joh. Müller zeigen in ihrem Suchen nach tiefen Lebensgehalten den Zusammenhang mit der großen Vergangenheit, während die Neuklassik und Neuromantik in der Betonung des Formprinzips die ältere Linie fortsetzt.

Ungeachtet teilweiser Mängel hat Lienhards Einteilung doch etwas anschaulich Lebensvolles und auch in der Ausdehnung des Abschnitts Weimar insofern Berechtigtes, als die Wirkungen dieses Lebensbegriffs trotz der durch den Weltkrieg wohl endgültig zum Abschluß gelangten naturalistischen Dichtung sich bis in die

neueste Zeit geltend machen. Dieses Gefüge füllt nun der Verfasser, aus tiefster Einfühlungskraft den Lebensodem des deutschen Dichterwaldes herausarbeitend, mit innerstem Leben an. Ein echter Dichter spricht hier über die deutsche Litteratur, alles atmet Leben, überall weht uns die Seele selbst an, nirgends überflüssiger Ballast oder ernüchternde Kathederweisheit. In knapper, treffender Prägung weiß er, oft in wenig Sätzen, durch sein Urteil oder durch Worte des Dichters selbst, dessen Bild und Wesen vor den Leser zu stellen. Mag auch die neueste Zeit nicht so reichlich ausgebeutet sein und das Bedürfnis vieler Leser oft weniger befriedigen — der Abschnitt über Gesellschaftskritik und Naturalismus ist eingehend behandelt —, was er über Wartburg, Wittenberg und Weimar selbst mit seinen Nachwirkungen sagt, ist von so eindringlicher Kraft, voll Herzenswärme, lebensvoller, plastischer Anschaulichkeit und heller Klarheit, von Vornehmheit der Gesinnung in der Beurteilung, auch da, wo er ablehnt, und von edler, frischer Sprache, daß das Buch als ein klassisches Werk der Darstellung deutschen Schrifttums angesprochen werden kann. Lienhard hat dem deutschen Volke eine Gabe geschenkt, die ihm sein reiches Kulturerbe in der Bearbeitung von der Hand eines Besten als einen neuen Besitz zu neuem Gewinn darbietet, mit der Bestimmung, daß wir es „tiefer und feiner als bisher mit unserm Herzblut und unserem Seeleben verbinden".

Für Bayreuth ist es von Interesse, daß er Rich. Wagner die gebührende Stellung anweist und nicht nur mehrfach in verschiedenen Zusammenhängen seine geniale Schöpferkraft und instinktiv dichterische Intuition hervorhebt, sondern auch in einem besonderen kleinen Abschnitt seine Bedeutung würdigt. Wenn er in seinem Musikdrama die Erfüllung der ganzen romantischen Epoche erblickt, so dürfen wir, noch weiter und tiefer blickend, hinzufügen, auch der klassischen, deren bedeutungsvolle Ansätze und Ziele zu Wagners Kunstwerk hier ja bekannt sind. Einige Worte über das Problem des Wort-Tondramas, seine Stellung in der Geschichte der deutschen Dichtung und das Reinmenschliche als einzigen Stoff dieses Dramas würden wir dankbar begrüßt haben. Und ist nicht auch Bayreuth ein Symbol und Höhepunkt und zugleich die künstlerisch-kulturelle Sichtbarwerdung des Reichsgedankens? „Es ist kein Zufall, daß das Bayreuther Festspielhaus bald nach der Reichsgründung (1876) und in Gegenwart des ersten deutschen Kaisers eröffnet wurde". Ich möchte Bayreuth als den Abschluß und die Vollendung der klassisch-romantisch-vaterländischen Periode und zugleich als Weiterführung in der Aufnahme der Stimmungen und Kulturgehalte der Wagnerzeit in ihrer Verarbeitung zu Ewigkeitswerken bezeichnen. Und damit wäre Bayreuth ein Gegenpol zu dem in obigem Sinne angeführten Berlin. Auch ein Stabreim.

Noch wollen wir zum Schlusse auf eine bei der Betrachtung des Wolframschen Parzival auch bei Lienhard nicht ganz geklärte Vorstellung von der Gestalt des Gral, der auch in anderen Litteraturgeschichten sich irrtümlich findet, ein kurzes Licht werfen. Lienhard vermengt hier zwei verschiedene Darstellungen der Sage. Bei Wolfram ist der Gral nur ein wunderkräftiger Stein, der den Auserwählten, der Gralsgenossenschaft Speise und Trank darbietet, seine Form bleibt unbestimmt, ein lapis exillis = ex coelis; zu einem Gefäß, zu der Abendmahlsschüssel Christi mit dem Blute des Erlösers macht ihn erst Robert de Boron, ein französischer Dichter vom Anfang des 13. Jahrhunderts, und erzählt seine Herkunft und auch die Legende von Joseph von Arimathia. Ein Grals k e l c h existiert jedoch in der mittelalterlichen Litteratur noch nicht. Näheres hierüber hat W. Golther in seiner Abhandlung über „Ursprung und Entwickelung der Sage vom Percival und vom Gral" („Bayreuther Blätter" 14. Jahrgang VII. Heft) ausgeführt.

Otto Liebich.

Paul Bekker: Das deutsche Musikleben.

Von Dr. **Karl Grunsky** in Stuttgart.

Der Musikberichterstatter der Frankfurter Zeitung weilt im Felde draußen. Dort beschäftigen ihn die Fragen nach den Grundsätzen und Zielen des gegenwärtigen Musiklebens. Er glaubt den Zeitpunkt gekommen, seine durch den Krieg hindurchgegangenen Anschauungen der Öffentlichkeit anheimgeben zu sollen. Der Titel des 336 Seiten umfassenden Buches, bei Schuster und Loeffler, Berlin 1916 erschienen, ist sachlich, und dem entspricht die Erörterung, soweit sie den mancherlei Aufgaben gilt, die des deutschen Musiklebens harren. Wenigstens bietet der Verfasser eine Reihe von Beobachtungen und Vorschlägen dar, die sich auf Besserung der allgemeinen Verhältnisse beziehen und in mündlichem wie schriftlichem Gedankenaustausch behandeln lassen. Als Fachmann ist Paul Bekker besonders in allen den Fragen hervorgetreten, welche die sogenannte Organisation des Musikers betreffen. Dieser strebte, sich mit seinesgleichen zusammenzuschließen, seine vielfach noch gedrückte Lage zu verbessern und ein Standesbewußtsein zu erringen. Als gegnerische Mächte sieht der ausübende Künstler den Agenten, der schaffende den Verleger an. Jener könnte überflüssig, dieser wenigstens unschädlich gemacht werden. Überall betont und billigt der Verfasser das Recht des Musikers, die Früchte seiner Arbeit möglichst ungeschmälert anzusprechen. Dem allgemeinen oder persönlichen Arbeitgeber gegenüber tritt die Genossenschaft, die vielleicht berufen sein könnte, sich selber die Arbeit zuzuteilen und den Vorstand zu wählen, also den Arbeitgeber zu ersetzen. Letzterer hat z. B. im Falle Kaim zu Beschwerden Anlaß gegeben, die damals auch vom Verfasser vertreten wurden. Außerdem aber zieht er in seinem Buche das Unterrichtswesen und die gesamte Gestaltung des Konzert- und Theaterbetriebs in den Umkreis seiner Vorschläge.

Man wird es teils der Fachpresse, teils den Triebkräften der natürlichen Entwicklung überlassen, wie die angedeuteten Verhältnisse zu beurteilen sind und wozu sie führen. Die Gegenwart ist gewiß der Aufwärtsbewegung eines Standes eher freundlich als feindlich gesinnt. Also Glück zu! Doch dürfte auch bedacht werden, daß frühere Zeiten, die der heutigen Organisation entbehrten, der natürlichen Auslese des Bedeutenden vom Unbedeutenden günstiger waren. Gewiß ist es beklagenswert, wie etwa Weber oder Schubert ausgebeutet wurden. Aber den Kampf gegen alles Widrige und Gefährdende hat seinerzeit nur der aufnehmen können, den sein Inneres unwiderstehlich dazu zwang, wogegen jetzt die Aussicht, jederlei Schaffen von einer Anstalt für Aufführungsrecht gebucht und belohnt zu wissen, den Mittelmäßigen ebenso fördert wie den Hervorragenden. Daß es in älteren Zeiten wohl möglich war, sich im Leben zurechtzufinden, hat Paul Bekker selber in seinem Buche über Beethoven in der Weise verfochten, daß er diesen bisher für hilflos gehaltenen Künstler geradewegs zu einem Meister der Lebensklugheit stempeln wollte.

Aber in seinem neuesten Buche drängt er den geschichtlichen Sinn weit zurück. Die Mächte der Kirche, des Adels, des Königtums, des führenden Bürgertums gelten ihm als veraltet. Er findet zwar gelegentlich auch etwas Anerkennendes über sie zu sagen. Allein die Kirche ist trotz aller Bemühung durch den Konzertsaal ersetzt; (das wird die Geistlichen und Lehrer auf dem Lande über die Erfolglosigkeit alles nicht städtischen Musikmachens aufklären); und der Krone mit ihrem Intendantensystem ist nur das Recht der Hemmung geblieben, und dieses „lastet schwer auf unserm Musikleben"; (was sagt eine Hofbühne wie

die Stuttgarter dazu?) Solchen Zuspitzungen wäre, auch aus der Zeit des Übergangs, die eigentlich doppelte Entschuldigung verdiente, manches Erfreuliche entgegenzuhalten: wie Silcher an einem Adligen, Wagner an einem König, Hugo Wolf an Bürgerlichen tatkräftige Unterstützung fand. Vollends die Zeiten einer „wahrhaftigen Musikpflege" zieht der Verfasser nach Bedarf heran, um das Schwarz in Grau gemalte Bild der Gegenwart wirksam zu verdüstern (Holzbläser fehlen heute als Liebhaber, S. 63). Auch sonst finden sich Widersprüche: neben der Schule wird der Privatunterricht verpönt, weil der Besitzende mehr zahlen kann als der Unbemittelte, und wenige Seiten weiter werden alle Maßnahmen untersucht, dem „vogelfreien" Stand des Musiklehrers aufzuhelfen.

Dieses Hin und her in der Beleuchtung läßt sich begreifen aus einem Verdruß, der Paul Bekkers ganzen Gedankengang trübt, dem Verdruß darüber, daß jemals und jeweilig führende Schichten ihren Kunstwillen durchsetzten, statt alle und jeden an Kunst zu beteiligen. Sogar das Griechentum, das uns bisher als Hort einer Volkskunst erschien, wird darüber belehrt, daß es einseitig eine Gesamtheit der herrschenden Klasse darstellt, die dienende jedoch ausgeschlossen habe. Wozu die Umschweife? Wir sind mitten in der Geschichtsklitterung der demokratischen und sozialdemokratischen Halbbildung und machen Paul Bekker keinen Vorwurf daraus, wenn er ein Opfer seiner Umwelt ist.

Unsere Zeit bietet natürlich das Bild einer zerfallenden Gesellschaft dar (auch im Kriege?), deren gesamtes Kunstleben eine große Lüge ist. Die Machthaber der „alten Gesellschaft" ließen sich z. B. Bülow gegenüber nicht in ihrer „brutalen Gegenwehr" schrecken. Starrsinnig hielten sie auf „ererbte und kapitalistische Vorrechte". Der Kampf geht jetzt um „Beseitigung des Machthabersystems überhaupt". Und wie verheerend hat dieses gewirkt! Man verstehe und staune! Wenn wir, — fälschlicherweise — vor allem zu fragen pflegen, welches Werk der Musiker auf sein Programm setze, und wie er spiele, so steckt nicht bloß eine Verkehrtheit des Geschmacks dahinter, sondern so etwas entspricht den „herrschenden gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Anschauungen", und eine verheerende Folge von ihnen ist das „Philologenideal der notengetreuen Wiedergabe", ja das „Formphantom" des Kunstwerks selber.

Wenn Paul Bekker solche unerwartete Zusammenhänge zwischen Leben und Tonkunst sieht, darf man erwarten, daß er nebenbei auch gründlich in die Verkommenheit unserer Lebensmächte hineinleuchtet. Hier einige Proben: „Ehe nicht entschieden ist, ob unsere Schulen ihr höchstes Ziel wie bisher in wissenschaftliche Belehrung oder in sittliche Erziehung zu setzen haben...." „Das Wesen des Beamtentums verwirft die Persönlichkeit".... Der Konzertsaal der Zukunft (als Ersatz der Kirche) liebt nicht das Halbdunkel irgend einer „lichtscheuen mystischen Kultushandlung". Reizende Ungezogenheiten gegen Schule, Staat, Kirche! Dafür weiß der Verfasser eine befreiende Macht, die allem Übel der alten Gesellschaft abhelfen wird. Er schreibt wörtlich (S. 120): „Das wahre, zur schöpferischen Mitarbeit befähigte Publikum steht noch draußen vor den Türen." Erst wenn es seinen Einzug vollendet haben wird, kann sich die neue, die „wahrhaft große Gesellschaft" zusammensetzen. Denn die Musik kennt keine Klassenunterschiede. Weit entfernt, daß die große, auch außenstehende Masse etwa der Erziehung, z. B. durch die Tätigkeit der Presse bedürfte: die Musik „ist jedem vernehmbar und spricht eine Sprache, deren Wirkung nicht an die Schulung des Intellekts gebunden ist." Auch solche, die sich vielleicht in falscher Bescheidenheit für unmusikalisch halten sollten, nimmt Paul Bekker freundlich an der Hand und führt sie sanft in den neuen Tempel der neuen Kunst. Sollte menschliche Verschiedenheit anfangs Hindernisse bereiten, bald

wird sich nicht allein Verständnis, sondern fruchtbare Schöpfergabe zeigen. Wie das zugeht?

Nun, das Wesen der Musik ist „lebendige Gesellschaftsgestaltung", „Gesellschaftswerden"; alle musikalische Form ist „Sichtbarwerdung der Gesellschaft"; die Lebensdauer eines Werkes hängt ab von der Art, „wie der Musiker die Gesellschaftsidee erfaßt hat". Anstelle des Publikums muß „die Gesellschaft" treten.

Diese das ganze Buch belastende Verschmelzung von Musik und Gesellschaft hält sich an eine gewisse Wahlverwandtschaft zwischen Mitteln und Formen der Musik auf der einen, und den äußeren Lebensbedingungen auf der andern Seite. Anstatt aber gegenständlich zu untersuchen, wie beides auf einander wirken könne, einander gegenseitig bald hemme, bald fördere, wird alles miteinander, Form und Wert, Schaffen und Aufführen und Hören im Gesamtkigel einer neuen allumfassenden „Gesellschaft" zu einem Zaubermittel zusammengebraut, dessen Kräfte und Wirkungen ans Wunderbare grenzen. Besondere Schwierigkeit macht dabei, nach was eigentlich der Wert einer Musik bestimmbar sei, da die Gesellschaft ebenso schnell und wechselvoll zu vergehen wie zu entstehen pflegt. Die Sprünge, zu denen der Leser hiebei aufgefordert wird, sind nicht geeignet, über den Mangel jeglicher Innerlichkeit hinüberzuhelfen, der aus den Urteilen über unsere großen Meister spricht oder eigentlich schreit.

Solchen Werken, deren Ansehen nicht mehr zu erschüttern ist, wie das der Matthäuspassion von Bach, wird eine gewisse Kraft zugebilligt, trotz Zersetzung der ursprünglich mitschaffenden Gesellschaft, in völlig veränderter Gesellschaft fortzuwirken. Mozart muß sich eine größere Sperrkette zeitlicher Einschränkungen gefallen lassen. Gegen Beethovens Innerlichkeit ist es ein vorlautes Mißtrauen, wenn mit dem Gedanken gespielt wird, erst die Möglichkeit der neuen sozialen Gesellschaft wecke die Fähigkeit zur wahrhaften Verinnerlichung. Mit Wagner und Bayreuth wird kurzer Prozeß gemacht: so ein Lebenswerk ist eben nur „persönlicher Willensakt", keine „nationale Tat", und es gehört „vergangenen Zeiten und Anschauungen" an. Natürlich ist es mit dem unsichtbaren Orchester und dem einheitlich aufgebauten Zuschauerraum auch nichts Rechtes; nur daß Wagner im Sommer spielen läßt, gefällt dem Anhänger eines neuen, das ganze Jahr gleichmäßig umlaufenden Musizierens. Mit Genugtuung quittieren wir die von der Frankfurter Zeitung her üblichen Angriffe auf Bayreuth: „Die über das Erreichbare hinauszielenden, in Reformatoreneigensinn festgehaltenen und in der eigentümlichen Art dieser aus der Revolution geborenen, zur Hierarchie hinleitenden Kunst begründeten Forderungen erhielten in den Bayreuther Blättern ihre besondere likterarische Ausgestaltung". Und an anderer Stelle redet der Verfasser von einer „aus dem Revolutionsrausch zur wirtschaftlich ertragreichen Realpolitik sich mausernden Republikanerpartei Wagners". Es wundert uns nicht, wenn Paul Bekker die Gleichung anstellt: Wagner bedeute dekorative Massenentfaltung, Brahms intime Selbsteinkehr. (Bülow soll angeblich diese Gegensätze zusammengezwungen haben.) Mit Genugtuung sagen wir, erfüllt uns Bekkers Gehässigkeit. Denn es wäre uns unleidlich, wenn sich ein Mann, der die Musik nur als Ergebnis gesellschaftlicher Stimmung kennt, mit deutschem Wesen anbiedern wollte; glücklicherweise steht das Wort „Deutsch" nur auf dem Titelblatt seines Buches. Eine Vorliebe hat er für Gustav Mahler und dessen achte Symphonie, wogegen er von Richard Strauß wer weiß aus welchen Gründen merklich abzurücken scheint. Bestimmte Hoffnungen setzt er auf Ludwig Rottenberg, dessen Spötter eine nachdrückliche Abfertigung erfahren, wobei zugleich ein kraftvoller Seitenhieb an Hugo Wolf abfällt. So hat eben jeder seine Lieblinge.

Für die eingangs erwähnten Vorschläge zur Umgestaltung des Musiklebens ist es bedauerlich, daß sie in einen Zusammenhang verfädelt sind, der den natürlichen sozialen Sinn mit übertriebenen Anklagen und Ansprüchen kreuzt. Für den Verehrer deutscher Meister aber ist Paul Bekkers Kriegsbuch gerade darum so wertvoll, weil es in die Kluft blicken läßt, die uns vom Verfasser trennt. Sein ganzes musikalisches Denken auf die Gesellschaft als schöpferische Einheit gründen heißt so bodenlos unsicher tappen, daß eine „Verständigung" ausgeschlossen wird: wir tun alles, um die möglicherweise recht üble Wirkung eines solchen Schriftstellerns abzuschwächen.

Bayreuth und Draußen.

Aus den Vereinen.

Darmstadt. 272. Ver.-Abd. 2. 3. Klavierabend des Herrn Edwin Fischer aus Berlin: Werke von Bach, Beethoven, Brahms. 273. Ver.-Abd. 15. 3. Deutscher Liederabend des Herrn Kammersängers Otto Wolf aus München: Werke von Schubert, Schumann, Pfitzner, R. Strauß, Wolf, nebst „Am stillen Herd" und „Winterstürme". 274. Ver.-Abd. 16. 4. Löwe-Balladen-Abend von Hrn. Kammers. Hermann Gura aus Leipzig.

Gera. Ortsgruppe des R. Wagner-Verbandes deutscher Frauen. 5. 4. Vortrag des Herrn Prof. Dr. Richard Sternfeld: „Richard Wagner und der heilige Krieg", mit Vorträgen am Klavier.

Wien. Akad. W.-V.. Hugo Wolf-Abend 13. 3. unter Mitwirkung der Frau Lorle Meißner, des Hofopernsängers Herrn Rudolf Moest, des Prof. Ferdinand Foll; 4 Lieder von Mörike, 3 von Goethe, 1 von Scheffel, 6 aus dem italienischen, 5 aus dem spanischen Liederbuch. — Akad. W.-V. 11. 4. Liedervorträge der Frau Konzertsängerin Karoline Gröschl-Glawischnig. — 18. 4. Vortragsabend des Herrn Dr. A. Reichel (Mitwirkende: Frl. Kichler, Frl. Michaseck, Frl. Wandel, Herren Fülbl und Reichel).

Außerhalb der Vereine.

München. Im Volkshochschulverein hielt Herr Prof. Dr. Hermann Frhr. v. d. Pfordten am 6., 10., 13., 17., 20., 24., 27. April und am 4., 8., 11., 15. Mai Vorträge über „Richard Wagner bis zu seiner Flucht in die Schweiz". — Begleiter am Flügel: Hr. Hermann Raßbach.

Leipzig. Am 10. März sprach Prof. Dr. Arthur Prüfer im „Verein für Volkswohl" über „Siegfried Wagner und seine Kunst". Ausgehend von Zwicks Worten im „Herzog Wildfang": „Märchen, Märchen, les ich gern, was ich daraus alles lern" gab er ein allgemeines Bild über das Schaffen des Bayreuther Bühnenmeisters, dem nur eine Eigenschaft des modernen Spielleiters abgehe, „sich selber in Scene setzen zu können", und besprach ausführlich den Inhalt des „Bärenhäuters", in seinem Schaffen eine Erfüllung C. M. v. Webers: „Das volkstümliche Drama im Geiste der Musik". Seine Ausführungen klangen in einen Heilgruß an den jungen Gottfried Wieland aus und wurden durch Darbietungen heimischer Künstler aus „Herzog Wildfang" und „Bärenhäuter", sowie durch den Vortrag des selten gehörten Flötenkonzerts Siegfried Wagners wirkungsvoll unterstützt. Die erfreuliche Mitteilung des Vortragenden, daß sich die hiesige Intendanz entschlossen habe, den „Bärenhäuter" wieder in den Spielplan der städtischen Theater aufzunehmen, läßt hoffen, daß nun auch in der Geburtsstadt des Meisters dem Sohne der seiner Kunst entsprechende Platz eingeräumt werden wird.

29. 4. Lazarettveranstaltung in Taucha bei Leipzig. (Mitwirkende: Gottfried Heinze, Frau Liesel Lässig, Klavier; Elfriede Heinze, Gesang; Richard Vieweg, gesprochene Dich-

tungen). 1. Einführende Worte, 2. R. Wagner „Der Freischütz", 3. Freischütz-Ouvertüre, 4. Betrachtungen über die Bedeutung der Sage im Leben der Völker, 5. R. Wagner, die Wielandsage, 6. Weber's „Aufforderung zum Tanz". — Heiterer Teil. —

Am 5. 5. hielt Hr. Prof. Dr. A. Prüfer einen erläuternden Vortrag zu Franz Stassens 24 Rheingold-Bildern im Leipziger Kunstverein. —

Nachtrag.

Baden/Wien. Geheimrat Professor Henry Thode, der sich im Januar 1916 durch interessante Vorträge philosophisch-ästhetischen Charakters in Baden rasch eine große Gemeinde erworben hat, sprach am 22./24. 11. 1917 im Saale des Badehotels „Herzoghof" über zwei glücklich gewählte Themen. Der erste Vortrag befaßte sich mit „Franz von Assisi und die Anfänge der Renaissance", der zweite mit „Richard Wagner und dem Kunstwerk in Bayreuth". Einer geistreichen Klarlegung des Begriffes und des Wesens der Renaissance folgte ein Überblick über den Beginn der großen Kulturbewegung und eine eingehende Charakteristik des Mannes, „der die Not seiner Zeit erlebte": Franz von Assisi, welcher nach seiner Jugend voll Weltfreude den Eingang in eine andere Welt, in die Geheimnisse der menschlichen Seele gefunden hatte. Es schloß sich an eine Beschreibung des Lebens und Wirkens dieses Wohltäters der Menschheit, dessen Taten der Kraft einer unermeßlichen Liebe und Begeisterung für das Ewige entstammen. Er wirkte für die Versöhnung der Menschenseele mit der Natur, weil in dieser die Gottheit wohnt. Schön wurde das Wunder der Stigmatisierung vorgebracht und überzeugend die Vorbedingungen zum Entstehen der Renaissance veranschaulicht. Die große Zeit wurde an allen Künsten gemessen, und Thode fand für den Minnegesang, welchen er „Anbetung eines Ideals" nannte, ebenso treffende Worte wie für die bildende Kunst, die in jener glänzenden Epoche namentlich auf dem Gebiete der Malerei so Unvergängliches geschaffen hat. Hier fand der Vortragende Gelegenheit, mit voller Begeisterung über die Eigenart der berühmten Doppelkirche in Assisi zu sprechen, in welcher Giottos Meisterfresken Ereignisse aus der Geschichte des Heiligen darstellen, welche Bilder zu dem Erhabensten aller Zeiten zählen. Das ist in kurzen Umrissen der wertvolle Inhalt des ersten Vortrages Thodes.

Der zweite Abend begann mit einer Einführung in das antike Theater, welches durch die christliche Weltanschauung, durch die Eigentümlichkeit des christlichen Stoffes eine gründliche Umwandlung erfuhr. Später erfolgte der romanischen Einheit des Dramas die germanische Auffassung der dramatischen Gestaltung, das Ergreifen volkstümlicher Stoffe. Goethe und Schiller richteten ihren Blick zuerst auf Shakespeare, studierten hierauf das romanische Drama, um dann auf das griechische Ideal zu greifen, und schließlich ihre Aufgabe in sagenhaften Stoffen („Wilhelm Tell") zu sehen. In Schiller entstand die Frage: „Wäre es nicht möglich, das große Drama aus der Oper zu gestalten?" Hier befaßte sich Thode in tiefdurchdachten Schlüssen mit dem Nachweise, wie Richard Wagner, nachdem vor ihm Weber der Oper eine andere Gestalt geben wollte, die Form des Kunstwerkes gefunden hat. Der Vortragende bewies, wie es dem genialen Reformator der Kunst gelungen sei, die einzelnen Künste zu einer einheitlichen Form zu verbinden. Die Dichtkunst bestimmt das Kunstwerk, nicht die Musik, wie es bei der Oper der Fall ist. „Das war es, was die Welt beim Erscheinen Richard Wagners nicht erkannte". Da aber Musik die menschliche Sprache ist, muß der Dichter einen menschlichen Stoff wählen. Darum griff Wagner nach den ewigen alten Phantasiegestalten der Vergangenheit. Ausführlich wurde die Verbindung von Ton und Wort nach festen Gesetzen sowie die Bedeutung des Orchesters als tragender Faktor klargelegt und nachgewiesen, wie sich alle Künste in dem Drama Richard Wagners zu einem geschlossenen Stile vereinen, der die Erfüllung der ursprünglichen Einheit bedeutet. Thode verweilte noch längere Zeit bei der Geschichte des Festspielhauses in Bayreuth, sprach mit großer Wärme über die Person Wagners, dessen Tod in Venedig und über das Wiederaufleben der Festspiele durch Cosima Wagner. — Nach beiden Vorträgen dankte das zahlreiche Auditorium mit anhaltendem Beifall für die gebotenen Stunden geistiger Aufrichtung und wertvoller Belehrung.

Anna vom Rath †.

Eine reiche Frau — eine wohltätige Frau: soviel wußte die Welt von ihr. Wer sie näher kannte, wußte, daß zwischen Reichtum und Wohltätigkeit ein warmfühlendes, gutes Herz die stäts lebendige Verbindung schlug. Wir Bayreuther aber wissen noch mehr: wie sie für alles Hilfsbedürftige zu haben war, auf dem Gebiete der Kunst zog ihr Herz sie vor allem nach Bayreuth, und sie tat nie lieber wohl, als wenn es die Unterstützung mit Bayreuth in Beziehung stehender Persönlichkeiten galt. Und dies eben nicht nur durch das gewöhnlichste aller Mittel, das Geld, sondern auch durch jene feinere Förderung, die sie durch ihre große gesellschaftliche Stellung zu gewähren in der Lage war. Daß sie nun in hohem Alter von uns geschieden, bedeutet einen vielempfundenen Verlust an edelwirkender Güte und schönen stillen Möglichkeiten des Guten. Eine reiche Frau — eine wohltätige Frau — eine gute Frau, und eine Bayreutherin! Ihr bleibt unser dankbares Gedenken. —

Die deutsche Nationalbücherei in Gotha,

diese einzigartige Sammelstelle völkischen Schrifttums, ist am 4. Dezember durch Feuer vernichtet worden. Viele Tausende von Schriften über deutsche Kultur sind in Flammen aufgegangen oder durch Wasser unbrauchbar gemacht. Mitten in der vaterländischen Liebestätigkeit für unsere Feldgrauen, die die deutsche Nationalbücherei fortgesetzt mit völkischem Lesestoff versorgte, ist ihrem Wirken ein Ziel gesetzt. Diese Lücke darf nicht dauernd klaffen. In einer Zeit, wo die deutsche Kultur gegen eine Welt von Feinden sich siegreich behauptet, soll nicht ein tückischer Zufall Herr werden über die Schaffenskraft deutschen Geistes. Deshalb bitten wir das deutsche Volk Ersatz zu schaffen für das Verlorene durch Geld- und Bücherspenden. Geldspenden werden erbeten an die Herzogl. Landeskreditanstalt in Gotha (für Rechnung der „Deutschen Nationalbücherei"), Bücherspenden an Prof. Langhans in Gotha, Ülleberstr. 3.

Adolf Bartels. Heinrich Claß. Adolf Damaschke. Albrecht Haupt. Paul v. Beneckendorff und v. Hindenburg. Gustaf Kossinna. Friedrich Lienhard. Hans Meyer. Adam Müller-Guttenbrunn. Anton Ohorn. Wilhelm Rein. Bernhard Rogge. Peter Rosegger. Otto Sarrazin. Dietrich Schäfer. Paul Schultze-Naumburg. Heinrich Sohnrey. Martin Spahn. August Sperl. Hans Thoma. Hans v. Wolzogen. Ernst Zahn. Philipp Zorn.

Abgeschlossen am 15. 5. 18.

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

Siebzehnter Bericht

über die

Gobineau-Vereinigung.

Die immer wachsenden Schwierigkeiten, mit denen unsere, wie alle Vereinsarbeit heute zu kämpfen hat, werden es erklärlich scheinen lassen, wenn wir uns für diesmal mit einem ganz kurzen Bericht begnügen, dies um so mehr, als das nächste Jahr mit der fünfundzwanzigsten Wiederkehr des Gründungstages unserer Vereinigung uns die Verpflichtung eines um so ausführlicheren zusammenfassenden Rückblickes auferlegen dürfte.

Mit den Herren Albert Forkel († 6. Juli 1917) und Alfred Schöne († 8. Januar 1918) haben uns wieder zwei von der ersten Stunde an getreuste Freunde unserer Sache verlassen. Im August 1917 starb Herr Rechtsanwalt Geßner in Darmstadt, am 26. Dezember des gleichen Jahres, nach langem Leiden, Friedrich Lange, dessen warmes und energisches Eintreten für unsere Bestrebungen, namentlich in der ersten Zeit der Bewegung, für immer unvergessen bleiben wird.

Neu hinzugetreten sind dafür bezw. haben den Verein durch Zuwendungen unterstützt (nach der Reihenfolge des Beitritts): die „Litterarische Vereinigung Emanuel Geibel“ zu Lübeck, Frau General von Martin, Stuttgart, Herr Dr. Graf von Pfeil, Friedersdorf, Herr Adolf G. H. Angst, St. Moritz, Herr Dr. K. W. Nolda, Berlin-Zehlendorf, Herr Hauptlehrer und Leutnant der Landwehr Eugen Ziegele, Schwäbisch-Gmünd, Herr Stabsarzt Professor Hegar (Freiburg i/B.), z. Z. im Felde, Herr Professor Dr. Thomsen, Münster i/W.

Unser Wunsch, als diesjährige Vereinsveröffentlichung die gesamten kleineren anthropologisch-historischen und politischen Nachlaßschriften Gobineaus zu bringen, hat sich leider nicht verwirklichen lassen, da der zur Verfügung stehende Papiervorrat nur für die kleinere, aber wichtigere Hälfte ausreichte. So hat die zweite für später zurückgelegt werden müssen.

Die jetzt mitgeteilten Schriften — Einleitungen zur Renaissance und Kriegsschrift von 1870 — waren beide schon zuvor in deutscher Übertragung bei uns bekannt geworden. Von der Renaissance ist soeben in Reclams Universalbibliothek ein Neudruck mit noch einigen — letztwilligen — Verbesserungen des Unterzeichneten erschienen, welcher zum ersten Male das große Werk genau in der Anordnung wie sie Gobineau vorschwebte, mit eingefügten Einleitungen zu den einzelnen Stücken, bringt. (In der Trübner'schen Ausgabe hatten die Einleitungen noch als Ganzes beisammen bleiben müssen.) „Frankreichs Schicksale im Jahr 1870“, in autorisierter Übertragung von

Rudolf Schlösser, ist im vergangenen Jahre ebenfalls in Reclams Universalbibliothek aufgenommen worden: ein in jetziger Zeit besonders wichtiger Schritt vorwärts auf unserer Bahn. Unter anderem hat Schlösser die Genugtuung gehabt, seine treffliche Arbeit von Seiten des preußischen Kriegsministeriums der Hauptstelle für Lesestoff im Felde und in den Lazaretten wie auch dem Kriegspresseamt zur Beachtung empfohlen zu sehen.

Fernere Verdeutschungen Schlössers finden sich in der Cotta'schen Handbibliothek Nr. 197 (von der Novelle „Le mouchoir rouge") und in Westermanns Monatsheften Band 122. 1917 S. 324—338 („Adélaïde").

Umfangreiche Auszüge aus „3 ans en Asie" in deutschem Gewande brachte die Beilage der „Deutschen Zeitung", der „Deutsche Herold" von 1917.

Im September 1917 veröffentlichte unser Mitglied, Herr Professor Cartellieri in Jena, eine Broschüre „Gobineau" (bei Trübner in Straßburg), welche als Werbeschrift für unsere Sache wertvolle Dienste leisten kann und in diesem Sinne auch schon von uns in Gemeinschaft mit dem Herrn Verfasser durch reichliche Versendung, daheim wie ins Feld, verwendet worden ist. Gedacht war diese Arbeit ursprünglich als Besprechung der Biographie des Unterzeichneten, wie solche, in kleinerem Rahmen, inzwischen eine Anzahl deutscher Blätter gebracht haben. Andere Zeitschriften, darunter mehrere führende der deutschen Bewegung, lassen damit noch auf sich warten, sodaß das Eindringen dieses abschließenden und wichtigsten Teiles unseres Werkes sich bisher nur sehr langsam vollzieht.

Wir schließen mit der Bitte an den glücklicher Weise immer noch recht starken treugebliebenen Kern unserer Mitglieder, uns bei den bevorstehenden Abschlußarbeiten unseres Wirkens nicht im Stich zu lassen, sondern uns ihre auch materielle Förderung in dem gleichen Maaße weiterhin angedeihen zu lassen, als die unsinnige Steigerung aller Preise dies leider erforderlich macht. Mit dem Gefühle herzlichster Dankbarkeit sei hier dessen Erwähnung getan, daß immer wieder Einzelne ein rühmliches Beispiel in dieser Richtung geben.

Ganz besonders erfreulich hat es so gewirkt, daß die Darmstädter Ortsgruppe des Deutschbundes, als sie, um die Kräfte nicht zu zersplittern, gewissermaaßen zu Gunsten der mächtig aufblühenden des Alldeutschen Verbandes, ihre Auflösung beschloß, den Rest ihres Kassenbestandes unserer Vereinigung vermachte. Möge es solchen Akten tatkräftigen Verständnisses an Nachfolge nicht fehlen!

Freiburg, im April 1918.

L. Schemann.

Der Kassenbericht soll mit dem des nächstjährigen Berichtes vereinigt werden.

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

Stück 8—10.

Wider böse Zeitung hilft nichts besser denn ein starkes Vaterunser und guter Mut; das verdreußt den melancholischen Teufel. Luther.

Das Erhabene verschafft uns einen Ausweg aus der sinnlichen Welt, worin uns das Schöne gern immer gefangen halten möchte. Schiller.

Man nahm seine Zuflucht zur Musik, um Alle zu verbinden, indem man Jeden sich selbst wiedergab. Goethe.

Ein Kriegsopfer.

Die bekanntlich so sehr gesteigerten Schwierigkeiten für die Druckerei und damit verbundene Verteuerung, sowie das Verbot stärkeren Papierverbrauchs, zwingt leider auch unsere „Blätter" sich dem Gesetze äußerst möglicher Sparsamkeit zu unterwerfen, dem ich nicht besser zu entsprechen weiß, als indem ich für dieses Jahr die Zahl der Stücke auf zehn beschränke, also mit diesem Hefte den Jahrgang 1918 schon beschließe. Unsere gütigen Leser werden gewiß diesen unliebsamen Entschluß verstehen und mit mir als ein Kriegsopfer betrachten, das eben auch wir zu dieser schweren Zeit zu bringen haben, in der allgemein geteilten Hoffnung auf bessere Verhältnisse im nächsten Jahr, die uns die Rückkehr zu der alten vollständigen Form unserer „Blätter" gestatten werden. Eine freundlich baldige Erneuerung des Bezuges würde ich als erfreuliches Zeichen des Einverständnisses gern begrüßen dürfen.

Bayreuth im fünften Kriegsjahr
Herbst 1918. **Hans von Wolzogen.**

Ein Geleitwort.

Richard Sternfeld hat dankenswerter Weise in einem Aufsatze zum 21. Juni aus den Briefen Wagners an Hans von Bülow die bisher kaum beachtete Stelle hervorgehoben, worin zum ersten Male Bayreuth in Verbindung mit den „Meistersingern" und dem Festspielgedanken erwähnt wird. Zur Erinnerung nun an die erste (Münchener) Aufführung vor 50 und an die erste Bayreuther vor 30 Jahren dürfte es unseren „Blätter" wohl anstehen, diese Worte hier zu wiederholen. Sei es uns zugleich ein Geleitspruch zu unserem Kriegsopferstücke, als Ausdruck unseres festen Glaubens an Bayreuth, die trotz „allen üblen Streichen" bleibende, lebendige Erfüllung des damals für Nürnberg „in Deutschlands Mitten" vergeblich geplanten Werkes: zum Preis und Segen der „heiligen deutschen Kunst." —

Richard Wagner an Hans von Bülow.

(Genf, 20. Juni 1866.)

Dagegen fasse ich Nürnberg immer schärfer in das Auge. Sonderbarerweise schreibt mir heute auch Constantin Frantz lang und warm über Nürnberg und fordert mich auf, es in das Auge zu fassen. Daß dieser eigentliche wahre und einzige „deutsche" Kunstsitz, das protestantische Nürnberg, zur bayerischen Krone gekommen ist und dadurch in die Domäne meines katholisch-enthusiastischen Königfreundes geraten, ist wunderbar bedeutend. Dahin gehört die einstige „Deutsche Akademie", dahin alles, was in den verrotteten, undeutschen Residenzen unserer kleinen Louis XIV. nicht gedeihen kann; dahin die Blüte des deutschen Vergesellschaftungswesens; dahin auch unsre Schule, an die sich endlich eine allgemeine Schule der Kunst und Wissenschaft, deutsch und unjüdisch, anbilden soll. — Ich wünschte, der König gäbe mir einen Pavillon des Bayreuther Schlosses zum Ruhesitz: Nürnberg in der Nähe, Deutschland um mich herum. —

Herzog Friedrich II. von Anhalt †.

Da dieser einzigartige, selbst in unserem engeren Kreise nach seinem wahren Wesen noch immer viel zu wenig erkannte Fürst am 21. April lfd. Js., allzu frühzeitig, sein Schönheit-freudiges Auge für immer geschlossen, empfing der Herzoglich Anhaltische Haus- und Staatsminister Excell. Dr. h. c. Ernst v. Laue in Dessau das nachstehende gewichtige Beileid-Schreiben:

Leipzig, den 22. April 1918.

