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.)

Zweiundvierzigster Jahrgang 1919.

BIBLIOTHEEK
DER
UNIVERSITEIT
TE
UTRECHT

Inhalt des zweiundvierzigsten Jahrgangs.

Erstes bis drittes Stück.

Hans von Wolzogen. Epimenides. — Richard Wagner. Die Ungarn. Mit Bemerkungen von Richard Sternfeld. — Armand Crommelin. Goethe und Bismarck, die Staatskünstler. — Günther Holstein. Franz Stassen der Deutsche. — Erich Schwebsch. Siegfrieds Schwerthand. — Erich Klocke. R. Wagners Nibelungenring und Parsifal in Beziehung zu J. Kants Kritik. — Rudolf Schlösser. Wagnerische Dichtungen in rumänischer Übersetzung. — **Besprechungen:** Karl Grunsky (Koch). Otto Liebich (Lienhard). — **Bayreuth und Draußen:** Aus den Vereinen. — Außerhalb der Vereine.

Viertes bis sechstes Stück.

Hans von Wolzogen. Deutschtum. — Armand Crommelin. Ein Gruß zum 6. Juni 1919. — Paul Pretzsch. Zur Musik Siegfried Wagners. — Adolf Zinßtag. Die Zukunft der Bühnenwerke S. Wagners. — Karl Friedrich Glasenapp. Aus dem Briefwechsel mit Adolf Zinßtag. — Erich Schwebsch. Goethe und Wagner 1. — Hans von Wolzogen. Wagnervereine nach dem Kriege. — Karl Siegmund Benedict. Friedensaufgaben. — Karl Grunsky. Vom Werte des Menschen. — Leonardo da Vinci. Lebensregel. — **Bayreuth und Draußen:** Aus den Vereinen. — Außerhalb der Vereine. — Caritas. — Angebot. — **Beilage:** Paul Pretzsch. Siegfried Wagners „Sonnenflammen".

Siebentes bis neuntes Stück.

Erich Schwebsch. Goethe und Wagner 2. — Max Seiling. Goethe als Mystiker. — Felix Groß. Die Erscheinung Christi im Rahmen des Wagnerschen Mythos. — Hans von Wolzogen. Reinhold Vieweg. — Reinhold Vieweg. Lohengrin und Christus. — Hermann Seeliger. Die Darstellung der Natur im Worttondrama R. Wagners. Mit einem Nachwort von Hans von Wolzogen. — Erich Schwebsch. Klingsors Speerwurf. — **Bayreuth und Draußen:** Hauptversammlung des R. Wagner-Verbandes deutscher Frauen in Hannover. — Aus den Vereinen. — Außerhalb der Vereine.

Zehntes bis zwölftes Stück.

Hans von Wolzogen. Vorspruch, nebst Erklärung. — Max Koch. Erinnerungen aus der Jugendzeit. — Karl Alf. Meyer. Eine Bemerkung zu Kleists „Prinz Friedrich von Homburg". — Ernst Meinck. Wotan als Mondgott. — Wolfgang Golther. Gurnemanz. — Richard Sternfeld. Meister Vogelsang und Meister Nachtigall. — Bruno Sauer, Dürers „David". — Rudolf Schlösser. Die Behandlung der Eigennamen in Wagners Dichtungen. — Arthur Prüfer. Schopenhauer und W. Raabe. — Felix Gotthelf. Dem Andenken Paul Deussens. — Hans Sommer. Vom Nationalen im Opernwesen und musikdramatischen Schaffen. — R. Sternfeld, Bismarck—Beethoven. — **Bayreuth und Draußen:** Aus den Vereinen. — Inhaltsübersicht. — **Beilage:** Titel und Inhalt des Jahrgangs.

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

Stück 1—3.

Wir müssen durch! Sorgen wir dafür, daß wir mit jedem Tage reifer und besser werden.

Königin Luise.

Die edelste Anstrengung des Weisen besteht nicht darin, die Gelegenheiten zu vermeiden, sondern, wenn sie sich darbieten, die Seelenruhe zu bewahren, in dem Augenblicke, wo alles, was ihn umgibt, seine Leidenschaften erregt und reizt.

Friedrich der Große.

Gedenke, daß du ein Deutscher bist!

Der große Kurfürst.

Epimenides.*)

Seht ihr des Friedens Zeichen flammen auf den Höh'n? —
Vergänglich ist ein Denkmal leicht erlosch'ner Glut!
Ein ander Denkmal, dauernd, dünkt mich an der Zeit:
fern unter'm Flackerscheine trügerischen Tags,
der wandelbar des Wesens wahren Sinn verbirgt,
tief in des Volkes Seele liegt sein fester Grund
und in des Volkes Leben ewig leb' es fort! —
Du liebes Volk, mein Volk, wie hatt' ich dich verkannt,
weil träumend ich dich traf auf unvertrautem Weg,
verkannt die Kräfte, wie lebendig noch in dir,
verirrt nur, weit, mit dir im wirren Wald der Zeit,
von falschem Licht geblendet, abgrundwärts gelockt
zum gift'gen Nebelreich goldtrunk'ner Unterwelt,
wo frevle Gier nach leeren Lebenslüsten haust.
Doch als an sie der Ruf der großen Glocke drang,
da wußten sie Bescheid und waren all' am Platz.
Verlassen hatten dich die guten Geister nicht,
und nun, wie herrlich zeigten sie sich dir getreu:
Mitkämpfer dir, und was die schwerste Last ertrug,
was nimmer wich und was da siegte, waren sie.
Denn sie sind ewig, Odem heil'ger Lebensglut!
Drum nicht nur mit des Krieges Fahnen laß sie zieh'n,
die leicht der Wind bewegt, der Sturm zerfetzen mag:
den Frieden weih' zum Tempel ihrer hehren Schar;
daß nicht das Herz der heimgekehrten Brüder dir
Heiltümer berge, die du nicht zu pflegen weißt,

*) Diese Verse der Schlußrede aus einem schon 1916 verfaßten „Friedensfestspiel": „Des Epimenides Heimkehr" mögen hier als Mahnworte des Bayreuther Geistes unseren ersten Friedensjahrgang, wie ich hoffe, von den Unsern wohlverstanden und mitempfunden, ausnahmsweise eröffnen. H. v. W.

daß dafür nicht des teuren Blutes Opfer floß,
Herrschaft zu sichern fremdem Geist im eignen Reich,
ja, daß der Kampf, der blutig uns geeinigt, nicht
den Fluch der Zwietracht hinterläßt betörtem Volk,
der alten Größe festen Grund dir untergräbt
und um des Friedens Segen traurig dich betrügt.
Der Friede, den sich jeder bange Tag ersehnt,
es ist der gleiche nimmer, den der Krieg zerbrach,
und wenn um ihn ein neuer Hader dich zerriß',
unwert, mein Volk, dann wärest du des edlen Guts.
Bedenk: geheiligt hat der Krieg dein Vaterland,
und wer ihm angehört, dem bleib' es wohlbewußt,
daß er an einer Weihestatt zu dienen hat.
Da nimm auch mich mit allem meinem Eigen auf!
Seh' ich doch wohl: Der Hort, den ich so streng bewahrt,
in eitlem Stolze deinem Leben abgewandt;
es ist kein ander Gold, als was dein tapfres Heer
in Heldentaten schlaggewaltig ausgemünzt.
Des sollt ihr Alle Hüter nun und Mehrer sein;
denn ungeleistet blieb des Volkes große Pflicht,
die nur der Macht dient und die Seele darben läßt.
Wehe dem Volk, das sie besaß und sie verlor!
Wehe der Jugend, die sich am Verlust begnügt
und des Ergrauten spottet, der ihn noch beklagt!
Die große Seele nur bewahrt dir Einigkeit,
zerteilt in tausend Lüfte, wo die Liebe fehlt.
So soll's nicht sein in unf'rem ahnentreuen Volk.
Erkenn dich selbst und Jene, die dich selbst erkannt,
die Lehrer dir und Leiter wieder zu dir selbst!
Mit deinen Meistern einig meisterst du die Welt,
und nur ein Solcher kann auch dir ein Meister sein.
So seh' ich klar nun meines eigenen Daseins Amt:
wenn du je weichen willst von unf'rer Heil'gen Pfad,
nachlassen in dem Dienst, verleugnen ihre Macht:
dann will ich Greis in deiner Jugend Mitte steh'n,
in ihren Seelen zünden neu das ew'ge Licht,
das heut, da sich auf eine schlachtenmüde Welt
ein friedensvoller Abend niedersenken will,
den reinen Morgen neuen Weltentags verheißt.
Das soll der guten Geister hoher Festtag sein,
und wo sie walten, dulden sie den Zwiespalt nicht.
Der Menschheit Seele lebt der Kraft des Volks vermählt,
Weltwissen sinkt dem Glauben an sein göttlich Herz,
liebreich zur harten Arbeit tritt die holde Kunst,
um Schwert und Leier windet sich der Friedenskranz:
das, Freunde, wahrt als Bild der höchsten Einigkeit! —

Ein unbekannter Aufsatz von Richard Wagner

aus dem Jahre 1849.

Die Ungarn.

Welche beseligende Kraft liegt doch in dem einem Worte: **Freiheit!** Wo gibt es in der ganzen menschlichen Sprache ein zweites, welches gleich diesem alles in sich faßte, was die Menschheit zu beglücken vermag? Frei von Leiden, frei von Kummer, frei von Sorgen, frei von Not, frei von allem, was unser Herz jetzt beklemmt, unsern Geist darniederdrückt, oh, welche unsägliche Wonne in diesem Gedanken! Ja, allein in der Freiheit, in der vollen unbeschränkten Freiheit ruht die menschliche Glückseligkeit. Darum hebt sich unsre Brust auch schon bei dem bloßen Klange dieses Wortes; darum auch pocht unser Herz in freudiger Bewegung, so oft wir hören, daß irgend ein Volk zur Freiheit erwacht ist, und die Namen der Männer, die für die Freiheit gestritten haben, die für die Freiheit gestorben sind, werden wiederholt von Mund zu Mund, von Haus zu Haus, von Land zu Land, und nicht allein das Volk, für dessen unmittelbare Befreiung sie gewirkt haben, nein, alle Völker, denen ihr Name bekannt ist, verehren und preisen sie als die Wohltäter des Menschengeschlechts, denn die Freiheit ist das allgemeine Gut, ist das allgemeine Glück der Menschheit. Darum auch wird der größte aller Freiheitshelden, darum auch wird Jesus in alle Ewigkeit verehrt, geliebt und gepriesen werden, weil keiner wie er mit so hohem Geiste, mit so gewaltiger Kraft gestritten hat für die Befreiung des Menschengeschlechtes, weil das Licht, welches er ausgegossen über die Erde, überallhin die finstere Nacht der Knechtschaft und des Wahns verscheucht, weil er uns das Rätsel des Lebens gelöst und uns gelehrt hat, daß unsere Bestimmung das Glück, daß das Glück die Freiheit sei, und endlich, daß die Freiheit nichts anderes ist als die Liebe, die allumfassende, die ganze Menschheit als Brüder begrüßende Liebe. Ja, die Freiheit, das ist die Liebe, und wo Ihr Neid und Mißgunst, wo Ihr Eifersucht und Haß, wo Ihr Kampf und Blut seht, da ist keine Freiheit, da ist nur Zwang und Knechtschaft, die ewige Quelle alles Schlechten und Verwerflichen.

Nun blickt auf unsre Erde, seht hin und sucht die Liebe, die Freiheit! Überall wohin ihr schaut, immer noch Kampf, immer noch Haß und Feindschaft, überall noch die Freiheit im blutigen Streite mit der Knechtschaft, aus deren teuflischer Umarmung sie sich loszuringen sucht. Doch was unsern trüben Blick erhellt, was uns neue Kraft, neuen Lebensmut giebt, das ist eben dieser

Kampf selbst, denn ihn müssen wir als einen heiligen erkennen, als den, welcher endlich das Menschengeschlecht der Freiheit, der Liebe, der Glückseligkeit zuführt. Darum jubeln wir so entgeistert *[so!]* jedem Volke entgegen, welches für die Freiheit sich erhebt; darum begrüßt es unser Herz als Brüder, mögen auch Berge und Meere uns trennen, möge selbst sein Name uns bis jetzt fremd ins Ohr geklungen haben. Und darum auch schlägt jedes Herz in freudiger Bewegung, sobald es den Namen Ungarn, den Namen Kossuth hört! Wer hat früher nach den Ungarn gefragt? Sie waren uns gleichgültig wie die Kroaten, wie die Kalmücken; das war, weil sie Knechte waren wie wir; doch jetzt, wo sie gegen Tyrannei und Knechtschaft, wo sie für die Freiheit kämpfen, jetzt begrüßen alle Völker Europas sie als Brüder, und verfolgen mit ängstlicher, liebevoller Spannung jeden ihrer Schritte, knirschen ob ihrer Leiden und jubeln ob ihrer Siege; denn wohl fühlen alle Völker, daß, wer für Freiheit kämpft, der kämpft nicht nur für sich, der kämpft für alle; und der Deutsche, der Slave, der Franzose, der Italiener, sie alle wissen, daß sie Teil haben an diesem Kampfe der Ungarn, daß er für sie Alle geschlagen wird.

Von jeher hatten die Ungarn eine größere Selbständigkeit als alle andern Völker Österreichs. Die Königswürde über Ungarn war nicht durch Erbrecht an das österreichische Kaiserhaus gefallen, die freie Wahl des ungarischen Volkes und des Reichstages hatte diese Verbindung bewerkstelligt. Die Ungarn hatten das Recht, ihren König selbst zu wählen, bis auf die neueste Zeit sich bewahrt, wenn sie es auch nur äußerlich ausübten und stäts den österreichischen Thronfolger zum König ausriefen. Ihre Verwaltung war eine getrennte von der österreichischen, und der Reichstag, in Verbindung mit dem Könige oder seinem Stellvertreter regierte, in Ungarn. Allerdings war auch in Ungarn die Adelswirtschaft nicht besser, als in allen andern österreichischen und slawischen Ländern; alle Gewalt, alle Rechte ruhten in den Händen des Adels; er war frei von Steuern, während die Städte und die Bauern die ganzen Lasten tragen mußten; allein der Adel war in Ungarn ganz anders beschaffen, als in den andern Ländern. Während es einerseits unermeßlich reiche Grundbesitzer, eine in Überfluß schwelgende Geistlichkeit gab, genoß ein großer Teil der ärmeren Bauern die Vorrechte des Adels und war eigentlich adelig, denn die Bewohner ganzer Strecken Landes waren zur Zeit der Türkenkriege wegen ihres tapfern Widerstandes in den Adelsstand erhoben und mit seinen Vorrechten begabt worden. Die Selbständigkeit der Regierung, die größere Freiheit, welche ein großer Teil des ärmeren Volkes genoß, war denn auch in Ungarn den Freiheitsbestrebungen besonders günstig; und als im März vorigen Jahres die alten Fesseln brachen, da stürzten in Ungarn die Vorrechte des Adels, der Geistlichkeit zusammen, das ganze Volk hatte erkannt, daß nur die freie Selbstregierung es glücklich zu machen vermag. Wohl fühlte der Hof, daß seine Macht dahin sei, wenn

das mitten in den slavischen Völkern gelegene Ungarn einer solchen Freiheit genösse, und er griff sogleich zu seinen alten Mitteln, die Völker zu unterdrücken, den künstlich geweckten und genährten Nationalhaß aufs neue zu benützen. Stäts hatte das österreichische Kaisertum die List gebraucht, welche der deutsche Bund und jetzt die Zentralgewalt ihm nachmachte, ein Volk durch das andere zu knechten, den Italiener durch den Deutschen, den Deutschen durch den Slaven, den Slaven durch den Ungarn und Italiener; und, wie der Hund in die Peitsche beißt, die ihn schlägt, so traf der Haß der unterdrückten Völker auch nur die Werkzeuge der Unterdrückung, nicht die Urheber derselben. Diese Blindheit des Volkes ward benützt, und die Slaven und Deutschen gegen die Ungarn aufgehetzt. So fielen die Kroaten unter Jellachich in Ungarn ein, und als Wien gefallen war, wendete sich Windischgrätz mit seiner ganzen Armee auch dahin. Der größte Teil des ungarischen Heeres befand sich infolge der alten Politik in Böhmen, Polen und Italien; nur wenige Regimenter in Ungarn selbst. Ein ganz neues Heer mußte geschaffen, geübt und bewaffnet werden, um den Truppen Windischgrätz', Jellachichs, die bluttriefend von den Brandstätten Wiens kamen, entgegengestellt zu werden. Groß war die Gefahr für Ungarn, doch Kossuth, der große ungarische Freiheitsheld, war ihr gewachsen. Ende November rückten die Österreicher ein, die Ungarn zogen sich zurück und verließen die unsichern Teile des Landes, die eine aus Deutschen, Slaven und Ungarn gemischte Bevölkerung besaßen. Bis Pesth rückte Windischgrätz langsam vor, während Kossuth in seinem Ungarlande die Männer zu den Waffen rief und übte.

Immer siegreicher kämpften die Ungarn im Süden ihres Landes, sodaß die Österreicher sogar die Russen zu Hilfe riefen; und jetzt, nachdem in vier Monaten ein herrliches Heer sich gebildet, ward der entscheidende Schlag geschlagen und Windischgrätz gezwungen, sich mit furchtbaren Verlusten zurückzuziehen. Noch ist der Kampf nicht beendet, noch ist die Kraft der Tyrannei nicht ganz gebrochen, doch ihre größte Waffe ist ihr entwunden. Zu zuversichtlich auf den Sieg hat sie zu früh ihr eigentliches Antlitz den betrogenen Völkern gezeigt, und mit Entsetzen erkennen jetzt die Slaven, die Böhmen, die Deutschen, daß sie in dem Kampf gegen Ungarn nur ihre eigene Freiheit vernichten. Sie sehen ein, welcher Wahn sie betörte, als sie glaubten, durch Bedrückung eines andern Volkes selbst frei zu werden, sie fühlten immer klarer, daß, wo ein Volk für Freiheit kämpft, es für das Glück aller Unterdrückten streitet, und der Haß, die Eifersucht in der Brust der Slaven weicht jetzt der Erkenntnis, daß der Ungar sein Bruder, sein Freund ist, der sich auch für sein Glück opfert. Der Drang nach Freiheit gebärt die Liebe, und laut jubelt jetzt der Böhme, der Kroate, der Pole jedem Sieg der Ungarn entgegen, und die Namen **Ungarn, Kossuth,** sie werden jetzt mit Begeisterung verehrt, wo sie früher mit Haß und Wut

beschimpft wurden. Dieser neue Geist der Verbrüderung, der Liebe, wie er jetzt über die österreichischen Völker gekommen, ist der Fels, an dem die Herrschaft der Gewalt, des Raubes, der Lüge machtlos zerschellen wird. Und nicht allein in Österreich sehen wir durch ihn den baldigen Untergang der Tyrannei hereinbrechen, nein, auch für Deutschland haben die Ungarn gekämpft, und jeder Streich, der Windischgrätz trifft, er macht bis in die fernsten Winkel Deutschlands das Vorrecht, die Gewaltherrschaft erzittern. So oft die Ungarn siegen, werden die deutschen Machthaber sanfter und nachgebender, so oft sie geschlagen werden, trägt auch der letzte Scherge der Gewaltherrschaft in Deutschland das Haupt stolzer und übermütiger. Die Ungarn werden siegen, das Reich der Freiheit, der Liebe, welches alle Völker Europas brüderlich umfängt, wird und muß uns werden. Schon schwindet immer mehr der alte Wahn der Nationalität, immer deutlicher erkennen wir, daß wir nichts sind, so lange wir nur Deutsche, Böhmen, Polen, Franzosen etc. bleiben, daß wir alle nur dann unsre Bestimmung erreichen, wenn wir Menschen sind, daß wir nur dann glücklich sein können, wenn wir Brüder sind. Darum Ehre und Preis unsern Brüdern, den Ungarn; sie bringen jetzt die größten Opfer für unser Aller Glück, ihnen danken wir zumeist, daß neue Hoffnung unsere beklemmte Brust erfüllt; sie führen die mächtigsten Streiche auf den alten Bau der Lügenherrschaft, sie mauern am rüstigsten an dem neuen Tempel der Freiheit, der Liebe, in den hochbeglückt alle Völker als Brüder einziehen werden.

(Aus Roeckel's „Volksblättern". Sonntag den 18. März 1849.)

Bemerkungen zu dem Aufsatz „Die Ungarn".

Der Meister erwähnt in seiner Selbstbiographie (XIV, 208) wohl ausführlich Roeckel's „Volksblätter", das Dresdener Revolutionsblatt (1848/49), doch nicht seine eigene Mitarbeit an der Zeitung. Diese ist aber nicht zu bezweifeln, seitdem C. Fr. Glasenapp den anonymen Aufsatz „Die Revolution", der am 8. April 1849 in den „Volksblättern" stand, als Wagners Eigentum abgedruckt hat. Er ist schon sprachlich eines der hinreißendsten Erzeugnisse der Wagnerschen Prosa: ein feuriger Erguß glühender Lava! Seitdem hat man nun noch mehre Artikel der Feder Wagners zugesprochen. Hugo Dinger („R. Wagners geistige Entwickelung" S. 128) führt eine Stelle aus den „Volksblättern" an und fragt: „Klingt das nicht ganz wie Wagner?" Er vergleicht die bekannte Rede Wagners im Vaterlandsverein (16. Juni 1848) mit zahlreichen Parallel-Stellen aus den gleichzeitigen demokratischen Blättern, um zu zeigen, daß der Meister von ihren Ideen stark beeinflußt worden ist; H. St. Chamberlain in seiner Kritik Dingers fragt richtig, ob diese Stellen, wo ihre Ähnlichkeit mit der Rede auffällig ist, nicht von Wagner selbst herrühren könnten? (Bayr. Bl. 1894 S. 76).

C. Fr. Glasenapp war es nicht gelungen, jemals ein Exemplar der „Volksblätter" zu Gesicht zu bekommen. Wer aber den schmalen Band, der sich in der Dresdener Kgl. Bibliothek befindet, genauer durchsieht, wird nicht daran zweifeln, daß Wagner ein eifriger Mitarbeiter der Zeitung seines Freundes gewesen ist. Darum sind in den 12. Band der „Sämtl. Werke" zunächst zwei Aufsätze aufgenommen worden: „Der Mensch und die bestehende Gesellschaft" (10. Febr. 1849) und „Deutschland und seine Fürsten" (15. Okt. 1848). Aber es müssen sehr wahrscheinlich noch mehre von ihm sein. Es sind die, welche so ganz das Gepräge seiner Diktion tragen und auch inhaltlich, in ihrem stäts auf das Höchste gerichteten Sinne, ihrem rücksichtslosen Freimut und idealen Schwung, auf seine damaligen, um alles Bestehende unbekümmerten, durchaus revolutionären Bestrebungen hinweisen — es müßte denn sein, daß Roeckel selbst so sich von Wagners Stil erfüllt hätte, daß man diese Artikel, die ja alle anonym sind, auch ihm zuschreiben könnte. Das ist aber ganz unwahrscheinlich und widerspricht auch der Bemerkung Wagners, der an Roeckel gerade das Kurze, Belehrende, Klare, Nüchterne seiner Aufsätze rühmt. Davon ist in den hier gemeinten aber nichts zu finden, um so mehr Glut, Überschwang, Leidenschaft und gewisse, immer wiederkehrende Sätze und Worte, die sich auf den Glauben, die Freiheit, die Menschenliebe, den Wahn, die Knechtschaft usw. beziehen. Vielleicht war es gerade die glückliche Ergänzung des Stils der beiden Freunde, des nüchternen und des begeisternden, welche den „Volksblättern" eine so große Verbreitung verschaffte. (Vgl. Dinger, a. a. O. S. 104 Anm. 2). Eine bestimmte Bestätigung der Mitarbeit Wagners an den „Volksblättern" liegt aber auch vor, indem in einem Leipziger Witzblatt „Reibeisen" ein „Theophrastus" unterzeichneter Artikel vom 24. Juli 1849 von Wagner sagt: „Er war ein eifriger Mitarbeiter von Roeckel's klassischen „Volksblättern"; seine Aufsätze atmen eine glühende Begeisterung, und man merkt ihnen an, daß ihr Verfasser ein Künstler, ein Poet war". (Dinger, a. a. O. S. 241).

Es ist nun die Frage, ob wir auch den vorliegenden Aufsatz „Die Ungarn" (18. März 1849) der Feder Wagners zuschreiben dürfen? Einige Parallelen mögen dies belegen.

Die Erwähnung von Jesus, dem „größten aller Freiheitshelden", weist auf den Verfasser des „Jesus von Nazareth" (1848) hin. Auch in anderen Revolutionsschriften ist Christus genannt (XII, 219, 221, 223; dann in „Kunst und Revolution"); wer hätte so geschrieben, wenn nicht Wagner?

Das zweimalige „üben" in Bezug auf Heer und Waffen ist wie im „Lohengrin" gebraucht: „Den Heerbann übte ich zum Widerstand".

Das Wort „adelig" wird häufig so gebraucht („Parsifal").

Die Wendung „Blickt auf!" „Blickt hin!" „Seht hin" findet sich regelmäßig damals in der Prosa Wagners.

„Die Nacht der Knechtschaft und des Wahns" ist ihm ganz eigentümlich; wir denken auch an Rienzis Gebet.

„Ihre größte Waffe ist ihr entwunden" — Wagnerischer Ausdruck.

„Mit so gewaltiger Kraft gestritten hat" — „Lohengrin": „Desto gewaltiger kämpfte Gottes Kraft".

„Weil er uns das Rätsel des Lebens gelöst" — „Tannhäuser": „Daß ich das Rätsel meines Herzens löse!"

Das Beispiel vom „Hund, der in die Peitsche beißt, die ihn schlägt", findet sich ähnlich in einem gleichzeitigen Briefe an Uhlig (16. IX. 49): „einem Hunde, der die Prügel weg hat".

Im selben Briefe lesen wir: „Ich will glücklich sein und das ist der Mensch nur,

wenn er frei ist". In unserm Aufsatz heißt es: „Allein in der Freiheit ruht die menschliche Glückseligkeit".

Das Wort „Menschengeschlecht" findet sich fast in jedem Aufsatze Wagners (XI, 302; XII, 221, 222).

„Die ganze Menschheit als Brüder begrüßende Liebe" — dieser Anklang an die Neunte Symphonie (die er in jenen Tagen, am Palmsamstag, 1. April, wieder in Dresden aufführte) durchzieht ebenfalls alle seine Schriften jener Zeit; so zum Schluß wieder: „daß wir nur dann glücklich sein können, wenn wir Brüder sind".

Diese Parallelen mögen genügen, um die Urheberschaft des Meisters zu belegen.

Über den Inhalt des Aufsatzes wäre mancherlei zu sagen, denn es ließe sich eine ausführliche Betrachtung der revolutionären Anschauungen Wagners daran knüpfen. Doch sei dafür auf Glasenapps Aufsatz in dem Bayreuther Taschenbuch für 1889 (S. 11) „R. Wagner der Revolutionär", und besonders auf Chamberlains Vortrag „R. Wagner und die Politik" (Bayr. Bl. 1893, S. 137) hingewiesen, wobei freilich zu bemerken, daß seit jener Zeit eine Fülle neuen Materials, vor allem „Mein Leben", hinzugekommen ist.

Die Abfassung unseres Aufsatzes fällt in die Tage, da in der Paulskirche die letzten erregten Abstimmungen über das Oberhaupt des zukünftigen deutschen Staates stattfanden. Wagner aber hatte schon lange keine Hoffnung mehr auf einen guten Ertrag des Frankfurter Werks. Wenn er in seiner Selbstbiographie von „den gewaltigen Reden" jener „allermachtlosesten Menschen" spricht, so hatte er wohl auch früher schon erkannt, warum ihr Parlament fruchtlos bleiben mußte. In ihm paarte sich stets mit dem idealen Schwung der Sinn für die Macht und das Erreichbare. Daß die Revolution, wenn sie siegen wolle, die militärische Macht für sich haben müsse, stand für ihn fest. Daher seine Bemühungen, durch groß gedruckte Aufrufe die sächsischen Soldaten auf die Seite der Aufständischen hinüberzuziehen. Daher auch beim Erscheinen „der gut bewaffneten und organisierten Erzgebirger" in Dresden sein starker Eindruck, daß nun erst Ernst in eine Sache komme, die ihm bis dahin nur „ein Schauspiel zur Unterhaltung" erschien (XIV, 244): dasjenige Element, das er bis dahin im deutschen Volk vermißt hatte, trat plötzlich „sinnfällig in lebensfrischester Farbe" an ihn heran, nämlich eine gut gerüstete Volksmiliz, die gegen die Soldaten wirksam kämpfen konnte. Die Einrichtung einer Volksmiliz statt stehender Heere gehörte zu den demokratischen Forderungen von 1848. August Roeckel aber hatte sich ganz besonders mit der Frage der Volksbewaffnung beschäftigt; sie „wurde die Veranlassung zu seiner aktiven Beteiligung an den weiteren Ereignissen jener Zeit". („Sachsens Erhebung und das Zuchthaus zu Waldheim" S. 38). Er hat seinen Freund Wagner für diese Ideen begeistert, wie sich ja aus der Rede im Vaterlandsverein (16. Juni 1848) ergibt, in der Wagner durch seine witzige Bemerkung über das „stehende Heer und die liegende Kommunalgarde" so starken Anstoß erregt hatte (XVI, 27). Schon vorher hatte er am 19. Mai an Professor Wigard, den demokratischen Vertreter Dresdens in Frankfurt, geschrieben (XVI, 11): Das Parlament solle beschließen „sofortige Einführung der Volksbewaffnung nach dem uns bekannten Modus". Wigard, Stenograph und Herausgeber der stenographischen Aufnahmen der Verhandlungen im Nationalparlament, ist offenbar in Dresden mit Wagner und Roeckel in engem politischen Verkehr gewesen; er hat auch bereits am 26. Mai Roeckel's Schrift „Deutsche Volksbewaffnung" in der Paulskirche verteilt. (Stenogr. Bericht S. 114).

Das war es, was Wagner an der deutschen Erhebung vermißte und was ihm nun von Ungarn her so erhebend vor die Augen trat: die militärische Rüstung

einer Nation, deren Volksheer die stehenden Heere der Österreicher aufs Haupt schlug. Dies Gefühl wurde damals in weiten Kreisen der deutschen Revolution geteilt: alle jene, die bei der überall eingetretenen Reaktion an ihren Hoffnungen verzweifelten, sahen plötzlich einen siegreichen Aufschwung von Ungarn her herannahen: konnte Österreich dadurch bezwungen werden, dann durfte auch die deutsche Revolution noch auf Erfolg rechnen. Merkwürdig ist, wie sicher Wagner den Sieg der Ungarn voraussah: als er seinen Aufsatz Mitte März schrieb, hatten die militärischen Erfolge eben begonnen; die großen Siege traten erst im April ein und hatten ja dann das für Österreich demütigende Hilfegesuch an Rußland zur Folge.

So kam für Wagner viel zusammen, um ihn für die ungarischen Siege zu begeistern. Der Haß gegen das despotische Rußland, aber auch gegen Windischgrätz und die österreichische Reaktion, der Robert Blum zum Opfer gefallen, vereinte sich bei ihm mit der Aussicht auf eine neue Belebung der deutschen Bewegung von Ungarn her und mit der Bewunderung des Mannes, der damals so Viele durch Wort und Tat hinriß, Ludwig Kossuth. Man sieht auch deutlich an einigen Stellen unseres Aufsatzes eine Abbitte des Dichters, der im „Lohengrin" die Ungarn als wilde Horden hingestellt hatte und nun als Freiheitshelden verehren muß.

Hiermit hängt nun aber etwas rein Menschliches zusammen, was in diesem Aufsatz lebhafter als irgendwo bei Richard Wagner hervortritt: die allgemeine Bruderliebe, die sich in stärkster Leugnung der nationalen Schranken ausspricht. Die Frage, ob man auf Seiten des deutschen Österreichs gegen die Italiener und Ungarn stehen oder mit den Freiheitskämpfern gegen die österreichischen Unterdrücker sympathisieren solle, hat damals viele deutsche Herzen bewegt. Genau zur selben Zeit wie Wagner rühmt J. Fröbel am 20. März in der Paulskirche Kossuth und meint: „Die Ideen der Demokratie haben unter den Kroaten und Walachen vielleicht tiefere Wurzel geschlagen als in einigen obskuren Provinzen unseres Vaterlandes". Wagner aber geht nicht von der Politik, sondern von einem ideal-demokratischen Ethos aus, das man auch nicht kosmopolitisch nennen darf, oder gar international. Die nationale Eigenart auszulöschen lag ihm wahrlich fern; kurz zuvor (31. August 1847) hatte er an Gaillard geschrieben: „Nationale Gesinnung, Stolz, und zunächst dieser nationalen Gesinnung selbst eine gewisse Einseitigkeit müßten uns das echte Kunstinstitut geben, wie sie es den Franzosen gegeben haben". Was er auslöschen will, das ist die Feindschaft der Nationen um der Nationalität willen; diese furchtbare nationalistische Gefahr für die Zukunft hat er prophetisch erkannt. Wenn es in unserm Aufsatz heißt: „Schon schwindet immer mehr der alte Wahn der Nationalität", so darf man wirklich eine Vorahnung des Monologs des Hans Sachs darin sehen; denn was ist es, was — stärker als alles — die Menschen in unnütz toller Wut aufeinander losschlagen läßt, wenn nicht der nationale Haß? Wenn Wagner in „Staat und Religion" meint, daß im politischen Leben sich der Wahn als Patriotismus äußert, so hat er schon sechzehn Jahre vorher im „Jesus von Nazareth" (XI, S. 301) geschrieben: „Nun lehret uns aber Jesus auch die Schranken des Patriotismus zu durchbrechen und unsre reichste Befriedigung in dem Heile des ganzen Menschengeschlechts zu finden".

Das führt uns auf den Kern der Wagnerschen Ideen. Über den Nationen steht das Menschengeschlecht, an dessen Brüderlichkeit der von Beethovens letzter Symphonie Begeisterte glaubt; die Freiheit dieses Menschengeschlechts sieht er in der Liebe, der allumfassenden, die ganze Menschheit als Brüder begrüßenden Liebe.

In dieser vollen unbeschränkten Freiheit beruht die menschliche Glückseligkeit. Das Gegenteil ist Zwang und Knechtschaft, Haß und Feindschaft. Der Haß tritt am schlimmsten im Nationalhaß auf, dessen sich die alten Regierungen bedienten, um die Völker in Knechtschaft zu erhalten: ein Volk wurde gegen das andere gehetzt, besonders von der österreichischen Herrschaft. In der Tat hatte ja die Wiener Regierung die Kroaten gegen Ungarn losgelassen. Nur darin hat Wagner geirrt, wenn er meint, die wachsende Demokratie würde sich von diesem Nationalhaß befreien, wie denn ja Slaven, Böhmen, Deutsche schon erkennen müßten, daß sie im Kampfe gegen Ungarn nur ihre eigene Freiheit vernichteten. Die Erfahrung hat gelehrt, daß überall Demokratien nationalistischer gesinnt seien, als Monarchien. Freilich sind auch die modernen Staaten himmelweit von dem Ideal Wagners entfernt; diese von den Götzen der Mehrheit und des goldnen Kalbes gepeitschten Demokratien haben damit nichts mehr zu tun.

„Der alte Wahn der Nationalität" war für Wagner der Nationalhaß; *sein* Kosmopolitismus bestand in einem edlen Wetteifer der freien Nationen, die *nichts* seien, wenn sie *nur* Deutsche, Böhmen, Polen, Franzosen blieben, aber ihre Bestimmung erreichten, wenn sie Menschen würden, und ihr Glück fänden, wenn sie Brüder seien. Er spricht in der selben Zeit („Die Kunst und die Revolution") von dem „Gewissen der absoluten Menschenliebe"; weil das den Griechen gefehlt habe, seien sie von den Barbaren unterjocht worden. Sie haben also ihre Freiheit verloren, weil sie selbst die Freiheit in ihren Mitmenschen, den Sklaven, unterdrückten. Erst das Christentum hat das Gewissen der absoluten Menschenliebe geweckt und die Freiheit gebracht, daher ist für Wagner Jesus der größte aller Freiheitshelden. Der Begriff der Freiheit bei ihm ist ein religiöser, wie denn seinen Freiheitshelden „Rienzi" der Nimbus religiöser Hoheit und Demut umschwebt. So betrachtet er den Freiheitskampf der Ungarn als die Morgenröte des „neuen Geists der Verbrüderung, der Liebe". Sie werden siegen, denn „das Reich der Freiheit und der Liebe, das alle Völker der Erde brüderlich umfängt, wird und muß uns werden".

Richard Sternfeld.

Goethe und Bismarck, die Staatskünstler.

Von Armand Crommelin.

Was ist Politik? Oder sagen wir lieber: Was sollte sie sein? H. St. Chamberlain gibt uns in seinen „Politischen Idealen" hierauf die erschöpfende, einzig mögliche Antwort. Das heißt, man sollte meinen, daß diese Antwort die einzig mögliche sein müßte; sie lautet: „Politik" im heutigen Sinne soll es im neuen Deutschland nicht geben; an ihre Stelle tritt Staatskunst". Nun gebe ich zu, daß dieses eigentlich keine Antwort ist auf die aufgeworfene Frage: „was ist Politik?" Wohl aber auf ihre Ergänzung: „was sollte sie sein?"

Politik soll also Staatskunst sein, wobei die letzte Silbe dieses Wortes — um ein klares Verständnis anzubahnen — zunächst zu betonen sein wird; denn sie besagt, daß der Politiker ein Künstler sein soll. Bei jemand, der mit Recht Anspruch auf den Namen Künstler machen will, muß man Genialität voraussetzen können. Genialität offenbart sich im Tun. Jedem Künstler wohnt das schöpferische Prinzip inne, dessen Äußerung zur zwingenden Notwendigkeit wird; eben an dieser Not erkennt man den geborenen Künstler. Auch der Beruf zum Staatskünstler setzt also diese schöpferische Notwendigkeit voraus; wer diesen Drang nicht in sich fühlt, ist ein Pfuscher oder günstigstenfalls ein blutiger Dilettant; was er allenfalls zustande brächte, würde — um mich eines in Künstlerkreisen beliebten Jargons zu bedienen — als Kitsch gebrandmarkt werden müssen.

In der Kunst ist unbedingte Beschränkung auf ein Spezialfach fast noch gebotener als in anderen Berufen. So kommt es auch, daß der bedeutende Staatsmann oft scheinbar kein Auge und kein Ohr für andere Künste hat; er wird dann einseitig gescholten, und ihm wird Mangel an Interesse für „ideelle Dinge" vorgeworfen; gewöhnlich zu Unrecht; vorausgesetzt nämlich, daß er ein wirklich Großer ist. Grundlegend für jeden Künstler muß zunächst die Beherrschung des Technischen sein. Diese kann ihm erst völlige Meisterschaft sichern. Um zu ihr zu gelangen ist jedoch strenge Konzentration vonnöten, wie denn auch Sammlung zur endgültigen Fassung und Gestaltung des ursprünglich ungebändigten Schöpfungstriebes erheischt wird. — Wer ist denn überhaupt vielseitig? und was haben wir von der sogenannten „vielseitigen Bildung" zu halten? Diese Vielseitigen sind gewöhnlich Allesswisser, die eigentlich nichts wissen, sich selbst jedoch einbilden, daß sie sehr viel wissen. Wirklich vielseitig kann nur das Genie sein. Wir stehen in stummer Verehrung vor der erhabenen Gestalt Goethes und sind überwältigt von der erstaunlich vielumfassenden Gewalt seines Wissens und Könnens; und dennoch ist absichtliche Beschränkung eine charakteristische Eigenart

seines Wesens. Denken wir an die zeitweilige völlige Abschließung gegen alles, was seine eigenste Tätigkeit auch nur im geringsten zu stören angetan war. Denken wir an die Flucht nach Italien, welche nur das Ergebnis langjähriger innerer Kämpfe und die schließliche Krönung einer ganzen Reihe ähnlicher Absonderungsversuche war. Die „Harzreise im Winter" ist, neben zahlreichen Brief- und Tagebuchstellen, hierfür eines der erhabensten Zeugnisse. Wie ein unwillkürliches Erkenen seiner eigenen überragenden Größe und eine Ahnung seiner seelischen und geistigen völligen Einsamkeit klingen uns die Verse entgegen:

„Du stehst mit unerforschtem Busen
Geheimnisvoll offenbar
Über der erstaunten Welt
Und schaust aus Wolken
Auf ihre Reiche und Herrlichkeit . . . ."

Goethe wird vielfach als das unpolitische Universalgenie empfunden, Bismarck dagegen als die einseitig politische Begabung. In beiden Behauptungen liegt ein Kern von Wahrheit; keine jedoch trifft in ihrer Unbedingtheit zu. Eines steht fest: gemeinsam ist diesen beiden Deutschen Männern die Genialität. Ich möchte Goethe keineswegs eine unpolitische Begabung nennen; ebenso wenig wie Bismarck einen einseitigen Politiker. Diese Beurteilung erscheint mir doch gar zu oberflächlich. Wir wollen zu beiden emporblicken als zu Weisen und Deutschen und hier den skizzenhaften Versuch machen, sie aus dieser Perspektive auch in ihrem politischen Wirken zu verstehen, wobei — dieses möge hier noch einmal ausdrücklich hervorgehoben werden — „politisch" nicht in dem landläufigen Sinne der dilettantenhaften, unverantwortlichen Geschwätzigkeit, sondern in der oben bereits angewandten Bedeutung als „staatskünstlerisch" verstanden werden soll.

Wenn beiden die Genialität gemeinsam ist, so möchte ich hinzufügen: und die Weisheit. In der Weisheit liegt das Allumfassende des Genies. Nicht jeder geniale Mensch ist weise; wohl aber muß der wahrhaft Weise genial sein; erst die Weisheit läßt ihn die beherrschende Gewalt erlangen, die ihn zum Bezwinger des Lebens macht. Ein sieghaftes Bezwingen des Lebens sollte jeder kluge Mensch seinem Streben zum Ziel setzen. Ganz besonders gilt dieses für den Staatsmann, auf den so viel Äußerliches, so viel wirklich und scheinbar Unwichtiges einstürmt, welches dennoch bewältigt werden muß. Gerade das Erledigen solcher Äußerlichkeiten erfordert vom genialen Menschen eine ungeheuere Überwindung, es verbraucht viel mehr kostbare Nervenkräfte als das erlösende Schaffen aus zwingendem inneren Müssen. In diesem Sinne haben sich sowohl Goethe als Bismarck in unbeirrbarer Folgerichtigkeit als weise Lebenskünstler bewährt.

War nun Goethe wirklich so durchaus „unpolitisch", war Bismarcks Geist so einseitig „politisch" gerichtet, wie man gewöhnlich behauptet? Ich

glaube es nicht. Beide haben rechtzeitig erkannt, worauf sie sich beschränken mußten um mit den Kräften, die sie in sich ruhen fühlten, das denkbar Höchste zu leisten und zu erreichen. Und hierin liegt ein gut Teil ihrer Größe und ihres Erfolges. Es gehört zu der dem genialen Menschen eigentümlichen Veranlagung, daß er fühlt, wo die Grenze seiner Begabung liegt, und daß er selber die Grenze seiner Leistungsfähigkeit bestimmt. So tat Goethe, als er sich durch die Flucht nach Italien endlich auf sein eigenstes Gebiet zurückzog. So tat Bismarck, als er sich vollständig auf sein staatsmännisches Wirken beschränkte. Es besteht kein Zweifel, daß ein allumfassender Geist wie derjenige Goethes auch unermeßlich Großes geleistet haben würde, wenn das Schicksal von ihm die Gestaltung eines großen Staatswesens verlangt hätte. Desgleichen kann man von Bismarck behaupten, daß sein Geist so groß, sein Verstand so scharf, seine Bildung so umfassend gewesen sind, daß er auch jede andere Stelle im praktischen Leben nicht nur mit Auszeichnung, sondern mit beherrschender Meisterschaft ausgeführt hätte. Beide erkannten jedoch rechtzeitig die besondere Richtung ihrer Begabung als vorherrschend und maßgebend an, deren Entwicklung und Betätigung uns zum unermeßlichen Segen geworden ist.

Es gibt genügend sehr bekannt gewordene Goetheworte, die als Belege dienen könnten um zu beweisen, daß dieser überhaupt größte und weiseste Mensch als ein durchaus unpolitischer Kopf angesehen werden muß. Ich nenne die oft angeführte Äußerung: „Ich mag mich sehr gerne regieren und besteuern lassen, wenn man mir nur an der Öffnung meines Fasses die Sonne läßt". Sie steht, nach Chamberlain, „Goethe", in einem Briefe an Sartorius aus der Mitte des Januar 1815. Noch schlagender erscheint als Beweis das Wort aus dem 7. Buche, 6. Kapitel der „Lehrjahre", wo Therese Lothario redend einführt und ihn sagen läßt: „Wenn der Mann sich mit äußeren Verhältnissen quält, wenn er die Besitztümer herbeischaffen und beschützen muß, wenn er sogar an der Staatsverwaltung Antheil nimmt, überall von Umständen abhängt und, ich möchte sagen, nichts regiert, indem er zu regieren glaubt, immer nur politisch sein muß, wo er gern vernünftig wäre, versteckt, wo er offen, falsch wo er redlich zu sein wünschte"; . . . . . An Zelter schreibt Goethe unter dem 26. Dezember des Unglücksjahres 1806: „Durch die bösen Tage bin ich wenigstens ohne großen Schaden durchgekommen. Es war nicht Noth, mich der öffentlichen Angelegenheiten anzunehmen, indem sie durch treffliche Männer genugsam besorgt wurden; und so konnte ich in meiner Klause verharren und mein Innerstes bedenken". Diese Worte werden oft so gedeutet, als ob Goethe nicht deutsch oder gar unpatriotisch empfunden hätte, als ob Preußens Schmach und Deutschlands Knechtschaft ihm gleichgültig gewesen wären. Wie kurzsichtig sind solche, welche so reden; wie bitter unrecht tun sie Goethe dem Deutschen.

Die hier angeführten Äußerungen Goethes reden eine deutliche Sprache.

Die erste und die letzte enthalten einen nicht mißzuverstehenden Hinweis auf die innere Sammlung. Sie sind als zwei von den vielen Zeugnissen aufzufassen, daß Goethe, nachdem er einmal seine Bestimmung klar erkannt, sich unter keinen Umständen bewegen ließ, von der vorgezeichneten Bahn abzuweichen. Wir können vor dieser Standhaftigkeit nur Ehrfurcht empfinden und versuchen, einer solchen Gesinnung nachzueifern. Nur so können, ein ausreichendes Maß an Begabung vorausgesetzt, bedeutende oder hervorragende Leistungen, auf welchem Gebiete es auch sein möge, entstehen. Die an zweiter Stelle angeführten Worte sagen uns kurz und bündig, in der drastischen Gegenüberstellung von „politisch" und „vernünftig", Goethes Ansicht über das Wesen der Politik, wie es deutlicher wohl nicht gesagt werden könnte. Hiermit ist auch Goethes Stellung dieser „Politik" gegenüber gegeben. Er hatte sich ein Jahrzehnt lang von 1776—1786 intensiv um die Staatsgeschäfte des Herzogtums Sachsen-Weimar-Eisenach bemüht und fühlte sich durch diese äußerliche Tätigkeit, obwohl einerseits gefördert (denn lernen konnte dabei immer sogar ein Goethe), doch im allgemeinen unbefriedigt und zersplittert. Seine schöpferische Kraft lag eben auf so ganz anderem Gebiete. Trotzdem hat er während jener Jahre seiner offiziellen Amtsführung für das kleine Ländchen Unvergängliches geleistet. Nun hat zwar Goethes Tätigkeit hauptsächlich auf dem Gebiete der Verwaltung gelegen; besonders als Organisator ist er hervorgetreten; mit vielem alten Zopfigen hat er aufgeräumt; seit seinem Auftreten wehte, manchmal zum Aerger seiner älteren Kollegen, ein frischer Wind in den verschiedenen Ressorts. Eigentlich „politisch" ist Goethes Wirken nie gewesen, jedenfalls nicht in der gewöhnlich beliebten Anwendung dieses Wortes; ganz abgesehen davon, daß in dem kleinen Staate, wo er wirkte, damals kaum Raum für „politische" Evolutionen gewesen wäre, war Goethe für ein Politisieren wegen dessen von ihm von jeher erkannter „Unvernunft" nicht zu haben.