Ew. Exzellenz!

In die Trauer, die das ganze Anhaltische Land um den geliebten Landesherrn empfindet, mischt sich auch die Trauer unseres Vereins, hat doch die ganze Kunstwelt mit aufrichtiger Bewunderung auf die hervorragenden Leistungen der dortigen Kunst-Institute geblickt und stäts herausgefühlt, daß das innige Verständnis und tiefgründige Wissen des Hohen Herrn der leitende Geist gewesen ist. Daß dabei, der eigenen Geschmacksrichtung folgend, die Kunst unseres Meisters Richard Wagner stäts liebevolle Pflege durch vorbildliche Meister-Aufführungen gefunden hat, werden wir nie vergessen, und das Gedächtnis an

Sr. Hoheit Friedrich II. von Anhalt

wird fortleben in der Geschichte der Wagner'schen Kunst.

Wir richten deshalb an Ew. Exzellenz die höfliche Bitte, auch unsererseits die Versicherung tief empfundenen Beileides aussprechen zu dürfen, und haben die Ehre zu zeichnen als

Euer Exzellenz gehorsamst ergebener

Vorstand der Zentralleitung des „Allgemeinen Richard Wagner-Vereines"

R. Linnemann, Kgl. Sächs. Hofrat, I. Vorsitzender.

L. Paul Zenker, Schatzmeister.

Sinn wie Bedeutung solcher angelegentlichen Kundgebung wollen wir versuchen, uns an dieser Stelle nachträglich klar zu machen, indem wir dem Unvergeßlichen hiermit dankschuldige Worte ehrenden Gedenkens auch unsrerseits noch zu widmen kommen.

Jeder wirkliche Kenner der bedeutsamen Abhandlung unseres Meisters über „Staat und Religion" weiß und fühlt ganz unmittelbar heraus, daß diese vielsagende Aufklärungsschrift des Jahres 1864 *ohne* besondere Namen-Nennung eine Art persönlich-philosophischer Umschreibung und tiefsinnigster Anspielung auf das Ideal-Bild von *Ludwigs* II. von Bayern romantischer Königs-Erscheinung darstellt, deren unausweichlich inneren Zwiespalt zwischen Staat und Religion sie gleichsam prophetisch ahnend geistig vorweg genommen. Zu jenem ursprünglichen Vorbilde nun ist in der Persönlichkeit des jüngst Verewigten ein zweites, gar tief beredsames Zeugnis und leuchtendes Beispiel, als Gegenbild der *anderen* Seite, noch hinzu getreten, und wir dürfen nunmehr auch *sein* Wesen wie Wirken jetzt überschauend in jener Schrift mit inbegriffen und gekennzeichnet finden, selbst wenn wir dabei die Jugendfreundschaft noch ganz außer Acht lassen wollen, die einen Friedrich II. mit jenem Ludwig II. innerlichst verband und in empfänglichen Studienjahren bei dem dazumal noch jungen, ja (da ein älterer Bruder als Erbprinz von Anhalt damals noch lebte) nicht einmal zum Throne bereits erkorenen Prinzen die tiefsten Spuren wie nachhaltigsten Eindrücke dauernd hinterlassen hatte. Der stäte, innerliche Ausgleich und die immer wieder neue Überwindung des dort aufgezeigten, heillosen — doch naturnotwendigen — Widerstreites *zwischen* Religion und Staat, gemildert durch das majestätische Walten von *Gerechtigkeit* und *Gnade*: *das* war auch *seine* innerste Regenten-Erfahrung; und die „holde *Kunst*" als dortselbst mit aufgezeigter freundlicher „Lebensheiland" innerhalb dieser schwer bedrängenden Gegensätze: *sie* bildete zudem *sein* eigenstes Lebenselement. Nur, daß er zu *dessen* Betätigung, fachtechnisch gesprochen, eben eine ganz ausgesprochene hohe Sonder-Begabung mit in die Wiege gelegt bekommen hatte, deren praktisches Auswirken ihn glücklicher Weise vor dem unheimlichen Geschick und tragischen Lebensausgang eines Ludwig II. letzthin sogar bewahren durfte, als welchem sein hohes Verantwortungs-Gefühl und tiefes Christen-Gewissen sonst unfehlbar verfallen sein würde.

Mit dem Abschnitte „R. Wagner in Anhalt" anläßlich meiner Aufsatz-Sammlung „Ascania" (Regensburg 1913, bei G. Bosse) habe ich seinerzeit näher dargelegt bezw. alles einschlägig Wissenswerte sorgsam zusammengetragen, wie dieser seltene Adelsmensch aus dem alten Stamme der Ascanier zu Wagner und Wagner, wie vorbestimmt schier, gerade zu *ihm* gekommen war, dem im 12. Gliede noch ein Blutstropfen wiederum der heiligen Elisabeth von Thüringen durch die Adern rann. Ich habe dort sodann auch (vgl. das Kapitel „Goldene Regeln eines Fürstlichen Theaterleiters") die Summe

seiner, auf Bühnenproben zufällig erlauschten, vortrefflichen Regie-Lehren treulich zu ziehen und damit die ganz ausgezeichnete „musikdramaturgische Schule", die sich in seiner Person so genial verkörperte, nach schwachen Kräften einigermaßen in Worte zu fassen unternommen, damit aber dem Gedächtnisse der Nachwelt zugleich bleibend aufzubewahren gesucht. Und ich habe schließlich ebendort (unter der Überschrift „Parsifal-Schutz. Ein Zyklus") in erschöpfend geschichtlicher Übersicht über den gesamten Umfang eben dieser, so weit ausgreifenden Bewegung von 1912/14 den angemessenen äußeren Rahmen zu geben mich verpflichtet gefühlt zu seiner preisenswert ungewöhnlichen Tat: als einer der ersten, ganz wenigen deutschen Bundesfürsten die dringende Mahnung an die Reichstags-Mehrheit persönlich unterzeichnet und sich dieser Bestrebung als einer höchsten Kultur-Angelegenheit des deutschen Volkes, selbst vor der öffentlichen Meinung, beherzt angeschlossen zu haben. Was ich freilich damals noch *nicht* mit anführen konnte, heute indes als *end*gültige Wahrheit allem Anderen voran mit vollem Nachdrucke hier füglich hervorheben darf: es war zudem der, bei solchem Auserwählten unter den Berufenen doppelt schwer wiegende, pietätvoll-selbstlose *Verzicht*, auch späterhin und seither noch, auf eine eigene Inszenierung des „Parsifal" an seinem, *vor* vielen doch so „Bühnenweihfestspiel"-würdigen Hoftheater. Und damit berühren wir denn just dasjenige Gebiet, auf welchem unser schmerzerfüllter Nachruf tiefer Trauer über einen unersetzlichen Verlust zum kulturgeschichtlich denkwürdigen Ruhmestitel für den Verewigten ganz unwillkürlich sich erheben muß.

Denn, was ist doch schließlich und was besagt überhaupt der Begriff einer „Kultur": bedeutet er die Popularisierung, d. h. Gemeinmachung, Ausbreitung und Verbreiterung, oder nicht vielmehr gerade die Auslese und eine erhebende Abseitigkeit? Zeigt sie sich in streng würdevoller Beachtung wie Befolgung eines letzten, großen geistigen Vermächtnisses und unbedingter Hochhaltung bedeutsamen Meister-Willens, oder aber liegt sie im besserwissenden, rücksichtslos eigenwilligen Hinwegschreiten über das Genie, als den Heiland und Kulturbringer der Menschheit? Im Grunde bleibt es genau die selbe Frage, wie schon die auf *unserem* Boden erwachsene es war: Soll als das eigentliche „Wunder" das Leben selbst, sein Entstehen und äußeres Werden in allem Erschaffenen, oder aber die innere Wiedergeburt gelten, durch die der „Lebens-Wille zur Entwicklung" Dank höherer Gnaden-Einwirkung zum „Willen der Erlösung" wird? — *In diesem*, hohen und tiefen Sinn also — da denn schon kein Zweifel *darüber* bestehen kann, wie *wir* Bayreuther diese Frage beantworten — durfte der Verklärte nicht nur als gewissenhafter Kultur-Hüter und pflichtbewußter Wahrer des überkommenen idealen Erbes, sondern auch als lebendiger Kultur-Träger, ein Bildner und Schöpfer aus heiliger Priester-Weihe echter Kunst gelten, wie er ja ganz ebenso nicht ein getreuer Stylpfleger nur eben, sondern selbst kongenialer

Künstler und persönlichst fördernder Schuler des spezifischen Bayreuther Styles gewesen ist. War das, was hier sein gesegnet Tages- und Lebenswerk ausmachte, doch nicht mehr blos eine neuerliche, liebenswürdige Bestätigung des alten, schönen: „Drum soll der König mit dem Sänger geh'n, sie Beide wohnen auf der Menschheit Höh'n!" — nein, ungleich eher schon ein hochragend Musterbild für das alte Evangelien-Wort vom hingebenden „Arbeiter im Weinberge seines Herrn", und „an ihren Früchten sollt ihr sie erkennen!" Keiner wie er zudem — unter Deutschlands Fürsten — konnte das im Bayreuther Festspielhaus beschlossene große „Geheimnis", wußte so genau, daß „so lange es verwahrt der Stein, macht es der Welt sich offenbar"; und wahrlich Keiner hatte ihn besser und tiefer erkannt, wahrer bei sich selbst empfunden, des „Grales hehren Segen": „enthüllt — muß er des Laien-Auge flieh'n". — Und darum denn auch seinem Namen bei uns hier ein ganz besonders geweihtes Andenken!

Arthur Seidl.

Franz Fischer †.

Nun ist auch Franz Fischer heimgegangen, ein stiller lieber Mensch, eine urwüchsige Natur, und durch und durch Musiker, noch Einer von der alten Richter'schen Art, nicht so ausgeprägt und ausgiebig, aber ebenso echt und gediegen, der niemals mit seiner Kunst zu spielen noch durch sie Vorteile für sich selber zu gewinnen vermochte. Er war immer mehr, als er schien; und sein Meister wußte, was er an ihm hatte, weshalb er gerade ihn als Vertreter seiner Kunst in Mannheim und München so warm empfahl. Mit Seidl und Mottl gehörte er zu den ersten und begabtesten der jungen Gesellen von der Bayreuther „Nibelungenkanzlei", und was er von seinem Meister damals gelernt, das hat er in pflichtgetreuer Tätigkeit durch's ganze Leben und wechselnde Zeiten rührend rein und ernst bewahrt. Nicht allein den Werken Wagners kam dies zugute; denn eine rechte Musikerseele beseelt auch die Wiedergabe alles Echten durch ihre warme Lebenskraft. Dies konnte man in der guten Zeit der Münchener Oper erfahren. Wir aber, wir Alten, die wir noch die ersten Parsifaljahre in Bayreuth miterlebt, bewahren durch alle späteren schönen und großen Erlebnisse hindurch dankbar die Erinnerung an den lieben, guten, grundechten Bayreuther Künstler, den Schweigsamen, der uns mit der wahrhaftigen Sprache des Meisters so schlicht, so warm und innig hier „am geweihten Ort" zu Herzen gesprochen hat.

H. v. W.

Luther und Wagner.

Mir ist es in der Führung meines Lebens begegnet, daß mir diese beiden großen Deutschen in der ganzen Fülle und Tiefe ihrer Persönlichkeit, ihres Wesens und ihres Werkes, kurz nacheinander, beinahe gleichzeitig, gleich-überwältigend nahe getreten sind, mein Herz mit höchster Bewunderung — Bewunderung? — nein! mit tiefster Liebe erfüllend, es für immer fesselnd und hinnehmend nicht bloß durch ihre überragende Größe, gleicherweise in der Persönlichkeit wie im Werke sich offenbarend, sondern viel mehr noch durch ihre unvergleichliche Treue, ihr heldenhaftes Vertrauen und ihr unbeugsames Beharren bei ihrem Werke, ihrem einmal klar und gewiß erkannten Berufe, durch ihre wundervolle Selbstlosigkeit.

Heute möchte ich versuchen, einen schwachen Teil der ewigen Dankesschuld, die ich beiden trage, in unsern Blättern niederzulegen, da das Jahr sich neut der Gedenkfeier des großen aufbauenden Werkes der Reformation, unter den verwüstenden Stürmen des niederreißenden Weltkrieges.

I.

Eins sind ohne Zweifel beide: Reformatoren; der eine auf dem Gebiete der christlichen Religion, der andere auf dem Gebiete seiner Kunst. Welche innigen Wechselbeziehungen und Wechselwirkungen zwischen Religion und Kunst sich hin- und herspinnen, darüber hat Richard Wagner wiederholt und klar genug sich ausgesprochen. Und wenn Luther der „Musika" unter allen Künsten den ersten Platz gibt, „ganz nahe der Theologie" — „Theologie" in Luther's lebensvollem Sinne verstanden als wahrhaftige Gottes-Gelehrtheit*) — so weist er der Musik damit einen Ehrenplatz an, wie er nicht höher und edler, nicht heiliger zu denken ist, einen wahrhaft „göttlichen" Platz.

Doch lassen wir das alles beiseite, so verlockend und fruchtbar es ist, den Beziehungen zwischen Religion und Kunst bei beiden Meistern in vergleichender Betrachtung näher nachzugehen. Was heißt: Reformatoren? Ein Reformator ist ein Neu-Bauer. Ein Neu-Bauer nicht etwa in dem Sinne: ein nie-erhörtes, nie-gesehenes, nie-gedachtes Neues erfindend und der staunenden Mit- und Nachwelt darbietend als höchste Blüte schöpferischer Geisteskraft. Ein Reformator im wahren Sinne ist in einer ganz anderen Weise ein Neu-Bauer. Er baut neu, was einst schon herrlich dagestanden hat, was im Laufe der Zeiten aber

*) „Gottes-Gelehrtheit" — das will sagen: alles religiöse Wissen und alle, mit innerer — in der eingeborenen Forschernatur des menschlichen Geistes begründeten — Notwendigkeit daraus sich aufbauende Wissenschaft wird aus Gottes Hand empfangen, aus den beiden einzigen großen, sich gegenseitig bedingenden und ergänzenden Quellen des Wortes Gottes in der Heiligen Schrift und der persönlichen Glaubens- und Gewissenserfahrung geschöpft. Je unmittelbarer, je reiner und schlackenloser, je freier von allen eigenen, rein-menschlichen (hier natürlich keineswegs in Wagner's Sinne gemeint) und daher notwendig unter-göttlichen, also mehr oder minder ungöttlichen Gedanken- und Gefühls-Beimischungen wir uns dieses „Wissen" von unserm Gott geben lassen, je klarer und tiefer, je wahrer und vollkommener erfassen wir etwas von der Fülle seines ewigen Wesens, das im Lauf der Zeiten ein einziges Mal in der Person Jesu Christi, in seinen Worten und Taten und in seinem ganzen Wesen und Leben bis hin zu Tod und Auferstehen sich zusammengeschlossen und uns erschlossen hat.

mißachtet, vergessen zum Teil verfiel; dessen ursprüngliche Schönheit und Wahrheit hier unter Trümmern und Schutt schwand, dort durch fremde Zusätze entstellt und verzerrt ward, so daß schließlich aus dem Ganzen ein Gebilde geworden war von großem, blendenden äußeren Glanze zwar, aber naturwidrig zusammen-konstruiert, ja hie und da deutlich schon vom Duft der Verwesung durchhaucht.

Wo einst zarte, reine, unendlich einfache Linien das Auge des Schauenden entzückten, da spreizt sich jetzt ein seltsam Wirrsal durcheinander verschlungener Schnörkel und Arabesken, die einen unerschöpflichen Reichtum bedeuten sollen und doch trügerische Hohlheit und Leere vorstellen. Während einst hie und da in weiser „Seltenheit" eine wunderbar liebliche Blüte — und im Ganzen doch welch wundervoll-voller Strauß solcher Blüten! — in heiliger Keuschheit, in leuchtender Reinheit den Sinn erquickte, werden jetzt die Sinne aufgereizt, aufgewühlt, berauscht und betäubt durch verschwenderische Überfülle der glühenden Blüten einer üppigen, nicht selten höchst unwahrscheinlichen, ja, aller Wahrhaftigkeit geradezu Hohn bietenden Phantasie.

Der intuitive Blick aber, der dem Auge des Genies eigen ist, erfaßt durch alle Nebel und Schleier der Zeiten hindurch mit unfehlbarer Sicherheit und Bestimmtheit die ursprüngliche Gestalt in ihrer unendlichen Einfachheit, in ihrer reichen Wahrheit und Schönheit. Seine Schöperkraft baut sie neu auf, nicht das alte mehr, sondern ein neues, unendlich reicheres Werk, genährt von dem Blute jahrtausendlanger Lebenserfahrungen und Lebensschicksale der Völker wie der Individuen, geläutert und vertieft durch die inzwischen erlebte Menschheitsgeschichte, — und doch im letzten Grunde das alte noch: das alte, große Urbild, wie es damals vor Jahrhunderten, vor Jahrtausenden einmal in die Erscheinung getreten ist und jetzt aufs neue in die Erscheinung tritt. —

Ein solcher Götzentempel falsch-berühmter Kunst trat Richard Wagner in der „Großen Oper" seiner Zeit, für immer verknüpft mit dem Namen Meyerbeer, aufs prunkvollste und anspruchsvollste entgegen. Wohl fanden sich auch hier Blüten künstlerischer Schönheit, einer ungewöhnlich großen Begabung entsprossen, aber sie mußten verschwinden, wie unnatürlich erscheinen in der ungeheuren Lüge des Ganzen. Nur kurze Zeit vermochte das trügerische Glanzbild des jungen Künstlers arglos vertrauendes, rasch entflammtes Herz, seine nach den höchsten Zielen sich streckende Schöpferkraft zu täuschen, so daß auch er seine Große Oper schrieb, den stolzen „Rienzi." Aber gerade in diesem, so ganz im Stil des Unechten gehaltenen Werke offenbart sich die Echtheit und Reinheit seines eigenen künstlerischen Wesens in schlagender Weise. Schon im „Rienzi" tritt uns trotz der trügenden Hülle, trotz aller Hemmungen und Entstellungen ein erschütterndes Seelen-Drama entgegen. Es war wie eine Selbstbefreiung, daß er diesen Irrweg auch ging und auf ihm schuf, was auf ihm geschaffen werden konnte. Aus seiner eigenen Erfahrung heraus wußte er nun, daß es ein Irrweg war. Und nun schaute des Meisters untrüglich intuitiver Blick immer sicherer und schärfer durch all den üppigen Wust hindurch und sah mit erschauerndem Herzen im tiefsten Grunde ein Gebilde schimmern, undeutlich und verschwommen zuerst, aber immer klarer, immer reiner, immer leuchtender sich lösend aus den Nebelschleiern der Vorzeit: das heilige Drama des Aischylos, des Sophokles in Athen: das erste wahrhaftige Gesamtkunstwerk. Und seine reine Künstlerseele erfaßte es als einen einsamen Gipfelpunkt erhabenster Kunst, gerade dort aufragend, wo die Geschichte dramatischer Kunst ihren Anfang nimmt. Diesem Ideal fühlte er sich im Innersten seines Wesens geheimnisvoll und übermächtig verwandt. Und was er bisher ringend und strebend als Ideal seiner Kunst ahnungsvoll in seiner

Seele getragen hatte und dem er schaffend immer näher gekommen war, jetzt ging es ihm auf in strahlender, sieghafter Klarheit.

So ward er zum Reformator, zum Neu-Bauer eines idealen Dramas, zum Schöpfer eines jenem antiken gleichartigen und tief-wesensverwandten, aber gleichwohl durchaus neuen, völlig eigenartigen und vor allem deutschen, zum Schöpfer seines Gesamtkunstwerkes.*)

Wie einfach stehen diese Werke vor uns, wenn wir an den prunkvoll überladenen Bau der „Großen Oper" denken! Welcher Mut männlicher Entschlossenheit, welche Kraft innerster Überzeugung und unbestechlicher Wahrhaftigkeit gehörte dazu, dies ganze Formen- und Formelwerk beiseite zu werfen, von dem so vieles doch geadelt, ja geweiht war durch die große, echte Kunst wahrhaftiger Meister! — Aber unbeirrt durch das Jammergeschrei der „Kunst"- und „Sach-Verständigen jener Tage, denen er als ein unglaublicher Barbar, als ein roher Mensch ohne alles wirklich „feine", „künstlerische" Empfinden, ohne alle „Pietät" erschien, etwa wie ein richtiger „Hunne", unbeirrt auch durch das Erschrecken und Kopfschütteln seiner Freunde, ja seiner nächsten Freunde und beinahe aller, die es gut mit ihm meinten und ihm aufrichtig das Beste wünschten, aufrichtig Großes von ihm erwarteten und ihn nun warnten und beschworen — unbeirrt durch das alles und unbeugsam ging Richard Wagner unerbittlich den als wahr erkannten Weg, den einen, geraden Weg, der allein zu dem erschauten Ideal geleiten konnte. Mochte fallen, was fallen mußte; mochte abfallen von ihm, was abfallen wollte: die Wahrheit über alles!

Nur eine solche Natur kann Reformator, kann Neu-Bauer sein. —

Und doch — welch ein unfaßbarer Reichtum in diesen so unendlich vereinfachten Werken! Welch überströmende Fülle gegenüber dem antiken Drama, dessen wahren Reichtum wir übrigens nicht einmal ahnen können, da uns von ihm nur das Wort, freilich — zumal bei Sophokles — geradezu wunderbar rhythmisiert, erhalten geblieben ist, während die tragenden Töne und Weisen (abgesehen von verschwindend dürftigen Bruchstücken, die uns keine bestimmte Vorstellung zu vermitteln vermögen) für immer verstummt sind. Es ist die Fülle, es ist der Reichtum des Lebens, wahren, blühenden, gesunden, starken Lebens, ein Reichtum des Lichtes und der Farbe, der feinsten Empfindungen, der gewaltigsten Seelenbewegungen, der reifsten Gedanken, wie sie vor ihm im dramatischen Kunstwerk unerhört gewesen waren. Und in dieser Lebensfülle erblühen nun auch, aber immer von innen heraus, immer aus dramatischer Notwendigkeit erzeugt, melodische Blüten höchster Schönheit, duftig-zart, hinreißend-gewaltig, majestätisch-erhaben, düster-feierlich, überirdisch-heilig. Wie ganz anders wirken sie hier, in ihrer inneren Wahrhaftigkeit als jenes üppig-geile Wildwerk! Wie anders greift es uns ans Herz, wenn hier sich die Stimmen vereinigen zu innigem Zwiegesang, dem wundervoll-ausdrucksvollen Symbol der seelischen Vereinigung („Lohengrin" III, „Tristan" II, „Siegfried" III, „Götterdämmerung"-Vorspiel!), zu jenem traumhaft-seligen „Quintett" in den „Meistersingern", zu den gewaltigen Chören im „Ring", den weltentrückten göttlich verklärten Gesängen im „Parsifal!" Wahrlich, welcher Reichtum

*) Der Rahmen dieses Aufsatzes verbietet es, einzugehen auf die große Entwickelung der Musik wie der Dramas durch die Jahrhunderte und Jahrtausende, die auf beiden Gebieten einerseits zu den höchsten Meisterwerken unvergänglichen Wertes, ewiger Geltung führte, andrerseits die Ausdrucksmittel in Wort und Ton so ungemein steigerte, daß hierdurch erst das Gesamtkunstwerk ermöglicht wurde und sich seine Sprache schaffen konnte. Ich durfte nur die großen Grundlinien und Grundzüge aufzeigen, die von dem Alten zum Neuen, wie von dem Neuen zum Alten führen.

auch gegenüber allem Prunk der „Großen Oper"! Und hier — alles echtes Gold, „lauter und rein", durch keinerlei Nebengedanken und Nebenabsichten, durch keinerlei „Rücksichten" befleckt und geschändet.

Und Luther? Auch vor ihm stand ein blendend-reicher, wahrhaft-majestätischer Prunkbau, die römische Kirche des Mittelalters, gerade damals auf dem höchsten Gipfelpunkte in der Entfaltung glanzvoller Herrlichkeit.

Da war keine Kunst, die nicht ihre höchste Kraft in den Dienst der Kirche gestellt hätte. Künstler, deren Werke zu den erlesensten Meisterwerken aller Zeiten gehören, schmückten ihre gold-strahlenden, edelstein-schimmernden Tempel verschwenderisch mit ihren unvergänglichen Schöpfungen. Ein Michel-Angelo ersann den Wunderbau des Domes von St. Peter. Ein Rafael schuf das wundersame Geheimnis der „Sixtinischen Madonna". Die kirchliche Musik erreichte in Palästina eine reine Höhe, unter der alle kommenden Zeiten tief zurückbleiben mußten. Und gerade der Papst, mit dem Luther es zu tun bekam, war einer der kunstsinnigsten und feinstgebildeten Männer seiner Zeit. In der theologischen Wissenschaft strahlten die Namen der gefeiertsten Lehrer, die die umfassendsten Werke kirchlicher Gelehrsamkeit geschaffen hatte, Werke, die noch heute in der römischen Kirche als die Meisterwerke gelten. Keine Wissenschaft überhaupt, die nicht von der Kirche her ihren Ausgang genommen hätte, die nicht noch immer in irgendeiner Weise der Kirche tributpflichtig geblieben wäre.

Und das alles gipfelnd und zusammengefaßt in der Person und Macht des Papstes. Was war doch geworden aus dem verachteten, verfolgten Häuflein jener armseligen Fischer und Zöllner und Handwerker, jener Niedrigsten, Unfreien und Sklaven! Welch eine Wandlung im Laufe der Jahrhunderte! Der Nachfolger des Apostels Petrus — der Statthalter und Stellvertreter Christi auf Erden: ein Herr über alle Herren, ein Fürst über Könige und Kaiser! Die dreifache Krone tragend, nicht als einen leeren, eitelen Schmuck, sondern als ein bedeutsames, vielsagendes Sinnbild seiner, jede andere Hoheit weit überragenden Machtvollkommenheit. Ein Heinrich IV. hatte vor dem Papste im Büßergewande drei Tage im Schnee aushalten müssen, und nur auf Fürbitte ließ sich der Papst herbei ihn wieder aufzunehmen in die Gemeinschaft der Kirche. Ein Friedrich Barbarossa hatte nach langen, blutigen Kämpfen Verzeihung flehend dem Papste zu Füßen fallen müssen — ein viel schlimmeres Kanossa als das Heinrich IV., Könige hatten ihre Länder zu Lehen genommen von Papstes Gnaden, Könige und Kaiser hatte der Papst eingesetzt und abgesetzt kraft höchster, „göttlicher" Machtvollkommenheit. Ein Karl V., den man den „Herrn der Welt" nannte, der sich rühmen durfte, daß in seinem Reiche die Sonne nie unterginge, — wie mußte er rechnen mit der Macht des Papstes, wie ängstlich sich davor hüten, in offene Feindseligkeit mit ihm zu geraten: wie hatte auch ihn der Papst in seiner Hand. Dazu endlich noch die ganze Priesterschaft, von dem höchsten Würdenträger im Purpur bis hinab zu dem weltverlorensten Einödpfarrer und armseligsten Bettelmönch, sie alle in zweifellosem Gehorsam der päpstlichen Gewalt unterworfen. Ein Bau das Ganze, dem sich keines der Weltreiche an Geschlossenheit und Erhabenheit vergleichen durfte. Eine schwindeln-machende Machtfülle fürwahr, ein Glanz und eine Herrlichkeit ohnegleichen, die der Kirche Christi zuteil geworden war!

Der Kirche Christi? Ja, war dies wirklich noch die Kirche Christi? Die Gemeinde derer, die in ihrer Sündennot in Ihm den Heiland gefunden hatten, der ihres Herzens Gotteshunger stillte und ihrer von dem heiligen Lichte der Wahrheit erschreckten Seele Frieden gab? Der keine — nach dem Sinne der Menschen — „große" Geschenke austeilte an die Seinen und es ihnen verwies, sich „Herren"

nennen zu lassen und es den Herren gleich zu tun? Der Demut und Selbst-Erniedrigung und Gehorsam gegen den Willen des Vaters als höchste Aufgabe hinstellte und sie nicht das Herrschen, sondern das Dienen lehrte, nicht bloß mit Worten, sondern viel eindringlicher, viel erhabener, viel bezwingender in seinem eigenen Vorbilde: dieses Dienen auch an dem geringsten, ärmsten, verkommensten unter den Brüdern? Welch ein Gegensatz! welch ein unlöslicher Widerspruch zwischen der prahlenden Gestalt der mittelalterlichen Papstkirche und der schlichten Gemeinde Jesu Christi in der Apostel Tagen, zwischen der berauschenden Machtfülle päpstlicher Welt- und Kirchenherrschaft und der einen Aufgabe, die der Heiland den Seinen als unverbrüchliches Testament hinterlassen hatte, dem Dienen! Doch — wer sollte dessen inne werden, da die Schriften der Evangelisten und der Apostel, da die Bibel in keines Laien Hände kommen durfte?

In diese Kirche trat nun Luther ein in höchster Seelennot, mit brennendem Heilverlangen, mit einer Aufrichtigkeit und Rücksichtslosigkeit der Selbst-Erkenntnis und Selbst-Beurteilung, die seit den Tagen des Apostels Paulus kaum ihresgleichen hat in der gesamten Geschichte: einer, der vollen, furchtbaren Ernst machte mit dem wie in Felsen gemeißelten Worte: „Ihr sollt heilig sein; denn Ich bin heilig, der Herr, euer Gott!" Was konnte einem solchen Manne diese Kirche darbieten? Doch einen Weg zeigte sie, einen Weg, der seltsam abstach von ihrem übrigen Wesen: den Weg des Mönchtums. Und Luther ging ihn, ging ihn mit der ganzen Energie seines eisernen Willens bis zu Ende, um dann verzweifelnd zusammenzubrechen und in diesem Zusammenbruch — endlich zu finden, was er so heiß, so ehrlich, so rücksichtslos-wahrhaft gesucht hatte, worum er seit Jahren gerungen und gekämpft hatte, wie kein anderer; um es zu finden, nicht als Lohn und Preis seiner Anstrengungen und Nöte, seiner grund-ehrlichen „Möncherei", sondern im schroffen Gegensatze zu all dieser Möncherei als ein freies Geschenk erbarmender Gnade: „einen gnädigen Gott", den einen Gott, der die Liebe ist, dessen Wesen Liebe ist. Und „darin steht die Liebe" — das ist die große Erfahrung, die Luther machte — „nicht, daß wir Gott geliebt haben" und Er um deswillen sich erlösend zu uns neigt, „sondern daß Er uns geliebt hat und gesandt seinen Sohn zur Versöhnung für unsere Sünden." (1. Joh. 4,10). Nicht, daß wir Ihm etwas zuvor geben müßten, sondern Er hat uns zuvor gegeben alles, auch das Höchste, den Sohn; seinen Sohn, in dem die ganze Liebesfülle des Gottesherzens lebendig beschlossen ist. Und darauf kommt es an, nicht diese Gottes-Gabe erst zu verdienen, sondern daß wir uns dies ungeheure Geschenk der Liebe Gottes geben lassen, daß wir es in glaubensvoller Dankbarkeit hinnehmen. Es war die uralte Erfahrung aller wahrhaft zum Glauben an den Heiland gekommenen, und doch wieder neu gewonnen, neu errungen aus innerster Notwendigkeit und Not heraus und darum auch in einer Tiefe und Klarheit, in einer Kraft und Gewißheit, in einem Reichtum und einer Lebensfülle, wie seit Jahrhunderten, seit mehr denn einem Jahrtausend nicht mehr.

Und jetzt wurden Luther's Augen hell. Jetzt entfaltete sich — unter der heiligen, Leben-wirkenden Kraft des Wortes Gottes, in dessen ewigen Wahrheitstiefen er unabhängig forschte, die ganze, einzigartige Größe dieses schlichten Mannes. Auch sein genial-intuitiver Blick drang, ungeblendet durch allen Prunk und Glanz, unbeirrt auch durch so viel echte Schönheit, Größe und Tiefe, durch all den durch die Jahrhunderte angehäuften Wust und Ballast menschlicher Weisheit und Klügelei hindurch und erfaßte mit unfehlbarer Sicherheit die schlichte, ewige, große Wahrheit des Christentums in den untrüglichen Quellen des Neuen

Testamentes. Und dort, wiederum gerade am Anfange der Geschichte der Kirche erkannte er in der Urgemeinde der apostolischen Zeit das ewige, erhabene Urbild wahrer Kirchengemeinschaft für alle Zeiten.

Und mit der gleichen Rücksichtslosigkeit und Wahrhaftigkeit, die er gegen sich selbst geübt hatte, ging er nun an sein reformatorisches Werk. Nicht, daß er diese Aufgabe sich gesucht, sich erwählt hätte! Aber sein Gewissen zwang ihn, einzutreten für die Wahrheit gegen alle Unwahrheit, für das Echte, Ewige gegen alles Falsche, gegen alle Abwege, alle menschlich-kleinen und verwirrenden, entstellenden Zusätze und Abzüge. So ward er Schritt für Schritt weiter geführt und ging Schritt für Schritt den Weg weiter, den sein Gott ihn führte durch den unerbittlichen Zwang seines nur auf Gott schauenden und nur an Gott gebundenen Gewissens. Mochte dahinfallen an frommen Gewohnheiten, Bräuchen und Übungen, was da wollte! Und mochte irre werden an ihm, wer da wollte! Die ewige Wahrheit über alles! Und alles, was von dem einen, ewigen Mittelpunkt: Christus abzog, wegführte oder ihn verdunkelte, verrückte — sei es noch so „altehrwürdig", noch so strahlend-schön, noch so duftig-poetisch — es war dennoch unrecht, gefährlich, Verderben bringend, es mußte fallen. Da gab es auch für Luther kein Zurückweichen und kein Ausweichen, keine Rücksichten und keine Scheu vor den Folgen. Und ob er noch so einsam dastand in seinem Werke, ob noch so viele an ihm irre wurden, ob seine besten Freunde erschraken und ihn zurückzuhalten, sein Vorgehen zu mildern suchten: nichts konnte ihn irre machen an der Notwendigkeit seines Handelns.

Nur ein solcher Mann, völlig gerade, völlig aufrecht, ohne alle Rücksichten und Nebensichten, einzig auf das ihm von Gott gesetzte Ziel schauend, taugte zum Reformator, zum Neu-Bauer. —

So hat Luther den Grund gelegt zur Kirche der Reformation, zur evangelischen Kirche. Welche ungeheure Vereinfachung und — äußerlich angesehen — Verarmung gegenüber der Kirche des Mittelalters: wie kahl, nüchtern, verstandesmäßig mutet sie den an, der aus dem mystischen Zauber des alle Sinne fesselnden und berückenden römischen Gottesdienstes kommt. Wie ist alles Sinnenfällige, alle äußere Schönheit als zum Wesen der „Kirche", der Gemeinde derer, die ihrem Heiland im Glauben gehören, nicht notwendig, vielmehr unter Umständen betörend und irreführend, von dem entscheidenden Hauptpunkte abziehend, zurückgewichen, ja gefallen! Da steigen keine Weihrauchwolken auf mit ihrem süß betäubenden Duft, da glitzern keine farbenprächtigen, reichgeschmückten Priestergewänder, da sind keine mit Gold und Silber und Gestein, mit Kunstwerk über Kunstwerk in verschwenderischer Pracht ausgestatteten Tempel, da ist keine geschlossene Priesterschaft, durch ihren unverkilgbaren „geistlichen" Charakter über alle anderen erhaben, keine Bischöfe und Erzbischöfe und Kardinäle von fürstlichem Ansehen und fürstlicher Pracht.

Aber, da ist Eines: Gott in seinem Worte, in der ganzen, unumschränkten Fülle seiner heiligen, all-umfassenden, all-tragenden, all-heilenden Liebe **jedem** nahe und erreichbar, der ihm naht in aufrichtiger Herzenssehnsucht. Da steht nichts, kein Priester, kein Kirchentum, keine Schranke zwischen dem Heil suchenden Menschen und dem Heiland, der sie alle zu sich ruft. Es bedarf keiner noch erst eines Fürsprechers, auch nicht der rührenden, zarten mütterlichen Fürsprache Mariens: Der Heiland ist **selbst** da für die Seinen, auch für den Ärmsten, Elendesten, Gefängstesten, und Sein Herz steht ihnen allezeit weitoffen in ewiger, treuer, brennender Liebe. Da darf jeder unmittelbar schöpfen aus dem ewigen Bronnen des Lebens und der Wahrheit,

des Lichtes und der Kraft und des Trostes: da ist lebendige Gemeinschaft zwischen Gott und dem Menschen. Und das alles in der echten „Freiheit" der Kinder Gottes, auf Grund der eigenen, freien Entscheidung des Herzens und Gewissens. Denn nur, wen sein Herz und sein Gewissen mit jenem heiligen Zwang, welcher der Anfang der Freiheit ist, zum Heiland führt, ist ein evangelischer Christ, einer, der im Glauben Luther's wandelt. — Ist das Armut? Ist das nicht Reichtum? innerer, unvergänglicher Reichtum, unendlich mehr wert als alle Pracht, alle Schätze, alle Macht und Hoheit einer irdisch herrschenden Kirche?

Wohl kann die Kunst in der evangelischen Kirche nie „die Rolle spielen", die ihr in der römischen mehr und mehr zufiel. Alle Neben-Absichten und Eigen-Absichten, alles Glänzen- und Berauschen-Wollen, alle Effekthascherei, wozu es im Laufe der Zeiten — wie von selber — gekommen war, alles die Wahrheit Meistern und sich Erheben über die nicht immer empfundene unantastbare Heiligkeit des Stoffes hat ein Ende. Nicht ein Rollespielen: die Seele ausdrücken. Nicht herrschen, sondern dienen — das gilt auch der kirchlichen Kunst. Aber, wie Wundervolles hat diese dienende, der Wahrheit gehorsam sich hingebende Kunst geschaffen in Malerei und Bildhauerei, in Tonkunst wie Dichtkunst! Wer schöpft — daß ich nur eines anführe — die unergründliche Tiefe eines Bach aus, den man hat den Vater unserer ganzen neuen, so unaussprechlich reichen deutschen Tonkunst nennen dürfen?, in dessen wahrhaft unendlichem Reichtum nichts zu fehlen scheint vom Erhabensten bis zum Schlichtesten, von dem erschütterndsten Ernste bis zu der kindlichen Heiterkeit, von der seligen Klarheit Palästina's bis zu der düsteren, dramatischen Wucht des mordschnaubenden Pöbels von Jerusalem und dem fanatischen Haß der verklagenden Priesterschaft. Und das alles — geschaffen in dem Rahmen des evangelischen Gottesdienstes! Wir Evangelischen, wir Lutheraner wissen ja gar nicht, wie reich wir sind, wie reich unsere Gottesdienste und Gotteshäuser auch künstlerisch noch ausgestaltet werden können, musikalisch wie malerisch. Und ganz im Sinne Luther's.

Luther ist den Bilderstürmern aufs entschiedenste entgegengetreten, er selber ist der Schöpfer des evangelischen Kirchenliedes. Und wer hat Worte und Weisen gefunden wie er? Denken wir nur an die beiden alt-vertrauten und darum so leicht nicht richtig eingeschätzten Choräle: „Ein' feste Burg ist unser Gott" und „Vom Himmel hoch da komm' ich her"! Wie granitene Mauern, so bauen sich Worte und Töne des urgewaltigen Reformationschorales auf, wuchtig und kraftvoll daherschreitend, unbeugsam, unbezwinglich, sieghaft über alle Feinde, und doch zugleich demütig sich beugend vor Gott und aus solcher Demut neue Kraft schöpfend. Und dem gegenüber der andere: eine Weise von kindlicher Lieblichkeit, wie Engelfittiche leicht und licht daherschwebend, unaussprechlich-köstlich von dem seligsten Geheimnis singend und sagend. Welch ein Reichtum auch der künstlerischen Meisterschaft unseres Reformators erschließt sich, wenn wir uns in diese beiden Lieder nach Wort und Weise vertiefen.*)

So steht auch in Luther's Werk des Reformators Neu-Bau vor uns, gereinigt, geläutert, vereinfacht, auf das alte, ewig-gültige Urbild zurückgeführt und zugleich erfüllt mit neuer, überströmender Lebensfülle, reich und köstlich, voll

*) Es sei doch nicht versäumt, hier im Vorbeigehen an ein wundervolles Wort Luther's zu erinnern, das uns Bayreuthern besonders auffallend und wichtig erscheinen muß. Er schreibt einmal: „Die Noten machen den Text lebendig." Ist mit diesem Wort nicht des Meisters Kunstlehre über das Verhältnis der beiden Schwesterkünste auf eine ungemein treffende, knappeste Formel gebracht?

heiliger innerer Schönheit, daß es das Herz abgewinnen muß jedem, der aus der Wahrheit ist und Augen hat zu schauen und Ohren zu hören. Auch von Luther gilt es: er hat uns nicht arm, sondern reich gemacht. —

Schon in der Entwickelung ihres reformatorischen Werkes tritt uns bei Luther und Wagner in wesentlichen Zügen ein bedeutsames Zusammenstimmen entgegen. Bevor wir uns nun der tiefen Verwandtschaft auch ihrer Persönlichkeit zuwenden, wollen wir die Hauptpunkte, denen wir begegnet sind, uns noch einmal, zusammenfassend und ergänzend, kurz vorführen.

Beide, nach dem höchsten, letzten Ziele sich streckend, werden zunächst einen Irrweg geführt, auf den ihre Zeit sie verwies als den sichersten Weg zu ihrem Ziele. Mit vollster Hingabe, verzehrendem Eifer gehen sie diesen Weg, und gerade hierdurch gewinnen sie aus eigenstem Erlebnis die nie mehr zu erschütternde Überzeugung, daß es ein Irrweg ist. Wie Luther dann in Rom selbst, dem Mittelpunkte, alle Schwächen und Schäden der mittelalterlichen Kirche und des Papsttums in ihrem vollen, unheimlichen Umfange aus eigener Anschauung kennen lernte, so Richard Wagner in seiner Tätigkeit als Hofkapellmeister, die ihn ja auch ins Zentrum des damaligen Kunstlebens versetzte, die schweren Schäden, die schier hoffnungslose Verderbtheit und „Unsittlichkeit" des modernen Theater- und Kunstbetriebes. So gewannen sie gleicherweise ihre eiserne Festigkeit, ihre schonungslose Rücksichtslosigkeit für die große Kampfesaufgabe ihres Lebens. Nicht suchten oder wählten sie sich diese Aufgabe, sondern sie wuchsen durch die Führung ihres Lebens unmerklich hinein und führten sie dann aus, weil sie — aus heiliger Not — mußten. Sie hätten wohl alle beide gute Tage sehen mögen und Ehre und Ruhm genug haben, wenn sie die Hände von ihrem Werke hätten sinken lassen, oder wenn sie auf „guten Rat" gehört hätten und nur hie und da einmal ein wenig nachgegeben, aber ohne Schwanken gingen sie — im unerbittlichen Zwange der unbestechlichen Wahrhaftigkeit ihres Wesens — den Weg der Nöte und Mühsale und Kämpfe und der nahezu völligen Einsamkeit*) und trugen Haß und Feindschaft und alle Schmach, wie kaum ein Dritter sie getragen hat. Seine Kirche hatte Luther'n aus ihrer Gemeinschaft ausgestoßen und in den Bann getan; von reichswegen war die Acht über ihn verhängt und er völlig rechtlos geworden. Nicht minder ward Richard Wagner von den tonangebenden Zunftgenossen seiner Kunst in bitterstem Ernste verfehmt und gebannt; auch ihn traf — im engsten Zusammenhange mit seinen Reformbestrebungen — das Schicksal der Ächtung von staatswegen, auch er ward rechtlos in deutschen Landen und in seiner Heimat. Beiden wurde die Stille der Verbannung — auf der Wartburg, in der Schweiz — zur Zeit der letzten, gründlichen Ausrüstung für ihr Werk, an das sie alsdann in der Vollkraft der Reife, beinahe im gleichen Lebensalter, die Hand legten. Und wie Richard Wagner das griechische Drama — gerade am Anfange der ganzen jahrhundertelangen Entwickelung — als die erste reine Verkörperung des Gesamtkunstwerkes erfaßte, als das Urbild, das neu zu schaffen er berufen war, so erkannte Luther in der Urgemeinde — wiederum am Anfange der geschichtlichen Entwickelung — das echte, einzig-wahre Urbild der Kirche und in der ursprünglichen Lehre der Apostel den unverrückbaren Felsengrund der christlichen Wahrheit, die neu ans Licht zu bringen seines Lebens Werk sein sollte.

*) Selbst die Parallele des milden, einzigartig-verstehenden, selbstschöpferisch tätigen und doch so wundervoll dem Größeren sich unterordnenden Freundes und Mitkämpfers fehlt nicht ganz: wie der großherzig-geniale Liszt, ein seltenster Meister in der Lehrkunst, neben Wagner stand, so der feinsinnige, tiefgründige Melanchthon, der unvergeßliche „praeceptor Germaniae" neben Luther.

II.

Luther und Wagner — beide Reformatoren, beide auch Kampfesnaturen, wie es nur wenige gegeben hat. Ihr ganzes Leben ist Kampf gewesen, unabläſſiger Kampf gegen Lüge und Verlogenheit, gegen alles Falſche, Unwahre, Unechte. Mit welch gewaltigen Keulenſchlägen hat Luther dreingeſchlagen, ganz in der Art ſeiner Zeit und — das wird nur zu leicht überſehen bei der Beurteilung dieſes von ſeinen Gegnern mit Vorliebe hervorgehobenen und getadelten Charakterzuges — ganz auch in der Weiſe ſeiner Gegner, nur daß er ſich von dem zyniſchen Schmutz, mit dem ſie ihn und ſein Werk bewarfen, und der in den feinſten Tiſch-Unterhaltungen jener Zeit nicht den leiſeſten Anſtoß erregte, trotz aller Derbheit und Grobheit, die dem thüringiſchen Bauernſohne ſo urwüchſig eigen iſt, vollkommen rein erhielt. Und welche großartige, vernichtende Ironie ſtand ihm zu Gebote!

Dazu ſeine rückſichtsloſe Wahrhaftigkeit, die ihn zwang, allem ſchonungslos bis auf den Grund zu gehen und ſeinen Gegnern unerbittlich in die geheimſten Winkel hineinzuleuchten, und die ihm die Dinge unbekümmert mit dem rechten Namen nennen ließ, ſo unangenehm oder gemein dieſer auch klingen mochte, was für einen Sturm er damit auch erregen mochte, oft genug nicht nur bei den Feinden, ſondern auch bei den Freunden. Wirkliche Wahrhaftigkeit kennt eben keine Rückſicht auf den möglichen Erfolg oder Nichterfolg oder Mißerfolg. Sie redet, weil ſie muß; und ſie redet unzweideutig, weil ſie nicht verſchweigen oder beſchönigen, d. h. weil ſie nicht lügen kann. In dieſer ſeiner Wahrhaftigkeit wandte er die ſcharf geſchliffenen Waffen ſeines Geiſtes und ſeines Wortes mit der flammenden, hinreißenden Beredſamkeit, die ihm zu Gebote ſtand, gegen jedermann — am ſchärfſten aber allemal, wo ihm Heuchelei und Lüge entgegentrat —, ſei es gegen ſeinesgleichen oder gegen Biſchöfe und Fürſten, gegen den Papſt ſo gut wie gegen den König von England. Irgendwelches „Anſehen der Perſon" gab es nicht bei ihm.

Und doch! — im tiefſten Grunde ſeines Herzens war er eine durchaus friedfertige Natur, die ſich vor nichts ſo ſcheute als davor, im Kampfe des Tages zu ſtehen; die am liebſten im ſtillen Studierwinkel des Kloſters geblieben wäre. Welche Überwindung hat es ihn gekoſtet, als er das erſtemal die Kanzel beſteigen und predigen mußte: er, der arme demütige Mönch das Wort Gottes frei öffentlich verkündigen! Nur dem Befehl ſeines Oberen fügte er ſich. Nicht minder mußte er gezwungen werden, die Profeſſur an der Univerſität Wittenberg anzunehmen und öffentliche Vorleſungen zu halten, gezwungen werden, ein Doktor der Theologie zu werden. Und gerade dieſes Doktorat der Heiligen Schrift iſt dann der feſte Felſengrund geweſen, von dem aus er ſeine Kämpfe führte und zu führen vermochte, weil er ſie jetzt führen mußte; weil die heilige Verpflichtung dieſes Doktorates ihn zwang, zu kämpfen und einzuſtehen für die Wahrheit der Schrift, wie er durch ſeinen Doktor-Eid gelobt hatte.

So tat Luther alle großen, entſcheidenden Schritte ſeines Lebens und Kämpfens langſam und zögernd, nur unter dem unerbittlichen Zwange ſeiner unvergleichlich tiefen Wahrhaftigkeit, ſeines unvergleichlich klaren und feſten, in Gott gebundenen Gewiſſens; immer erſt, wenn in ihm volle, unumſtößliche Gewißheit erſtand. Alles wächſt organiſch, reift langſam, aber um ſo köſtlicher und reicher. Erſt vor den kraftvoll ſprießenden Trieben des Neuen fallen die alten Hüllen und Schalen, eine nach der andern, ganz von ſelbſt, wie die langſam wachſende, ſturm-trotzende Eiche, die welken Blätter erſt abſtößt, wenn die jungen Triebe lebenskräftig und unhemmbar zum Lichte drängen.

So reift auch bei Wagner unter den hemmenden, veraltenden Formen der alten Oper langsam und in organischem Wachstum der lebendige Geist des neuen, seines Kunstwerks, um dann auch die letzten, immer durchsichtiger gewordenen Hüllen abzustoßen und in vollkommener Reinheit und leuchtender Klarheit vor uns zu erstehen, mit immer neuem Zauber, immer neuem Reichtum uns hinzureißen zu staunender, liebender Bewunderung und Verehrung.

In einer kleinen Abschweifung sei es mir gestattet, noch auf eines hier hinzuweisen, das ich schon im ersten Teil flüchtig streifte. Wie tragen Luther's Lieder so jedes seinen besonderen, ganz eigenartigen Charakter in Ton und Wort, ganz herausgeboren aus dem seelischen und eben auch seelisch erlebten Inhalte! Welch ungeheurer Reichtum und welche quellende Lebensfrische und Lebenswahrheit! Und doch, jedes — ganz Luther. Und Wagner's Dramen — ist es mit ihnen nicht gerade ebenso? Wie unendlich verschieden das sprachliche und musikalische Gepräge in „Ring" und „Parsifal", in „Tristan" und „Meistersinger", in „Ring" und Meistersinger", in „Tristan" und Parsifal"! Und wie ist das immer so vollkommen naturgemäß herausgewachsen aus Seele und Geist des Werkes; und wie ist es doch in jedem Werk der ganze Genius, der zu uns redet aus der Fülle seines innersten, unerschöpflich-reich quellenden Lebens. —

Wie wunderbar köstlich ist es, wenn wir gerade in den heißesten Kampfeszeiten so einen Blick tun dürfen in Luther's großes Herz und darin den tiefsten, heiligsten Frieden gewahren, einen Frieden fürwahr, wie ihn der Herr den Seinen verheißen hat: „Den Frieden lasse ich euch, meinen Frieden gebe ich euch. Nicht gebe ich euch, wie die Welt gibt. Euer Herz erschrecke nicht und fürchte sich nicht!" (Ev. Joh. 14,27). So kann er in dem großen Sturmjahr 1520, wo die leidenschaftlichsten Streitgespräche stattfanden; wo er seinen flammenden Aufruf „An den christlichen Adel deutscher Nation" schrieb und hernach die gewaltige Kampfschrift „Von der babylonischen Gefangenschaft der Kirche", in denen er mit nie erhörter, schonungsloser Offenheit mit den schweren Schäden der Kirche und des Papsttums ins Gericht geht und wie feindliche Mauern alle Schutzwälle seiner Gegner niederlegt; wo endlich der lang-erwartete, brutale Bannstrahl gegen ihn geschleudert wurde; wo er diese Bannbulle und die Bücher des päpstlichen „Rechtes" dazu in heiligem Zorn öffentlich verbrannte: so konnte Luther in diesem selben Jahre, mitten in all diesen Stürmen, all diesem Kampf, Streit und Zank, mitten zwischen seinen eigenen Feuer-speienden Streitschriften eine Schrift verfassen, die an Innigkeit und Tiefe, an Zartheit und Schönheit, an Schlichtheit und Reichtum nicht ihresgleichen hat, eine Schrift voll des tiefsten, unberührt-reinsten Friedens, als ob es gar keine Stürme, gar keinen Kampf gäbe in der Welt: das Büchlein „Von der Freiheit eines Christenmenschen." Das ist das wunderbar Große an unserm Luther: mochten die Wogen des Kampfes auch noch so hoch gehen, mochten die Stürme der Feindschaft noch so wild und laut ihn umtoben, mochte er — daß ich so sage — mit Keulen sich seines Lebens und seines Glaubens wehren müssen gegen seine unermüdlichen, überzahlreichen Gegner: in seinem innersten Herzen war dennoch Friede, jener Friede Gottes, den Paulus auch aus diesem Grunde „höher denn alle Vernunft" nennt, dessen Kraft größer ist als die stärkste Kampfeskraft.

Gewahren wir nicht in dem Charakter Richard Wagner's gerade hierin eine auffallende Verwandtschaft? Auch er hat bis an seines Lebens Ende unablässig kämpfen müssen gegen das Falsche und Unwahre, gegen das Unsittliche und Herabwürdigende im ganzen Kunstgetriebe, kämpfen für die Reinerhaltung seines Ideals und seines großen Lebenswerkes. Mit den schärfsten Waffen hat er sich

wehren müssen gegen seine Gegner, gegen tausendfache Lüge, Entstellung, Verdrehung. Schonungslos nannte auch seine unerbitterliche Wahrhaftigkeit die Dinge beim rechten Namen und griff aufs leidenschaftlichste alles Heuchlertum und alle Scheinkunst an, wo er sie auch finden mochte. Und wie ergreifend klingt aus seinen stürmischen Kämpfen immer wieder die Stimme der Sehnsucht auf nach Frieden, nach dem stillen Frieden einer ruhe-vollen, still-begrenzten Häuslichkeit, die tiefe Sehnsucht nach einem friedlichen, allem Lärm des Tages entrückten Winkel, wo er nicht etwa seines Lebens genießen, wo er schaffen, schaffen, schaffen könnte, mit vollster, freier Hingabe gestalten, was in ihm lebte und allgewaltig zur Gestaltung drängte. Aber gelang es ihm auch je und dann, ein solches Asyl sich zu gewinnen, immer wieder mußte er hinaus aus solchem Frieden und aufs neue in dem leidenschaftlichen, Blut-ernsten Kampfe um Wahrheit und Ideal stehen. Sein Höchstes gab er, schuf sein Bayreuth, beschenkte sein Volk, wie nie ein Künstler sein Volk beschenkt hat, und stand dennoch allein, unverstanden, ja aufs schmählichste mißverstanden, und mußte alle finanziellen Lasten auf seine Schultern nehmen, im hohen Alter noch seine besten Kräfte daran setzen, diese Lasten durch aufreibende Konzertreisen zu tilgen. Wohl flammt sein Zorn auf, wohl packt ihn je und je ein heftiger Ingrimm und Abscheu, aber das Innerste seines großen, deutschen Herzens wird nicht berührt davon. Ohne Verbitterung schafft er weiter für sein Volk und weckt zum Leben, was an Gestalten in seinem schöpferischen Geiste geschlummert hat. So geht er mitten in der großen Enttäuschung und den schweren Sorgen, die die ersten Festspiele ihm brachten, aufs neue an die Arbeit und schafft ein Werk, das reinsten, seligsten Frieden atmet, den unvergänglichen, unzerstörbaren Frieden einer höhern, ewig-wahren und wahrhaft-ewigen Welt. Je älter er wird, um so stiller, friedevoller, klarer wird es in des Meisters Seele. Eine tief ergreifende, wundersam erhebende feierliche Abgeklärtheit ist über sein ganzes Wesen ausgebreitet in den letzten Jahren seines stürmereichen Lebens, immer reiner, immer milder leuchtend und alles verklärend.

In diesem allerinnerlichsten Wesenszuge finden wir zwischen Wagner und Luther bei aller sonstigen Verschiedenheit, bei der großen Verschiedenheit auch in der Entwickelung dieses Charakterzuges, eine Verwandtschaft, die die beiden für immer aufs innigste zusammenrückt, viel enger noch und persönlicher als ihre große, unbedingte und nichts scheuende Wahrhaftigkeit. Zu dieser sei noch ein Sonderbeispiel aus beider Kampfesleben hervorgehoben, das treffend zeigt, wie sie sich so gar nicht kümmerten um die möglichen Folgen ihrer Aufrichtigkeit: Luther's erbarmungslose Streitschrift gegen den König von England, den berüchtigten ränkereichen Heinrich VIII., wodurch er diesen sich und seiner Sache zum erbittertsten Gegner machte; Wagner's erneute Ausgabe seiner vernichtend-klaren Schrift über „Das Judentum in der Musik" gerade zu einer Zeit, wo er — der weltläufigen Meinung nach — die Hilfe und Gunst der Juden besonders gut hätte brauchen können und die er nun aufs neue verletzte. Es ist in beiden Männern der gleiche starke, unbeugsame Widerspruch wider alles „Paktieren" und den Mantel nach dem Winde tragen: einen klaren und wahren geraden Weg muß ihr Werk gehen.

Kein Wunder, daß solchen Männern Feindschaft und Haß in reichstem Maaße zuteil geworden ist. Ich glaube nicht zu viel zu sagen: es hat nie zwei Deutsche, überhaupt nur sehr wenige Menschen gegeben, die von ihren Feinden so leidenschaftlich und glühend gehaßt und vor allem so unglaublich, so hartnäckig und so niederträchtig, und zugleich so völlig unverdientermaaßen verleumdet worden sind, wie Dr. Martin Luther und Richard Wagner: eine Last, die ihnen auferlegt

war bis an ihres Lebens Ende und die nie nachgelassen hat. Nicht einmal über ihrem Grabe ist dieses Verleumden stille geworden, hat immer wieder neue Nahrung empfangen und ist noch heute wider beide im Schwange wie nur je zu ihren Lebzeiten. Und bei beiden ist diese Verleumdung mit so ausgesuchter Geschicklichkeit und Durchtriebenheit zu Werke gegangen, daß sie noch heutigentages selbst Männer, die ihrem Werke von Herzen zugetan sind, es lieben und fördern, irre zu machen vermag an ihrer Persönlichkeit und an ihrem Wesen. Andrerseits erscheint es fast wie eine bare Unmöglichkeit, solchen Gegnern die Augen zu öffnen für die Wahrheit. Wenn wir die Schriften der Feinde *Luther's* durchlesen, so erhalten wir nicht selten ein geradezu groteskes, völlig unmögliches Charakterbild. Denn es gibt schlechterdings nichts Sündliches, nichts Schändliches, nichts Gemeines, das ihm nicht allen Ernstes nachgesagt und wofür sogar der „unwidersprechliche" Beweis aus seinem eigenen Munde, seinen eigenen Schriften erbracht würde. Mögen diese Schändlichkeiten, die man ihm anhängt, sich auch untereinander widersprechen, ja geradezu ausschließen — was liegt daran? Angehängt werden sie ihm doch in blindem Haß, in ohnmächtiger Wut. Und man weiß: so *etwas* bleibt gar leichtlich hängen.

Nicht anders ist es *Richard Wagner* ergangen. Hier darf ich mich kurz fassen. Nur zu bekannt ist uns allen, mit welcher Gemeinheit und mit welcher Beharrlichkeit *jegliche* Verleumdung gegen sein Werk wie gegen seine Person zu Tage gefördert worden ist und noch immer zu Tage gefördert wird. Die Parallele zu Luther leuchtet ohne weiteres ein.

Bei unsern bisherigen Ausführungen ist uns schon auf Schritt und Tritt entgegengetreten, welche wahrhaft großartige *Berufstreue* das ganze Leben, das ganze reformatorische Wirken beider Männer durchleuchtet. Unbeirrt und unbeirrbar halten sie ihrem Berufe, nachdem er ihnen in zwingender Klarheit aufgegangen und zu unerschütterlicher Gewißheit geworden ist, buchstäblich bis auf den letzten Blutstropfen die Treue, mit ihrer ganzen Kraft in dem Dienst ihrer großen, heiligen Sache aufgehend. Keine Drohung vermag sie zu schrecken, keine noch so wohlgemeinte Warnung vermag sie zu hemmen, keine noch so glänzende Verlockung sie von ihrem Wege abzulenken. „Und ob in Worms so viel Teufel wären als Ziegel auf den Dächern, so wollte ich doch hinein", dieses heldenhafte Wort setzte Luther allen Warnungen vor der fast sicher drohenden Todesgefahr, die ihm aus der nächsten Umgebung des Kaisers und seines Kurfürsten auf seiner Reise nach Worms kamen, nicht minder entgegen als allen machtvollen Anerbietungen von Hilfe und sicherer Zuflucht. Mit gleichem Mute und gleicher Entschlossenheit nahm Wagner jede Gefahr und jede Entbehrung auf sich, ohne ängstliche oder auch nur überlegende Rücksicht auf Stellung und Ehren; lieber wollte er als heimatloser Flüchtling und brotloser Künstler in der Fremde im „Elend" leben und wider die ganze Welt kämpfen, als einen Schritt weichen von seinem ihm klar vorgezeichneten Wege, als ein Titelchen opfern von seinem erhabenen Ideal. Wo es sich um die große Sache handelt, die ja im Grunde gar nicht „ihre" Sache ist, der sie nur *dienen*, dienen *müssen* aus heiliger Gewissensnot, da sind sie durch nichts zu irgendwelchen Zugeständnissen zu bewegen, da dürfen und *können* sie keinen Abstrich machen.

Hier steht Luther mir in der ganzen monumentalen Größe seiner überragenden Einsamkeit ganz besonders in den Marburger Tagen der Zusammenkunft mit Zwingli vor Augen. Mit dem brennenden Verlangen seines Liebe-erfüllten, allezeit fried-fertigen Herzens nach einer Einigung ist er gekommen. Aber nichts vermag ihn dazu bewegen, auch nur den kleinsten Schritt von der Wahrheit zu

weichen: „Ihr habt einen andern Geist!" das ist seine klare, durch nichts zu täuschende Erkenntnis. Ein ganz anderer Gott ist es, den Zwingli verkündet, ein überweltlicher Gott, der unerreichbar ferne über den Menschen thront, nicht der Gott, den Luther erlebt hat und der nichts ist als ein brennendes, loderndes Feuer göttlicher Liebe, die sich in ewigem Erbarmen zu den Menschen neigt, ja allerorten um sie und in ihnen webt und wirkt in allerinnigster, lebendig-persönlicher Gemeinschaft, die ihren vollkommensten, geheimnisvollen Ausdruck findet in dem heiligen Abendmahl. Das Wort seines Herrn ist der Felsengrund, auf dem er steht. Dieses Wort schreibt er vor sich auf den Tisch: das ist die heilige Grenze, über die ihn nichts hinausziehen, hinauslocken darf. Wer will den schweren Kampf ermessen, den es ihm kostete, also treu bei der Wahrheit zu stehen? „Das Himmelreich ist inwendig in euch" — die neutestamentliche Tiefe dieses Wortes war Zwingli nie aufgegangen; gerade der Kern des Christentums war ihm fremd geblieben. Ricarda Huch hat ganz recht gesehen, wenn sie von diesem Vorgang in Marburg sagt: „Es wäre anders gewesen, wenn es sich um etwas Nebensächliches gehandelt hätte" — wie weitgehend war doch in allen Nebendingen Luther's Entgegenkommen zu allen Zeiten, wie so gar nicht engherzig! zu weitherzig und unbekümmert eher will er uns kleineren wohl bisweilen vorkommen —; „aber daß Männer, die sich Führer der Christen nannten, nicht ahnten, was den Kern des Christentums ausmacht, und dabei auf ihn, den Gläubigen und Wissenden, bald hochmütig herabsahen, bald mit liebevollem Vorwurf eindrangen, das muß unendlich schwer zu ertragen gewesen sein. Ehrfurcht und Mitleid erregt der Mann, der den furchtbaren Riß, welcher durch die Welt und auch durch ihn ging, noch einmal heilend verbinden, sich und die Welt noch einmal ganz machen wollte!" Und wie ist seine eiserne Festigkeit mißverstanden und mißdeutet worden bis auf den heutigen Tag! Den „Luther in Worms", den vermag man zu „verstehen" und zu rühmen, weil man da mehr oder weniger an dem Äußeren hängen bleiben kann; aber in Marburg dürfen wir unserm Luther noch tiefer in sein großes, wahrhaftiges Herz schauen, in diese wunderbare, ganz einzigartige Mischung von zartester Liebe und eiserner Festigkeit, dürfen einen erschütternden Blick tun in eine unter schwersten Kämpfen sich vollendende Treue. —

Luther wie Wagner wurden in ihrem Werke getragen und gefördert von der Gunst und der Freundschaft edelster Fürsten; aber beide wahren sie ihren Fürsten gegenüber ihre ungebrochene Freiheit und Selbständigkeit, niemals und nirgend zu einem „Fürsten-Diener" sich erniedrigend. Immer steht ihnen die große Sache, der sie dienen, auch über dem Fürsten und über allen Gunsterweisungen. Wer kennt nicht Luther's hochgemuten Brief an seinen Kurfürsten, als er um der Not der ihm anvertrauten Gemeinde willen trotz strengsten Verbotes die schützende Wartburg verläßt und erst, als er bereits auf dem Wege nach Wittenberg ist, an Friedrich den Weisen schreibt, so ehrerbietig und so adelsstolz, so demütig und so freimütig zugleich, wie eben nur ein Luther empfinden und schreiben konnte: ein Brief, der wohl nicht seinesgleichen hat in der Geschichte.*) — Nicht minder hat Richard Wagner sich nie durch die hohe Dankesschuld, die er „seinem König" unauslöschlich im Herzen trug und so oft ergreifend bezeugt hat, verführen lassen,

*) „Solches sei Euer Kurfürstlichen Gnaden geschrieben, der Meinung, daß E. K. G. wisse, ich komme gen Wittenberg in gar viel einem höhern Schutz denn des Kurfürsten. Ich hab's auch nicht im Sinn, von E. K. G. Schutz begehren. Ja, ich halt, ich wolle E. K. G. mehr schützen, denn sie mich schützen könnte. Dazu wenn ich wüßte, daß mich E. K. G. könnte und wollt schützen, so wollt ich nicht kommen. Dieser Sachen soll noch kann kein Schwert raten oder helfen; Gott muß hie allein schaffen, ohn alles

aus seiner hingebenden Liebe zu seinem erhabenen Wohltäter heraus untreu zu werden dem Größeren, seinem erhabenen Werke, seiner erhabenen Mission. In seinen Briefen, bei Glasenapp tritt uns das immer wieder klar und schlicht entgegen in „zahllosen Nöten, Kämpfen und Streiten". Und geht er auch in seiner überströmenden Dankbarkeit bis an die äußerste Grenze, nie doch über diese Grenze.

Über diese Grenze hat beide auch nie ihre heiße, hinreißende Liebe zu ihrem deutschen Volke geführt. „Für meine Deutschen bin ich geboren, meinen Deutschen will ich dienen", hat Luther gesagt, ein Wort, das auch Richard Wagner über sein Leben schreiben dürfte. Und das ganze Leben, das ganze Ringen dieser beiden Männer ist Beweis für die Wahrheit dieses Wortes, Beweis für eine wahrhaftige, echte Liebe, die nicht bloß von Güte und Gaben überströmt, die auch mahnt und zürnt und straft, die auch hart sein kann, wie eben nur echte Liebe.

Neben dieser und in dieser deutschen Treue glänzt noch ein köstlicher Edelstein im Leben und Werk unserer beiden großen deutschen Meister, der köstlichste vielleicht und reichste: ihre wunderbare Selbstlosigkeit. Auch in sie haben wir schon manchen Blick getan. Als Luther seine Gemeinde in schwerer Bedrängnis weiß, da hält ihn keine Gefahr, kein Verbot seines Fürsten zurück, er muß hinab und muß ihr dienen. Das versteht sich ganz einfach von selbst. Als eine furchtbare Pest Wittenberg heimsucht, als Kurfürst und Universität die Stadt verlassen und auch ihm der Befehl zugeht, zu weichen und sein wertvolles Leben in Sicherheit zu bringen, bleibt er mit der gleichen Selbstverständlichkeit zurück, besucht die Kranken, reicht ihnen das Abendmahl, legt den Sterbenden seine Hand unter das Haupt, ja, nimmt sie in sein Haus auf. Und noch eins: Luther hätte sehr reich werden können, vielleicht einer der Reichsten im Lande. Kein Schriftsteller wurde so gelesen wie Luther. Er aber hielt daran fest, kein Geld für seine Bücher zu nehmen*) und lebte von seinem kargen Professorengehalte. Alle Zuflucht Suchenden nahm er bei sich auf, beherbergte und beköstigte bedürftige Studenten, beschenkte Arme und Bettler, und wenn er sonst nichts hatte, gab er die silbernen Becher weg, die ihm als Ehrengeschenke zuweilen überreicht wurden. Und doch

---

menschlich Sorgen und Zutun. Darumb, wer am meisten gläubt, der wird hier am meisten schützen. Dieweil ich denn nu spür', daß E. K. G. noch gar schwach ist im Glauben, kann ich keinerleiwege E. K. G. für den Mann ansehen, der mich schützen oder retten könnte.

„Daß nu auch E. K. G. begehrt zu wissen, was sie tun solle in dieser Sachen, sintemal sie es acht, sie habe viel zu wenig getan: antworte ich untertäniglich: E. K. G. hat schon allzuviel getan und sollt gar nichts tun. Denn Gott will und kann nicht leiden E. K. G. oder mein Sorgen und Treiben. Er will's ihm gelassen haben, daß und kein anders; da mag sich E. K. G. nach richten. Gläubt E. K. G. dies, so wird sie sicher sein und Friede haben; gläubt sie nicht, so gläube doch ich und muß E. K. G. Unglauben lassen seine Qual in Sorgen haben; wie sich's gebührt allen Ungläubigen zu leiden .....

„Wenn E. K. G. gläubte, so würde sie Gottes Herrlichkeit sehen; weil sie aber noch nicht gläubt, hat sie auch noch nichts gesehen." —

*) So war er auch völlig frei von aller Autoreneitelkeit und konnte allen Ernstes sagen: es wäre ihm lieb, wenn alle seine Schriften außer etwa seinem kleinen Katechismus (und der Bibelübersetzung) verbrannt würden und zu Grunde gingen, damit nur keiner an seinem Namen, an seiner Person haften bliebe und die Sache alles sei. Wer denkt dabei nicht an Wagner's Äußerung zu Liszt: er wolle in Zürich ein hölzernes Theater errichten, dreimal den Siegfried aufführen, natürlich unentgeltlich, und dann Theater und Partitur verbrennen und denen, die Gefallen daran gefunden, sagen: Nun macht ihr es auch so!

war er keineswegs ein weltflüchtiger und weltfremder Mensch. Er hatte Freude am Schönen, liebte Wohllaut und auch Wohlschmeckendes. Machte man ihm doch sogar zum Vorwurf, daß er die Laute spielte, Hemden mit bunten Bändern trüge und gerne einen guten Wein tränke.*) Aber er konnte mit Paulus sagen: „Ich kann niedrig sein und kann hoch sein; ich bin in allen Dingen und bei allen geschickt, beides, satt sein und hungern, übrig haben und Mangel leiden: ich vermag alles, durch den, der mich mächtig macht, Christus." (Phil. 4,12 und 13).

Und Richard Wagner? Ich brauche nur ein Wort zu sagen und habe alles gesagt: Bayreuth! Das Festspielhaus, der Festspielgedanke, die Festspiele selber — sind sie nicht nach jeder Richtung hin ein überwältigender Beweis seiner Selbstlosigkeit und Uneigennützigkeit? Seine ganze Lebenskraft, sein ganzes Genie hat er in den Dienst dieses reinen Gedankens gestellt, in den Dienst dieser wahrhaft erhabenen Pflicht seines Schaffens und Ringens. Wie Luther keinen Pfennig verdienen wollte von seiner litterarischen Arbeit, am wenigsten von seiner eigentlichen Lebensarbeit, der Bibelübersetzung, die in immer neuen, gründlich durchgearbeiteten Auflagen erschien, so wollte der Bayreuther Meister keinen Pfennig verdienen an seinen Festspielen. Und noch heute hat ein wichtigstes Stück seines großen Gedankens von Bayreuth nicht die volle Erfüllung gefunden, daß ein jeder freier Gast sein sollte in seinem Festspielhause. In allen Nöten und Kämpfen und Entbehrungen hat er rein und unverrückt fest gehalten an diesem Gedanken, der seinen Zeitgenossen geradezu unmöglich, ja ungeheuerlich vorkam, und als letztes, heiligstes Vermächtnis hat er uns seine Stipendien-Stiftung hinterlassen.

So gehören sie beide zusammen: unser Wagner und unser Luther, zwei deutsche Männer und Meister, die ihrem Volke mehr und reicher und rückhaltloser gegeben haben als irgend ein Deutscher sonst. Was für Tiefen und Höhen ohnegleichen muß doch ein Volk in sich beschließen, das solche Männer sein Eigen nennt, das in solchen Männern sein eigenstes Wesen Gestalt werden sieht! Aber auch: welche heilige Pflicht erwächst daraus einem solchen Volke! Welche Aufgabe, in der Welt und unter den Völkern ein solches Erbe lebendig zu verwalten, lebendig zu erhalten! Ehret eure deutschen Meister, dann — bannt ihr **gute** Geister!

Paul Stübe.

---

*) Wenigstens in einer Anerkennung möchte ich auf das liebevolle Verständnis Luther's für die Natur hinweisen. Wie hat er sie doch belauscht in ihren geheimsten Regungen, wie sinnig wußte sein kindliches, reiches Gemüt ihre Stimmen zu deuten! Gerade in schwersten und sorgenvollsten Zeiten floß ihm hier ein Quell reicher Erquickung. In seinen Briefen finden wir eine Fülle von Zeugnissen. Und wie wurde er so ganz Kind mit seinen Kindern! Man denke nur an seinen Brief an sein Söhnchen Hänschen von der Koburg. Es ist schon erstaunlich, daß er überhaupt nur Zeit hierfür fand. — Ist ihm nicht auch hierin der Bayreuther Meister aufs innigste verwandt?

Ton und Seele.

Von Anna Bering.
(W.M.)

Es ist ein seltsam Geheimnisvolles, das Wunder der menschlichen Stimme. Ein Willensimpuls, eine Seelenregung genügt, uns die rätselhafte Doppelnatur des Stimmorgans zu enthüllen. Wir staunen, werden bewegt, entzückt, wenn das Wunder sich vor uns begibt, wenn aus einer vielleicht unbedeutend scheinenden Sprachstimme der verklärte, beseelte Gesangston durchbricht.

Vollkommene Naturstimmen sind selten, ebenso selten Sänger, denen außer der ideal schönen Stimme musikalische Begabung, Intelligenz und Empfindung in gleichem Maße eignet.

Von diesen Ausnahmen will ich hier nicht sprechen; sie sind selten, wie alles Vollkommene. Auch kennen sie meist ihr eigenes Geheimnis nicht. Sie singen! Und diese Lebensäußerung versteht sich für sie so von selbst, ist für sie so lustreich, daß sie über den Vorgang selbst kaum Aufschluß geben können, noch weniger ihr eigenes Können zu lehren vermögen. Selbst Meister Stockhausen sagt in seiner Schule nichts vom Entstehen des schönen Stimmenklanges. Er setzt ihm voraus und gibt nur vortreffliche, musikalisch-technische Übungen. Der schöne, schlackenfreie Ton aber sollte unter allen Umständen erst im sichern Besitze des Sängers sein, ehe er mit solchen Übungen beginnt.

Aber außer jenen Begnadeten gibt es Manchen, dem eine Sehnsucht zu singen im Herzen brennt, bei dem aber die Stimme mit Fehlern behaftet ist, die den seelischen Ausdruck hemmen, gegen die der musikalisch vielleicht Hochbegabte doppelt empfindlich ist und gegen welche alle Solfeggien und Trillerübungen sich nicht nur als wirkungslos erweisen, vielmehr die Fehler immer fester verankern, bis die Stimme endlich ganz versagt. Wenn eine Stimme auch nur mit einem einzigen derartigen Fehler behaftet ist, so muß dieser erst behoben sein, ehe man mit dem musikalischen Teil des Studiums beginnen sollte. Bei einem Sänger, der für den Konzertgesang oder für die Bühne fertig ausgebildet ist, dürfen Fehler wie näseln, pressen u. s. w. nicht mehr vorhanden sein und von der Kritik nicht gerügt werden müssen.

Die Gesandgslehrmethoden früherer Zeiten begnügten sich in der Hauptsache damit, Naturstimmen zu staunenerregenden Kunststücken, zu fabelhafter Beweglichkeit zu erziehen. Kehlakrobatik war das höchste Ziel. Die Kehlfertigkeit einer Gertrud Mara, Henriette Sontag, die ihre Koloraturen mit Flöte und Geige um die Wette schmetterten, mutet uns heute wie ein Märchen an. Und wer Jenny Lind im „Allegro pensieroso e moderato" mit der Nachtigall in süßem Wettgesang gehört hatte, der fand keine Worte, um sein Entzücken auszudrücken.

Der Text war früher, besonders in der Oper, meist Nebensache. Eine alberne Fabel, eine mehr oder minder verwickelte Liebes- und Entführungsgeschichte, war das Gebräuchliche. Schopenhauer geißelt in den Parergen das Opernwesen jener Zeit und Goethe sagt einmal, man nenne den Gesang Vokalunterricht, weil man immer nur Vokale höre! Man sang ja auch meist italienisch. Die deutsche Sprache galt als viel zu schwerfällig, als barbarisch! —

Mozart gibt in seiner Musik das getreue Spiegelbild seiner Zeit, des Rokoko.

Es war jene seltsame Zeit,

„da das Leben eine lose Fabel,
eine droh'nde oder heitre Maske,
ein phantastisch, wahrheitsloses Schauspiel".

Und Mozart, der göttliche Mozart, überschüttet diese Zeit, diese Spielpause im Ernste des Lebens, mit dem ganzen Funkelregen und Juwelenreichtum seines Genius; er baut Regenbogen über ihr auf aus echtem, leuchtendem Edelgestein und lächelt zu all den Freuden, Leiden und Sünden mit dem verschwenderischen Farbenreichtum der untergehenden Sonne. Ihm ist es darum zu tun, seine Liebe, sein Glaubensbekenntnis in der Fülle süßer Melodie ausströmen zu lassen. In seiner Musik gibt er seinem Gott mit tausend Talenten zurück, was er empfangen. Er schenkt den Gestalten, die er schuf, seien es nun Gräfinnen oder Kammerzofen, die von ihrer Liebe singen, Melodien, die wie ein heiliges Kyrie oder süßes Agnus klingen, — oder er läßt die Stimmen in krausen Tonkaskaden, schmetternden Trillern, perlenden Läufen von der Lust des Lebens, den Freuden dieser Erde, auch von Rache und Zorn und Eifersucht erzählen. Und wenn er in all das frohe Spiel, das übermütige und frivole Treiben den steinernen Gast und die Posaunen des jüngsten Gerichtes heraufbeschwört, so ist der Schauder, das geheimnisvolle Gruseln, das die Hörer überläuft, nur eine neue köstliche Würze für ihre Lebenslust, ein reinästhetischer Genuß. Sie schließen die Augen vor der heraufsteigenden, drohenden Stunde der Verantwortung, vor dem Ende; denn für sie alle ist das Leben

„. . . . . eine lose Fabel,
eine droh'nde oder heitre Maske,
ein phantastisch, wahrheitsloses Schauspiel."