„. . . . und so konnte ich in meiner Klause verharren und mein Innerstes bedenken". Nur in tiefer Ergriffenheit vernehmen wir diese Worte, die den besten Schlüssel zum Verstehen von Goethes Persönlichkeit und seines Wirkens bedeuten. Ein Goethe „bedenkt sein Innerstes"; daneben muß alles Weltgeschehen, und wenn es sich auch scheinbar noch so wuchtig und als überwältigend schicksalsschwer darstellt, als nichtig und äußerlich zurücktreten. Zum „Bedenken des Innersten" gehört auch das Beziehen einer jeden von außen auf uns einwirkenden Erscheinung, möge sie nun naturgeschichtlicher, weltgeschichtlicher oder anderer Art sein, auf eben dieses „Innerste". Nur durch das „Innerste" kann ein Goethe jeglichen Eindruck verarbeiten und ihn so, aber auch n u r so seinem Volke tausendfach segenbringend vermitteln. Das ist die Art Goethes: Aufnehmen, denkend verarbeiten, durch ein unsterbliches Gebilde höchster Kunst oder konzentriertester, gediegener wissenschaftlicher Forschung das „Bedachte" wieder von sich geben. Zwar, alles,

was er schafft, hat zunächst, von außen kommend, seine Phantasie beschäftigt und angeregt. Sein Wirken für sein Volk ist jedoch ein Mittelbares, weil das viele in ihm „Aufgeregte" (wie er sich ausdrückt) erst der gründlichen und langen Läuterung durch seinen Geist, durch sein Herz, durch seinen Verstand bedarf, um wieder furchtbringend unter den Menschen weiter wirken zu können. Grenzt es nicht an Blasphemie, wenn man einen Goethe der Gleichgültigkeit gegen die staatlichen Schicksale seines Vaterlandes zeiht? Ist es nicht seit langem erwiesen, daß Goethes mittelbares Wirken, durch die ununterbrochen tätige Kraft seines „Innersten", Ewigkeitswerte geschaffen hat, die alles, was alle unmittelbar Wirkenden — auch die Größten — zusammengenommen jemals für ihre Völker geschaffen haben, an Tiefe und Dauer um Himmelshöhe übertrifft? Für einen solchen Mann kann es keine „Politik" geben. Er kann nur eine „Staatskunst" anerkennen. Schon als Kind verfolgt er — inmitten einer österreichisch beeinflußten und gesinnten Umgebung — mit dem eigenartigen, aber wertvollen Vater in fieberhafter Spannung die Taten und Schicksale des großen Preußenkönigs. Es ist von jeher die Persönlichkeit als solche, die ihn fesselt. Die starke Persönlichkeit, der Tatmensch, zwingt stäts, durch die bloße Kraft der Tat, anderen — besonders aber den Überragenden und Großen unter ihnen — mehr oder weniger Hochachtung und Bewunderung ab, auch wenn sein Wirken feindlich oder gefährlich sein sollte. Hierdurch erklärt sich Goethes Haltung dem groben Emporkömmling Napoleon gegenüber. Er sah ihn als den gewaltsam hinreißenden Tatmenschen, der schon allein dadurch als mit dem Nimbus der Größe umstrahlt erscheinen mußte, weil er wie ein vernichtendes Meteor in eine Weltversammlung von unfähigen Schwächlingen hineinplatzte. Napoleon und Goethe! Es sind Abgründe, welttiefe Klüfte, welche die beiden trennen! Napoleon, das Geschöpf der Revolution; das Produkt einer demokratischen Entwicklung, die in krasser, brutaler Deutlichkeit uns die unberechenbare Willkür dessen, was wir „Politik" nennen, vor Augen führt. Goethe, der Weise, der alles Sprunghafte, jede Willkür verabscheut, der „Entschiedenheit und Folge das Verehrungswürdigste am Menschen" findet, kurzum, der Politik nicht anders denn als Staatskunst gelten zu lassen gewillt ist! Und doch begegnet er Napoleon mit einer Art zwar etwas neugieriger, aber doch immerhin bewundernder Hochachtung; er verschmäht es nicht, die französische Ordensauszeichnung anzunehmen und zu tragen. Es ist die einsame Größe des Außerordentlichen, die unwillkürlich anzieht inmitten einer Welt von kleinlicher Schwäche.

Besonders bemerken sollte man auch in der oben angeführten Briefstelle an Zelter die Worte: „Es war nicht Noth, mich der öffentlichen Angelegenheiten anzunehmen, indem sie durch treffliche Männer genugsam besorgt wurden". Goethe wäre also in selbstloser Weise bereit gewesen, in die Staatsgeschäfte einzugreifen, aber: „es war nicht Noth". Wem aber ver-

dankte es der weimarische Staat, daß es „nicht Noth war", daß Goethe sich „der öffentlichen Angelegenheiten annahm", wem verdankte er es, daß „sie durch treffliche Männer genugsam besorgt wurden?" Nun, wem anders als wiederum dem zwar durchaus unpolitisch, wohl aber staatskünstlerisch veranlagten Goethe und seinem Fürsten Karl August, der, allen Anfeindungen zum Trotz, des jungen Frankfurter Patriziers weltumspannenden Geist frühzeitig erkannt und ihn an sich zu fesseln, ihn an die richtige Stelle zu setzen und zu erhalten verstanden hatte. Karl August ahnte trotz seiner eigenen Jugend, daß ein Goethe alles leisten konnte, sobald er es nur ernstlich wollte. In dem herrlichen Abschiedsbriefe vom 2. September 1786, einen Tag vor Antritt der italienischen Reise, schreibt Goethe an den Herzog: „Im Allgemeinen bin ich in diesem Augenblicke gewiß entbehrlich, und was die besonderen Geschäfte betrifft, die mir aufgetragen sind, diese habe ich so gestellt, daß sie eine Zeitlang bequem ohne mich fortgehen können; ja ich dürfte sterben und es würde kein Ruck tun". Und etwas weiter heißt es: „Nur bitte ich, lassen Sie niemanden nichts merken, daß ich außenbleibe. Alle, die mir mit und untergeordnet sind oder sonst mit mir in Verhältnis stehen, erwarten mich von Woche zu Woche, und es ist gut, daß das also bleibe, und ich auch abwesend, als ein immer erwarteter würcke". Hier haben wir den Schlüssel zu dem Geheimnis, warum „es nicht Noth war", daß Goethe sich im Oktober 1806 der „öffentlichen Angelegenheiten" annahm, wie es kam, daß zu der Zeit die „trefflichen Männer" nicht fehlten, sodaß ein Goethe in „seiner Klause verharren" und das weit Wichtigere leisten, „sein Innerstes bedenken" konnte. Es war sein Geist, der in der weimarischen Staatsverwaltung fortwirkte. Im Jahre 1806 war es noch wie anno 1786: Goethe wirkte, auch abwesend, als ein „immer erwarteter". Das ist einer der Gründe der unerschöpflichen Schaffenskraft des Genius, auch in praktischen Dingen, daß er zu organisieren und andere durch seinen Geist zu befruchten und anzufeuern weiß, sodaß er nach vorübergehender eigener Einrichtung und Leitung, nach Angabe der großen Richtlinien, die weitere Ausführung den herangezogenen tüchtigen Kräften überlassen und somit sich selbst neuen schöpferischen Aufgaben hingeben kann. In dieser Richtung war Goethe ganz besonders ein Meister. Bestätigt findet man diese Ansicht in Chamberlains grundlegendem Werke „Goethe" im zweiten Kapitel S. 114. Dort heißt es u. a.: „Rückblickend auf seine Beamtenjahre in Weimar sagt Goethe von sich, er sei „eigentlich konstruktiv, nicht empirisch tätig gewesen", denn er habe sich als „zum technischen Geschäft gleichsam untauglich" erkennen müssen". „Eigentlich konstruktiv, nicht empirisch", darin liegt die ganze richtunggebende Größe des Genies ausgedrückt. Unter den treu-ergeben und fleißig nach schöpferischer Anregung Goethes und im Dienste des Herzogs und des Landes arbeitenden Kräften seien hier nur die Namen des Landkammerrats Franz Kirms, seines unermüdlichen Beistands in Theaterangelegenheiten; Chri-

stian Gottlob Voigts, des treuen „Freundes und Dieners" genannt, ohne dessen Rat und unausgesetzte Mitwirkung „bis an Voigts 1819 erfolgten Tod in öffentlichen und auch in privaten Geschäften Goethe fast nichts beschlossen und durchgeführt hat"; ferner Lenz, Eichstädt, Kanzler von Müller; diese alle waren Goethes Gehilfen und ausführenden Organe, ebenso wie er sich mit untrüglichem Scharfblick die Hilfe des Professors Loder zum gründlichen Erfassen der Anatomie des menschlichen Körpers, Johann Karl Wilhelm Voigts zur Einführung in die Geognosie des Bergbaues und zum Ordnen seiner Sammlungen, Riemers und später Eckermanns zu litterarischen Zwecken sicherte. (Siehe auch hierüber: Chamberlain, „Goethe", S. 113 ff.). Dies alles konnte er und mußte er, nicht nur weil er „eigentlich konstruktiv, nicht empirisch" tätig war, sondern damit er es sein konnte. Denn nur so hat Goethe für sich selbst, für seinen Herzog, für uns leisten können, was er geleistet hat. Nur durch diese Art zu schaffen, durch diese geniale Auswahl und Benutzung der Kräfte anderer konnten die hehren Gaben seines Geistes, seines Verstandes, seines Herzens so voll zur Geltung kommen, nur so konnte er restlos der heiligsten Pflicht, der Pflicht gegen sich selbst genügen, welcher Erfüllung ihn einzig befähigt hat, seinen Zeitgenossen und der Nachwelt das zu sein, was er ihnen war und uns ist: der unsterbliche Schöpfer unsterblicher Werke; nicht nur der „Dichter", sondern der erhabenste Inbegriff des Tatmenschen, der durch strengste Selbstzucht, durch weiseste Beschränkung es zur höchst denkbaren Leistung gebracht hat.

Wir wissen, daß Goethe nichts mit der „Politik" zu tun haben wollte. Wer einen Blick in das Getriebe der nur auf Effekthascherei bei den Wählern berechneten Parteipolitik getan hat, wird zustimmen müssen, daß „Politik" in dem Sinne, wie sie gemeinhin verstanden wird, nur lähmend, nicht fördernd wirken kann; daß von ihr noch nie eine befruchtende Kraft ausgegangen ist. Dieses hatte Goethe längst erkannt, als die ersten Vorboten des „Revolutionsideals", unter dessen Folgen die ganze Welt sich heutzutage windet und krümmt, sich aufdringlich bemerkbar machten. Chamberlain sagt, „Politische Ideale", IV. Kapitel: „gar nirgends aber herrscht blutiger Dilettantismus so unbeschränkt wie auf dem Gebiete der Politik!" und „Goethe", III. Kapitel, über Goethe: „. . . . wogegen er den Parlamenten jeden Respekt verweigerte und von ihnen weder Gebot noch Huldigung duldete". Dies ist also Goethes Standpunkt; wir kennen ihn auch aus so manchen eigenen Äußerungen des großen Weisen. Nun ist der Parlamentarismus der Angelpunkt der modernen „Politik". Der Mann, der so über dieses üble Laster spricht und denkt wie Goethe, der ferner so lebt und wirkt wie dieser Deutsche, der ist das hehrste Beispiel für sein Volk, er ist am meisten berufen, diesem Volke den wahren Begriff der edlen Politik, der Staatskunst beizubringen, und er ist durch sein Leben, durch sein Wirken der erste mittelbare Verkünder der Idee der Staatskunst.

In Bismarck verehren wir den erfolgreichsten unmittelbar wirkenden Staatskünstler. Freilich, ohne die anderen großen Unmittelbaren: Kurfürst Friedrich Wilhelm, König Friedrich Wilhelm I. und Friedrich II., hätte er wohl schwerlich in dem preußischen Boden die Fundamente gefunden, auf welche er das mächtige Gebäude des Deutschen Reiches, seine wahrhaft genial-künstlerische Schöpfung hätte errichten können.

Was bedeutet diese Bezeichnung „unmittelbar" in Bezug auf Bismarcks schöpferisches Wirken? Sie besagt zunächst, daß Bismarck anders zu wirken berufen war als Goethe. Ich versuchte im ersten Teile dieses Aufsatzes darzutun, wie Goethes Geist zwar stäts frisch lebendig äußerliche Eindrücke in sich aufnahm; wie er diese jedoch erst durch innerliche Verarbeitung bedeutend gestaltete und sie in der Form eines unsterblichen Kunstwerks oder als bahnbrechendes Ergebnis wissenschaftlicher Forschung von sich gab. Am vollkommensten findet man diese Geistestätigkeit Goethes ausgedrückt in einem der ersten hochbedeutsamen Briefe Schillers (25. 8. 94.) an den Einzigen, der dann allmählich immer enger mit ihm befreundet werden sollte. Ich nannte diese Art Goethes zu wirken und zu schaffen, die mittelbare.

Wenn ich nun Bismarck als den unmittelbar Schaffenden bezeichne, so soll damit angedeutet werden, daß er schon von früh auf durch die Umstände des Lebens gezwungen war, sich des Äußerlichen zum Erreichen äußerlicher Zwecke zu bedienen. Dieses liegt schon in Bismarcks anfänglicher Tätigkeit als Landwirt und Rittergutsbesitzer mit allem, was drum und dran hängt, begründet. Daß Bismarck trotzdem so ungeheuer Großes schuf und sich von Anfang an seines Zieles so bewußt war, das ist der beste Beweis seiner einsamen Künstlergröße. Er verstand es, durch seinen ungeheuren Geist auch das Unbedeutende zu befruchten, es bedeutend zu machen. Das hat er mit Goethe gemein, nur die Art, wie beide zu Werke gehen, ist eine verschiedene. Im Grunde genommen, ist Bismarck ebenso wohl ein Verächter dessen, was man „Politik" nennt, wie Goethe. Wie Goethe erkennt Bismarck rechtzeitig das Wesen, die Kraft seiner genialischen Begabung, aber auch ihre Grenzen. Die Natur hat ihm, wie Goethen, die Weisheit verliehen, sich zu beschränken. Wie Goethe durch einen energischen Entschluß alle unmittelbare politische Betätigung gewaltsam abschüttelt, um sich auf sein eigenstes Gebiet zurückzuziehen, um der heiligen, gebieterischen Pflicht gegen sich selbst zu genügen, so gewinnt Bismarck es über sich, seinen großen, tiefgründig gebildeten Geist auf die scheinbar einseitige staatsmännische Tätigkeit zu beschränken, welche jedoch, im Bismarckschen Sinne aufgefaßt, durchaus nicht einseitig ist, da sie alles und jedes der menschlichen Zustände zu umfassen im Stande ist. Die Größe von Bismarcks Beschränkung auf das, was er als seine Kraft erkannt hatte, auf dasjenige Gebiet, auf welchem er das Höchste zu leisten sich berufen fühlen konnte, und zugleich die Verschiedenheit der Arbeitsrichtung seines Geistes von derjenigen Goethes liegt darin begründet,

daß Bismarck, der turmhoch über jedem politischen Parteiwesen, über jeder Parlamentswirtschaft Erhabene, sich der bestehenden politischen Zustände und Kampfmittel zur Erreichung seiner Ziele bediente. Er erkannte frühzeitig ihre Unzulänglichkeit und Schwäche; trotzdem verschmähte er es nicht, den ihn nötig dünkenden Gebrauch von ihnen zu machen. Warum? Weil die schöpferische Not es ihm gebot, und . . . . weil er sie beherrschte. Da haben wir in wenigen Worten den erschöpfenden Ausdruck der Künstlerschaft Bismarcks: das Gebot der schöpferischen Not einerseits als das Korrelat zu der „eigentlich konstruktiven" Tätigkeit Goethes, und das Beherrschen andererseits als Ausdruck des vollendet sicheren technischen Könnens. Gerade das, was wir vom Künstler verlangen.

Einige Stellen aus Bismarcks Briefwechsel mögen hier eingeschaltet sein. (Siehe Horst Kohl, Bismarckbriefe, 1836—1873). „. . . . . Ich habe seit bald nach dem Wollmarkt unsern vagabondirenden Landrath vertreten, viel Feuer, viel Termine mit schmutzigen Bauern bei starker Hitze und viele Reisen in sandigen Kienhaiden gehabt, so daß ich des Landrathspielens vollkommen überdrüssig bin und meine Pferde auch. Nun bin ich kaum acht Tage in Ruh und muß schon wieder dem Vaterlande als Soldat dienen; Du siehst how men of merit are sought after, the undeserver may sleep".*)

„. . . . . Außerdem scheint es mir fast nothwendig, daß ich hier Deichhauptmann werde, wenn die Sache nicht wieder in unrechte Hände kommen soll . . . ." **)

„Seit 8 Tagen bemühe ich mich vergebens, zu ergründen, wann ich werde nach Pommern reisen können. Zuerst ist die Deichschau, zur Bequemlichkeit der Regierungscommissarien, die erst die Wischerdeiche sehen wollen, um 8 Tage hinausgeschoben, und pour comble de malheur bin ich aufgefordert, vom 22. October bis zum 16. November als Geschworener in Magdeburg zu sitzen, bei bekannter Strafe von 100 bis 200 Thlr." ***)

Scheinbar verlohnt es sich nicht, diese alltäglichen Äußerungen aus Bismarcks Briefwechsel hier niederzuschreiben. Ganz abgesehen davon, daß auch die unwesentlichste Äußerung Bismarcks für uns von Wichtigkeit ist, eben weil sie von Bismarck stammt, sind diese es besonders, weil sie uns unter vielen anderen als Bestätigungen dafür dienen können, daß der ungeheure Geist eines Bismarck es nie verschmäht hat, sich der alltäglichsten Dinge anzunehmen; daß gerade dieses Befassen mit scheinbar unwichtigen Äußerlichkeiten für ihn die Stufenleiter geworden ist, längs der er einzig die Höhe erklimmen konnte, die seinem Genius ungehemmte Freiheit der Entfaltung und der Betätigung verleihen sollte. Bismarck konnte „nur

*) Brief an die Schwester Malwine von Arnim vom 21. 8. 1845.
**) Brief an den Bruder Bernhard von B. vom 7. 2. 1846.
***) Brief an den Bruder Bernhard von B. vom 12. 10. 1850.

Politiker" sein, weil sein Geist so überlegen war, daß ihm diese Einseitigkeit nichts anhaben konnte.

Hier möchte ich eine Episode einschalten, die mir neulich selbst in einem Briefwechsel mit einem meiner Freunde vorgekommen ist. Dieser Freund ist ein kluger Mann; sein Geist streng logisch gerichtet; sein Denken diszipliniert. Obwohl ein begeisterter Anhänger des Deutschgedankens (er ist Deutschschweizer) vermag er dieser Begeisterung offenbar nur eine Richtung in das Ideale zu geben und sie nicht auch auf das Reale zu übertragen. So hält er es z. B. für unrichtig, daß ein Chamberlain, der Werke wie „Richard Wagner", „die Grundlagen des XIX. Jahrhunderts", „Goethe" usw. geschaffen hat, sich seit Kriegsausbruch in seinen verschiedenen Kriegsaufsätzen so heilig-ernst und eindringlich für die deutsche Sache eingesetzt hat. Er findet, ein solcher Mann sei zu schade, um sich mit so nebensächlichen äußerlichen Dingen wie ein Weltkrieg eingehend zu beschäftigen. Er vergeude nur seine Zeit, indem er dergleichen Dinge treibe. Hierauf wäre zu antworten, daß es doch nur darauf ankommt, wer sich mit solchen Wirklichkeiten abgibt; und wie man es tut. Die ideale Gesinnung allein tut es nicht; sie muß einen realen Hintergrund haben, wie denn überhaupt jede Tätigkeit des Menschen einen praktischen Hintergrund haben muß. Gerade die praktische Seite des Lebens vermag dem Geiste und dem Körper die Frische zu geben und zu erhalten, die sie durchaus brauchen, um wieder in höherem Sinne tätig zu sein. Wenn ein Mann, der weiter noch nichts geleistet hat, sich plötzlich nur mit politischen Dingen befaßt, so führt das zu nichts. Sein Geist hat nicht den hohen Flug, um das Äußerliche, das Alltägliche, was seiner Tätigkeit notwendig anhaften muß, in ideelle Werte umzuläutern. Wir sehen dieses in drastischer Weise in unseren Parlamenten bestätigt. Dagegen ist das Wirken Chamberlains während des nunmehr seit beinahe vier Jahren wütenden Krieges uns gerade der beste Beweis für die Richtigkeit meiner oben aufgestellten Behauptung. Daß Chamberlains Kriegsschriften zu den sehr wenigen gehören, ja, wahrscheinlich die einzigen sein werden, deren Wert bis weit, weit über den Krieg hinausreichen wird, das kommt eben daher, weil er den „politischen" Stoff, den er behandelt, von einer höheren Warte aus betrachtet, als es seine Kritiker gewöhnlich zu tun vermögen. Er versteht es, dem Realen die ideale Seite abzugewinnen und sie in den Vordergrund zu stellen, während es dann, durch seinen Geist befruchtet und bereichert, wieder unter die Menschen hinauswandert, um so das Große und das Gute zu wirken, die Begeisterung zu wecken, welche uns in diesen schweren Jahren stäts von neuem erheben und stärken. Wir sehen hier einen ähnlichen Schaffensgang wie bei Goethe: Anregung und Anschauung des Wirklichen, intensivstes seelisches und geistiges Verarbeiten und ein Vonsichgeben des Erfahrenen in höchster, geläuterter Vergeistigung. — Ich wollte mit diesem Beispiel nur dartun, daß mein Freund unrecht hatte

mit seiner Ansicht, ein Chamberlain sei zu schade, sich um die Not des Deutschen zu kümmern. Kein Mensch ist zu etwas zu schade, und je größer man ist, je mehr und je Höheres man geleistet, um so weniger wird man versäumen, wenn man sich auch einmal mit Sachen befaßt, die scheinbar mehr äußerlicher Art sind.

All dieses ist nur ein Umweg gewesen, um wieder zu Bismarck zu kommen. Er bediente sich also der bestehenden Zustände, um zu seinem Ziele zu gelangen. Bedeutet das etwa, daß er nicht das Äußerliche in innerer Arbeit vergeistigte und läuterte? Keineswegs. Bei Bismarck war jedoch die innere Verarbeitung ein für den Außenstehenden wenig bemerkbarer Vorgang; und gerade hierdurch gibt sich uns in besonderer Weise seine überlegene Größe kund.

Bismarck verachtet die Parlamente; er findet sich jedoch mit ihnen ab; gibt sogar seiner Lebensschöpfung ein Parlament, wie es demokratischer gar nicht gedacht werden kann. Warum? wohl weniger, damit die Linke um jeden Preis günstig gestimmt werde; er wäre auch so mit ihr fertig geworden; sondern weil er seine persönliche Überlegenheit als zwingend empfand; weil er wußte, daß er über diesem Parlamente stand. Wir können also Bismarck keinen Vorwurf aus dem Vorhandensein des Deutschen Reichstages machen; wohl aber müssen wir die Schwäche seiner Nachfolger verdammen, die alle mehr oder weniger dieser Körperschaft zu viel entgegenkommende Reverenz bezeugt und sie so immer mehr in ihrem Machtdünkel bestärkt haben. Das Einzige, was man hier Bismarck vorwerfen könnte, wäre allenfalls, daß er sich hier zu sehr auf den Machtwillen, die Kraft und die Tüchtigkeit seiner Nachfolger verlassen hat.

Auch von der Presse hat Bismarck entschieden keine hohe Meinung gehabt. Dennoch hat er sich ihrer in meisterhafter Weise als Sprachrohr zu bedienen gewußt. Seine Beziehungen zu Zeitungen und Redaktionen reichen bis in die frühen Jahre seines öffentlichen Auftretens. Man denke z. B. an die eingesandten Artikel an die „Magdeburgische Zeitung" vom 30. März und vom 20. April 1848, deren letzter es neuerdings verdient hätte in Riesendruck, zehn- oder hunderttausendfach vervielfältigt, an allen denkbaren öffentlichen Plätzen, in allen Ämtern und Schreibstuben, besonders aber in den Parlamenten und in den Ministerien deutlich sichtbar angeschlagen zu werden; man denke an die langjährigen Beziehungen zum „Kladeradatsch", an die interessanten Briefe aus den 50-iger Jahren an den Redakteur der „Kreuzzeitung", H. Wagener, an die stäts ungetrübte Verbindung mit den „Hamburger Nachrichten"; auch versäume man nicht, den Brief vom 7. April 1866 an seinen königlichen Herrn zu lesen, der im „Anhang zu den Gedanken und Erinnerungen" abgedruckt ist. Im allgemeinen betrachten die Denkenden unter uns die Tagesschriftstellerei als eine Art der Meinungsäußerung, deren Wert als ein zum mindesten sehr zweifel-

hafter angesehen werden muß, und das Gebaren des weitaus größten Teiles der Tagespresse gibt diesem Urteil der Besten des Volkes vollste Berechtigung. Wenn nun ein Bismarck sich eines solchen Instituts bedient, um seine Stimme in irgend einer öffentlichen Angelegenheit jedem vernehmbar ertönen zu lassen, so muß man das nicht als ein Kompromiß mit den bestehenden Pressezuständen betrachten. Eine Zeitung, gleichviel welche, kann durch die Anteilnahme oder gar durch die gelegentliche Mitarbeit eines Bismarck gewinnen nicht nur, sondern geradezu geläutert und schließlich aus dem Fluche, der ihr als Tages-Blatt eo ipso anhaftet, erlöst werden. Dieses sollte jeder, der es wahrhaft gut mit seinem Vaterlande und seinem Volke meint, bedenken; wenn auch in diesem Augenblicke wohl kein einziger Bismarck unter uns wandelt, so gibt es doch eine stattliche Anzahl Wohlgesinnter, deren Stimme wert ist, im Volke vernommen zu werden, dessen große Masse nun einmal hauptsächlich, ja, fast einzig durch die Tageszeitungen zu erreichen ist. Trotzdem hält sich ein großer Teil gerade der besten Männer von der Journalistik fern mit der allerdings nur allzu berechtigten Begründung, daß sie „die Zeitungen verachten". Ja, gewiß, das ist eine schöne und aufrichtige Gesinnung, aber von dem bloßen Verachten und Abseitsstehen ist noch nie etwas besser geworden. Es ist darum ein Gebot der Pflicht, daß die Einsichtigen und wirklich national Gesinnten *den* Teil der Tagespresse, der völkische und monarchische Ziele ohne jede offene oder versteckte Nebenabsicht vertritt, mit allen verfügbaren Kräften, sowohl ideell durch Mitarbeit als auch materiell auf alle erdenkliche Weise unterstützt. Wenn dieses allgemeiner eingesehen würde, wäre der Kampf gegen den zersetzenden Einfluß der antinationalen Kreise und ihrer Organe weniger schwer und entschieden erfolgreicher. Auch in dieser Beziehung können wir nur von Bismarck lernen.

Eine gewaltige Kluft gähnt scheinbar zwischen Goethe und Bismarck; der erste steht „mit unerforschtem Busen, geheimnisvoll offenbar über der erstaunten Welt", also in einsamer Erhabenheit, das heißt insofern für das profanum vulgus unnahbar, als Goethes Leben und Wirken durchaus eine eingehende Geistesarbeit des Einzelnen erfordern, um gewürdigt und annähernd verstanden zu werden. Wogegen Bismarck durchaus „offenbar" erscheint und, indem er mehr im Mittelpunkte des alltäglichen Lebens steht als Goethe, indem er sich mehr um den empirischen Teil des privaten und öffentlichen Daseins hat kümmern müssen, im allgemeinen dem Volksherzen wohl leichter zugänglich geworden ist als der erhabene Weise von Weimar. Und dennoch eine große Ähnlichkeit; eine sehr nahe Verwandtschaft in allem: beide beschränken sich auf das Gebiet, auf welchem sie, gemäß der Natur ihrer eigensten Veranlagung, das Größte leisten können. Beide *wissen* das, und dieses Wissen allein gehört bereits zu ihren größten Leistungen. Wenn jeder *wüßte*, wie er seine Kräfte am besten und aus-

giebigsten nutzbar macht, dann würde viel mehr geleistet werden und viel unnütze und verfehlte Arbeit ungetan bleiben.

Bismarck war nicht der einseitig sein müssende Nur-Politiker, weil sein Geist keiner anderen Richtung zugänglich zu sein vermochte, sondern der durchaus bewußt einseitig sein wollende; dieses wollte er, eben weil er ein Künstler war. Wenn es erlaubt ist, sich selbst zu citieren, so möchte ich hier schließen mit der Anführung einiger Sätze, die vor einigen Jahren in einem Aufsatze von mir in der „Politisch Anthropologischen Monatsschrift" anzutreffen gewesen sind: „Ein Kunstwerk entsteht aus dem heilig-treibenden inneren Drange, der den Künstler zu gestalten zwingt. Er wird hierdurch zum Schöpfer. Die Kunst ist darum der Inbegriff der deutschen Kraft, weil sie von innen heraus gestaltet wird; sie verkörpert also die geistige und sittliche Stärke des Volkes.

Jeder, der, einem edlen Müssen gehorchend, schafft, aufbaut, organisiert, führt, erfindet, vollendet, ist ein Schöpfer, in gewissem Sinne also ein Künstler. Bismarck war einer; viele der intimsten Züge, die wir von ihm kennen, weisen darauf hin, daß der stahlharte Mann „von Blut und Eisen" eine äußerst zart besaitete Natur war, mit tiefem Innenleben; der scheinbar nüchterne Nur-Staatsmann hatte ein warm empfindendes Herz, eine für alles Hohe und Edle empfängliche Seele; ein liebevolles Gemüt. Wir haben das Gefühl, daß er in den Jahren, wo alles einzig von seiner Beharrlichkeit, von seiner Arbeitskraft, von seinem Genie abhing, sich gewaltsam gezwungen hat, sich eben nur auf sein „Geschäft" zu beschränken; daß er sich mit eisernem Willen gegen alles verschlossen hat, was ihn auch nur irgendwie vom Endziele hätte ablenken können. Hierzu gehörte auch die Kunst; namentlich die Musik. Wir wissen, daß Bismarck ein starkes musikalisches Gefühl, wie überhaupt in jüngeren Jahren ein lebhaftes allgemeines Interesse für die Kunst hatte. Daß er diese Neigungen gewaltsam zurückdrängte, sich jede Berührung mit der Kunst versagte, nur um ganz seiner gewaltigen Aufgabe leben zu können, ist oft falsch gedeutet worden; ich empfinde es als eine heldenmütig getragene Tragik in dem Leben des großen Deutschen. Zu dem standhaften Durchführen dieses Willens gehörte eine ungeheuer starke Seele; die Seele eines Künstlers; denn einzig der Künstler hat die Gnadengabe der mächtigsten inneren Kraft, die es auf der Welt geben kann. Bismarck war ja auch ein Künstler; wenn einer Künstler ist, so war er es. Der Meister, der, um sein eigenes Werk siegreich zu vollenden, jeder Berührung mit der Kunst entsagt; es ist ein tragisches Paradoxon!" Diese Worte beleuchten die Gestalt Bismarcks, wie sie nicht nur dem kalten Blick des Verstandes, sondern besonders, wie sie dem Auge des Herzens erscheint. Und ich glaube, daß wir um diesen großen Weisen und Deutschen voll zu würdigen, im besondern auch dieses Organs bedürfen.

Franz Stassen, der Deutsche.

Von Günther Holstein.

Am 12. Februar 1919 feiert Franz Stassen seinen 50. Geburtstag. Er ist den Lesern der Bayreuther Blätter kein Fremder. Sie wissen, daß unter allen denen, die das Werk Richard Wagners mit den Mitteln zeichnerischen und malerischen Ausdrucks umworben haben, Franz Stassen den Geist des Meisters am tiefsten und eigenartigsten erfaßt hat. Richard Wagner war der Deutscheste der Deutschen. Nur ein selbst bis ins innerste Mark deutscher Künstler konnte ihn in seinem ganzen Wesen erfassen. Franz Stassen, der Deutsche — kein knapper zeichnendes Kennwort konnte der Herausgeber dieser Blätter an die Spitze der Worte stellen, mit denen die Gemeinde von Bayreuth Franz Stassen auf der Mittagshöhe seines Schaffens begrüßt.

Sinnenkunst und Seelenkunst — in dieser Gegenüberstellung hat man Wesen und Artung romanischer und germanischer Kunst zusammendrängend und augenfällig zu charakterisieren gesucht. Und in der Tat, die starke Betonung seelischer Elemente ist es, die schon auf den ersten Blick nordische Kunstübung ihrer leichtblütigeren südlichen Schwester gegenüber kennzeichnet. Dies zeigt sich nicht nur im Stofflichen. Die Fülle der Gedanken drängt zur Fülle der Erscheinungen. Selten findet der deutsche Meister in der Begrenzung rein malerischen Schaffens sein Genüge; die Überfülle innerer Gesichte treibt ihn dazu, sie mit allen Mitteln, die ihm schöpferisch zur Hand sind, Gestalt werden zu lassen. Neben das Gemälde tritt die Graphik, oft in Gestalt des graphischen Zyklus, mit Zeichenfeder und Kupferplatte, in Holzschnitt und Steinzeichnung. Dies gilt von den Großmeistern Dürer und Rembrandt wie von den Idyllikern Richter und Schwind, von der glanzvollen Kraft Max Klingers wie von der Schlichtheit Hans Thoma's. Vielheit der künstlerischen Ausdrucksmittel ist ein Kennzeichen germanischer Kunst.

Und der seelische Gehalt, schon für deutsche Landschafts- wie deutsche Bildniskunst gleicherweise bestimmend, steigert sich in den Höhepunkten germanischer Phantasiekunst zu einem Kampf um den letzten geistigen Lebensinhalt. Wie für deutsche Dichtung und deutsche Tonkunst, ist auch für die deutsche bildende Kunst ein Ringen um religiöse und philosophische Urprobleme kennzeichnend. Wie Matthias Grünewald mit dem Isenheimer Altar, Albrecht Dürer mit den Münchener Apostteltafeln, Hans Thoma mit seiner Karlsruher Kapelle ein bewußtes religiöses Bekenntnis ablegten, so steht das Thema Christus auch im Mittelpunkte der aus dem Dunkeln ins Helle strebenden Kunst Rembrandts wie der, Antike und Gegenwart mit

gleicher Spannweite umfassenden, Welt Max Klingers. Ludwig Richters Kunst ist ohne den Klang ferner Sonntagsglocken, Moritz v. Schwind und Eduard Steinle ohne den leisen Goldhauch katholischer Marienmystik nicht denkbar.

Beide Wesensmerkmale, die sich so innerlich und äußerlich für deutsche und germanische Kunst ergeben, finden wir auch in der Kunst Franz Stassens. Auch ihm weitet sich das seelische Erlebnis künstlerischen Schaffens bis zur höchsten religiösen Kraftentfaltung; auch er meistert nicht nur die Welt der Farbe, sondern auch die Linienkunst der Graphik. Und ein geheimes Gesetz der Gruppenbildung verbindet bei ihm beide Ausdrucksformen miteinander. Oft steht ein malerisches Werk am Ende einer graphischen Reihe von gleichem geistigen Inhalt, die jenem zuzustreben scheint; der graphische Zyklus ist wie ein suchendes Wandern zu einem ersehnten Ziel, das Gemälde die in sich versunkene Umschau vom glücklich gewonnenen Gipfel.

I.

„Wes Meisters seid Ihr Gesell?" Die Kothnerfrage ist noch immer die erste, die die Mitwelt an einen Schaffenden richtet, wenn sie ihn in den Zusammenhang ihres geschichtlichen Bewußtseins einordnen will. Sie ist bei Stassen nicht leicht zu beantworten. Als vor dem Knaben zum ersten Mal das Bild seines künstlerischen Zukunftsweges auftauchte, da wollte er Nazarener werden.

In dieser Jugenderinnerung liegt wohl noch mehr als nur der Eindruck, den die Innerlichkeit und seelische Gehaltenheit jener Meister aus den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts noch heute auf jedes empfänglich gestimmte Gemüt ausüben; es war das Gefühl einer inneren Verwandtschaft einer gleichen seelischen Höhenstimmung, die darin ihren Ausdruck fand. Die rein malerischen Einflüsse, die auf den Werdegang des um ein Halbjahrhundert später Geborenen wirkten, mußten indessen naturgemäß andere sein, als jene Jugendvorbilder. Der Lehrbetrieb der Akademie konnte ihm nicht mehr als das Handwerksmäßige seiner Kunst geben; dafür waren es zwei lebende Meister, die neben dem ehrfürchtig aufgenommenen Erbe der alten Deutschen auf ihn einen mächtigen Eindruck ausübten: die leuchtende Farbigkeit und sinnliche Pracht Arnold Böcklins und die gedankliche Wucht und geschlossene Monumentalität Max Klingers. Von einem eigentlichen Beeinflußtwerden kann man freilich kaum sprechen; das künstlerische Temperament, die malerische und zeichnerische Eigenart des Werdenden waren zu stark, um sich in den Bann von Vorbildern schlagen zu lassen. Aber diese beiden berührten doch verwandte Seiten in seinem Innern; sie ließen ihn das fühlen, was Starkes in ihm war und gaben ihm so den Mut, ganz er selbst zu sein.

Wesenbestimmender als das, was wir an rein künstlerischen Einflüssen in Stassens Werdegang wirkend sehen, ist das, was an allgemein geistigen Einflüssen seine Jugendwege kreuzte. Im heimatlichen Hanau, der Märchenstadt der Brüder Grimm, schlugen die Töne der deutschen Romantik, Märchenstimmung und Heldensage, schon das Kind in ihren Bann. Mit Leidenschaft ergriff der Heranwachsende die Wunderwelt der deutschen Dichtung; mit ihr trat er auch die alte Sehnsuchtswanderung ins Land der Antike an — freilich nicht, um in selbstvergessenen Vergangenheitsträumen vor dem Marmorbild eines versunkenen Schönheitsideals sich eigener Art und Zeit zu entfremden. Er fand den Weg zu seiner nordischen Heimatsküste wieder; aber nur, weil er auch in jenen sonnigen Gestaden verweilt hatte, konnte er später in den adligen Menschenleibern der Höchstzeit seines Schaffens, im Ring-Zyklus, sein seelisch herberes, kraftvolles Ideal germanischer Körperschönheit dem weicheren griechischen entgegen stellen. Und zu allen diesen Stimmungen und Bildern, die früh seine aller Sinnenfreudigkeit aufgeschlossener Seele füllten, trat später ein immer leidenschaftlicher werdender philosophischer Zug: schon wirft Schopenhauers Schwermut die ersten Schatten auf das Grüblertum des versonnenen Jünglings.

So trat Franz Stassen, schon innerlich und äußerlich ganz ein Eigner, mit seinem ersten großen Werk vor die Öffentlichkeit, dem Zyklus „Vom Tode", eine Reihe in großzügiger Kohlezeichnung entworfener Kartons, die auf der Berliner Sezessionsausstellung des Jahres 1896 in bewundernder Zustimmung wie leidenschaftlicher Ablehnung den Namen des jungen Künstlers in aller Mund brachten. Es ist ein echtes Jugendwerk in der überschäumenden Genialität himmelstürmenden Wollens wie in der künstlerischen Form, die in der Wahl zwischen zeichnerischen und malerischen Mitteln schwankend noch unsicher hin und her tastet, dafür freilich in der Beherrschung der menschlichen Gestalt schon eine frühe Meisterschaft zeigt. Stassens Zyklus „Vom Tode" ist kein Totentanz im Sinne der alten Meister, auch keine Phantasmagorie wie Klingers gleichnamige Radierungsfolge; es ist eine unheimliche Vision vom Tod als „der Sünde Sold", als der sich selbst vernichtenden Erfüllung des tierisch-triebhaften Willens zum Leben, der verzehrenden Gier nach Macht und sinnlichem Genuß, die sich in diesen mit oft grauenvoller Dämonie hingeworfenen, hier und da farbig erhöhten Kohlezeichnungen vor uns entrollt. Ein philisophisch gestimmtes Eingangs- und Endbild schließen die Folge ein: Dem „großen Pan", der, die niedrige Stirne bocksgehörnt, als Symbol der sinnlichen Welt, auf dem ersten Blid den Totenschädel in sphynxhafter Rätselgebärde in Händen hält, tritt auf dem letzten Bild der Philosoph, mit Schopenhauers hochgestirnten Zügen, machtentwindend entgegen. Ein sturmvoller Gang durch die Welt- und Kulturgeschichte, von der bacchantischen Entartung antiker Dekadence über fanatisches Mittelalter und die Verderbtheit römischer Renaissance bis

in die sozialen Klüfte der Gegenwart entrollt sich dazwischen. Etwas ungeheuer Aufwühlendes, Atembeklemmendes legt sich auf die Seele des Beschauers — eine erschütternde Frage nach dem letzten Sinn alter Vergänglichkeit: das ist Stassens faustisches Jugendwerk „Vom Tode".

Der Wogensturm des ersten Schaffensrausches glättet sich; die Gedanken reifen der Erfüllung entgegen, graphische und malerische Technik werden von einem im Schaffen gereiften Kunstverstand bewußt getrennt. Die beiden graphischen Werke, die jetzt neben den ersten rein malerischen Würfen im Künstler reifen, die Blätterfolgen zu „Tristan und Isolde" und „Parsifal", zeigen den Namen Franz Stassen zum ersten Mal mit dem Richard Wagners verbunden, von dem er von jetzt an unzertrennlich wird. Die geistigen Jugendeinflüsse, von denen wir vorhin sprachen, wiesen ja von selbst auf den Meister von Bayreuth als ihren erfüllenden Abschluß hin. Nicht der Musiker allein — der Denker, der Dichter, der Seher, mit einem Wort, die Gesamterscheinung Richard Wagners ist es, die sich ihm als die letzte Gesamtoffenbarung germanischer Geisteskultur erschloß. Sie zeigte ihm auch den Weg, auf dem das leidenschaftliche Suchen des Zyklus „Vom Tode" seine Antwort und Erfüllung finden sollte: in dem uralt-ewigen Geheimnis der Welterlösung durch das Selbstopfer der mitleidenden Liebe. Mit dem Seher von Bayreuth schritt auch Franz Stassen den Weg aus dem Wahn der Welt zum Heiligtume des Gral, von dem sterbenden Großen Pan zum auferstandenen, ewiges Leben schaffenden Christus. Der innere Zusammenklang fand von selbst auch äußerlich Ausdruck: Franz Stassen wurde zum Zeichner Richard Wagners.

Es ist an sich ein geläufiger Vorgang, daß große Werke der Litteratur auch auf die gleichzeitige bildende Kunst stärkste Anregungen ausüben; man braucht nur an Goethes Faust zu erinnern. Man ist auch nicht im Unrecht, wenn man da zunächst manches Mißtrauen empfindet. Nur zuviel Versuche bleiben im Rein-Illustrativen stecken; gerade die ältere Wagner-Malerei liefert da manches böse Beispiel. Wie früher Faust und Gretchen, so wurden jetzt Elsa und Lohengrin, der Holländer und Senta Themen für effektvolle mythologisch-poetische Genrebilder, die mitunter von bedenklicher Süßlichkeit waren. Erst später versuchte man neue Wege. Man weiß, wie etwa Arthur Rackham seine Ringaquarelle ganz in Märchenstimmung tauchte, wie Hermann Hendrich seine Wagner-Gemälde aus dem Naturerleben deutscher Landschaften herauswachsen ließ, bis er sie schließlich in dem architektonischen Gedanken einer „Tempelkunst" auch äußerlich zusammenfaßte und mitten in die Natur hineinstellte. Anders Stassen. Bei ihm nimmt das Weltanschauungsmäßige, das Gedankliche einen viel stärkeren Raum ein, vor allem der Wille, wie er sich in der beseelten Gestalt des Menschen ausprägt. Das wies ihn von selbst auf das Zeichnerische; es ist nicht Zufall, sondern innere Notwendigkeit, wenn Stassen sein Wagnerwerk als Graphiker schuf.

Gleich die Parsifal-Mappe, die in ihrer billigen Volksausgabe nun auch weitesten Kreisen zugänglich gemacht ist, zeigt uns, wie Stassen seine Aufgabe zu lösen sucht. Nicht Illustrationen etwa sind es, sondern Griffelphantasien freischaffenden Künstlerwillens über die vom Meister gegebenen Themen. Das Motiv, das der Musiker etwa im Einzelnen gibt, wird stark und voll angeschlagen; dann aber erfaßt es die Phantasie des Zeichners, schlägt Fäden zu Vergangenem und Zukünftigem, stellt in Mit- und Gegenspiel Gleichartiges und Verwandtes gegeneinander, schlingt ein hundertfältiges zeichnerisches Rankenspiel fabulierender Gedanken um das Bild, um in allen Weiterführungen und Abwandlungen doch immer wieder zu dem alten Motiv zurückzufinden — eine überreich quellende Fülle von Gedanken, eine fast noch reichere Fülle von Linien und Formenwerk, alles aber doch gebändigt von einem überlegenen künstlerischen Willen, der alles zu einem einheitlichen und klaren Zusammenklang zwingt. So zeichnet uns Stassen in seinem Parsifal nicht etwa nur ein Anzahl von Scenen, die uns das Drama und seine Vorgeschichte zeigen. Wie in dem Bühnenweihfestspiel bestimmte musikalische Motive als seelische Ausdrucksformen und innere Bindeglieder wiederkehren, so kehren auch in der Schöpfung Stassens bestimmte Bildmotive, zeichnerische Leitmotive — etwa die Gralstaube, der Heilandsspeer, der Gralskelch oder die Wundenmale des Herrn — in Bild und Rahmenspiel der Blätter wieder, indeß in Seitenstücken, Kopf- und Fußleisten Bilder aus der Leidensgeschichte des Herrn den religiösen Sinn des Werkes ausdeuten. Aus eignem Erleben neu geschaffen, läßt uns Stassen noch einmal, mit den Mitteln der bildenden Kunst, das Parsifalwunder erleben. Von der Kraft und Fülle der künstlerischen Ausdrucksmittel, der eigentlichen Gestaltungsmacht, vermögen Worte freilich nur wenig zu sagen. Und doch muß man davon sprechen, von dem männlich herben Strich seines Zeichenstiftes, von der Sicherheit, mit der die Fülle der Einzelgestalten zu großzügiger Komposition zusammengefaßt wird, von der Eindringlichkeit und Wucht der Charakteristik jedes einzelnen Kopfes — ein geschlossenes, festes Menschenbild ein jedes für sich, alle zusammen ein stolzes Denkmal zeichnerischer Gipfelkunst. Und diese Fähigkeit, seelisches Erleben zeichnerisch zu erfassen, die den Parsifal-Blättern ihre Eigenart gibt, zeigt sich in der Tristan-Mappe fast noch gesteigert. Nicht die Köpfe allein, die ganzen Menschen sind es hier, deren Körper zum Träger seelischer Ausdrucksbewegung werden. Die tiefste Sehnsucht, das tiefste Geheimnis aller Liebe, Seele in Seele ganz ineinander eines zu werden, hineinzuträumen in das Reich der ewigen Dinge — nie hat es bildende Künstlerphantasie tiefer erfaßt, nie mächtiger und innerlich verklärter dargestellt als in dem sehnsüchtigen Ineinanderverschlungensein der beiden edlen Menschenbilder auf dem Blatt: „So stürben wir, um ungetrennt — —".