Gluck mit seinem geheimnisvollen, wunderbaren „Orpheus" war ein Einsamer geblieben. Er ragt wie ein dunkler Fels aus heitrer Flut hervor und vielleicht ist dies Werk in seiner tiefen Symbolik noch nie erschöpfend erfaßt und aufgeführt worden. Man begnügt sich mit schönen stimmungsvollen Bühnenbildern und dem Wohllaut einer sonoren Altstimme. Gluck selbst hat ja auch nicht den Mut zum tragischen Schlusse der antiken Sage, zur unerbittlichen Wahrheit gehabt; — er läßt den Knaben Amor erscheinen und „Ende gut, Alles gut" sein.

Beethoven im Fidelio, Weber im Freischütz bereiten den Weg und sind die Vorläufer des Großen, der nun kommen sollte, dem es vorbehalten war, der Welt das allumfassende deutsche Kunstwerk zu schenken, und in ihm der Stimme die ihrer einzig würdige Aufgabe zugewiesen hat, die Verkünderin des Lebens der Seele zu sein, Richard Wagner.

Sänger und Stimmen zerbrachen an ihm, an den neuen, unerhört großen Aufgaben, die der Meister von ihnen fordert; nicht weil Wagner die Grenzen der Leistungsfähigkeit verkannt oder verachtet hätte, sondern weil die Sänger nur gelernt hatten, zierliche Rokokohelden oder raffinierte Masken darzustellen ohne Wucht und Wahrheit. Die wuchtigere deutsche Stimme findet in der wundervollen Wogenbewegung der Wagnerschen Melodie die Erlösung. Nun sind Spiel und Maske verschwunden. Wagner führt uns in seinen Tondramen durch das weite Wunderreich der Seele. Von den dunkeln Untergründen eines Fafner und Alberich aufwärts durch die Fülle menschlicher und göttlicher Leidenschaften, Nöte, Sehnsuchten, — zu dem traumhaft verschleierten Seelenweben Elsas, zur seraphischen Verklärung Elisabeths, zu dem Wunder des Parsifal.

Bei Wagner entblüht die Musik der Dichtung. Beide sind eins im Geiste, und umschlingen und durchringen sich und feiern eine unauflösliche mystische Hochzeit.

Mozarts Melodien liegt meist ein tändelnd oberflächlicher Text zu Grunde. In seinen Arien und Ensembleſätzen dürften die Masken getrost fortfallen oder könnten kühnlich durch andere, sogar entgegengesetzten Sinnes ersetzt werden.

Für Mozart und seine Zeitgenossen lag die Sache insofern anders, als einerseits die Ausdruckswerte der verschiedenen Intervalle und Klänge noch nicht in dem Grade differenziert waren wie heute, und daß andererseits, und eben deshalb, das Prinzip des absoluten Wohlklangs eine uneingeschränkte Herrschaft ausübte, auch gegenüber den Anforderungen der musikalischen Charakteristik. „Auch wenn alle Teufel der Hölle los sind, muß das Ohr in Wohllaut schwelgen" so äußerte sich Mozart einmal brieflich über diesen Punkt. Die Kraft der Charakteristik war bei der damals noch nicht so entwickelten harmonischen Palette viel ausschließlicher als heute auf die rhythmischen und dynamischen Ausdrucksmittel angewiesen, denen bei genialen Sängern schon damals die Schattierung des Tones zu Hilfe gekommen sein wird, die sich bei Entsendung psychischer Schwingungswellen von hinreichender Intensität von selbst einstellt.

In der Arie der Donna Elvira: „Mi tradì quell' alma ingrata" dürften wir der heiter bewegten Tonlinie, die, aufgezeichnet, an die graziösen Wellenbewegungen eines leichten, flatternden Bandes erinnern, getrost ganz andere Worte unterlegen; Niemand würde daran Anstoß nehmen. Wir denken nicht daran, daß in ihr die Seelenqual einer Verratenen, Verlassenen sich ausschluchzen soll. Sie könnte ebensowohl zu fröhlichem Feste, zu einer süßen Schäferstunde locken!

Wenn aber Brünnhilde zu Siegmund tritt und diesem den Tod verkündet, erkennen wir in diesen schweren, lastenden Tonfolgen, daß ein unabwendbares tragisches Schicksal naht. Durch unsere Seele zieht ein tiefes, schmerzvolles Grauen, die musikalische Linie zeichnet die harten Konturen vereister Berge im letzten hartgelben Lichte der untergehenden Wintersonne.

Und wenn die tiefe Klage Brünnhildes anhebt: „War es so schmählich, was ich verbrach" so hören wir nicht nur eine wunderbare Melodie, nein, wir sehen eine von lastendem Leide zu Boden gebeugte Gestalt. Drängen diese Töne aus weiter Ferne zu uns, verstünden wir kein Wort, so würden wir aufhorchen und erschauern vor dem tiefen Weh, das in dieser zaubermächtigen Tonfolge sich kund gibt. Hebt die Klage nicht an wie Sturmesseufzen, wie der ewige, leidenschaftliche Sehnsuchtssang des Meeres? Hier fühlen wir: Wort und Ton sind Eins. Keines dürfte fehlen oder könnte durch ein anderes ersetzt werden.

Es ist wohl einleuchtend, daß die nach italienischer oder französischer Schule zum leichtfüßigen Koloraturgesang — meist auf flachem a geschulten Stimmen, nicht im Stande waren, Wagner zu singen. Er verlangt beseelte Menschenstimmen, die der Wucht des Leidens, des verzehrenden Schmerzes, des Neides, des Hasses und Zornes, wie auch der höchsten ekstatischen Liebeswonne, der verklärten Gottesminne wahrhaftigen Ausdruck geben können. — Für Wagner genügt nicht der schöne Naturklang — die Stimme muß sich färben und umfärben können je nach dem seelischen und dramatischen Inhalt des Darzustellenden; dunkel und hell, trübe und froh, zornig, selig und erlöst und dabei in der bewegten Woge des Gesanges mit der größten Natürlichkeit sprechen, das Wort zum restlosen Ausdruck und Verstehen bringen. Man nahm früher — und auch heute noch — an, daß der seelenvolle Klang der Stimme, wie beim Vogel, eine köstliche Naturgabe sei, die aber weder gelehrt noch gelernt werden könne. Das Phänomen der Gesangsstimme beruht aber auf einem seelischen Vorgange und so ist es notwendig, daß wir die Beziehung zwischen Ton und Seele erkennen.

Die Schulung der Stimme beginnt meist mit dem Singen von Tönen, die in der Form horizontaler Linien gehalten werden. Diese hat der Schüler im Sinne, statt der bewegten Gesangslinie. Diese Vorstellung hemmt die Loslösung von Stimmfehlern. Die horizontale Linie darf bei belasteten Stimmen nicht den Anfang machen, die Stimme muß zuerst schwingen lernen. Sie muß eine Bewegung tönen. Die erste bewegte Tonlinie ahmen wir der Natur nach. Am deutlichsten vernehmen wir sie im Wogen der See, im weichen Hin und Her eines Saatfeldes, im Sturm, der die Baumkronen des Waldes schwingt. Die Stimme muß die Form der Woge tönen lernen. Zuerst in kleinen Intervallen, in summendem Laut. Diese Anfangsübung scheint unendlich einfach und leicht und doch können die wenigsten Stimmen sie ohne Spannung, besonders wenn die Übung weitere Intervalle überspannen soll, ausführen. Diese Übung befreit die Stimme von jedem Kehldruck, durch sie werden rauhe Tonwege geglättet. — poliert. Im „Schwingtone", der so elastisch sein muß wie eine Toledaner Klinge, offenbart sich jeder Fehler, jede Stimmlücke. Hat sich die Stimme erst von ihren Fehlern befreit, so empfindet sie diese Übung, die immer weitere und mächtigere Schwingungen macht, die die „Register" ausgleicht, als Lust, als ungeahnte Steigerung des Lebensgefühls. Und nicht nur die Stimme wird von ihren Fesseln befreit, sondern der ganze Körper löst sich durch sie von allem Krampfhaften und die Bewegungen des Sängers werden sicher und frei zur Darstellung.

Der Schwington aber muß von Mund zu Mund gelehrt werden, wie überhaupt der Gesang. Ein Buch kann dies niemals leisten.

Man könnte vermuten, diese Übung verführe zu unangebrachten Portamenti. Dem ist nicht so. Sie ist vor allem eine Disziplin zur Erhöhung der Geschmeidigkeit und Spannkraft der Stimme. Sie befähigt die Stimme, jeden Vokal und jeden Konsonanten in jeder gewollten Tonhöhe leicht, deutlich und ohne unangebrachten Stützpunkt anzusetzen. Dadurch lernt die Stimme, sich dem Tonstrome der bewegten Gesanglinie innig anzuschmiegen und dadurch die, für den deutschen Gesang — den Sprechgesang — bahnbrechende Forderung des Meisters restlos und mit dem ganzen Wohllaut der Stimme zu erfüllen.

Durch diese einfache Grundübung, die sehr abwechslungsreich zu gestalten ist, kann fast jede verkrampfte, verdrängte, zerbrochene Stimme gesunden.

Aber das allein genügt nicht. Eine unendlich wichtigere Frage tritt an uns heran: Wie ist es möglich, den Sänger das erleben zu lassen, was er doch den Hörer erleben lassen soll und was doch nur aus dem eigenen innern Erleben heraus zur vollen Wahrhaftigkeit des Ausdrucks und der Darstellung führt?

Der seelische Zustand eines Sängers steht mit seiner Stimme in unslöslicher Wechselwirkung. Hemmungen und Belastungen im Seelischen sind auch für die Stimme, das Instrument der Seele, Hemmungen und Belastungen. Nun lassen sich am Stimmklang allein oft schon psychische Hemmungen feststellen.

Die Sprödigkeit und mangelhafte Beweglichkeit einer Stimme kann z. B. auf Furchtsamkeit zurückzuführen sein. Die Stimme hält krampfhaft fest, die Intervalle geraten meist zu klein, obschon das Ohr sie sicher und rein erfaßt. Eigensinn, der durch falsche Erziehung, übermäßige Widerstände hervorgerufen wurde, Neid, Zorn, Schwermut und wie die Dämonen alle heißen, geben dem Stimmklang eine ganz besondere Färbung, die das Ohr des Lehrers erkennen muß, um die Stimme zu befreien. Wir müssen gewissermaßen eine „weiße Stimme" erziehen, die sich nach der gestellten Aufgabe färben und umfärben kann in reichstem und mannigfaltigstem Spiel. Scheu verborgene Störungen im Seelenleben können eine Stimme krank machen, hindern sie jedenfalls an der freien Entfaltung ihrer Möglichkeiten.

Es ist also ungemein wichtig, im Schüler die Erkenntnis des eigenen Innern zu erwecken und zu vertiefen. Viele scheuen sich vor dem Einblick in die eigene Seelentiefe, noch mehr scheuen sie es, dem Lehrer Einblick zu gewähren. Wir müssen aber in unser eigenes Innere hinabsteigen, so tief wir können. Es ist ein Tod und eine Auferstehung. Wir müssen den ganzen Farbenreichtum unserer Seelen entdecken, aber auch die Öden und Wüsteneien in ihr durchwandern. Zu diesem Zwecke müssen wir die moralische Wertung verschiedener Eigenschaften bei Seite lassen, denn keine Eigenschaft ist an sich unbedingt böse oder gut, es kommt nur darauf an, wie wir die Kraft, die sich in ihr offenbart, verwerten. Lösen wir sie los vom Tummelplatze des Alltags, — weisen wir ihr ihre Wirkungsstätte in der Kunst an, so erlösen wir sie zu ihrem wahren Sein. Der Zorn z. B., welche glutvollen, starken, zwingenden Töne vermag er dem Sänger zu geben, Wotan und der fliegende Holländer bedürfen ihrer — Geiz, Neid, Gier — welche Farbenskala vermögen sie einem Alberich zu verleihen, Tannhäuser, Amfortas bedürfen der dunkeln, glühenden, leidenschaftdurchtränkten Töne, die nur dann in einer Stimme erklingen, wenn die eigene Seele den Anschluß an das Darzustellende gefunden hat. Der Sänger muß eigentlich in sich die gleiche Stärke der Empfindung erleben, die der Komponist beim Schaffen empfand. Dadurch schaltet sich vor Allem die von jedem Schaffenden so gefürchtete „individuelle Auffassung" aus und der Sänger wird als feinfühliges Medium nur dem Willen des Genius dienen. Er braucht nicht zu fürchten, daß er dadurch Einbuße an seiner Persönlichkeit erlitte. Er wird dadurch im Gegenteil bereichert und erweitert.

Nicht nur die Dämonen der Leidenschaften entdecken wir in uns, sondern auch die erlösenden Kräfte, die in Wolfram, Sachs, Marke und Parsifal wirken. Wie tief wir in uns hinabsteigen müssen und können, um die ganze Farbenskala in uns erglühen zu machen, hängt von der Fähigkeit eines Jeden ab. In den Meisten aber liegt unter Staub und Trümmern viel mehr begraben, als sie selber ahnen. Und diese Schätze müssen wir heben und in den Dienst der Kunst stellen.

Einen zaubermächtigen Helfer haben wir im Atem.

„Auf dem Einhauch und dem Aushauch beruht das Leben"

sagt der Inder.

Die Technik des Atems hier darzustellen, Anweisungen zu Lungen- und Bauchmuskelgymnastik zu geben, liegt nicht in meiner Absicht. Sie sind in vielen vortrefflichen Büchern bereits festgelegt. Wenn ich hier vom Atem spreche, so handelt es sich um ein Erleben: um das tief innerliche Erleben, daß man durch das Atmen sein tageswaches Bewußtsein ausschalten und in tiefste Ruhe versetzen kann und andererseits sich durch das Atmen bis zur Ekstase zu steigern vermag. Die Wenigsten verstehen, in diesem Sinne zu atmen, und sie nur haben es erlebt, daß im Atmen der tiefste und gewaltigste Reiz des Lebens schwingt. Die Wirkung, die ein starkes, volles Atmen auf die Steigerung der Willenskraft ausübt, ist wenig bekannt, noch weniger wurde bisher beachtet, daß fast alle starken Willens- und Erfolgsmenschen, weite, bewegliche Nasenflügel haben, die, wie schon die alten Griechen wußten, „zum Atmen tauglicher" sind, als enge.

Sind wir uns unseres Atems und seiner empfindungserregenden Kraft bewußt geworden, so bringen wir ihn zum Tönen im summenden Laut. Der Ton lernt mit dem Atem fließen. Der Atem darf nicht zurückgehalten werden, der fließende Ton bringt den ganzen Körper zum Erbeben und versetzt ihn in eine wundervolle Schwingung; wenn wir die Arme weit ausbreiten, so fühlen wir sie bis in die Fingerspitzen hinein, den ganzen Körper empfinden wir wie eine klingende Säule.

Und mit diesem tönenden Atemstrom beginnen wir die Schwingungsübungen. Der Schwington, der erst im summenden Laut von Ton zu Ton schwingt, durch alle Skalen hindurch, über jede weite Spannung hinweg, verlangt gebieterisch den Vokal. Im fließenden Atem, im schwingenden Tone erlangen die Vokale sehr schnell Reinheit und Glanz. Sie färben sich und mischen sich je nach dem Worte, dem sie dienen sollen. Es gibt nicht nur offene und geschlossene Vokale, das a in Tag und Tat kann ganz verschieden klingen, das i in Hieb und Lied, obschon es jedesmal geschlossene Vokale sind. Diese Unterschiede werden von der Grammatik und Phonetik nicht beachtet, aber sie begründen Ausdrucksverschiedenheiten, die von der Vortragskunst nicht vernachlässigt werden dürfen. Die Worte lösen verschiedene Empfindungen aus und diese färben die Vokale.

Das Wort ist eine Fessel für den Ton, aber eine Steigerung für den Ausdruck. Das Wort selbst muß empfunden werden in Form, Klang und Sinn. Unsere Sprache hat — wie keine andere — Worte, die wie aus dem Urquell der Dinge geboren sind und sich im Klange ganz mit dem decken, was sie zum Bewußtsein bringen: Wind, Sturm, Flut, Rauch, Haß, Gram, Qual, Grausen, Sehnen, Friede u. s. w.

Nur der erschlossenen Seele offenbart sich des Wortes Geheimnis, und sie wird den Sinn des Wortes auch im Klange geben.

Der schwingende Ton klopft an der geheimnisvollen Dunkelkammer Seele an und weckt Empfindungen, „die im Herzen wunderbar schliefen"; er löst Erinnerungen in der Seele aus, die oft köstlicher sind als wirkliches Erleben. Die versunkenen Schätze der Seele beschwört der klingende Atem herauf aus der Nacht der Nächte. Eine Seele, die sich nicht erinnert, ist nicht reif zur Kunst. Die Erinnerung, Mnemosyne, ist die Mutter der Musen. Der Ton streicht wie der Frühlingswind an dürren Hecken entlang und bringt sie zum Grünen: „er ist gewaltic unde starc" wie der Sturm und bricht sich Bahn in das dunkle Reich, aus dem der schauerliche Schrei Kundrys heraufsteigt, aus dem die Klage der unerlösten Kreatur aufstöhnt — er weiß um die furchtbare Seelennacht Alberichs; aber er breitet seine Schwingen aus und trägt uns hinüber in das Wunderreich Lohengrins, Elisabeths, Parsifals.

Welch ein Weg vom ersten Sehnsuchtsschrei des Menschen bis zu den Offenbarungen Bachs, Beethovens und Wagners!

Und diesen langen Weg muß unsere Seele wandern, und er ist wie ein Augenblick und eine Ewigkeit.

Und die Seele wird willig und fähig zum Miterleben. Wir müssen uns erinnern, daß auch unsere Seele die Nacht des Leides, der Gier, des Mißtrauens, der Wollust, des Neides, der Gottesfeindschaft durchlitten hat, möge sie noch so weit hinter uns liegen. Auf dem Wege des Erinnerns erwachen alle Dämonen — und wir müssen uns zu ihnen bekennen. Selbst die Heiligen kannten sie und waren sich ihrer bewußt und Goethe gesteht, daß er die Anlage zu jedem Verbrechen in sich entdeckt habe. Aber die Dämonen werden erlöst und in lebenspendende Kräfte gewandelt, wenn wir sie in den Dienst der Kunst stellen.

Sinnlos und zeitraubend ist es, auf bedeutungslosen Silben Tonübungen machen zu lassen. In Worten und kurzen Sätzen kann man eine Fülle von Stimmungselementen und Ausdruckswerten geben, an denen die Stimme ihre Ausdrucksfähigkeit erproben und festigen lernt. Es ist sogar empfehlenswert, den Schüler den musikalischen Klang zu solchem kleinen Satze selbst suchen zu lassen. Die Zusammengehörigkeit von Ton und Wort, wie sie bei Wagner in höchster Vollendung und

Wahrhaftigkeit sich uns offenbart hat, wird ihm desto stärker zum Bewußtsein kommen.

Nicht mehr die Koloratur und der Triller, die sich beim fließenden Tone wie von selbst einstellen, sind als das Ziel der stimmlichen Ausbildung anzusehen, sondern der beseelte Klang, die ungehemmte Fähigkeit, den Ton zu färben und umzufärben.

Ist dieses Ziel erreicht, so mag der Sänger beginnen, sich großen Aufgaben, dem Studium der Partien zuzuwenden. Als erstes muß eine eingehende Analyse ihm das Wesen, den Charakter des Darzustellenden, bis in die feinsten Schattierungen erschließen. Das wird ihm um so leichter gelingen, je tiefer und gründlicher die Analyse der eigenen Seele erfolgte. Ein noch so gewissenhaftes Auswendiglernen kann die unmittelbare Anschauung nie ersetzen. Die Seele muß in leidenschaftlichem Erleben mitschwingen.

Ich möchte späterhin versuchen, eine solche Analyse in flüchtiger Skizze anzudeuten, die sich im Studium natürlich viel eingehender gestaltet. Durch die Analyse wird von vornherein jede unwahre „Geste" ausgeschaltet; eine Bewegung kann nur noch der lebendigen Anschauung und Empfindung entfließen. Die Empfindung muß so lange gesteigert werden, bis die einzig mögliche, wahre Gebärde sich einstellt. Kein von außen angelerntes „Spiel" darf stören oder gar verletzen, wo ein regungsloses Erstarren der einzig richtige Ausdruck tiefen, innern Erlebens ist.

Die Bedeutung der Leitmotive im Drama.

Von Prof. Dr. Richard Meister.

Richard Wagners Aufstieg zur Schöpfung seines Dramas vollzog sich in drei genialen Schriften:

Er hat die Beziehung, in die Musik und Drama in der herkömmlichen Oper gesetzt waren, als grundsätzlich falsch durchschaut und so den „fundamentalen Irrtum" der Oper, „daß ein Mittel des Ausdrucks (die Musik) zum Zweck, der Zweck des Ausdrucks (das Drama) zum Mittel gemacht war", aufgedeckt.*)

Er hat sodann in der Symphonie, wie sie zuletzt Beethoven zu voller Entfaltung gebracht hatte, jene Form der Musik erkannt, in der allein sie fähig war, Ausdrucksmittel des Dramas zu werden und demgemäß die entscheidende Tat, die er als Musiker bei der Schöpfung seines Dramas zu leisten hatte, darin gesehen, „daß der ganze reiche Strom, zu welchem Beethoven die deutsche Musik hatte anschwellen lassen, in das Bett des musikalischen Dramas geleitet würde".**)

Er hat endlich Dichtung und Musik in ein organisches Verhältnis zueinander gesetzt und so eine „vollgiltige Vereinigung der Poesie und Musik im Drama" geschaffen.***)

Ihre Tragfähigkeit für das Drama verdankt die Symphonie den beiden Momenten der Entwicklung und Gegenbewegung; damit gelangte sie bis an die Schwelle des Dramas.†) Diese Erweiterung ihres Ausdrucksvermögens aber hatte die Musik durch die fast unbegrenzte Freiheit gewonnen, die Beethoven der Formung und Umbildung, Entfaltung und Verknüpfung der Themen gegeben hatte. Darum ist die Frage, welche Umbildung ihrer Bedeutung die symphonischen Themen durch die Anwendung der Symphonie auf das Drama erfahren haben, von grundlegender Bedeutung für das Verständnis jener „vollgiltigen Vereinigung von Poesie und Musik". Diese Frage aber ist die Frage nach der Bedeutung der Leitmotive im Drama. Die Untersuchung dieser Frage erfordert aber vorher die Beantwortung einer anderen: was bedeuten die Themen oder Motive der Symphonie?

I. Die Bedeutung der symphonischen Themen.

Die Frage, was Musik bedeutet, hat Wagner endgiltig beantwortet. Musik ist Ausdruck, d. i. die sinnlich-anschauliche Darstellung oder Verbildlichung eines Seelischen. Wollen wir also verstehen, was Musik bedeutet, so müssen wir uns fragen: was ist das Seelische, wovon Musik der Ausdruck ist, das in der Musik zum Ausdruck kommt?

Vergegenwärtigen wir uns, was wir etwa in einem bestimmten Augenblicke in unserem Bewußtsein vorfinden und sehen wir von allem ab, was sich an Wahrnehmungen und Vorstellungen von äußeren Gegenständen und an gegenständlichen

*) R. Wagner, Gesammelte Schriften und Dichtungen, III. S. 278, VII. S. 102.
**) Ges. Schr. VII. S. 97.
***) Ges. Schr. VII. S. 102.
†) Vgl. hierüber die erschöpfend klärenden Ausführungen bei Joh. Volkelt, Ästhetik des Tragischen, 3. Aufl., München 1917, S. 17 ff. und System der Ästhetik, München 1910, II. Bd. S. 338. — Über „Entwicklung" in der Symphonie vgl. R. Wagner, Ges. Schr. VII. S. 127.

Inhalten, die wir beurteilen, auf die sich unser Fühlen und unser Wollen richtet, darunter findet, so wird unser Bewußtsein durch dieses Absehen von allen gegenständlichen Inhalten keineswegs inhaltslos. Es bleibt vielmehr noch ein reicher Inhalt übrig, der unser Streben und Drängen, Verlangen und Begehren, unser Wünschen und Wollen, unsere Gefühle der Lust und der Unlust, der Freude und des Schmerzes, kurz all unser inneres Tun und Leiden umfaßt. Ich will für diese Gemütsseite unseres Bewußtseins den Ausdruck emotionale Erlebnisse festhalten.*) Suchen wir nach einem allgemein bezeichnenden Ausdruck für diese emotionale Seite unseres Bewußtseins, so bieten sich uns nur die zunächst etwas unbestimmten Worte Leben und Bewegung dar. Beide zusammen nun können annähernd diese innere Seite unseres Bewußtseins verdeutlichen; denn wir erleben sie jederzeit als fortschreitende lebendige „innere Bewegung", die bald beschleunigt bald gehemmt, bald vorwärts drängend bald zurückhaltend, bald gehoben bald bedrückt, bald schmerzlich bald lustvoll, jederzeit aber als der eigentliche Träger des Lebens in uns abfließt.**) Dieser Ablauf unseres Gemütslebens und nichts anderes ist der Inhalt der Musik und Musik als Ausdruck ist das dem Gehör zur sinnlich-anschaulichen Auffassung gebrachte Abbild des Gefühlsablaufs.***)

Suchen wir nun innerhalb dieses Gefühlsablaufs nach gestaltlich greifbaren Momenten, so bieten sich uns zweierlei dar: Einerseits werden sich gewisse Momente durch die Art, wie sie einsetzen, durch die überragende Stärke, mit der sie in uns wirken, durch die charakteristische Form ihres Verlaufes bis zu ihrem Abklingen als deutlich gesondert von dem übrigen Gefühlsablauf abheben und kenntlich machen; wir nennen diese Momente Affekte.†) Anderseits hat ein jedes Erlebnis, das unser Gemüt stärker ergreift, das Bestreben, sich mit der besonderen Weise seiner Gefühlswirkung auf andere Erlebnisse auszubreiten, womöglich auf das ganze übrige seelische Erleben „auszustrahlen"; wir nennen solche Weisen des Gefühls, bei denen die Richtung auf einen bestimmten Gegenstand zurücktritt, dafür aber sich das Bestreben auf das übrige seelische Erleben auszustrahlen geltend macht, Stimmungen.††) Affekte und Stimmungen sind die beherrschenden Momente unseres emotionalen Erlebens. Zugleich sind sie die gestaltlich greifbaren Momente darin; sie werden zu solchen durch ihre Stärke und den charakteristischen Verlauf einerseits, durch ihre Dauer und Ausbreitung anderseits.

---

*) Hiebei folge ich der psychologischen Terminologie Alois Höflers.

**) „Innere Bewegung" ist hier im Sinne von Th. Lipps gebraucht; vgl. Ästhetik, Hamburg und Leipzig 1903, I. Bd. S. 479, Leitfaden der Psychologie, Leipzig, 3. Aufl. 1909, S. 39.

***) Diese Definition ist der Hauptsache nach im Anschluß an Th. Lipps, Ästhetik I 478 ff. und Joh. Volkelt, System der Ästhetik I S. 433 ff. gewonnen; vgl. auch A. Höfler, Psychologie, Wien 1897, S. 454 ff.; St. Witasek, Grundzüge der Ästhetik, Leipzig 1904, S. 52, 139; M. Dessoir, Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Stuttgart 1906, S. 334 ff.; F. Gotthelf, Das Wesen der Musik, Bonn, Cohen 1893, S. 21 f.; Hauptstellen für diese Auffassung bei R. Wagner sind u. a.: Ges. Schr. III. 278, V. 173.

†) Zu dieser Charakteristik des Affektes vgl. z. B. A. Höfler, Psychologie 409 f., Th. Lipps, Leitfaden der Psychologie, S. 345, W. Wundt, Grundriß der Psychologie, 10. Aufl., Leipzig 1911, S. 203 ff. Der Begriff des Affektes ist hier in etwas weiterem Umfang gebraucht, so daß er etwa auch die sog. „zusammengesetzten Gefühle" (Höfler a. a. O. 407 ff.) einschließt.

††) Zu obiger Begriffsbestimmung der Stimmung vgl. Joh. Volkelt, Syst. d. Ästh., I. 206 f., über „Ausstrahlung" der Stimmung Th. Lipps, Ästhetik, I. S. 219 f. 422, 479, 526.

Indem wir Affekte und Stimmungen als die gestaltlich greifbaren Momente des Gefühlsablaufs herausheben, so ist damit doch nicht behauptet, daß dieser sich aus einer bloßen Aneinanderreihung solcher Momente zusammensetze; sie sind vielmehr nur die deutlich erkennbaren Höhepunkte. In ihnen verdichtet sich schließlich das zuerst nur in dumpfer Ahnung erlebte und allmählich sich entfaltende Gefühl. Das läßt sich mit voller Deutlichkeit an konkreten Beispielen zeigen; erinnern wir uns nur, wie etwa das Gefühl der Liebe und Zuneigung zu einem Menschen oder umgekehrt das Gefühl der Erkaltung einer Neigung allmählich in uns wird oder wie sich das Gefühl der Besorgnis um einen beglückenden Besitz zu dem Affekt der Angst vor dem Schicksalsumschlag auswächst. Wenn aber ein Affekt einmal greifbare Gestalt und Macht über unser Gemüt gewonnen hat, dann wird er als Teilursache des ganzen folgenden Gefühlsablaufs fortwirken und bald minder deutlich, oft aber auch mit seiner ganzen gestaltlich greifbaren Deutlichkeit wiederkehrend sich als mitbestimmend geltend machen.

Will nun die Musik, im besonderen die symphonische Musik, einen bestimmten Gefühlsablauf zur Abbildung bringen, so wird sie notwendig auf solche gestaltlich greifbaren und geformten Gefühle oder Affekte kommen, zu denen der Gefühlsablauf ansteigt und die dann in dieser verhältnismäßig festen Formung als Komponenten und Teilursachen des weiteren Verlaufes sich erhalten und fortwirken; und dies ist es, was die symphonischen Themen ausdrücken.*) So sehen wir, wie der erste Satz der IX. Symphonie mit einer Stimmung dumpf wühlender Unruhe einsetzt, die in allmählich sich steigerndem Drängen den Eintritt des machtvollen und zugleich niederdrückenden Themas der Resignation vorbereitet, wie dieses Thema, einmal gefaßt und geformt, immer wiederkehrt, seine Wirkung vertiefend und verbreiternd, bis es in dem grandiosen Unisono des Schlusses in seiner Ausstrahlung auf unser ganzes Gemüt dieses überwältigend und unbestritten beherrscht.

Motiv oder symphonisches Thema, so können wir zusammenfassend sagen, ist eine rhythmisch geformte Tonfolge, die von uns als einheitliche Gestalt erfaßt wird und in deren Erfassung wir einen bestimmten Affekt oder Gefühlsverlauf, eine bestimmte Weise oder Zuständlichkeit unseres Gemütes einfühlend erleben.**)

Die Bestimmtheit oder Formung der Gefühle und Affekte, die in den symphonischen Themen zum Ausdruck kommt, ist nun ganz und gar verschieden und darf nicht verwechselt werden mit vorstellungsmäßiger Bestimmtheit.***)

---

*) Darin darf man eine Ausdrucksbedeutung des formalen Mittels der Wiederholung sehen. Vgl. hiezu die sehr instruktive Bemerkung von M. Dessoir, Ästhetik und allg. Kunstwissenschaft, S. 323, der mit Recht deshalb die Wiederholung ästhetisch höher wertet: „Die Wiederholung vermag anzudeuten, wie ein nachdenkliches Gemüt immer wieder auf denselben Gedanken zurückkommt, oder wie die stolze Freude sich nicht genug daran tun kann, ihr Motiv sich vorzuhalten, oder wie die im Innersten aufgewühlte Seele ohne Unterlaß auf die gleiche Vorstellung zurückgeschleudert wird".

**) Der Terminus „Gestalt" ist hier im Sinne von „Gestaltqualität" verwendet vgl. A. Höfler, Psychologie, S. 153 f., Th. Lipps, Leitfaden d. Psych., S. 167 ff. — Andeutungen zu einer Definition des Motivs geben M. Dessoir, Ästhetik und allg. Kunstwissenschaft, S. 325, R. Müller-Freienfels, Psychologie der Kunst, Leipzig 1912, II. S. 63, welch letzterer namentlich auch die Einheit im Erfassen betont.

***) Begriff und Terminus „vorstellungsmäßige Bestimmtheit" entnehme ich Joh. Volkelt, Syst. d. Ästhetik, II. S. 338, Ästhetik des Tragischen, 3. Aufl. München 1917, S. 18. Über die vorstellungsmäßige Unbestimmtheit der Musik vgl. R. Wagner, Ges. Schr., III. 277, V. 173; Th. Lipps, Ästhetik, I S. 480, M. Dessoir, Ästhetik

Ob die Resignation am Schluß des ersten Satzes der IX. Symphonie die Resignation des Menschenherzens ist, das an der Sehnsucht nach dem Glück verblutet, oder des Denkers, der die Unzulänglichkeit alles menschlichen Erkennens und Suchens nach Wahrheit erfahren muß, oder des Menschenfreundes, der angesichts der unabsehbaren Leiden in der Welt verzweifelt, oder des Weltverbesseres, der an dem Widerstand der stumpfen Welt scheitert — dies bleibt durch die Musik völlig unbestimmt. Hier ist der Punkt, wo die Musik zur Dichtkunst führen muß, wenn es sich darum handelt, einen vorstellungsmäßigen Inhalt zur Darstellung zu bringen. Dadurch unterscheiden sich die Elemente des musikalischen Ausdrucks, die Motive, von den Elementen des dichterischen Ausdrucks, den Sätzen; nur den letzteren eignet vorstellungsmäßige Bestimmtheit, den ersteren eignet nur dynamisch-emotionale Bestimmtheit, d. h. sie drücken ein Moment des Gefühlsablaufs aus, das seiner Stärke, sowie dem Tempo und der Art seines Ablaufs nach bestimmt ist, dem aber vorstellungsmäßige Bestimmtheit durchaus abgeht.

Umgekehrt befähigt gerade die begriffliche und vorstellungsmäßige Unbestimmtheit der Musik die Motive dazu, ihren Gefühlsgehalt auf die verschiedensten Seiten des Geisteslebens auszustrahlen. Dadurch wachsen sie in die Bedeutung von Symbolen hinein. Ein Motiv, wie die Schlußtakte des ersten Satzes der IX. Symphonie erscheint geradezu als ein Symbol von Menschenlos und Menschenschicksal aufgerichtet.

So drückt die Musik teils mehr teils weniger aus als die Dichtung; weniger wegen ihres Mangels an vorstellungsmäßiger Bestimmtheit, mehr vermöge ihrer fast unbegrenzten Fähigkeit zur Stimmungssymbolik.*) Bei dieser Eigenart der Musik müssen wir einsetzen, wenn wir die Grenzen ihres Ausdrucksvermögens und die Möglichkeit ihrer Verbindung mit der Dichtkunst begreifen wollen.

II. Das ästhetische Grundgesetz der Verbindung von Dichtung und Musik.

Soll ein Erlebnis, das nach künstlerischer Gestaltung drängt, durch die Mittel der verlautbaren Künste, also Dichtung und Musik, dargestellt werden, so reichen, sofern dieses Erlebnis in der Seele des Schaffenden nur in Form eines bestimmten Gefühlsablaufs zur Entfaltung kommt, die Mittel der Musik aus. Führt dagegen das Erlebnis zu vorstellungsmäßiger Bestimmtheit, dann ist das Endziel der künstlerischen Ausdrucksform das gesprochene oder gesungene Dichterwort. Der Musik obliegt dann einerseits die Aufgabe, das ganze Spiel und die Bewegung von Gemütskräften darzustellen als den Untergrund, aus dem heraus der poetische Gedanke Gestalt gewinnt, anderseits die Stimmungsausstrahlung auszubreiten und so den Gefühlsgehalt des Erlebnisses in seiner Gesamtheit zu erschöpfen.**) Eine solche Vereinigung von Dichtung und Musik ermöglicht es, ein seelisches Geschehen im ganzen Verlaufe seiner Entwicklung darzustellen, von dem ersten Aufdämmern der Gefühlserregung bis zur eindeutigen Bestimmtheit der Vorstellungen und Gedanken und über diese hinaus zu ihrer gefühlsmäßigen

---

und allg. Kunstwissenschaft, S. 327 f. 338., R. Müller-Freienfels, Psychologie der Kunst, II. S. 76 f. — Zu dem oben gegebenen Beispiel aus der IX. Symphonie vgl. noch R. Wagner, Ges. Schr., II. S. 57.

*) Über die Musik als Kunst der Stimmungssymbolik vgl. Th. Lipps, Ästhetik I. S. 479 ff.

**) Beim bloß gesprochenen Dichterworte leisten diese Aufgabe allerdings in beschränkterem Maße die „musikalischen Ausdrucksmittel der Sprache", Rhythmus und Reim; vgl. R. Wagner, Ges. Schriften IV. 103 ff., Th. Lipps, Ästhetik I. S. 481 ff., R. Müller-Freienfels, Psychologie der Kunst. II. S. 80 ff.

Ausstrahlung auf unser gesamtes Erleben. „Keinem menschlichen Erleben, das in Worten zum Ausdruck kommen mag, fehlt ganz und gar der affektive oder Stimmungshintergrund" *); ebenso wenig fehlt irgend einer Äußerung der lebendigen Sprache eine Hindeutung auf den „ihr zugrunde liegenden Affekt oder Willensvorgang" und ein wenn auch noch so leises Mitschwingen des die kundgegebenen Gedanken begleitenden Gefühls.**) Auf diesen zwei Tatsachen beruht die Möglichkeit einer Verbindung von Dichtung und Musik zu einer neuen Kunstgattung. So baut sich der Geist des Erlebnisses in der Musik seinen klingenden Körper, um in dem gesungenen Dichterworte als dem edel geformten und bewegten Antlitz dieses Körpers seine Gestaltwerdung zu vollenden. Wenn also der Musiker ein Gedicht komponiert, so kann es sich nicht nur darum handeln, die vom Dichter angeschlagene Stimmung in der Resonanz der Musik aufzufangen, sie etwa bloß auszumalen oder fortzuspinnen, sondern er muß jedesmal *den poetischen Grundgedanken noch einmal bis zum Erlebnis zurückverfolgen, den schon geformten Ausdruck im Gefühlselement der Musik auflösen und aus diesem Element heraus neu gestalten.*

Damit ist das *Grundgesetz aller Ästhetik des gesungenen Dichterwortes*, das Grundgesetz jeder „vollgiltigen Vereinigung von Poesie und Musik" ausgesprochen. Es handelt sich hier nicht nur um „die Übereinstimmung von musikalischer und dichterischer Stimmung", noch um bloße Vorbereitung der Dichtung durch Erweckung der den affektiven Hintergrund bildenden Gefühlslage, noch allein um eine verstärkende Resonanz der dichterischen Stimmung durch die musikalische Begleitung oder gar um eine „Illustration" der Dichtung durch die Musik nach Art einer gemalten Zeichnung, sondern um eine *Einbettung des dichterischen Gedankengangs in den Strom des affektiven Erlebens*, den eben die Musik verlautbart. Darum ist die Möglichkeit einer Verbindung beider Künste keineswegs lediglich in der Lyrik heimatsberechtigt, sondern sie erstreckt sich mit dem gleichen guten Rechte auf die zweite poetische Kunstgattung der „unmittelbaren Verlautbarung", die Dramatik, und ist auch auf epische Gedichte anwendbar, sofern sich nur unser Nacherleben der erzählten Begebenheit in einen solchen zusammenhängenden Strom affektiven Erlebens einfügt, wie dies z. B. bei der Ballade der Fall ist.***)

III. Die Aufgabe der Musik im Drama.

Im Drama erfährt das Grundgesetz der Verbindung von Dichtung und Musik seine umfassendste Anwendung. Zugleich tritt hier, die Mittel des künstlerischen

*) Vgl. *Th. Lipps*, Ästhetik in: Kultur der Gegenwart Teil I, Abt. VI, S. 381.