Und wie ein gewaltiger Abschluß, der Todvertrautheit, Heilsverlangen

und Seelenkraft dieser ersten Schaffensepoche in einem mächtigen Zusammenklang vereint, erscheint uns das monumentale malerische Werk, mit dem Staffens Frühzeit abschließt: seine „Kreuzabnahme". Im Vergleich zu ihr erscheint alles, was er bis dahin an Gemälden schuf, noch als Vorstufe, als Waffenprüfen; hier ist er ein Meister. Alles Stürmen und Drängen ist zu einer letzten Innerlichkeit gereift, das tiefe Fragen des Zyklus „Vom Tode" findet hier seine Antwort. Die Kreuzabnahme ist ein zu allen Zeiten oft behandelter Vorwurf; Staffen gewinnt ihm eine ganz neue Seite ab. Er nimmt nicht das äußerlich bewegteste Bild, das die meisten seiner Vorgänger gezeigt haben, das Hinabgleiten des heiligen Leichnams in die Arme der Jünger; er nimmt den Ruhepunkt des Geschehens, den Augenblick, da Christi Leib zu Boden gelegt ist und die Jünger ihn trauernd umstehen. Die Aufgabe ist ihm kein äußerlicher Stoff, der ihm Gelegenheit zur Entfaltung zeichnerischer und malerischer Virtuosität darbieten soll; von innen heraus, als religiöse Aufgabe erfaßt er sie. Und er löst sie mit den Mitteln gegenständlichen Ausdrucks, die in dem Mit- und Gegeneinanderwirken der Farben, dem Streben und Fluß der Linien für den Maler gegeben sind. Die schwere Abendstimmung eines trüb zu Ende gehenden Gewittertages hält den Beschauer mit seiner ganzen niederdrückenden Wucht umfangen. Blauschwarzes Regengewölk bedeckt den Himmel, von einem letzten Strahl der sinkenden Sonne rot durchflammt, trüb klingen in den schweren frühmittelalterlichen Gewändern der Umstehenden verwandte Farben wieder, ein schweres dunkles Rot, ein tiefes Violett, mächtig beherrscht der lastende Harnisch des vom Kopf bis Fuß gepanzerten Hauptmanns mit stahlblauem Schimmer den Vordergrund. Nur ein einziger Lichtschein ist auf dem ganzen Bild: die bleiche, überirdisch-helle Gestalt des heiligen Leichnams. Zu ihm beugt sich die müde Mutter, von Johannes sanft geleitet, zu ihm blickt der dunkelbärtige Denkerkopf des Nikodemus, die mächtige Gestalt des Hauptmanns, von ihm klingt es über Tod und Wunden wie eine leise Verheißung zum Beschauer: „Sei still in aller Trauer und Trübsal — über ein Kleines, und der Tod hat das Leben überwunden".

II.

Die Reihe der so entstandenen Bilder und Bildfolgen geben ein in sich geschlossenes Bild der Staffen'schen Art. Es ist eine von innen herausgestaltete Kunst seelischer und willensmäßiger Bestimmtheit, die in der kraftvollen Art ihrer ungebrochenen Farbengebung, in der charaktervollen Herbheit des besonderen „Staffen-Strichs" und der „Staffen-Linie" jedem Werk das dem Kunstfreund von jetzt an wohlvertraute, untrügliche Urheberzeichen aufdrückt. Es liegt in ihrem Wesen, daß sie sich in einer Zeit aufstrebender künstlerischer Entwicklung von selbst auch in den Dienst einer, im höheren

Sinn so zu nennenden Gebrauchskunst stellte. Franz Stassen wurde einer unsrer ersten Ex-libris- und Buchschmuckkünstler. Auch hierin schaffte er stäts sich selbst getreu. Nie ist es bloße Illustration, stäts läßt er den Geist eines Buches in seinem Bildschmuck selbständig wieder aufleben, stäts läßt er, die Formenwelt aller Zeiten und Kulturen voll beherrschend, den Inhalt des Buches bestimmend für seine stilistische Formengebung sein. Wir können hier nicht die Fülle der kleineren Werke Stassens aufzählen; wir müssen uns mit dem Hinweis auf wenige, in ihrer Art besonders bedeutsame begnügen. Da ist zunächst die Blätterfolge der hundert Federzeichnungen des „Dante-Kranz", die Paul Pochhammers, des feinfühlig-eindringlichen Eindeutschers Dantescher Welt, Stanzen begleiten; der Dichter-Übersetzer hat uns selbst geschildert, wie dem anfangs widerstrebenden Künstler in hartem Kampf um Dantes gigantisches Werk das eigne mächtig entstand. Daneben tritt von selbst das andere Weltgedicht des germanischen Geistes, Goethes Faust. Ihn, von Jugend auf eng vertraut, hat Stassen mitten in den Stürmen der Kriegszeit mit der Feder zu jener großen Standausgabe gestaltet, die nur noch die Papiernot der Kriegsverhältnisse am ungeduldig erwarteten Erscheinen verhindert. Er gibt, im Gegensatz zu allen andern, die bisher sich um den Faust bemüht haben, das Ganze, das Weltanschauungsgedicht, zwischen den kosmisch gestimmten Blättern des Ein- und Ausgangs die ganze Welt der Dichtung, Gang und Sinn ihrer Handlung in einem Kommentar von Bildern verdeutlichend. Als drittes buchkünstlerisches Werk können wir neben diese noch etwa Stassen's Siegfried-Wagnerbuch nennen, das er zusammen mit Carl Friedrich Glasenapp schuf. Auch Siegfried Wagners Werk ist in der charakteristischen inneren Geschlossenheit seiner Dramenfolge ein Leitgedicht deutschen Geistes, freilich ein ganz in den lieblichen Waldesduft deutscher Märchenstimmung gehülltes; wie Richard Wagner die Welt des deutschen Mythos, so hat Siegfried Wagner die Welt des deutschen Märchens aus dem Geist des musikalischen Dramas neugeschaffen, als ein Gut, das sich das deutsche Volk freilich noch, wie so manches andere, innerlich erst erwerben soll. Dazu wollte Stassen nach seinem Vermögen helfen, aber in dem selbstlosen Einsetzen für Freundeswerk feierte die eigne Märchenseligkeit alle Triumphe, die sprudelnde Laune und sonnige Versunkenheit einem reinen Künstlerherzen in den Schoß werfen können.

So hatte Stassen die eigne Art gefunden und in der geistigen Wechselwirkung mit verwandten Geistern in ihrer ganzen Fülle entfaltet; alle Mittel seiner Kunst standen ihm restlos zu Gebote. Damit war aber auch der Boden bereitet, auf dem das Werk heranreifen sollte, das in dem eigentlichsten Sinne sein Lebenswerk sein sollte, das dem Namen Franz Stassen, über alles bisher Geschaffene hinaus, einen bleibenden Platz in der Geschichte nicht nur der deutschen, sondern der gesamtgermanischen Kunst schlechthin

sichern sollte: das Riesenwerk der hundert mächtigen Steinzeichnungen zum „Ring des Nibelungen", deren erste Folge, die Rheingoldmappe, im Jahre 1914 der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde, in deren zweiter, dem Walküren-Teil, der Künstler jetzt steht und deren übrige Blätter in farbigen Pastellentwürfen von hinreißender Schönheit und Gewalt in diesem Sommer vollendet wurden.

Das Werk, das, von allem künstlerischen Tagestreiben abseits in der Stille entstand, ist bei seinem Erscheinen laut und freudig als ein Hauptwerk neuerer deutscher Kunst überhaupt bezeichnet worden. Schon in rein technischer Beziehung stellt es einen Höhepunkt der modernen Graphik dar. Stassen ist mit ihm für die Steinzeichnung das geworden, was Klinger für die Radierung war; erst mit ihm hat sie die letzten Stufen künstlerischen Ausdrucks erreicht, erst mit ihm ist sie zu Darstellungs- und Wirkungsmöglichkeiten gelangt, an die vorher niemand zu denken wagte. Sie macht Stassen seinem Gegenstand restlos dienstbar. Insbesondere sind es malerische Elemente, die er jetzt in viel stärkerer Weise in den Vordergrund treten lassen kann, ohne doch mit dem Wesen der Graphik in Widerspruch zu treten. Was er in dem Jugendwerk „Vom Tode", zwischen reiner Graphik und reiner Malerei noch schwankend, zuerst versuchte, das wird jetzt aus dem besonderen Wesen der Steinkunst stileinheitlich abgeleitet. Diese Erweiterung der Ausdrucksformen steht aber im engsten Zusammenhang mit dem Inhaltlichen des Werkes. Stassens Ringzyklus ist die erste große und gleichzeitig genial in sich vollendete Neuschöpfung des germanischen Mythos mit den Mitteln der bildenden Kunst. Es ist seltsam: Während die griechische Kunst in ihren glänzendsten Zeiten nichts Höheres wußte, als in vollendeten Menschenschöpfungen die Gestalten ihres Göttermythos nachzubilden, ist die deutsche Kunst lange Zeit an der verwandten Aufgabe achtlos vorübergegangen. Wohl finden wir vereinzelte Ansätze — die stärksten vielleicht in der wundervollen Märchenstimmung einzelner Thoma'scher Bilder, dem wandernden Wotan, dem Gewitterzauberer Donar seiner Karlsruher Kapelle. Aber was in Thomas Lebenswerk doch immerhin nur Episode bleibt, das wird bei Stassen in vollem Umfang lebendig, ja man kann sagen, daß Stassen in dieser Beziehung eine ähnliche Bedeutung für die bildende Kunst hat wie Richard Wagner für die Musik. Wenn man neuerdings geradezu von einer germanischen Renaissance gesprochen hat, so ist Stassen im Bildnerischen einer ihrer Hauptträger. Das zeigt sich schon im rein Äußerlichen, in der genialen Weiterentwicklung germanischer Schmuckformen in den Umrahmungen der Ringblätter; es zeigt sich noch deutlicher in der ganzen Art, wie Stassen das Mythische zum Wesentlichen auch seines Ringwerks macht. Ermöglicht wurde diese Gestaltung des Mythischen freilich erst durch die erhöhte Betonung des naturhaft-stimmungsmäßigen Elements, die die

neue in Richtung auf das Malerische hin erweiterte Steintechnik zuließ; das mythische Element ist es auch, das Stassens Werk noch die besondere Bedeutung eines germanisch-religiösen Werks verleiht.

Germanische Religion ist Naturreligion. Im Wechsel der Jahreszeiten, im Leben der Natur fühlt der germanische Mensch göttliches Walten, sieht er sich Götterschicksal vollziehen; aus Naturstimmung, aus Naturerleben sind alle seine Göttergestalten hervorgewachsen. So läßt auch Stassen seine germanische Götterwelt ganz aus natürlichem Untergrund organisch werden. Von selber formen sich aus dem Spiel der fließenden Rheinwasser menschenähnliche Gestalten, die Rheintöchter, entwächst dem roten Glühen nebeldurchwallter Felsklüfte dämonisch Alberich, der Herr der Finsternis. So enttaucht auch, mächtigen dolomitähnlichen Felsklippen entwachsend, von leichten Wolken umspielt, leuchtend und hell Walhalls ragende Burg der sternübersäten Nacht; so jauchzt in Hundings Hütte der Atem der Lenznacht, der Frühling selbst und sein holdes Geschwister voll silbernen Duftes dem seligen Wälsungenpaar entgegen. Der von Blatt zu Blatt wechselnde farbige Grundton des Steines gibt nicht nur jedesmal die mächtige Grundstimmung, der das Naturhaft-Landschaftliche wie das Mythisch-Sagenhafte entwachsen; er gibt auch rein ästhetisch in dem starken Gegeneinander der Farbwirkungen fortdauernd neue Eindrücke, die in dem Nacheinander des gesamten Zyklus mit fortdauerndem Wechsel auch fortdauernde neue Steigerungen ermöglichen.

Germanische Religion ist aber auch Sonnenreligion, Lichtreligion, ist Glaube an den letzten Sieg guter Mächte über alle Schuld und alle Verstrickung hinweg; nicht umsonst heißen ihre Götter Lichtalben. So werden in Stassens Werk die Asen auch malerisch zu Lichtträgern, die umso heller strahlen, je stärker sie in Gegensatz zu den tiefen Schatten im Nachtreich Schwarzalberichs treten. So wird die germanische Religion von selbst zur Tatreligion, zum Heldenglauben. Der germanische Volkscharakter findet seine Wiederspiegelung in seiner Mythologie: Kämpfer, Sieger, Überwinder sind seine Götter, stürmisches Andringen, rastloses Sinnen und, wenn es sein muß, lachendes Zugrundegehen ihr Wesen. Sie sind nichts andres als ins Übermenschliche gesteigerte Bilder heldischen Menschentums. So schafft Stassen auch ihre äußere Erscheinung; nie ist das Ideal germanischen Menschentums machtvoller, überzeugender dargestellt worden als in den kraftvollen, kampfgestählten Körpern dieser herrlichen Menschenleiber. Übermächtig quellende Seelenkraft, ein urgewaltiger, weltbezwingender Wille flammt uns aus ihnen entgegen. So springt die Grundstimmung des Heroischen fast blitzartig auf den Beschauer über. Nicht nur energiegezeugte, noch mehr energieschaffende Kraft lebt in diesen Blättern; hat man den innigen Thoma wohl mit dem schönen Namen des Malers der deutschen Seele

geehrt, so mag man den herben Staſſen mit dem gleichen Recht den Maler des deutſchen Willens nennen.

Die Fülle der Schaffenskraft, die ſich in ſeiner Graphik offenbart, äußert ſich zur gleichen Zeit in der reichen Ernte, die der Maler Staſſen in dieſer Epoche einbringt. Die künſtleriſche Perſönlichkeit, die aus der monumentalen Kreuzabnahme ſpricht, zeigt ſich noch geläutert und gewachſen in der Vielzahl der kleineren Tafelbilder, die jetzt vorwiegend entſtehen. Abſeits von dem oft allzulauten künſtleriſchen Tagestreiben ſchreitet der Maler eigenbewußt zwiſchen den beiden Strömungen hindurch, die in Kritik und Äſthetik, ſonderlich der Großſtädte tonangebend waren und ſchwache Geiſter nur allzuoft bis zur Vernichtung der eignen Individualität in Bann zogen: Impreſſionismus und Expreſſionismus. Nicht, als ob nicht auch in ihm ſich manche Verbindungsfäden dorthin ſchlagen ließen. Auch Staſſen iſt als Augen- und Farbenmenſch modern, auch er ſieht Farbſtimmungen und Farbemiſchungen, die der älteren Generation verborgen blieben. Aber er hat es ſtäts abgelehnt, nur in der exakten Wiedergabe optiſcher Empfindungen das letzte Ziel der Kunſt, in der bloßen Darſtellung von Netzhautaffektionen ihren ganzen Inhalt zu ſehen. Der impreſſioniſtiſchen Zergliederung der ſonnenbeſchienenen Fläche, wie ſie im Anſchluß an franzöſiſche Vorbilder die Gleichzeitigen übten, ſetzt er die ungebrochenen Farbwerte, wie ſie der bedecktere deutſche Himmel vorwiegend kennt, entgegen. Mit der expreſſioniſtiſchen Gegenbewegung der Jüngſten teilt er die Überzeugung vom Weſen der Kunſt als ſeeliſchem Ausdruck und den Willen zum Stil, aber ihre Exaltiertheit der bildneriſchen Mittel iſt der Reife ſeines Weſens mehr noch als nur entgegengeſetzt. Für ihn iſt Stil nicht die mechaniſche Vereinfachung der vielfältigen Lebensformen, die ſchließlich in Spirale, Kubus und Dreieck endet, ſondern die von ſelbſt verſtändliche Emanation der in ſich geſchloſſenen Perſönlichkeit mit ihrem Willen zum großen Leben. Und wenn er Seele zu Seele ſprechen laſſen will, tut er es nicht in der ſprunghaften Willkür angeblicher Intuition, in der Irrationalität einer „innerlich erſchauten metaphyſiſchen Weſenslinie" von Menſchen und Dingen, ſondern der menſchliche Körper, die naturhaft gewordene Form werden ihm organiſch zum Träger der ſeeliſchen Ausdrucksbewegung.

Stofflich weiſen die Gemälde Staſſens mit ſeiner Graphik natürlich viel Verwandtes auf. Nur daß die Themen, um maleriſch fruchtbar zu werden, oft in charakteriſtiſcher Wendung erſcheinen. So werden die der Ring-Welt verwandten Tafelbilder, wie „Freia", „Froh", „Die Gabe der Götter" uſw. zu lyriſchen Ruhepunkten, gegenüber dem ſchweren epiſchen Schritt der Steinzeichnungen; ſo tragen auch die großen Ring-Landſchaften, die den Muſikſaal des Müller-Groteſchen Landhauſes bei Potsdam ſchmücken, den Charakter des heroiſchen Idylls. Idylliſch iſt auch die Stimmung des großen Paſtellgemäldes, in dem die Beſchäftigung des Künſtlers

mit der Dante'schen Welt so lieblich ausklingt und das zu seinen innigpersönlichsten Schöpfungen gehört, der „Vita nuova", wo Dante, in der ganzen Rosenfülle des Florentiner Sommers, Beatricen zum ersten Mal erblickt, voll unsäglichem Duft und Zartheit der Farben, voll unendlichen Zaubers in der Anmut des beseelten Dahinwandelns der Dargestellten. Und, wieder als Darstellung des sich bewegenden Menschen, ein antikes Gegenstück: das hoheitsvolle Schreiten der opferbereiten „Iphigenie" zum Altar — im gehaltenen Klang einer Gluck'schen Ouvertüre. Und, gleichfalls in antikem Gewand, baut sich, im Glanz der Sonne Homers, die leuchtende Farbensymphonie der „Lebensalter" vor uns auf, ein Meister- und Musterstück symbolhaft-dekorativer Malerei in unsrer an solchen Versuchen gewiß nicht armen Zeit. Gesteigert erscheint diese Kunst symbolischer Darstellung noch in jenen seltsam-kühnen, traumhaft-geheimnisvollen Kompositionen, die als tiefsinniges Bekenntnis dem lastenden Dunkel der Weltkriegsjahre entstammen: „Der Tod als Held" und „Zu neuen Ufern". Und um diese wuchtigen Malsteine eines künstlerischen Höhenwegs rankt sich die Blumengirlande der lieblichen Kinderreigen des tolpatschich-neckischen Spiels nackter Kinderkörperchen, in denen der Maler je und je ein launig-frohes Ausruhen fand und die von seinen Werken vielleicht am raschesten Eingang gefunden haben.

III.

Dem Bild der künstlerischen Persönlichkeit Staffens würde ein wesentlicher Zug zur Abrundung fehlen, wenn wir nicht auch des Teils seines Schaffens gedächten, in dem er als ausgesprochen religiöser Maler vor die Mitwelt getreten ist. Auf die Bedeutung des Religiösen für Staffens *Persönlichkeitsentwicklung* haben wir schon oben hingewiesen; aber auch das Bewußtsein der Religion als *gemeinschaftsbildender* Macht ist ihm, dem eben so Volks- wie Persönlichkeitsbewußten, früh aufgegangen. Mit dem Leben Christi hatte sich der Zeichner schon in dem Bildschmuck zu der Menge'schen Übersetzung des Neuen Testaments auseinandergesetzt; ein Höhepunkt seines buchkünstlerischen Schaffens wurde dann die große Schmuckausgabe des „Schlesischen Gesangbuchs", die 1914 erschien. Es liegt etwas von der Liebe der alten mönchischen Schreiber, in deren Zellen jene wundervollen Handschriften entstanden, die wir heut noch bewundern, in der Art, in der Staffen sein Gesangbuch ausgestattet hat. Von der reichen Pressung des Einbanddeckels bis zur letzten Vignette, ist alles sein Werk; die Wahl der Buchstaben, die Anordnung des Satzbildes, die Formung der beigegebenen Noten — alles ist sein Werk. Das Gesangbuch ist ja nicht nur der Träger religiösen Gegenwartslebens, es ist auch gleichzeitig das Zeugnis der geschichtlichen Entwicklung und des inneren Werdens unsres Glaubens. So wandelt auch bei Staffen nicht nur der

Geist Christi mild und mächtig durch den reichen Bildschmuck des Buches; auch die Heroenzeit der evangelischen Kirche, die Zeit Luthers und Gustav Adolfs wird in den Kopf- und Schlußleisten, den kleinen Vignetten wie den großen Bildkompositionen, die die Lieder begleiten, lebendig; in strichfesten Männerköpfen leben die Gestalten der großen Liederdichter von Angesicht zu Angesicht vor uns auf; dazwischen mahnen die Bilder der alten schlesischen Reformationskirchen die Gemeinden an die große und schwere Geschichte des Gotteswort in schlesischen Ländern. Ein wundervoll einheitliches Werk ist das Ganze, ein herrliches Geschenk an die singende und betende Gemeinde, und Dank gebührt hier wahrlich den Männern der evangelischen Kirche Schlesiens, die ein solches Werk in eine solche Hand legten und damit Kunstverständnis und Kunstförderung in einer Zeit bewiesen, die beides den deutschen Schaffenden so oft fehlen läßt.

Der Geist der Parsifalblätter, vereinigt mit dem seines Gesangbuchs, ist es, der aus dem großen graphischen Werk Staffens spricht, das man wohl im eigentlichsten Sinn als sein volkstümlichstes bezeichnen kann: die hundert Federzeichnungen seines „Andachtsbuchs", das unter dem Titel „Ein feste Burg ist unser Gott" zu Weihnacht 1916 erschien. Uralte Menschheitshoffnung und stärkstes Gegenwartsleben vereinen sich in ihm; der Geist Christi, der den Suchenden aus den Blättern des Evangeliums entgegentrat, verband sich mit eignen Schicksalswegen wie mit den schweren Stürmen, durch die unser Vaterland geführt wurde. So trägt das Werk den ausgesprochenen Charakter eines Bekenntnisses zum „Deutschen Glauben", dem Deutschtum und Christentum im Innersten verwandte Dinge sind, die nicht geschichtliche Zufälligkeiten, sondern tiefste Wesensnotwendigkeit ineinanderverkettet haben: erst der heilige Ernst des deutschen Volkes hat das Christentum in seiner ganzen Tiefe erfaßt, erst die Botschaft Christi brachte der religiösen Sehnsucht des Germanentums Vollendung und Erfüllung. So wird das Werk zugleich ein Klang des Trostes und der Verheißung in schwerer Zeit.

Christliche Kunst wird ihren Prüfstein stäts in der Darstellung der Heilandsgestalt finden. Staffens Eigenart zeigt sich auch hier; überblicken wir alles, was an christlichen Elementen im Gesamtwerk seines Schaffens enthalten ist, so sehen wir auch hier eine einzige große Aufwärtsbewegung, die in immer größerer Herbheit, Männlichkeit und Gedankenschwere die Gestalt des Nazareners vor uns erstehen läßt. Sie gibt auch seinem Andachtsbuch das charakteristische Gepräge: In vier großen Teilen, Bildreihen, fast wie in den vier Sätzen einer großen religiösen Symphonie wandelt er das Thema Christus durch Zeit und Ewigkeit vor uns ab. Vom Heilandsleben spricht der erste, von seiner Nachfolge der zweite; das „Gebet des Herrn" schließt sich an, um im vierten Teil mit dem Psalter auszuklingen.

Die Eigenart von Staffens Christus zeigt sich am deutlichsten im Vergleich mit den anderen Christusauffassungen, die uns die Gegenwart gegeben hat. Das religiöse Suchen unserer Zeit spiegelt sich auch in seiner Kunst wieder; es hat wohl wenig Zeitalter gegeben, in denen sich ernstes Künstlertum so tief und innerlich mit der Gestalt des Heilands beschäftigt hat. Selbst ein so ganz auf blühendes Leben gestimmter Künstler wie Lovis Corinth weiß seiner Heimatsstadt Topiau nicht besser zu danken, als mit einer stark und leidenschaftlich empfundenen Kreuzigung; ein Künstler von so hoher geistiger Kultur wie Max Klinger läßt seine große malerische Trilogie in einem Christus im Olymp gipfeln. Dem Lichtkünstler Uhde wird sein sozialer Christus malerisch zum Lichtproblem; Eduard v. Gebhardt läßt in seinem Christus die religiöse Tragkraft der evangelisch-lutherischen Gemeindefrömmigkeit seiner baltischen Heimat Gestalt werden. Rudolf Schäfers Heiland wächst ganz aus der Innigkeit und Schlichtheit deutschen Familienlebens, indeß die kraftvolle J. C. Ströver in ihren Heliandzeichnungen den Heilandskönig trotzigen Niedersachsentums lebendig werden läßt. Und daneben die großen Individualisten, Thoma und Steinhausen, Mystiker beide; der versonnene Alemanne in der Naturmystik germanischen Bauerntums, indeß in dem Frankfurter Meister, nach dem Vorbilde des Frankfurter Deutschherrn, die suchende Mystik des einsamen Denkers lebt. Elemente von alle dem wirken auch in Staffens Kunst, Glaubenskraft und Wirklichkeitssinn, Weltanschauungsweite und Geschichtserleben vereinen sich in dem tiefen Trunk, den auch er, wie jeder religiöse Mensch, am mystischen Quell getan hat; aber alle diese Elemente gehen bei ihm doch eine ganz eigenartige Mischung ein. Auch sein Christus ist aus unmittelbarem Christuserleben geschaffen, aber diese Mystik, die so auch in ihm lebendig ist, bleibt kein traumhaftes in sich Versunkensein; unmittelbar aus ihm gewinnt er die Kraft zu neuer schöpferischer Tat. Das heroische Element, das wir aus Staffens Ringblättern kennen, flammt auch hier mächtig auf; sein Christus ist ein Heiland der Tat, die schöpferisch erlösende Tat auch dann bleibt, wenn sie äußerlich als reines Dulden erscheint. Es ist ein geistgeborener Christus, aber es ist eine kraftvolle und helle Geistigkeit, eine zusammengefaßte Energie sondergleichen, die in ihm lebt. Wir denken etwa an ein Blatt wie die Taufe im Jordan; man kann ruhig behaupten, es gibt kein zweites Bild in der zeitgenössischen Kunst, das Demut und Kraft mit der gleichen Eindringlichkeit miteinander vereint. Inbrünstiges, schrankenloses Sichversenken in Gottes Allmacht, ein Tief-in-sich-trinken seiner Gnadenfülle, das ist Haltung und Geberde der Gestalt; aber es ist ein männlich-schöner, kraft-geschwellter Körper, der sich aus dem Wasser hebt, ein Auge voll glühender Willensenergie, das in diesem Kopf strahlt. In jedem Muskel, in jedem Nerv trägt dieser Körper den Stempel des Geistig-Gestrafften; die abgezehrte Asketengestalt des Täufers läßt die ruhige Selbstverständlichkeit des Christuskörpers

nur noch deutlicher werden. Wir fühlen es: Staffens Christus ist Wille; er ist der Heiland des Evangeliums — aber geschaut und gestaltet aus dem Heldengedanken des Germanentums.

Es entspricht Staffens Wesensart, wenn sein Andachtsbuch seinen malerischen Ausklang in einer Reihe Tafelbilder fand, die mit und nach ihm entstanden. Ein „Christus und Nikodemus", eine „Versuchung" und „Verklärung" bilden hier die Hauptstücke; eine glutvolle Farbenmystik, die an das edelste Erbe der alten Meister gemahnt, bildet den vollen und starken Grundton. Und doch hat man das Gefühl, daß der religiöse Maler Staffen in ihnen noch nicht sein letztes Wort gesagt hat. Wie Religion, nach Arthur Bonus' schönem Wort, Monumentalisierung des Lebens ist, so ist religiöse Kunst auch ihrem innersten Wesen nach Monumentalkunst. So muß, gerade bei der in dem Zug zum Großen wurzelnden Art Staffens, gerade hier alles bei ihm zum Monumentalen drängen. Man kennt die Sehnsucht der deutschen Künstler nach großen Wandflächen; man weiß auch, wie kärglich die Öffentlichkeit in den Stellen solcher Aufgaben ist. Neu erwachtes religiöses Interesse drängt jetzt, unter Ablehnung alles äußerlichen Prunks, immer mehr zu einer wahrhaft deutschen und würdigen Gestaltung des Kircheninnern. Man sollte meinen, Staffen in seiner besonderen Eigenart, die Überlieferung, Volkstum und persönliches Erleben in die starke Einheit überlegener Schöpferkraft zwingt, wäre hier der Berufensten Einer. Hoffen wir, daß hier endlich einmal der Lebenssehnsucht eines unserer stärksten malerischen Gestalter die Stunde der Erfüllung schlägt, daß Franz Staffen, wie einst das Gesangbuch, so auch eine deutsche evangelische Kirche mit seiner Hand schmücken darf.

Es ist Nacht um Deutschland geworden, indeß diese Zeilen zu Ende gebracht sind, Nacht von Innen und Außen. „Was echt und deutsch, wüßt keiner mehr, lebt's nicht in deutscher Meister Ehr". In allem Dunkel leuchten doch noch die alten Sterne. Franz Staffens Kunst, von der wir hofften, daß sie ein Springquell der Freude im Frieden sein sollte, sie muß uns nun eine Trostquelle im Leid werden. Wir glauben an die Auferstehung und das Leben — des Einzelnen wie des ganzen Volkes. Und in diesem Sinne grüßen wir Franz Staffen, den Deutschen, zu seinem fünfzigsten Geburtstag.

Siegfrieds Schwerthand.

Eine Antwort auf eine Frage.

Von Erich Schwebsch.

Als Hagen dem toten Siegfried endlich den lang ergierten Ring entreißen will, hebt sich des Toten Schwerthand. Was geht hier vor?

Jedermann fühlt, daß hier eine fürchterliche Zuspitzung der ganzen gewaltigen Motivwelten der beiden Reiche stattfindet. Dem Nibelungengeiste Alberich-Hagens ist das Werk gelungen — scheinbar geglückt. Der Ring hat durch seinen Fluch all seine Träger verdorben und wird nun in die Hand seines ersten Formers zurückkehren. Die Welt des konsequenten Materialismus scheint sich bis zur letzten äußeren Folgerung zu erfüllen. Welch neue Reiche innerer Überwindung sie gerade dadurch eröffnet, ahnt sie nicht; wie ja Satan nicht ahnt, welche Rolle dem Bösen im Weltenplan zugewiesen ist, um die Seelen frei zu machen. Hier stehen nicht mehr Hagen und Siegfried, Hagen und Brünnhild sich gegenüber, ja, auch nicht einmal mehr Alberich und Wotan. Hier stehen Welten gegeneinander, aus denen Alberich und Wotan erst ihre Lebensimpulse empfangen.

Die Darstellung Wagners in seiner Musik läßt uns durch das Medium der Harmonie auf den Grund sehen. Als Hagen im Banne Alberichs nach dem Ringe greift, als endlich zu pflückender Frucht endloser Mühen, aber zugleich sicher rechnender Spekulation, die auch ihre Zeit erwarten kann, erdröhnt Alberichs Herrscherruf in der Weltvernichtungstonart B-moll, schon triumphierend wie ein düsterrotes drohendes Feuermal, das den Vernichtungsbrand entfesseln soll. Da — das Wunder! — wird diese drohende Klangwelt plötzlich wie von innen her geheimnisvoll, doch mit einer unentrinnbaren inneren Energie umgewandelt. Ein neues strahlendes Licht leuchtet in den Harmonien (B-moll — Fis-moll — D-dur) *) auf. Die harmonische Rückung — herrlich von Wagner wie seit dem Todesmotiv im Tristan zum Zusammenstoßen zweier grundverschiedener Welten gedeutet — sprengt wie mit einem Schwertstreich St. Michaels den Kreis der Dämonen; des Toten Schwerthand hebt sich drohend, die Schwertfanfare erklingt, um geheimnisvoll auf ihrer neuen geistigen Stufenwelt (D-dur) von dem Thema der Götterdämmerung (ebenfalls D-dur) aufgenommen zu werden. Auch die alten Götter enden in diesem neuen Licht (D-dur), das hier die Mächte der Finsternis umwendet. Ist hier noch einmal ein letztes, gewaltiges Eingreifen Wotans zu erkennen, um das Letzte und Fürchterlichste zu verhüten? O nein, Wotan erwartet schauend das Ende, selbst dies drohende Ende mit Schrecken. Wotan gehört mit seinem Des-dur (Göttertragödie) und C-moll (Menschen- und Heldentragödie) nicht mehr jenem neuen Lichte in D-dur zu, das hier so weltumwendend hereinstrahlt. Dieses D-dur erkennen wir wieder als den Klang jener geistigen Weltenstufe, in die Siegfrieds Unsterbliches aus seinem Flammengrabe mit Brünnhild leuchtend hineintritt, hindurch ein weiteres Mal durch Läuterungsflammen, in denen sich auch der Saal der Götter einer alten Welt verzehrt. Aber das Schwertmotiv? Ist das nicht Wotan, nicht Wotans Gedanke? — Ja, eben Wotans G e d a n k e ! Wer aber

*) Die Bedeutung und geistige Welt der Tonarten soll in einer ausführlichen späteren Darstellung behandelt werden. Der Verf.

hauchte Wotan ihn ein? Jene Macht, die Wotan seine weltumschaffenden Ideen eingab, lebt hier, nicht mehr Wotan, ihr Vollzieher. Sein Heldengedanke ist C-dur. Diese Welt hier aber steht eine Stufe höher in ihrem geistigen Wesen: D-dur. Wie Wotan einst dem ungesegneten Schwertträger die Waffe zerspaltete, mit seinem dämonisch-gewaltsamen, blutroten Schein den zarten Lichtschimmer der menschwerdenden Walküre überdeckt, so tritt hier gewissermaßen nun umgekehrt ein St. Michael hervor und verwandelt mit seinem Licht die düsteren Flammen Alberichs, des Bösen überhaupt. Etwas Unerhörtes, Gewaltiges und nie Erlebtes tritt aus verborgenen, lichten Sphären in höchster Not weltumwendend in diese Welt der Realitäten, die in ihren höchsten Gliedern reif dazu geworden ist im Leidensbewußtsein. Das ist ein Wunder, das ist ein Zauber, das ist Magie! Das ist ein Eingriff in die Natur, der auch Wotan unterworfen war, das ist eine höhere geistige Kraft, der sein höchstes Wollen und sein tiefstes Denken dienstbar war. Das schreckt den Menschen als Dämon, den „Besessenen", Hagen, nicht nur auf einen Augenblick zurück, das dreht ihm das Hirn um, wendet ihm den Sinn in Wahnsinn. Denn Alles stürzt ihm zusammen; dem konsequenten Rechner und dämonischen Materialisten dreht sich die Grundlage seiner ganzen Welt um, die Gesetze seiner Realität und seiner Vernunft brechen zusammen: Tote werden lebendig, Lebendige opfern freudig ihr Leben im Augenblick, als höchste Macht ihnen in die Hand gelangt, die sie mit vollem Bewußtsein von sich werfen. Wer ist wahnsinnig, diese Brünnhild, die den verfluchten Ring freudig dahingibt, oder der, der in rasender Gier, wie von Dämonen gepeitscht, sich ihm in die Elemente nachstürzt, wo alle Elemente sich ihm aufzulösen scheinen? Hirne, die keinen Geist im Weltgeschehen erblicken, werden wahnsinnig, wenn ihnen Geister erscheinen. Wer will, kann hier in weltenweite Tiefen des großen Mystikers Wagner schauen. Wer will, und mit klarem Blick fest genug steht, daß kein Schwindel ihn erfaßt.

Richard Wagners Nibelungenring und Parsifal

in Beziehung gesetzt zu Immanuel Kants Kritik und als Kantsche Weltanschauung gesehen

von Erich Klocke.

Wenn wir die Weltbilder der großen philosophischen Genies anschauend nacherleben, tritt die Philosophie in die Nähe der Kunst.

Zur Erläuterung.

Nicht ohne einige Bedenken ist die nachfolgende gedankenschwere Arbeit an der Stelle, wo allein sie doch Platz finden konnte, in unsere „Blätter", von mir aufgenommen worden. Durch ein leicht mögliches Mißverstehen bei unseren Lesern könnte sie auch hier um alle Wirkung kommen. Der Verfasser schrieb mir in seinem Geleitbriefe: „Eine Erklärung des Phänomens, daß sich Kant's Weltanschauung im Ring und Parsifal so vollkommen widerspiegelt, gibt mir Kant's ästhetische Urteilskraft S. 182, wo er es ausspricht, daß Vernunftideen und ästhetische Ideen Gegenstücke sind. Da Kants Philosophie die Frage beantwortet: Ist — und wie ist — Metaphysik möglich? — sich also besonders mit der Welt beschäftigt, in welcher höchste Kunst lebt, so haben wir diese Welt durch Kant in Vernunftideen und durch Wagner in ästhetischen Ideen als Weltanschauung. Wagner selbst hat es ja ausgesprochen, in einem Briefe an Theodor Uhlig (Zürich, 31. 5. 1852): — — — „Meine ganze Weltanschauung hat in ihm (im Ring) ihren vollendetsten künstlerischen Ausdruck gefunden." Wir haben also — gänzlich unabhängig von einander — die Weltanschauung des Genies und die eines der tiefsten und schärfsten philosophischen Denker vor uns, mit dem Ergebnis, daß sich diese Weltanschauungen vollkommen decken; und so verwob ich beide in einander zu dem Zwecke: daß die Schönheit Kantischer Philosophie den Kennern Wagnerischer höchster Kunst sich offenbare." —

Auf Grund dieser Übereinstimmung zweier wesentlich (als ästhetisch und philosophisch) verschiedener Weltanschauungen dürfte nun wohl gesagt werden, daß diese, je klarer sie einander gegenüber gestellt werden, sich gegenseitig sehr wohl zu beleuchten vermögen; und daß für uns, die wir im Reiche der künstlerischen Weltanschauung und in ihren Werken sicherstehen, es dabei nicht eine Beleuchtung der Dichtung durch die Philosophie gelte, sondern vielmehr nur der Philosophie durch die Dichtung. Sollte dennoch hierüber bei den Lesern ein Mißverständnis aufkommen, indem es in der nachfolgenden Arbeit öfter den Anschein haben könnte, als ob die Kunstwerke nur als Ausdrucksformen für die Philosophie zu verstehen wären: so würde dieser Anschein alsbald und durchweg in ein andres Bild der Sache zurecht zu rücken sein, nämlich in dasjenige eines *Vortrages* der Philosophie in einer *uns geläufigeren Sprache*, eben der Sprache unserer Kunst. Diese Auffassung war für die Aufnahme der Arbeit in unsere Blätter jedenfalls entscheidend, und wer sie verständnisvoll teilt, dürfe für die Bereicherung durch eine solche — künstlerische — Beleuchtung Kants, dessen geistiger Besitz uns so nottut, trotz aller Stärke der außerordentlichen geistigen Zumutung, wohl nicht eben undankbar sein.

H. v. W.

Einleitendes.

Während die Wissenschaft aus dem Sinnlichen zum Übersinnlichen, zu Vernunftideen, führt, führt die Vorstellung, daß das Übersinnliche in uns (ästhetische Idee) sinnlich werden will, zur Kunst.

Es bleibt kein andrer Ausweg übrig, „die Vernunft mit sich selbst einstimmig zu machen, als über das Sinnliche hinaus zu sehen und im Übersinnlichen den Vereinigungspunkt aller unserer Vermögen a priori zu suchen", sagt Kant.*)

„Bei der Besprechung der Idee der Welt als einer Totalität aller Erscheinungen in ihrem Zusammenhange nach Ursache und Wirkung sucht Kant auch das Problem der Willensfreiheit zu lösen. — In der Erscheinungswelt hängt alles nach Ursache und Wirkung zusammen. Hiervon macht der Wille des Menschen keine Ausnahme. Er ist dem Naturgesetz ganz und gar unterworfen. Aber das Naturgesetz selbst mit der ganzen Zeitfolge der Ereignisse ist nur Erscheinung, und die Naturanlage unsrer Vernunft führt mit Notwendigkeit dazu, neben der Welt, die wir mit unsern Sinnen wahrnehmen, noch eine eingebildete Welt anzunehmen. — Denn eben, weil wir die Erscheinungswelt als ein Produkt unsrer Organisation erkennen, müssen wir auch eine von unsern Formen der Erkenntnis unabhängige Welt, die „intelligible" Welt annehmen können. Diese Annahme ist nicht eine transszendente Erkenntnis, sondern nur die letzte Konsequenz des Verstandesgebrauchs in der Beurteilung des Gegebenen.

In diese intelligible Welt versetzt Kant die Willensfreiheit. —

Kein Gedanke ist so geeignet, Dichtung und Wissenschaft zu versöhnen, als der, daß unsre ganze „Wirklichkeit", unbeschadet ihres strengen, keiner Willkür weichenden Zusammenhangs, nur Erscheinung ist; aber es bleibt dabei für die Wissenschaft, daß das „Ding an sich" ein bloßer Grenzbegriff ist. Jeder Versuch, dessen negative Bedeutung in eine positive zu verwandeln, führt unweigerlich in das Gebiet der Dichtung, und nur was mit dem Maßstabe dichterischer Reinheit und Größe gemessen Bestand hat, darf beanspruchen, einer Generation als Unterweisung im Ideal zu dienen." **)

Daß Kants Philosophie Anspruch hat, einer Generation als Unterweisung im Ideal zu dienen, das ergibt der Maßstab dichterischer Reinheit und Größe, mit dem im nachfolgenden seine Weltanschauung gemessen wird und Bestand hat.

Sollte meine Gegenüberstellung zur Unterweisung im Ideal dienen, so wäre eine mich erfüllende und Jahre lang beschäftigende Idee hierdurch praktisch geworden, um eine sittliche Wirkung auszuüben.

E. Kl.

*) Kritik der ästhetischen Urteilskraft §: 57.

**) Fr. Alb. Lange, Geschichte des Materialismus, II. Buch, 1. Kap.: Kant und der Materialismus.

I.

Das erste Bild des „Rheingoldes" zeigt uns: Bewegung, Gold, welches mit Unterbrechung leuchtet, und Gestalten.

Aus dieser Anschauung ergeben sich Begriffe.

Aus der Anschauung der Bewegung der Begriff der Wandelbarkeit d. i. Kraft; aus der Anschauung der ruhenden Masse des Goldes der Begriff der Materie, des Stoffes.

Die Begriffe Kraft und Stoff liegen dem Naturmechanismus der unorganischen Natur zu Grunde.

Aus der Anschauung der Gestalten ergibt sich der Begriff der Zweckmäßigkeit in der organischen Natur.

Das unterbrochene Leuchten des Goldes veranschaulicht einen Wechsel zwischen Sinnlichem und Übersinnlichem, und zwar, da die Gestalten der Rheintöchter dieses Gold umschließen, innerhalb des Lebens.

Die Rheintöchter sind Organismen d. h. die einzigen Dinge in der Natur, „welche als Zwecke der selben möglich gedacht werden müssen und die also zuerst dem Begriffe eines Zwecks, der nicht ein praktischer, sondern Zweck der Natur ist, objektive Realität und dadurch für die Naturwissenschaft den Grund zu einer Teleologie verschaffen, dergleichen man in sie einzuführen sonst nicht berechtigt sein würde".*)

Die unorganische Natur stellt sich dem Verstande als eine unendliche Kette von Erscheinungen dar, deren Unendlichkeitsvorstellung nur durch die Anschauung einer zum „Ringe" geschlossenen Kette begreiflich wird. Es ist „das Ewignatürliche" in der Welt d. i. das Gebiet, in welchem von einem „Zweck" nicht gesprochen werden kann. Während das Leben das Vermögen eines Wesens ist, nach Gesetzen des Begehrungsvermögens zu handeln **) und der Wille d. i. das Begehrungsvermögen das Vermögen ist, nach Zwecken zu handeln.

Die Rheintöchter, die Organismen, handeln nach einem Zwecke, wenn sie in die Finsternis hinabtauchen, um Alberich, die personifizierten Kräfte der unorganischen Natur und den damit verknüpften Stoff, die Materie, dazu zu reizen, ins Licht zu kommen. Denn „ein organisiertes Wesen ist nicht bloß Maschine, denn die hat lediglich bewegende Kraft, sondern besitzt in sich bildende Kraft, und zwar eine solche, die sie den Materien mitteilt, welche sie nicht haben, (sie organisiert): also eine sich fortpflanzende bildende Kraft, welche durch das Bewegungsvermögen allein (den Mechanismus) nicht erklärt werden kann".***) „Dieses Prinzip, zugleich die Definition des selben, heißt: Ein organisiertes Produkt der Natur ist das, in welchem alles Zweck und wechselseitig auch Mittel ist. Nichts in ihm ist umsonst, zwecklos, oder einem blinden Naturmechanismus zuzuschreiben".†)

Dieses Prinzip einer teleologischen Beurteilung der organisierten Wesen „führt die Vernunft in eine ganz andere Ordnung der Dinge, als die eines bloßen Mechanismus der Natur, der uns hier nicht mehr genug tun will."

So schlägt Kants teleologische Urteilskraft von dem Gebiete des Naturmechanismus, — den nach dem Prinzipe der Gesetzmäßigkeit der Verstand sich zur Erkenntnis bringt, indem er die manigfaltigen Erscheinungen zu einer Erfahrung nach Ursache und Wirkung werden läßt und den Naturmechanismus dadurch beherrschen lernt, — durch die Vernunft auf die Notwendigkeit hingewiesen, der organischen Natur das Prinzip der Zweckmäßigkeit, also eine Idee, zu Grunde zu legen, die

*) Urteilskraft §: 65.
**) Prakt. Vern. Vorrede S. 8. Anm.
***) Urteilskraft §: 65.
†) Ebenda §: 66.

schließlich für die einheitliche Beurteilung der gesamten Natur, als eines Reiches der Zwecke, maßgebend sein muß und so auf einen übersinnlichen Bestimmungsgrund über den blinden Mechanismus der Natur hinausweist, — eine Brücke von dem Gebiete des Naturmechanismus nach dem Gebiete der Freiheit des Willens.

Alles, was durch Freiheit möglich ist, ist praktisch, — d. h. Freiheit liegt den Handlungen der mit Vernunft begabten Wesen zu Grunde.*)

„Vollständige zweckmäßige Einheit ist Vollkommenheit. Die größte systematische, folglich auch die zweckmäßige Einheit ist die Schule und selbst die Grundlage der Möglichkeit des größten Gebrauchs der Menschenvernunft. Die Idee derselben (d. h. der Vollkommenheit) ist also mit dem Wesen unserer Vernunft unzertrennlich verbunden".**) „Wenn die Bedingungen der Ausübung unserer freien Willkür empirisch sind, so kann die Vernunft dabei keinen anderen als regulativen Gebrauch haben und nur die Einheit empirischer Gesetze zu bewirken dienen, wie z. B. in der Lehre der Klugheit die Vereinigung aller Zwecke, die uns von unseren Neigungen aufgegeben sind, in den einzigen Zweck, die Glückseligkeit, und die Zusammenstimmung der Mittel, um zur Glückseligkeit zu gelangen, das ganze Geschäft der Vernunft ausmacht, die um deswillen keine anderen als pragmatische Gesetze des freien Verhaltens zur Erreichung der uns von den Sinnen empfohlenen Zwecke . . . liefern kann".*) „Glückseligkeit ist die Befriedigung aller unserer Neigungen sowohl der Mannigfaltigkeit derselben, als dem Grade, als auch der Dauer nach. Das praktische Gesetz aus dem Bewegungsgrund der Glückseligkeit nenne ich pragmatisch (Klugheitsregel), dasjenige aber, wofern ein solches ist, das zum Bewegungsgrunde nichts anderes hat, als die Würdigkeit glücklich zu sein, moralisch (Sittengesetz).