**) So definiert die Sprachenwissenschaft heute geradezu den Satz als „eine sprachliche Äußerung, der ein Affekt oder Willensvorgang zugrunde liegt" (P. *Kretschmer* in: Einleitung in die Altertumswissenschaft I. Bd., 2. Aufl., Leipzig 1912, S. 517).

***) Vgl. namentlich *Th. Lipps* Ästhetik in: Kultur der Gegenwart, Teil I, Abt. VI, S. 381 f. — Einer Beschränkung der Musik auf das Lyrische redet neuerdings wieder *Müller-Freienfels* II S. 78 das Wort, wobei er zu der seltsamen Behauptung kommt, daß „die alte Oper mehr dem Geiste der Musik entsprechend, allerdings auch *weniger stilrein* ist als Wagners Musikdramen"; der Grund dieses Fehlgreifens liegt zweifellos darin, daß er den Anteil der Musik zu eng bemißt und nicht genug beachtet, daß die Verbindung von Dichtung und Musik „als eigene Kunstgattung auch ihre eigene Ästhetik" habe (Lipps a. a. O.), also nicht nach dem Geiste einer Kunst allein zu beurteilen ist. Aber „dem Geiste der Musik entsprechend" ist die Darstellung des *affektiven Erlebens* in seiner *Gesamtheit*, die zuständliche Stimmung des Liedes nicht mehr und nicht minder als der Kampf der Leidenschaften im Drama.

Ausdrucks bereichernd, neben die Stufenfolge der verlautbaren die Stufenfolge der mimischen Künste.*) Wie unter den verlautbaren Künsten die Dichtung als konkrete über die Musik als abstrakte Kunst durch die vorstellungsmäßige Bestimmtheit hinausgeht, so übertrifft im Gebiete der mimischen Künste die Mimik den Tanz an Bestimmtheit des Ausdrucks. Der Musik, soweit sie nur den ganz allgemeinen Rhythmus und Fortgang des psychischen Geschehens zum Ausdruck bringt, entspricht der Tanz; sowie aber die Musik in der Bildung von Themen und Motiven zum Ausdruck gestaltlich greifbarer Momente des Gefühlsablaufs geschritten ist, so hatte sich auch, nach Wagners anschaulichem Ausdruck, „die Leibesgebärde aus der allgemein hindeutenden und nur in öftester Wiederholung verständlichen Tanzbewegung zur gemesseneren, bestimmteren mimischen Gebärde verkürzt".**) Damit hat sie an Deutlichkeit des Ausdrucks gewonnen. Die eindeutige Kundgebung aber im Gebiete der mimischen Ausdrucksmittel ist die Handlung, die bewußte, willkürliche und zweckmäßige Bewegung als Wirkung eines Willensentschlusses.***) Sie entspricht dem Worte der Sprache; denn beide haben einen vorstellungsmäßig bestimmten Gegenstand zum Ziele. Und sowie das musikalische Motiv gleichsam zwischen dem allgemeinen Stimmungsausdruck und dem Worte mitten inne steht, so steht die Gebärde zwischen Tanz und Handlung.†) Die Geste ist gleichsam die auf halbem Wege stehen gebliebene Handlung. Sie macht die allgemeine Richtung und den Grad der Lebhaftigkeit unseres Fühlens, Wünschens und Begehrens erkennbar, ohne deren bestimmtes Ziel zu bezeichnen und zu ergreifen.††)

Es liegt nun nahe und entspricht wohl auch in der Hauptsache der Wirkungsweise der beiden Reihen künstlerischer Ausdrucksmittel, der verlautbaren und der mimischen, daß beide zwei verschiedene Kundgebungen eines und desselben Inhalts sind, deren eine sich an das Auge, die andere an das Ohr wendet. Trotzdem wäre es für die entwickeltste Kunstform ihrer Vereinigung, das Wortkondrama, kaum zutreffend, von einer durchaus und auf allen Stufen gleich parallel gehenden Zuordnung der beiden Reihen zu sprechen. Zwar bei der Verbindung von Tanz und Musik dürfen wir eine solche Zuordnung annehmen, ebenso sind Musik und Gebärde bei einem Ausdruck, „der sich in den Affekt ergießt" †††), durchaus parallel gehende Kundgebungen eines einzigen identischen Inhaltes. Keine solche Zuordnung findet aber mehr statt zwischen den höchsten Stufen der beiden Reihen, der Rede und der dramatischen Handlung. Jede Rede im Drama ist zugleich ein Moment der Handlung. Rede und Handlung bilden zusammen das Drama, soweit es als vorstellungsmäßig bestimmtes Geschehen in Erscheinung tritt; sie sind nicht parallel laufende Ausdrucksweisen, sondern

*) Den Terminus „verlautbare Künste" entnehme ich Th. Lipps Ästhetik in: Kultur der Gegenw., S. 375.

**) R. Wagner, Ges. Schr. IV, S. 143. Über diese Entsprechung von symphonischer Musik und Mimik vgl. Ges. Schr. IV 174 f., V 174 und VII 128 f.: Der zu seiner (Beethovens) Musik ganz entsprechend auszuführende Tanz, diese idealische Form des Tanzes, ist aber in Wahrheit die dramatische Aktion. Sie verhält sich zum primitiven Tanze wirklich ganz so wie die Symphonie zur einfachen Tanzweise.

***) „Handlung" ist hier in dem von A. Höfler, Psychologie S. 521 f., bestimmten Sinne gebraucht.

†) Über diese Entsprechung von Geste und „musikalischem Motiv" vgl. noch R. Wagner, Ges. Schr. X, S. 172 f.

††) Über den Zusammenhang zwischen der „äußeren Willenshandlung" und den Ausdrucksbewegungen der Affekte vgl. z. B. W. Wundt, Grundriß d. Psychologie S. 207 und 220.

†††) R. Wagner, Ges. Schr. IV, S. 175.

ineinander greifende Glieder eines einheitlichen in einer geschlossenen ursächlichen Verkettung ablaufenden Geschehens. Zu dieser dramatischen Gesamthandlung, nicht etwa bloß zu den Worten der Dichtung, hat die Musik vorbereitend hinzuführen und, unterstützt von dem Spiel der Gebärden, sie nach der affektiven Seite hin ergänzend zu begleiten.

In ihrem reichen und mannigfaltig bewegten thematischen Gewebe bereitet die Musik den ganzen beziehungsreichen Untergrund von Gefühlen, Affekten und Triebfedern, aus dem heraus die Handlung Gestalt gewinnt, sie begleitet, diesen Untergrund fortführend, die Handlung, wobei sie dem dramatischen Kunstwerk die Fähigkeit verleiht, jederzeit eine Mehrzahl von Motiven nicht bloß in der Erinnerung, sondern als unmittelbares Erleben gegenwärtig zu halten, und so jedes einzelne Moment der Handlung und jede Kundgebung der Rede nicht nur in ihrer fertigen isolierten Eindeutigkeit, sondern als ein durch Entwicklung, Gegenbewegung und Widerstreit hindurch Werdendes und zum endgiltigen Austrag Gelangendes darstellt; und sie vermag endlich viel vollkommener als dies die musikalischen Ausdrucksmittel der Dichtung und und das bloße Spiel der Gebärden vermögen, die Ausstrahlung des durch das Drama erweckten Gefühlsgehalts und die Ausweitung, die unser ganzes seelische Leben durch das Aufgehen im dramatischen Kunstwerk erfährt, zur Wirksamkeit zu bringen.*) Darum ist es ganz verfehlt, davon zu sprechen, daß im Drama Richard Wagners die Musik gegenüber der Dichtung herabgedrückt sei. Die Musik ist hier vielmehr Anfang und Ausklang des Dramas und sie stellt den ununterbrochenen Strom affektiven Erlebens, in den das Geschehen der Handlung eingebettet ist, in stäter Gegenwärtigkeit dar.**) Mit Recht durfte Wagner seine Dramen „ersichtlich gewordene Taten der Musik" nennen.***)

IV. Die Umbildung der symphonischen Themen zu „Leitmotiven". Wagners Lehre von der „Ahnung und Erinnerung".

Der Fortgang des dramatischen Geschehens hat mit der Symphonie die beiden Momente der zeitlichen Entwicklung und des Widerstreites gemeinsam, er geht aber über sie hinaus durch die ursächliche Entwicklung und vorstellungsmäßige Bestimmtheit; der Dichter allein „ist imstande, die Taten und Ereignisse bis zur Spitze des Einzelfalles herauszugestalten, die Charaktere bis zur Individualität des Jetzt und Hier herauszuarbeiten".†) So fragt es sich, welche Umbildung erfährt die symphonische Musik, insonderheit die Bedeutung der symphonischen Themen oder Motive, dadurch, daß sie in die Gesamtheit der Ausdrucksmittel des Dramas eingehen; inwiefern, so können wir diese

*) Vgl. R. Wagner, Ges. Schr. IV, S. 217, VII, S. 130. — Vgl. außerdem M. Dessoir, Ästhetik und allg. Kunstwissenschaft, S. 309: „Das musische Gesamtkunstwerk Richard Wagners ruht auf der Annahme, daß die Dichtung als der Weg zur Bildlichkeit vom Untergrunde der Musik zur Sichtbarkeit der Szene überleite, daß die Musik ein Hauptmittel des Ausdruckes und das Drama der Zweck sei". Vgl. noch ebenda S. 324, 325, 342. — Über die Erschöpfung des Gefühlsgehaltes durch die Musik vgl. Joh. Volkelt, Ästhetik des Tragischen, S. 19 f.

**) Vielmehr hat die Musik den allerbreitesten Raum im Drama Wagners. Es zeigt sich auch hier der „für die meisten Verknüpfungen geltende Grundsatz, daß die Kunst mit unbestimmteren Assoziationen, also bei den Künsten der Ruhe die Architektur, bei den Künsten der Bewegung die Musik das Hauptgewicht erhalten soll" (Dessoir, a. a. O., S. 309).

***) R. Wagner, Ges. Schr. IX, S. 306. —

†) Joh. Volkelt, Ästhetik des Tragischen, S. 22.

Frage bestimmter fassen, nehmen die symphonischen Themen an den beiden der Dichtung allein eigentümlichen Momenten, der vorstellungsmäßigen Bestimmtheit und der ursächlichen Verkettung anteil?

Wagner hat wie über das Ganze seines Kunstwerkes so auch über diesen Punkt sich bemüht, sich und uns Rechenschaft zu geben*): „Da wo die Gebärde vollkommen ruht und die melodische Rede des Darstellers vollkommen schweigt, ebenda, wo das Drama aus noch unausgesprochenen inneren Stimmungen heraus sich vorbereitet, vermögen diese bis jetzt noch unausgesprochenen Stimmungen vom Orchester in der Weise ausgesprochen zu werden, daß ihre Kundgebung den, von der dichterischen Absicht als notwendig bedungenen Charakter der Ahnung an sich trägt. Die Ahnung ist die Kundgebung einer unausgesprochenen, weil im Sinne unserer Wortsprache noch unaussprechlichen Empfindung. Unaussprechlich ist eine Empfindung, die noch nicht bestimmt ist und unbestimmt ist sie, wenn sie noch nicht durch den ihr entsprechenden Gegenstand bestimmt ist" (Ges. Schr. IV S. 186). „Die Ahnung ist das sich ausbreitende Licht, das, indem es auf den Gegenstand fällt, die dem Gegenstand eigentümliche, von ihm selbst bedingte Farbe zu einer ersichtlichen Wahrheit macht; die Erinnerung ist die gewonnene Farbe selbst, wie sie der Maler dem Gegenstande entnimmt, um sie auf ihm verwandte Gegenstände überzutragen" (S. 190). Die Ahnung ist „die Vorbereitung der Erscheinung" (S. 191), die „wirkliche Erscheinung tritt als erfülltes Verlangen, als gerechtfertigte Ahnung vor uns hin" (S. 189), die Erinnerung endlich ist die „Ableitung von der Erscheinung" (S. 190). „Diese melodischen Momente, in denen wir uns der Ahnung erinnern, während sie uns die Erinnerung zur Ahnung machen, werden notwendig nur *den wichtigsten Motiven* des Dramas entblüht sein, und die wichtigsten von *ihnen* werden wiederum an Zahl denjenigen Motiven entsprechen, die der Dichter als zusammengedrängte, verstärkte Grundmotive der ebenso verstärkten und zusammengedrängten Handlung zu den Säulen seines dramatischen Gebäudes bestimmte, die er grundsätzlich nicht in verwirrender Vielheit, sondern in plastisch zu ordnender, für leichte Übersicht notwendig bedingter geringerer Zahl verwendet." In diesen Grundmotiven, „die eben nicht Tendenzen, sondern plastische Gefühlsmomente sind, wird die Absicht des Dichters als eine durch das Gefühlsempfängnis verwirklichte am verständlichsten; und der Musiker, als Verwirklicher der Absicht des Dichters, hatte diese zu melodischen Momenten verdichteten Motive, *im vollsten Einverständnisse* mit der dichterischen Absicht, daher leicht so zu ordnen, daß in ihrer wohlbedingten wechselseitigen Wiederholung ihm ganz von selbst auch die höchste einheitliche musikalische Form entsteht" (S. 201).

In diesen „*plastischen Gefühlsmomenten*" erkennen wir die symphonischen Themen wieder; aber sie haben eine doppelte Beziehung zum Drama erhalten: sie sind „den wichtigsten Motiven des Dramas entblüht" und ihre Anordnung durch den Musiker erfolgt „im vollsten Einverständnisse mit der dichterischen Absicht". So erhalten sie ihrer Bedeutung und Wirksamkeit nach eine Umbildung gerade in der Richtung jener beiden Eigenschaften, durch die das Drama über die Symphonie hinausgeht: der *vorstellungsmäßigen* Bestimmtheit und der *ursächlichen* Entwicklung. Worin nun diese Umbildung der symphonischen Themen zu *dramatischen* Leitmotiven besteht, soll im folgenden zu zeigen gesucht werden.

*) R. *Wagner*, Ges. Schr. IV, S. 185—203.

Um zunächst Wagners Lehre richtig zu verstehen, müssen wir uns über die Bedeutung der Ausdrücke „Ahnung" und „Erscheinung" klar werden. Ausgangspunkt des Geschehens, das im Drama zur Entfaltung kommen soll, ist eine „noch nicht durch den ihr entsprechenden Gegenstand bestimmte Empfindung" (S. 186). eine Stimmung dürfen wir sagen, ein zuständliches ruhendes Gefühl ohne deutlich erkennbare Richtung auf ein bestimmtes Ziel und demgemäß ohne Strebungen, Affekte und Leidenschaften. Aber die Ruhe dieser Stimmung ist „vorbereitende Ruhe", d. h. sie hat zwar noch keine Strebungen, aber es liegen in ihr die Möglichkeiten solcher Strebungen, Affekte und Triebfedern. Daher führt sie im Fortgang des Geschehens notwendig über sich hinaus zum „bewegungsvollen Verlangen". Diese ganze Entwicklung darzustellen ist durchaus die eigenste Aufgabe der Musik im Drama. „Keine Sprache ist fähig, eine vorbereitende Ruhe so bewegungsvoll auszudrücken, als die Instrumentalsprache: diese Ruhe zum bewegungsvollen Verlangen zu steigern, ist ihr eigentümlichstes Vermögen" (S. 189). Soll nun die in dem „bewegungsvollen Verlangen" wirksame „Spannung und Erwartung" durch einen individuell bestimmten Gegenstand ihre „Erfüllung" finden, so drängt sie zur „Erscheinung" in Form der dichterischen Begebenheit. Dieser ganze vorbereitende Gefühls- und Affektablauf in allen seinen Stadien, der Stimmung, des Verlangens, der Strebung und Erwartung, darf in dem Ausdruck Ahnung zusammengefaßt werden. Die „Erscheinung" aber, in der sich die Ahnung verwirklicht, ist „eine fertige, geschaffene Situation" (S. 192), ein in Rede und Handlung sich vollziehender Moment der dramatischen Aktion, „ein Glied des Dramas". „Eine von dieser Basis (der Ahnung) ausgehende und bis zu solcher Höhe (der Erscheinung) wachsende Situation bildet an sich ein deutlich unterschiedenes Glied des Dramas, das dem Inhalt und der Form nach aus einer Kette solcher organischer Glieder besteht" (S. 196). In den entscheidenden Augenblicken der Handlung und an den bedeutsamen Gestalten des Dramas wird naturgemäß die musikalische Sprache ihre ausdrucksvollste Prägung erhalten. Die so entstandenen Gebilde sind die Leitmotive. Ihrer Form und musikalischen Entstehung nach mit den symphonischen Themen identisch, nehmen sie ihrem Gehalte nach an der vorstellungsmäßigen Bestimmtheit des Dramas teil, indem sie „den wichtigsten Motiven des Dramas entblüht sind" (S. 201). Sie stellen nun nicht mehr, wie die Themen der Symphonie, bloß nach Stärke und Art des Ablaufs bestimmte Gefühle, Affekte und Leidenschaften dar, sondern die affektive Seite einer individuell bestimmten Handlung. Jedes Leitmotiv ist die Triebkraft eines dramatischen Situationsmoments, auf den es hingearbeitet hat und in dem es zugleich seine eigene Vollendung erreicht. Als eine solche Triebkraft vermag das Leitmotiv die nunmehr aus der ursächlichen Verkettung des Dramas nicht mehr wegzudenkende Wirksamkeit des von ihm geschaffenen Situationsmoments oder einer Gestalt des Dramas auch weiterhin wach und tätig zu erhalten, wenn dieser Moment oder diese Gestalt auch nicht mit unmittelbar gegenwärtiger Wirksamkeit vor uns steht oder wirksam ist. Darin besteht die Bedeutung des Leitmotivs als „Erinnerung".

Ein schönes Beispiel für die im Obigen ausgeführte Lehre Wagners ist das „Blickmotiv" aus „Tristan und Isolde" *), wo die aufkeimende Liebessehnsucht im Blicke offenbar wird und diese Offenbarung fortwirkt als Triebkraft der Handlung bis zum Liebestod. Mit Recht kann dieses Motiv nach dem Situationsmoment, den es selbst geschaffen und in dessen Gestalt es fortwirkt, Blickmotiv heißen. Es bedeutet natürlich nicht die

*) Nr. 4 nach Hans von Wolzogen, Führer durch Richard Wagners Tristan und Isolde, Leipzig, Georg Esseger, 14. Auf., S. 16.

begriffliche Vorstellung des Liebesblicks, wohl aber die noch vor aller Zerlegung durch die Reflexion vorhandene und auf uns im Kunstwerk wirkende Einheit von Geschehnis und Gefühlserlebnis.

V. Anteilnahme der Leitmotive an der vorstellungsmäßigen Bestimmtheit im Drama.

Die Anteilnahme der Leitmotive an der vorstellungsmäßigen Bestimmtheit der dramatischen Begebenheit hat, wie wir oben sahen, ihren Grund in der Verknüpfung der symphonischen Leitmotive mit bestimmten Situationsmomenten und Gestalten des Dramas. Wenn wir uns nun fragen, worauf diese Verknüpfung beruht, so müssen wir zunächst die negative Antwort geben: nicht auf der sogenannten Assoziation der Gleichzeitigkeit. Denn damit wäre in höchst äußerlicher Weise behauptet, daß ein Motiv, weil es in einem bestimmten Situationsmoment (Liebesblick, Fluch) oder beim Auftreten einer bestimmten Gestalt (Riesen, Loge, Erda) oder selbst bei einer bedeutungsvollen Handhabung eines Gegenstandes (Schwert, Speer, Ring) erstmalig ertönt oder wenigstens seine volle Entfaltung erfahren hat, nun auch diesen Moment, diese Gestalt, diesen Gegenstand „bedeutet". Dann wäre es ja möglich, daß jedes beliebige Motiv jeden beliebigen Gegenstand bedeuten könnte, sofern nur bei seinen künftigen Erwähnungen durch nachdrückliche Wiederholung des gleichen Motives für möglichst gründliche „Befestigung der Assoziation" gesorgt würde, und die Motive wären nichts weiter als konventionelle Zeichen, deren Bedeutung dem Hörer vom Komponisten aufgedrängt wäre. Dem widerstreitet aber schon der Umstand, daß die Motive und zwar schon in der Symphonie bereits eine bestimmte Bedeutung haben, freilich nicht eine begriffliche oder vorstellungsmäßige, sondern eine, wie oben gezeigt wurde, dynamisch-emotionale, d. h. sie bringen ein affektives Geschehen nach Stärke, Lebhaftigkeit und Art seines Ablaufs zum Ausdruck. Von dieser Seite her muß sich uns auch die Bedeutung der Leitmotive im Drama erschließen; denn so gewiß sie Situationsmomente, Gestalten und selbst Gegenstände wie Schwert und Ring im Zusammenhang des Dramas bedeuten, so gewiß kann dieses „Bedeuten" hier nicht den gleichen Sinn haben wie beim optischen Bild und begrifflichen Wort.

Hans von Wolzogen, dem wir gerade für die dramatische Ausdeutung der Leitmotive am meisten verdanken*), ist nicht müde geworden, diesen Unterschied immer wieder hervorzuheben: „Als musikalische Äußerungsformen drücken die Motive immer nur den Willensinhalt der Ideen, ihr inneres lebendiges Wesen als Trieb, Gefühl, Affekt aus. Niemals ist das Motiv als ein musikalischer Versuch zur Begriffsbezeichnung, niemals als tonale Ausmalung einer Erscheinung zu fassen.**) In dem gleichen Sinne wollte H. von Wolzogen auch seine Benennungen der Leitmotive aufgefaßt wissen: „Das Affektive bleibt doch eben oft und bis zu einem gewissen Grade sogar immer ein begrifflich Unbestimmtes. Nur die Wirkung auf das Gefühl ist bestimmt; aber gerade das über diese hinausgehende Mehr der Bedeutung sollte ja hier zur Geltung kommen, nicht die Wirkung, sondern der Grund der Kunst. Da hilft dann doch nur eine aus dem Drama selber, und zwar aus äußerlichen dramatischen Veranlassungen, hergenommene Bezeichnung, worunter Begriffe, Vorstellungen, Realitäten sein mögen, die ziemlich weit sich zu entfernen scheinen von dem affektiven Wesen der Musik. In dieser

*) Vgl. hierüber die Würdigung R. Wagners selbst in Ges. Schr. X, S. 185 f.
**) Vgl. Hans von Wolzogen. Führer durch Richard Wagners Ring des Nibelungen, Leipzig, Georg Esseger, S. IX.

Weise mußten Schwert-, Ring-, Tarnkappen-, Regenbogen-Motive bezeichnet werden, deren etwaige Benennungen als Motive des Triebes nach Macht, der formwandelnden Zauberkraft über die Erscheinungswelt, des verklärenden Lichtelements oder dgl. sehr unklar, ungenau, unpraktisch gewesen wären. Überall galt es dabei nur: Erkennungszeichen irgendwelcher Art zu schaffen, welche mir die leere Nüchternheit der Bezifferung ersparten, während die eigentliche affektive Bedeutung sich aus der ausführlichen Interpretation dem Nachdenkenden und Nachfühlenden schließlich ergeben mußte.*)

Immerhin weist das „Blickmotiv" auf Isoldens Liebesblick (v. Wolzogen, Tristan und Isolde, Nr. 4), das „Motiv des Sinnens" auf Mimes Sinnen (v. Wolzogen, Ring des Nibelungen, Nr. 25), das „Leidensmotiv" auf Amfortas' Leiden (v. Wolzogen, Parsifal, Nr. IV) usw. Die ihrem Gegenstande nach unbestimmten oder nur ganz ungefähr bestimmten Stimmungen, Gefühle, Affekte und Strebungen, welche die symphonischen Themen ausdrücken, erscheinen im Drama hinsichtlich ihrer Richtung auf bestimmte Vorstellungsgegenstände eingeschränkt.

Wie nun die symphonischen Themen durch ihre Anwendung auf das Drama zu diesem „Mehr der Bedeutung", zu dieser Bedeutungseinschränkung, worauf eben auch das Recht ihrer konkreteren Benennungen beruht, gekommen sind, das gilt es zu begreifen. Die scheinbar so naheliegende Berufung auf die Assoziation der Gleichzeitigkeit erwies sich als gänzlich fehlgegriffen.

Weiter schiene schon die Unterscheidung der sog. bestimmten und unbestimmten Assoziationen zu führen. „Der unbefangene Hörer kann die Tonmalerei bei der Darstellung eines Gewitters richtig deuten, aber auch für den Zornesausbruch eines Menschen oder für Kriegsgetümmel halten. Gerade in dem Umstand, daß die Musik alles mehr symbolisch als realistisch meint, mehr innerlich als äußerlich empfindet, mehr unbestimmt anregt als bestimmt mitteilt, hat die metaphysische Ästhetik den Beweis dafür erblickt, daß sie bis in den Kern der Welt hineinreiche . . . Bleibt man bei den Tatsachen und ihrer Beschreibung stehen, so läßt sich kaum mehr sagen, als daß allgemeine Richtungen dem Naturgeschehen und dem seelischen Vorgange gemeinsam sind. Indem diese musikalisch dargestellt werden, tritt notwendigerweise eine gewisse Unbestimmtheit ein; niemand jedoch wird einen solchen musikalischen Satz wie den oben genannten als den Tanz junger Mädchen auffassen oder als das Frohlocken der Seele oder als friedliche Szene auf dem Lande. Es ist also durch die Töne wohl ein umgrenzter Kreis deutlich angegeben, aber nicht, was innerhalb dieses Kreises an vielfältigen Vorgängen sich abspielen kann. Eben daraus folgt die Berechtigung des Tonsetzers, den besonderen Umstand, der ihm Antrieb war, durch Worte festzulegen. Der Fall gleicht dem in der experimentellen Psychologie untersuchten, daß unter Führung eines Begriffs an Eindrücke verhältnismäßig wenige Assoziationen sich anschließen, weil das vorbereitende Wort den Bezirk möglicher Assoziationen erheblich verengert; kommt ein zweites Wort hinzu, so wird die Auswahl noch geringer. Das Programm bedeutet also die zweite Ergänzung oder Besonderung." **) In diesem Sinne hat man die Musik als eine „Kunst der unbestimmten Assoziationen" bezeichnet, deren Schöpfungen erst durch ihre Verbindung mit der Dichtung als einer „Kunst der bestimmten Assoziationen" Eindeutigkeit erhalten. Für die Programmmusik mag die oben gegebene Erklärung zutreffen,

*) Führer durch R. Wagners Ring des Nibelungen. S. XI; vgl. auch H. v. Wolzogen, Führer durch Tristan und Isolde. S. 11 und Führer durch R. Wagners Parsifal, S. 2.

**) M. Dessoir, Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, S. 327 f.

dem Wesen des Wagnerschen Dramas wird sie nicht gerecht. Denn wenn sich auch „Wagners Worktondrama zweifach auffassen läßt, entweder als ein von der Musik erweitertes Drama oder als eine Sinfonie, deren Programm gleichzeitig sichtbar wird" *), so muß doch sofort betont werden, daß die Verbindung von Musik und Dichtung im Wagnerschen Drama eine organische und künstlerische ist, also eine ganz andersartige als das eigentlich stets äußerliche und nicht im wahren Sinne künstlerische Verhältnis zwischen einer Symphonie und dem sie erläuternden Programm.**) Der Weg zum Verständnis unserer Frage führt m. E. nicht über den hier ganz unzulänglichen Begriff der Assoziation, sondern über den Begriff des Symbols oder der symbolischen Einfühlung.

Der Begriff des Symbols hat erst in der neuen Ästhetik eine brauchbare Bestimmung erfahren, seitdem er von der in der Hauptsache auf einer Leistung des Intellekts beruhenden Allegorie abgerückt und mit dem Gefühl, speziell mit der Einfühlung in näheren Zusammenhang gebracht worden ist. Müller-Freienfels definiert den Begriff des Symbols folgendermaßen: „In einem solchen Anklingenlassen von bloß Geahntem und Gefühltem, diesem Hintergrundgeben, liegt ja der Hauptreiz des Symbols in der Dichtung. Jedes Symbol löst Assoziationen und Stimmungen aus, die hinausweisen über den eindeutigen Sinn der Worte. Aber jedes gute Symbol wird ohne weiteres verstanden, es wirkt unmittelbar auf das Gefühl und die Phantasie. Das unterscheidet das Symbol von der Allegorie. Diese erfordert die Hilfe des Verstandes und ist meist durch Begriffe zu erschöpfen. Das Symbol aber verwischt die allzuscharfen Konturen und läßt hinter den endlichen dargestellten Dingen gleichsam eine ganze Unendlichkeit mit erstehn; deshalb steht das Symbol dem Wesen der Kunst viel näher als die Allegorie, weil es unmittelbar und ohne Vermittlung des nüchternen Intellekts wirkt." ***) Sehr richtig wird hier auf die weniger scharf umrissene begriffliche Bestimmtheit des Symbols und auf seinen unmittelbaren Zusammenhang mit dem Gefühl hingewiesen. Th. Lipps setzt das Symbol der Kunst geradezu der ästhetischen Einfühlung gleich: „Symbol nennen wir das Wahrgenommene, indem wir unmittelbar ein Anderes, nämlich ein Streben, ein inneres Tun und eine entsprechende innere Zuständlichkeit oder Weise der inneren Erregtheit, kurz eine Weise unserer inneren Lebensbetätigung, unmittelbar erleben. Andererseits gehört zum Symbol nicht das Bewußtsein, daß dieses innere Tun und diese innere Zuständlichkeit in dem Wahrgenommenen wirklich sei".†) Am ausführlichsten hat Joh. Volkelt über die symbolische Einfühlung im I. Bande seines „Systems der Ästhetik" gehandelt. Die Bedeutung einer Vorstellung kann eine zweifache sein: sie ist einmal Wirklichkeitsbedeutung, d. h. „die Bedeutung, die die Dinge im Zusammenhang der Wirklichkeit oder, anders ausgedrückt, im vollen, unüberfragenen, eigentlichen Sinne tatsächlich haben oder doch haben würden, wenn sie in diesen Zusammenhang eingereiht wären" (S. 114), ein andermal symbolische Bedeutung, d. h. sie hat „einen Inhalt, der etwas durchgreifend anderes besagt als der Gegenstand wirklich bedeutet und der doch mit

*) M. Dessoir, ebenda S. 325.

**) Daß übrigens auch M. Dessoir eine tiefere Auffassung vom Wesen des Wagnerschen Dramas vertritt, zeigen viele Stellen seines Buches (vgl. S. 309, 342); auch er bezeichnet in der obigen Stelle, die ja hauptsächlich der Programmusik, nicht dem Musikdrama gilt, die Wirkungsweise der Musik als symbolisch. — Den tiefgreifenden Unterschied zwischen Programmusik und „Tondrama" betont auch Volkelt, Ästhetik des Tragischen S. 21.

***) Psychologie der Kunst II S. 95.

†) Ästhetik I S. 140 f.

dem Anspruch auftritt, in dem jeweilig vorliegenden Zusammenhang die für diesen Zusammenhang in Betracht kommende Bedeutung des Gegenstandes zu bilden" (S. 151); zugleich ist es diesen symbolischen Vorstellungen eigentümlich, daß „sie ganz besonders eng und reichlich mit gefühlsmäßigen Erregungen verknüpft sind" (S. 151). Diese symbolische Einfühlung ist wiederum eine doppelte, je nachdem die symbolische Bedeutungsvorstellung keinen bestimmten Inhalt aufweist und „lediglich in der den Stimmungen innewohnenden ganz ungefähren Vorstellungsrichtung" besteht (S. 154) oder einen bestimmten Inhalt hat, so daß das in ihr dargestellte „Höhere und Bedeutsamere" ein „Menschliches mit bestimmtem Inhalt, keine bloße unbestimmte Stimmung, sondern ein bestimmtes menschliches Sein, Wollen, Handeln" ist (S. 152 f.); demgemäß darf man zwei Arten der Symbolik, die Stimmungssymbolik und die Vorstellungssymbolik, unterscheiden.

Bei der Verbindung von Dichtung und Musik findet nun von zwei Seiten her eine symbolische Einfühlung statt. Wir fühlen uns einerseits in die Musik ein; diese Einfühlung ist durchaus symbolisch d. h. wir fassen, sofern wir uns nur ästhetisch verhalten, die Töne und deren Verbindungen nicht in ihrer unmittelbaren Vorstellungsbedeutung als Gehörswahrnehmungen und deren Komplexionen auf, sondern stäts in ihrer uneigentlichen symbolischen Bedeutung als Kundgebung unseres Gefühlslebens (S. 126, 275 f.). Im besonderen ist die symbolische Einfühlung in die Tongebilde Stimmungssymbolik d. h. dies von uns eingefühlte Menschliche entbehrt durchaus eines bestimmten Vorstellungsinhaltes, es ist ein rein affektives, emotionales Geschehen. Trotzdem entbehrt das Gebiet der symbolischen Einfühlung schon in der reinen Musik nicht reichster Mannigfaltigkeit, ja es können sich diese symbolischen Gefühle schon hier „auf das Große, Ideale, Menschheitliche, Göttliche hin ausweiten, die Gestalt von Weltgefühlen annehmen". „Wir hören aus den Tonwelten einen kämpfenden, klagenden, siegenden, träumenden, entsagenden, jubelnden, immer aber mitten in den Lebens- und Weltmächten stehenden Helden. Wer hat sich nicht schon durch Meister wie Beethoven und Wagner zu dem Gefühl solcher Weiten und Tiefen bringen lassen!" (S. 294 f.).

Anderseits fühlen wir uns in die Begebenheiten der Dichtung ein. Wir erleben in den Gestalten, ihren Taten und Schicksalen deren Gefühle, Strebungen, Begehrungen, Gesinnungen, wir begleiten sie mit unserer Teilnahme und erfahren mannigfache Bewegungen unseres Selbstgefühls durch Erschütterung und Niedergeschlagenheit, Resignation und Vernichtung, Erhebung und Erlösung.*) Zugleich eröffnet sich uns je nach der mehr oder minder umfassenden Idee der Dichtung hinter der nächsten und unmittelbaren Bedeutung der Gestalten und Vorgänge der Ausblick auf ein „Höheres und Bedeutsameres", auf das „im Schicksal des Einzelnen mit dargestellte Schicksal einer ganzen Menschheitsstufe oder Menschheitsform" (S. 153). In demselben Maße werden sich unsere Gefühle der Teilnahme ausweiten, die Erregung des Selbstgefühls bis zum „Weltgefühl" ausstrahlen (S. 211). Und je mehr so unser Fühlen die Richtung auf das allgemeinste Leben nimmt, umsomehr werden die Stimmungen beherrschend hervortreten. Aber auch im einzelnen Falle wird, je mehr die unmittelbare Wirklichkeitsbedeutung zurücktritt und die symbolische Bedeutung für uns an Gewicht gewinnt, die affektive Seite sich verstärken. So sprechen wir etwa von faustischem Drang und stellen uns ein durchaus inneres von den Begebenheiten der Dichtung völlig losgelöstes

*) Zu dieser Dreiteilung in gegenständliche, teilnehmende und zuständliche Gefühle vgl. Volkelt, I S. 157 ff.

Streben und Wollen vor, das unbeschadet seiner Eigenart die verschiedenen Gegenstände ergreifen und als in die mannigfaltigsten Schicksale verstrickt gedacht werden kann.

Ganz und gar auf diese symbolische Ausweitung angelegt sind die Gestalten und Begebenheiten der Dramen Wagners. Das bedeutet auch Wagners Forderung, daß der Mythos der poetische Gegenstand des musikalischen Dramas sein soll; denn der Mythos, das ist die durchgehends symbolische Handlung.*) So steht denn nicht nur hinter den Gestalten der Wagnerschen Dramen, sondern auch hinter den einzelnen Begebenheiten und selbst leblosen Dingen, hinter Liebesblick und Liebestrank, hinter dem Wogen des Meeres und dem Rauschen des Waldes, hinter Schwert und Ring überall als ihre wahre die symbolische Bedeutung. Diese symbolische Bedeutung aber ist das von uns eingefühlte Streben, unsere innere Zuständlichkeit und Erregtheit, unser Sehnen, Wollen und Entsagen. Es sind dieselben Stimmen wie jene, die aus dem Orchester zu uns sprechen; denn es ist dieselbe Art und Weise der inneren Ergriffenheit, die jeweils in einem Thema oder Leitmotiv und in dem ihm entsprechenden Moment der dramatischen Handlung zum Ausdruck kommt.**) So erschließt sich uns die wahre Bedeutung der Leitmotive: sie sind das „tiefste Meinen" der Gestalten und Begebenheiten, sowie diese wiederum ihre „ersichtlich gewordenen Taten"; sie drücken den symbolischen Gehalt der Gestalten wie der „bedeutsamen" leblosen Dinge und der Hauptmomente der Handlung aus, zumal soweit sich dieser dem Gefühl kundgibt und können daher füglich auch deren Namen tragen. So begegnen und vereinigen sich Dichtung und Musik in dem das ganze Drama in allen seinen Äußerungen durchziehenden Stufenbau der symbolischen Einfühlung.

Zur Erläuterung seien im folgenden einige Beispiele angeführt. Das Schwert ist uns in seiner unmittelbaren „Wirklichkeitsbedeutung" zunächst diese bestimmt gestaltete und gehandhabte Waffe, in seiner „symbolischen" Bedeutung aber der Gedanke der Wehrhaftigkeit, der Wille zur Abwehr. Diese symbolische Bedeutung aber haftet wiederum ganz besonders an dem gezückten, geschwungenen Schwerte; sie kommt also am deutlichsten dort zum Ausdruck, wo sich der Affekt in die entschlossene Geste der sich aufreckenden Abwehr ergießt. Eben dies aber bedeutet auch das Schwertmotiv (Wolzogen, Ring, Nr. 35). Da Siegmund das Schwert aus der Esche zieht, erreicht der Wille zur Abwehr seine Vollendung, er wird zur Erscheinung": „Zeig' deiner Schärfe schneidenden Zahn: heraus aus der Scheide zu mir!" Gebärde und Motiv, Rede und Handlung fallen hier in einem dramatischen Situationsmoment von vollendet individueller Bestimmtheit und höchster symbolischer Ausdruckskraft zusammen. Die „Ahnung", die hier zur Erscheinung geworden ist, liegt im Drama weit zurück: sie dämmert zum erstenmal auf, als Wotan „wie von einem großen Gedanken ergriffen, sehr entschlossen" Walhall grüßend sich zum Einzug in die Burg wendet, Sieglindens Blick und Erzählung führen sie weiter, Siegmunds Entschluß in der Not zieht „Nothung" aus der Esche. — Aus den klaren weihevollen Harmonien von Wotans Wandermotiv (Wolzogen Nr. 60) tönt Ruhe, die durch Verzicht hindurch gegangen ist, ein ernstes abgeklärtes Schauen, nicht

*) Nicht den Stoff, sondern die Art seiner Auffassung und Behandlung betrifft also Wagners Forderung; daher konnte er in den „Meistersingern" auch nach einem „nichtmythischen" Stoffe greifen, den er allerdings in genialer Erfassung zum Mythos umgestaltet hat; vgl. hierüber den gedankenreichen Aufsatz von F. Gotthelf, Bayr. Blätter.

**) Natürlich werden die beiden an den entscheidenden Stellen auch zeitlich zusammen auftreten. Doch will man hier von Assoziation sprechen, so käme vor allem die Assoziation durch Ähnlichkeit in Betracht; aber auch sie bildet nicht das Wesen dieser Vereinigung, sondern hätte sie nur zu vermitteln. Vgl. Volkelt I S. 293, 295: „Die Töne müssen derart gewählt, verknüpft und behandelt sein, daß vermöge Ähnlichkeit aus unserem zur Verfügung stehenden Gefühlsschatze nicht bloß gewöhnliche, sondern auch gehaltvolle eigenartige, auf Menschenschicksal, Lebenslauf, Daseinsfragen sich beziehende Erregungen ins Bewußtsein hinaufgehoben werden".

mehr verstrickt in Begehren und Tun; eben dies aber ist der beherrschende Zug in Wotans Charakter, seitdem sich der Gott durch den tragischen Kampf zum Verzicht auf „herrische Pracht" durchgerungen hat. Hinter Wotan aber steht „das Schicksal einer ganzen Menschheitsstufe oder Menschheitsform" als die symbolische und zugleich eigentlichste Bedeutung dieser Gestalt und ihres Kampfes. Aber hier hat die Musik in der Gebärde ihre Entsprechung: das stille Schreiten und sinnende Schauen. — In gleicher Weise vereinigen sich musikalische und dichterische Symbolik im Walhall-, Ring-, Riesen-, Hunding-, Wälsungen-Motiv u. v. a. Manche Motive bleiben scheinbar auf der allgemeinen Stufe des Affektausdruckes stehen, z. B. das Entsagungsmotiv (Nr. 9), Fluchtmotiv (Nr. 14), Motiv des Sinnens (Nr. 25), Schlummermotiv (Nr. 56). Aber auch sie haben ihre entsprechende Gebärde in der Handlung; schön hat Wolzogen das letztgenannte Motiv als die „liebliche, sanft bettende Handbewegung der Musik" bezeichnet (S. 51). — Im Waldwebenmotiv (Wolzogen S. 65) liegt der ganze Zauber der stillen Waldeinsamkeit: das Flimmern der Lichter und Farben, das Schaukeln und Lispeln der Blätter, das Kriechen und Flattern, Summen und Zwitschern des Getiers; natürlich nicht seinem Vorstellungsinhalt nach, sondern als die von uns eingefühlte Stimmung. Friede und anmutig sanfte Belebtheit „bewegungsvolle Ruhe", das freigewordene Jugendgemüt, des Begehren und Tun erst noch ein Sinnen und Spielen ist, Jung-Siegfrieds Gemüt, da es zum erstenmal frei und froh ins Leben horcht. In ähnlicher Weise gehen Einfühlung in das Naturelement und Affektgehalt der dichterischen Figur im Logemotiv (Nr. 20, 21) in einander über, das Flackern und Züngeln der Flamme und „das dämonische zauberhaft umstrickende Wesen dieses Elementes, wie seines Meisters" (Wolzogen, S. 21). Das schönste Beispiel für diesen Übergang von bloßer Stimmungseinfühlung (in Musik und Naturvorgang) in die bestimmtere der dichterischen (mythischen) Symbolik, das Rheintöchtermotiv (Nr. 1, 2) hat Wolzogen feinsinnig analysiert (Ring S. 11 f.).

So zeigt uns die gleichzeitige Versenkung in das Gewebe der Motive und den Fortgang der dramatischen Handlung ein stätes Auf- und Absteigen der Einfühlung durch alle Stufen und Grade der Bestimmtheit von der unklar verschwimmenden, noch erst ahnenden Stimmung bis zur höchsten Deutlichkeit des Handelns und Wollens in den Gestalten der Dichtung; hiebei bleibt aber überall jene allgemeinere, „Weise der inneren Lebensbetätigung", die eben den symbolischen Gehalt auch der dichterischen Begebenheit ausmacht, das organische Band zwischen Dichtung und Musik.

VI. Anteilnahme der Leitmotive an der ursächlichen Entwicklung im Drama.

Die bisherige Betrachtung hat gezeigt, daß bei der Verbindung von Dichtung und Musik im Wagnerschen Drama die Bedeutung der symphonischen Motive an dem Vorstellungsmäßigen der Dichtung Anteil nimmt, ohne daß dadurch das Wesen der Musik als Ausdruck affektiven Erlebens vergewaltigt oder künstlich und willkürlich umgedeutet würde. Das Gleiche läßt sich von der Verknüpfung der Leitmotive sagen. Wagner selbst hat sich hierüber folgendermaßen ausgesprochen: „Der Musiker, als Verwirklicher der Absicht des Dichters, hatte diese zu melodischen Momenten verdichteten Motive im vollsten Einverständnisse mit der dichterischen Absicht ... so zu ordnen, daß in ihrer wohl bedingten wechselseitigen Wiederholung ganz von selbst auch die höchste einheitliche musikalische Form entsteht". „Diese Einheit gibt sich dann in einem das ganze Kunstwerk durchziehenden Gewebe von Grundthemen, welche sich ähnlich wie im Symphoniesatze, gegenüber stehen, ergänzen, neugestalten, trennen und verbinden: nur daß hier die ausgeführte und aufgeführte dramatische Handlung die Gesetze der Scheidungen und Verbindungen gibt, welche doch allerursprünglichst den Bewegungen des Tanzes entnommen waren".*) Man hat vornehmlich unter diesem Gesichtspunkte der Anordnung der Themen nach dem ursächlich also gedank-

*) Ges. Schr. IV 201 und X 185; vgl. auch die knappen in ihrem Inhaltsreichtum fast erschöpfenden Bemerkungen bei H. v. Wolzogen, Führer durch Tristan und Isolde, S. 12 f.

lich motivierten Verlauf der dramatischen Handlung gegen diese Umbildung des Symphoniesatzes im Drama Wagners den Vorwurf des „Intellektualistischen und Reflexionsmäßigen" erhoben. Im besonderen richtete sich dieser Vorwurf gegen die angeblich „kleine" Zahl, die „starre" Form, die „oftmalige" Wiederholung und „geringe" Umbildung der Leitmotive. Was die „kleine" Zahl anlangt, so hat schon H. v. Wolzogen darauf hingewiesen, daß dieser Tadel mindestens ebenso die Symphonie Beethovens träfe *); aber es ist kein Tadel, Wagner sprach vielmehr mit Recht davon, daß die Hauptmotive „grundsätzlich nicht in verwirrender Vielheit, sondern in plastisch zu ordnender für leichte Übersicht notwendig bedingter geringerer Zahl verwendet" werden müssen.**) Denn nur so läßt sich ein zusammenhängender Gefühlsverlauf zum Ausdruck bringen, während der Mangel einer solchen „plastischen Übersicht" nur ein ruckweises Ansetzen und Unterbrechen der Gefühlserregung, einen kaleidoskopartigen Wechsel der Stimmungen, eine sprungweise Gefühlsausmalung getrennter Situationsmomente zur Folge hätte, wie denn auch die Außerachtlassung dieses Grundsatzes einer aus künstlerischer Einsicht geschöpften Beschränkung bei manchen Neueren an die Stelle ausdrucksvoller Thematik den Orchestereffekt gesetzt hat.

Ebenso führt schon in der Symphonie die Absicht des Künstlers, einen bestimmten Gefühlsverlauf, den Widerstreit gegensätzlicher Gemütskräfte und die Geschichte und den Austrag ihres Kampfes darzustellen, notwendigerweise zu prägnanten und verhältnismäßig selbständigen abgerundeten Motiven, die sich bei aller Umformung in ihrer rhythmisch und melodisch geschlossenen Prägung im wesentlichen gleich erhalten. Dies entspricht nur dem tatsächlichen Verlauf des affektiven Geschehens und das formale Mittel der Wiederholung erreicht damit eine außerordentliche Vertiefung und Erweiterung seiner Fähigkeit, den affektiven Gehalt auszudrücken. Wer sich übrigens nicht damit begnügt, ein Motiv bei seinem jedesmaligen Wiederauftreten als das gleiche zu erkennen und zu registrieren, sondern wirklich ein umfangreiches Stück musikalischen Satzes aus einem Drama Wagners analysiert und die tatsächlichen Ergebnisse mit den in der Symphonie vorliegenden Verhältnissen vergleicht, der wird finden, daß oft genug in der Symphonie ein Thema seine rhythmische, melodische und harmonische Prägung fast unverändert beibehält ***) und umgekehrt die Wagnerschen Motive keineswegs starr beharren, sondern eine reiche nicht nur dynamische und rhythmische, sondern auch melodische und harmonische Umformung und Weiterbildung erfahren.†) Übrigens rechtfertigt sich das unveränderte Festhalten an der einmaligen Prägung eines Motivs dort, wo es vorkommt, aus der Anteilnahme an dem konkreten Inhalte der Dichtung. Das Walhall- oder das Gralmotiv drücken einen umfassenden symbolischen Zusammenhang aus und haben, wo sie auftreten, die Aufgabe, diesen in allen seinen Beziehungen als eine dauernde Gesetzmäßigkeit der göttlichen Weltmacht bzw. der geweihten Gemeinschaft vor unser geistiges Auge zu stellen. Ebenso müssen wir bei der Beurteilung von unerwarteten Harmoni-

*) A. a. O. S. 12.
**) Ges. Schr. IV S. 201.
***) Wie gering sind z. B. die Umformungen des so ausdrucksvollen ersten Themas im Scherzo der V. Symphonie von Beethoven.
†) Man beachte z. B. wie mannigfaltig der Gefühlsausdruck variiert erscheint in einem sonst melodisch wenig rhythmisch gar nicht variierten Motiv wie das Schlummermotiv (H. v. Wolzogen Nr. 56) am Schluß der „Walküre", durch den bloßen Wechsel von Dur und Moll und die Abwandlung des ersten Intervallschrittes (Sext und Septim in ihren verschiedenen Formen).

sierungen, Umformungen, Verknüpfungen u. dgl. stäts Rücksicht auf die dichterische Absicht nehmen.*)

Was endlich die Anordnung der Motive im Einverständnisse mit der dichterischen Absicht betrifft, so widerstreitet die dadurch bedingte Anteilnahme an der der Dichtung wesentlichen ursächlichen Entwicklung keineswegs den Ausdrucksmöglichkeiten der Musik, wenigstens nicht in der entwickelten Form der Symphonie, wie sie Wagner mit richtigem Blick als einzig und allein tragfähig für das Drama erkannt hat. Schon in der Symphonie Beethovens waren durchaus nicht mehr die rein formalen Gesetzmäßigkeiten, sondern die innere Notwendigkeit des dargestellten Gefühlsablaufs für die Anordnung der Themen maßgebend und der Schritt, den Wagner über Beethoven hinaus gemacht hat, ist rein musikalisch betrachtet nicht größer als etwa der Weg von Haydn und selbst Mozart zu Beethoven. Die Symphonie führt uns ein inneres, affektives Geschehen in seiner zeitlichen Entwicklung vor. Der gleichfalls in der Zeit sich abwickelnde ursächliche Verlauf der dramatischen Begebenheit erscheint demnach nur in die allgemeinere Form der zeitlichen Entwicklung überhaupt eingebettet.**) Entscheidend ist hier nur die Forderung, daß die Anordnung, Verbindung und Umformung der Motive nicht ohne oder gar gegen die auf dem Wesen der Töne und Tonverbindungen beruhenden Gesetze erfolgt.***) Damit dies möglich ist, muß sowohl der Dichter wie der Musiker sich vor Augen halten, daß es sich bei der Verbindung beider Künste im Worttondrama um eine neue, daher auch ihren eigenartigen Gesetzen unterworfene Kunstgattung handelt. So haben wir es zu verstehen, wenn Wagner von der Dichtung zu „Tristan und Isolde" sagt, „daß im Gewebe der Worte und Verse bereits die ganze Ausdehnung der Melodie vorgezeichnet, nämlich diese Melodie dichterisch bereits konstruiert ist" und daß „die vollständige Vorbildung der musikalischen Form dem Gedichte bereits einen besonderen Wert zu geben vermag".†) Anderseits ist für die Tätigkeit des Musikers daran zu erinnern, daß es ihm, wie schon oben ausgeführt wurde, obliegt, den poetischen Grundgedanken noch einmal bis zum Erlebnis zurückzuverfolgen und den schon geformten Ausdruck im Gefühlselement der Musik aufzulösen und aus diesem Element heraus neu zu gestalten.

So hat Wagner in seinen Dramen eine neue Kunstform geschaffen, die als Verbindung von Dichtung und Musik ihre eigene ästhetische Gesetzmäßigkeit hat, die daher nicht einseitig von der Musik allein verstanden werden kann, die aber ebenbürtig neben den großen Formen der klassischen Musik stehen darf und in der auch weiter geschaffen werden kann, sofern nur der Absicht des Künstlers eine dramatische Idee zugrunde liegt, die die geforderte symbolische Ausweitung

---

*) Vgl. hierüber den lehrreichen Aufsatz von Wagner „Über die Anwendung der Musik auf das Drama", Ges. Schr. X S. 176—193.

**) Vgl. Volkelt, Ästhetik des Tragischen S. 20: „Der Verlauf der Klänge führt uns die tragischen Stimmungen in zeitlicher Entwicklung vor". Ähnlich System der Ästhetik II S. 339.

***) Hieher gehört aber z. B. die Forderung liedmäßig abgerundeter Vers- und Strophenbaues nicht.

†) Ges. Schr. VII 123. Worin im Einzelnen diese „Vorbildung der musikalischen Form im Gedichte" besteht, hat Wagner an vielen Stellen ausgeführt und wäre ein wertvoller Gegenstand der Untersuchung an der Hand seiner Kunstwerke selbst. Hieher gehört ohne Zweifel die so oft geforderte „Verdichtung" der Handlung und ihrer Motive, die Gestaltung der Handlung zum Mythos, aber auch kleine und kleinste Vorschriften betreffend die poetische Sprache, den Reim, Rhythmus und Versbau.

gestattet.*) Die Einbettung des dramatischen Geschehens, das in Rede und Handlung sichtbar wird, in den Strom affektiven Erlebens, den die Musik verlautbart, und die Verkettung von Musik, Handlung und Rede im Stufenbau der symbolischen Einfühlung ergeben sich uns als die Gesetze einer organischen „vollgiltigen" Vereinigung von Dichtung und Musik. Die folgerichtige Fortentwicklung der dramatischen Musik aus der Symphonie Beethovens aber zeigt, daß diese von Wagner geschaffene Vereinigung die innerhalb unserer Kulturentwicklung einzig mögliche und notwendige war. In keiner anderen Form vollends ist ein so vollständiges, man könnte sagen fast restloses In-die-Erscheinung-treten der dramatischen Idee in ihrer Entwicklung aus den treibenden Kräften und Motiven und ihrer Gestaltung zur konkreten Handlung von den ersten Regungen des Gefühls bis zur letzten Deutlichkeit der individuellen Begebenheit möglich geworden.

*) Als besonders gelungene Beispiele dieser Kunstform unter den Werken neuerer Zeit möchte ich Hans Pfitzners „Rose vom Liebesgarten" und Felix Gottheils „Mahadeva" nennen.

Farbige Musik und Musikphantome.

Eine Betrachtung über das Wesen der „sichtbaren Musik".

Von Dr. Richard Hennig.

In der musikalischen Litteratur ist bisher verhältnismäßig wenig auf eine eigenartige Erscheinung geachtet worden, die der psychologischen Wissenschaft seit langem wohl vertraut ist und die auch an verhältnismäßig zahlreichen Stellen der schönen Litteratur einen Niederschlag gefunden hat, während man in Musikerkreisen ihr meist nur Kuriositätswert beigelegt und daher nicht annähernd die gebührende Beachtung gezollt hat. Dabei kann es keinem Zweifel unterliegen, daß eine Vertrautheit mit dem Gegenstand gar manchen Einblick in das musikalische Schaffen einerseits, in gewisse Formen des Musikgenusses andrerseits zu gewähren vermag. Man findet nämlich nicht ganz selten sowohl bei Fachmusikern, bis zu den erlauchtesten Namen hinauf, wie bei Musikliebhabern, zuweilen selbst bei mehr oder weniger musikalischen Menschen eine Neigung, musikalische Gehörseindrücke ganz oder halb unbewußt in die Sphäre des Gesichtssinnes zu übersetzen, die Musik zu „sehen". Ja, es gibt hier und da sogar Personen, die des Glaubens leben, die durch die Musik in ihnen hervorgerufenen Anschauungsbilder seien es allein, die den musikalischen Genuß ausmachten! — Die Art der durch die Musik hervorgerufenen Gesichtsbilder kann individuell recht erheblich variieren. Manche Menschen empfinden nur gewisse farbige Eindrücke, andre nehmen unbestimmte Formen und Gestalten wahr, und wieder anderen erscheinen, halb traumhaft, ganze dramatische Szenen und Handlungen.

Am häufigsten ist die Neigung, die Musik farbig zu empfinden. Ansätze zur Verknüpfung von Gehörs- und Gesichtswahrnehmungen sind wohl ziemlich allgemein verbreitet — die überall verstandenen Bezeichnungen „helle und dunkle Vokale", „helle Töne", „Klangfarben", „Farbenreichtum des Orchesters" usw. lassen darauf schließen, daß eine rudimentäre Mitempfindung des Gesichtssinns bei musikalischen Wirkungen allgemein verbreitet ist. Daß es sich hierbei keineswegs um eine konventionelle Ausdrucksweise handelt, sondern um eine ursprüngliche Empfindung, zeigt der Umstand, daß schon kleine Kinder ohne weiteres zu verstehen pflegen, was mit hellen und dunklen Tönen gemeint ist, ja, daß sie gelegentlich aus sich selbst heraus auf diese Kennzeichnung verfallen. So berichtet Stumpf in seiner vortrefflichen „Tonpsychologie", daß sein kleines Söhnchen, als ihm zwei um einen halben Ton differierende Kindertrompeten zur Auswahl angeboten wurden, geäußert habe: „Ich will die dunklere haben". Immerhin handelt es sich bei dem eigentlichen musikalischen Farbenhören um eine Erscheinung, die mit der Gemeinverständlichkeit der Ausdrücke „helle" und „dunkle Töne" nur eine gewisse oberflächliche Verwandtschaft, keineswegs aber eine Identität aufweist.

Die Neigung, abstrakte Begriffe oder nicht-sichtbare Dinge sich optisch vorzustellen, ist ungemein weit verbreitet, entsprechend der Tatsache, daß von den drei menschlichen Vorstellungs-„Typen" (visuell, akustisch, motorisch) der visuelle weitaus der häufigste ist, zumal bei Personen der gebildeten Stände. Unter den mannigfachen Formen der visuellen Verdeutlichung ist nun aber die Verknüpfung des vorzustellenden Gegenstandes mit Farben ganz besonders weit verbreitet. Selbst Kinder neigen ungemein häufig dazu, sich Wochentage, Monate, Zahlen, Buch-

staben, aber gelegentlich auch Krankheiten, Tugenden und Untugenden usw. farbig zu denken, und diese Verknüpfung von Farbe und Abstraktum pflegt fast stäts so innig zu sein, daß sie den Menschen fürs ganze Leben nicht wieder losläßt. Genau auf der selben psychologischen Grundlage ruht nun die ebenfalls nichts weniger als seltene Neigung, Musikstücke, Instrumentklänge, Tonarten und auch einzelne Töne mit Farbenvorstellungen zu verknüpfen, wobei übrigens die Bezeichnung der Töne und Tonarten durch Buchstaben (a-dur, c-moll usw.) bei Personen, die ohnehin Farben mit den Buchstaben verknüpfen, stark fördernd einwirken muß. Bei manchen Menschen ruft der Name der Töne und Tonarten die Farbenvorstellung hervor; häufiger aber ist der Fall, daß der Klangcharakter selbst farbig empfunden wird. Natürlich sind diese Empfindungen vollkommen individuell, und nur sehr selten wird man weitgehende Übereinstimmungen zwischen zwei „farbenhörenden" Personen finden. Dennoch gibt es nicht wenige Personen, die ihre jeweiligen Farbenassoziationen als so von selbst verständlich, so zwingend notwendig empfinden, daß sie in Gesprächen, in mündlichen und schriftlichen Äußerungen ihre persönlichen Vorstellungen ohne weiteres als allgemein vorhanden annehmen. Ihre Ausdrucksweise wird dann für andere zuweilen geradezu unverständlich. So hieß es in einer Musikkritik der „Köln. Ztg." (1912, Nr. 416): „Herr ..... besitzt eine hochliegende, hellgelbe Stimme". Selbst unseren ganz großen Musikern sind derartige Entgleisungen zuweilen zugestoßen.

In Robert Schumanns Musikkritiken finden sich z. B. Äußerungen wie die folgenden:

(über eine Sammlung Lickl'scher Kompositionen): „Die hervorstechende Farbe der ganzen Sammlung ist übrigens ein gemütliches Blau; nur selten nimmt er grellere grauere zu seinen Schilderungen";

(über Etuden von Szymanovska): „Zarte blaue Schwingungen sind's, die die Wagschale weder drücken noch heben".

Ebenso pflegte Franz Liszt die von ihm persönlich empfundenen Farben während des Dirigierens ohne weiteres auch bei seinen Musikern vorauszusetzen und äußerte nach einer Mitteilung der „Allgemeinen Musikzeitung" vom 29. August 1895 bei solchen Gelegenheiten wohl:

„Bitte, meine Herren, ein bischen blauer, wenn es gefällt! Diese Tonart erfordert es!"

„Das ist ein tiefes Violett, — ich bitte, sich danach zu richten. Nicht so rosa!"

Auch Meyerbeer, Hans v. Bülow, Joachim Raff sollen, wie es heißt, solche Farbenempfindungen beim Hören von Musik gehabt haben, anscheinend auch Beethoven, Schubert und Richard Wagner. Meyerbeer wenigstens hat gelegentlich einige Akkorde in „Lützows wilder Jagd" als purpurn bezeichnet, und die eigentümliche, hämmernde Begleitung in Schuberts Lied „Die liebe Farbe", die in jedem Vers in unaufhörlichen Sechszehntel 200 mal die Dominante fis der Original-Tonart H-moll erklingen läßt, würde nahezu unverständlich sein, wenn man nicht annehmen wollte, daß Schubert wahrscheinlich den Ton fis mit dem Grün, der „lieben Farbe" identifizierte. Wir wissen zwar nichts von einem musikalischen Farbenhören Schuberts, aber die Vermutung hat um so mehr für sich, als auch im nachfolgenden, in H-dur geschriebenen Liede „Die böse Farbe" zu den Worten „Ach Grün, du böse Farbe du usw." wiederum volle 8 Takte lang das hämmernde fis erklingt.

Gar manchem mag eine solche Schlußfolgerung gewagt erscheinen, aber sie hat gar nicht wenig Wahrscheinlichkeit für sich, denn die Verknüpfung von musikalischen

Klängen und Farbenempfindungen ist recht weit verbreitet, wenn auch nicht gerade derartig allgemein, wie es manche Farbenhörenden glauben. Wie eigenartig sich in deren Köpfen gelegentlich die Welt malt, zeigt u. a. eine Bemerkung in Bruneaus „Geschichte der französischen Musik":

„Jedermann (!!) hat bemerkt, daß die Oboe grün . . ., daß die Posaune rot ist . . . . . Eine Orchesterpartitur ist tatsächlich ein gewaltiges Gemälde, mit tausend schillernden Farben; jedes Instrument hat eine besondere Farbe".

Und nicht nur der überschwengliche, zur schillernden Phrasenseligkeit neigende französische Geist schwelgt in derartigen Vorstellungen, sondern wir begegnen ihnen auch in den nüchternen Schriften anerkannter deutscher Gelehrter. Ein so strenger Kritiker und trefflicher Psychologe wie Fechner äußert in seiner „Vorschule der Ästhetik" (Bd. I, S. 216. Leipzig 1897) die Ansicht, daß jeder „Normalmensch" (!) die Ähnlichkeit des Trompetenklanges mit der roten, des Flötentones mit der blauen Farbe empfinden müsse. Den selben Irrtum, rein individuelle Empfindungen als allgemein vorkommend anzusehen, beging vor einer Reihe von Jahren die bekannte Serpentintänzerin Loïe Fuller, als sie sich die Aufgabe stellte, die Klänge der ihre Tänze begleitenden Musik durch das jeweilige Farbenspiel ihrer Schleiergewandung wiederzugeben.

In der schönen Litteratur deutscher Sprache treffen wir verhältnismäßig recht oft auf Erläuterungen musikalischer Stimmungseindrücke durch Farben, zuweilen wieder mit einer so naiven „Selbstverständlichkeit", daß man deutlich spürt, der Schreiber hege nicht den geringsten Zweifel, daß seine persönliche Empfindung von der ganzen Welt geteilt werde. In Ludwig Tiecks Schriften finden sich zahlreiche Beispiele hierfür; eine Probe sei hier wiedergegeben:

„Der Geist der Flöte ist himmelblau und führt dich in die blaue Ferne, die Violine zeigt funkelnde Lichter und durchschimmernde Farben, die in Regenbogen durch die Luft ziehen. Die roten Scheine zucken und spielen hinauf und hinab".

In einem neueren Gedicht eines weniger bekannten Dichters heißt es ähnlich:

„Meine Laute erzittert am Bandelier,
Und springt ein roter Ton herfür
Halb wie Zinnober".

Bei nicht wenigen Dichtern aber werden ähnliche Assoziationen zwischen Tönen und Farben auch im deutlichen Bewußtsein, daß es sich um individuelle Sonderempfindung handelt, poetisch verwertet, in besonders charakteristischer Weise in Gottfried Kellers „Züricher Novellen", im „Landvogt von Greifensee", wo das Farbenhören in den Mittelpunkt der Handlung gerückt ist und Anlaß zu einem tragischen Vorgang bildet, da eine Braut die Äußerung ihres lebhaft „farbenhörenden" Bräutigams als Zeichen geistiger Erkrankung auffaßt (was, nebenbei bemerkt, eine von Laien zwar häufig geäußerte, aber völlig haltlose Vermutung ist), so daß sie erschreckt die Verlobung aufhebt. Keller selbst war zwar, wie wir durch Bleuler und Lehmanns grundlegende Arbeit von 1881: „Zwangsmäßige Lichtempfindungen durch Schall" wissen, durchaus „farbentaub", dennoch ist seine Schilderung der Empfindung, die er dem Maler Landolt, eben jenem farbenhörenden Bräutigam, in den Mund legt, psychologisch vollkommen treffend:

„Vor einem Flußbilde, auf welchem der Kampf des ersten Frührots mit dem Schein des untergehenden Mondes vor sich ging, erzählte Landolt, wie früh er eines Tages habe aufstehen müssen, um diesen Effekt zu belauschen, wie er den selben aber doch ohne Hilfe der Maultrommel nicht herausgebracht

hätte. Lachend erklärte er die Wirkung solcher Musik, wenn es sich um die Mischung delikater Farbentöne handelt, und ergriff das kleine Instrumentchen, das auf einem mit tausend Sachen beladenen Tischchen lag, setzte es an den Mund und entlockte ihm einige zitternde, kaum gehauchte Tongebilde, die bald zu verklingen drohten, bald zart anschwellend ineinander flossen. „Sehen Sie", rief er, „das ist jenes Hechtgrau, das in das matte Kupferrot übergeht auf dem Wasser, während der Morgenstern noch ungewöhnlich groß funkelt!"

Daß es sich bei derartigen Empfindungen weder um lebhafte Phantasien handelt noch um eine „poëtische Ausdrucksweise", sondern um sehr genau umrissene und rein zwangsmäßige Farbenvorstellungen, beweist u. a. die Tatsache, daß, nach einer Mitteilung von Robert Katz in einer vortrefflichen Gießener Doktor-Dissertation, ein Frankfurter Herr, der kein absolutes Gehör besaß, an seinen Farbeneindrücken die Tonart eines gehörten Musikstücks zu erkennen im stande war.

Es ist bemerkenswert, daß das Farbenhören und Musiksehen in der schönen Litteratur schon Jahrzehnte früher als in der physiologischen und psychologischen Fachlitteratur Eingang gefunden hat. Die erste wissenschaftliche Untersuchung des Phänomens lieferte 1873 Nußbaumer. Von bekannten Dichtern aber erbrachten neben dem schon genannten Tieck auch E. T. A. Hoffmann, Heine, Mörike den Beweis, daß ihnen lange vor Nußbaumer derartige Erscheinungen bekannt waren. Das selbe gilt u. a. für Friedrich Gerstäcker, der in seinem Roman „Der Kunstreiter" einen alten Mann — zweifellos in Anlehnung an einen in Wirklichkeit vorgekommenen Fall — sich folgendermaßen über den Gesang der Vögel äußern läßt:

„Die Grasmücke singt rot, aber kein brennend schmerzendes Rot wie der Kanarienvogel, sondern sanft und doch leuchtend, wie ich nur einmal in meinem Leben am gestirnten Himmel habe Strahlen aufschießen sehen. Die Nachtigall singt dunkelblau — dunkelblau wie der Nachthimmel selber, daß man die beiden kaum von einander unterscheiden kann. Die Lerche singt jenes wundervolle Korngelb der reifen Ähren, das Rotschwänzchen ein allerliebstes bläuliches Grau, die Schwalbe weiß, der Nußhäher, der spöttische Gesell, ein tiefes Schwarz, ich mag den geschwätzigen hirnlosen Burschen auch deshalb nicht besonders leiden; die Drossel singt dunkelgrün, und fast alle Farben finden sich unter den Sängern des Waldes, alle mit ihren leisesten Schattierungen, nur nicht hellblau. Kein Vogel, und das ist etwas, worüber ich schon oft und lange nachgedacht, singt hellblau, und nur ein einziges Mal, und zwar eine einzige Nacht, habe ich eine Nachtigall gehört, die hellblau sang, und das war das schönste Himmelblau, das man sich nur denken kann".

Daß eine derartige Darstellung nicht poëtisch-frei erfunden ist, sondern vollauf wirklich vorkommenden Empfindungen einzelner Individuen entspricht, zeigt eine i. J. 1903 im „Archiv für Ophthalmologie" (Bd. 55, S. 552) mitgeteilte Selbstbeobachtung, in der es u. a. heißt:

„Alle Tierstimmen haben ihre Farbe".

Auch allerhand Klänge und Geräusche können farbig empfunden werden. So gibt Kati Lotz an („Über Farbenhören" in der „Zeitschrift für Psychotherapie und medizinische Psychologie", 1917, S. 94):

„Beim Klang einer schrill tönenden Klingel sehe ich ein helles Licht, den Klang einer Trommel empfinde ich nicht nur gehörmäßig als dumpf; ich sehe gleichzeitig eine schwarze Farbenmasse; das Rauschen des Wassers beim Einlaufen in die Badewanne erzeugt eine grauschwarz gemischte Farb-

vorstellung; irgend ein Schrei oder sonst ein vereinzelt zu mir dringendes Geräusch erzeugt, je nachdem es sich um einen hohen oder tiefen Klang handelt, hellgelbliche, bräunliche oder schwärzliche Farbentöne".

Wie lebhaft solche Farben im Einzelfall empfunden werden können, zeigt u. a. die Angabe eines Lausanner Universitätsprofessors, von der ich selbst in einer älteren, 1896 veröffentlichten Arbeit („Entstehung und Bedeutung der Synopsien" in der „Zeitschrift f. Psychologie", Bd. X) Mitteilung machte. Der betreffende Herr schrieb mir, er empfinde die Tonart C-dur als weiß, und dieser Eindruck werde bei musikalisch besonders wirkungsvollen Stücken, wie im letzten Satz der Beethoven'schen „Fünften" oder in der „Freischütz"-Ouvertüre so stark, daß er unwillkürlich beim Hören geblendet die Augen schließen müsse.

Ähnlich lautet eine Schilderung des bekannten bayerischen Schriftstellers Ganghofer. In autobiographischen Erinnerungen, die 1909 in den „Süddeutschen Monatsheften" erschienen, beschrieb Ganghofer die Empfindungen, die er als Knabe beim Orgelspiel in der Kirche verspürt habe:

„Wenn Herr Kerler mit wechselnden Tonarten phantasierte, bekam oft plötzlich die ganze Kirche vor meinen Augen eine intensive, einheitliche Farbe; alles erschien mir rot oder ährengelb, oder in prachtvollem Blau. Das dauerte immer nur wenige Sekunden und verschwamm dann wieder. Meistens sah ich nur eine einzige Farbe, und wenn sie zerflossen war, blieb alles so, wie es in Wirklichkeit war. Doch manchmal — wenn die Tonart, während ich eine Farbe sah, mit raschem Übergang wechselte — verwandelte sich diese Farbe ebenso rasch in eine andere, die noch stärker leuchtete. Das war immer so namenlos schön, daß mir ein süßer Schauer durch Herz und Sinne rieselte. — Dieses Farbenschauen meiner Augen, bei tiefer Wirkung guter Musik, verstärkte sich noch in späteren Jahren. Irgendwelche Gesetzmäßigkeit in dieser Erscheinung habe ich nicht konstatieren können. Aber es gibt ein paar musikalische Werke, bei denen ich stäts die gleiche Farbe sehe. Wenn ich Wagners Rheingold höre, kommt immer ein Augenblick, in dem das ganze Bild der Bühne für mehrere Sekunden von einem brennenden Goldgelb überflossen wird. Und spiele ich mit meinen Kindern das erste Trio von Haydn, so erscheint mir das Notenblatt gegen Ende des ersten Satzes in einem matten Rotviolett, das sich, wenn wir ohne Unterbrechung gleich das Adagio cantabile beginnen, in ein tiefes Stahlblau verwandelt. Im Allegro non troppo der C-moll-Sinfonie von Brahms, die ich bis jetzt drei- bis viermal hörte, sah ich jedesmal das gleiche Scharlachrot".

Bei derartigen Assoziationen zwischen Tönen und Farben muß man scharf unterscheiden zwischen wirklich empfundenen, d. h. halluzinatorisch gesehenen, und bloß vorgestellten Farben. Die ersteren lassen sich wohl ausschließlich physiologisch, durch eine Reizung des Sehnerven, erklären. Man muß dies um so sicherer annehmen, wenn man hört, daß der von Keller beschriebene Fall seines Malers Landolt gar nicht vereinzelt vorkommt und daß in der Tat Maler des öfteren mit Hilfe von Tönen die Farbenstimmungen finden, die sie für ihre Gemälde gebrauchen. Gelegentlich wurde auch von einem Musiker berichtet, der für das Stimmen seiner Geige, obwohl er kein absolutes Gehör besaß, kein andres Hilfsmittel benötigte als die durch die Töne erzeugten Farbennuancen, und Gruber erzählte von einem Sänger, dem die durch die Gesangstöne hervorgerufenen Farbenempfindungen einen wertvollen Anhalt boten, ob die Intonation seiner Stimme rein sei oder nicht. Auch Nußbaumer hat uns eine eigenartige Äußerung seines Bruders aufbewahrt, der als Uhrmacher in Vicenza lebte:

„Wenn ich ein Maler und Tonkünstler wäre, so würde ich Farben malen können, genau für alle verschiedenen Töne, und Töne finden für alle Farben, alle möglichen Mißtöne inbegriffen".

Für alle diejenigen, die geneigt sind, solche Äußerungen als spleenig oder gar als krankhaft anzusehen, sei als Beweis, daß es sich dabei wirklich um ganz harmlose, nichts weniger als krankhafte Empfindungen handelt, eine noch viel wunderlichere Auslassung einer ganz großen Autorität angeführt, der Niemand schrullenhafte Einfälle wird anhängen wollen. Goethe sagt nämlich in seinen „Sprüchen in Prosa" (Nr. 988 und 989):

„Ich habe nichts dagegen, wenn man die Farbe sogar zu fühlen glaubt; ihr eigenes Eigenschaftliche würde dadurch nur noch mehr betätigt. Auch zu schmecken ist sie: Blau wird alkalisch, Gelbrot sauer schmecken".

Gegenüber einer derartigen zwar unbedingt noch kerngesunden, aber doch schon recht ausschweifenden Phantasie ist die Verknüpfung von Farben und Tönen, zum mindesten in einer großen Zahl von Fällen, als sehr viel einfacher und gewissermaßen natürlicher zu betrachten. Ein paar Beispiele werden dies erläutern:

Wenn etwa die Tonart C-dur von verhältnismäßig zahlreichen Personen mit der weißen Farbe in Beziehung gebracht wird, so wirkt ganz zweifellos in der Mehrzahl der Fälle dabei die Tatsache mit, daß das vorzeichenlose C-dur auf dem Klavier ausschließlich auf weißen Tasten gespielt wird. Wenn das verwandte, gleichfalls vorzeichenlose A-moll trotzdem m. W. niemals als Weiß bezeichnet wird, so hat dieser Umstand verhältnismäßig nicht viel zu besagen, da bei dieser Tonart durch das im Dominant-Akkord vorkommende Gis immerhin der reine Charakter des Weiß nicht so zur Geltung kommt wie beim C-dur. Diese rein psychologische Entstehung eines durch musikalische Eindrücke hervorgerufenen Farbengefühls trifft für eine nicht ganz kleine Zahl von Fällen zu, beileibe aber nicht für alle. Alle diejenigen Vorkommnisse, in denen oben von nicht bloß vorgestellten, sondern wirklich wahrgenommenen Farben infolge von musikalischen Einwirkungen die Rede war, entziehen sich ohne weiteres einer solchen rein psychologischen Erklärung und setzen physiologische Ursachen voraus, so auch die Wahrnehmung des Weiß bei C-dur-Stücken durch den Lausanner Universitätsprofessor, wenn auch immerhin die Möglichkeit vorliegt, daß unbestimmte skizzenhafte Farbeneindrücke erst durch ein Hinzutreten psychologischer Faktoren eine bestimmtere Deutung erfahren. So wäre es an sich denkbar, daß etwa eine Vertrautheit mit der berühmten, wundervollen C-dur-Stelle der Haydn'schen „Schöpfung": „Und es ward Licht" Personen, die an sich zum Farbenhören neigen, dazu bringt, den Eindruck einer blendenden Fülle weißen Lichtes zu empfinden.

Sehr deutlich zeigt sich die Mitwirkung einer seelischen Überlegung beim Farbenhören, wenn gelegentlich etwa der Violinton holzbraun, die Viola violett oder der Klang des Klaviers schwarz-weiß empfunden wird. Nicht minder klar, wenn auch etwas komplizierter, ist die seelische Überlegung, wenn hier und da etwa F-dur als grün bezeichnet wird, weil der Gedanke an die Pastorale die Vorstellung von grünen Wiesen hervorruft, oder wenn E-dur — nahezu ausnahmslos — den grellen Farben Gelb und Rot gleichgestellt wird, wobei sicher sehr häufig die Erinnerung an den Feuerzauber mitspielt. Verhältnismäßig häufig, wenn auch keineswegs etwa in der Mehrzahl der Fälle, bewahrt sich der Farbenhörende das Bewußtsein vom äußeren Anlaß derartiger Assoziationen, wobei lebhaft-farbige Bühnenbilder die hervorragendste Rolle spielen. Wie das Hören des „Feuerzaubers" im Konzert beim Kenner ohne weiteres eine geschaute Theaterszene ins Bewußtsein locken

und dabei mindestens einen lebhaften Gedanken an gelb-rote Flammen wecken wird, so muß etwa auch die Musik des „Rheingold"-Vorspiels das Bild der dämmergrünen Bühnenbeleuchtung und damit in farbenempfindlichen Gemütern eine deutliche dunkelgrüne Farbenvorstellung erzeugen. Es bedarf aber derartiger wirklich erblickter Farbeneindrücke durchaus nicht, um bestimmte Tonstücke oder Tonarten und Instrumentalklänge mit bestimmten Farben unlösbar zu verschmelzen. Es genügen dazu schon einmalige Gedankenspiele der Phantasie. Ein sehr musikalischer Mediziner gab mir z. B. gelegentlich an, er empfinde den Ton der Klarinette stäts als blau, weil er einst in der Jugend beim Anhören der Schubert'schen unvollendeten H-moll-Sinfonie durch die Klarinette, die im Beginn des 1. Satzes hoch über dem die Melodie führenden Cello schwebt, an den blauen Himmel, der sich über der Erde ausspannt, erinnert wurde.