Das erstere rät, was zu tun sei, wenn wir der Glückseligkeit wollen teilhaftig, das zweite gebietet, wie wir uns verhalten sollen, um nur der Glückseligkeit würdig zu werden. Das erstere gründet sich auf empirische Prinzipien; denn anders, wie vermittelst der Erfahrung, kann ich weder wissen, welche Neigungen da sind, die befriedigt werden wollen, noch welches die Naturursachen sind, die ihre Befriedigung bewirken können. Das zweite abstrahiert von Neigungen und Naturmitteln, sie zu befriedigen, und betrachtet nur die Freiheit eines vernünftigen Wesens überhaupt und die notwendigen Bedingungen, unter denen sie allein mit der Austeilung der Glückseligkeit nach Prinzipien zusammenstimmt, und kann also wenigstens auf bloßen Ideen der reinen Vernunft beruhen und a priori erkannt werden".***)

Wotans freie Willkür, unter empirischen Bedingungen ausgeübt, bedient sich Loge's, des Verstandes, um vermittelst der Erfahrung zu wissen, welches die Naturursachen sind, die seinen Neigungen Befriedigung bewirken können. Loges Hilfe verschafft zum Burgbau die Riesenkräfte, Schwerkraft und Bewegung, und zur Beherrschung der Natur Alberichs „Ring".

Die gewaltige Burg, die aus Wotans Traum hervorwächst, ist das subjektive Vorstellungsgebilde „des Raumes", welches sich die Psyche erfunden hat, um in ihm die chaotische Masse der Empfindungen zu ordnen. Das kosmische Geschehen hat in der Psyche den Begriff des Raumes hervorgetrieben, um den Schein des Begreifens †) zu erzeugen.††)

*) Reine Vernunft S. 607. Von dem letzten Zwecke des reinen Gebrauchs unserer Vernunft.

**) Ebenda S. 537. Von der Endabsicht der natürlichen Dialektik der menschlichen Vernunft.

***) Reine Vernunft: Vom Ideal des höchsten Guts. S. 611.

†) Loge mit dem Schleier.

††) Vaihinger: Die Philosophie des Alsob: Fiktive Grundbegriffe der Mathematik.

Loge, der Verstand, ist einzig und allein in der Sinnenwelt zu Hause; er ist das Vermögen einer Erfahrung in der Welt der Erscheinungen. Kant sagt: „In Betracht der Natur gibt uns Erfahrung die Regel an die Hand und ist der Quell der Wahrheit; in Ansehung der sittlichen Gesetze aber ist Erfahrung (leider!) die Mutter des Scheins, und es ist höchst verwerflich, die Gesetze über das, was ich tun soll, von demjenigen herzunehmen oder dadurch einschränken zu wollen, was getan wird".

Wotan will also die vollkommene Befriedigung aller seiner Neigungen d. i. Glückseligkeit. Um zur Glückseligkeit zu gelangen, kann die Vernunft keine anderen als pragmatische Gesetze des freien Verhaltens zur Erreichung der uns von den Sinnen empfohlenen Zwecke liefern.

Das liegt in den Worten Wotans zu Fricka: „Um dich zum Weib zu gewinnen, mein eines Auge setzt' ich werbend daran" — das war das Auge des moralischen Gesetzes.

Denn Fricka ist das pragmatische Gesetz. Sie ist die Klugheitsregel, welche rät, was zu tun sei, um der Glückseligkeit teilhaftig zu werden. Wotan sagt ja zu Fricka: „Gleiche Gier war Fricka wohl fremd, als selbst um den Bau sie mich bat?" Und Fricka frägt Loge: „Taugte wohl des goldnen Tandes gleißend Geschmeid auch Frauen zu schönem Schmuck?"

So ist denn Wotans freie Willkür in ihrer Ausübung empirisch bedingt, und seine Vernunft kann dabei keinen anderen als regulativen Gebrauch haben und nur die Einheit empirischer Gesetze zu bewirken dienen.

Nachdem Loge zu dem Vertrage mit den Riesen geraten, um Wotans Begierde nach Glückseligkeit in dem Besitze der von ihnen erbauten Burg zu befriedigen, soll er die Schwierigkeit der Aufgabe lösen, die darin besteht, daß Wotan für die Erreichung der Glückseligkeit Freia verpfändet hat.

Freia und Fricka sind Schwestern, denn zusammen bilden sie die Willensfreiheit, die den Handlungen der mit Vernunft begabten Wesen zu Grunde liegt.

Fricka, der Freiheit des Handelns, die als empirischer auf Erfahrungswissen ruhender Charakter vorzustellen ist, steht Freia als „intelligibler Charakter" zur Seite, der als ein von den Bedingungen der Erfahrung, Raum, Zeit und Kausalität Unabhängiges und deshalb Unerkennbares d. h. als Ding-an-sich gedacht werden muß.

Sie ist Fiktion, Einbildungskraft, Phantasie, die die Fähigkeit verleiht, ethisch zu handeln.*)

Als Loge beteuert, umsonst in „allen Winkeln der Welt Ersatz für Freia gesucht zu haben, wie er den Riesen wohl recht", und dabei von Alberichs Raub des Goldes erzählt, das „zum runden Reife geschmiedet" zur höchsten Macht hilft, da will den Ring Wotan haben.

Den Naturgesetzen zufolge müssen die Naturkräfte, die Riesen, den Stoff an sich reißen.

Wotans Begierde will aber von einem Versprechen der Hergabe des erst noch zu erringenden Goldes nichts wissen. Deshalb wird Freia als Pfand von den Riesen entführt.

Und den Göttern „sinkt die Hand" und „stockt das Herz".

Denn — Loge sagt es — „von Freias Frucht genosset ihr heute noch nicht: die goldnen Äpfel in ihrem Garten, sie machten euch tüchtig und jung, aßt ihr sie jeden Tag".

*) H. Vaihinger, die Philosophie des Alsob in Kap. IX: Praktische (ethische) Fiktionen, sagt: „ohne die Fiktionen ist . . . . endlich alle höhere Sittlichkeit unmöglich . . . . Somit ist die Phantasie allerdings „das Prinzip des Weltprozesses". Sie ist der Ursprung alles idealen Glaubens und Handelns der Menschheit.

Die „goldnen Äpfel" weisen auf Freia als die Phantasie, als die Einbildungskraft, die es dem Denken ermöglicht, aus der kausalen Erscheinungswelt eine Idealwelt zu schaffen, in welcher es sich zum Übersinnlichen zu erheben vermag, zum Freiheitsideal.*)

Freias „Frucht" ist der goldne Apfel der Freiheitsidee Kants in einer intelligiblen Welt, „der wir uns allererst unter der Bedingung des moralischen Gesetzes bewußt werden können."**)

Mit Freias Entführung schwindet dem Denken, den Göttern, das befreiende, aus dem Drucke der Wirklichkeitswelt erlösende Element, das Ideal einer moralischen Welt. Daher bestimmt der Entschluß: „Freia, die gute, Freia gilt es zu lösen" Wotans Willen:

„Nach Nibelheim fahren wir nieder: gewinnen will ich das Gold".

Aber dieser Entschluß hat nichts mit Moralität zu schaffen. In Ansehung der Natur ist Loge allein bestimmend. Der Verstand erkennt die Natur und unterwirft sie seinen Gesetzen. Er steht der Natur gegenüber, wie Loge dem Alberich gegenübersteht. Wotan folgt aber nicht dem Vorschlage Loges „durch den Rhein", denn er will das Gold für sich; er läßt sich „durch die Schwefelkluft", das Gebiet der organischen Natur ausschaltend, nach Nibelheim führen.

Loge zwingt die Natur (Alberich) nach dem Gesetze der Kausalität sich in ringförmiger Verkettung nach Ursache und Wirkung zu zeigen. Die mechanische Kraftäußerung in der Wandelbarkeit zeigt Alberich vom Tarnhelm des Unsichtbaren bis zur Riesenschlange und der kleinsten Kröte. Letzteres ist das Organische. Und wiederum rät Loge der Vernunft, dieses zu begreifen: „Dort die Kröte greife sie rasch!" Wotan aber setzt seinen Fuß auf die Kröte, während Loge ihr nach dem Kopfe fährt und den Tarnhelm, das Symbol der unsichtbaren Naturkräfte, greift.

Die ringförmige Verkettung der Naturkräfte ist Erkenntnis geworden. Die Vernunft, Wotan, nimmt Alberich den „Ring" ab mit Hilfe des Verstandes, Loges. Diese Erkenntnis des Ringes, also der Gesetzmäßigkeit eines Naturmechanismus, führt in ihrer Anwendung auf die Natur zur Technik, die ungeahnte Schätze fördert: „Die Nibelungen steigen aus der Kluft herauf, mit den Geschmeiden des Hortes beladen."

Der Besitz des Ringes scheint wirklich zum Herrn der Welt zu machen!

Alberich hat seine Herrschaft an Wotan abgetreten: die Natur dem Geist.

Aber der Träger des Ringes gehört selbst der Sinnenwelt an: er ist den Naturgesetzen unterworfen, dem Fluche Alberichs: „Tod dem, der ihn trägt!"

Das gesamte gewonnene Gold der Welt muß Wotan den Riesen geben, um Freia auszulösen,***), nach vorheriger Warnung durch die Erdgöttin, Erda, unter Verzicht auf den Besitz des Ringes, des Kausalitätsbegriffes.

„Alles Interesse der Vernunft (das spekulative sowohl, als das praktische) vereinigt sich in folgenden drei Fragen:

1. Was kann ich wissen?
2. Was soll ich tun?
3. Was darf ich hoffen?" †)

*) H. Vaihinger, die Philosophie des Alsob, Kap. XL: „Die Einbildungskraft ist somit ein konstitutives Element des Denkens".

**) Prakt. Vernunft, Vorrede, Anm. S. 2.

***) „Welcher Unsterblichen soll der höchste Preis sein? Mit Niemand streit ich, aber ich geb' ihn der ewig beweglichen immer neuen seltsamen Tochter Jovis, seinem Schoßkinde, der Phantasie". Goethe.

†) Reine Vernunft, S. 610 und 614.

Mit den Worten: „Soll ich sorgen und fürchten — dich muß ich fassen, alles erfahren!" will Wotan der Erdgöttin nachstürzen und wird von den Göttern zurückgehalten.

Die der Vernunft „notwendige Verknüpfung der Hoffnung, glücklich zu sein, mit dem unablässigen Bestreben, sich der Glückseligkeit würdig zu machen, kann durch die Vernunft nicht erkannt werden, wenn man bloß Natur zu Grunde legt, sondern darf nur gehofft werden, wenn eine höchste Vernunft, die nach moralischen Gesetzen gebietet, zugleich als Ursache der Natur zum Grunde gelegt wird. Ich nenne die Idee einer solchen Intelligenz, in welcher der moralisch vollkommenste Wille, mit der höchsten Seligkeit verbunden, die Ursache aller Glückseligkeit in der Welt ist, ... das Ideal des höchsten Guts".*)

Die Idee ist ein Begriff, der die Möglichkeit einer Erfahrung übersteigt. •

Erfüllt von einem Ideal des höchsten Guts in der Welt, zu dessen Beförderung er sehr entschlossen ist, „über den Erfahrungsgebrauch hinauszugehen und sich in einem Gebrauche und vermittelst bloßer Ideen zu den äußersten Grenzen aller Erkenntnis hinauszuwagen" **), folgt Wotan seiner Einbildungskraft, die ihm eine Brücke über die Natur hinweg nach seiner Burg „Walhall" schlägt.

„Was deutet der Name?"
„Wenn siegend es lebt — leg' es den Sinn dir dar!"

Loge spöttelt, zu den Rheintöchtern hinabrufend:

„in der Götter neuem Glanze sonnt euch selig fortan!"

Die „höchste Vernunft", Wotan, wird nun dem Leben „neuen Glanz" geben. —

„Das wirkliche Geschehen ist uns unfaßbar: aber das selbe wird in das subjektive Vorstellungsgebilde des Raumes ***) hineinprojiziert, in dessen Verhältnissen es sich gleichsam abspiegelt. Die ungeheure Gedankenarbeit der Menschheit ist nur darauf bedacht, alles Geschehen auf diesen Maßstab zu reduzieren. Aber dieser „Raum" ist ein fiktives Begriffsgebilde".†)

II.

In der „Walküre" sehen wir Wotans Vernunft in ihrem Geschäft, die Grenze des Wahrnehmbaren durch Ideen zu erweitern.

Kant sagt††): „Die Vernunftidee sucht den Verstandesbegriff von der Einschränkung der Erfahrung frei zu machen, ihn also über die Grenze des Wahrnehmbaren zu erweitern nach dem Grundsatze: Wenn das Bedingte — das Sinnliche — gegeben ist, so ist auch die ganze Summe der Bedingungen, mithin das schlechthin Unbedingte — das Übersinnliche — gegeben, wodurch jenes allein möglich war. Dieses Übersinnliche, was also die Vernunft fordert, und wozu sie die Verstandesbegriffe erweitert, sind die Ideen."

„Das Ideal ist eine praktische Fiktion, eine in sich widerspruchsvolle und mit der Wirklichkeit in Widerspruch stehende Begriffsbildung, welche aber ungeheuren weltüberwindenden Wert hat".†††)

Das Bedingte, das Sinnliche, was Wotan aus der Welt der Erscheinungen bei einem Besuche der Erda, über deren unverstandene Warnung vor dem „Ringe"

*) Reine Vernunft, S. 610 und 614.
**) Reine Vernunft, II. 2. Hauptstück, 1. Abschnitt: Von dem letzten Zwecke des reinen Gebrauchs unserer Vernunft.
***) Wotans Burg.
†) Vaihinger: Die Philosophie des Alsob: Fiktive Grundbegriffe der Mathematik.
††) Kritik der Urteilskraft: Die Antinomien der reinen Vernunft.
†††) Vaihinger: Philosophie des Alsob: Praktische (ethische) Fiktionen.

er Bestimmtre erfahren wollte, mitgebracht hat, sucht er zum Unbedingten, zum Übersinnlichen, zu erweitern.

„Die Einbildungskraft (als produktives Erkenntnisvermögen) ist nämlich sehr mächtig in Schaffung gleichsam einer anderen Natur aus dem Stoffe, den ihr die wirkliche gibt".*)

So entspringt Wotans Kopfe aus dem Schoße der Erde — aber ohne eine Vermittelung durch Loge — die Idee der Walküren.

Zur Beförderung der Idee des „höchsten Guts" vereint Wotans Vernunft die physischen Kräfte der Erde mit dem Metaphysischen.

„Die Walküren" sind nach außen Mann, physische Kraft, Mut, „des Feindes Kraft sollen sie reizen", deren Mut setzt einen Feind voraus, — Heroismus. Nach innen sind sie Weib, metaphysische Kraft, Gefühl: die auf der Walstatt gefallenen Helden sollen sie auf geflügeltem Rosse nach der Burg Walhall tragen, analog der aus Zeus' Kopfe entsprungenen neun Musen mit dem Pegasus den Helden Ewigkeitsruhm, ein Daheim in einer anderen Welt, verleihend.

Aus der selben Idee Wotans stammt sein Wälsungenpaar, Siegmund und Sieglinde.

Siegmund ist Mut, Tapferkeit, Tugend, virtus. Er hat die Anlage, von der Kant sagt: „daß, um ein moralisch guter Mensch zu werden, es nicht genug sei, den Keim des Guten, der in unserer Gattung liegt, sich bloß ungehindert entwickeln zu lassen, sondern auch eine in uns befindliche entgegenwirkende Ursache des Bösen zu bekämpfen sei, das haben unter allen alten Moralisten: vornämlich die Stoiker durch ihr Losungswort Tugend, welches (sowohl im Griechischen als Lateinischen) Mut und Tapferkeit bezeichnet und also einen Feind voraussetzt, zu erkennen gegeben".**)

Sieglinde ist Sehnsucht nach Liebe, metaphysische Kraft, welche „die freie Aufnahme des Willens eines Anderen unter seine Maxime" d. i. nach Kant „Liebe" ermöglicht.

Beide Vermögen gehören einer Vernunft an: Wotan-Wälse ist ihr Vater. Sie entsprechen den Schwestern Fricka und Freia, dem pragmatischen und moralischen Gesetz.

Das eine will Glückseligkeit erlangen (Sehnsucht), das andere***) „betrachtet nur die Freiheit eines vernünftigen Wesens überhaupt . . . . . " d. i. virtus. Daher sind sie ebenfalls Geschwister, und zwar in diesem Falle, da sie in der Idee des höchsten Guts vereint werden sollen, Mann und Weib.

Das von Wotan ihm bestimmte Schwert findet Siegmund durch Sieglinde in der Erscheinungswelt d. i. die Weltesche und reißt es an sich. Ihre Freiheit findet Sieglinde durch Siegmund.

So wäre denn die wunschgemäße Vereinigung zum höchsten Gut vollzogen?

Wotan hat von seiner Vernunft dabei keinen anderen als regulativen Gebrauch gemacht. Sie hat ihm nur dazu gedient, „die Einheit empirischer Gesetze zu bewirken", die Vereinigung aller Zwecke, die dem Manne und dem Weibe, also dem Menschen „zur Erreichung der ihm von den Sinnen empfohlenen Zwecke" aufgegeben sind, in dem „einigen Zweck" der Glückseligkeit.†)

---

*) Urteilskraft S. 182.

**) Religion 2. Stück, S. 57: Von dem Kampf des guten Prinzips mit dem bösen um die Herrschaft über den Menschen.

***) Reine Vernunft S. 611.

†) Reine Vernunft S. 607.

Ist das Wälsungenpaar nach seiner Vereinigung glücklich und gleichzeitig würdig, glücklich zu sein?

Die Folge aus Wotans Handlung ist das Erscheinen Frickas. Das pragmatische Gesetz einzig und allein verschafft sich der Vernunft (Wotan) gegenüber Geltung und erhebt Einspruch.

Denn die Naturursachen, welche einer Vereinigung des Geschwisterpaares entgegen sind, haben keine Beachtung seitens der Vernunft gefunden. Die Klugheitsregel aber gründet sich auf empirische Prinzipien. Einem solchen aus Erfahrung gewonnenen Prinzipe widerspricht eine Geschwisterehe. Die Handlungen des Geschwisterpaares widersprechen aber nicht nur einem Naturgesetze, sondern haben auch „in demjenigen ihren bestimmenden Grund, was zugleich außer ihrer Gewalt ist, nämlich in der Kausalität eines höchsten Wesens, von welchem das Dasein und die ganze Bestimmung seiner Kausalität ganz und gar abhängt". . . . nämlich Wotans. —

Kant spricht an der selben Stelle von einem „Automaten, gezimmert und aufgezogen von dem Meister aller Kunstwerke, und das Selbstbewußtsein würde es zwar zu einem denkenden Automaten machen, in welchem aber das Bewußtsein seiner Spontannität, wenn sie *für Freiheit gehalten* wird, bloße Täuschung wäre".*) Dieser Täuschung hat sich Wotan hingegeben. Er erkennt sie erst, nachdem er Fricka sich beugen mußte, und klagt es der Brünnhilde: „Was frommte mir eigner Wille? Einen Freien kann ich nicht wollen".

Will Wotan einen Freien, dann macht er ihn von vornherein zu einem Unfreien. In Siegmund hat er es gewollt und erfahren, daß Siegmund dadurch unfrei, abhängig von Wotans Schwert, abhängig von einer Naturursache, von physischer Kraft, geworden ist, während Freiheit Selbstbestimmungsrecht, Autonomie, ist.

Wenn Wotan ihm also das Schwert entzieht, so gibt er Siegmund Autonomie. „Das Gesetz der Autonomie aber ist das moralische Gesetz."*)

Das Zwiegespräch zwischen Siegmund und Sieglinde, auf der Flucht vor Hunding, offenbart eine moralische Gesinnung.

Sieglinde überschüttet sich selbst mit reuevollen Vorwürfen. Zu Siegmund: „Flieh' die Entweihte! Unheilig umfaßt dich ihr Arm". Siegmund zu Sieglinde: „Was je Schande dir schuf, das büßt nun des Frevlers Blut! Hier soll er mir fallen!"

Als Brünnhilde Siegmund den Tod verkündet, da denkt Siegmund nicht an sich, sondern „mit hervorbrechendem Schmerze" nur an Sieglinde: „Gegen dich wütet in Waffen die Welt . . ." „Ha! Schande ihm, der das Schwert mir schuf, beschied er mir Schimpf für Sieg!"

Für seine Pflicht hält er es, das schwache Weib, das ihm, dem Starken, Vertrauen geschenkt, zu schützen, und empfindet jedes Hindernis der Erfüllung dieser seiner Pflicht als Schimpf!

Als Brünnhilde ihm diese Pflicht abnehmen will: „Befiehl mir dein Weib, mein Schutz umfange sie fest!" — ruft er: „Kein Andrer als ich soll die Reine lebend berühren; verfiel ich dem Tod, die Betäubte töt' ich zuvor!" . . . und er zückt das Schwert auf Sieglinde: „Zwei Leben lachen dir hier: nimm sie, Nothung, neidischer Stahl!"

So beweist sich das Selbstbestimmungsrecht! — Dieses Gesetz der Autonomie

*) Prakt. Vernunft S. 122.
**) Prakt. Vernunft S. 53.

ist nicht empirisch bedingt, sondern gebietet schlechthin. Es ist ein rein praktisches Gesetz, dessen Zweck durch die Vernunft völlig a priori gegeben ist, und das ein Produkt der reinen Vernunft ist.

„Pflicht! Du erhabener großer Name, der du nichts Beliebtes, was Einschmeichelung bei sich führt, in dir fassest, sondern Unterwerfung verlangst, doch auch nichts drohest, was natürliche Abneigung im Gemüte erregte und schreckte, um den Willen zu bewegen, sondern blos ein Gesetz aufstellst, welches von selbst im Gemüte Eingang findet, und doch sich selbst wider Willen Verehrung erwirbt, vor dem alle Neigungen verstummen, wenn sie gleich in Geheim ihm entgegen wirken, welches ist der deiner würdige Ursprung, und wo findet man die Wurzel deiner edlen Abkunft, welche alle Verwandtschaft mit Neigungen stolz ausschlägt, und von welcher Wurzel abzustammen, die unnachläßliche Bedingung desjenigen Werts ist, den sich Menschen allein selbst geben können? Es kann nichts Minderes sein, als was den Menschen über sich selbst (als einen Teil der Sinnenwelt) erhebt . . . Es ist nichts anderes, als die Persönlichkeit d. i. die Freiheit und Unabhängigkeit von dem Mechanismus der ganzen Natur . . ".*)

In diesem Pflichtgefühl, das den Menschen über sich selbst erhebt, weist Siegmund alle ihm von Brünnhilde geschilderten in Walhall zu erwartenden Wonnen (Glückseligkeit) von sich.

Brünnhilde steht erschüttert: „Alles wär' dir das arme Weib, das müd' und harmvoll matt auf dem Schoße dir hängt?"

Sie sieht Siegmund über die Sinnenwelt erhoben.

Sein Pflichtgefühl erwirbt „wider Willen", denn Wotans Wille steht in seiner Begierde nach Glückseligkeit dem entgegen, die Achtung und Verehrung Brünnhildes. Und „im heftigsten Sturme des Mitgefühls" verspricht sie Siegmund: „Sieglinde lebe und Siegmund lebe mit ihr!"

Mit diesem Entschluß verwirklicht sich auch ihre Autonomie!

Im Kampfe mit Hunding tritt für Hunding das pragmatische Gesetz, Fricka; für Siegmund das moralische Gesetz, Brünnhilde, ein!

Wotans Schwert, das Siegmund vor Hundings Rache schützen sollte, zersplittert an Wotans Speer!

Wotan kämpft mit sich selber!

Die Vernunft ist mit sich selbst in Widerspruch, in Antinomie, geraten!

Die von Wotan angestrebte Vereinigung von Glückseligkeit, pragmatischem Gesetz, mit Tugend, moralischem Gesetze, ist gescheitert!

Kant sagt über „die Antinomie der praktischen Vernunft" **):

„In dem höchsten für uns praktischen, d. i. durch unseren Willen wirklich zu machenden Gute, werden Tugend und Glückseligkeit als notwendig verbunden gedacht, so, daß das eine durch reine praktische Vernunft nicht angenommen werden kann, ohne daß das andere auch zu ihm gehöre. Diese Verbindung kann nur synthetisch und zwar als Verknüpfung der Ursache mit der Wirkung gedacht werden, weil sie ein praktisches Gut, d. i. was durch Handlung möglich ist, betrifft. Es muß also entweder die Begierde nach Glückseligkeit die Bewegursache zu Maximen der Tugend, oder die Maxime der Tugend muß die wirkende Ursache der Glückseligkeit sein. Das erste ist schlechterdings unmöglich; weil Maximen, die den Bestimmungsgrund des Willens in dem Verlangen nach seiner Glückseligkeit setzen, gar nicht moralisch sind und keine Tugend gründen können. Das zweite ist aber auch unmöglich, weil alle praktische Verknüpfung der Ursachen und der Wirkungen in der Welt, als Erfolg der Willensbestimmung sich nicht nach moralischen Gesinnungen des Willens, sondern nach der Kenntnis der Naturgesetze und dem physischen Vermögen, sie zu seinen Absichten zu gebrauchen richtet, folglich

*) Prakt. Vernunft S. 105.
**) Prakt. Vernunft S. 136/137.

keine notwendige und zum höchsten Gut zureichende Verknüpfung der Glückseligkeit mit der Tugend in der Welt, durch die pünktlichste Beobachtung der moralischen Gesetze, erwartet werden kann. Da nun die Beförderung des höchsten Gutes, welches diese Verknüpfung in seinem Begriffe enthält, ein a priori notwendiges Objekt unseres Willens ist, und mit dem moralischen Gesetze unzertrennlich zusammenhängt, so muß die Unmöglichkeit des ersteren auch die Falschheit des zweiten beweisen. Ist also das höchste Gut nach praktischen Regeln unmöglich, so muß auch das moralische Gesetz, welches gebietet dasselbe zu befördern, phantastisch und auf leere eingebildete Zwecke gestellt, mithin an sich falsch sein".

Dieser Widerspruch löst sich nach Kant auf, sobald das Dasein in der Sinnenwelt nicht für die einzige Art der Existenz des vernünftigen Wesens angenommen wird.

Hier ist die Frage jetzt „nur, ob wir eine Handlung, die auf die Existenz eines Objekts gerichtet ist, wollen dürfen, wenn dieses in unsrer Gewalt wäre, mithin muß die moralische Möglichkeit der Handlung vorangehen." *)

Wotans Handlung, Siegmund und Sieglinde zu vereinen, mußte die moralische Möglichkeit vorangehen, wenn sie eine mögliche Wirkung durch Freiheit vorstellen sollte. Wotan durfte diese Handlung nicht wollen, weil sie moralisch nicht möglich war.

Daraus geht hervor, daß Wotan selbst nicht Kants Freiheitsbegriff ist. Denn die Freiheit des Willens ist mit dem moralischen Gesetze als Bestimmungsgrund dieses Willens unzertrennlich verbunden, und von dem Begriffe der Willensfreiheit darf kein anderer Gebrauch gemacht werden, als in Beziehung auf das moralische Gesetz.

„Der Begriff eines Wesens, das freien Willen hat, ist der Begriff einer causa noumenon".**) Der Begriff von einem Noumenon ist keine bestimmte Erkenntnis von irgend einem Dinge, sondern bedeutet nur das Denken von etwas überhaupt, bei welchem ich von aller Form der sinnlichen Anschauung abstrahiere".***)

(„Dieser Begriff kann auf Dinge als reine Verstandeswesen angewandt werden. Weil aber dieser Anwendung keine Anschauung, als die jederzeit nur sinnlich sein kann, untergelegt werden kann, so ist causa noumenon in Ansehung des theoretischen Gebrauchs der Vernunft, obgleich ein möglicher, denkbarer, dennoch leerer Begriff. Nun verlange ich aber auch dadurch nicht die Beschaffenheit eines Wesens, sofern es einen reinen Willen hat, theoretisch zu erkennen; es ist mir genug, es dadurch nur als ein solches zu bezeichnen, mithin nur den Begriff der Kausalität mit dem der Freiheit (und was davon unzertrennlich ist, mit dem moralischen Gesetze als Bestimmungsgrund der selben) zu verbinden".†)

Brünnhilde ist Kants Freiheitsbegriff. Ihr liegt also keine sinnliche Anschauung zu Grunde. Ihre Handlungen müssen sich aber ursächlich aus der Freiheit und dem damit unzertrennlichen moralischen Gesetze ergeben.

Das zeigt sich sofort, als Wotan sie auf dem Felsen in Schlaf bannen will, so daß sie von jedem Manne gefunden werden kann, wie sie sich „mit Wildheit" erbittet: „Die Schlafende schütze mit scheuchendem Schrecken: daß nur ein furchtlos freiester Held hier auf dem Felsen einst mich fänd'!"

Wotan sieht darin die Erfüllung seines Weltenwunsches: seine gewollte Vereinigung von Heldentum, Tugend, virtus, mit Brünnhilde, seinem „herrlichen Kinde", der „lachenden Lust seines Auges", also seiner Glückseligkeit, als „höchstes Gut".

---

*) Prakt. Vernunft: Von dem Begriffe eines Gegenstandes der reinen praktischen Vernunft. S. 70.

**) Prakt. Vernunft S. 67. Von den Grundsätzen der reinen prakt. Vernunft.

***) Reine Vernunft. Von dem Grunde der Unterscheidung aller Gegenstände in Phaesomena und Konmena. V. 233.

†) Prakt. Vern. S. 67/68.

Tief ergriffen nimmt er Abschied von dem „leuchtenden Augenpaar", denn in ihr, in seinem Gedanken, sieht er schon die Vereinigung seiner beiden Augen, pragmatisches und moralisches Gesetz, Wirklichkeit werden.

Die Gottheit küßt er von ihr. Sie soll der Gedanke eines Erdenmenschen werden. Von Loges Flammen läßt er den Fels umbrennen und verläßt die in Schlaf Gesunkene mit den Worten: „Wer meines Speeres Spitze fürchtet, durchschreite das Feuer nie!"

Des Speeres Spitze ist das Symbol des moralischen Gesetzes; Loges Flammen ist das Feuer der Sinnlichkeit; der Sinn dieses Ausspruches also: Nur derjenige, der das moralische Gesetz liebt, der es zur bestimmenden Ursache seines Handelns macht, besitzt das Vermögen, die Sinnlichkeit zu beherrschen und durch sie hindurch, ohne sich's von sinnlichen Erscheinungen (Loge) verhüllen zu lassen, auf das Gebiet des Übersinnlichen, auf das Gebiet der Freiheit, auf den Brünnhildfelsen zu gelangen.

III.

„Nur, wer das Fürchten nie erfuhr, schmiedet Nothung neu!"

Dieser Ausspruch Wotans, des Wanderers, dem Zwerg Mime gegenüber, der die Stücken von Siegmunds an Wotans Speer zersprungenem Wotansschwerte vergeblich zusammen zu schweißen sich müht, ist das Motto zum Siegfrieds-Drama.

Diese beiden Aussprüche Wotans müssen zusammen gehalten werden. Wer das Fürchen nie erfuhr, das heißt: wer auf dem Felde der Erfahrung, auf dem Gebiete der Natur, in Alberichs Reiche, unverzagt den Erscheinungen zu Leibe geht, wie Siegfried Mime und dem Drachen gegenüber, dem fällt mit dem Schwerte, dem Symbol physischer Kraft, die Herrschaft über die physische Natur zu. Und wer des Speeres Spitze nicht fürchtet, schreitet durch das Feuer einer Sinnenwelt zur Freiheit in einer übersinnlichen Welt.

So denkt sich Wotans Vernunft die Möglichkeit einer Vereinigung von Glückseligkeit und Tugend, das höchste Gut, in einem furchtlosen Menschen.

Kant sagt *):

„Ich nehme an, daß es wirklich reine moralische Gesetze gebe, die völlig a priori (ohne Rücksicht auf empirische Bewegungsgründe d. i. Glückseligkeit) das Tun und Lassen d. i. den Gebrauch der Freiheit eines vernünftigen Wesens überhaupt, bestimmen und daß diese Gesetze *schlechterdings* gebieten und also in aller Absicht notwendig seien. Diesen Satz kann ich mit Recht voraussetzen, nicht allein, indem ich mich auf die Beweise der aufgeklärtesten Moralisten, sondern auf das sittliche Urteil eines jeden Menschen berufe, wenn er sich ein dergleichen Gesetz deutlich denken will. Die reine Vernunft enthält also, zwar nicht in ihrem spekulativen, aber doch in einem gewissen, praktischen, nämlich dem moralischen Gebrauche, Prinzipien der *Möglichkeit der Erfahrung*, nämlich solcher Handlungen, die den sittlichen Vorschriften gemäß *in der Geschichte* des Menschen anzutreffen sein *könnten*. Denn da sie gebietet, daß solche geschehen *sollen*, so *müssen* sie auch geschehen *können*, und es muß also eine besondere Art von systematischer Einheit, nämlich die moralische, möglich sein".

Wotans Vernunft hat in diesen beiden Aussprüchen ein Gebot aufgestellt. Es muß also auch möglich sein, dieses Gebot erfüllen zu können. Die Möglichkeit der Erfüllung dieses Gebotes muß in einer moralischen systematischen Einheit liegen. Wenn Kant sagt **): „Die Vernunft wird durch einen Hang ihrer Natur getrieben,

*) Reine Vernunft. S. 611. Von dem Ideal des höchsten Guts als einem Bestimmungsgrunde des letzten Zwecks der reinen Vernunft.

**) Reine Vernunft. II. 2. Hauptstück, 1. Abschnitt: Von dem letzten Zwecke des reinen Gebrauchs unserer Vernunft.

über den Erfahrungsgebrauch hinaus zu gehen, sich in einem Gebrauche und vermittelst bloßer Ideen zu den äußersten Grenzen aller Erkenntnis hinaus zu wagen und nur allererst in der Vollendung ihres Kreises, in einem für sich bestehenden Ganzen, Ruhe zu finden", ... so ist wohl zu verstehen, daß Wotan in dieser Idee seines furchtlosen Helden nunmehr Ruhe findet. Er bezeugt dies mit den Worten: «Zu schauen kam ich, nicht zu schaffen." Denn sein Vernunftsystem, nämlich eine moralische systematische Einheit der Welt d. i. Kants Weltanschauung, ist vollendet. In dem Gedanken der Möglichkeit der Verwirklichung des „höchsten Guts" durch seine Idee findet er Beruhigung.

Er erscheint als Wanderer, um zu sehen, ob in der Geschichte des Menschen Prinzipien der Möglichkeit der Erfahrung solcher den sittlichen Vorschriften gemäßen Handlungen anzutreffen sein könnten.

Das Vermögen der Gesetzmäßigkeit der Natur, Tarnhelm und Ring, sind Siegfried zugefallen, nachdem er Mime und den Drachen getötet. Was ihm diese aber nützen sollen, das weiß er nicht. Denn ihnen liegt ja nicht das Prinzip der Zweckmäßigkeit, sondern das der Gesetzmäßigkeit zu Grunde. Die bloße Unterwerfung der Natur ohne weiteren Zweck ist nicht Bestimmung des Menschen. Er ist Herr der Natur immer nur unter der Bedingung, daß er die Geschicklichkeit und den Willen habe:

> «der Natur und ihm selbst eine solche Zweckbeziehung zu geben, die unabhängig von der Natur sich selbst genug, mithin Endzweck sein könne, der aber in der Natur gar nicht gesucht werden muß" . . . — wohl aber in seiner Freiheit.

Die Unabhängigkeit von der Natur ist erst die Voraussetzung zu der Freiheit zu gelangen, welche unzertrennlich mit dem moralischen Gesetze verknüpft ist.

Diese Freiheit fehlt noch Siegfried.

Die „Glückseligkeit auf Erden" d. i. der „Inbegriff aller durch die Natur außen und in dem Menschen möglichen Zwecke des Menschen" kann nicht seine Bestimmung sein, —: „denn seine Natur ist nicht von der Art, irgendwo im Besitze und Genusse aufzuhören und befriedigt zu werden". Das zeigt sich an Gunther, der, im Besitze großer Güter, das starke Weib auf dem Felsen auch noch besitzen will.

„Die Bestimmung der Glückseligkeit auf Erden wäre das Materielle aller Zwecke des Menschen auf Erden, was ihn unfähig macht, seiner eignen Existenz einen Endzweck zu setzen und dazu zusammen zu stimmen". Der Stimme der lebendigen Natur, des Organischen (Waldvogel), das in seinem Prinzipe der Zweckmäßigkeit auf einen übersinnlichen Bestimmungsgrund hinweist, folgend, gelangt Siegfried, um die höchste menschliche Würde der sittlichen Persönlichkeit in der Freiheit zu erreichen, „die unabhängig von der Natur sich selbst genug, mithin Endzweck sein könne", „zur Höhe", wo er die Freiheit in Brünnhilde findet.

Die Ideen, also das Erdichtete, Nichtseiende, sind für den Fortschritt gleich wichtig, wie die Empirie, ja sie enthalten die eigentlichen Triebfedern der Menschheit. Die Idee treibt den Menschen vorwärts und aufwärts.

Hier ist es die Idee der Freiheit verbunden mit dem moralischen Gesetz.

Das ist Brünnhilde verbunden mit dem Flügelroß Grane.

Das moralische Gesetz ist übersinnlich. Wotans Freiheitsidee dagegen ist auch mit der Natur verknüpft und bezweckt Glückseligkeit.

Sobald Brünnhilde das Flügelroß abhanden gekommen ist, ist sie der Inbegriff der Freiheit aller durch die Natur zu erreichenden Zwecke des Menschen — da-

gegen mit Grane verbunden stellt sie die Würde, glücklich zu sein, den Pflichtbegriff d. i. Kants Freiheitsidee dar.

„Wäre das moralische Gesetz uns nicht gegeben", — sagt Kant in seiner „Religion" — „wir würden es, als ein solches, durch keine Vernunft herausklügeln . . . ; und doch ist dieses Gesetz das einzige, was uns unsrer Freiheit und hiermit zugleich der Zurechnungsfähigkeit aller Handlungen bewußt macht".

Durch das Zerhauen von Wotans Speer erfüllt Siegfried die von Wotans Vernunft gestellte Bedingung; schließlich kann ihn aber auch Wotan gar nicht halten wollen, denn dann wäre ja Siegfried kein Freier mehr, sondern wieder, wie Siegmund, ein Unfreier.

Die von Alberich, „dem Liebelosen", stammenden Menschen sind solche, welche dem moralischen Gesetze widerstrebende Maximen aufgenommen haben.

Bei Gunther, Gutrune und Hagen ist die Maxime Selbstliebe. An Gunthers Hofe denkt jeder nur an sich und benutzt den Nebenmenschen für seine selbstsüchtigen Zwecke. Hagen stellt das pragmatische Gesetz, die Klugheitsregel, vor, welches seine Vernunft „liefert", um alle Zwecke, die den Anderen von ihren Neigungen aufgegeben sind, zur Erreichung der ihm von den Sinnen empfohlenen Zwecke zu vereinigen d. i. in den Besitz des „Ringes" zu kommen. Und auch Siegfrieds Handlungen kann er zu diesem Zwecke unter das pragmatische Gesetz stellen, weil Siegfried eben „auch ein Mensch" ist und insofern auch „die Anlage für die Tierheit" (Erhaltung seiner selbst und seiner Art) und „Anlage für die Menschheit" (Selbstliebe) haben muß als Organismus und Vernunftwesen.

Er ist aber doch einzig der, „der das Fürchten nicht gelernt", also Empfänglichkeit für „die Liebe" hat. Siegfried zu Mime: „es sangen die Vöglein, sie bauten ein Nest, sie pflegten der Brut, das Weibchen säugte die Welpen; da lernt' ich wohl, was Liebe sei". Liebe ist „die freie Aufnahme des Willens eines Anderen unter seine Maxime". (Kant.)

Er besitzt allein die Tauglichkeit zur Freiheit d. h. zu „Brünnhilde mit dem Flügelroß", auf den Felsen zu gelangen. Da Brünnhilde mit dem Symbol des Flügelrosses Kants „Freiheit" ist, die unzertrennlich mit dem moralischen Gesetze verknüpft ist, „so würde, wenn sich die Achtung vor diesem Gesetze in Liebe verwandelte, das die Vollendung einer dem Gesetze gewidmeten Gesinnung sein, — wenn es jemals einem Geschöpfe möglich wäre, sie zu erreichen".*)

Deshalb fordert Brünnhilde von Siegfried Liebe zu ihr als moralischem Gesetz: „Du selbst bin ich, wenn du mich Selige liebst".

Freiheit liegt aber nicht nur den Handlungen, die einer moralischen Gesinnung entspringen, sondern auch allen anderen Handlungen vernünftiger Wesen zu Grunde, denn sie haben einen Willen d. h. ein Vermögen, nach Zwecken zu handeln. Es kommt nur darauf an, auf welchen von den Zwecken die betreffenden Handlungen abzielen, die als Zwecke zur Bestimmung des Menschen in der menschlichen Anlage für seine Tierheit, für seine Menschheit und für seine Persönlichkeit liegen.

Also auch an Gunthers Hofe handeln alle Personen nach den Prinzipien einer Freiheit. Diese Freiheit ist Brünnhilde „mit dem Ringe". Denn, als Siegfried auf Gunthers Hof kommt, hat er bereits den „Ring" Brünnhilde übergeben.

Auf „Brünnhilde mit dem Ringe" zielt Hagen in allen Handlungen, auf die er Gunhter und Gutrune einstellt, ab.

Brünnhilde „mit dem Flügelroß" ist metaphysische, übersinnliche Freiheit, die

*) Prakt. Vern. S. 102.

mit dem moralischen Gesetz unzertrennlich verbunden ist; — Brünnhilde „mit dem Ringe" ist Freiheit der vernünftigen Wesen überhaupt.

Mit dem Austausche der Attribute, Flügelroß und Ring, zwischen Brünnhilde und Siegfried, wird Brünnhilde zur Freiheit überhaupt, für deren Handlungen andere Triebfedern, als das moralische Gesetz, bestimmend werden; während „das Flügelroß", das Intelligible, Siegfried verliehen wird, dem freilich in der empirischen Welt d. i. an Gunthers Hofe Hagen sofort „das Roß" „hinter die Halle" entführt. — Dieser Überblick wird uns das Verständnis der Handlung, der wir nun folgen, erleichtern.

Siegfried erweckt sich aus dem Schlafe Brünnhilde, die „mit feierlichen Geberden der erhobenen Arme ihre Rückkehr zur Wahrnehmung der Erde und des Himmels begrüßt" d. i. einer sinnlichen und einer übersinnlichen Welt.

So versetzt sie uns, der Idee nach, als moralisches Gesetz, „in eine Natur, in welcher reine Vernunft, wenn sie mit dem ihr angemessenen physischen Vermögen" — das könnte Siegfried sein — „begleitet wäre, das höchste Gut" d. i. Vereinigung von Tugend und Glückseligkeit „hervorbringen würde".

Sie muß in dem ihr nahenden Helden, der ja durch das Feuer zu ihr gedrungen ist, das ihr angemessene physische Vermögen suchen. Darum begrüßt sie Siegfried mit solchen Worten: „Heil euch Götter! Heil dir, Welt! Heil dir, prangende Erde!"

Ein solcher Held war ihr Sinnen. Und es war ihr Sorgen, ob es wohl einen ihr angemessenen Helden geben würde? „Denn mir allein erdünkte Wotans Gedanke!" Das ist „der große Gedanke", mit dem Wotan seine Burg begrüßte, erfüllt von dem Ideal eines höchsten Guts. Ihre Gedanken weisen dabei auf Grane — „mein selig Roß" — und auf Helm und Schild der Walküre, also auf das Übersinnliche.

Aber Siegfried sieht in ihr nur das begehrenswerte Weib.

„Er umfaßt sie heftig, sie springt auf, wehrt ihm mit der höchsten Kraft der Angst, und entflieht nach der andern Seite".

„Kein Gott nahte mir je:
der Jungfrau neigten
scheu sich die Helden:
heilig schied sie aus Walhall!"

Die Idee der Freiheit ist mit dem moralischen Gesetz verknüpft; sie ist darum „heilig" d. h. ohne Neigung, Begierde oder Leidenschaft.

Brünne und Helm schützten Brünnhilde vor der Sinnenwelt. Ihre Freiheit hatte die Kraft, das moralische Gesetz als Rüstung nach außen zu tragen. Das ist Selbstbeherrschung.

„Wehe der Schmach, der schmählichen Not!
Verwundet hat mich, der mich erweckt!
Er erbrach mir Brünne und Helm:
Brünnhilde bin ich nicht mehr!"

Und doch bleibt sie Brünnhilde d. i. die Freiheit, auch in der Hingabe in selbstloser Liebe!

„Sonnenhell leuchtet der Tag!"

Angst faßt sie, daß Siegfried sie, die Willensfreiheit,

„mit dem brechenden Zwange"

zwingen und damit für sich und für die Welt vernichten würde:

„Zertrümm're die Traute dir nicht!" —
„Vernichte dein Eigen nicht!"

Darum muß sie Siegfried entgegen kommen, — sie darf der Sinnenwelt nicht Abbruch tun:

„Wie in Strömen mein Blut entgegen dir stürmt" . . .

Ist doch „Liebe" die freie Aufnahme des Willens eines Andern unter seine Maxime.

Siegfried läßt sie mit den Worten:

„das Fürchten, das Du mich kaum gelehrt:
das Fürchten — mich dünkt —
ich Dummer vergaß es nun ganz!" . . .

unwillkürlich los d. h. einer inneren moralischen Nötigung folgend.

Diese innerlich in Siegfried wirkende Selbstbeherrschung aus Liebe löst bei Brünnhilde „höchsten Liebesjubel" aus.

Sie „stürzt sich in Siegfrieds Arme".

IV.

Mehr kann Siegfried nicht gegeben werden, als ihm Brünnhilde gab!

Nur den einen Wunsch hat sie noch, daß sie ihm „ewig heilig" „in der Brust brennen" möge, — daß die Willensfreiheit nur Handlungen zur Folge haben möchte, deren bestimmender Grund das moralische Gesetz ist.

Ehe sie ihn zu „neuen Taten" ziehen läßt, tauschen sie ihre Attribute. Siegfried überreicht ihr den Ring, der ihn in der physischen Natur zum mächtigsten Herrn werden ließ, der sie nun in diese Natur hineinstellt; während Brünnhilde ihm Grane, das Flügelroß, übergibt, das oft Brünnhildes Gruß bringen soll, damit Siegfried ihrer bei seinen Handlungen nicht vergißt.

Siegfried nennt sich „Brünnhildes Arm" d. i. äußere physische Kraft. Brünnhilde wünscht: „O wäre Brünnhild' deine Seele!" d. i. innere moralische Nötigung für seine Taten.

Siegfried: „Durch Brünnhilde entbrennt mir der Mut".
Brünnhilde: „So wärst du Siegfried und Brünnhilde!"

Und das wäre „das höchste Gut".

In Wirklichkeit, d. i. in der Sinnenwelt ist es aber Siegfried oder Brünnhilde! „Vereint faßt er (der Felsensaal) uns zwei." Nur das Überirdische, der Felsensaal, vereint sie; da stehen sie beide unter einem einzigen, dem moralischen, Gesetz. In der Sinnenwelt aber unter zwei Gesetzen, die heißen Tugend (Pflicht) und Glückseligkeit (Lebensgenuß). Denn „die sinnliche Natur vernünftiger Wesen überhaupt ist die Existenz der selben unter empirisch bedingten Gesetzen, mithin für die Vernunft Heteronomie. Die übersinnliche Natur eben der selben Wesen ist dagegen ihre Existenz nach Gesetzen, die von aller empirischen Bedingung unabhängig sind, mithin zur Autonomie der reinen Vernunft gehören."

Da das Flügelroß noch oft Siegfried Brünnhildens Gruß bringen soll, so wird „Grane" d. i. die Idee der Freiheit Siegfried gewissermaßen von Brünnhilde „geliehen". In der „Grundlegung zur Metaphysik der Sitten" sagt Kant: „Nun behaupte ich: daß wir jedem vernünftigen Wesen, das einen Willen hat, notwendig auch die Idee der Freiheit leihen müssen, unter der es allein handle. Denn in einem solchen Wesen denken wir uns eine Vernunft, die praktisch ist d. i. Kausalität in Ansehung ihrer Objekte hat. Nun kann man sich unmöglich eine Vernunft denken, die mit ihrem eigenen Bewußtsein in Ansehung ihrer Urteile anderwärts-

her eine Lenkung empfinge, denn alsdann würde das Subjekt nicht seiner Vernunft, sondern einem Antriebe die Bestimmung der Urteilskraft zuschreiben. Sie muß sich selbst als Urheberin ihrer Prinzipien ansehen, unabhängig von fremden Einflüssen, folglich muß sie als praktische Vernunft oder als Wille eines vernünftigen Wesens von ihr selbst als frei angesehen werden; d. i. der Wille des selben kann nur unter der Idee der Freiheit ein eigner Wille sein und muß also in praktischer Absicht allen vernünftigen Wesen beigelegt werden."

Brünnhilde legt Siegfried das Attribut der Freiheitsidee bei, denn sie muß ihn als vernünftiges Wesen so ansehen, als ob sein Wille nur unter der Idee der Freiheit eigner Wille sein könne.

Wotan, nach Walhall heimgekehrt, „raunt" tief aufseufzend das Wort: „des tiefen Rheines Töchtern gäbe den Ring sie wieder zurück, von des Fluches Last erlöst wär' Gott und Welt!" Die Vernunft, Wotan, sieht die Vernichtung der Freiheit unter den Gesetzen eines Ringes.

Das Unheil durch Waltraute abzuwenden ist vergeblich Mühen. Brünnhilde „mit dem Ringe" handelt nicht mehr „für Wotan" d. h. selbst bestimmend in Angelegenheit einer Vernunft, sondern bestimmt durch ein subjektives Gefühl.

Brünnhilde kann sich von Siegfrieds Liebespfand nicht trennen. —

Auf Gunthers Hofe trifft Siegfried zunächst Hagen, dessen erste Handlung darin besteht, das Flügelroß hinter die Halle abzuführen — eine symbolische Handlung mit der Bedeutung, daß Siegfried nunmehr in der Sinnenwelt steht.

Aus Selbstliebe, denn nur dem Stärksten ist sie bestimmt, möchte Gunther „die Felsenfrau" zum Weibe besitzen.

Wie soll er es aber anfangen, da ihm die nötige „Weisheit" fehlt?

Auf Hagen's Rat benützt er Siegfried als Mittel zum Zweck.

„Der Mensch ist zwar unheilig genug", — sagt Kant*) — „aber die Menschheit in seiner Person muß ihm heilig sein. In der ganzen Schöpfung kann alles, was man will, und worüber man etwas vermag, auch bloß als Mittel gebraucht werden; nur der Mensch, und mit ihm jedes vernünftige Geschöpf, ist Zweck an sich selbst. Er ist nämlich das Subjekt des moralischen Gesetzes, welches heilig ist, vermöge der Autonomie seiner Freiheit. Eben um dieser willen, ist jeder Wille, selbst jeder Person ihr eigener, auf sie selbst gerichteter Wille, auf die Bedingung der Einstimmung mit der Autonomie des vernünftigen Wesens eingeschränkt, es nämlich keiner Absicht zu unterwerfen, die nicht nach einem Gesetze, welches aus dem Willen des leidenden Subjektes selbst entspringen könnte, möglich ist; also dieses niemals bloß als Mittel, sondern zugleich selbst als Zweck zu gebrauchen".

Um zur Erreichung seines Zwecks die Absicht „aus dem Willen des leidenden Subjekts" — Siegfried's — „selbst entspringen zu lassen", denn

„was zwänge den frohen Mann, für mich die Braut zu frei'n?"

. . . . . wird dem Gunther von Hagen Gutrune als das Mittel hingestellt, Siegfrieds Willen so zu beeinflussen, daß Siegfried's Wille nicht nur von Gunther als Mittel für seinen Zweck gebraucht werden könne, sondern zugleich für Siegfried Selbstzweck würde.

Und als Gutrune fragt: „Wie sollt' ich Siegfried binden?" . . . . . da ist ihr Wille schon für diesen Zweck bereitet, weil ihre Sinnlichkeit durch die vorangegangene Schilderung der ungeheuren Taten des „als herrlichsten Helden Genannten" seinen Besitz ersehnt.

So wird das sinnliche Begehrungsvermögen Gunther's nach dem Besitze eines Weibes, — und Gutrune's nach dem Besitze eines Mannes, — von Hagen für

*) Kritik der prakt. Vern. S. 106. „Von den Triebfedern".

seinen Zweck benutzt, um in den Besitz des Ringes zu kommen, den gegenwärtig Brünnhilde besitzt.

Das menschliche Begehrungsvermögen, das „Leben" heißt, ist von Hagen bei allen Beteiligten derartig eingestellt, daß es, wie mit der Sicherheit eines mechanischen Naturgesetzes, wie die chemische Wirkung eines Trankes (Liebes-Zauber-Trankes), zur Ursache einer bestimmt vorauszusehenden Handlung Siegfried's — nämlich: Brünnhilde für Gunther zu freien, — werden muß, so, als ob diese Handlung Selbstzweck von Siegfried's eigenem Willen wäre.

In Gutrune findet Siegfried's Sinnenleben naturgesetzlich sein Objekt.

Die Folge davon ist, daß das Übersinnliche ins Dunkel zurücktritt, dem Bewußtsein entschwindet, so daß auch Gunther's Hinweis auf den von Feuer umbrannten Saal und auf Brünnhilde dieses übersinnliche „Bild" *), wie ein Traumbild, wie ein längst Vergessenes, in der Erinnerung Siegfried's nicht wachrufen kann.

Sobald die Gesetze einer sinnlichen Natur die menschlichen Handlungen bestimmen, ist der Freiheitsbegriff (Brünnhilde) „entrückt".

Siegfried, der wohl gelernt hat, was „Liebe" sei, nämlich: „die freie Aufnahme des Willens eines Andern unter seine Maxime", — hat kaum die Klage Gunthers, daß er einer Frau schwerlich sich freuen wird, da ihm die, die er im Sinne hat, kein Rat je gewinnt, vernommen, als er mit raschem Entschluß helfend bei der Hand ist und in echter Kameradschaftlichkeit sagt: „Was wär' dir versagt, steh' ich zu dir?"

Sittlich handeln heißt: entgegen den empirischen Bedingungen so handeln, als ob das Gute die Macht hätte, in eine überempirische Welt hineinzureichen.**)

Siegfrieds Maxime kommt in seiner Handlung nicht blos so zur Ausführung, als ob sie eine empirische Folge in der Erscheinungswelt hätte, so daß es so aussieht, als ob seine Tat seinem physischen Kraftgefühl im Hinblick auf Gutrune entspränge, sondern auch so, als ob die moralische Handlung, seinem Nächsten beizustehen, in eine intelligible, übersinnliche Welt hineinreichte.

Daher der Zwiespalt. Die in Gunthers Gestalt ausgeführte Handlung Siegfrieds ist die Folge seines Entschlusses in der Erscheinungswelt — Siegfrieds innerste intelligible Tat aber reicht hinein in eine übersinnliche Welt und hinauf bis in Brünnhildes Felsengemach, wo sie sich mit der Idee der Freiheit „vermählt".

Siegfried handelt nach einer Idee, während er unter der Tatsache eines Naturgesetzes steht.

Die reine Liebe zur Idee, die selbstlose Hingabe an das Ideelle ohne Reflexion auf die praktischen Folgen sind dem Idealismus von selbst verständlich.

„Gilt der Mensch als einzelnes wollendes Wesen für ein notwendiges Ergebnis des Weltgeschehens, so wird die Verantwortung überhaupt hinfällig. Bejaht man die Frage, ob er hätte anders sein können, so ist das nur dadurch möglich, daß der Individualität jene Selbstbestimmung zugeschrieben wird, die wir unter intelligibler Freiheit verstehen. Der Mensch hat die Fähigkeit beider Betrachtungsweisen: nach dem Kausalbegriff und nach dem ethischen Begriff".***)

In der Erscheinungswelt kommt es so, daß Siegfried Gunther's Wünsche, für ihn Brünnhilde zu frei'n, eidlich Erfüllung verspricht.

Zur Erreichung dieses Zweckes muß er Brünnhilden Gunther's Gestalt vortäuschen.

---

*) Eidos — Idea.

**) H. Vaihinger: Die Philosophie des Als-Ob, in dem Kapitel: Kant's Alsob-Betrachtungen.

***) Windelband: über Willensfreiheit.

Aber das ist ja für eine Welt der Erscheinungen keine Schwierigkeit.

Kennt doch Brünnhilde einzig und allein nur das Innere — die intelligible Natur — Siegfrieds, das sich ihr gegenüber „im Leuchten der Augen" offenbarte. In Verknüpfung mit dem Freiheitsbegriff (mit Brünnhilde) ist das Äußere Siegfried's gar nicht maßgebend, kann also ebensogut das Maß (die Gestalt) irgend eines Anderen annehmen.

Dieser Andere, d. i. Siegfried als Gunther, ist von Leidenschaft erfaßt.

Brünnhilde, von Grausen erfaßt: „Wer bist du, Schrecklicher? Stammst du von Menschen?"

„Man sagt in solchem Falle: Der Mensch als Persönlichkeit sei in solchen Zuständen von dem Gegenstande seiner Leidenschaft abhängig, also von etwas Äußerem und Fremdem beherrscht. Dies Äußere hat zwar dabei die Gestalt *seines* Wollens angenommen, aber es *erscheint* darum doch als ein *von außen aufgedrungener*, ungehöriger Bestandteil seines Wesens. Darin besteht das Unheimliche der Leidenschaft, und das Gefühl davon hat von jeher die Menschen, namentlich bei dem Anblick der furchtbaren und verheerenden Wirkungen der Leidenschaft, gepackt. Deshalb gilt der von der Leidenschaft Beherrschte als ein von einem Dämon oder wenigstens von einer dämonischen Macht besessene, und im Gegensatze dazu gilt es als Aufgabe und Bedürfnis, davon frei zu sein oder wieder davon frei zu werden. — Frei ist danach der Mensch, bei dem die sittlichen Motive die stärksten sind und jede Wahl entscheiden, unfrei der, welcher seinem auf den äußeren Reiz und die Lage des Moments bezogenen Triebe oder der daraus erwachsenen dauernden Willensrichtungen, den Leidenschaften, folgt. Der von der Leidenschaft beherrschte Mensch ist *wahlfrei*, insofern er tatsächlich mit unbehinderter Überlegung demjenigen Wollen folgt, welches in ihm das stärkste ist" — das ist Siegfried! — „aber *der selbe Mensch* ist in dem Sinne *unfrei*, daß dieses sein Wollen nicht das herrschende sein *sollte*, daß ihm gegenüber die sittlichen Motive zu schwach waren", — das ist Gunther! — „um die elementare Macht der Leidenschaft zu hemmen". So ist der Mensch d. i. Siegfried-Gunther „*psychologisch frei, ethisch unfrei*: er steht unter der Herrschaft seiner Leidenschaft".*)

„Daß diese zwei verschiedenen Gebiete", — Naturbegriff und Freiheitsbegriff — „die sich zwar nicht in ihrer Gesetzgebung, aber doch in ihren Wirkungen in der Sinnenwelt unaufhörlich einschränken, nicht *Eines* ausmachen, kommt daher: daß der Naturbegriff zwar seine Gegenstände in der Anschauung, aber nicht als Ding an sich selbst, sondern als bloße Erscheinungen, — der Freiheitsbegriff dagegen in seinem Objekte zwar ein Ding an sich selbst, aber nicht in der Anschauung vorstellig machen, mithin keiner von beiden ein theoretisches Erkenntnis von seinem Objekte (und selbst dem denkenden Subjekte) als Dinge an sich verschaffen kann, welches das Übersinnliche sein würde, wovon man die Idee zwar der Möglichkeit jener Gegenstände der Erfahrung unterlegen muß, sie selbst aber niemals zu einem Erkenntnisse erheben und erweitern kann".**)

So schränken sich denn die beiden Begriffe: Naturbegriff, das ist Siegfried als Gunther, und — Freiheitsbegriff (Brünnhilde) in ihren Wirkungen in der Sinnenwelt unaufhörlich ein; — sie können „nicht Eines ausmachen".

Brünnhilde droht Siegfried mit dem „Ring". Siegfried entzieht ihr mit den Worten: „Von dir ihn zu lösen lehrst du mich nun" den „Ring" und „treibt sie mit einer gebietenden Bewegung" in das Felsengemach, auf das Gebiet des Übersinnlichen. Der „Ring", die Gesetzgebung, welche die höchste Macht auf dem Gebiete des Naturbegriffs verleiht, kann nicht gesetzgebend wirken auf dem Gebiete des Freiheitsbegriffs, wo einzig und allein nur das moralische Gesetz gebietet.

Alberichs Ring, der im Naturmechanismus Alles nach Ursache und Wirkung verknüpft, vermag auf dem Gebiete der Freiheit nichts, weil der Mensch „das Subjekt des moralischen Gesetzes ist, welches heilig ist, vermöge der Autonomie seiner Freiheit". Er vermag auf dem Brünnhildefelsen weder Siegfried in Gunthers

*) W. Windelband: Über Willensfreiheit.
**) Kritik der Urteilskraft, Einleitung.

Gestalt von Brünnhilde, die ihm den Ring drohend entgegenhält, zurück zu schrecken, noch Brünnhilde zur Gattin zu zwingen.

Aber: „Die Vorstellung des Sittengesetzes können wir nur als ein Element des erfahrungsmäßigen Denkprozesses betrachten, welches mit allen anderen Elementen, mit Trieben, Neigungen, Gewohnheiten, Einflüssen des Augenblicks usw. zu kämpfen hat. Und dieser Kampf mitsamt seinem Resultat — der sittlichen oder unsittlichen Handlung — folgt in seinem ganzen Verlauf den allgemeinen Naturgesetzen" *) . . . . . bis — Brünnhilde „das Auge" d. i. Siegfrieds „Inneres" „streift".

Die physischen Kräfte, die sich in ihrer ganzen Brutalität geltend machen, weil doch physisch das Weib der männlichen Natur, Siegfried als Gunther, unterworfen sein muß, vermögen es, daß nach Entreißung des Ringes das schwache Weib „fast ohnmächtig" in ihr Gemach „getrieben" werden kann; das heißt, daß die Freiheitsidee (Brünnhilde) auf das Gebiet des Übersinnlichen vertrieben wird.

„Der ganze Unterschied zwischen einem Automaten und einem sittlich handelnden Menschen ist unzweifelhaft ein Unterschied zweier Erscheinungen".**)

Siegfrieds sittliche Handlung besteht darin, daß er seinen Gunther geleisteten Treuschwur als seine Pflicht hält.

Damit wird das moralische Gesetz Bestimmungsgrund seines Handelns, was ja Voraussetzung einer Verwirklichung der Idee des Freiheitsbegriffs, also Brünnhildes, ist.

In diesem Augenblick bezw. in diesem Blick in Siegfrieds „Auge", nach dieser Richtung hin, hat sich die Idee „Brünnhilde" verwirklicht. In dieser Handlung und Pflicht erweist sich Brünnhildes Einfluß auf Siegfried, als ob Siegfried mit Brünnhilde „vermählt" wäre. Denn der Begriff „Pflicht" bestimmt sich aus dem Begriff des Menschen als eines freien Wesens, das sich selbst durch seine eigene Vernunft an das moralische Gesetz d. i. Brünnhilde bindet.***)

Aus Liebe zu Brünnhilde, zu sittlicher Freiheit, aus Pflicht, um den Gunther geleisteten Treuschwur zu halten, mußte Siegfried Brünnhilde „verraten". Weil ihm im Zwange †), zwischen Freiheit (Brünnhilde) und Natur, Selbsterhaltungstrieb, (Gutrune) zu wählen, die Freiheit (Brünnhilde) „entrückt" war, leistete er Gunther diesen Schwur.

Und Brünnhilde „wich — Gunthers Kraft": das Übersinnliche dem Sinnlichen. Während im Felsengemache d. i. auf dem intelligiblen Gebiete der Freiheit „ihrem Manne gehorchte Brünnhilde eine volle bräutliche Nacht". Für Brünnhilde liegt Siegfrieds „Mannhaftigkeit, virtus, metaphysisch in seinem Innersten, welches, „um ein moralisch guter Mensch zu werden, eine in ihm befindliche entgegenwirkende Ursache bekämpfte".††) So kann denn Siegfried zu Gutrune sprechen: „Zwischen Ost und West der Nord: so nah — war Brünnhild ihm fern . . . ." Denn: „bei Gutrune weilte Siegfried".

Siegfrieds Sinnlichkeit war nicht auf Brünnhilde gerichtet. Brünnhilde hatte

*) Fr. Albert Lange: Geschichte des Materialismus, II. Buch, Seite 85.

**) Ebenda. — Gunther's Erscheinung ist der unfrei, Siegfried's Erscheinung der sittliche frei handelnde Mensch.

***) Kant: Religion, Vorwort zur 1. Auflage.

†) Fr. A. Lange, Geschichte des Materialismus: IV. der Standpunkt des Ideals: „Wir haben in den Naturgesetzen nicht nur Gesetze unseres Erkennens von uns, sondern auch Zeugnisse eines andern, einer Macht, die uns bald zwingt, bald sich von uns beherrschen läßt".

††) Religion, 2. Stück.

einen ihr unbekannten sinnlichen Mann (Gunthers Gestalt) mit dem Ringe zurückzuschrecken versucht. In ihrem Felsengemache empfing sie nicht Gunther. Denn: bevor Siegfried in ihr Gemach eintritt, offenbart ihr in seinem Anruf an sein Schwert (virtus) seine „natürliche Stimme", also wiederum sein Innerstes — als Siegfried. Brünnhilde war Siegfrieds „Mannesgemahl" d. h. war als moralisches Gesetz abgeschlossen von einer Außenwelt im Felsengemach in einer intelligiblen Welt verbunden mit der Mannhaftigkeit (virtus) eines Siegfried, der seinem Eide Treue hielt. In der Außenwelt aber als schwaches Weib muß sie der physischen Stärke des Mannes (Gunthers Gestalt) nach den Gesetzen eines Ringes folgen.

Auf Gunthers Hofe erfährt sie durch Siegfried: sie sei an Gunther, wie Siegfried an Gutrune „vermählt!" Brünnhilde: „Ich . . . . ? Gunther . . . . ? Du lügst! — Mir schwindet das Licht".

Sie hat doch in dem Eindringling an der Stimme und an den Augen, also an seinem Inneren, ihn kennend, Siegfried vor sich gehabt!

„Sie droht umzusinken: Siegfried, ihr zunächst, stützt sie". Brünnhilde: „Siegfried . . . . . kennt mich nicht?"

Als ihr das Licht, die täuschende Welt der Erscheinungen, schwindet, da steht ihr, in der inneren Welt, Siegfried doch wieder am nächsten. Er „stützt" sie.

Der Ring an seinem Finger bestätigt ihr, daß kein Anderer als Siegfried es vermocht hat, durch das Feuer zu ihr zu dringen, und Gunther selbst sagt, daß er Siegfried keinen Ring gegeben.

Und doch erklärt ihr Siegfried, daß sie mit Gunther vermählt ist! Heilige Götter! Ist jetzt Wotans Vorhersage eingetroffen: „dem herrischen Manne gehorcht sie fortan; aller Spottenden Ziel und Spiel" . . . . . ? Soll sie so „dem feigsten Manne zur leichten Beute werden?" In dieser Not kann sie nur in sich selbst, in ihrer Sittlichkeit, sich zurechtfinden.

Sie ist doch immer noch im Besitze einer Vernunft.

„Nicht bloß das, was reizt d. i. die Sinne unmittelbar affiziert, bestimmt die menschliche Willkür, sondern wir haben ein Vermögen, durch Vorstellungen . . . . . die Eindrücke auf unser sinnliches Begehrungsvermögen zu überwinden; diese Überlegungen . . . . . beruhen auf der Vernunft".*)

Hier hilft die Vorstellung der „Walküre".

Brünnhildes weibliche Walkürenheit, ihr Gefühl, ihre selbstlose Hingabe aus Liebe ist vernichtet! — so bleibt ihr denn die männliche Seite, Tugend, virtus, Selbstbeherrschung aus Liebe.

„Sich ermannend" greift sie bestimmend in die Geschehnisse ein, wie ein von höchstem Pflichtgefühl erfüllter Richter.

„Du kannst, denn du sollst", spricht die innere Stimme der Pflicht, weil das Pflichtgefühl von unsrer Kraft ganz unabhängig, also auch in Brünnhilde als schwachem Weibe, vorhanden ist.

Brünnhilde hat richterlich festgestellt — Betrug!

Sie erklärt den Umstehenden, daß sie mit Siegfried vermählt ist . . . . . (innerlich):

„Er zwang mir Lust und Liebe ab —"

durch das mannhafte Halten des Treuschwurs.

Sie ist ihm: innerlich *verbunden*!

Siegfried beruft sich auf sein Schwert: „mich trennte seine Schärfe von diesem traurigen Weib".

*) Reine Vernunft S. 608.

Er weiß sich von ihr: äußerlich g e t r e n n t!

So stehen sie sich denn hier gegenüber verbunden und doch getrennt: das Sinnliche und das Übersinnliche im Menschen!

Wirklichkeit und Idealwelt! Tatsache und Ideal!

Kant unterscheidet:

subjektiv — praktische Realität, das Ideal und

objektiv — theoretische Realität, Tatsache.

„Die Handlungen der Menschen sind anzusehen, als ob sie gar nicht in der Reihe der bestimmten Gründe der Erscheinungen ständen". Die allgemeine Menschennatur überhaupt fordert die Ergänzung der Naturerkenntnis durch die symbolische Erkenntnis und zwar „in praktischer Absicht". Die intelligible Welt ist „in praktischer Hinsicht ein wahrer Begriff".

So unterscheidet Kant eine doppelte Wahrheit: die theoretische und die praktische.*)

Und so kommt es zum Eide sowohl Siegfrieds als Brünnhildes auf des Speeres Spitze.

Siegfried: „Wo der Tod mich soll treffen, treffe du mich: klagte das Weib dort wahr!"

Als ein endliches Wesen ist er Träger des Ringes: „Tod dem, der ihn trägt!"

Brünnhilde: „Ich weihe deine Wucht, daß sie ihn werfe; deine Schärfe segne ich, daß sie ihn schneide".

Als unendliche — „ewig war ich, ewig bin ich" — Idee fordert sie das moralische Gesetz, als „Weihe" und „Segen", daß des Speeres Spitze d. i. das moralische Gesetz mit „Wucht" Siegfried „werfen" soll, ihn unter dieses Gesetz bringen soll. —

Siegfried „schlingt in ausgelassenem Übermute seinen Arm um Gutrune und zieht sie mit sich in die Halle; die Mannen und Frauen folgen ihm nach".

Brünnhilde bleibt mit Gunther und Hagen zurück.

„Gunther hat sich, in tiefer Scham und furchtbarer Verstimmung mit verhülltem Gesicht abseits niedergesetzt".

So vollzieht sich anstatt einer Vereinigung zum „höchsten Gut" eine Scheidung zwischen Tugend und Glückseligkeit.

Brünnhilde steht vor einem Rätsel: „Wo ist nun mein Wissen gegen dieses Wirrsal?"

Ihr ganzes Wissen hat sie Siegfried mit ihrem Flügelroß zugewiesen! Wer bietet ihr nun das Schwert (virtus), das ihr, so wie es sein Schwert getan, die Bande zerschnitte? Dazu bietet sich Hagen an.

Hagen will sie rächen!

Will sie denn Rache nehmen? Sie, das moralische Gesetz? Hagen meint: „An Siegfried, der dich betrog".

Brünnhilde: „Ein einziger Blick seines blitzenden Auges — das selbst durch die Lügengestalt leuchtend strahlte zu mir — deinen besten Mut machte er bangen!"

Das sind Siegfrieds Anlagen für die Persönlichkeit eines Menschen. Wo sein Auge, sein Inneres, hingekehrt ist, da ist er Siegfried d. h. eine Persönlichkeit. Nur auf der anderen (äußeren) Seite — „träfst du im Rücken ihn" — da kann er auch jeder Andere sein d. h. eine Person.

Hagen: „Und dort", als Person — stirbt er, wie jeder Andere; „dort trifft ihn mein Speer!"

*) Vaihinger: Die Philosophie des Alsob.

Gunther, der sich in seiner Selbstliebe betrogen sieht, da ihm nun Brünnhilde, „das herrlichste Weib der Welt", versagt bleiben muß, wird durch Hagen klar gemacht, daß nur Siegfrieds Tod ihm helfen kann. Gunther schaudert zwar davor, da er mit Siegfried Blutsbrüderschaft beschworen, aber Brünnhilde fällt in's Wort:

„Dich verriet er, und mich verrietet ihr Alle!
Wär ich gerecht, alles Blut der Welt büßte mir nicht
eure Schuld! Doch des Einen Tod taugt mir für Alle:
Siegfried falle — zur Sühne für sich und euch!"

Damit weist sie ihm, wie ja schon durch die Hingabe an Grane, die Idee der Freiheit zu, denn sie macht ihn für seine Handlung verantwortlich!

Verantwortlichkeit ist ohne die Idee der Freiheit unmöglich.

Gunther, der sich „jammervoll" vorkommt, „kann es nicht erdulden, in seinen eignen Augen des Lebens unwürdig zu sein; die Abhaltung der Gefahr, im persönlichen Werte zu sinken, nachdem der seines Zustandes von ihm schon gänzlich aufgegeben worden" .....*) bewegt ihn, „Brünnhildes Hand zu erfassen, worauf er von den Männern sich auf einen Schild erheben läßt.

„Die Achtung erweckende Idee der Persönlichkeit", — einer Brünnhilde, — „welche uns die Erhabenheit unserer Natur (ihrer Bestimmung nach) vor Augen stellt, indem sie uns zugleich den Mangel der Angemessenheit unseres Verhaltens in Ansehung der selben bemerken läßt, und dadurch den Eigendünkel niederschlägt, ist selbst der gemeinsten Menschenvernunft" — Gunthers — „natürlich und leicht bemerklich". (Kant.)

Die vernunftlosen Wesen aber, die Organismen, die Rheintöchter, „halten sich" an Siegfried, den Träger des Ringes. Sie bitten den auf der Jagd von seinen Genossen Abgeirrten um den Ring. Er willfahrt dieser Bitte nicht. Und als er sich anders besinnen will, da mögen sie den Ring nicht, denn er fällt ihnen ja naturgesetzlich — ohne jeden Willen — mit Siegfrieds Tode zu. Er steht ja im Ringe in naturgesetzlicher Verkettung mit ihnen. Was hat da sein Wille zu bedeuten? Mit seinem Schwerte will er zwar „des Urgesetzes ewiges Seil den Nornen zerhauen"; und zum äußeren Zeichen dieses Willens, der Leib und Leben weit von sich zu werfen entschlossen ist, hat er eine Erdscholle vom Boden aufgehoben und mit den letzten Worten sie über sein Haupt im Bogen hinter sich geworfen, womit symbolisiert wird, daß er auch als Mensch unter das Gesetz einer mechanischen Natur gestellt ist. Bei seinen Aeußerungen vergißt er die organische Natur mit ihrem Prinzipe der Zweckmäßigkeit, der er doch auch angehört. Wenn er „Leib und Leben weit von sich zu werfen" entschlossen ist, so muß dieser Wille durch irgendeinen Zweck begründet sein, denn sonst stellt er sich ja noch unter die vernunftlosen Geschöpfe, die doch einen Zweck haben. Darum singen die Rheintöchter: „so weise und stark verwähnt sich der Held, als gebunden und blind er doch ist", und lachen ihn aus.

Zu seinen Jagdgenossen zurückgekehrt wird er von Hagen gefragt:

„Ich hörte sagen, Siegfried, der Vögel Sangessprache verständest du wohl: so wäre das wahr?"

Siegfried: „Seit Frauen ich singen hörte, vergaß ich der Vöglein ganz".

Er vergaß der Vöglein, des Waldvogels, der Stimme der lebendigen Natur, des Organischen, das in seinem Prinzipe der Zweckmäßigkeit auf einen übersinnlichen Bestimmungsgrund über den blinden Naturmechanismus hinausweist —

*) Prakt. Vern. S. 107.

so, wie er Brünnhilde vergessen, seit Gutrune, das sinnliche Weib, ihn entzückt. Das sinnliche Begehren verhüllt das Übersinnliche!

Bei Hagens Worten: „Doch einst vernahmst du sie?" tritt sein innerstes Erlebnis, die ihm widerfahrene Erweckung der Freiheitsidee in Brünnhilde, „das wonnige Weib", aus der Verhüllung durch die Sinnenwelt in sein Ideenbewußtsein.

In Siegfrieds Rücken Hagens Speerstoß, als Rächer eines vermeintlichen Meineids, befreit ihn von seiner „Lügengestalt", deren Innerstes (seine Augen) glanzvoll aufleuchtet: — „Brünnhilde bietet mir Gruß!"

In dieser andern Welt ist das Naturgesetz (Hagen) machtlos, da gilt einzig und allein das moralische Gesetz! Als Hagen nach Siegfrieds Hand greift, um ihm den Ring abzuziehen — hebt diese sich drohend empor! Brünnhilde aber „schreitet vom Hintergrunde her fest und feierlich dem Vordergrunde zu", um der Welt die Würde des nach dem Höchsten menschlichen Daseins, nach der Freiheit, *strebenden* Helden, des „begreiflichen vollkommensten Menschen" *), zu offenbaren.

Sie „zieht von Siegfrieds Finger den Ring, betrachtet ihn lange und steckt ihn endlich an ihre Hand" zum Zeichen, daß das Übersinnliche mit der Natur (Ring) verknüpft sein *soll*! Dann erst gibt sie ihn den Rheintöchtern, die ihn jubelnd hoch emporhalten und Hagen, als Sohn Alberichs die Personifikation der unorganischen Natur, hinabziehen in die Fluten. So deutet das Schlußbild folgende Weltordnung: Die Materie organisieren die vernunftlosen Lebewesen, vermitteln der Vernunft ein Zweckmäßigkeitsprinzip und ermöglichen dadurch dieser, sich unter moralischen Gesetzen als Endzweck der Welt zu betrachten.

Ihres heiligsten Wissens Hort weist Brünnhilde der Welt in den Worten zu:

„Selig in Lust und Leid läßt die Liebe nur sein!"

Bei diesem Ausspruch wird das geflügelte Roß herbeigeführt. Liebe ist die freie Aufnahme des Willens eines Andern unter seine Maxime.

Durch eine solche Liebe hatten sich Siegfried und Brünnhilde verbunden. Denn Brünnhilde hatte von Siegfried den Ring, das Zeichen eines von der Natur abhängigen Willens, und Siegfried von Brünnhilde Grane, das Zeichen eines von der Natur unabhängigen Willens, übernommen. Freiwillig hatte Einer des Anderen Willen unter seine Maxime aufgenommen, um „das höchste Gut" zu verwirklichen. Die der Vernunft „notwendige Verknüpfung der Hoffnung, glücklich zu sein, mit dem unabläßigen Bestreben, sich der Glückseligkeit würdig zu machen, ... darf nur gehofft werden, wenn eine höchste Vernunft, die nach moralischen Gesetzen gebietet, zugleich als Ursache der Natur zum Grunde gelegt wird".**)

Die Zulässigkeit einer solchen Hoffnung zeigt Brünnhilde, als höchste Vernunft, der Welt in Siegfrieds Handlung, welcher Brünnhilde, die nach moralischen Gesetzen gebietet, Ursache wurde, sich naturgesetzlich mit dem Weibe (Gutrune) zu verbinden.

„Dadurch, daß der Mensch sich die unbedingte Erfüllung des Sittengesetzes als möglich denkt, wird auch ein bedingter Einfluß auf seine wirkliche, nicht blos eingebildete Vervollkommnung ausgeübt. Diese bedingte Kraft ist um so stärker je reiner, klarer und stärker der Mensch jene unbedingt befehlende Stimme in sich wahrnehmen kann. Die Vorstellung der Pflicht, welche uns zuruft: Du sollst! kann aber unmöglich klar und stark bleiben, wenn sie nicht mit der Vorstellung der Ausführbarkeit dieses Gebotes verbunden ist. Eben deshalb müssen wir uns hinsichtlich der Sittlichkeit unseres Handelns ganz und gar in die intelligible Welt versetzen, in welcher allein Freiheit denkbar ist".***)

*) Wagner an Röckel.
**) Reine Vernunft S. 614: Vom Ideal des höchsten Guts.
***) Fr. A. Lange: Geschichte des Materialismus, 2. Buch: Kant und der Materialismus.

Die Moral bedarf zu ihrem eigenen Behufe keine Zweckvorstellung, die vor der Willensbestimmung vorhergehen müßte; trotzdem muß ihr aber die Vernunft einen Zweck unterlegen, um unser Tun und Lassen als auf einen Zweck gerichtet denken zu können. So ist es zwar nur eine „Idee", in der die Pflicht d. i. das, was wir sollen, und die Glückseligkeit d. i. das, was wir wollen, zusammen vereinigt enthalten ist, — „das ist die Idee eines höchsten Guts in der Welt". Aber diese Idee ist (praktisch betrachtet) doch nicht leer, weil sie unseren Bedürfnissen, einen vernünftigen Endzweck zu denken, abhilft.

Die Idee „Brünnhilde" soll die Verwirklichung des „höchsten Guts" bringen. Das Vermögen der Verbindung der Zweckmäßigkeit aus Freiheit mit der Zweckmäßigkeit der Natur — des Ringes (Natur) mit dem Flügelroß (Freiheit) — scheitert aber daran, daß Freiheit und Natur zwei unüberbrückbare Gebiete sind, wenn dieses Vermögen sich nicht zu der Idee eines machthabenden moralischen Gesetzgebers außer dem Menschen erweitert, „unter dessen Vorsorge dieses geschieht d. i. die Moral führt unausbleiblich zur Religion".*)

Auch im „Parsifal" ist die „Beförderung des höchsten Guts" als Ziel gesteckt; es handelt sich also auch hier um das Verhältnis zwischen pragmatischem und moralischem Gesetz.

Nach dem pragmatischen Gesetz leben die Gralsritter unter ihren Ordensgesetzen, die das Verhalten in einer empirisch bedingten Welt regeln. (Die regulative Tätigkeit der Vernunft, um zur Erreichung des Zweckes der Glückseligkeit alle Mittel zusammen stimmend zu machen.) Das pragmatische Gesetz *rät*, was zu tun sei, während das moralische Gesetz *gebietet*. Der Unmöglichkeit, beide in Einklang zu bringen, fällt Amfortas zum Opfer.

Wenn er seine Glückseligkeit in den Armen eines Weibes findet, so verläßt ihn das moralische Gesetz — der Speer.

Unter dieser Antinomie leidet nicht nur Amfortas, sondern auch Parsifal.

Er hat doch nichts Unmoralisches begangen, als er den Schwan schoß? Er hat aber gegen das pragmatische Gesetz der Ordensregel verstoßen.

So sind Amfortas und Parsifal die Beispiele dafür, daß sich diese beiden Gesetze in einer Sinnenwelt nicht „zum höchsten Gut" verknüpfen lassen.

Parsifal, das moralische Gesetz, die Idee der Persönlichkeit des Menschen **), nicht etwa nur die Anlage dazu, wie bei Siegfried ***), wird aus dem Gralstempel (pragmatisches Gesetz) gestoßen, und Amfortas muß sich selbst seines Amtes entheben, als „König" den Gral zu enthüllen, weil dieser nicht zum „Leuchten" kommen würde:

„Tötet den Sünder mit seiner Qual, — von selbst dann leuchtet euch wohl der Gral!"

Denn das Leuchten des „Grals" symbolisiert ebenso, wie das Leuchten des „Rheingoldes" „das Übersinnliche" d. i. das moralische Gesetz. Wenn der Gral nicht leuchtet, so bedeutet das den Ausschluß der Übersinnlichkeit, dem Amfortas verfallen ist, weil er der Sinnlichkeit angehört.

---

*) Kant: Religion. Vorwort zur 1. Auflage.

**) Erich Klocke. Parsifal: Verlag August Hoffmann in Leipzig-Reudnitz.

***) Siegfried ist der wahrnehmbare „begreifliche vollkommenste Mensch", der um seiner Natur willen — „daß wissend würde ein Weib" — die Freiheit (Brünnhilde) „verraten mußte". Parsifal ist der intelligible, nicht wahrnehmbare, also „unbegreifliche Mensch", der um seiner Freiheit willen seine Natur „verrät".

Entweder muß also auf die Erreichung des höchsten Guts verzichtet werden, was unmöglich ist, da die Beförderung des höchsten Guts, welches in seinem Begriffe die Verknüpfung von Tugend und Glückseligkeit enthält, „ein a priori notwendiges Objekt unseres Willens ist und mit dem moralischen Gesetze unzertrennlich zusammenhängt", — oder wir müssen die Erreichung dieses Zweckes in ein Dasein unter anderen Bedingungen verlegen.

Dieses unserem Willen notwendige Verknüpfen von Tugend und Glückseligkeit liegt auch den Handlungen Kundrys bestimmend zu Grunde, welche auf Gralsgebiet (Tugend) die Glückseligkeit und in Klingsors Banne Tugend vermißt und deshalb nirgends Ruhe findet; schließlich auf Klingsors Gebiet mit der Tugend (Parsifal) zusammenkommt, aber die ersehnte Vereinigung doch nicht zur Erfüllung bringen kann, weil die Tugend (Parsifal) die Glückseligkeit (Kundry) von sich stößt mit den Worten: „Du weißt, wo du mich wiederfinden kannst".

Eine Vereinigung beider Gesetze, des pragmatischen mit dem moralischen, ist deshalb unmöglich, weil sie praktisch sind d. h. auf menschliche Handlungen Bezug nehmen, also sich zu einander verhalten müssen, wie eine Ursache zu einer Wirkung. Entweder muß die Begierde nach Glückseligkeit die Ursache dazu sein, daß ein Mensch tugendhaft ist, — dann ist er schon nicht tugendhaft, weil er es nicht einzig und allein aus Achtung vor dem moralischen Gesetze ist, sondern auf Grund einer Begierde. Oder die Tugend muß die Ursache dazu sein, daß ein Mensch glückselig wird, was auch unmöglich ist, weil alle Wirkungen in der Welt nicht nach einer moralischen Gesinnung, sondern nach der Kenntnis der Naturgesetze und dem physischen Vermögen, sie zu seinen Absichten zu gebrauchen, sich richtet.

Diese letztere Verknüpfung, daß Tugend Glückseligkeit bewirke, ist aber wohl möglich, „wenn ich das Dasein in einer Sinnenwelt nicht für die einzige Art der Existenz des vernünftigen Wesens annehme".*)

Das veranschaulicht der 3. Aufzug im „Parsifal", wo die innere übersinnliche Welt der Vernunftwesen **) sich vor uns auftut und die Sinnenwelt so weit zurücktritt, daß sie nicht mehr „für die einzige Art der Existenz" anzusehen ist. In dieser Innenwelt vereinigt sich Tugend (Parsifal) mit Glückseligkeit (Kundry und Amfortas) zum „höchsten Gut". —

Übersicht.

Der Freiheitsbegriff ist je nach der Betrachtungsweise, die die Vernunft sich zu eigen macht, verschieden. Der Kausalitätsbegriff führt die Freiheit, wie sie Wotan (Vernunft) mit Hilfe Loge's (des Verstandes) begreift, zu einer Willensbetätigung in der Natur und läßt die intelligible Freiheit, welche Freia, die leichtbeschwingte Phantasie, der Vernunft verleiht, unbeachtet. Der Kausalitätsbegriff ist „der Ring".

Wotan, der das Vermögen seiner Freiheit in der Beherrschung der Naturkräfte (Nibelungen) sieht, verliert damit die imaginative Fähigkeit, ethisch zu handeln, d. i. Freia.

Alles Gold der Nibelungen reicht nicht hin, ihren Wert aufzuwiegen. Der Kausalitätsbegriff, der Ring, muß aufgehoben werden, um sie zu retten.

*) Prakt. Vern. S. 138.
**) Kants intelligible Welt.

Nach Aufgabe des Ringes und nach Rückkehr der Freia macht sich das Vernunftvermögen ästhetischer Ideenbildung geltend, eine intelligible Welt in Walhall zu gestalten.

Der während seines Lebens „im Ringe" stehende „Mensch" bekommt als „Held" durch die Walküren, die den neun Musen entsprechen, Ewigkeitswert außerhalb des Ringes in einem andern Dasein, in „Walhall".

Der Mensch besteht aber aus Mann und Weib in von der Natur bedingter Vereinigung. Unter solcher Bedingung kann er nur nach dem Kausalitätsbegriffe Freiheit des Handelns haben.

Und doch erweist sich in Siegmund nach seiner Vereinigung mit Sieglinde die Freiheit nach dem Wertbegriff, indem er das Leben so wertet: „Zwei Leben lachen dir hier! nimm sie Nothung!" Das Leben ist der Güter Höchstes nicht.

Damit hat „der Mensch" bewiesen, daß er als Vernunftwesen Freiheit des Handelns sowohl nach dem Kausalitäts- als nach dem Wertbegriff besitzt.

Aus der Freiheit nach dem Kausalitätsbegriff wird Siegfried geboren. Aus der Freiheit nach dem Wertbegriff ergibt sich die Idee „Brünnhilde mit dem geflügelten Roß", das ist: mit moralischem Gesetz verknüpfte Freiheit.

Siegfrieds Handlung ist zunächst Freiheit des Handelns in der Natur zum Zwecke der Selbsterhaltung. Brünnhilde d. i. eine Vernunftidee verleiht ihm erst mit dem Flügelroß sittliche Freiheit in einer intelligiblen Welt. Auch der von Natur bedingten Vereinigung Siegfrieds mit Gutrune liegt ursächlich die Idee „Brünnhilde" zu Grunde.

So wird der Natur eine Idee zu Grunde gelegt, die auf einen übersinnlichen Bestimmungsgrund über den blinden Naturmechanismus hinausweist.

Am Schlusse der „Grundlegung zur Metaphysik der Sitten" sagt Kant: „Übrigens bleibt die Idee einer reinen Verstandeswelt als eines Ganzen aller Intelligenzen *), wozu wir selbst als vernünftige Wesen (obgleich anderseits zugleich Glieder der Sinnenwelt) gehören, immer eine brauchbare und erlaubte Idee zum Behufe eines vernünftigen Glaubens, wenngleich alles Wissen an der Grenze derselben ein Ende hat, um durch das herrliche Ideal eines allgemeinen Reiches der Zwecke an sich selbst . . . . . ein lebhaftes Interesse an dem moralischen Gesetze in uns zu bewirken".

In dieses herrliche Ideal einer intelligiblen Welt führt uns zum Schlusse Parsifal.

*) mundus intelligibilis.

Wagnerische Dichtungen in rumänischer Übersetzung.

Von Rudolf Schlösser. (W.M.)

Als im Mai des Jahres 1917 die Darmstädter Hofoper in dem besetzten Bukarest ein längeres Gastspiel gab und unter anderm den Lohengrin zur Darstellung brachte, entdeckte ich, damals noch ein Neuling in der rumänischen Hauptstadt, im Schaufenster einer namhaften Buchhandlung eine kleine Ausgabe der Dichtung des Werkes in rumänischer Sprache, die ich alsbald in meinen Besitz brachte. Die Erwerbung des Heftchens vermittelte mir die Kenntnis, daß auch Rumänien seinen „Reclam" hat, nur daß, was am Strande der Pleiße „Universalbibliothek" heißt, am Strande der Dambovitza als „Bibliothek für alle" in die Welt geht. Freilich ist der Abstand zwischen der deutschen Sammlung und dem jüngeren rumänischen Schwesterunternehmen schon rein zahlenmäßig ziemlich beträchtlich: den rund 6000 Reclamschen Nummern vermag der Verlag Alcalay einstweilen nur 1000 gegenüberzustellen, und auch in Bezug auf Ausstattung und Genauigkeit des Drucks ist Reclam seinem Nachfolger bedeutend überlegen. Immerhin trifft man aber auch bei diesem mancherlei Gutes und Schätzbares an, und zwar, wie nicht anders zu erwarten, neben Einheimischem auch Fremdes aus der verschiedensten Herren Ländern, wobei entsprechend der vorwiegenden geistigen Richtung der rumänischen Oberschicht, die Franzosen die führende Rolle spielen. Aber auch die Deutschen kommen nicht eigentlich zu kurz. Man kann für wenige Bani an Goethes Faust oder Werther, an Schillers Don Carlos oder Wilhelm Tell kommen, Grillparzer ist mit Des Meeres und der Liebe Wellen, Hebbel mit seinem Gyges, Kleist mit einer recht tüchtigen Übersetzung der Verlobung in St. Domingo vertreten, und auch an neueren deutschen Schriftstellern fehlt es nicht völlig. Was aber ganz besonders auffällt, ist, daß Wagner in der Sammlung einen verhältnismäßig nicht unbeträchtlichen Raum einnimmt. Vor mir liegen vier ziegelrote Heftchen: Rienzi, cel din urma Tribun, Olandezul Zburator, Tannhäuser sau Lupta Cantaretilor dela Wartburg, und Lohengrin, samt und sonders übertragen von St. O. Josif. Der Übersetzer hat 1908 mit dem Tannhäuser begonnen, dem späterhin Lohengrin, Holländer und zuletzt Rienzi gefolgt sind.

In jüngeren Tagen würde ich wahrscheinlich diesen Arbeiten kein gutes Haar gelassen haben, und daß sie in der Tat zu mancherlei und nicht immer ganz leichten Bedenken Anlaß geben, werden die folgenden Ausführungen zur Genüge zeigen. Mit den Jahren wird man aber zurückhaltender und lernt seine Ansprüche auf die gegebenen Voraussetzungen einstellen, und unter diesem Gesichtspunkt betrachtet, möchten die Übertragungen doch auch manches ganz Erfreuliche aufweisen.

Freilich scheint es um die Sprache, mit der wir zu rechnen haben, auf den ersten Anblick recht merkwürdig bestellt. Aus einer ersichtlich alles andere als fein durchgebildeten römischen Kolonisten- und Provinzialmundart erwachsen, ist das Rumänische nicht nur aufs stärkste mit slavischen Bestandteilen durchsetzt, sondern weist auch sonst genug fremdes Gut auf. Mancherlei erinnert an die Nachbarschaft der Madjaren, eine Reihe der allergangbarsten Bezeichnungen hält das Gedächtnis an die Zeit der türkischen Oberherrschaft fest, die Kirchensprache weist einen ziemlich stattlichen Bestand griechischer Worte auf. Und auch Deutsches findet sich nicht selten eingesprengt, von neueren, planmäßigen Anleihen bei Fran-

zosen und Italienern ganz abzusehen. So unzuträglich indes eine so bunte Mischung einerseits sein mag, eben durch sie wird doch auf der anderen Seite die Sprache zu einem höchst bezeichnenden geschichtlichen und kulturgeschichtlichen Denkmal, so daß man die Liebe zu ihr gerade bei den Gebildeten, denen sie Muttersprache ist, ganz wohl begreift. Auch hat mich eine kleine Anzahl guter Schriftwerke davon überzeugt, daß sich diesem eigenartigen Instrument unter den rechten Händen nicht nur Stärke und Fülle abgewinnen lassen, sondern was fast noch mehr besagen will, auch feine und geschmeidige Untertöne.