Verhältnismäßig nur selten gelingt es, die Gründe ausfindig zu machen, die die Verknüpfung gewisser musikalischer Einwirkungen mit deutlichen Farbenvorstellungen bedingt haben. Ungleich häufiger wird man finden, daß der Farbenhörende trotz allen Nachgrübelns vollkommen außer stande sein wird, irgend einen erklärbaren Zusammenhang zwischen Gehörs- und Gesichtseindruck ausfindig zu machen. Es geht ihnen genau so, wie den Personen, die sich Buchstaben, Wochentage, Zahlen usw. farbig vorstellen: hier und da vermag Jemand anzugeben, daß er sich den Sonntag rot vorstelle, weil auf dem Abreißkalender dieser Tag rot bezeichnet zu werden pflegte, oder blau, weil er an diesem Tage als Kind stäts einen blauen Anzug zu tragen pflegte, oder die Zahlen fünf als grün, sechs als gelb, acht als schwarz, weil der hervorstechende Vokal in Zahl und Farbe identisch war, oder, wie mein 11-jähriger Sohn, die Zahl 4 als rot, weil sie ihn an die üppig verbrauchte rote Tinte in schlechten Klassenarbeiten erinnerte usw. — aber in der großen Mehrzahl bleibt auch hier jeder Zusammenhang unergründet.

Eine Klasse für sich sind die sogenannten „Gefühlsideen-Assoziationen" Flournoys, die einem absonderlichen Instrumentalklang eine entsprechende charakteristische Farbe beilegen. So wird es kaum Verwunderung erregen und keiner weiteren Erklärung bedürfen, wenn der Schall der Trompeten wohl völlig ausnahmslos mit den grellsten, erregendsten Farben Rot und Gelb assoziiert wird oder der dumpfe Ton des Kontrabasses und Fagotts ebenso ausnahmslos mit den dunklen Farben, schwarz, grau und violett. Die innere Verwandtschaft dieser Begriffe, obwohl sie verschiedenen Sinnessphären angehören, wird wohl von Niemand geleugnet werden, und diese allgemeine Anerkennung vermag wiederum zu beweisen, daß ein rudimentärer Ansatz zum Farbenhören selbst bei den „farbentauben" Menschen vorhanden ist.

Neben den Personen, die musikalische Eindrücke farbig empfinden, gibt es andre, in denen durch die Musik kompliziertere Anschauungsbilder lebendig werden, ganze Landschaften, Gestalten, dramatische Szenen usw. Welche Gattung die häufigere ist, läßt sich nicht bestimmen, wie überhaupt jegliche Statistik über die Häufigkeit des Farbenhörens sich aus Mangel an genügend umfangreichen Umfragen auf die einzige Angabe beschränken muß, daß diese Fälle verhältnismäßig häufig sind. Die zweite Gattung des „Musik-Sehens", die „Musik-Phantome" (um einen Ausdruck von Christ. Ruths zu gebrauchen), stellen gegenüber dem einfachen Farbenhören häufig noch eine Steigerung dar, insofern als die Farben in den Augenblicken höchster Entwickelung des Phänomens sich teilweise in Landschafts- oder Gestaltenbilder mit stark farbigen Wirkungen auflösen. Ein gutes Beispiel liefert uns die schon oben erwähnte Mitteilung Ganghofers, deren Fortsetzung folgendermaßen lautet:

„Im Allegro non troppo der C-moll-Symphonie von Brahms, die ich bis jetzt drei- bis viermal hörte, sah ich jedesmal das gleiche Scharlachrot — und einmal sah ich in dieser Farbe eine weite Himmelsferne mit langgestreckten, in Scharlach brennenden Wolkenzügen, über die eine hohe, in ein tiefes Rot gekleidete Frauengestalt wie schwebend dahinglitt. Alle leidenschaftlich empfundene Musik verwandelt sich für mich in Bilder, die ich sehe, während ich die Musik für Sekunden und Minuten nicht mehr zu hören glaube. Am häufigsten und stärksten kommen für mich solche Bilder und Farben bei Schumann und Beethoven. Früher war's auch bei Wagner so".

So absonderlich ein solches Bekenntnis die Mehrzahl der Leser anmuten wird, so darf doch daran erinnert werden, daß auch die Fähigkeit, Musikphantome wahrzunehmen, ansatzweise in einer sehr großen Zahl von Personen schlummert. Im Zustand des Halbschlafs kommt es nämlich sehr häufig, vermutlich sogar bei der Mehrzahl der Menschen vor, daß Musik, die an unser Ohr klingt, unsre Traumwelt in Erregung setzt und unter günstigen Umständen bestimmte Gestalten und Bewegungen erzeugt, die unsre Phantasie wahrzunehmen glaubt. Verfasser weiß dieses aus einer nicht häufigen, aber doch sicher feststehenden Erfahrung heraus, obwohl ihm sonst jegliche Fähigkeit zum Farbenhören und Musikphantom-Empfinden abgeht. Einen hübschen, psychologisch fein zergliederten Fall dieser Art erzählt aus eigener Erfahrung Bleuler in Zürich:

„Eines Morgens, nachdem ich eben durch meine Uhr geweckt worden war, schlummerte ich wieder ein, als die Uhr noch einmal einen lauten und in unmittelbarer Folge einen leisen Schlag tat. Von diesem Geräusche erwachte ich wieder. Während des Erwachens aber gab mir ein Photisma, das in einem größeren Lichtfleck mit einem kleineren Anhängsel bestand, Anlaß, die Geschichte von Aneas, der mit seinem Knaben an der Hand aus dem Brande von Troja floh, in etwas umgestalteter Weise zu träumen. Die Geschichte war ziemlich lang: der Traum hatte aber so kurz gedauert, daß ich auf der Uhr die Zeit nicht ablesen konnte. Es war das keine Allegorisierung des Photismas, sondern eine wirkliche illusionistische Verarbeitung desselben, in ähnlicher Weise, wie auch etwa der akustische Teil des Uhrtickens im Traum in Worte oder in Atmungsgeräusche verwandelt wird. Im Falle des Aneas hatte ich das ganz bestimmte Gefühl, daß das Photisma die Grundlage des Traumes war, wenn sich das auch nicht so absolut sicher nachweisen ließ, wie in den Fällen, wo ein geträumtes Gespräch während des Erwachens kontinuierlich in das Uhrticken übergeht".

Diese Neigung, musikalische Eindrücke oder Klänge in irgend welche Formen oder Gestalten aufzulösen, empfinden zahlreiche Personen nur im Zustande des Halbschlafs. Andre aber können auch im Wachzustand derartige optische Wahrnehmungen haben, die durch Musik lebendig werden. Allerdings gehört hiezu ein behagliches, durch nichts gestörtes Sichhingeben an die Musik, ein traumähnliches Hindämmern und ein mehr oder weniger unbewußtes Lockerlassen der Zügel der Phantasie. Es können dabei ganze dramatische Szenen erschaut werden. Bemerkenswerter Weise hören wir, daß auch ein Genius wie Goethe dieses „Musik-Sehen" an sich selber beobachtet hat. In seinem Gespräch mit Eckermann vom 12. Januar 1827 finden wir folgende Äußerung über ein gehörtes Konzertstück:

„Das Allegro hatte Charakter. Dieses ewige Wirbeln und Drehen führte mir die Hexentänze des Blocksbergs vor Augen, und ich fand also

doch eine Anschauung, die ich der wunderlichen Musik supponieren konnte".

Goethe war bekanntlich nicht eben sehr musikalisch, und auch sonst hat es den Anschein, als ob die wenig musikalischen Menschen am häufigsten dazu neigen, sich die Musik in Gesichtsbilder zu übersetzen, ja, gelegentlich trifft man gar auf die Meinung, als ob die durch die Musik erzeugten Phantome den hauptsächlichen, wenn nicht den einzigen Reiz der Musik ausmachten. Solche Personen geben sich dann im Konzert mit Absicht dem Spiel ihrer Phantasie hin.

In vielen Fällen aber erfolgt das Auftreten der Musikphantome auch völlig unbewußt und mit ungemein großer, zuweilen fast halluzinatorischer Deutlichkeit, und zwar bei Wenig-Musikalischen und Gut-Musikalischen wohl etwa gleich häufig. In Ganghofers zuletzt mitgeteilter Äußerung waren die Phantome noch skizzenhaft-flüchtig; zuweilen aber werden unzählige Einzelheiten vom Gesichtssinn mit vollster Genauigkeit wahrgenommen. Eine ungemein gründliche Beschreibung der Erscheinung liefert z. B. Heinrich Heine in seinen „Florentinischen Nächten". Ein Auszug aus seiner (sehr viel umfangreicheren) Schilderung möge nachstehend folgen:

> „Was mich betrifft, so kennen Sie ja mein musikalisches zweites Gesicht, meine Begabnis, bei jedem Tone, den ich erklingen höre, auch die adäquate Klangfigur zu sehen; und so kam es, daß mir Paganini mit jedem Striche seines Bogens auch sichtbare Gestalten und Situationen vor die Augen brachte, daß er mir in tönender Bilderschrift allerlei grelle Geschichten erzählte, daß er vor mir gleichsam ein farbiges Schattenspiel hingaukeln ließ, worin er selber immer mit seinem Violinspiel als die Hauptperson agierte. Schon bei seinem ersten Bogenstrich hatten sich die Kulissen um ihn her verändert: er stand mit seinem Musikpult plötzlich in einem heiteren Zimmer, welches lustig unordentlich dekoriert, mit verschnörkelten Möbeln im Pompadourgeschmack: überall kleine Spiegel, vergoldete Amoretten, chinesisches Porzellan, ein allerliebstes Chaos von Bändern, Blumenguirlanden, weißen Handschuhen, zerrissenen Blonden, falschen Perlen, Diademen und sonstigen Götterflitterkram, wie man dergleichen im Studierzimmer einer Primadonna zu finden pflegt. Paganini hatte sich ebenfalls und zwar aufs allervorteilhafteste verändert; er trug kurze Beinkleider von lilafarbigem Atlas, eine silbergestickte weiße Weste, einen Rock von hellblauem Samt mit umsponnenen Knöpfen usw."

Mancher wird zunächst geneigt sein, in dieser Schilderung Heines eine „poëtische" Ausschmückung und Übertreibung zu sehen. Für eine solche Annahme liegt jedoch keine Veranlassung vor, denn die Beschreibung deckt sich so vollständig mit der Charakteristik ähnlicher, neuerer, unbedingt verläßlicher Darstellungen, daß kein andrer Schluß übrig bleibt als: Heine hat hier aus eigener Erfahrung geschöpft. Einer psychologisch korrekten Analyse, wie Heine sie in den vorstehenden Zeilen oder auch z. B. in seinem berühmten Gedicht „Der Doppelgänger" von einem abnormen Seelenzustand gegeben hat, wäre auch das größte Dichtergenie nicht fähig, wenn es nicht selbst einmal diesen Seelenzustand am eigenen Leibe erfahren hat.

Wie wenig Heine bei seiner Beschreibung hinzugedichtet haben kann, beweise zunächst eine neuere, streng wissenschaftliche Schilderung während eines Konzerts. Wehofer, der Verfasser einer vortrefflichen jüngeren Arbeit über den Gegenstand („Über Farbenhören" in der „Zeitschrift für angewandte Psychologie und psychologische Sammelforschung", Bd. VII, Heft 1), beschreibt, was er selbst beim Anhören von Mozarts G-moll-Sinfonie wahrnahm:

„Kaum hatten mich die ersten vollen Akkorde begrüßt und in Mozartstimmung versetzt, so begann sich vor mir ein Schauspiel zu entwickeln, dem ich mit Staunen und Entzücken folgte. Im Saale wurde es lebendig; ein silberweißer Himmel schien sich zu bilden, an dem bewegte Wolken schwebten, — rosige und blaue, manchmal goldigrote, dann smaragdgrün schimmernde. An einer sanften, schmeichelnden Stelle zogen Silberfäden durch den Kranz von Schäfchenwolken; als die Töne schwollen, wuchs zugleich das Farbenlicht an zu gigantischen Gebilden voll Bewegung und voll Leben; ein Farbenspiel, das unvergleichlich schöner und reicher war als in dem kunstvollsten Kaleidoskop".

Daß derartige Beobachtungen im übrigen nur einzelne unter vielen sind, geht mit besonderer Deutlichkeit aus dem Umstand hervor, daß i. J. 1898 ein eigenes, von Chr. Ruths verfaßtes, umfangreiches Werk erschien, das sich mit diesen Erscheinungen befaßte („Experimentalunterſuchungen über Musikphantome", Darmstadt 1898). Das Buch enthält gutes Beobachtungsmaterial, ist freilich in seinem kritischen Teil arg phantastisch und durchaus nicht auf der Höhe. Aus den darin enthaltenen, zahlreichen, wertvollen Selbstbekenntnissen von sehr verschiedenen Personen über ihre beim Anhören von Musik empfundenen Visionen seien zwei Beispiele herausgegriffen, und zwar nur Auszüge aus viel umfassenderen und weit mehr ins Einzelne gehenden Schilderungen.

Die Phantome, die der 2. Satz in As-dur der Beethovenschen C-moll-Sinfonie in einem Hörer erzeugte, werden, unmittelbar unter dem Eindruck des Gehörten und Gesehenen, folgendermaßen beschrieben:

„Nach den ganzen Satz hält das Landschaftsbild an, stäts von demselben Charakter und in den Hauptmomenten ziemlich feststehend. Insbesondere Blumen, Wasser und Himmel, aber stäts im wechselvollen Detail. Da sehe ich ein Stück Wasser, eine Welle geht auf, sie kräuselt sich immer mehr, sie bekommt einen Stoß, als wäre sie zurückgeworfen. Andere Bilder tauchen auf, bald stehe ich am Wasser, bald im Wald, bald liege ich am Boden. Hier tauchen rote Tulpen auf, dort rote Rosen, dort ein Farnkraut. Das Farnkraut wird immer höher, aber keineswegs ins Unendliche. Dahinter sehe ich jetzt einen hellgrünen Baum, der sich vom blauen Himmel abhebt usw."

Das Traumartige der ganzen Empfindung geht aus der beschriebenen, unzusammenhängenden, sprunghaften „Handlung", dem regellosen Auftauchen und Wiederverschwinden der Einzelwahrnehmungen klar genug hervor. Eine weitere Schilderung einer anderen Versuchsperson von Ruths über die Empfindungen beim Anhören von Beethovens 2. Sinfonie lautet, sehr stark gekürzt, folgendermaßen:

„1. Satz. — Während der ersten Takte kein Phantom, das Gefühl ist zu stark in Anspruch genommen. Dann plötzlich springt ein Phantom ein und bleibt während des ganzen Satzes bestehen. Ich bin auf einem Schiff, ringsum Wasser mit blaugrünen Wellen. Manchmal schwellen die Wellen an, es ist ein Rauschen darin wie bei Beginn eines Gewitters, ich höre das Rauschen im Phantom, nicht in der Musik des Orchesters . . . . Ich habe ferner den Gedanken, daß ich auf diesem Schiffe nach Amerika fahre, daß es immer weiter gehe, daß keine Möglichkeit des Zurück sei . . . . . Es sind außer mir noch andere Menschen auf dem Schiff, sie sitzen stille und unbewegt, nur die Wellen draußen sind in stäter Bewegung . . . . Bei alledem ist meine eigene Person hell als Phantom auf dem Schiff. Ich bin gekleidet,

wie ich es vor ein paar Monaten war und anders als ich jetzt im Konzert sitze . . . Auf einem Schiff bin ich übrigens nie gefahren, habe auch größere Wasser nie gesehen, nur Abbildungen von Dampfschiffen.

2. Satz. — Sofort ist Abend, beginnende Dämmerung. Ich sitze auf einer Bank, vor mir eine Wiese und ein Weg, hinter mir Gebüsch . . . . . Ich singe das Volkslied: Ein niedliches Mädchen, ein junges Blut usw. Ich singe es im Takt des Orchesters, aber alles nur im Phantom. Plötzlich sprengt auf dem Weg ein Reiter vorüber, ich höre das Roß schnauben. Der Reiter scheint von einer Trompete, das Schnauben von Trommeln gekommen zu sein . . . .

4. Satz. Ich bin in einer Schlacht. Viele Soldaten, Reiterei und Infanterie, hessische Uniformen. Sie laufen durcheinander, ich höre sie schreien und schießen . . . . Am Schluß taucht wieder ein Garten auf, ich gehe mit der Person X. darin spazieren, ich habe eine zärtliche Stimmung usw."

Leider haben die Ruths'schen Personen sich nur ganz vereinzelt zu der psychologisch wertvollsten Seite solcher Untersuchungen geäußert: welcher musikalische Sondereindruck, welches Instrument, welche Figur, welcher Akkord die einzelnen Phantome hervorgerufen hat. Neuerdings hat Wehofer in einer Doktor-Dissertation, die wissenschaftlich wesentlich höher als die Ruths'sche Arbeit steht, grade diese wichtigen Fragen wenigstens teilweise aufzuhellen gesucht. Aus seinen Beobachtungen an der eigenen Person sei der folgende Abschnitt wiedergegeben:

„Ich ließ die Farben in vollen Fluß geraten oder die ornamentalen Bilder sich entwickeln, dann brach ich die Beobachtung plötzlich ab, und „schaltete um" auf Tonperzeption. Da fand ich denn heraus, daß wirklich jedes Instrument, während es spielt, farbige Gestalten entsendet, und daß alle Farbenfiguren in der Weise ihrer Bewegung sich nach dem Rhythmus richten, ihre Farben aber entsprechen dem Klange des Instruments . . . . . Ich habe gefunden, daß ein Klarinettentriller ein geschlängeltes Zickzackband, ungefähr von gelblichgrüner Farbe, durch das Ornamentgewebe zeichnete; ein sanfter getragener Satz von Waldhörnern malte einen Wolkenzug aus Ultramarin in seinen weichsten Tönen hinein, und ein Flötenmotiv gab ein anmutig verschlungenes, zartes Gebilde vom milden Blau des lichten nördlichen Himmels".

Diese optischen Wahrnehmungen beschränken sich nun bei Wehofer scheinbar durchweg auf die allgemeine Wahrnehmung von farbigen Linien, Ornamenten und Flächen („Wolken"); freilich kommt es dabei gelegentlich zu Gesichtseindrücken von schärferer Ausprägung gewisser Einzelheiten, Eindrücken, die, über den reinmusikalischen Genuß weit hinaus, ein solches Behagen und Glücksgefühl hervorrufen, daß man im Zusammenhang mit den geschauten Leuchterscheinungen schon von einem ekstasearkigen Zustand zu sprechen ein Recht hat. Wehofer berichtet nämlich:

„Im Höhepunkt eines wunderschönen (Mozart'schen) Satzes fügte sich ein farbiges Gebilde zusammen, von einer so unerhörten Feinheit und Pracht des Details, das Ganze dabei von einem wirklich himmlischen Glanz übergossen, daß mir unwillkürlich der Ausdruck in den Sinn kam: ‚Ein esoterisches Zeichen!' . . . . Der Eindruck dieser unvergleichlich schönen Lichtfigur wird mir niemals aus der Erinnerung schwinden, und jenen Moment, wo ich sie sah, werde ich immer zu den kostbarsten Augenblicken meines Lebens zählen".

Wäre Wehofer ein Maler gewesen, so könnte man es verstehen, wenn er das Bedürfnis gefühlt hätte, in irgend einer Weise sein schönes Erlebnis im Bilde festzuhalten. Andre Farbenhörende, die weniger dazu neigen, farbige geometrische Gebilde als menschliche Gestalten unter der Einwirkung der Musik optisch zu erblicken, können in der Tat dabei wertvolle künstlerische Eingebungen und Anregungen empfangen. Es ist zwar anzunehmen, daß diese Inspirationen nicht das Werk des Augenblicks sind, sondern daß gewissermaßen ungeborene, embryonenhafte künstlerische Ideen unter der narkotisierenden Wirkung der Musik plötzlich über die Schwelle des Bewußtseins treten, aber der auslösende Einfluß guter Musik bleibt darum nicht weniger bemerkenswert. Das weitaus lehrreichste Beispiel dieser Art, von dem wir wissen, bietet der Dramatiker Otto Ludwig dar, der von sich selbst in seinen nachgelassenen «Shakespeare-Studien" (Leipzig 1874, S. 303) Folgendes über sein «Farben- und «Formenspektrum" — in allerdings schlimmem Deutsch — erzählt. Er gibt eigentlich uneingeschränkt zu, daß seine dramatisch fruchtbarsten Einfälle ihm samt und sonders durch gute Musik inspiriert wurden, daß die Handlung seiner Dichtungen sich «von selbst erfand". Der Vorgang spielte sich im einzelnen in folgender Weise ab:

> «Eine bloße Stimmung, zu der sich eine Farbe gesellte, entweder ein tiefes, mildes Goldgelb oder ein glühendes Karmoisin — in dieser Beleuchtung wurde allmählich eine Gestalt sichtbar, wenn ich nicht sagen soll, eine Stellung, d. h., die Fabel erfand sich, und ihre Empfindung war nichts anderes als das Entstehen und Fertigwerden der Gestalt und Stellung. Aber diese war so sehr Hauptsache, d. h., eine genau begrenzte lebendigste Anschauung eines Menschen in einer gewissen Stellung, daß, sowie das mindeste daran unbestimmt wurde, meine Fabel und mein Interesse daran sich verwirrten, und ich selber nicht mehr wußte, trotz möglichst detailliert aufgeschriebenen Planes, was ich wollte, wo dann, wenn ich mich zum Arbeiten dennoch zwang, die Einzelheiten für sich selbst sich in das einzelste zerfaserten, und eine Menge Details hereinschwoll in üppiger Anarchie. Jenes Farben- und Formenspektrum, welches mich, so lange es in klarster Sinnlichkeit bestand, in jedem Augenblick und in den heikelsten Umgebungen und Beschäftigungen wie eine Mauer umschwebte und mein ganzes Wesen in Aufregung setzte, in einen Zustand, ähnlich dem einer Schwangeren der Geburt nahe und in der Geburtsarbeit, ein liebend Festhalten und doch Hinausdrängen des, was vom eigenen Wesen sich losgelöst hat, Ding für sich selbst geworden ist . . . Der Erbförster, die Judith und die Lea, auch selbst die Heiterethei schwebten mir in solchen Anschauungen vor . . . . Beim Anhören einer Beethovenschen Symphonie stand das Bild plötzlich vor mir, in glühend karmoisinem Lichte, wie in bengalischer Beleuchtung, eine Gestalt, die mit ihrer Gebärde im Widerspruch, ohne daß ich noch wußte, wer die Gestalt, noch was ihr Tun sei. Das wurde mir erst allmählich klar, wie die Fabel entstand, wobei mein Wille und alle bewußte Tätigkeit sich passiv verhielten".

So wunderlich und fast unglaubhaft dieses Selbstbekenntnis anmutet, man glaube nicht, daß es einzig dasteht. Von Ludwigs Zeitgenossen, dem größeren Dichter Friedrich Hebbel, berichtet uns sein Freund Kuh:

> «Das entstehende Gedicht kam ihm immer mit einer Melodie",

und der hochmusikalische Heinrich von Kleist hat über sich selbst geäußert:

> «Ich habe von meiner frühesten Jugend an alles allgemeine, was ich über die Dichtkunst gedacht habe, auf Töne bezogen. Ich glaube, daß im Generalbaß die wichtigsten Aufschlüsse über die Dichtkunst enthalten sind".

Ähnlich, jedoch etwas unbestimmt, so daß man nicht recht weiß, was gemeint war, erklärte Schiller, seinem dichterischen Schaffen gehe stäts eine „musikalische Gemütsstimmung" voraus. Mit voller Bestimmtheit hören wir dagegen den italienischen Dramatiker Alfieri bekennen:

> „Ich finde immer, daß mein Geist, mein Herz und mein Verstand durch nichts so heftig und unermeßlich angeregt wird als durch Töne; überhaupt und insbesondere durch die Stimmen der Altisten und der Sängerinnen. Nichts weckt in mir mehr und manigfaltigere und schrecklichere Leidenschaften; fast alle meine Trauerspiele sind entweder unter dem Anhören von Musik oder wenige Stunden nachher von mir aufgefaßt worden".

Wenn auch im letzteren Falle nicht von erschauten Farben und Gestalten die Rede ist, so ist doch die Ähnlichkeit mit der Werkstatt der Ludwig'schen Muse unverkennbar.

In Fällen, wo der Farbenhörende die Musik kennt, die er vernimmt, und durch sie an früher gesehene Bühnenbilder erinnert wird oder auch an die Absichten, die dem Komponisten beim Niederschreiben vorschwebten (zumal bei sogenannter Programmmusik), wird eine weitgehende Übereinstimmung zwischen dem Gedankeninhalt der wahrgenommenen Musikphantome und den Ideengängen des Tondichters schwerlich überraschen können. Ruths behauptet sogar, eine solche Übereinstimmung, und zwar von weitestgehender Art, auch dann oft gefunden zu haben, wenn der farbenhörende Konzertbesucher die Musik noch nie gehört hatte und auch den Titel des Musikstücks nicht kannte. Die Behauptung klingt entschieden unwahrscheinlich, und Ruths ist nicht wissenschaftlich-objektiv genug, daß seine Angabe ungeprüft als beweiskräftig gelten kann.

Die Gesichtsbilder, die mit Tonstücken verwoben werden, können nun aber auch noch von andrer Art sein und brauchen zu dem eigentlichen gedanklichen Inhalt der Komposition nicht die geringste Beziehung zu haben. Sie werden nämlich häufig bedingt durch irgend welche Ereignisse des individuellen Lebens, bei denen das selbe Tonstück irgendwie eine Rolle spielte. Vorgestellte Gesichtsbilder dieser Art wird ja wohl jeder einzelne Mensch, der einigermaßen mit gewissen Musikstücken verwachsen ist, nicht selten empfunden haben; ob der für Musikphantome Empfängliche in solchen Augenblicken frühere Lebenslagen halluzinatorisch wiederzuschauen vermag, ist mir nicht bekannt — theoretisch spricht nichts dagegen.

Schon allein aber die vorgestellten Gesichtsbilder, die der Mensch beim Hören von Musik gelegentlich empfindet, sind ein recht reizvolles Kapitel. Aus eigener Erfahrung weiß ich z. B., daß, wenn ich Gounods „Faustwalzer" höre, fast stäts auf einen Augenblick ein Wirtshauszimmer des böhmischen Felsendorfes Adersbach vor meinem Blick auftaucht, wo ich im August 1894 dieser von einem Musikautomaten gespielten Musik lauschte. Pressels bekanntes, sentimentales Lied „An der Weser" ruft mir bald die Gegend von Altenkirchen auf Rügen (südlich Arkona) in die Erinnerung, wo ich das Lied im Mai 1896 hörte, bald die Weserhöhe bei der Schaumburg, wo ich im Juli 1909 weilte und lebhaft den Text des Liedes überdachte. Beim Hören von Suppé's prächtiger Ouvertüre „Dichter und Bauer" sehe ich abwechselnd die Häuser von Westerland, die Kur-Lesehalle von Zinnowitz und ein Dresdener Café von mir, weil ich daselbst auf diese Klänge im August 1896, August 1911 und November 1913 mit besonderer Aufmerksamkeit achtete. Mendelssohns Duett „Ach wie so bald" ruft mir die finnische Landschaft und einen schönen Abend in Helsingfors im Juni 1910 ins Gedächtnis, wo ich einen Finländer in begeisterter Rede die Schönheit seines Landes preisen

und dann unter Bezugnahme auf den Text jenes Duetts schwermütig die Wandlung alles Schönen beklagen hörte, oder auch einen behaglichen Familienabend in Köln im September 1912, auf dem jenes Duett gesungen wurde, zuweilen auch das Bild der schönen Terrasse der „Krone" in Aßmannshausen, von wo ich 2 Tage später unter Anknüpfung an jenen Text der Kölner Familie einen Gruß in Versen sandte. Beim Hören von Joh. Strauß' klassischem Walzer „An der schönen, blauen Donau" sehe ich entweder, aus ohne weiteres erklärlichen Gründen, Wiener Landschaftsbilder vor mir, oder aber es stehen mir wieder zwei eindrucksvolle Erlebnisse vor Augen, wo ich diesen Walzer, prachtvoll vom Männerchor gesungen, im Juni 1910 bezw. März 1914 vernahm, ein Gartenlokal bei Stockholm und der nächtlich dunkle, illuminierte Palmengarten des Gezireh-Hotels am Nilufer in Kairo. So ließen sich noch sehr zahlreiche Beispiele beibringen, aber die Mehrzahl der Leser wird vermutlich aus eigener Erfahrung deren genug sich ins Gedächtnis zurückrufen können.

Die Gedankenassoziationen und Erinnerungsbilder, die durch die Musik in uns wachgerufen werden, sind aber oft sehr viel komplizierter, als es nach diesen einfachen Beispielen scheinen könnte. Oft genug bedarf es erst eines langen und eifrigen Nachgrübelns, ehe man den Grund festzustellen vermag, warum uns ein bestimmtes Tonstück eine Landschaft oder ein Erlebnis plötzlich verlebendigt, die zunächst nicht den geringsten Zusammenhang damit zu haben scheinen. Wenn ich eines Tages beim Spielen des schönen D-dur-Hauptthemas im 1. Satz von Tschaikowskis H-moll-Sinfonie plötzlich die Wereschtschaginschen grausigen Gemälde des 1812er Feldzugs im Geiste vor mir sah, die ich eine Reihe von Jahren zuvor einmal gesehen hatte, so ist das Gedanken-Bindeglied „Rußland" noch leicht erkennbar. Wesentlich mehr Mühe machte es schon ausfindig zu machen, warum ich beim Spielen des Studentenliedes „Die ganze Weltgeschichte" plötzlich an eine Spreewaldlandschaft dachte. Es bedurfte erst gründlicher Überlegung, bis mir einfiel, daß ich jene Melodie 9 Jahre früher, kurz bevor ich meine erste Fahrt in den Spreewald antrat, kennen gelernt hatte.

Wie innig mit solchen musikalischen Erinnerungen selbst gleichgültige Begleitumstände, die zufällig einmal mit ihnen verbunden waren und die wir längst vergessen haben, verknüpft sein können, das beweist in treffender Weise ein von Carl Langenbeck in der „Zeitschrift für Psychologie" mitgeteiltes Beispiel:

> „Wie wirksam derartige Assoziationen sein können, wurde mir klar, als ich nach einem Umzuge zufällig ein Klavierstück, das ich seit früher Jugendzeit nicht mehr in der Hand gehabt hatte, auffand und nach 15jähriger Pause wieder spielte. Plötzlich, mitten im Stück, hörte ich geradezu ganz nebensächliche Bemerkungen von damaligen Mitschülern, an die ich beim Üben zurzeit gedacht hatte und die später vollständig in Vergessenheit geraten waren".

Das kostbarste Beispiel aber für die tiefen seelischen Verankerungen irgend welcher begleitenden Eindrücke in den musikalischen Klängen, ein Beispiel von litteratur-geschichtlicher Bedeutung liefert uns die Selbstbiographie Franz Grillparzers. Dem österreichischen Dichter starb die Mutter, als er sich gerade mit seiner „Medea"-Trilogie trug und mehr als Hälfte schon aufgezeichnet hatte. Die schwere seelische Erschütterung, die der Todesfall auf ihn ausübte, eigene Krankheit, eine Reise nach Italien, häusliche Widerwärtigkeiten hinderten ihn dann jahrelang die Arbeit fortzuführen. Als er sich endlich doch dazu aufraffte, erkannte er mit Schrecken, daß er den gefaßten Plan völlig vergessen hatte. Da geschah ihm etwas Merkwürdiges:

„Während ich in meiner Erinnerung fruchtlos suchte, stellte sich etwas Wunderbares ein. Ich hatte in der letzten Zeit mit meiner Mutter häufig Kompositionen großer Meister, für das Klavier eingerichtet, vierhändig gespielt. Bei all diesen Symphonien Haydns, Mozarts, Beethovens dachte ich fortwährend auf mein Goldenes Vlies, und die Gedankenembryonen verschwammen mit den Tönen in ein ununterscheidbares Ganzes. Auch diesen Umstand hatte ich vergessen und war wenigstens weit entfernt, darin ein Hilfsmittel zu suchen. . . . . Da ereignete es sich nun, daß, wie wir auf jene Symphonien gerieten, die ich mit meiner Mutter gespielt hatte, nun alle Gedanken daraus wieder zurückkamen, die ich bei jenem ersten Spiel halb unbewußt hineingelegt hatte. Ich wußte auf einmal wieder, was ich wollte, und wenn ich auch den eigentlich prägnanten Standpunkt der Anschauung nicht mehr rein gewinnen konnte, so hellte sich doch die Absicht und der Gang des Ganzen auf. Ich ging an die Arbeit, vollendete die Argonauten und schritt zur Medea".

Zum Schluß dieser Ausführung über optische Wahrnehmungen bei musikalischen Eindrücken muß der Vollständigkeit halber wenigstens kurz darauf hingewiesen werden, daß oftmals auch umgekehrt wirksame Gesichtswahrnehmungen oder überhaupt lebhafte Gefühlserregungen irgend welcher Art sich in musikalische Klänge umdichten. Allbekannt ist, daß der Musiker durch eine ihm besonders zusagende Dichtung, durch ein schönes Gemälde usw. oder durch einen lebhaften Natureindruck zum erfolgreichen kompositorischen Schaffen angeregt werden kann. Besonders bekannte Beispiele dieser Art von musikgeschichtlichem Interesse sind z. B. die folgenden, die unter ungezählten andren als gewissermaßen klassische Fälle herausgegriffen seien:

Durch Natureindrücke angeregt wurden z. B. Mendelssohns „Hebriden"- und „Fingalshöhlen"-Ouvertüre, Gades „Im Hochland" usw. Durch ein Gemälde, und zwar das berühmte Kaulbach'sche Bild im Treppenhause des Berliner Alten Museums, wurde Liszt zu seiner „Hunnenschlacht" inspiriert. Ein Gedicht von Seume „Die Betende" schwebte, wie es heißt, Beethoven vor, als er eine seiner erhabensten Schöpfungen, die zauberhafte „Mondschein-Sonate", fand. Ein Gehörseindruck, das unerträglich falsche Intonieren einiger alter Weiber in einer Liturgie, der Weber in Dresden beiwohnte, beschenkte die Welt mit dem köstlichen Lachchor in der Anfangsszene des „Freischütz". Weber neigte überhaupt in ungewöhnlich lebhafter Weise dazu, sich durch jegliches noch so unbedeutende Erlebnis musikalisch inspirieren zu lassen. Ein besonders origineller Fall dieser Art von eigenartig barockem Humor ist uns durch den mit Weber befreundeten Musiker Roth überliefert. Dieser erzählt uns, wie der große Marsch im „Oberon" erfunden wurde:

„Als wir in den Garten des Linkschen Bades kamen, war er schon, des Regens wegen, von Gästen verlassen, und die Kellner hatten Tische und Stühle, mit den Beinen nach oben, in Gruppen zusammengesetzt, so daß es wunderlich genug aussah. Beim Anblick dieser in Reihen und Intervallen geordneten Gruppen von langen und geraden, in die Höhe stehenden Tisch- und Stuhlbeinen, blieb der Herr Kapellmeister plötzlich stehen, lehnte sich rückwärts auf den Stock und sagte: „Sehen Sie mal, Roth, sieht das nicht aus wie ein großer Siegesmarsch? Donnerwetter! Was sind das für Trompetenstöße? Das kann ich brauchen!"

Webers Sohn Max Maria von Weber erzählte von seinem Vater:

„Die großartigste Gegend konnte, vermöge der wunderbaren Verkettung der Gedanken und des Gegenklanges der Empfindungen, das drolligste Capriccio, der heiterste Sonnenaufgang ein sehnsüchtiges Adagio erzeugen".

Ferner wurde z. B. Chopins Präludium in F-moll durch ein Gewitter inspiriert und durch die Unruhe, in die sich der große Tondichter infolgedessen wegen seiner unterwegs befindlichen Freundin Georges Sand machte. Der Charfreitagszauber im „Parsifal" spiegelte die Empfindungen wieder, die ein wundervoller Charfreitagsmorgen in Zürich am 10. April 1857 in Richard Wagner hervorrief, und Siegfrieds Zankmotiv im „Siegfried" entquoll dem Ärger über die lärmende Arbeit eines Grobschmieds, der des Meisters Schaffen störte.

Aber nicht nur Musiker, nicht nur Künstler neigen zu einer solchen gelegentlichen Übersetzung irgend welcher Alltagserlebnisse ins musikalische Empfinden, sondern in einer gewissen gehobenen Stimmung kann auch der musikalische Dilettant, ja, sogar der Unmusikalische derartige Empfindungen haben. Einen Beleg hierfür liefert uns kein Geringerer als Fürst Bismarck. Er, der nicht gerade musikalisch war, für schillernde Phrasen nichts übrig hatte, schrieb als Bräutigam seiner Braut Johanna v. Puttkamer i. J. 1847 folgende ungewöhnlich schönen und zarten Worte:

„Oh, wenn ich Keudell wäre, ich spielte jetzt den ganzen Tag, und Töne trügen mich über Oder, Rega, Persante, Wipper. Ich dachte mir, du spieltest C-dur, wenn der hohle Tauwind durch die dürren Zweige der Linden heulte, und D-moll, wenn die Schneeflocken in phantastischem Wirbel um die Ecken flogen".

So sehen wir an allen Enden Beziehungen zwischen den verschiedenen Sinnesorganen und dem musikalischen Empfinden, und die Umsetzung musikalischer Eindrücke in Gesichtsbilder ist nur eine Seite des umfangreichen Themas der Umwandlungen aus einem Sinnesgebiet ins andre überhaupt. Eine eingehendere Beschäftigung mit dem Gegenstand gewährt uns aber viele reizvolle und wichtige Einblicke in das seelische Leben und Empfinden und in die geheimnisvolle Werkstatt des musikalischen Schaffens und Verstehens im besonderen.

Weimar in der Auffassung Friedrich Lienhards.

Ein Beitrag zum Bayreuther Kulturgedanken.

Von Dr. Paul Bülow, Lübeck.

(W.M.)

Ich aber suche das Licht, das nie vergeht,
Ich aber suche die Liebe....