Alles das ändert freilich nichts daran, daß die bewußte Kultur der rumänischen Sprache und ihre Schulung für künstlerische Aufgaben im eigentlichen Sinne des Wortes recht jung ist und so kann denn an dichterische Übersetzungen, die ihre ganz besonderen Schwierigkeiten haben, ein gemeineuropäischer Maßstab ohne Unbilligkeit nicht wohl eingelegt werden; eine gewisse Nachsicht ist ohne Zweifel angebracht. Und in unserem besonderen Falle fühlt man sich auch dadurch freundlich gestimmt, daß der Dolmetscher der Wagnerischen Dichtungen weder sich selbst noch seiner Leserschaft zuviel zumutet, sondern sich bei seiner Arbeit einsichtig auf die verhältnismäßig leichteren und für den Aufnehmenden eingänglicheren Frühwerke beschränkt hat. Auch hat er mit der Zeit unverkennbar gelernt. Zwar der Lohengrin bedeutet dem Tannhäuser gegenüber keinen Fortschritt, was sich indes leicht daraus erklärt, daß bei den späteren Werken die Wiedergabe der sprachlichen Werte nicht unbeträchtliche Schwierigkeiten darbot. Dafür bewegt sich aber der Holländer bedeutend sicherer im europäischen Gewande als seine beiden Vorgänger, und in der Übertragung des Rienzi bietet Josif unstreitig sein Bestes, sicher nicht nur weil die Aufgabe leichter war. Anerkennenswert ist, daß er bei der Wahl seiner Vorlagen wenn auch nicht allerwärts der besten, so doch auch nicht der ersten besten Überlieferung folgt: seine Arbeiten fußen gleichmäßig auf den Texten der jeweiligen Partituren. Beim Rienzi hat freilich grade der Anschluß an die autographierte, bezw. die erste gestochene Partitur die Unzuträglichkeit mit sich geführt, daß einiges fehlt: im ersten Akt der Auszug der Orsini und Colonna aus der Stadt, im zweiten die große Pantomime, im dritten der Gesamtsatz am Schluß, und im Tannhäuser vermißt man die Rücksicht auf die Pariser Bearbeitung. Hervorgehoben zu werden verdient, daß Josif mit seinen Übersetzungen rein dichterische Zwecke verfolgt. Er hält sich zwar fast durchgängig mit anerkennenswerter Sorgfalt an die Versmaße der Urschrift, seine Textworte aber den Gesangstimmen unterzulegen würde kaum angehen, oder doch eine sehr freie Umarbeitung erfordern. Letzten Endes ist das zweifellos ein Mangel, immerhin ergibt sich aber daraus, daß der Übersetzer von Wagners dichterischer Bedeutung eine sehr bestimmte Vorstellung hat.

Über den künstlerischen Eigenwert der Übersetzungen möchte ich mich nicht getrauen eine feste Ansicht zu äußern, da es schon recht vertiefter Einsicht und vollkommen sicherer Beherrschung einer fremden Sprache bedarf, um über formale Schönheit und dichterisches Ausdrucksvermögen auch nur einigermaßen entscheiden zu können.*) Soviel ist aber unverkennbar und schließlich auch nicht mehr als natürlich, daß der Übersetzer bei der Wiedergabe der reimlosen Partien seiner Vorlagen eine sichrere und leichtere Hand bekundet als bei den gereimten, wo die Not-

*) Vermutlich dürfte es aber um die Übersetzungen in dieser Hinsicht gut bestellt sein. Wie ich seither in Erfahrung gebracht habe, hat der aus Siebenbürgen stammende, jetzt bereits seit einiger Zeit verstorbene Stefan O. Josif zu den angesehensten Dichtern des neuen Rumänien gehört.

wendigkeit, gleichzeitig dem Wortlaut und den verstärkten Ansprüchen der Form zu genügen, nur zu leicht Verlegenheiten bereitet. Es versteht sich, daß in solchen Fällen dem Übersetzer nicht selten auch der scharfe und bestimmte Sinn des Urtextes entgleitet, wofür wenigstens zwei Beispiele beigebracht sein mögen. Wenn der Holländer Senta mahnt

Es flöhe schaudernd deine Jugend
Dem Lose, dem du sie willst weih'n,
Nennst du des Weibes höchste Tugend,
Nennst ew'ge Treue du nicht dein.

so setzt der rumänische Text ganz ansprechend ein: „Deine Jugend würde erschrecken vor alledem, was du zu erdulden haben wirst", fährt aber dann unter dem Zwange des Reimes fort: „Gedenke daran, solange es Zeit ist, daß du mir ewige Treue schwören mußt", womit dann freilich die deutsche Innerlichkeit ziemlich schmerzhaft ins Rechtlich-Formale verkehrt wird. Unter ähnlichen erschwerenden Voraussetzungen verwandeln sich Elisabeths Worte im zweiten Aufzug des Tannhäuser:

Erwacht zu neuem Leben
Nenn' ich die Freude mein

in: „Ich kann mir keine Rechenschaft geben, ob Wahrheit oder Traum". Das wirkt gewiß minder störend als die Verschiebung im Holländer, dafür weicht aber die Übersetzung diesmal von der Urschrift noch stärker ab.

Wir sind damit bereits der Frage nach der Zuverlässigkeit und Genauigkeit der Übertragungen nahegerückt, vertagen aber deren weitere Behandlung um ein Kleines, um zunächst einer andern, gleichfalls bereits gestreiften, nachzugehen: der nach der Vollständigkeit des Dargebotenen. Dabei stellt sich heraus, daß Josif nicht nur dort in unserer Schuld bleibt, wo seine Vorlagen ihn im Stich lassen, sondern daß er leider auch teils aus Unachtsamkeit, teils aus Bequemlichkeit, eine Anzahl eigner kleiner Sünden auf sich lädt. Nehmen wir die Übersetzungen in der Reihenfolge ihrer Entstehung vor, so machen sich solche Unzuträglichkeiten zuerst im dritten Aufzug des Tannhäuser bemerkbar. Schon weshalb in der ersten Bühnenbemerkung der Hinweis auf die herbstliche Färbung der Landschaft fehlt, ist nicht einzusehen; da hier aber der Text nachhilft („Schon fällt das Laub"), mag der Mangel bei einer rein litterarischen Übersetzung hingehen; recht empfindlich stört es aber, wenn später Elisabeths Musterung der heimkehrenden Pilger, der Hinweis der Bühnenanweisung auf den verhallenden Gesang und auf den Sonnenuntergang samt den Worten: „Er kehret nicht zurück" einfach wegfallen, oder wenn, gegen den Schluß zu, zwischen den beiden Strophen von Tannhäusers Gesang „Zu dir, Frau Venus, kehr' ich wieder" Wolframs Zwischenruf „Halt' ein, halt' ein, Unseliger" nicht zu finden ist. Weit übler noch stehen die Dinge im Lohengrin, wo Josif sich in einer Reihe von Fällen ersichtlich bewußt seiner Übersetzungspflicht entzieht, weil ihm dies oder jenes nicht liegt oder zu viel Mühe macht. So läßt er im zweiten Aufzug den Zwiegesang „Der Rache Werk sei nun beschworen" einfach unter den Tisch fallen, Ortruds Anrufung der Götter schließt zwei Zeilen zu früh und nichts weniger als sinngemäß mit dem Verse: „Freia! Erhab'ne, höre mich!", und nicht genug damit, daß Ortrud mit dem Zwiegesang „Kehr' bei mir ein" abermals um ihre beiden Verse betrogen wird, fehlt unmittelbar danach der ganze Schluß der zweiten Szene, Telramunds Monolog sowohl wie die Bühnenanweisung. Im dritten Aufzug geht es in der gleichen Weise weiter. Lohengrin hat mit seiner Erklärung, daß Liebe ihm den Weg zu Elsa gebahnt habe, für Josif genug getan, den Hinweis auf den überzeugenden und überwältigenden Eindruck ihrer Unschuld scheint der Übersetzer für überflüssig zu halten. Desgleichen bedürfen

die Frauen weiter keines Auftrags, um Elsa vor den König zu geleiten, da aber ihre Aufgabe dadurch sicher sehr erschwert ist, hat Josif es für angebracht gehalten, ihre Zahl von zwei auf vier zu erhöhen. Nicht recht ersichtlich ist auch, weshalb Lohengrin zwar dem König einen großen Sieg weissagen darf, die anschließenden Worte über die dauernde Sieglosigkeit der östlichen Heerscharen Deutschlands gegenüber für sich behalten muß; sonst gehört doch allzugroßes Zartgefühl dem ungarischen Nachbarn gegenüber nicht gerade zu den rumänischen Schwächen. Mehr auf Nachlässigkeit ist es wohl zurückzuführen, wenn der König bei seinem Auftreten im zweiten Aufzug nur von seinem sächsischen, nicht auch von seinem brabantischen Gefolge geleitet wird oder wenn, ganz besonders störend, am Schluß die Bemerkung „Elsa sinkt entseelt in Gottfrieds Armen zu Boden" in Wegfall kommt, denn daß zu dieser üblen Unterlassungssünde etwa das Bedürfnis des Übersetzers, Elsa aus falscher Empfindsamkeit das Leben zu retten, Anlaß gegeben haben könnte, mag man doch nicht recht glauben. Leider liefert der Holländer weitere Beiträge zu unserer Liste. Zwischen den Strophen von Sentas Ballade fehlen die Anweisungen für ihr Spiel, so daß sie am Schluß auf dem Stuhl niedersinkt, von dem sie sich zuvor gar nicht erhoben hat; wonach es denn nur folgerichtig ist, wenn sie hernach aus ihrem magnetischen Schlaf erwacht, ohne vorher darin versunken zu sein. Aber auch der eigentliche Text bleibt nicht unberührt. Im ersten Aufzug fehlt ohne jeden ersichtlichen Grund des Steuermanns Anruf an den Holländer: „Gebt Antwort! Schiff und Flagge?" fort, was zur Folge hat, daß Dalands nächste Worte: „Laß ab" usw. um den Dialog aufrecht zu erhalten, sinnwidrig ihrem Eigentümer genommen und dem Steuermann zugeteilt werden müssen, so daß diesem die Eröffnung des Gesprächs mit dem Holländer zufällt, das Daland dann fortzusetzen hat. Im dritten Aufzug stoßen wir auf eine ähnliche Verschiebung in der Zuteilung einer Rede: die Spottworte der Matrosen an die Mannschaft des Holländers

Habt ihr keine Brief', keine Aufträg' für's Land?
Unseren Urgroßvätern wir bringen's zur Hand

scheinen, da die beiden knappen Verse merkwürdig viel sachlichen Inhalt zusammenfassen, der Übersetzungskunst Josifs getrotzt zu haben; er unterschlägt sie daher kurzerhand und hilft sich, indem er die nächstfolgenden

Sie sind schon alt, und bleich statt rot!
Und ihre Liebsten, ach, sind tot!

gedankenlos und unter empfindlicher Störung der stäten Wechselrede zwischen Matrosen und Mädchen allen beiden zugleich zuteilt! Daß dem Chor der Holländer-Mannschaft die letzten fünf Verse fehlen und man in dem Dreigesang kurz vor dem Schluß des Ganzen neben den Stimmen des Holländers und Sentas die Eriks vermißt, läßt sich, so sehr es zu mißbilligen bleibt, immer noch eher ertragen, da es wenigstens keine ärgerlichen Störungen des Zusammenhangs nach sich zieht. Besser als alle drei anderen Werke besteht aber der Rienzi, in welchem mir nur zwei durch den Übersetzer verschuldete Lücken aufgefallen sind. Einmal im ersten Akt, wo der Held bei seinem Auftreten während des Streits um Irene darauf verzichten muß, Volk und Nobili zur Ruhe zu verweisen und statt dessen sogleich mit einer Strafrede an die Edlen einsetzt, und sodann am Ende des zweiten, wo in dem großen gemeinsamen Satz „Wie Sonne schön durch Wolken bricht" der Anteil der Nobili fehlt.

Was nun weiter Sicherheit und Richtigkeit der Übersetzungen angeht, so sind wirkliche Mißverständnisse Josifs selten. Innerhalb des Gesangstextes habe ich nur vier feststellen können, wovon merkwürdigerweise drei auf den sonst am

glücklichsten geratenen Rienzi entfallen. Am seltsamsten und störendsten ist das erste davon: der Übersetzer hat Adrianos rein rhetorische Frage in der zweiten Szene des ersten Akts

Rienzi, wie? Kennst du mich nicht?
Wer nannte je mich einen Räuber?

mißleitet durch eine falsche Auffassung des «je», in seinem Sinne so gedeutet, als glaube Adriano wirklich, Rienzi sei über seine Person im unklaren, und so gibt er die Stelle wieder mit den Worten: «Kennst du mich nicht? Hast du mich nicht einst einen Räuber genannt?», was um so unmöglicher ist, als Rienzi unmittelbar zuvor durch die Anrede Adrianos mit seinem Ruf- und Geschlechtsnamen deutlich bekundet hat, daß er ihn sehr wohl kennt. Weniger fällt es ins Gewicht, wenn in der Schlußszene des zweiten Aktes der Ausdruck «Verräterbrut» mit «Söhne des Verrats» wiedergegeben wird; der Übersetzer hat offenbar den Sinn des Wortes «Brut» zu eng gefaßt. Eine eigentümliche Verwechslung von übertragener mit eigentlicher Bedeutung begegnet man noch gegen Ende der ersten Szene des fünften Aktes. Rienzi, bereit, zum letzten Mal vor das Volk zu treten, erklärt statt: «Noch einmal will ich mich denn rüsten» im Rumänischen: «Noch einmal will ich meine Rüstung anziehen.» Dazu tritt noch ein seltsamer Irrtum im Tannhäuser: des Helden leidenschaftlicher Ausruf «Fort, fort von hier»!, gegen Ende des ersten Aufzugs, bezieht der Übersetzer, trotz des gleichzeitigen «Bleib'! Bleib' bei uns!» der Sänger, nicht auf Tannhäuser selbst, sondern auf jene, und schreibt dementsprechend: «Entsteht von hier», womit wohl gemeint ist: «Flieht meine Nähe». Ebenfalls im Tannhäuser finden sich zwei ergötzliche Versehen in der Wiedergabe des stummen Textes: im Personenverzeichnis erscheint an Stelle Heinrichs des Schreibers ein «Heinrich, Secretariul», wonach dieser Sänger also im Nebenamt Geheimschreiber des Landgrafen wäre, und am Ende des ersten Aufzugs, wo es doch ohne allen Zweifel helllichter Tag ist, läßt Josif im Gefolge des Landgrafen zu unserer Überraschung Fackelträger erscheinen. Ich gestehe, daß ich dieser verwegenen Erfindung zunächst ratlos gegenüberstand, bis mich ein Blick in den Partiturtext belehrte, daß dort Falkenträger verzeichnet stehen. Begreiflicher ist es, daß der Übersetzer die Angabe beim Einzug der Gäste im Wartburgsaal: «Ritter und Grafen treten einzeln mit Edelfrauen ein» dahin aufgefaßt hat, als müsse nun jeder einzelne mit seiner Dame ankommen. Auch ein kleines Versehen im Lohengrin möchte ich nicht hoch aufnehmen: verleitet durch die vielen Banner der aufziehenden Grafen läßt Josif bei der Versammlung der bewaffneten Macht im dritten Aufzug auch den König statt mit seinem «Heerbann» im Geleit eines «Stindardul» auftreten, obwohl er sich vorn zu Eingang des Textes, in des Königs Anrede an die Brabanter, mit dem schwierigen Wort ganz leidlich abgefunden hat. Da wir mit alledem einmal bei den Absonderlichkeiten angelangt sind, mag gleich auch eine mit verzeichnet sein, die nicht auf des Übersetzers Rechnung kommt: unter den nur zu zahlreichen und teilweise recht ärgerlichen Druckfehlern der Texte (sie gehen so weit,, daß Adriano sich einmal in eine Amina verwandelt!)findet sich der besonders erheiternde, daß Rienzi nicht vor dem Lateran, sondern dem Luteran verflucht wird. Der Lateran liegt dem Gedankenkreis eines Bukarester Setzers meilenfern, was aber ein Lutheraner ist, weiß er ganz genau. Gibt es in seiner Stadt doch sogar eine Strada Luterna, die zum Überfluß gleich zwei Kirchen aufzuweisen hat: die der deutschen evangelischen Gemeinde und die der madjarischen Reformierten.

Es mangelt weiter auch nicht an Stellen, wo der Übersetzer, ohne gerade in Mißverständnisse zu verfallen, doch den eigentlichen Sinn der Vorlage verfehlt. Das schmerzhafteste Beispiel bietet der Fliegende Holländer dar. Während nämlich Josif

sonst das Motiv der ewigen Treue in gebührend engem Anschluß an die Vorlage gewissenhaft festhält, läßt er es leider gerade an der entscheidendsten Stelle unachtsam fallen. Auf die Frage des Holländer: „Hast du eine Tochter?" erwidert Daland: „Fürwahr, ein treues Kind!" Dafür im Rumänischen: „Jawohl, und welch ein Herzenskind!" Es liegt auf der Hand, daß gerade Dalands unwillkürliches „ein treues Kind" bei dem Holländer zündet; dieses eine Wort erklärt nicht nur ohne weiteres seine sonst unbegreiflich jähe Antwort: „Sie sei mein Weib!", sondern in ihm wurzelt nicht mehr und nicht weniger als der gesamte weitere Verlauf der Handlung, so daß wir hier mit vollem Fug gegen den Übersetzer ernste Anklage erheben dürfen. Nicht ganz so schlimm steht es, wenn wir im zweiten Aufzug statt Marys düsterem „Den fliegenden Holländer laßt in Ruh!" lesen: „Laßt den armen heimatlosen Wanderer in Frieden". Ein hinreichender Ersatz ist das aber schwerlich: gerade hier, wo es sich um eine beklommene Warnung handelt, möchte man den bisher noch ungenannten und überhaupt mit weisester Sparsamkeit verwendeten Namen des gespenstischen Seemannes vernehmen. Auf eine befremdliche Verkennung der Elisabeth im Tannhäuser deutet es weiter, wenn diese im zweiten Aufzug die Worte „Im Traum bin ich und tör'ger als ein Kind" vertauschen muß mit: „Ich leb' im Traum und lache wie ein Kind", und zum mindesten ein unstatthaftes Vorgreifen ist es, wenn die Ritter im Wartburgsaal, anstatt dem Ausfall Tannhäusers gegen Biterolf mit dem Ausruf zu begegnen: „Laßt ihn nicht enden!, Wehret seiner Kühnheit!", sich zu der Aufforderung versteigen: „Der Verwegene! Bestraft ihn hart!" Auch das darf man als unbedacht bezeichnen, daß der Übersetzer im Rienzi, erster Akt, dritte Szene, in Adrianos Versicherung gegenüber Irene „Dein Unglück sei mir Losung" das Wort „Unglück" umgeht und dafür einsetzt: „Mit dir teile ich dein Geschick"; dadurch wird die folgende Frage Irenens „Und wenn ich glücklich bin?" beziehungslos, und das im rumänischen Text dafür eintretende „Bin ich nicht glücklich?" besagt kaum dasselbe wie die Vorlage. An zwei kleinen Stellen im Tannhäuser nehme ich mehr gefühlsmäßigen Anstoß: der Hinweis Elisabeths darauf, daß auch für den sündigen Tannhäuser „der Erlöser" gelitten habe, gewinnt für mich seinen vollen Nachdruck eben durch die Wahl des Wortes „Erlöser", auf dem in Wagners Dichtersprache eine ganz besondere Weihe ruht; seine Ersetzung durch „Jesus" empfinde ich daher als unzureichend, ja, in gewissem Sinne als störend, ganz ebenso, wie ich mich nicht darin finden kann, daß aus dem „Engel meines Lichts", den Tannhäuser in seiner Nekterin Elisabeth erblickt, im Rumänischen „un serafin" geworden ist. Geradezu als unerträglich darf man es aber bezeichnen, wenn des Holländers Worte „Schweig! Die Sehnsucht ist es nach dem Heil" umgewandelt werden in „Ach nein. Jehova ist's, nach dem ich seufze"; obendrein ist die Übersetzung falsch, denn der Holländer denkt im Augenblick überhaupt nicht an Gott unmittelbar, sondern nur an das Ende seiner Leiden. Eine Geschmacklosigkeit anderer Art sei aus dem Lohengrin beigebracht: „Elsa! — Sie ist bleich wie Wachs"! Schließlich noch ein paar Kleinigkeiten: weshalb Venus schon nach Tannhäusers allerersten Klagen über seine Entfremdung von der Erdenwelt aufspringen muß, begreife ich ebensowenig, als weshalb sich die vier Edelknaben im zweiten Aufzug für einen Augenblick in nur drei verwandeln. Eine ähnliche Unachtsamkeit begegnet im Lohengrin, wo Ortruds Ahnherr durchaus „Radbold" heißen soll. Für diesen Buchstaben zu viel wird an anderer Stelle Telramund einer aberkannt: er erscheint im zweiten Aufzug einmal dem Reim zuliebe als bloßer „Telramun".

Am Ende dieses Sündenregisters angelangt, muß ich mich wohl auf die Frage gefaßt machen, ob ich nicht doch vielleicht besser getan hätte, zu der Betrachtungs-

weise meiner Jugend zurückzukehren, oder gar, ob ich nicht ohne Absicht tatsächlich zu ihr zurückgekehrt sei? Dem gegenüber darf ich versichern: auf einen Haufen zusammengetragen, nehmen alle diese Dinge sich viel übler und bedenklicher aus als im Text, wo sie sich unter dem weit überwiegenden besser Geratenen verlieren; besonders aber finde ich Josif entlastet, daß unter all seinen Verfehlungen kaum eine zu finden ist, die nicht von einer gewissen Naivetät zeugte. Inwiefern etwa die Verse rumänischen Ohren hart klingen oder nicht, vermag ich, wie bereits hervorgehoben, nicht zu entscheiden; der deutsche Leser aber, der in erster Reihe auf die getreue Wiedergabe des Textes sehen wird, kommt ganze Strecken lang recht wohl auf seine Rechnung, es fehlt nicht an Stellen, wo sich erkennen läßt, daß der Übersetzer trotz aller ihn unterlaufenen Mängel und Flüchtigkeiten sich mit seiner Vorlage ernsthaft auseinandergesetzt und um ihr Verständnis ehrlich gerungen hat. Gerade in umfänglicheren und schwerer wiegenden Partien, wie etwa in dem großen Monolog des Holländers, Tannhäusers Romfahrt oder Lohengrins Gralserzählung besteht er garnicht so übel. Berücksichtigt man, daß es sich um einen ersten, unter recht schwierigen Voraussetzungen unternommenen Versuch dieser Art handelt, so wird man dem Übersetzer für seine Sünden unbedenklich einige Nachsicht gewähren können. Für mich wenigstens stellen seine Übertragungen eine Arbeit dar, die, um mit Platen zu reden, «wohl nicht zu loben, doch, die zu schelten, mich bedünkt verwegen". Als Bestandteil der fesselnden Geschichte von Wagners Werken im Ausland sind sie sicher nicht ganz ohne Belang.

Besprechungen.

Max Koch: Richard Wagner. Bd. III.

Ernst Hofmann, Berlin. Preis geheftet 17.50 ℳ; in Leinen geb. 22 ℳ; in Halbleder 25 ℳ. Bd. 63—65 der Biographien-Sammlung: Geisteshelden.

Endlich ist ein Werk fertig erschienen, das nach Anlage, Gesinnung und Ausführung dem Besten beizuzählen ist, was über den Meister vorliegt. Gerade an Lebensbeschreibungen ist ja kein Mangel; sie sind aber in der Regel Auszüge aus Glasenapp, vermischt mit Wünschen der Verleger und Käufer. Max Koch, der durch die Deutsche Litteraturgeschichte (ein kleiner Band auch in der Göschenschen Sammlung) bekannt ist, hat die Quellen erneut durchgearbeitet, überprüft, gewertet, und kommt bei seiner ebenso besonnen umblickenden wie tief eindringenden Art zu einer Darstellungsweise, die durch Klarheit und Wärme fesselt und im Umfang so überschaubar bleibt, daß auch der Fernerstehende angezogen wird. Dies erreicht der Verfasser durch Beschränkung auf das Geistige, auf den Sinn und Gehalt des Lebens wie der Werke. Mit großer Entschiedenheit rührt Koch ans Ehrgefühl des deutschen Volkes. Das Vorwort stammt noch aus den Augusttagen des Jahres 1914. Heute ist weniger als je ein Umschwung in naher Aussicht. Hart bedrängt werden die Vaterlandstreuen, und der Verfasser, der im Kriege tapfer seine Soldatenpflichten erfüllt hat, steht nun als Rektor der Hochschule in Breslau auf einem umbrandeten Posten.

In welchem Lager die Gegner zu suchen seien, darauf weist das Buch, das ja den hiefür beweisreichsten Lebensabschnitt (1859—1883) enthält, ohne Umreden hin. In Delbrücks Preußisch-jüdischen Jahrbüchern wurden 1913 alle Werke Wagners als melodienlose Aufforderungen zu Blutschande und Ehebruch verurteilt. Einen feinen Mercks hatte Bülow: man stelle zusammen, was dieser auch politisch Hellsichtige S. 40, 193, 230, 354, 362 sagt.

Ein weiteres Verdienst des Buches ist, daß es die politischen Anschauungen Wagners in ihrem Verhältnis zu König Ludwig als heilsam aufzeigt, obwohl der Meister erst durch die Ereignisse von 1866 „den letzten Rest demokratischer Wahnvorstellungen los wurde".

Die Hauptsache ist, daß Wagners kerndeutsche Art den Sinn des Königs zur Entscheidung von 1870 gereift hat. Für die tragische Berührung mit Bismarck hätte vielleicht Hofmanns Werk noch herangezogen werden können. Außerdem dürfte Abneigung gegen Schleinitz nicht so sehr in Betracht kommen wie eine gewisse Unempfindlichkeit für Einflüsse von Kultur auf Politik; damit wäre zugleich entschuldigt, was Hofmann in der Judenfrage über Bismarcks Duldung berichtet.

Mit treffsicherer Entschiedenheit beurteilt der Verfasser die Entwicklung, die Nietzsche genommen hat. Inbezug auf Parsifal, den der Philosoph ausschließlich den letzten Lebensjahren des Schöpfers zuweist, muß immer wieder betont werden, daß Nietzsche um ihn gewußt haben muß, als er in Triebschen verkehrte. In einem besondern Punkt aber, nämlich in Kochs Herabsetzung der Geburt der Tragödie, dürfen wir eine andere Ansicht nicht verschweigen: jenes Werk halten wir gerade dem philologischen Gegner Nietzsches, Wilamowitz, weit überlegen.

Bringt es des Verfassers Selbständigkeit mit sich, daß sie da und dort des Widerspruchs bedarf, so müssen wir noch einiges hervorheben, was uns besonders geglückt erscheint. Sein Streben geht dahin, auch die Beweggründe der Gegner oder Gleichgiltigen richtig zu erfassen. So kommt er öfter zu Aufdeckung tragischer Mißverständnisse, z. B. im Gegensatz Wagners zu Hebbel. Dies wirkt um so überzeugender, als er Häßliches auch an bekanntesten Namen zu rügen wagt. In dem ungeheuren Drama von Wagners Leben treten die einzelnen Spieler nach ihrer Eigenart klar gezeichnet hervor. Ungemein hübsch finden wir Kochs Art, Stätten, die Wagner besucht, wo er gewirkt hat, wie namentlich Bayreuth, in geschichtlicher Fülle und sachlicher Bestimmtheit zu zeichnen; natürlich in der Absicht, die Eindrücke wiederzugeben, die der Meister empfangen haben muß. —

Hervorragend schön ist, was Koch über die Meistersinger darbietet; er trägt nicht allein lückenlos zusammen, was einzeln gewußt wurde oder bekannt war, sondern sagt es auf eine neue, anmutig-eindringliche Weise. Und auch das sei ihm gedankt, daß er den Mut hat, über die Freigabe des Parsifal die Wahrheit der Tatsachen und die Wahrheit der Ziele zu bekennen. Einer verbreiteten Gewohnheit zum Trotz schließt das Buch nicht etwa mit dem Bedauern über das gesunkene Bayreuth, sondern erkennt mit heller Freude an, wie die Festspiele nicht bloß als Erbe gepflegt, sondern mit demselben kühnen Geiste, mit derselben Größe, die den Stifter beseelte, in die Höhe aufgebaut worden sind. Die Geschichte darf öffentlich verzeichnen, was das deutsche Volk der Gattin und dem Sohne des Meisters schuldet.

Dr. Karl Grunsky.

Der Meister der Menschheit.

Beiträge zur Beseelung der Gegenwart von **Friedrich Lienhard.**
Stuttgart, Greiner & Pfeiffer.

In tiefer Not und im Toben des Völkerhasses erhebt Lienhard in angeborener Erkenntnis seines Dichterberufes als eines Priesteramtes seine Stimme zur Besinnung auf eine höhere Macht, die Deutschland in seinen Weisen, Dichtern und Künstlern einst zur Größe geführt hat und die in den Wirrsalen des Krieges verloren gegangen zu sein scheint, auf eine Macht, die es zum Herzen Europas bestimmt hat, selbst beseelt von den Kräften der Weisheit, Liebe und Schönheit die entartete Welt zu beseelen, in sich selbst unüberwindlich zu werden und ein Segen der Völker zu sein. Es war im Sommer 1918, als er das I. Heft seines tief angelegten Werkes „Der Meister der Menschheit" abschloß, das im Oktober der Öffentlichkeit übergeben werden konnte. Welch verändertes Antlitz hat seitdem das um seine Siegeshoffnungen gebrachte und durch innere Umwälzung tief aufgewühlte deutsche Volk gezeigt! Dringender denn je ist zur inneren Wiedergeburt die Notwendigkeit und das Bedürfnis für jene mahnhaft erneuernden Kräfte gegeben, die Lienhard aus seiner eigenen Seele und aus den ewigen Lebens- und Heilquellen deutscher Geisteswelt schöpft. Sein Unternehmen ist als Fortsetzung seiner „Wege nach Weimar" gedacht, in gleicher Ausstattung, mit gleichen, aber erweiterten Zielen. In 3 Bänden behandelt er, gleichsam in 3 konzentrischen Kreisen vom Allgemeinen ins Besondere gehend, 1. die Abstammung aus dem Licht, 2. Akropolis (Griechenschönheit), Golgatha (Christusgüte), Wartburg (Eindeutschungskraft), 3. Reichsbeseelung. Das I. Heft bietet des Tiefsten genug dar für solche, die nach Trost, innerer Stille und einer Höherführung des Daseins verlangen.

Ein Widmungsbrief an eine Thüringische Fürstin beschäftigt sich mit der Einführung in die gedankenschwere Deutung der Abstammung aus dem Lichte. „Nicht an die Masse wenden sich diese Gedanken, sondern an eine Auslese. Es ziehen keine Mehrheiten auf den Gralsberg; und über den Gralskönig pflegt nicht abgestimmt zu werden. Sondern einzelne lassen es sich aus Drang und Heimweh sauer werden, trennen sich ohne Dünkel von dem Massentreiben und erwerben sich Kräfte im Stillen, um nachher das Ganze um so reiner befruchten zu können. In der Kraft dieser Trennung und dieser stillen Herausarbeitung höherer Seelenkräfte besteht ihr Adelsausweis. Und eben darin bekundet sich die Abstammung aus dem Lichte". In stärkeren Gegensatz noch tritt Lienhards innerlich erfahrener und erkämpfter Idealismus mit den Theorien Darwins und Häckels, deren in mühevoller Kleinarbeit erforschte Lebenszusammenhänge niemals die letzten Gründe und Ziele menschlichen Lebens aufdecken können. Lienhards Freunde sind mit seiner Lebenslehre, die zugleich Lebenskunst und Tätigkeit aus innerlicher harmonisierender Schöpferkraft ist, vertraut. Voll Ehrfurcht stehen wir hier vor einer Weisheit, die in die tiefsten Geheimnisse von Tod und Unsterblichkeit eindringt. Größte wie Platon, Goethe, Kant, Fichte, Humboldt kommen zu Wort. Die persönliche Unsterblichkeit lebt ihm als Gewißheit so gut wie Freundschaft, Liebe, Glaube, Hoffnung als eine innermenschliche, tatsächliche Gemütsmacht; der Unsterblichkeitsglaube entspringt aus dem Vertrauen auf eine Allgüte und Allgerechtigkeit. Das Bewußtsein des Göttlichen in uns wird also nicht bewiesen, sondern entzündet, übertragen. Diese Betrachtungen schließen mit der Gewißheit, die wir in Jesus Christus haben. Eine weitere Ergänzung dieser Ewigkeitsfragen geben Schellings Gedanken über Unsterblichkeit in einer Auslese aus dessen Gespräch „Klara", das unter dem Eindruck des Todes seiner Gemahlin entstanden sein dürfte. Wir würden es mit Dank begrüßen, wenn Lienhard in der Fortsetzung dieser Betrachtungen über die letzten Dinge auch den ihm geistesverwandten Leiter unserer „Blätter" mit seinen Betrachtungen zu Worte kommen ließe, die so überzeugend in seinem „Himmelreich in uns" (25. Sonntag nach Trinitatis) Tod überwindendes Ewigkeitsbewußtsein künden.

Lienhard will nicht systematische Fachphilosophie geben, sondern „Gedanken der Weisheit und Schönheit, Kraft und Güte einströmen lassen in unser erschüttertes Zeitalter". Er sucht und findet auf dem Wege zum Ideal gleichgesinnte oder verwandte Weggenossen und macht uns mit diesen Edelmenschen und Lichtspendern näher bekannt. Die Tagebuchblätter, die er wie in den „Wegen nach Weimar" solchen Charakteristiken widmet, zeugen von ihrer Leuchtkraft. Hier glänzt das milde, abgeklärte, gütige Licht Christian Morgensterns, des zu früh dahingeschiedenen Lyrikers, Gralsuchers und Theosophen, der da sagte: „Wer Gott aufgibt, der löscht die Sonne aus, um mit der Laterne weiter zu wandern". Hier spricht er mit Hans Thoma und vermittelt uns seine reife und reiche Weltanschauung, hier läßt er dem vornehmen und geistvollen Kulturkünder Alex. von Gleichen-Rußwurm Wesen und Pflichten idealer Ritterlichkeit auslegen, hier stellt er aber auch jene Geister ins rechte Licht, die nur die Not ausschreien, aber den Weg zum Gral, zur Erlösung nicht zu finden und zu zeigen wissen, im Gegensatz zum Gralsucher, dessen Streben die Totalität, die Ausgeglichenheit der Kräfte, das höhere Selbst ist.

Auch in Reim und Rhythmus hat Lienhard eigene Beiträge geliefert. Geheimnisvolle, gedankenschwere Runen, erlauscht am Mimirsborn, und 18 Sprüche offenbaren uns, was uns die würdevolle, wundervoll geläuterte Persönlichkeit ihres Dichters an göttlichmenschlichen Lebensgütern und innerlichem Deutschtum geben kann. Auch in ihm begrüßen und verehren wir einen unserer Meister, auch in ihm und aus ihm schafft der Meister aller Meister jene gottgeborene, seelische und beseelende Schöpferkraft, die Lienhard symbolisch L i c h t nennt, die uns frei, gut, harmonisch, groß, erhaben macht. Fangen wir sein Licht in uns ein, und es wird wahr, was er wünscht:

Dies ist es, was ich meinem Werk erflehe:
daß niemand ungesegnet von mir gehe.

Otto Liebich.

Bayreuth und Draußen.

Aus den Vereinen.

Darmstadt. 277. Ver.-Abd. 25. 10. 18. Peter Rosegger-Abend von Herrn Dr. Richard Plaksteiner aus Wien: Gedenkrede. Freier Vortrag der Dichtungen: Mein Ideal, Aber leiden müssen wir doch, die drei Lichter, letzter Wunsch, es zieht ein Segen von Haus zu Haus; der Erzählungen: Das Sträußerl am Hut, die Weihnachtsandacht des Zimmermanns, der Lachenmacher. 278. Ver.-Abd. 21. 1. 19. Violinabend von Herrn Josef Wolfsthal aus Berlin unter Mitwirkung von Herrn H. Pusch aus Frankfurt a/M.: Werke von Corelli, Bruch, Brahms, Bach, Gluck, Vieuxtemps. 279. Ver.-Abd. 31. 1. 19. Liederabend von Herrn Karl Ziegler aus Frankfurt a/M.: Werke von Beethoven, Wolf, Fleck, Pfitzner, Gretschaninow, Grieg, Mozart.

Kopenhagen. Am 19. Dezember 1918 konnte der Dänische Rich. Wagner-Verein endlich wieder seine Wirksamkeit aufnehmen. In Anwesenheit der Königin fand eine Sitzung im Kgl. Musikkonservatorium statt. Programm: Beethovens Violin-Klavier-Sonate op. 96, große Auswahl aus Tristan und Isolde (II. Akt) durch Frau L. Höy, Frl. Becker und Kammersänger P. Cornelius; dann noch Soli: Schuberts Allmacht und Leonores Arie aus Fidelio. Die einleitende Ansprache hielt Dr. Will. Behrend, dabei die durch die Zeitumstände schwere, wenn auch nicht hoffnungslose Stellung des Dänischen Vereins berührend.

Leipzig. Richard Wagner-Verband deutscher Frauen, Ortsgruppe Leipzig. Am 20. Dezember hielt uns Fräulein Else Sander im Frauenklub einen Vortrag über die politische Betätigung der Frauen im freien Volksstaat. Sie hob besonders die Aufgaben hervor, für die unser Verband sich einzusetzen haben wird, sobald unser Vaterland zu äußerem und innerem Frieden gelangt ist. Anknüpfend an Richard Wagner's Schrift: „Die Kunst und die Revolution" wies sie darauf hin, daß im bisherigen Staatsleben das Fehlen eines Kunstministeriums sich oft schmerzlich bemerkbar gemacht habe und daß die Frauen ihren jetzt erlangten Einfluß für Verbesserung des Urheberrechts und des gesetzlichen Kunstschutzes, wie zur Veredelung der Schaubühne durch Bekämpfung der Geschäftstheater einsetzen müßten. Sie schloß mit dem trostreichen Ausblick, daß uns dann aus der über uns hereingebrochenen Umwälzung der „starke, freie und schöne Mensch" erstehen könne.

Wien. Ak. W.-V. 3. 12. 18. Familienabend unter Mitwirkung Frl. Felicie Michacsek, Lotte Glaser und Luise Wandel: Cornelius, Brautlieder und Schumann, Lieder. 28. 1. 19. Wiedergabe zweier Gesänge des Nibelungenliedes (übers. v. Ginzkey) durch Hofrat Max von Millenkovich-Morold.

Außerhalb der Vereine.

Wien. In der Urania hielt Herr Max von Millenkovich-Morold am 22., 29./11., 6., 13., 16., 20., 27./12. 18 Vorträge über „Leben und Lehre, Werke und Wirkungen Richard Wagners". —

Abgeschlossen am 31. Januar 1919.

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

Stück 4—6.

Tief vergraben, unbewußt,
nach Ungekanntem und Geheimem
wohnt in unser Aller Brust
ein Sehnen, dort sich hinzuträumen,
des Tages Rätsel, dunkles Irren,
die Zauber der Nächte hell entwirren:
Heil dem, der den Zauber zähmt,
Heil auch, wen solch Sehnen grämt!

Höher als aller Sterne Gebot
waltet ein Zweites: das Herzensgebot!
Der Wolken dräuendem Schwarz zum Trotz
baut Sonne Liebe den Regenbogen.
Grad dort, wo es am Düsterſten starrt,
strahlen der Farben duftige Wogen:
Himmelsbrücke! Liebesband!

Gott will, daß wir lachen!
Die Träne hat die Erde befeuchtet,
nun aber kommt die Sonne,
labt und leuchtet,
lockt heraus, was jene genährt,
und will, daß neues Leben erwache!

Siegfried Wagner.

Deutschtum.

Zu Siegfried Wagners 50. Geburtstag.

In Trümmer fiel das Alte. Wollt ihr klagen,
wenn ein unhaltbar Morsches niederbricht?
Das, was wir liebten in vergang'nen Tagen,
nein, das Vernichtenswerte war das nicht!

Das, was wir lieben, keiner Zeit erliegt es,
es ist ein Lenz, der immer wieder blüht,
im Daseinskampf ein ewig Unbesiegtes,
ein Stern, der auch in tiefſten Nächten glüht.

Das Deutschtum ist es, das, woran wir glauben,
und unser Glauben ist kein eitler Traum;
denn goldne Früchte, nimmer uns zu rauben,
sie leuchten hell vom deutschen Lebensbaum.

Das Deutschtum ist es, nicht die deutschen Söhne,
die fremd entartet ihrer Mutter Blut,
vergessen ihrer Sprache Kraft und Schöne,
verachtend ihres Erbes Edelgut.

Und fällt einmal vom Lebensbaume nieder
ein reifes Früchtlein mitten unter sie,
nur eine Störung ist's, man zankt dawider,
und war's ein Lied—hat's keine „Melodie"!

Doch die Verschmähten gehen nicht verloren,
zum heil'gen Wipfel kehren sie zurück.
Darunter rastlos kummeln sich die Toren
und suchen irr nach einem andern Glück.

Den Fremden folgsam lauschten sie der Fremde,
bis sie die Fremdmacht in das Elend warf;
nun wankt das Volk dahin im Bettlerhemde,
weil es den Purpur nimmer tragen darf.

Wir aber wollen an das Deutschtum glauben
und an die goldnen Früchte seiner Welt;
wir wenden von den Blinden uns und Tauben,
den alten Sehern bleiben wir gesellt.

Und mustern wir den reichen Erntesegen,
der durch die Zeiten unsern Glauben stärk':
uns lächelt heiter-ernst daraus entgegen
auch Siegfried Wagners deutsches Lebenswerk.

Hans von Wolzogen.

Ein Gruß zum 6. Juni 1919.

Leiste deinen Zeitgenossen, aber was
sie bedürfen, nicht was sie hoffen.
Schiller.

Unter den vielen Eindrücken, welche ich meiner Zugehörigkeit zur Bayreuther Gemeinde verdanke, werden auch zwei mir unvergänglich im Gedächtnis bleiben, die zwar nicht unmittelbar durch das Bayreuther Kunstwerk hervorgerufen wurden, wohl aber mit ihm innerlich im engsten Zusammenhange stehen.

Der Leser möge mir im Geiste folgen nach dem Festspielhügel in den unteren Raum der großen Restauration. Es ist ein wunderbar schöner Sommertag: Sonntag, der 18. August 1912. Versammelt sind dort zu einem Abschiedsfestmahl auf Einladung des Hauses Wahnfried die Mitglieder von Chor und Orchester. Der ewig unvergeßliche Hans Richter wird am nächsten Tage zum letzten Male dirigieren; ihm gilt die Huldigung durch den Festspielchor, der uns während der Mahlzeit den Genuß eines a capella-Vortrages der Prügelszene aus den Meistersingern verschafft. Ihm gilt auch in der Hauptsache die denkwürdige Rede Siegfried Wagners, aus der ich hier diese treffenden Worte aus dem Gedächtnis anführen möchte: „Ich weiß, daß es draußen in der Welt wallet und siedet und brauset und zischt, und man hofft, daß ich dazu Stellung nehmen soll; das lasse ich aber lieber bleiben; ich brodle und zische nicht, ich rede lieber mit Taten als mit Worten". Der weitere Inhalt jener mir unvergeßlichen Rede könnte am besten durch die Worte: Gemüt und Humor gekennzeichnet werden. Dieser war der erste der beiden starken Eindrücke.

Der zweite war verkörpert in der Gestalt Hans von Wolzogens, als er, der Idealist, aus der überzeugenden Kraft künstlerischen und menschlichen Empfindens heraus, seine Verse sprach, die wir im X.—XII. Stück der Bayr. Bl. 1912 unter der Überschrift: „Den Bayreuther Getreuen" abgedruckt finden. Als Proben ihres idealistischen Geistes mögen hier einige dieser Verse eingeschaltet werden:

„Des Grales Licht wird nie geraubt,
Wenn wir's nur heilig halten;
Was draußen flimmert, ungeglaubt,
Verlöschen wird's, erkalten!"

Und dann:

„Wer einmal auf der Höhe stand,
den ziehe nichts mehr nieder;
und wird Euch bang im flachen Land;
hier sehen wir uns wieder".

Rückblickend kann ich heute diese Eindrücke in die Worte zusammenfassen ganz im gleichen Sinne, wie ich sie bei dem ersten Erleben empfand: Das ist deutsch: deutsch schlechthin.

Deutsch ist die einsame Höhe des Grales, die einsam sein muß, weil der Gral sich auf keine Kompromisse mit den Niederungen der Welt einlassen darf. Wir brauchen nicht hochmütig zu sein um anzuerkennen, daß die Welt des Alltags große und tiefe Niederungen aufweist, ja, daß sie zum guten Teile aus Niederungen besteht. Daher stimmen wir begeistert in die Verse unseres getreuen Gurnemanz ein:

„Wer einmal auf der Höhe stand,
den ziehe nichts mehr nieder . . . ."

Diesen gleichen echt bayreuthischen und deutschen Geist finden wir wieder in der oben angeführten Rede Siegfried Wagners, auch hier der Trennungsstrich zwischen „draußen" und „ich". Auch hier kein hochmütiges Abseitsstehen, sondern einfach das dringende Gebot der Zurückgezogenheit zum stillen Schaffen und Arbeiten: „Ich rede lieber mit Taten als mit Worten". Schon der Schöpfer Bayreuths hat es uns eindringlich gelehrt, daß nur im „Winkel" — also abgesondert von dem Weltgetriebe — das Kunstwerk lebendig werden kann. Der schaffende deutsche Künstler bedarf nicht des Gewimmels und des Gepränges der Großstadt um sein Kunstwerk hervorzubringen. Er bedarf der Stille und der Absonderung, um sich vollständig auf seine notwendige Arbeit beschränken zu können. Er darf nicht auf Schritt und Tritt durch den Anblick des Gemeinen und Jammervollen unseres öffentlichen Lebens abgelenkt werden. Dieses ist die Bedeutung des scharfen Trennungsstriches, den der Bayreuther und allen Bayreuthern voran Siegfried Wagner zwischen sich und „draußen" macht. Diese Trennung hat er vom Anfang seines Schaffens an bis auf den heutigen Tag konsequent durchgeführt; sie hat ihm das Durchdringen als Künstler erschwert; sie mußte es ihm erschweren; er hat dennoch an ihr festgehalten.

Die meisten Theaterbesucher verlangen bekanntlich von einer Oper oder von einem musikdramatischen Werke, daß dieses für das Publikum ohne jegliche Vorbereitung seinerseits verständlich sein solle. Man hat Siegfried Wagner einen Vorwurf daraus gemacht, daß dieses bei seinen Werken nicht immer der Fall sei; mit Unrecht. Siegfried Wagners Werke sind sehr leicht verständlich; allerdings verlangt er mit vollem Rechte eine tätige geistige Mitarbeit des Zuhörers, wie dieses jeder schaffende Künstler verlangen sollte; die Kunst soll nicht zur möglichst bequemen Unterhaltung und zur Vertreibung der Langeweile dienen; sie verlangt tätige Mitarbeit; wer das nicht einsieht oder einsehen will, der muß dazu erzogen werden, der muß herübergezogen werden über den Trennungsstrich, der „draußen" von dem „Deutschen" und von Bayreuth scheidet. Wenn wir uns nun die Frage vorlegen: Was ist es denn in Siegfried Wagners Schaffen, was manchem unter dem

Theaterpublikum „unverständlich" erscheint? Wir müssen es leider mit Scham gestehen: es ist das Deutsche, das Gemütvolle, der echte Humor in diesen Werken, wofür das moderne Publikum kein oder nur wenig Verständnis besitzt. Hierin hat der Weltkrieg keine Besserung gebracht. Das große Publikum will das Undeutsche, es will etwas Aufpeitschendes und Aufregendes. Für den feinen Humor und das schlicht Gemütvolle hat es keinen Sinn. Wir müssen es dem Meister danken, daß er sich in seinem Schaffen nicht beirren läßt und daß er nicht zu Zugeständnissen an den herrschenden Zeitgeschmack bereit gefunden wird; daß er festhält an der reinlichen Scheidung zwischen sich und „draußen". Wer den Trennungsstrich überschreitet, der ist auch überzeugt; „den ziehet nichts mehr nieder"; der ist erlöst.

Man hat es wohl als etwas Auffallendes in dem Schaffen Siegfried Wagners bezeichnet, daß in den meisten seiner Werke die dramatische Handlung in dem Motiv der Erlösung gipfelt. Dieses ist kein Zufall und auch nicht Absicht; es ist schlichte natürliche Notwendigkeit, und ich mag wohl nicht fehlgehen, wenn ich als meine Überzeugung hier äußere, daß diese Notwendigkeit bedingt wird durch die als einzig fruchtbar und segenbringend durch den Meister erkannte Verkapselung der eigenen Persönlichkeit in der Welt des Idealismus, unter bewußter Abwehr und Ablehnung des Materialismus, dem wir in stäts zunehmendem Maße leider auch in der modernen Kunst begegnen. Hier ist der Punkt, wo sich deutsch und undeutsch scheiden. Hier ist auch der Punkt, wo vielfach das Verständnis des sogenannt modernen Menschen für eine echt deutsche, das heißt idealistische Kunst aufhört.

Soll die Kunst uns unterhalten? Soll sie uns in sentimentaler Empfindelei eine Scheinwelt der Unwahrhaftigkeit und der konventionellen Lüge vor Augen führen? Nein, das soll sie nicht; sie soll uns aber erheben und uns einen sittlich-geistigen Gewinn bringen. Dieses tut die undeutsche Kunst nicht, weil sie uns vielfach nur einen kaleidoskopartigen Abklatsch des banalen Lebens darbietet, welches wir uns nicht besonders auf der Bühne vorführen zu lassen brauchen. Welchen Gewinn soll mir denn die denkbar realistischste Darstellung des Lebens bringen, in dem ich schon, ohne es zu wollen, Tag für Tag durch mein bloßes Dasein bewußt oder unbewußt befangen bin? Ich stelle mir nicht die Porträtbüste eines bedeutenden oder von mir geliebten Menschen in das Zimmer, oder hänge mir sein Bildnis „in Öl gemalt" an die Wand, wenn ich eine „sprechende" Ähnlichkeit haben will. Dieses besorgt der Photograph; der Künstler gibt mir die Idealisierung der Gestalt; er soll mir ein getreues Abbild des inneren Menschen hinstellen, zwar unter Vernachlässigung gewisser äußerlicher Zufälligkeiten der Natur, jedoch nicht ohne daß die äußere Ähnlichkeit zum mindesten in technisch vollendeter Weise angedeutet worden ist.

Dieser Vergleich gilt auch für die dramatische Kunst. Sie soll uns den wahren sittlichen Gehalt des Lebens und der menschlichen Seele in glücklich gewählten Bildern vorführen; sie nimmt also durchaus Bezug auf das Innere, während alles Äußerliche des täglichen Lebens als notwendiges Beiwerk, als zur Belebung und zur Zusammenhaltung der eigentlichen dramatischen Handlung dienend, angesehen werden muß. Der Idealist, das ist der deutsche Künstler, muß notgedrungen das Verständnis für diesen feinen Unterschied bei den Unwissenden, den Zweiflern und auch bei den grundsätzlich materialistisch veranlagten Zeitgenossen zu erwecken suchen. Wir können behaupten: wer diesen Unterschied zwischen Äußerlichkeit und Innerlichkeit in der Kunst, zwischen Materialismus und Idealismus, zwischen undeutsch und deutsch erfaßt hat, der ist erlöst; wer ihn nicht zu begreifen vermag, der muß unerlöst weiter vegetieren.

Siegfried Wagner redet in seinen dramatischen Werken eine deutliche Sprache zu seinem Volke.

Wir sehen im ersten Aufzuge des „Bärenhäuter" den braven, harmlosen Naturburschen Hans Kraft noch gänzlich befangen in den Begriffen und Leidenschaften des primitiven alltäglichen Lebens. Er fällt auf jede Lockung herein, sowohl im Guten, wie im Bösen und büßt seinen Leichtsinn im 2. Aufzuge in harter Strafe und schwerem Leid. Durch dieses Leiden wird er geläutert und zugleich gereift um der Liebe einer reinen und edlen Jungfrau würdig zu sein, die sein wahres Wesen bereits in der widerlich entstellenden Gestalt des wandernden Bärenhäuters erkannt, ihm Gutes erwiesen hat und ihm, trotz aller Drohungen und Ermahnungen ihrer Angehörigen, drei lange Jahre hindurch treu geblieben ist. Durch ihre ausdauernde Liebe wird er nicht nur äußerlich von der lächerlichen und schmählichen Gestalt erlöst, in der er einhergehen mußte, sondern auch innerlich von seiner oberflächlichen Abhängigkeit vom Alltäglichen. Mit Wonne erkennt er in der Liebe zu Luise seinen heiligsten Beruf; er ist durch sein Schicksal zum gereiften Menschen geworden, ohne etwas von seiner Natürlichkeit einzubüßen. Die ganze Handlung in ihrer Schlichtheit ist eingefaßt in einen Reif von goldenem Humor und Gemütstiefe, so daß sie auch hierdurch geeignet ist, abseits Stehende zu überzeugen.

Ich habe nicht die Absicht, noch ist es meine Aufgabe, hier kurze Inhaltsangaben von sämtlichen dramatischen Werken Siegfried Wagners zu geben. Ich möchte nur an der Hand von einigen Beispielen den Leitgedanken dieses Aufsatzes, den ich bereits in der Forderung der Erkenntnis des Unterschiedes zwischen idealistischer und materialistischer Kunst angedeutet habe, etwas näher erläutern.

Der „Kobold" ist eine der zartesten und duftigsten Blüten in dem Kranze der Werke des Meisters. In der Dichtung ist das Prinzip der aufopferndsten weiblichen Liebe mit dem des Mitleidens auf das edelste in der Gestalt der

Verena verknüpft. Auch sie gelangt durch eigenes schwerstes Leiden zur Befreiung ihrer selbst von irdischem Kummer und Weh und zur Erlösung der Seele des armen Kobold, der ihr in verschiedener Gestalt erschienen ist. Dichtung und Musik des „Kobold" wirken intensiv zusammen, um uns die Kluft zwischen Innerlichkeit und Äußerlichkeit des Lebens eindringlich fühlbar zu machen. Erstere sehen wir in der lieblichen Verena-Gestalt, letztere in dem Treiben und in den Gesinnungen des gräflichen Paares dargestellt. Verena geht äußerlich zu Grunde; sie opfert sich, rettet dadurch dem Geliebten das Leben und erlöst die Seele ihres ermordeten Brüderchens, der ruhelos als Kobold (nach der alten Sage) umherirrt. Das irdische Leben ist hier ganz als das Äußerliche zu betrachten; es gibt auf Erden nur eine einzige Glücksmöglichkeit: sie ist zu suchen in dem Glücke, welches die Liebe zu gewähren vermag, wie Ekhart, der Getreue, es beim Segnen seines Schützlings mit den Worten andeutet:

„Das Glück, im Steine zauberisch gebannt,
Im Leben, schau, hast du's verkannt.
Denn lebend
Von dir es gebend,
Im Tod' nur findest du es wieder",

hiermit auf den Stein bezugnehmend, den er ihr geschenkt, und dessen Besitz ihr die Liebe ihres Friedrich sichern sollte; sie aber hatte dem Gebote des Ekhart entgegen in kindlicher Freude über den Stein mit ihm geprahlt und ihn gezeigt, wodurch sie ihn, und mit ihm ihr Glück, eingebüßt hatte. — Wenn man der Ansicht ist, daß es im irdischen Leben als einziges wahres Glück nur die Gewißheit tiefempfundener und erwiderter Liebe gibt, dann muß man notwendig daraus folgern, daß das irdische Dasein keinen Zweck mehr hat, sobald eine dieser Voraussetzungen fehlt. So konnte Ekhart mit vollem Rechte sagen:

„Denn lebend
Von dir es gebend,
Im Tod' nur findest du es wieder".

So endet die Tragödie der armen Verena in einer mehrfachen Erlösung: ihrer selbst durch den Opfertod sowohl in innerlicher als auch in äußerlicher Beziehung von den grausamen Leiden des irdischen Lebens, in welches sie als die Verkörperung des echten deutschen Idealismus nicht hineinpaßte; des von ihr geliebten, zwar gutmütigen aber schwachen Friedrich, der, obwohl durch sie zum Leben und infolgedessen zum Leiden gerettet, doch wohl, dank den heftigen tragischen Erschütterungen seines Erlebens, zu einer weniger oberflächlichen Betätigung des alltäglichen Lebens erlöst wird; der ruhelosen Seele des Kobold, der nach den Worten des alten Ekhart, nur erlöst werden kann

„Wenn des Stammes letztes Glied
Willig für ihn aus dem Leben schied.
Jegliche Schuld ist dann gebannt,
Kobold endlich Ruhe fand".

Auch in diesem Werke ist das rauschende weltliche Leben in überaus fesselnder Weise zur Motivierung und Verbindung der wesentlichen Szenen verarbeitet worden, doch immer so, daß bei dem Zuhörer kein Zweifel über die Tiefe der Kluft aufkommen kann, welche sich zwischen diesem oberflächlich äußerlichen Leben und dem wahrhaft Innerlichen auftut, zwischen der materialistischen und der idealistischen Weltanschauung aller Zeiten und ganz besonders unseres heutigen Zeitalters.

Das Kunstwerk soll weder in der Darstellung des Guten, noch des Bösen, weder in der Schilderung des Leidens noch des Genusses einen Zweck verfolgen. Es soll im höchsten Grade sittlich sein, ohne uns zur Sittlichkeit bekehren zu wollen. Wenn es seiner Ethik gelingt, uns zu einer heiligen stummen Begeisterung zu entrücken, so liegt in dieser Begeisterung das höchste Zeugnis der Künstlerschaft seines Schöpfers und zugleich der Beweis, daß die Ethik echt ist. Diesen Forderungen kann nur ein vom echten deutschen Geiste erfülltes Kunstwerk gerecht werden. Siegfried Wagners „Schwarzschwanenreich" ist ein in seiner Schlichtheit tiefergreifendes Muster solchen Geistes.

Vergleicht man „Schwarzschwanenreich" mit den anderen Werken des Meisters, so steht es insofern für sich allein da, als der Dichter hier nicht nur, wie in seinen anderen dramatischen Schöpfungen, das Wesentliche der Handlung ganz nach innen richtet, sondern uns zwingt, unsere Gedanken ausschließlich auf dieses Innere — die seelischen Kämpfe, die Hoffnung und Erlösung Huldas — zu concentrieren; denn ohne diese Concentration wäre für uns wenig Hoffnung, dem Gehalt des Werkes in seiner ganzen Tiefe völlig gerecht zu werden. Der Dichter kommt uns hier zu Hilfe, indem er alles Äußerliche, was unsere Sinne ablenken könnte, auf das unbedingt Notwendige beschränkt. Die Erscheinung Schwarzschwanenreichs in seiner verlockenden Herrlichkeit ist nur die Andeutung einer Vision; sie bringt uns nicht aus der innigsten Berührung mit den Vorgängen in Huldas Seele heraus; im Gegenteil, sie trägt dazu bei, unsere Erkenntnis dieser Vorgänge zu vertiefen.

Zu der Zeit, in welche der Dichter die Handlung seiner Schwarzschwanenreichdichtung gelegt hat, waren Hexenprozesse mit nachfolgenden Verbrennungen der vermeintlichen Schuldigen durchaus nichts Ungewöhnliches. Es war daher nicht zu verwundern, daß, wenn ein junges weibliches Wesen sehr zurückgezogen lebte, sich scheu und dem Vergnügen abhold zeigte, kurzum, etwas Abweichendes an sich hatte, die Klatschsucht bald nach verdächtigen Symptomen zu suchen begann und solche natürlich auch sehr rasch fand. Der

Dichter zeigt uns in Hulda solch eine Einsame; ihre Seele ist groß und edel, jedoch auf ihr lastet eine schwere Schuld, deren Folgen in diesem Leben nicht auszutilgen sind. Eine letzte Hoffnung auf eine erlösende Sühne hienieden ist ihr geworden.

„Als aus düstrem Lebenszwang
Zu Gott mein brünstig Flehen drang".

Der Himmel erhört ihr Gebet, indem er ihr zum Troste ein Traumbild sandte:

„Es war, als hört' ich milde Laute
Von eines Jünglings reiner Minne".

Würde ihre Schuld durch eine solche reine Liebe wirklich getilgt, so wäre dieses zwar eine äußerliche, aber noch keine endgültige innere Erlösung. Diese konnte ihr erst bringen

„Wer mich schuldlos wähnen kann,
Weiß er auch von meiner Schuld,
Der befreit mich von dem Bann,
Giebt mich wieder in Himmels Huld!"

Liebholds Liebe zu Hulda ist so sieghaft überzeugend, daß diese glaubt, tatsächlich ihrer Neigung zu ihm nachgeben zu dürfen. In der berauschend seligen Zeit, die ihrer Verbindung folgt, und welche uns der Liebestraum als Vorspiel zum zweiten Aufzuge mit berückendem Wohllaut schildert, hat Hulda die sie immer wieder quälende Erinnerung an ihre Schuld und die damit verbundenen wiederholten neuen Anfechtungen des „Verführers" wirklich zu vergessen vermocht; sie sind untergegangen, gewissermaßen erstickt in dem reinen Gefühl, das die beiden Liebenden beherrscht.

Kaum aber werden sie in ihrer seligen Abgeschiedenheit durch Eindrücke von außen gestört, so ist es auch mit ihrem Glück hinieden zu Ende, denn die in diesem Zwiegesang symbolisch so zart zum Ausdruck gebrachte Seelenstimmung Huldas und Liebholds kennzeichnet zugleich treffend ihre ganze Stellung zu sämtlichen anderen Personen des Dramas: bei jenen nur Innenleben; trotz des Schuldbewußtseins ein unerschöpflicher Reichtum seelischen Seins; bei diesen: die ganze Kraft nach außen wirksam, das Augenmerk einzig auf Äußerliches gerichtet; Beachtung des Dorfklatsches, gröbste sinnliche Begierde, das sind die treibenden Motive bei Ursula und Oswald; wobei jedoch zu beachten ist, daß bei Ursula das ideelle Moment der Liebe zu dem Bruder und der Angst um sein Seelenheil sehr stark mitspricht, denn sie glaubt tatsächlich, daß Hulda eine Hexe sei.

Nach dieser Berührung mit der rauhen äußeren Welt in dem Auftritt mit Oswald und nachher mit Ursula in Liebholds Abwesenheit, kommt die Erinnerung an ihre Schuld wieder mit unerbittlich zwingender Mahnung über sie. Mit unwiderstehlicher Gewalt zieht es sie in den Wald, zu der Stätte, wo sie einst ihr Kind, den Wechselbalg, „. . . . der Hölle verderb-

liche Frucht", erwürgt und verscharrt hat. Hier findet sie Liebhold, von seiner Schwester hingeführt, während sie den aus dem Grabe drohend sich erhebenden gespenstischen Kinderarm mit aller Inbrunst ihres geläuterten Seins beschwört, zu verschwinden, damit ihr hienieden endlich Ruhe werde:

„Ärmchen! Armes Ärmchen!
(Sie will den Arm fesseln, es graut ihr.)
Ach nein!
Nicht eines guten Kindes unschuldiger Arm ist es!
Seh' ich nicht Krallen?
Ist deine Haut nicht gesprenkelt?
Du bist kein gutes Ärmchen!
Keinen schlimmen Mord tat ich!
Als ich dich erstickte,
Erwürgt' ich zugleich den bösen Feind in mir!
Kein Verbrechen!
Befreiung war's! Erlösung meiner Qual!
Drum verschwinde!
Ich ruf' dir zu: Verschwinde!
Ruhe will mein Herz!"

Zwar ist sie so weit geläutert, daß sie den Einflüsterungen des Bösen nicht mehr erliegt, aber ganz so weit um zu begreifen, daß ihre Ruhe und ihre Erlösung durch das bloße Verschwinden des äußerlichen Zeugen ihrer Schuld nicht vollkommen werden können, ist sie noch nicht. Liebhold vollends ist noch ganz im Äußerlichen befangen und muß wohl oder übel, nach dem von ihm Geschauten und nach Huldas letztem wildem Schrei, mit dem sie ohnmächtig zusammenbricht

„Verfluchter Arm!
In Satans Namen! Verschwinde!"

die Geliebte für überführt halten. Erst auf dem Gange nach dem Scheiterhaufen, nachdem sie im Kerker in einer entsetzlich qualvollen Vision einer erneuten Verlockung und Anfechtung durch den Verführer mit äußerster Kraft widerstanden hat, finden wir Hulda vollkommen von allen äußeren Fesseln befreit und zur endgültigen Erlösung, nicht zum irdischen, sondern zum ewigen Leben gereift. Liebhold glaubt sie noch immer durch sein Eingreifen zum irdischen Leben retten zu können und steht ihrem zweimal wiederholten

„Schuldig bin ich!
Glaubst du, daß ich es nicht sei —
So bin ich frei von Fehl!"

verständnislos gegenüber.

Erst als sie bereits auf dem brennenden Scheiterhaufen stehend, der letzten Lockung des Versuchers mit dem Schrei

„Weiche! Weiche!
Christus! Heiland!
Rette mich!"

widersteht, beginnt er zu begreifen:

„Wer so des Heilands Namen ruft,
Ist frei von Schuld!
Hulda! Ich glaube an dich!"

Dennoch ist er noch in dem Wahn begriffen, daß eine Rettung des äußeren Lebens für beide wünschenswert sei. Er stürzt zum Scheiterhaufen um sie zu retten. „Das Feuer läßt nach, die Glut verschwindet. Die Umstehenden glauben ein Wunder zu sehen. Der Scheiterhaufen ist ganz zusammengebrochen. Man sieht die Gestalten Liebholds und Huldas, unversehrt vom Feuer, umschlungen tot liegen". So steht in den szenischen Bemerkungen des Dichters geschrieben. Dieses ist also erst die Erlösung, nicht die oberflächliche Befreiung zum weiteren, in jedem Fall mehr oder weniger qualvollen äußeren Dasein, sondern zum ewigen Leben: die Erlösung durch die glaubende Liebe.

Innig mit dem deutschen Volkstum verknüpft sind die meisten Werke Siegfried Wagners dadurch, daß der Dichter vielfach wertvolle Anregungen zur Gestaltung des Stoffes aus dem reichen Schatz der deutschen Sagen und Märchen schöpft. Dieses hat für uns schon deshalb besonderen Wert, weil es uns veranlaßt, oder jedenfalls veranlassen sollte, uns näher mit diesen kostbaren Perlen deutscher und germanischer Kultur, mit den sinnigen und gemütvollen Kindern der frühen Volksphantasie zu beschäftigen. Es ruht so unendlich viel Tiefes und Wahres, so viel was uns zu denken und staunen gibt, in den naiven Äußerungen dieser reichen Phantasie, daß wir nur bedauern können, daß das Band zwischen Volkssage und Volk heutzutage so locker geworden ist.

Tiefer sittlicher Ernst, feiner Humor, Gemüt, zusammengefaßt: schlichte, deutsche Innerlichkeit, das ist der wesentliche Gehalt, der den Schöpfungen Siegfried Wagners, ganz gleich, ob sie nun dramatischer oder anderer Art sein mögen (ich denke hier besonders an die entzückende Bearbeitung des Märchens vom dicken, fetten Pfannkuchen) innewohnt. Wie köstlich ist zum Beispiel die Szene im 2. Akt des „Bärenhäuter" in der Dorfwirtschaft abgelauscht; wie geistvoll und echt sind die Spießbürger und Bauern gezeichnet!

Und dann die witzig-gemütvolle Teufelgestalt, wie sie eigentlich wohl nur in der deutschen Volksdichtung zu Hause ist, die zwar den Menschen schadet und sie foppt, dagegen jedoch auch selber öfters geprellt wird!

Treffende Bemerkungen schlagfertigen Witzes würzen so manche Stelle auch der ernstesten Dramen unseres Meisters. So bemerkt zum Beispiel in der 4. Szene des 2. Aktes von „Banadietrich", der als „Flederwisch" verkleidete Teufel zu der ungehalten werdenden Frau Ute:

„Grobheit ist meist der Beweis,
Daß man sich im Unrecht weiß!"

Und in der 4. Szene des 1. Aktes des selben Werkes meint der gleiche Freund, in der Gestalt des „Rauneraty" auftretend, im allgemeinen zwar, wenn auch nicht gerade für jeden Einzelfall zutreffend:

„So ist das Weib:
Weiß sie nicht mehr aus noch ein,
Mengt sie einen Dritten drein".

Köstlich sind auch in „Sonnenflammen" die Einfälle des Gomella, eine Gestalt von so überwältigender Komik, daß man darüber fast die Schäbigkeit seines Charakters vergißt. Gomellas Selbsterkenntnis ist geradezu grotesk:

„Ich hasse diese blonde Treuherzigkeit!
Blöder Muth!
Die Schlingel, die fürchten Tod und Teufel nicht!
Ich lieb' nun mal die Memmen!
Denn ich liebe mich selbst und habe allen Grund dazu!"
— — — — — — — — — —
— — — — — — — — — —
Ich weiß nicht —
Die Luft weht heute wieder absonderlich
Der Hauch der Ehrbarkeit ist es grad nicht —
Und, was das Allersonderbarste ist:
Ich könnt nicht sagen, daß es mir mißhagt!
Gomella! Gomella!
Du bist ein kleiner Abgrund!
Mein einz'ger Trost ist: Sie taugen alle nichts!
Ich hab' wenigstens Witz! Ein geistvoller Abgrund!"

So könnte ich eine reiche Fülle treffender Zitate aus allen Dichtungen des Meisters zusammenstellen; ich könnte noch auf so manche tiefernste, innig gemütvolle oder witzig-drollige Situation in den verschiedenen Schöpfungen wie „Herzog Wildfang", „Bruder Lustig", „Sternengebot", „Heidenkönig", „Friedensengel", „An allem ist Hütchen schuld" hinweisen; ich könnte es und — möchte es nur zu gerne, jedoch .... „die Frist ist um". Vielleicht aber genügt das Wenige, was ich sagen konnte, als Bekenntnis zum deutschen Idealismus zu einer Zeit, wo das Deutschtum solcher Bekenntnisse mehr denn je bedarf, als Bekenntnis auch der Verehrung und Dankbarkeit für die Kunst und die Person des deutschen Meisters, der diese Gesinnung in seinem Leben und in seinen Werken verkörpert.

Okkenbroek, den 1. April 1919.
(Niederlande)

Armand Crommelin.

Zur Musik Siegfried Wagners.

Von Paul Pretzsch-Darmstadt.
(W.-M.)

Wie das sprachliche Gewand, in welchem Siegfried Wagners Bühnenwerke vor uns erscheinen, durch die Eigenart des musikalischen Dramas bedingt ist, so ergibt sich aus der innigen Wechselbeziehung zwischen Sprache und Musik, die im Gesamtkunstwerk besteht, ohne weiteres, daß auch die Musik, die Siegfried Wagner zu seinen dichterischen Unterlagen geschaffen hat, nur nach ihrer Stellung im Reigen aller am Kunstwerk beteiligten Schwesterkünste aufgenommen werden will, nicht aber für sich allein gewürdigt werden kann. Seine Musik geht vom szenischen Bild aus und ordnet sich, gleich wie sie in allen wesentlichen Keimen gleichzeitig mit ihm in des Künstlers Seele entstanden ist, so auch in jedem Augenblick den Erfordernissen der Szene unter. Es ist ihre vornehmlichste Aufgabe, den poetischen Kern des jeweiligen äußeren und inneren Geschehens, seinen Gefühlsinhalt uns entweder aus eigener Kraft ganz zu erschließen oder doch näher zu bringen, als es dem Wort und der Geste allein je möglich wäre.

Eine Anlehnung an überkommene musikalische Formen wird hiernach im Gesamtkunstwerk nur insoweit stattfinden können, als jene Formen sich entweder ursprünglich aus poetischen Vorstellungen und Bedürfnissen heraus gebildet haben oder ihnen eine über das bloße „Spiel tönend bewegter Formen" hinausgehende innere Weiterentwickelung verliehen werden kann. In dieser Hinsicht gewährt die Art und Weise, wie S. Wagner z. B. eine ausnehmend starre überkommene Form, nämlich die von Haus aus gewiß nicht mit poetischem Inhalt erfüllte Fugenform verwendet, einen besonders guten Einblick in sein musikalischen Schaffen. Es gießt nämlich auch in diese Schale, die man von unsern klassischen Meistern längst bis zum Rand mit köstlichem Inhalt erfüllt wähnte, vom Geiste des Gesamtkunstwerks und macht sie so ungezwungen dessen poetischen Zwecken dienstbar. So nutzt er gleich in seinem ersten Werk die dem fugierten Satz innewohnenden Kräfte der Komik mit vollem Bedacht aus und baut im Durchführungsteil der Ouvertüre zum „Bärenhäuter" auf das scherzando-Motiv des Teufels (Kl. Auszug S. 12 Zeile 1) einen flotten fugierten Satz auf. Das Motiv erklingt erst zu Beginn des III. Akts wieder und umspielt dort den Teufel, wie er, halb in Furcht, daß ihm die Beute, Hansens Seele, doch noch entgehen könnte, halb im Vorgeschmack des nahen Triumphes sich bemüht, im letzten Augenblick den himmlischen Mächten droben ein Schnippchen zu schlagen. Wer musikaliche Motive gern fein säuberlich benamsen mag, könnte dieses kecke Gebilde und namentlich den Schlußansatz getrost das „Schnippchen-Motiv" nennen. Und der gute deutsche Teufel — einem andern eignete ein Motiv

dieser Prägung überhaupt nicht! — ahnt gar nicht, daß er damit nur seiner selbst spottet; denn gleich darauf — „so geht es im Märchen" — ist er der Geprellte. Hier aber in der Ouvertüre wird die im Motiv liegende rein musikalische Komik durch den fugierten vierstimmigen Satz, in welchem es dem durch die Klarinette vertretenen *Dux* als *Comes* in der Hoboe in drolliger Geschäftigkeit nacheilt und schließlich auch die Komiker des Orchesters, die Fagotte, samt den Celli an dem aussichtslosen Fugenwettlauf teilnehmen, noch wesentlich gesteigert. So wird in das unheimliche musikalische Bild der Hölle, das das Hölle-Motiv (Kl. A. S. 8) in der Ouvertüre malen hilft, eine wichtige lichte Farbe gebracht. Humoristischer Charakterisierungskunst dient auch das Fugato in der Ouvertüre zum „Herzog Wildfang" (Kl. A. S. 10), in welchem von den Kontrabässen aufwärts die Streichergruppen das gravitätische Thema der Ratsherren nach Fugenweise einander abnehmen und die biedern, aber nicht sonderlich wohlberatenen Herren mit ein paar treffenden Strichen als rechte Vertreter deutschen Kleinstädtertums in wirkungsvollstem Gegensatz zu den voraufgegangenen Themen des jugendlich feurigen Herzogs gezeichnet werden. In demselben Werk tritt die Fugenform noch einmal und zwar in den Singstimmen des Volkschors auf, der das vom Volksverführer Blank ihm gar süß vorgetragenen Thema von der Glückseligkeit (Kl. A. S. 126) arglos vertrauend übernimmt und vierstimmig durchführt. In der Tat hätte der Musiker kaum eine Form finden können, die die Naivetät des leicht betörten, durch den jähen Umschwung der Dinge berauschten Volks besser wiedergäbe als die Fugenform mit dem Nacheinander der Einsätze, in denen die Stimmen ihrem *Dux* folgen, wie dem Leithammel die Herde, weiter aber auch mit dem wort- und notengetreuen Nachplappern der der Menge süß wie Honigseim eingehenden Verführerweise, deren verstiegene Verheißungen sie damit kritiklos hinnimmt. In gleich anschaulicher Weise dient die Fugenform auch im „Heidenkönig" einmal dem Ausdrucksbedürfnis einer Volksmenge, nämlich der heidnischen Preußen, die ihrem Unmut über die Undankbarkeit des Erntegottes Kupâlo ebenso naiv wie drastisch Luft machen (Kl. A. S. 158), und in dem dem Kupâlofeste vorangegangenen Orchesterzwischenspiele hat eine Instrumentalfuge über das gleiche Thema (Kl. A. S. 145) auf das grotesk übermütige festliche Treiben schon vorbereitet. Wie trefflich die Fugenform am Platze ist, wenn es an's Zanken und Streiten und gar an's Prügeln geht, wissen wir aus den „Meistersingern", und die „wütende" Fuge im Vorspiel zum „Hütchen" erhärtet diesen Erfahrungssatz schlagend aufs neue.

Aber auch die starke Ausdruckskraft ernster Art, wie sie die Fugenform in den religiöser Erhebung dienenden Werken unserer großen Meister so häufig und so eindringlich ausströmt, weiß Siegfried Wagner seinen künstlerischen Zwecken dienstbar zu machen. So stellt das Vorspiel zum „Friedensengel", das mit einem meisterhaften getragenen Fugensatz

voll Zartheit und andächtiger Weihe beginnt, in uns unwillkürlich die Beziehung zu Eindrücken her, wie wir sie sonst nicht der Opernbühne, wohl aber dem Erleben von Werken der soeben bezeichneten Art an geweihter Stätte verdanken durften.

Dieses unbehinderte durchgeistigte Schalten mit der musikalischen Form, das hier am Beispiel der Fuge sich zeigt, steht nur einem Künstler wohl an, der wie S. Wagner die Kunst des musikalischen Satzes in müheloser Vollkommenheit beherrscht. Seiner Meisterschaft in allem Satztechnischen verdanken weiter seine Partituren aber auch die ebenso klangvolle wie schmiegsame Formung der Stimmen, insbesondere auch der Mittelstimmen, die alle Satzsteifheit ausschließt und jene durchsichtige Klarheit hervorruft, die seine Musik auszeichnet. Aber es ist nicht die Beherrschung des Formalen, es ist auch nicht seine weithin anerkannte Kunst der Instrumentation allein, die bei ihm in dieser, in modernen Partituren doppelt schätzenswerten Richtung wirkt. Noch wichtiger ist vielmehr, daß ihm, dem geborenen Polyphoniker, auch die rechten musikalischen Bausteine zur Hand sind. Da hat ihm denn ein freundliches Geschick eine herrliche Gabe in die Wiege gelegt, nämlich die Kraft gesunder und unerschöpflicher melodischer Erfindung. Man begegnet beim Studieren der Klavierauszüge auf Schritt und Tritt Beispielen dafür, wie sich musikalische Erfindung und Beherrschung alles Kunsttechnischen bei ihm zu einem schöpferischen Ganzen zusammenfügen. Hier sei nur einmal auf seinen Kontrapunkt hingewiesen.

Man weiß, wie hoch, ja wie übermäßig unsere modernen Musiker die kontrapunktische Arbeit schätzen. Der Hörer hat nur leider in ihren Werken dabei meist einen von zwei Mängeln in den Kauf zu nehmen. Entweder führt nämlich das Miteinandererklingen mehrer Themen zu Klanghärten, die, weit über den Reiz harmonischer Würze hinausreichend, in das Gebiet der klanglichen Brutalität und der Kakophonie gehören, oder aber der Komponist umsegelt diese Klippe, indem er dem Kontrapunkt zuliebe die ursprünglichen Themen bis zur bloßen, manchmal nur schattenhaften Andeutung herab abwandelt. Dabei kommt manch' einem „Nachklassiker" und Modernen die Kurzatmigkeit und der Mangel an Plastik in seiner schematischen Erfindung noch besonders zu statten. Von dürftigen und unplastischen Themen sind natürlich die einzelnen Teile und Teilchen erst recht farblos und unplastisch, und umso leichter läßt sich mit ihnen kontrapunktieren, freilich dann mit größerer Wirkung auf das Auge des Partiturlesers als auf Ohr und Gemüt des geduldigen Hörers.

Hier ist S. Wagner zum Glück wieder gänzlich unmodern. Sein Sinn für feine, reizvolle, aber stäts gesunde Harmonisation bewahrt ihn ebenso vor der einen Klippe wie der Reichtum und die Ursprünglichkeit seiner thematischen Erfindung vor der andern. Er müßte nicht der rechte Schüler eines Meisters im Kontrapunkt, wie Humperdinck, gewesen sein, wenn er

das Technische des Kontrapunktes nicht gleichsam spielend handhabte. Sein „Bärenhäuter" erweist sich vielleicht gerade dadurch als ein Erstlingswerk, daß die Freude am Kontrapunkt — man sehe sich einmal den Durchführungsteil der Ouvertüre daraufhin näher an — wohl auch einmal jugendlich überschäumt. Aber S. Wagner wendet dieses Kunstmittel jederzeit sinnvoll und mit innerer Beziehung zur dramatischen Handlung an, und die Art, wie es ihm gelingt, auch weitgeschwungene Themen mit gleichsam von selbst verständlicher Ungezwungenheit kontrapunktisch zu vereinigen, ist bewundernswert. Einige besonders hervorragende Beispiele seien aus dem „Kobold" hier angeführt. In diesem Werk ist die Gestalt des alten Ekhart, des geheimnisvollen väterlichen Beschützers der unglücklichen Verena, mit einer Fülle herrlicher Themen bedacht worden. Am Schluß der 1. Szene des III. Akts, an jener Stelle der Handlung, wo der greise Freund mit rührend behutsamer Zartheit und Teilnahme dem unglücklichen Mädchen die ganze Schwere seines harten Loses endlich enthüllt und es innerlich reif macht, sein Schicksal, Leid duldend und Leid sühnend, in freiem Entschluß zu erfüllen, da treten nun mehre Ekhart-Themen in kontrapunktischer Verknüpfung im Orchester auf (Kl. A. S. 280).



Diese kontrapunktische Kunst ist aber nicht Selbstzweck, kein Spielen der Musik mit sich selbst, sondern dramatisches Erfordernis. Denn hier, wo Ekhart, der Gütige, als Todverkünder vor Verena steht, die schuldlos so der Mutter Schuld sühnen soll, hier bedarf es auch, und gerade in

musikalischer Beziehung, der gesteigerten Hindeutung auf Ekharts göttliche Sendung (a) wie auch auf das Trostvolle seiner menschlichen Erscheinung (b und c). Diese Steigerung des Ausdrucks wird durch die Zusammendrängung der diese Seiten seines Wesens kennzeichnenden Themen ganz folgerichtig erreicht, sodaß, wie szenisch und textlich, nun auch musikalisch von dieser Stelle der Handlung ein mild verklärendes Licht auf alles Folgende und auch auf Verenas Opfertod, den tragischen Ausgang des Werks, fällt. Und zu welch' gesteigertem Wohlklang rundet sich das musikalische Abbild des geheimnisvollen Alten hier dank der Ungezwungenheit des Kontrapunkts!

Noch ein Beispiel aus dem gleichen Werk! Verena eilt bald nach der soeben behandelten Szene in jagender Hast durch den dämmernden Wald, um den Verfolgern Friedrichs, ihres Geliebten, zuvorzukommen, diesen zu warnen und zu retten. Was in ihrem Herzen vorgeht, malt mit der ganzen, einzig der Seelensprache der Musik möglichen Ausdrucksgewalt das Orchester vor geschlossenem Vorhang in einem längeren Zwischenspiel. Noch einmal tauchen die Motive ihres einstigen Liebesglücks vor dem Hörer auf, immer wieder unterbrochen und durchzogen von einem Motiv der jagenden Hast (Kl. A. S. 290 ff.). Der Fluß der thematischen Arbeit mündet dann in einen ergreifend schönen Zusammenklang von Friedrichs Liebeslied aus dem I. Akt („Weh', Lüftchen, weh'") in der Oberstimme und seinem schmiegsamen Liebesmotiv in der Unterstimme (Kl. A. S. 293 Z. II). So steht des Geliebten Bild wonnig vor der Seele Verenas. Dann aber führt eine Steigerung, in welche die Mahnung des Schicksalsmotivs



unerbittlich hineinklingt,*) aus dem Erinnern an vergangenes Liebesgetändel zu einem gewaltigen, der Schicksalsschwere des Augenblicks entsprechenden Höhepunkt, in welchem sich drei Themen kontrapunktisch vereinigen: Verenas hingebende Liebestreue (a), Ekharts väterlicher Schutz (b) und Verenas aus Leid gewonnenes Gottvertrauen (c):



*) Aus dem Klavierauszug nicht zu ersehen.

Das sind die drei Leitsterne ihres Daseins, und sie erstrahlen hier, unmittelbar vor seiner jähen Vernichtung, noch einmal in hellem Leuchten. Das Thema des Gottvertrauens (c) aber löst sich aus der Umschlingung los, entwickelt sich in seiner ganzen weitgeschwungenen melodischen Linie weiter und wird so Verena Stab und Stecken auf ihrem letzten Wege, der sie dahin führen soll, „ihren Kobold zu befreien".

In der Behandlung überkommener musikalischer Formen durch S. Wagner haben wir also, wie am Beispiel der Fuge und des Kontrapunktes dargetan wurde, das folgerichtige Verfahren eines Künstlers zu erkennen, der sein Werk im ganzen wie im einzelnen durch die dichterische Idee bedingt sein läßt. Das bedeutet im Hinblick auf den volkstümlichen Charakter des Stoffgebiets, aus dem S. Wagner schöpft, aber weiterhin auch, daß seine Musik reich an volkstümlichen Zügen und daß sie leicht verständlich sein muß. Sie muß bei aller Kunst des Satzes und der Orchestrierung Maß zu halten verstehen und von der Sucht, alles Dagewesene übertrumpfen zu wollen, sich frei halten, vielmehr ihres Zweckes wie ihrer Grenzen sich jederzeit bewußt bleiben. Diese Eigenschaften wird Niemand der Musik S. Wagners bestreiten können. Wohl aber fehlt es nicht an Solchen, und zwar leider auch nicht unter den Freunden des Kunstwerks von Bayreuth, die darin einen Mangel seiner Musik erblicken wollen. Eine Musik von der gesunden ehrlichen Art derjenigen S. Wagners verlangt Hörer, denen es gelungen ist, sich den Sinn naiv und das Ohr gegenüber all der mit instrumentalen und harmonischen Würzen überreich bedachten Musik der letzten dreißig Jahre unverdorben und für zartere Reize voll empfindlich zu erhalten. Man liest immer wieder, daß dem oder jenem Kritiker S. Wagners Musik zu einfach dünkt, und Leute, deren Lebensjahre ihnen das Vorrecht schnell fertigen Urteilens längst nicht mehr gestatten sollten, sind rasch bei der Hand mit dem Wort, sie neige hin und wider zum „Banalen". Denen kann nur empfohlen werden, den Fehler doch einmal im eignen Ohr zu suchen und sich gegenwärtig zu halten, daß jedes Organ durch dauernde Überreizung abgestumpft wird. Man trete nur unvoreingenommen an S. Wagners Musik heran. Hat man sich die wirkliche und wahrhaftige Harmlosigkeit bewahrt, die S. Wagner so feurig als den Quell alles Erhabensten preist, so wird man sogleich reinste Freude darüber empfinden, daß ein lebender Musiker wieder einmal die seltene Gabe und heute — — den Mut hat, so herzenswarme, kunstreiche, aber ungekünstelte Musik zu schreiben. Andernfalls aber können und werden gerade die Werke S. Wagners, sofern nur im Hörer der Wille dazu geweckt werden kann, in ihm einen notwendigen und heilsamen Läuterungsprozeß anbahnen. Die harthörigen Opfer modernster Musikmache aber mögen sich ein Wort S. Wagners gesagt sein lassen, das L. Karpath berichtet: „Seine Grenze

kennen lernen, das ist Wagnerianer sein. Nicht mit dem Nibelungenorchester herumwirtschaften, wenn einem nichts einfällt!"

Welcher Art nun das ist, was dem Musiker S. Wagner „einfällt", und wie unerschöpflich die Quelle seiner melodischen Erfindung fließt, das mag an dieser Stelle der bloße Hinweis dartun, daß die Zahl der motivischen Bausteine seiner bisher veröffentlichten elf Opernpartituren mehr als ein Tausend beträgt. Schon ihre Aneinanderreihung in Notenbeispielen ließe erkennen, daß S. Wagner auch in musikalischer Beziehung aus der Fülle schafft. Und doch stände es um seinen Beruf als dramatischer Musiker schlimm, wenn dieser Fülle nicht auch die Vielgestaltigkeit innewohnte, über die der Musiker, der den wechselnden Erfordernissen der Szene gerecht werden will, verfügen muß. Die Palette seiner musikalischen Farben muß alle jene aufweisen, die das dramatische Kunstwerk verlangt. In seinen weiten Spannungen vom volkstümlich derben Menschentum bis zur zartesten Regung feinsten seelischen Empfindens, vom gemütstiefen Humor und drastischer Komik bis zur marternden Angst dumpfen Schuldbewußtseins und bis zum Ausbruche wilder Verzweiflung, von Bildern friedlich behaglichen Landlebens bis zur tosenden Rabenschlacht, von frohen Hochzeitsfesten bis zum schaurigen Gang zur Richtstätte, vom dunkelnächtigen Zauber- und Höllenspuk bis zur seligen Höhe reinster Himmelswonne, von der Lust wildesten Liebesverlangens bis zur Einsamkeit heroisch erkämpfter Entsagung — Alles in ihnen, die Endwerte sowohl wie auch alle nur denkbaren Zwischenstufen, muß der musikalischen Kunst des rechten Dramatikers und vor allem seiner melodischen Schöpferkraft frei zugänglich sein. Diesen Befähigungsnachweis erbringen für S. Wagner seine Partituren.

Letzten Endes liegt das Vermögen, eine dramatisch vollwertige Musik zu schaffen, nicht in der Kunst des technischen musikalischen Satzes, auch nicht in der Kunst des psychologischen Variierens melodischer Gebilde, sondern in der Kraft der melodischen Erfindung selbst. Der geistreichste Baumeister baut mit all seinem Wissen und Können auf trügerischem Grunde oder mit minderwertigen Steinen auch mit dem besten Mörtel höchstens ein von den eignen Zeitgenossen bewundertes Bauwerk. Der Nachwelt aber bleibt, hier wie dort, nur das im immersten Kern Echte unverloren, und diese Echtheit liegt beim musikalischen Kunstwerk in der Ausdruckskraft seiner thematischen Bestandteile. Die Prägung melodischer Gebilde ist das Werk geheimnisvoller, feinster Vorgänge in der Seele des Künstlers. Kein Lehrer und kein Baumeister vermögen dieses Können zu vermitteln; das Beste dazu muß der Künstler selbst mitbringen als eine Gabe der Mutter Natur. Ob diese seine natürliche Anlage gesund und stark ist, dafür ist ein guter Maßstab, daß seiner Themenbildung jene köstliche Naivetät nicht versagt ist, die unsere wahrhaft großen Meister alle besessen haben und die bei ihnen auch noch in späten Schaffensjahren, ja dann nur um so duftigere

Blüten von edelstem, volksliedmäßigem Charakter trieb. Sie hatten sich eben in Zeiten, wo nicht mehr „der Lenz für sie sang", jene wirkliche und wahrhaftige Harmlosigkeit und damit den ewigen Lenz im Herzen bewahrt. In solchen melodischen Bildungen gehen die Grenzen zwischen Kunst- und Volksmusik ineinander über, und hier grüßen die höchsten Gipfel der Musikentwickelung wieder hinüber nach dem Quellengebiet, der sie entwuchs, und schließen so den ewigen Ring.

Bei der besonderen Art der Stoffe S. Wagners sind seine Werke von vornherein schon der rechte Boden für volkstümliche Melodik, ja das Vermögen zu schöpferischem Erfinden auf diesem Gebiete ist eine Bedingung, deren Erfüllung in diesem Falle über seinen Beruf zum dramatischen Musiker zu entscheiden hätte. In der Tat erweist es sich nun, daß S. Wagner im Besitze der echten Naivetät ist, die allein zur Gestaltung wahrhaft volkstümlicher Melodien befähigt. Wer denkt hier nicht sogleich an jene Perle in Kathersliesches Krone, an das holde und innige Thema ihrer Herzensreinheit, mit dem das Vorspiel zu „An Allem ist Hütchen schuld" anhebt und so echteste Märchenstimmung erzeugt. Aber auch an Sprossen volksliedmäßiger Art fehlt es im Melodiengarten S. Wagners nicht. Da ist Verenas Lied vom blinden Vöglein („Kobold", Kl. A. S. 82 ff.). Da ist Frieders treuherzige Bitte an die lieben guten Sterne („Hütchen", Kl. A. S. 259) und, nach der heiteren Seite, Schneider Zwicks Lied vom Igel und vom Hasen („Herzog Wildfang", Kl. A. S. 209 ff.), und da sind endlich die hübschen Trällerliedchen Kathersliesches („Hütchen", Kl. A. S. 56 und 57). Hierher gehört auch die Melodik, die den gemütlich plaudernden Petrus („Bärenhäuter", Kl. A. S. 83 ff.) umspielt oder wie sie Hans Krafts jugendlich übermütiges Selbstvertrauen (S. 111), die Fröhlichkeit der Bauern (S. 19), Kunis anspruchlose Altjungferlichkeit („Herzog Wildfang), (Kl. A. S. 56), die Geschwisterliebe Liebholds und Ursulas („Schwarzschwanenreich", Kl. A. S. 119) oder endlich Mutter Kathrins sorgende Liebe („Friedensengel", Kl. A. S. 37) so treffsicher malt und die handelnden Personen so gemütvoll und warm umfängt. Von echter Volkstümlichkeit sind weiter die Themen, die S. Wagner seinen allereigentlichsten Volkstypen, seinen köstlichen Bauern, Bürgern, Stadträten, Bürgermeistern, fahrenden Komödianten und Handwerkern mit auf den Weg gibt, ebenso seine prachtvollen Tänze, Märsche und Festweisen der verschiedensten Art.

Von gleicher Wichtigkeit wie das volkstümliche Element seiner Musik ist für den Aufbau seiner Werke seine Kunst, entsprechend dem starken Einschlag an märchen- und sagenhaften Vorgängen und Vorstellungen nun auch für Dämonisches, für Hexenzauber und Teufelsspuk den erschöpfenden musikalischen Ausdruck zu finden. Gerade auf diesem Gebiete zeigt seine Themenbildung einen so völlig eigenen Stimmungsgehalt und eine derartige

eindrucksame Plastik, daß sich diese thematischen Bildungen in engster Verbindung mit ihrem Gegenstand sogleich und für immer dem Gedächtnis des aufmerksamen Hörers einprägen und bei späterer Wiederkehr, auch in der verkürztesten Form, sein Gefühl sogleich wieder in den Bann der von ihnen vertretenen Erscheinungswelt zwingen. Das gilt für die Thematik des Teufels und der Hölle ebenso wie für die musikalische Widerspiegelung des Wesens und Treibens der Kobolde und für die Motive des Andreasnachtzaubers, des „schwarzen Reiters", des Weh-, Wahn- und Wirrenwitterers Kurzbold und aller übrigen von einer übernatürlichen Welt her in die Bühnenhandlungen S. Wagners hineinwirkenden Gestalten und Vorstellungen. In größerem Zusammenhange erweisen seine Kraft und Kunst in der Vertonung des Schauerlichen verschiedenster Schattierung jene Szenen und Orchestersätze, die uns die unglückliche Heldin des „Schwarzschwanenreich" auf ihrer grauenvollen nächtlichen Suche nach ihres Kindes, des Wechselbalgs, Grab und auf ihrem Gange zur Richtstätte zeigen (Kl. A. S. 130 ff. und 156 f.), sowie Agnes' Fiebertraum uns malen („Sternengebot", Kl. A. S. 186 ff.) oder uns Zeuge der atembeklemmenden Andreasnachtbeschwörung werden lassen („Bruder Lustig", Kl. A. S. 57 ff.), nicht minder aber auch die von wundersam mildem Reiz umsponnene Szene im Reich des Todes („Hütchen" Kl. A. S. 108 ff.).