Weimar ist das Ziel der Lebensfahrt Friedrich Lienhards, und wie sich ihm in harter Kampfeszeit und Stürmen der Jugend bang quälend die Frage nach diesem Heilesweg aufdrängte, so fragen auch wir: „Kennst du wohl den Weg?" Ergreifender kann die Antwort darauf nicht lauten, als sie uns Lienhard in dem Bekenntnisbuch seiner „Jugendjahre" gibt: „Weimar ist erlebt und erliebt". Die Frucht dieses Erlebens ist jenes sechsbändige Werk „Wege nach Weimar" [1905/08], dessen Gehalt uns als Leitstern auf unserm Wege zu jenem heiligen Hain deutscher Geistes- und Herzensbildung voranleuchten soll. Der Entstehungsgrund dieses Werkes ist ein unbefriedigter, immer ungestümer verlangender Seelenhunger des Dichters, den es schon als Student und Hauslehrer zu Boden drückte, wenn er in dem ihn umflutenden Zeitgeist vergebens nach Liebe suchte. Es ist der Hunger nach Seele, die Sehnsucht nach den Meistern der Weisheit, nach den Engeln der Güte. Ein Herzensschrei tönt durch diese Jahre von Sturm und Drang: Heraus aus dieser Zeiten Gleißnerei und Trug, heraus aus dem Fluchbezirk des Goldes und der triebhaften Gier, heraus aus der ästhetischen Welt des Dunstes, heraus aus der welschen Unnatur und dem räsonnierenden Journalismus — wie all dies ihn die Berliner Tage so streitfordernd erleben ließen. Dann beginnt der Kampf für neue Ideale: der Kampf gegen das kraftlose und leere Ästheten- und Litteratentum, gegen den alles überwuchernden Materialismus, gegen die verseuchende Dekadenz in Kunst und Leben. Es ist der Weg des wahren, aus dem Urgrund sittlicher Größe und Kraft schöpfenden Künstlers in seinem Ringen zu lichtstrahlender Höhe: „Werft sie ab, die Stimmung der Tiefe! Laßt euch nicht hinabziehen, ringt euch empor zum Licht! Und wenn die Außenwelt versagt, baut euch eine Innenwelt!"

Ich fahre schweigend in den hehren Glanz
Nach König Arthurs burgenvollem Lande.
Ich suche seiner Gralburg Zinnengold,
Ich such' ein Lichtreich ohne Maß und Ende.
Die Nacht steht neben mir, verträumt und hold —
Und betend falt' ich meine Pilgerhände."

Die Pilgerfahrt zu einer Lebensburg beginnt, da die Seele sich gegen die Außenwelt fest behaupten kann: „Im Stich gelassen von einer im Sinnlichen wühlenden Umwelt suchte der Einsiedler Bestätigung bei den Meistern der Vorwelt" — der Lebensbegriff „Weimar" trat in Gegensatz zum Litteraturbegriff „Berlin"; wir erinnern uns hierbei der Rede des Einsiedlers: „O Meister Goethe! Es wäre dir wahrlich schwer, unter diesen seichten, den

Tag beherrschenden Philistern heute deine Welt aufzubauen! Ich habe mich nach Weimar geflüchtet, hier einen Zipfel der Großen zu erhaschen, einen Nachhall, einen letzten Schimmer — allein Schönheit und Glanz des Großen ist von der Erde hinweggeschwunden". —

Dies ist die innere Entstehungsgeschichte der „Wege nach Weimar", in denen Lienhard seinem Volke einen Weg zu freier geistiger Höhe zeigen will. Hier kündet sich's, wie echt, deutsch und wahr sein Dichten und Streben. In jenem Werk sucht Lienhard die Bildungsideale der großen Erscheinungen einer Vergangenheit in der deutschen klassischen Zeit für die Gegenwart fruchtbar zu machen. Sein Pfad führt, „von Heinrich von Stein an, über Emerson, Shakespeare, Homer, König Friedrich, Herder, Jean Paul, bis zu Schiller und Goethe, die den Gipfel bilden". Sein Leitstern auf diesen Wegen war ihm nach seinem eignen Bekenntnis das Wort Richard Wagners: „Unsere Sache ist es, für die ethische Seele der Zukunft zu sorgen!" Von der Lebensburg Weimar aus sollen die Gralshelden in die Lande ziehen und das heilig hehre Werk einer Durchgeistigung und Beseelung des Deutschtums und, vom Deutschtum aus, der Menschheit vollführen. Den Namen Parsifal tragen sie auf ihrem Schild: „Durchdring' das finstre Lebenstal und finde den lichten Gral! Der Gral aber ist die Krone des Lebens!" —

So ward der Name Weimar der Sammelbegriff derjenigen Geister, die dem Deutschtum einen seelisch bedeutenden Gehalt verliehen. Und dieser kam bei ihnen nicht anders zustande als durch „ein Verzichten auf Behaglichkeiten der Welt um einer großen Idee willen — eben dies Tun und diese Kraft nennen wir Idealismus!" —

Dies war der Kampfesweg nach Weimar. Dann aber findet der Dichter seine Lebensburg, die ihn in schöpferischer Stille beheimatet. Das Traumbild vergangener Jahre ward zur Wirklichkeit:

„Längst bau' ich in Gedanken
Am Berg einen Königsbau,
Schaffend darinnen zu hausen
Über dem Heimatgau:
Hochkönigsburg des Geistes,
Wartburg des heil'gen Gral" ....

Das Lichtland „Weimar" ist gewonnen und hier kann nun der kühne Streiter „Deutschland zum Preis' und aller Welt zu Ehr'" es verkünden: „Du kämpfest nicht für dich allein: siegst du edel, so siegst du für alle!" — Das erhabene Bekenntnis des Genius sehen wir verwirklicht: „Die Macht der Meister ist ihre Ruhe; die Macht der Meister ist ihr Mut!" — Lienhard ist ein Mann des Kampfes, begeisternden Mut und unversiegbare Glaubenszuversicht schöpft er aus dem Urgrund seines Innern, der einzigartigen sittlichen Kraft seines Wesens. Noch heute ruht sein Kampf nicht, drei hehrste Aufgaben hat er sich zum Lebenswerk erkoren: „die Arbeit an der eigenen Gesamtbildung und Höhersteigerung, die Einfügung unseres Elsaßes in die deutsche Kultur, und der Ausbau unserer deutschen Reichsseele im Sinne eines künstlerischen und religiösen Idealismus." — —

Ein kleines, tiefgehaltvolles Werk hat Lienhard im vorigen Jahre hinausgesandt; er nennt es „Deutsche Dichtung in ihren geschichtlichen Grundzügen." Es ist eine in ihrer Art meisterhafte Darstellung unserer deutschen Litteraturgeschichte, die künftig als das Hausbuch der höheren Klassen unserer Gymnasien zu gelten hat. Für unser Thema bedeutsam ist die Gliederung dieses Werkes. Drei sinnbildlich vertiefte Ortsnamen wählt Lienhard für die Einteilung seiner Litteraturgeschichte: Wartburg, Wittenberg, Weimar. Eine Ritterburg, eine Bürgerstadt

und eine Residenz werden als Kulturzentren für das jeweilige Zeitalter herausgehoben. Von dieser idealen Warte aus betrachtet Lienhard den Werdegang unserer deutschen Dichtung: „Auf die Poesie laufen unsere Wege nach Weimar hinaus: auf das Gestalten einer vertieft erfaßten Schönheit in Wort oder Werk, in Tat oder Dichtung — gleichartig beides." So symbolisiert sich ihm der ideelle Gehalt seines Lebenswerkes im Namen „Weimar." Dies ist ihm ein Born all jener geistigen Höhenwerte im Kulturleben unseres Vaterlandes. Unter dem Symbol Wartburg betrachtet Lienhard in dem genannten Werk die mittelhochdeutsche Blütezeit der Ritterkultur. Der Name Wittenberg ist ihm die Überschrift für die Zeit von Luther bis Bach. In der Wartburg erblickt er ein nationales Sinnbild für die schatz- und geisthaltige Gralsburg im Wunderland der „großen Gedanken und des reinen Herzens." Sie ist ihm von tiefentscheidender Bedeutung für unser völkisches Leben, denn „es gehen ja tragische Spaltungen genug durch unsere deutsche Kultur. Wollen wir der Menschheit das sein, was wir nach den edleren Stoffen unserer Veranlagung sein k ö n n e n, Führer in das Reich der höheren Kultur, der Seelenkultur, ohne Vernachlässigung der Wirklichkeit, so sind Einigungsstätten wie die Wartburg wertvollste Symbole." Aber auch Weimar trägt den Beruf in sich, „eine hohe Schule der Schönheit und Weisheit zu werden." Um diesen Namen hat sich „eine vornehme Geistesgemeinde gesammelt, denen der Name Weimar Symbol geworden für feinere Kunst und Kultur!" Es ist eine Kulturinsel für Gegenwart und Zukunft: „Hier bist du an geweihtem Ort" — s o soll sie das Ziel der Pilgerfahrt jedes Deutschen sein, der mitzuarbeiten sich berufen fühlt, „die sittlichen Mächte zu wecken im deutschen Volke und seine poetischen Kräfte in den lebendigen Dienst der Zeit zu stellen". Ja, das eben ist das Endziel und das höhere Bewußtsein eines Edelmenschentums im Dienste Weimars, wie es Lienhard in seinen „Jugendjahren" bekennt: „D a s W e i m a r o d e r d i e G r a l s b u r g, d i e i c h m e i n e, s i n d n i c h t h i e r o d e r d o r t. D e r G r a l e r g l ü h t z u l e t z t i n u n s s e l b e r". Parsifal [der Mensch] — Gralsburg [das Ideal] — Weimar [die Wirklichkeit] — das ist die Auffassung Weimars bei Friedrich Lienhard.

Doch es liegt Weimar in so hehrer Bedeutung nicht einsam in deutschen Landen, es hat eine Schwesterstätte dort droben auf dem lieblichen Hügel von Bayreuth. Aber noch tiefer geht beider Verwandtschaft. Weimar und Wahnfried — die Stätten, da zweier deutscher Dichter Wähnen Frieden fand, da sie sich geborgen fühlen, „daheim zu Land, im echten Land, im Heimatland!" Beide erhoben diese Stätten zu Symbolen ihres Lebenswerkes und wunderbar fügt es das Geschick, daß der Dichter unserer Zeit im Schwesterland seiner Kulturideen die eignen Ideale wiederfindet. Nach dem Wunsch des Bayreuther Meisters sollte ja einst sein Lebenswerk in Weimar eine bleibende Heimstätte finden. Widrige Schicksale haben das verhindert, Bayreuth trat an seine Stelle. Nun ersteht ein Lebensalter später in diesem Weimar, dem Vorläufer Bayreuths, eine im Geiste seiner Vergangenheit neu aufblühende Kulturinsel und zwar in innigster Gemeinschaft mit der Stadt im Frankenlande. Hans von Wolzogen begrüßt in seinem „Bayreuther Gruß" den Dichter Weimars anläßlich seines 50 jährigen Geburtstages als den Bayreuth „innerlichst verwandten Geist", dem „der Dienst der deutschen Seele in hoher Tempelform deutscher Kunst" heilige Herzenssache ist.

Es ist ferner mit Recht betont worden, daß neben der Ideenwelt des klassischen Idealismus und der deutschen Romantik ohne die Kunst- und Kulturanschauung

Richard Wagners eine Erscheinung wie Lienhard nicht denkbar ist. Und die „Wege nach Weimar" sagen uns, daß Lienhard auf diesem Pfade Wagners Weg nach Bayreuth gekreuzt hat. Beide Wege aber erstreben das gleiche Ziel: die zentrale Bedeutung der Kunst „als einer von innen her den Organismus durchdringenden Lebensmacht" in den Vordergrund des Kulturlebens zu stellen. In diesem Sinne betrachtet Lienhard selber den Bayreuther Kreis als die Fortsetzung Weimars: „Darin steht Bayreuth seit Goethes Tod als besonderes Kulturland in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts." Dieses Kulturland ist zugleich ideeller Ausgangspunkt und Heimatsboden seines eigenen Schaffens und Wollens. Handelte es sich doch bei ihm zunächst um die Herausarbeitung der völlig verschütteten idealistischen Linie — wie konnte sie besser geschehen als in Anknüpfung an Heinrich von Stein — Bayreuth — Weimar. Heinrich von Steins treue Jüngerschaft, Chamberlains Kulturarbeit, Hans von Wolzogens stille Tätigkeit waren ihm die theoretische Verbindung zwischen Bayreuth und Weimar, die dann vertieft und erweitert wurde besonders durch den persönlichen Umgang mit der edlen Weimarer Freundin Adelheid von Schorn. Lienhards Seele ist tiefinnerlich auf den Bayreuther Akkord gestimmt. Bedeutungsvoll lassen ihn neben den übrigen Werken auch seine „Wege nach Weimar" des öfteren anklingen. Wie häufig und gern gesteht er eine Geistes- und Seelenverwandtschaft mit Bayreuth zu, jenem Bereich, in dem, wie er sagt, „gegenwärtig mit die feinste und edelste Bildung, die wir überhaupt in Deutschland besitzen, sich findet". Er reicht Bayreuth aufrichtig die Friedenshand mit dem Bekenntnis: „Wir stehen allem Schönen und Großen der Bayreuther Kunst herzlich nahe!" Denn er gewann einen Einblick „in die innere Arbeit der Bayreuther Kreise, eine treue, wahrlich nicht immer leichte Arbeit." Das schönste Bekenntnis der innigen Verwandtschaft zwischen den Symbolen Weimar und Bayreuth in der Auffassung Lienhards finden wir ausgesprochen in den „Wegen nach Weimar" mit folgenden Worten: „Wir kamen von einer religiösen Jugendzeit und aus den Märchenwundern unserer Waldstille; wir kamen von Wittenberg, Wartburg, Weimar und fanden nur [!!] in der Kultur Bayreuths inneren Anschluß. Hier konnte man anknüpfen; denn in diesem Geistesbezirk ist nicht Schilderung der Degeneration Ziel, Sinn und Wesen der Poesie, sondern entschlossene Hinwendung zur Regeneration. Nicht Verfall, sondern Aufschwung, nicht Skeptizismus, sondern starker Glaube an das Gute im Menschen." Dieser Ausspruch möge ergänzt werden durch eine Stelle in den soeben veröffentlichten „Jugendjahren", wo wiederum Bayreuth und Weimar zusammen genannt werden: „Jene wertvollen Menschen und Orte sind Orientierungspunkte, sind Stätten der Sammlung, sind Aussichtstempel auf unserer Wanderung durch das reizvolle und ernste Gebirge des Lebens."

Schillers Ruf an die Lichtsöhne dieser Welt: „Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben! Bewahret sie! Sie sinkt mit euch, mit euch wird sie sich heben!" — das ist die Gralesbotschaft, die Weimar und Bayreuth entsenden. Es ist ihr Wille die Schaffung einer künstlerischen und ethischen Kultur im Dienste der Humanisierung und Lebensverklärung der Menschheit. So möge uns allzeit als Segensstern voranleuchten, das heilige Gelöbde, das der Älteste des Bayreuther Kreises ausgesprochen hat:

„Der deutschen Seele gilt der Treue-Eid:
Bayreuth und Weimar reichen sich die Hände."

Ja, es wird unsere Aufgabe sein, uns die Symbole Wartburg, Wittenberg, Weimar zu Leitsternen im Kulturleben unseres Volkes zu machen. In diesem Sinne wählte sie Lienhard als Gliederung seiner „Deutschen Dichtung." Dabei vermissen

wir aber Eines: Weimars Schwesterstätte Bayreuth als ein Kulturzentrum des 19. Jahrhunderts und der Gegenwart — wählen wir auch für sie einen Stabreim von gutem Klang: Wahnfried. So gewinnen wir in Ergänzung Lienhards als die Grundlage neudeutscher Erziehung den Lebensgehalt dieser Weiheſtätten:

Wartburg, Wittenberg, Weimar, Wahnfried.

„Wollen wir hoffen" auch in unserer Gegenwart? Wollen wir dem deutschen Geist vertrauen? Ja, seien wir helle Siegfriedsgemüter, siegjubelnder Idealismus möge uns in solchem Sonnenglanze zu des Dichters Bekenntnis leiten: „Und doch! Ich laß' die Hoffnung nicht!" Aus dem Weltwirrwesen unserer Tage haben wir's begreifen gelernt, was uns vor Jahren ein edler Mann entgegenrief: „O ihr Deutschen, es gibt nur einen Weg zum Frieden: den Weg in die Seelen-Stille, in die schöpferische Stille!" Ganz Deutschland muß einmal jene stabreimenden Namen von edelstem Klang innerlichst erfassen und in den Mittelpunkt seines geistigen Daseins stellen. Dies zu leisten ist vor allem die Aufgabe unserer Schule. Soll in ihrem Unterricht etwas Herzenssache werden, so muß es den Weihegeist von Weimar und Bayreuth in sich tragen. Ein wärmerer und freierer Schulunterricht muß schon früh die Jugend mit diesen Trägern wahrer deutscher Bildung und Gesittung vertraut machen. Nur unverzagt das getan: euch leuchten jugendfrohe, begeistert strahlende Augen entgegen, ihr findet warme und empfängliche Herzen! Deutschlands Jugend will das Gute und Hehre, sie muß es nur kennen und lieben gelernt haben. In die Seelen solcher Jugend sät den Samen für Weimar und Bayreuth — dann wird für beide in der Zukunft eine herrlich reiche Ernte gedeihen. Ein heiliges Streben nach Lichtland, nach Tiefe und Edelsinn des Gemüts lebt in unserer Jugend — wollen wir ihr diesen Hunger nach Seele nicht stillen am Born jener Weiheſtätten unserer deutschen Meister? Wozu haben wir sie denn, diese Heimatlande wahrhaft deutschen Wesens, die entstanden als Lebensfrucht aus dem Ringen und Kämpfen des Genius? Nur dies eine Große gilt immer wieder für sie und dies sei zum Schlusse das Mahnwort und zugleich die tatfördernde Ermutigung an alle Erzieher und Förderer unserer deutschen Jugend und damit unseres Volkes Zukunft: „Wir haben unsere deutschen Kulturstätten. Wir müssen sie nur tiefer und feiner als bisher mit unserem Herzblut und Seelenleben verbinden .... Dies muß die Grundlage neudeutscher Erziehung bilden. Nicht nur in begrifflichem Erfassen, sondern viel mehr noch muß uns wichtig und wertvoll dünken der Lebensgehalt, die Seele, das Edelmenschliche, das von jenen deutschen Menschen und Stätten ausstrahlt."

Soeben erschien: Friedrich Lienhard. Der Meister der Menschheit. Beiträge zur Beseelung der Gegenwart. Einzelheft ℳ 1.75, Jahrgang ℳ 6. Stuttgart, Greiner & Pfeiffer. Sehr willkommen zu heißende, im Einzelnen zu beachtende Fortführung der „Wege nach Weimar" als Wege über „Akropolis, Golgatha, Wartburg".

Besprechungen.

Ernst Wachlers „Osning".

Das Buch Wachlers, über das ich an dieser Stelle ein paar Worte sprechen möchte, ist nicht ganz neu. Bereits in den letzten Friedenswochen des Jahres 1914 ist es bei G. K. Sarasin in Leipzig hervorgetreten. Ich möchte aber meinen, gerade während des Krieges, dessen lang erwarteter und im gegebenen Augenblick doch überraschender Ausbruch neben vielem Überflüssigen auch manches recht Schätzbare in seiner Wirkung gehemmt und beeinträchtigt hat, wäre es ganz angebracht, auch einmal über Dinge zu reden, die nicht gerade von heute und gestern sind.

Das Werk nennt sich auf seinem Titelblatt einen Roman, und ernstlich ist dagegen auch kaum etwas einzuwenden. Aber schon bald überzeugt war ich, daß es von dem heute gangbaren Typ dieser Kunstgattung ziemlich weit abliegt. Vieles erinnert statt dessen an die Zeit, als die wieder ausgereifte, dafür aber auch jugendfrischere Erzählungskunst der Romantik den Pfaden des Goethischen „Wilhelm Meister" folgte. Wir begleiten den Helden auf einer an inneren Erlebnissen nicht armen Wanderschaft, wir treten mit ihm ein in die Schenke, wo allerlei kleinbürgerliches und ländliches Volk sich ein Stelldichein gibt, wir machen Rast mit ihm im Försterhause und auf einem ländlichen Edelsitz; auf der Landstraße begleiten ihn „fahrende Gesellen", ein umherziehender Topfbinder, der zugleich ein Stück Spielmann ist, und das aus unserer Großväter Typen wohlbekannte findelkindartige halbwüchsige Mädchen in Knabenkleidern; ja, sogar eine geheime Gesellschaft spielt ihre gegen Schluß des Werkes immer bedeutsamere Rolle. Manches davon will sich zu den Gegenwartswerten, mit denen das Buch rechnet, nicht recht reimen, es dauert eine kleine Weile, bis man sich beschämt überzeugt, daß die Handlung in diesen Tagen spielt, und von den zeitbewegenden Mächten, die hineinragen, behält, wenn nicht der Klerikalismus, so doch der Sozialismus im Gesamtgefüge etwas Fremdes. Im Grunde hat aber diese eigenartige Weise des Sehens und Empfindens etwas recht Sympathisches und Wohltuendes, und die gefällige Stilisierung ändert auch nichts daran, daß Manches nicht ohne Glück nach dem Modell gearbeitet ist. So sollte es mich wundern, wenn die humoristische, fast an Spitzweg erinnernde Gestalt des schnurrigen Ex-Apothekers, der als „Bruder Enzian" botanisierend die Welt durchzieht, nicht identisch wäre mit dem Träger des gleichen seltsamen Übernamens, der vor Jahr und Tag auch meinen Lebensweg einmal gekreuzt und, wie ich zur Erheiterung von Wachlers Lesern hinzufügen darf, sogar einmal als ziemlich betagtes Semester bei mir an Übungen über Goethes „Tasso" teilgenommen hat.

Indessen liegt die Eigenart des Buches weniger in alledem, als in dem Problem, das Wachler sich gestellt hat und dessen Durchführung gegenüber das eigentlich Romanartige nur eine Rolle zweiten Grades spielt. Es handelt sich um die Erlebnisse eines Mannes, der nach Wanderungen durch alle Welt auf den heimischen Boden zurückkehrt, „das Land der Deutschen mit der Seele zu suchen". Er findet es in dem Gau, über dessen Täler und waldgekrönte Berge Hermann der Cherusker, so wie ihn Ernst von Bandel in treuer Liebe seinem Volke in Erz gebildet, die Spitze seines sieghaften Schwertes emporreckt, auf der Erde, an der bis heute das Gedächtnis Widekinds des Sachsen haftet und die seine Gebeine hegt. „Ich will

auf die Stimmen der Vorzeit lauschen, ob sie zu mir reden. Es gibt in diesem Lande viel Wundersames und Verborgenes", so lautet Asbrants Vorsatz, und in der Tat bringt ihm seine Wanderung durch Wald und Feld, durch Dorf und Stadt die Erkenntnis: „Hier sind Hauptsätze des Glaubens unserer Väter; wer hier ehrfürchtig weilt und aus den Brunnen trinkt, die hier rauschen, der lernt an sein Volk glauben; und wahrlich, das ist der Glaube, in dem wir die Welt überwinden". Darin spiegelt sich ein gut Teil der treuen und aufrichtigen Liebe, mit welcher der Verfasser selbst sich den Eindrücken des von Geschichte und Sage geweihten Bodens hingegeben hat, Eindrücken, bei deren Wiedergabe ihm ein glücklich entwickeltes Gefühl für das Landschaftliche, eine starke Liebe zur Vergangenheit und ein ausgeprägtes Deutschbewußtsein gleichmäßig zustatten kommen. Seinem Helden erblüht noch weiteres Glück: er findet in dem Lande seiner Verheißung die bereits ordensartig zu einem Bunde zusammengeschlossenen Helfer und Gefährten, die ihm zu seinem großen Werke, das echte Deutschtum in reiner Fülle neu erstehen zu lassen, brüderlich die Hand reichen. Zwei Ziele leuchten ihm dabei vor allem vor: ein Schöpfen aus dem Urquell in Gestalt eines Wiederanknüpfens an die Glaubensvorstellungen der Ahnen, und eine Erziehung der Jugend in bewußt und rein germanischem Sinne.. Die Verwirklichung dieses zweiten Ideals will er auf dem Grund und Boden in Angriff nehmen, zu dessen Herrn ihn eine edle Herzensneigung macht.

Es tut wohl, derartiges in Tagen zu hören, wo man aus den meisten namhaften Romanen den Eindruck gewinnen könnte, als sei aller Welt Schicksal nur im Heute und Morgen umschlossen und die Lösung der „Tagesfragen" des Wunsches letztes Ziel. Aber gerade hier hat andrerseits doch auch unsere künstlerische sowohl wie sachliche Kritik an Wachlers Arbeit einzusetzen. An der Klippe so mancher Verheißungsromane, eben im Verheißen stecken zu bleiben, ist auch der Verfasser des „Osning" nicht ungestraft vorübergeschifft: wozu sein Held im Laufe der Entwicklung gelangt, das ist kein Ziel, sondern nur ein Programm, ein Programm, das hin und wieder in Gesprächen der handelnden Gestalten, (die in ihrer Manier wieder an die Romantiker, diesmal besonders Tieck, aber auch an Goethes „Meister" unmittelbar erinnern) nicht ungewandt und nicht uneindringlich entwickelt wird, schließlich aber doch greifbare Taten nicht ersetzen kann und daher im Papierenen haften bleibt. Die weltfremde Gestalt des geheimnisvollen Alten, der, aufs innigste mit Vergangenheit und Zukunft seines Volkes beschäftigt, einsam in verborgener Höhle haust und vom Dichter wohl erfunden worden ist, um den stolzen Plänen Asbrants und seiner Genossen eine höhere mystische Weihe zu geben, treibt in ihrer Seltsamkeit diesen Mangel eher noch stärker heraus als daß sie ihn zu verschleiern vermöchte. Aber auch um den geschichtlichen Sinn, dessen der Verfasser sich so lebhaft bewußt ist, steht es nicht so recht wie es sollte. Ich lasse Wachlers persönliches Verhältnis zum Christentum und dem in seiner Gefolgschaft schreitenden Alten Testament, soweit es sich dabei um Religion handelt, absichtlich aus dem Spiel und möchte seinen eigenen Herzens- und Überzeugungsangelegenheiten um so weniger zu nahe treten, als er selbst sich, abgesehen von gelegentlichen, etwas minder sänftlichen Vorstößen gegen die römische Kirche, in der Auseinandersetzung mit fremden Glaubensmeinungen erfreuliche Mäßigung auferlegt. Aber die Frage rein kulturell angesehen: was soll es frommen, wohin soll es führen, eine Macht wie das Christentum, die, gleichgültig ob erwünscht oder unerwünscht, nun einmal jahrhundertelang an unserem geistigen Aufbau mitgearbeitet hat, auf einmal wie etwas nicht vorhanden Gewesenes zu überspringen und dafür an Vorstellungen anzuknüpfen, mit denen wir so oder so unweigerlich den unmittelbaren Zusammenhang verloren haben,

und nicht einmal unzweifelhaft klare Begriffe verbinden? Niemand wird verkennen wollen, wie unendliche und unschätzbare Güter wir der deutschen Altertumswissenschaft verdanken, aber uns auf das vorchristliche Germanentum festnageln zu sollen, bleibt doch eine starke Aufforderung, namentlich da alsdann mit nicht minderem Recht als die christliche auch die antike Gedankenwelt mit ihrem grundlegenden Anteil an dieser Bildung ausgeschaltet werden müsse. Die Folge wäre letzten Endes, daß wir auf Luther, auf Goethe, in gewissem Sinne selbst auf Bismarck zu verzichten hätten, um dafür die ohnehin schon unserm geistigen Besitz angehörige Edda einzutauschen, über deren im engeren Sinne deutschen Charakter zudem noch mancherlei Kritisches zu sagen wäre. Geschichtlich überkommenes Erbgut beiseite zu werfen, ist keine Kunst, das einmal Preisgegebene aber wiederzuerlangen eine unendlich schwere Aufgabe, die in hundert Fällen kaum einmal gelingt, und so ist es denn doch wohl besser, statt kühne Sprünge über ein Jahrtausend zu wagen, die vorhandenen Werte liebevoll auszugestalten und zu mehren, wozu uns alsdann allerdings auch, was die Paderquellen und die Wälder des Osnings rauschen, herzlich willkommen sein soll.

Im Sinne einer solchen Bereicherung darf uns auch Wachlers Dichtung als eine erwünschte Erscheinung gelten, und auch das dürfen wir ihrem Verfasser zum Ruhme nachsagen, daß er sich bei aller Kühnheit von der groben Nivellierungsart anderer auf Neugestaltung Bedachter erfreulich fern hält. Desgleichen tun die Sterblichkeiten des Werkes dem Sympathischen seines Eindrucks keinen Abbruch. Für einen Augenblick geht einem am Schluß Goethes Wort durch den Kopf: „Den lieb' ich, der Unmögliches begehrt".

Rudolf Schlösser.

Bayreuth und Draußen.

Aus den Vereinen.

Basel. Der W.-V. hat die Begründung eines „Freiwilligen Opernchors" zur wirksameren Ausgestaltung der Chöre in den Werken veranlaßt und bemüht sich um die Ermöglichung der Aufführung eines Werkes von Siegfried Wagner an hiesiger Bühne.

Darmstadt. Der diesjährige Vereinsbericht meldet 536 Mitglieder, 12 Vereinsabende, Vermehrung der Bücherei um 44 Bände und 14 Musikalien, Wiederwahl sämtlicher Mitglieder des Vorstandes; Vorsitzender Hr. Großh. Rat Hermann Sonne. — 27. 9. 276. Ver.-Abd. Kammermusikabend des Mannheimer Trios (Willy Rehberg, Hugo Birkigt, Carl Müller); Werke von Haydn, Hans Pfitzner, Schubert.

Kopenhagen. Der dänische W.-V. hielt drei Sitzungen ab, deren einer J. M. die Königin beiwohnte: 1. Abend Auswahl aus „Walküre", „Siegfried" und „Götterdämmerung" (Mitgl. d. Kgl. Oper), 2. Abend Cornelius' Weihnachtslieder, Liszt's Ballade und Liebestraum, Urfassung der Gralserzählung u. a., 3. Abend Einleitungsvortrag des Hrn. Vors. Dr. W. Behrend, Auswahl aus „Tristan und Isolde" und „Tannhäuser" (Frau Kammers. J. Brun, Hr. Kammersänger Cornelius), Loge's Erzählung.

Leipzig. Frauenverband. Am 17. 9. verabschiedete sich vor ihrem Wegzug die bisherige verdienstvolle Vorsitzende Frau Baurat Wolf. Als neue 1. Vorsitzende ward Frau Prof. Marie Pembaur gewählt. An Stelle der aus Gesundheitsrücksichten ausscheidenden Schatzmeisterin Frl. Marg. Loewenstein übernimmt Frau Geheimrat Leonhardt das Kassenamt. Der übrige Vorstand ward wiedergewählt; neu hinzu treten Frau Hofrat Meiner und Frau Lotte Jaeckel.

Nordhausen. In der Ortsgruppe des Richard Wagner-Verbandes deutscher Frauen hielt am 24. 6. Herr Pfarrer Gewalt eine einleitende Ansprache über die Friedensarbeit des Verbandes, welcher ein durch beseelte Charakteristik ausgezeichneter Vortrag der Vorsitzenden, Frau Pfarrer Maria Blech, über „Frauenlyrik im Kriege" folgte.

Wien. 23. 5. Feier des Geburtstags des Meisters: „Die Walküre", 2. Hälfte des 1. Aufzugs und Teile des 3. Aufzugs (Frl. Felicie Mihacsek, Frl. Charlotte Glaser, Frl. Luise Wandel, Hrn. Konzertsf. Karl Fälbl, Prof. Dr. Raimund Halatschka). Alois Höfler: „Wotans Auge und Ehe".

Abgeschlossen am 30. 9. 1918.

Inhaltsübersicht.

Richard Wagner.
Meistersinger und Bayreuth. 193.

Cosima Wagner.
An Franz Liszt. Eingeführt durch A. Seidl. 2.

Anna Bering.
Ton und Seele. 213.

Georg Braschowanoff.
Hellas—Germania, ein olympisches Geschwisterpaar. 130.

Paul Bülow.
Weimar in der Auffassung Friedrich Lienhards. 254.

Kurt Engelbrecht.
Christliche und deutsche Weltanschauung. 70.

Kurt von François.
Ästhetische Lebensgestaltung einst und jetzt. 60.

Wolfgang Golther.
Siegmunds Schwert. 51.

Karl Grunsky.
Über P. Bekker's „Das deutsche Musikleben". 187.

Karl Haller.
Zusammenhänge in den ästhetischen Anschauungen Schopenhauers und Wagners. 143.

Richard Hennig.
Farbige Musik und Musikphantome. 238.

Alois Höfler.
Seelenlosigkeit und Beseelung unserer Schulen. 9.—81. Kaiser Karls Jugendfestspiele. 25.

Otto Liebich.
Über Lienhard's „deutsche Dichtung" in ihren geschichtlichen Grundzügen. 184.

Richard Meister.
Die Bedeutung des Leitmotivs im Drama. 220.

Karl Alf. Meyer.
Leitmotive in der Dichtung. 27. — 104.

Franz Muncker.
Richard Wagner und Grillparzer. 179.

Bruno Sauer.

Winckelmann und Wagner. 176.

Rudolf Schlösser.

Über E. Wachler's „Osning". 259.

Arthur Seidl.

Herzog Friedrich von Anhalt †. 194.

Paul Stübe.

Luther und Wagner. 198.

Hans von Wolzogen.

Danksagung. 1. — Amalie Materna. 8. — Auch eine Erinnerung an Amalie Materna. 59. — Martin Luther, Bilder von Staffen. 72. — Deutsche Schrift. 73. — Anna vom Rath †. 192. — Ein Kriegsopfer. 193. — Franz Fischer †. 197.

Max Zimmermann.

Winckelmann, der Klassizismus und die märkische Kunst. 197.

Stimmen aus der Vergangenheit.

Über die deutsche Schrift. 77.

Bayreuth und Draußen.

Aus den Vereinen: Basel 79. Darmstadt 179, 190, 262. Eisenach, V. d. Fr. 79, Gera, V. d. Fr. 49. Kopenhagen 262. Leipzig, V. d. Fr. 262. Nordhausen, V. d. Fr. 262. Nürnberg, V. d. Fr. 76. Plauen 79. Wien 79, 180.

Außerhalb der Vereine: Baden-Baden (Thode) 191. — Berlin (Sternfeld, Möricke) 80. — Braunschweig (Egers) 80. — Leipzig (Prüfer, Lazarettveranstaltung) 190. — München (v. d. Pfordten) 190. — Wien (Höfler) 80.

Stipendienstiftung. 79.

Caritas 80. — Nationalbücherei in Gotha 192.

Beilagen: Bericht der Gobineau-Vereinigung. Zu IV—VII. Abrechnung der Stipendienstiftung. — Titel und Inhalt des Jahrgangs. Zu VIII—X.

Litterarische Anzeigen. Nr. 204—206. 65 Bücher. 45 Zeitungen. Mit 48 Bemerkungen.

Im Verlage des Herausgebers.

Druck von Lorenz Ellwanger vorm. Th. Burger, Bayreuth

Richard Wagner-Stipendien-Stiftung.

Unter Aufsicht der Königlichen Regierung von Oberfranken.

Abrechnung für das Jahr 1917/18.

1. Grundstocks-Rechnung.

Stand am 1. Oktober 1917	ℳ	220 347.88
Vermächtnis von Herrn Dr. Gustav Wittmer, Kassel	„	100.—
Spende von Herrn Rudolf Schmidt, Stuttgart	„	20.—
„ „ Frau Hartmann-Marti, Zürich	„	500.—
Zuweisung aus Stipendien-Rechnung	„	25 000.—
Stand am 1. Oktober 1918	ℳ	245 967.88

2. Vermächtnis der Frau Anna von der Osten.

Stand am 1. Oktober 1918 wie im Vorjahre	ℳ	703.50

3. Vermächtnis des Generalmusikdirektors Hermann Levi.

Stand am 1. Oktober 1917	ℳ	11 173.63
Anteile an Aufführungsgebühren aus den Jahren 1915—1918	„	9 870.21
Anteile aus Verkauf von Klavierauszügen und Textbüchern	„	747.15
Stand am 1. Oktober 1918	ℳ	21 790.99

4. Vermächtnis des Herrn Hermann Böhler.

Stand am 1. Oktober 1918 wie im Vorjahre	ℳ	3 000.—

5. Bernhard Loeser-Stiftung.

Stand am 1. Oktober 1917	ℳ	8 400.—
Spende von Frau Kommerzienrat Cäcilie Loeser, Berlin	„	600.—
Stand am 1. Oktober 1918	ℳ	9 000.—

6. Jubiläums-Sammlung.

Stand am 1. Oktober 1918 wie im Vorjahre	ℳ	198 240.78

7. Richard Wagner-Verband Deutscher Frauen.

a) Stand am 1. Oktober 1917	ℳ	167 396.30
Überweisung der Ortsgruppe Frankfurt a/M.	„	30.—
„ „ „ Leipzig	„	800.—
„ „ „ Cottbus	„	56.—
„ „ „ Nürnberg	„	1 000.—
	ℳ	169 282.30
Auf Wunsch der Verbandsleitung für Verbandszwecke bezahlt	„	570.70
Stand am 1. Oktober 1918	ℳ	168 711.60
b) Stiftung der Ortsgruppe Bremen wie im Vorjahre	„	21 323.21
Stand von a und b zusammen am 1. Oktober 1918	ℳ	190 034.81

8. Stipendien-Rechnung.

Stand am 1. Oktober 1917			ℳ 12 924.70
Übertrag von Zinsen-Rechnung			„ 26 985.67
			ℳ 39 910.37
Ausgaben für Unkosten	ℳ 579.63		
Übertrag nach Grundstocks-Rechnung	„ 25 000.—		
„ „ Rechnung für Außerordentliche Wohltätigkeit	„ 12 000.—		„ 37 579.63
		Stand am 1. Oktober 1918	ℳ 2 330.74

Rechnung für Außerordentliche Wohltätigkeit.

Stand am 1. Oktober 1917		ℳ 3 070.—
Zuweisung aus Stipendien-Rechnung		„ 12 000.—
		ℳ 15 070.—
Ausgaben für Unterstützungen		„ 14 775.—
	Stand am 1. Oktober 1918	ℳ 295.—

10. Zusammenstellung.

1. Grundstocks-Rechnung		ℳ 245 967.88
2. Vermächtnis von der Osten		„ 703.50
3. „ Hermann Levi		„ 21 790.99
4. „ „ Böhler		„ 3 000.—
5. Bernhard Loeser-Stiftung		„ 9 000.—
6. Jubiläums-Sammlung		„ 198 240.78
7. Richard Wagner-Verband Deutscher Frauen		„ 190 034.81
8. Stipendien-Rechnung		„ 2 330.74
9. Rechnung für Außerordentliche Wohltätigkeit		„ 295.—
	Stand am 1. Oktober 1918	ℳ 671 363.70

Dieses Vermögen besteht aus

a) mündelsicheren Wertpapieren (Nennwert ℳ 670 000.—) im Buchwerte von		ℳ 651 349.20
b) Guthaben bei der Bayerischen Vereinsbank, München, (für 9. Kriegsanleihe gezeichnet)		„ 20 014.50
		ℳ 671 363.70

Für Kriegsunterstützungen wurden bestimmt

im Jahre 1914	ℳ 13 000.—
„ „ 1915	„ 20 133.33
„ „ 1916	„ 16 866.67
„ „ 1917	„ 8 000.—
„ „ 1918	„ 12 000.—
	ℳ 70 000.—

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

Spenden und Überweisungen für die Stiftung wolle man freundlichst senden „für die Richard Wagner-Stipendien-Stiftung" an die Bayerische Vereinsbank München, unter gleichzeitiger Mitteilung an den unterzeichneten Schatzmeister der Stiftung Friedrich von Schoen.

Gesuche sind zu richten an den unterzeichneten Vorstand der Stiftung Dr. Siegmund Benedict.

1. Oktober 1918.

Richard Wagner-Stipendien-Stiftung.

Der Schatzmeister:
Friedrich von Schoen,
nunmehr: Berchtesgaden, Villa Brandholzlehen.

Der Vorstand:
Dr. Siegmund Benedict,
Elberfeld, Nützenbergerstraße 33.

Lorenz Ellwanger, vorm. Th. Burger, Bayreuth.