Das bisher aus der Fülle des musikalischen Materials Hervorgehobene wollte zeigen, wie S. Wagners Kunst für die Besonderheiten seiner Stoffe, nämlich ihre volkstümlichen Bestandteile und ihren übernatürlichen Einschlag, den rechten Ausdruck besitzt. Sie ist weiter aber auch allen Anforderungen, die im musikalischen Drama sonst noch an das Können des Meisters gestellt werden, gewachsen. An der Hand seiner Partituren läßt sich mit Leichtigkeit erweisen, daß, wie seine Hand die melodische Linie aus der Fülle meistert, so auch seiner musikalischen Farbenpalette kein Farbenton fehlt, dessen der musikalische Dramatiker bedarf, um seinen Handlungen das rechte Kolorit und seinen Gestalten, jeder einzelnen nach ihrer Eigenart, höchste Ausdrucksfähigkeit, sei es im Guten oder im Bösen, im Lichten oder im Dunkeln, im Humoristischen oder im Schmerzlichen, im Feierlichen oder im Grotesken, im Milden oder im Gewaltigen, zu geben und durch das Mittel der Musik ihr inneres Wesen durch ihre äußere Erscheinung hindurchleuchten zu lassen.

So stellt sich seine Musik als keine äußerliche Zutat zum Drama dar, sondern sie ist gleichzeitig mit Handlung und szenischem Bild der Seele des Künstlers entkeimt und, in den Keimen wie auch in ihrer Entwickelung, organisch mit jenen zur Einheit des Gesamtkunstwerks verwachsen. Sie zeugt auch an ihrem Teile für die Echtheit der Werke S. Wagners im Sinne des Gesamtkunstwerks seines großen Vaters.

Die Zukunft der Bühnenwerke Siegfried Wagner's.

Ein Freundeswort.

Von Ad. Zinßtag, Basel.
(W.-M.)

Wenn wir uns in dem Wirrwarr der gegenwärtigen Opernerzeugung ein wenig zurecht zu finden suchen, und wir uns mühsam einen Weg bahnen durch das viele Minderwertige, Häßliche, Schädliche, Zersetzende und Dekadente, das uns fast täglich neu aufgetischt und als Gutes und Wertvolles angepriesen wird, so muß es einem Unbefangenen doch auffallen, daß in den maßgebenden Zentren deutscher Theaterpflege fast gar nirgends von den Werken Siegfried Wagners die Rede ist, daß es den Anschein hat, als ob solche Werke gar nicht vorhanden wären, ja, als ob die Theater-Leitungen sich diesen gegenüber mit einer geflissentlichen Absicht spröde verhalten. Es ist, als ob sie sich scheuten, oder auch schämten, dem Volke zu sagen, daß es noch Mitbesitzer von Schätzen ungeahnter Art sei, und daß man sie ihm gewaltsam vorenthalte. Was seit ihrer Erscheinung beobachtet werden kann, deren Unterdrückung, ist fast wie etwas, was sich von selbst versteht. Man *soll* von der Begabung des Sohnes Richard Wagners nichts erfahren, und an den Stellen, auf die es ankommt, *will* man nichts wissen, nichts beachten, und ihnen einfach beharrlich den Platz an der Sonne, auf den seine Werke Anspruch haben, verweigern.

Es liegt System in der Sache! Und das System ist so einfach, so durchsichtig! „Die Welt will betrogen sein" könnte man fast dem ganzen Theaterbetrieb als Leitspruch vorsetzen. Was und wer dem großen Haufen (nicht etwa dem „Volk"!) Zugeständnisse macht, und zwar sehr greifbare, wer seine Karte auf die niederen Begehrungen einstellt usw., wird aufgeführt. Das fühlen die mächtigen Verbände, die *bestimmen*, was aufgeführt zu werden hat und was nicht, sehr leicht heraus. Nicht der wirkliche Gehalt oder Kunstwert ist maßgebend, sondern ganz andere Dinge. Ist es dann aber einmal einem ernsthaft zu nehmenden Künstler gelungen, alle die Widerstände zu besiegen, kommt er zu Worte, so benötigt er heute mehr als je den Anpreiselärm, an den wir gewöhnt worden sind, und ohne den es unmöglich geworden ist, die Aufmerksamkeit des Publikums zu erwecken. Von den Anschlagsäulen herab muß sein Werk in allen Farben schillern und den Leuten ins Ohr schreien: Kommt, kommt, hier gibts was Neues, „Sensationelles". Werden diese Voraussetzungen nicht erfüllt, so wird das Werk, auch nach vorzüglicher Aufführung wieder vergessen und verschwinden, d. h.

der Kassenbericht des Theaters, der für Wiederholungen ja einzig maßgebend ist, wird sein Verdammungs-Urteil sein.

Und in dieser Welt, in diesem Hexenkessel der sich hetzenden Erzeugnisse, die alle nur um die Kassenerfolge buhlen, d. h. die künstlerische Wirkung oder gar eine sittigende auf das Volk weit zurücksetzen, werden im Bayreuther Winkel edle Werke, die lautern und reinen Schöpfungen eines geistig überragenden Künstlers geschaffen, aufbewahrt, um einst einem besseren Geschlechte, einer ihrer würdigen Menschheit vorbehalten zu sein. Ja, einer besseren Menschheit! Wodurch hätten wir es schon verdient, sie kennen zu lernen? Die Vorsehung waltet ihres Amtes, sie legt das Siegel auf diese Offenbarungen, auf diese wahre Kunst, das wohl erst ein Geschlecht nach uns, oder noch später, erbrechen wird. Der Schlüssel wird verborgen bleiben, so lange, bis einst ihre Zeit da ist, bis einst diejenigen kommen, die das Tor zu dem Märchenlande Siegfried Wagners aufschließen.

Was will auch die keusche, reine Kunst Siegfried Wagners in unserer Zeit? Nehmen wir einmal an, wir seien im Jahre 1937 und blicken zurück auf die schwarze, todesschwangere, giftspeiende Kriegsperiode 1914—18 — was erschiene uns natürlicher, als daß von den Taten eines Künstlers vom Schlage Siegfried Wagners keine oder fast keine Notiz genommen wurde? Die Schrecknisse unserer Zeit werden uns nicht mehr bewußt, wir sind sie gewöhnt worden wie ein tägliches Brot, sie machen auf uns kaum einen Eindruck mehr, und wir sind jenen Arbeitern zu vergleichen, die es, an die tosenden Geräusche und die sengenden Gluten der Hochöfen gewöhnt, gar nicht wahrnehmen würden, wenn die ganze Welt zusammenstürzte. Das grausame Geschehen, die täglichen Berichte der Menschenschlächtereien haben uns stumpf gemacht, und die dadurch entstandene Verrohung der Menschen zeigt sich fast ebenso fratzenhaft auch in der geistigen Beziehung als in der körperlichen, und ihr äußerlich wahrnehmbares Bild ist nichts anderes als — das Theater! Richard Wagner sagt es uns oft genug, daß das Theater ein Spiegel sei, und nie könnten wir diesen Ausspruch deutlicher bestätigt finden als heute, in unserer so gepriesenen „großen Zeit". —

Diese Kennzeichnung einer Zeit gilt aber durchaus nicht erst seit dem Ausbruch des Krieges. Die ganze Zersetzungserscheinung war lange vorher schon da, nur konnte sie sich recht gut verbergen und war für viele oberflächlich Urteilende nicht wahrnehmbar. Wir Bayreuther aber sahen sie stäts — denn wir haben ein untrügliches Maaß zur Verfügung: eben jene Stellung der führenden Theater zu Bayreuth, im weiteren, zu der jungen Bayreuther Kunst im engeren Sinne. Wenn wir einer Prüfung unterziehen, was aus den da und dort stattgehabten Aufführungen Siegfried Wagner'scher Werke geworden ist, inwieweit sich diese Wirkung des „Beispiels" erstreckte, so haben wir uns immer nur zu fragen: Warum ist das Werk wieder verschwunden? Warum hat es nur ein paar Aufführungen erlebt, und woran

liegt es, daß es nicht tiefer dringen konnte, daß es mit einigen äußerlich gewiß glanzvollen Vorstellungen sein Bewenden hatte?

Man sage ja nicht, daß die oft hämische, mißgünstige und übelwollende Kritik allein daran schuld sei! Gewiß hat sie vieles auf dem Gewissen und bildet noch heute ein sehr wesentliches Hindernis für die Ausbreitung. Es hieße ihr aber zu viel Ehre antun, zu viel Macht zuschreiben, wenn wir nur sie dafür verantwortlich machen. Wir müssen andere Gründe suchen, und vielleicht finden wir solche. Es scheint mir zunächst, als ob es eine nicht zu umgehende Forderung wäre, daß ein Publikum zum Verständnis der Werke erzogen werden müsse. Da wollen wir einmal ansetzen. Wo ist das Publikum, das sich heute auf Bühnenwerke vorbereitet? Ich behaupte kühn: Außer in Bayreuther Kreisen nirgends! Gewiß gibt es Einzelpersonen, die es tun, die ahnen, was wir an einer Gestalt wie Siegfried Wagner haben. Aber es sind Ausnahmen. Die große Masse geht heute sozusagen mit den gleichen Gefühlen in Pfitzners „Palestrina" wie morgen in die „Bummelstudenten". Der Palestrina ist ihr künstlich, durch Wort und Schrift und Bild, mundgerecht gemacht worden und in den Schund geht „man" sowieso, nachdem ein guter Freund das Stück gesehen und empfohlen hat. Darin aber liegt, so bitter es aussehen mag, unser Weg, den wir beschreiten müssen: das Publikum aufklären, von den Werken reden und schreiben, daß die ganze Stadt davon spricht! Das heißt nichts anderes, als daß sich eben in jeder größeren Stadt die Freunde Siegfried Wagner's regen müssen und mit Tinte, Druckerschwärze und nötigenfalls Farben, wie auch durch das sehr wirksame Mittel öffentlicher Vorträge und Erläuterungen das Volk, das ja für gute Kunst noch stäts empfänglich und dankbar ist, darauf hinführen. Das Volk rennt unterschiedslos dahin, von wo ihm gerufen wird, es frägt nicht nach Gut und Böse, sondern löscht seinen Durst an jeder Quelle, ohne aufzuschauen, ob sie klar oder trübe ist. Ohne diese Voraussetzung aber ist alles vergeblich und selbst die beste Vorstellung, die reinste Absicht bleibt unverständlich und wirkungslos, das Werk fällt der Vergessenheit anheim. Diesen Umstand aber machen sich die Widersacher zunutze: diese Geschäftsleute, deren Wiege meist in Jerusalem stand, triumphieren, weil wir ihnen das Feld sozusagen kampflos überlassen. Sie wissen, daß wir viel zu anständig sind, um ein solches Geschrei und Wesen zu machen, daß wir glauben, „das Publikum werde dann schon sehen und selbst urteilen" (das ist einer der größten Irrtümer!) und das Übrige dem lieben Gott überlassen. Wollen wir aber von ihnen lernen, ihre Hartnäckigkeit, Zähigkeit und Gewandtheit uns ein wenig aneignen, so wäre es wohl um vieles Gute besser bestellt. Bedenken wir doch, daß jedes Werk Siegfried Wagner's nicht so ohne Weiteres zugänglich ist, und daß man sich das Verständnis zu er-

arbeiten hat. Ohne diese Voraussetzung ist kein Verhältnis zwischen Publikum und Werk herzustellen. An uns allein liegt es deshalb, diese Fühlung zu schaffen, die fast nirgends vorhanden, aber überall herstellbar ist. Solange sie fehlt, haben die Nichtswisser an den maßgebenden Stellen leichtes Spiel, indem sie einfach auf den mangelnden Kassenerfolg hinzuweisen haben, mit welchem den Werken das Grab gegraben wird.

„Das Gute bricht von selbst sich Bahn" wird man mir entgegenhalten in Kreisen, die ganz für die neue Kunst eingenommen sind, die aber nicht die Hand rühren wollen. Jener bekannte Ausspruch ist aber nur beschränkt wahr. Haben wir nicht tausende von Beispielen, wo Gutes und Bestes sich nicht durchsetzen konnte, weil es keine Verteidiger, keine Befürworter hatte, weil die Kunstrichtung zu ernst war und nicht den Sinnen des Alltagsmenschen schmeichelte? Wie viele große Künstler und Kunstwerke sind an dieser Teilnahmlosigkeit zu Grunde gegangen, einfach, weil sich niemand ihr angenommen hatte!

Daher möchte ich allen Freunden Siegfried Wagners mit Nachdruck ins Gedächtnis predigen: schafft, wirkt für euren Meister, das ist eure ernste Pflicht! Ihr, die ihr wisset, um welche Schätze, um welches unvergleichliche Volksgut es sich handelt, welch eine Welt der Schönheit und des Edelsinnes euch aufgegangen ist, ihr seid es Siegfried Wagner schuldig, ihm das Eindringen ins Volk anzubahnen, denn nur dadurch könnt ihr die Dankesschuld abtragen, die ihr der jungen Bayreuther Kunst und ihrem Schöpfer zu zollen habt. Es gilt, auch mit anfänglichen Mißerfolgen zu rechnen, die bei der Unfähigkeit unserer verbildeten und verblendeten Mitmenschen unvermeidlich sind. Es gilt, immer von neuem anzusetzen, mit nie erlahmendem Eifer sich für die Sache ins Feuer zu stürzen, es gilt, selbst auf scheinbar steinigstem Boden den Samen zu streuen und, wo es nur möglich ist, immer wieder anzugreifen, und laut auszurufen, daß es einen Siegfried Wagner gibt! Daß er ein Dutzend wertvollster Kunstwerke geschaffen hat, die ungefähr noch kein Mensch kennt, und die ein unverwüstliches Gesundungsmittel im Geistesleben unserer Zeitgenossen darzustellen berufen sind.

Wer wollte leugnen, daß der Anteil, sich zu Siegfried Wagner zu schlagen, nicht von heute auf morgen erreichbar ist? Wie vielen Einwendungen und Vorurteilen haben wir zu begegnen! Da ist vor allem die Abstammungsfrage ein Hindernis: der Sohn eines Größten wird doch nicht wieder ein Großer sein usw. Mit solchen, den Urteilsunfähigen so leicht zugänglichen Begründungen arbeiten unsere Gegner leicht und zielsicher. Die Gewitzigten der Theater, die „ihr Publikum kennen", sagen, es sei auch bei ehrlicher und unvoreingenommener Liebe für die Sache öfters nur schwer möglich, das Publikum (das ja meist gänzlich unvorbereitet vor eine solche Schöpfung gestellt ist!) zu erwärmen, da Siegfried Wagner zu

viel „Philosophie" in seine Werke „hineingeheimnisse" und der so wichtige „Text" in der musikalischen Ausführung untergehe. Bei vielen, oft sehr wesentlichen Stellen, zeige sich Unklarheit und man wisse nicht, was der Dichter wolle. Da hilft nur eines, die Aufklärung. Sie wird rasch genug versöhnen mit all den Einwendungen und das Gemauschel von der mangelnden Bühnenwirksamkeit verstummen machen. Wer nur „Bühnenwirksamkeit" unter einem erfolgreichen Theaterstück versteht und nur jene sucht, der wird von der heutigen Opern- und Operettenfabrikation reichlich zufriedengestellt, allein wem die Bühnenkunst mehr bedeutet als eitle Unterhaltung — und das ist gottlob bei vielen der Fall — der wird lechzen nach dem inneren Gehalt eines Kunstwerkes und dem wird gerade in den sittlichen Werten des Siegfried Wagner'schen Schaffens eine Sonne aufgehen, deren warme Strahlen ihm das ganze Erdenleben hindurch leuchten werden.

So ungefähr stelle ich mir einen Weg zu einer „Zukunft der Siegfried Wagner'schen Werke" vor, und nie wird eine dankbarere und schönere Aufgabe an uns herantreten. Wollten wir ihrer doch recht bewußt werden und uns täglich daran erinnern, daß hier der Born eines wahren Jungbrunnens fließt, an den wir unsere Brüder und Schwestern hinzugeleiten haben! Preisen wir uns glücklich, den Weg dahin zu wissen, und herrlich wird der Lohn für unser Wirken sein, wenn einst eine weitverzweigte, große Gemeinde aus dem Trüpplein der Jünger geworden ist!

Aus meinem Briefwechsel mit C. Fr. Glasenapp.

Mitgeteilt von Adolf Zinßlag.

Riga, 29. Mai 1913.

. . . . . Zu einem Punkt reizt es mich, ein Wort zu sagen, das ist der unsern modernen Juden so geläufig gewordene „Erlösungsbegriff", von dem es in allen Musikzeitungen widerhallt. Natürlich, der im Diesseits befangene Jude bedarf keiner Erlösung. Aber, haben Sie es sich nicht einmal überlegt, aus welcher Apotheke dieses heutige Schlagwort und Allgemeingut kommt? Daß es gar nicht einmal der Jude war, der es erfunden hat, sondern daß es einzig und allein aus dem Laboratorium Nietzsche's stammt, der es in frivolem Haß des Giftmischers destilliert, um es jedem von sich aus gedanken- und erfindungslosen Journal- und Broschürenjuden zur Verfügung zu stellen? Meinen Sie nicht, daß schon die Herkunft dieses neuesten, allverbreiteten Stich- und Schlagwortes es verdächtig macht? Haben Sie es sich einmal überlegt, womit ein menschlich tiefempfundenes Kunstwerk anders schließen könnte, als mit der Erlösung? Etwa mit der Hochzeit? Das ginge doch höchstens im Lustspiel oder Intriguenstück. Können Sie sich irgend ein Schiller'sches oder Goethe'sches dramatisches Sujet, wäre es einmal von Grund aus in Musik getaucht, anders vorstellen, denn als das, was der heutige Jude mit dem gedankenlos gehässig aufgegriffenen Schlagwort, welches ohne jenen unglücklichen kranken Menschen garnichtvorhandenwäre, als eine besondere Spezialität, als „Erlösungsoper" bezeichnet? „Hören Sie meinen Glauben", ruft uns der Meister zu: „Die Musik kann nie und in keiner Verbindung, wie sie eingeht, aufhören, die höchste, die erlösende Kunst zu sein!" Darin liegt alles. Sie „verklärt", was heißt denn das? Das heißt doch einzig, sie zeigt, daß die Realität wo anders liegt, als im Irdischen, im empirischen Diesseits. Und wenn sie am Schluß des Ganzen all ihre Macht zusammenfaßt, um nur das zu sagen, was das Wort allein kaum im „Faust" vermag, was sagt sie dann anders, als „Erlösung"? Woraus hervorgeht, daß die höchste Kunstgattung, das musikvermählte Drama, nichts anderes sein kann, seiner Natur nach, als was der moderne Jude als Spezialität, als Opern gattung bezeichnet, unter anderem Möglichem.

*

Gut Morrisson bei Baldolm, 19. Juli 1913.

. . . . . Was wir nicht in uns tragen, was nicht aus den eigenen inneren Fähigkeiten und Möglichkeiten quillt, das kann uns gar kein anderer geben; Sie aber haben diese Möglichkeit und Fähigkeit von je be-

sessen und es ist mir eine innige Freude, sie nun sichtbar entwickelt, entfaltet, erschlossen zu sehen. Ich erinnere mich noch lebhaft Ihrer ersten brieflichen Annäherung, die mich im Jahre 1907 bei einem Erholungs- resp. Kuraufenthalt in Wiesbaden traf; schon da war es Ihrem Bayreuther Betätigungsdrange gegenüber mein lebhaftester Wunsch, Ihnen sogleich das Beste zu geben, was ich hatte, und es war gewissermaßen nur in Ermangelung dessen, daß ich Ihnen zur Vereinsbildung 2c. riet, als einer guten Grundlage für alles fernere anregende Wirken. Auch ich habe seinerzeit damit begonnen; wenn wir aber das Beschränkte des lokalen Wirkens aus Erfahrung kennen gelernt haben, so treibt es uns denn doch lieber mit der Feder ins Unbestimmte, in die Weite zu wirken, wo uns das Seelen- und Geistesverwandte um so gewisser begegnet. Jenes Beste, was ich hatte, wagte ich Ihnen aber doch nicht so ohne Weiteres tüchtig nahezulegen; man wird da gar zu leicht mißverstanden. Statt dessen schrieb ich mein Siegfried-Buch, das ist sicherer als ein Brief und wenn es seit seinem Erscheinen schon Manchem eine Wohltat gewesen ist, so bin ich nun freudig stolz, daß es auch bei Ihnen so gewirkt hat. Nun wollen wir vereint weiter streben, es ist mir ein lieber und angenehmer Gedanke, Sie bereits auf diesem Wege tätig zu finden. Noch einmal: ja, so ist es recht, die schönste Frucht, welche das Bayreuther Werk uns getragen hat, ist das junge Schaffen unseres lebenden Meisters und ich kann mir sein Wirken für die Werke des Vaters ohne diese eigene Produktivität gar nicht denken und vorstellen. Es ist derselbe Geist, der das Bayreuther Werk immer lebendig erhält und aus welchem denn auch die Fülle des eigenen Schaffens sprießt, das seinesgleichen nicht hat!

•

Riga, den 15. Oktober 1913.

. . . . . Sie sind eben durch und durch eine Poeten-Natur, was wir alle sein sollten, die sich um die junge Kunst scharen! Und daß sich diese Gottesgabe nicht etwa blos in Gedichten, Novellen u. dergl. äußert, sondern im eigenen produktiven Verständnis des Dichters und Künstlers, das ist's, was ich über alles schätze! Mit 15 Jahren hatte ich vier (oder waren es fünf) dicke Bände „Vermischte Schriften" v. C. Fr. Gl. zusammen gedichtet: Lyrik, Erzählungen, Theaterstücke ohne Ende, und daneben am Klavier mit meiner Mutter sämtliche deutsche, französische und italienische Opernlitteratur nach den Klavierauszügen durchstudiert; mit 18 Jahren kamen Übersetzungen des Äschylos, ein eigenes historisches Trauerspiel „Sartorius" 2c. dran — um diese Zeit lernte ich aber außer den theatralisch verstümmelten Lokalaufführungen von Holländer, Tannhäuser, Lohengrin zunächst „Kunst und Revolution", dann die übrigen Schriften des Meisters aller Meister kennen, und dann ging, Gott sei Dank, alles dilettantische Eigenwerk zu Grunde und es kam die Lebens- und Weltanschauung in mir auf, welche unter manchen

äußeren Lebensöten und Entbehrungen, besonders Entbehrungen an wirklich verstehenden Gesinnungsgenossen, für mich die entscheidende wurde! Ja, ja, Poeten müssen wir sein, etwas von der Dichternatur in uns haben, aber nicht zum eigenen Reimeschreiben und Fabulieren, womit nur die erstickende Litteratur-Masse vermehrt würde — sondern um dem Dichter folgen zu können, anderen das Verständnis zu eröffnen, das sie wegen ihrer konventionellen Bildungsweise trotz aller vorhandenen Anlagen nicht selbsttätig sich erschließen können.

* *

Riga, 28. Juni 1914.

. . . . . So ist es eigentlich mein Wunsch, aber zwischen Wunsch und Verwirklichung *) drängt sich noch manches, u. a. meine in Bezug auf Zeiteinteilung, resp. Zeitzersplitterung recht anspruchsvolle Diät mit ihrem ewigen Wechsel von Spaziergängen, Mahlzeiten, Schlafen u. dergl. mehr, die eigentlich schon für sich allein den Tag ausfüllt. Auch mit meiner Korrespondenzfähigkeit bleibt es unter diesen Umständen noch ziemlich schwach bestellt und ich muß immer um Nachsicht bitten. Aber zu Ihrer Vereinstätigkeit in ihrer gegengwärtigen bestimmten Richtung auf die Kunst Siegfried Wagners begrüße ich Sie von ganzem Herzen; nur diese fest eingehaltene Richtung ist jetzt das wirkliche Fruchtbare, das Große, Reine, Edle, Neue, was Bayreuth uns nach Außen zu bieten hat und zwar aus seinem tiefsten Seeleninnern. Je mehr außerbayreuthische Vereine dieses Ziel sich stecken, um so mehr haben sie Existenzberechtigung, sonst sind sie doch nur Konzertvereine, die ihres großen Namens nicht wert sind, ja ihre eigene Fahne verraten und in den Staub ziehen. Denn gerade das, was sie tun, hat ihr Meister nicht gewollt.

Mit herzlichen Grüßen und besten Wünschen

Ihr C. Fr. Glasenapp.

*) Glasenapp sprach im Vorhergehenden von seinen Arbeiten an der Neu-Ausgabe seines I. Bandes des „Leben Richard Wagners" und einer Schrift über Siegfried Wagners „Sonnenflammen".

Goethe und Wagner.

Von Erich Schwebsch.

1.

Im Felde geschrieben, in Stunden ruhigen Besinnens, sind diese Blätter selbst nur ein Ausdruck dieses Besinnens, das sich — aus persönlichem Erleben und persönlichem Bedürfnis — wie unwillkürlich um die beiden Eckpfeiler meiner geistigen Welt — Goethe und Wagner — kristallisierte und in diesem erlebten Bewußtsein innerer Zugehörigkeit zu beiden eine wohltätig ordnende Stromquelle wurde, durch die all der Wust des Erlernten und Erlebten in eine von innen bestimmte Richtung zwischen diesen beiden Polen geleitet wurde. Was ursprünglich nur ein sicheres Gefühl, ein persönliches Erlebnis, ein inneres Bedürfnis war, erhielt allmählich durch diese Fähigkeit des Ordnens und Richtens eine fast gesetzgebende Kraft für mein Erkennen, so daß ich es als ein Bedürfnis empfand, dieses Gefühl, dieses Erlebnis nun „vor meinem Verstande zu rechtfertigen", damit ich darin auch die Möglichkeit einer allgemeineren Erkenntnis, eines inneren gesetzmäßigen Zusammenhangs zwischen Goethes und Wagners Geistesart erfassen könnte.

Mir wurde in einem ganz neuen Sinne deutlich, wie unbedingt nötig wir für unsere Zukunft, noch in ganz anderer Weise wie bisher, Goethes und Wagners bedürften, wie gerade in dieser geeinten Zwienatur wir uns eine geistige Freiheit in der Aufnahme großer Persönlichkeiten erwerben müssen. Mir ging es auf, wie sehr gerade eine innige Versenkung in die Persönlichkeit und das Werk Richard Wagners notwendig einer vertieften Erkenntnis Goethes bedarf, ja, als beständigen Begleiter erfordert, um weiteste Freiheit und ruhig-sichere Kraft für unseren Weg zu einer deutschen Kultur zu werden. So liegt in dem, was ursprünglich ein ganz persönliches Erlebnis war, vielleicht die Möglichkeit zu einer allgemeinen Erkenntnis, deren Ausführung im Einzelnen einer ruhigeren Zeit mit ihren Hilfsquellen vorbehalten bleiben mag.

Diese Zeilen sind nicht geschrieben, um zu vergleichen, vielmehr, um gegen ein Vergleichen Goethes und Wagners aufzufordern: jenes falsche, hinterhältige und hochmütige Vergleichen, wie es Mode ist, um mit dem Feldgeschrei: „Goethe!" gegen Wagner einen Kampf zu führen, der raffinierter und geschickter arbeitet als der dagegen weit plumpere der Zeitgenossen und künstlerischen Gegner der Wagnerischen Unsterblichkeit in seiner ersten Epoche. Denn es ist offenbar: diese erste Epoche ist vorüber, sie

endete mit der Preisgabe Parsifals im Namen eines vorgeblichen, tumultuarischen Wagnerkultes. Der große, echte, wahre Meister von Bayreuth sah ganz anders aus. Der hatte sich noch nicht „durchgesetzt", wie es hieß, als ob es sich um ein einmaliges Ereignis, gewissermaßen ein Dammbruch der öffentlichen Meinung handelte: nein, dieser Name bedeutet weiteren Kampf, er führt weiter sein Schwert zum Streit wider undeutsches Wesen, das ihm dreißig Jahre nach seinem Tode mit einer grinsenden Verbeugung in den Arm fallen wollte, indem es öffentlich erklärte, es gebe kein „Problem Wagner" mehr, er habe sich ja „durchgesetzt". Damit sollte der erhobene Arm zu einem Lufthieb gezwungen werden vor den Augen der nur zuschauenden Spötter und Genießer.

Es gab aber doch viele, die diese wahnsinnige Komödie durchschauten. Gegen diese wurde nun allmählich eine neue Kampfart ausgebildet, bei der die frühere massive Kampftechnik in ein ungeheuer kompliziertes System von Einzelschützen aufgelöst wurde, die nun gegen die Größen unserer deutschen Kultur Sturm laufen mußten: im Namen des Fortschritts, im Namen der freien Persönlichkeit, im Namen Goethes. Denn dieser neue Kampf fiel zeitlich zusammen mit einer neuen Epoche Goethes in Deutschland, in der endlich der Denker, der Naturerforscher, der Lebensdeuter durch den Staub der bloß litterarischen Goethe-Erkenntnis hindurchzudringen begann. Das war in der Tat etwas Fruchtbares und ließ aus tausend Trieben neue Schößlinge erwachsen: es gab bald einen philosophischen und einen naturwissenschaftlichen Goethe, ja, man kann sagen, — um die eigentümliche Dehnbarkeit dieses wunderbaren Geistes recht zu begreifen — es gab bereits einen jüdischen Goethe von einer so fabelhaften Vielgliedrigkeit, daß es schwer, aber auch notwendig wurde, hier einen wahrhaft germanischen Mann wieder zu erkennen und zu entdecken. Hier, wie oft an gefährlichen Kurven unserer Kultur, steht Chamberlain mit seinem „Goethe". Dies Buch ist keine litterarische Leistung, sondern eine Richtigstellung des Steuers, als unser Schiff in einen Wirbel zu geraten drohte, in dem bald keine Richtung mehr zu finden war.

Als die „Frankfurter Zeitung" seiner Zeit das Buch besprach, wandte sie sich u. a. mit wütendem Protest dagegen, daß Chamberlain einmal an nebensächlicher Stelle einen Vergleich Goethes mit Wagner angedeutet hatte. Der Verfasser verbat sich im Namen der „kristallenen Klarheit von Weimar" eine Verbindung mit dem „mystischen Nebel von Bayreuth". Nun —, die „kristallene Klarheit" des Faust II und die „mystischen Nebel" der „Meistersinger", die doch auch Weimar und Bayreuth bedeuten, sollten uns bei einem solchen Ritual doch zu denken geben.

Doch ernsthaft: hiermit war die Zeitparole ausgegeben, mit Goethe und seiner Lebenserkenntnis, die wahrhaftig in Deutschland immer mehr zum Pfeiler unserer Kultur werden sollte, Sturm zu laufen gegen eine Er-

scheinung wie Wagner, die doch aus einer ganz anderen Provinz des Lebens stammt. Goethes Lebensweisheit, als intellektuelles System gefaßt, sollte Wagners Kraftgestalt erschüttern, um ihr den wurzelhaften Grund unter den Füßen abzugraben. So wurde nun verglichen, und gegen solches Vergleichen zweier Eckpersönlichkeiten wenden sich diese Zeilen, um sie statt dessen in einer anderen Weise zu einander in Beziehung zu setzen, denn es ist klar, daß wir beider bedürfen, weil beide an wesentlichen Punkten unserer Bildung beteiligt sind. Wir müssen einen gemeinsamen Punkt suchen, von dem aus wir zu den verschieden gerichteten Ausstrahlungen jedes Einzelnen gelangen können. Dort wurde nicht wie hier eine gemeinsame Grundlage gesucht, sondern auf einseitigen Schlagwörtern, denen ursprünglich sehr wohl ein Sinn innewohnte, die aber in intellektueller Konsequenzenjägerei zur Scheuklappe wurden, eine überzeugungs- oder besser überredungsfähige Weltanschauung im Namen Goethes aufgebaut. Die „kristallene Klarheit" von Weimar und den „mystischen Nebel" von Bayreuth, beides wollen wir recht weit hinter uns lassen und uns in Zukunft solcher Phrasen schämen, weil sie unwahrhaftig und unfein sind.

Mir war nie eine Störung Goethes durch Wagner, oder umgekehrt, entgegengetreten. Aber es lag mir hier ein ganz anderes Verhältnis vor Augen, das sich nicht bekämpfte, ob es gleich offenbar in einer Gegensätzlichkeit bestand. Und auch hier hat Goethe diejenige Antwort für die Erkenntnis, die das unmittelbare Erleben und die bewußte Empfindung stäts gewußt hatten. Zwischen Goethe und Wagner waltet jenes geheimnisvolle Gesetz, das Goethe mit dem Namen der Polarität bezeichnete, einer Gegensätzlichkeit nicht logischer, sondern organischer Art, bei der eines das andere nicht vernichtet, sondern stärkt, eines das andere bedingt und als ein Phänomen der Natur, hier übertragen als geistiges Phänomen, die Möglichkeiten der Entwickelung eines Volksgeistes in polarer Entsprechung zeigt.

Es gibt niemals einen Pol, es gibt immer nur zwei, und indem man den einen setzt, ist der andere in seiner Möglichkeit, ja, in seiner Wirklichkeit vor der Idee, schon da, schon mitgesetzt. Kein Pol kann gegen den anderen als Zeuge aufgerufen werden, er würde dann wider die Natur, oder besser: außerhalb der Natur in einem leeren Geistesreiche zeugen, nicht aber in einer Welt, in der das Leben wächst.

Alles Leben ist nur ein Spannungsverhältnis. Je stärker die Pole sind, je bewußter man sich in das Kraftlinienfeld ihrer Wirksamkeit stellt, desto stärker ist die Kraft, desto gehaltener die Spannung, desto sicherer das Gleichgewicht einer beiderseitigen Belastung. Wer das nicht kann, wird angezogen oder abgestoßen, wird gewissermaßen einpolig und damit leblos und starr. Hier auf dieser Welt aber ist die Spannung des Lebens gleich der Ordnung der Dinge:

Die endliche Ruhe wird nur verspürt,
Sobald der Pol den Pol berührt.
Drum danket Gott, Ihr Söhne der Zeit,
Daß er die Pole für ewig entzweit.

Hier sind wir mit einem Male mitten in Goethes tiefsten Geheimnissen des Lebens:

Magnetes Geheimnis, erkläre mir das!
Kein größer Geheimnis als Liebe und Haß.

Hier schließt sich für Goethe schon Beseeltes und Unbeseeltes, Organisches und Anorganisches unter ein Lebensgesetz zusammen. Der Gedanke der Polarität mit seiner ganzen lebendigen Fruchtbarkeit muß nur einmal richtig erfaßt sein, um in ihm eines der großen Denk- und Lebensgesetze zu entdecken. Ihm gilt zum Erfassen alles Lebendigen immer zweierlei, Pol und Gegenpol in ihrer gegenseitigen Bedingung. Er erkannte in allem Lebendigen diese Zweiheit der unbelebten Natur wieder und beurteilte nie eine Erscheinung des Lebens einseitig, sondern immer „polar". In dieser Fähigkeit zur Mittelstellung unterscheidet Goethe sich so oft von seinen Auslegern. Wo andere logische Widersprüche des Verstandes erkennen, sieht er Pole des Lebens, wie in seinem Wort über Licht und Finsternis:

Daß sie mit einander streiten können,
Ist eine bare Torheit zu nennen.
Sie streiten mit der Körperwelt,
Die sie ewig auseinanderhält,

und er bezeichnet es (Wanderjahre I, 6) als die eigentliche Beschäftigung des vernünftigen Menschen, „das Entgegengesetzte zu überschauen und in Übereinstimmung zu bringen". Dieser herrliche goethische Sinn, diese Polarität im Denken ist es, die uns fehlt. Alles Lebendige will von zwei Seiten zugleich angefaßt sein, dann erst teilt es uns die Gesetze seines Eigenlebens mit. Dann erst haben wir mit dem Dinge auch seinen „Widerspruch", das heißt eben seinen Gegenpol. Denn hierin liegt das ganze Geheimnis. Diesen jedem Begriffe, jedem Dinge selbst innewohnenden Trieb zu seinem „Widerspruch" müssen wir aus der Welt des Logischen, wo er uns in die schlimmste Verwirrung der Vernunft und des Gefühls bringen kann, emporheben in die Welt des organischen Denkens, so daß wir ihn als einen Trieb jedes ausgesprochenen Wortes, jedes Individuum gewordenen Dinges und jeder Persönlichkeit, kurz, jedes Poles zu seinem Gegenpol erkennen. Erst mit diesem Gegenpol ist eigentlich der ganze Wirkungskreis des einen Poles geschlossen. Erst darin ist er lebendig und organisch erkennbar. Erst, wenn wir uns gewöhnen, Pol und Gegenpol zusammen zu betrachten, wird uns der einzelne in seiner bestimmten Stellung als Individuum gegen eine Welt, die wir sonst vielleicht garnicht bemerken würden, verständlich. Auch die individuelle Persönlichkeit ist, wie in einem Symbol zusammengefaßt, denkbar als Pol auf einer bestimmten

allgemeinen Grundlage zu einem Gegenpol auf gleicher Grundlage, so daß beide gewissermaßen die in der gemeinsamen Grundlage liegenden Möglichkeiten in zwei höchst gesteigerten Kraftsammelpunkten darstellen.

Das Geheimnis der Treffsicherheit goethischer Erkenntnisse beruht zum großen Teil darauf, daß er polar sieht und polar denkt, daß er jedes Ding *mit* seinem Gegenpol im Gedanken umfaßt. Darum fehlt ihnen das Extreme des negierenden Intellekts wie des konstruierenden Fanatismus, darum sind seine Gedankengestalten wirkliche *Gestalten*, rund, lebendig und in jedem Umfange sinnvoll, niemals einseitig. Alle seine Begriffsbestimmungen enthalten ein Doppeltes: Pol und Gegenpol. Das ist das Geheimnis des inneren und äußeren Stiles bei Goethe. Man denke nur an solche Begriffsgesetze wie: „Äußerlich begrenzt, innerlich grenzenlos" oder an jenen wundervollen Prosaspruch: „Alles ist einfacher, als man denken kann, zugleich verschränkter, als zu begreifen ist", oder, als Kern seiner Lebenslehre, „Nachgiebigkeit bei großem Willen".

Das wundervolle Gegenstück zu seiner Polarität ist das Gesetz der *aufeinanderfolgenden* Gegensätze:

„Im Atemholen sind zweierlei Gnaden:
Die Luft einziehen, sich ihrer entladen.
Jenes bedrängt, dieses erfrischt;
So wunderbar ist das Leben gemischt.
Du danke Gott, wenn er dich preßt,
Und danke ihm, wenn er dich wieder entläßt".

Kurz, die polare Art ist Goethes Denkweise überhaupt, und er empfindet sie in dem vorher zitierten Spruch von den Polen mit ihrer gleichzeitig wirkenden Gegensätzlichkeit, zur *Auswirkung* der Lebensspannkraft, wie in dem anderen, eben erwähnten Zeugnis der zeitlich aufeinanderfolgenden Polarität, dem Aus- und Einatmen, zur *Erhaltung* und beständigen *Erneuerung* dieser Spannung, als eine solche Wohltat, daß er sie beide Male wie ein Geschenk Gottes an die Menschheit empfinden heißt, für das wir danken und uns nicht dagegen sperren sollten; denn in ihm liegt das Geheimnis unserer Lebenskraft, die Kraftquelle unseres täglichen Strebens begründet. Zugleich aber liegt darin für unseren erkennenden Verstand die Mahnung, auf diesem Wege dem Eigenleben der Dinge, dem Gesetz des Lebens näher zu kommen zu suchen: „Es ist die ewige Formel des Lebens, die sich hier äußert".

Das mag für unsere Einstellung auf die beiden Gestalten Goethe und Wagner genügen: zwei Pole eines Stammes. Dieser Stamm aber, diese gemeinsame Grundlage ist das, was wir unter „deutschem Wesen", nicht zuletzt durch beider Wirken, verstehen lernten. Es ist die Antwort auf die alte Frage: „Was ist deutsch?", die Wagner und auch Goethe und so eigentlich alle unsere großen Bahnbrecher und nationalen Nothelfer aus ihrem voll erlebten Bewußtsein durch Sinn und Tat sich immer zu geben be-

mühten. Und diese gemeinsame Grundlage der Pole ist es, die uns fast allen noch fehlt.

Wir müssen uns erst einmal eingestehen, daß wir im Geistigen noch gar nicht organisiert sind und eigentlich alle nur als Individuen ohne Zusammenhang arbeiten, weil wir diese gemeinsame Grundlage: deutsches Wesen, nicht als Wurzel unserer Betätigung im Bewußtsein haben. Und wir müssen uns auch ehrlich sagen, daß diese Grundlage nur in der geistigen Welt liegen kann, in der Goethe steht. Goethes Gestalt — fast ein Symbol geworden — ist der leuchtende Stern jener Grundlage, die Allgemeingut werden muß, damit alle deutsche Arbeit Zusammenhang, Gemeinsamkeit bekomme, ja, damit sie im eigentlichen Sinne erst Kultur werde.

Und doch gibt es Kräfte, die vielen — und gewiß vielen der Besten — in Goethe nicht voll genug, nicht ihrer Natur entsprechend, nicht deutlich genug sind. Diese weisen wir auf Richard Wagner als Goethes Gegenpol hin.

Neben Goethe, der den Organismus unseres Lebens uns deutete, stellen wir Wagner, der diesen Organismus, die geheimen Wurzeln seines eigenen Lebens, schauen und empfinden lehrte. Neben den Augenmenschen mit der grenzenlosen Fähigkeit zum Erkennen des Lebendigen und des innerlich Gesetzmäßigen stellen wir den Ohrenmenschen mit dem unergründlichen und untrüglichen Gefühl für die ewigen Wurzeln dieses Lebens. Der eine schaut reinen Auges in die Fülle der Dinge bis auf ihren Grund, der andere lauscht hellen Ohres in die Abgründe des Lebens, lauscht dem Pulsschlag und dem leisesten Atmen dieses Lebens. Beide stehen auf gleichem Grunde, und das muß auch der unsere sein; beide streben zum gleichen Ziel, zu einem übernationalen deutschen Menschentum, und das muß auch unser Ziel werden. In dieser Höhe, aber auch nur dort, fällt die Schranke des Eng-Nationalen, aber das Gefäß des übernationalen Wesens muß bleiben; denn nur in ihm, aus dem Durchgang durchs wahrhafte und echt Nationale bildet sich jene „geprägte Form, die lebend sich entwickelt". Und beide, Goethe und Wagner als geistige Kräfte unserer Kultur, entwickeln in gegenseitiger Steigerung, anziehend und abstoßend, eine geistige Ordnung dieses übernationalen Deutschtums, die wieder wie Pole die Richtpunkte für unsere Lebensfahrt anzeigen soll.

Darum müssen wir nun auch versuchen, diese Pole selbst in ihrer gegensätzlichen Stellung und Eigenart zu erkennen. Und hier muß der Vergleich einsetzen, nicht ein solcher, der mit gleichem Maß Unvergleichbares messen will und an mindestens einer Seite immer ein Irrationales enthält, sondern ein Vergleich, bei dem wir uns, um von einem Pol zum anderen zu gelangen, erst innerlich umschalten müssen, damit uns das, was uns bei dem Einen anzog, nicht beim Andern abstößt. Wir selbst müssen polar denken lernen, wir selbst müssen in dieser beständigen Umschaltung die Mitarbeit leisten, ohne die jede Betrachtung unfruchtbar ist. Ver-

gleichen ohne diese Umschaltung führt immer zu Unnatürlichkeiten, zu gänzlich schiefen und falschen — wenn auch logisch noch so richtig scheinenden — Richtungen. Wieder hören wir Goethes mahnende Stimme mit ihrer „zarten Empirie", ihrem unendlich feinen Gefühl für die Nebengewichte des Lebens:

„Soll dein Kompaß dich richtig leiten,
Hüt' dich vor Magnetstein, die dich begleiten".

Hüte dich vor Anziehungen anderer Kräfte als derer, zu denen du steuerst, hüte dich vor Absichten und unreinen Zwecken, wo du „objektiv" sein sollst, wo du eine deiner wahren Anlage entsprechende Richtung verwirklichen sollst, wo du dich von deinem Kompaß, deiner überpersönlichen Bestimmung leiten lassen sollst.

Wie können wir solche Persönlichkeiten vergleichen? Indem wir sie als Einzelpole und dann in ihrer Gegensätzlichkeit zu ergründen suchen, indem wir nicht irgend welche zusammenhangslose gleiche oder ähnliche Aussprüche zusammenstellen, sondern indem wir den Strahl beobachten, der aus zwei so gearteten Lichtquellen auf ein gemeinsames Gebiet fällt, und von der Verschiedenheit des Lichtbildes auf die verschiedene Artung der Lichtquelle zu schließen versuchen.

Nicht also aus der scheinbaren gelegentlichen Gleichartigkeit, sondern aus der organischen, mit Bewußtsein beobachteten Verschiedenheit des Vergleichsbildes können wir auf die Persönlichkeit zurückschließen. Hier ist nun aber der Fehler zu umgehen, von allem, was man an dem Einen zu entdecken glaubte, das Gegenteil beim Andern konstruieren zu wollen — denn polar und konträr ist zweierlei —, sondern, was wir bei dem Einen fanden, müssen wir, nach jener geistigen Umschaltung auf die Naturbedingungen des Andern, an der entsprechenden Stelle seines geistigen Organismus suchen. Dann werden wir auch hier oft merkwürdige Beziehungen beider Erkenntnisse entdecken, die uns die Fäden zwischen beiden immer enger und fester spannen werden.

Warum Wagner als Gegenpol zu Goethe? Warum nicht Schiller, Luther, Beethoven oder Bismarck? Ich glaube, bei keinem von diesen würden wir zwischen beiden Polen ein Gleichgewicht verspüren. Es sind nicht Pole gleichen Stammes, und nur Ebenbürtiges kann unter dem Gesichtspunkt der Polarität zusammengefaßt werden. Schiller als Gegenpol wäre nicht umfassend noch ursprünglich genug, um sich gegen Goethe im Gleichgewicht zu halten. Gerade dem goethischen Augenmenschen mit dem unbegrenzten Blick für alle Erscheinung und das Gesetzmäßige alles Lebens, mit seiner einzigartigen Erkenntnisreinheit, entspricht bei Schiller keine ebenso umfassende und ursprüngliche Polarität. Beethoven hatte diese Ohrenmenschenseite, aber als Bewußtsein und Kulturkraft kann er nicht gegen Goethe standhalten. Luther hätte viel von dem, was zu einem Gegen-

pol Goethes gehörte, aber ihm fehlt doch die Ganzheit der Kultur und das Künstlerische. Und erst Bismarck steht in einem fast incommensurablen Verhältnis zu Goethe, denn bei ihm ist nicht die Welt der Pole deutscher Art, sondern die mittlere Welt zwischen den Polen zu einer unerhörten Höhe entwickelt. Er hat den Blick für diese mittlere Welt und ihre Bedürfnisse. Sein Werk gilt der Erscheinung dieser Welt, aber seine Kulturbedeutung empfinden wir gerade in dieser Stellung zwischen den Polen. Kräfte beider Pole gehen zu ihm hinüber.

Der Gegenpol zu Goethes Erkenntnisnatur müßte eine ganz ursprüngliche Gefühlsnatur, ein Ohrenmensch, ein Künstler und ein umfassender Ethiker der tiefsten Selbstschau und des höchsten Selbstbewußtseins sein. Und das war bisher wohl nur in Wagner vereint.

Die Erkenntnisnatur Goethes entwickelte den Augenmenschen über die Natur, über die schaffende Kunst hinaus zu einer Ethik, in der das Leben sich naturgemäß, aber dabei in Freiheit wie bei einem Kunstwerk, gleichsam wie eine Idee verwirklicht. Die Gefühlsnatur Wagners tauchte — nicht durch Naturanschauung, sondern durch Selbstschau — in dem Ohrenmenschen hinab in die Tiefen der deutschen Musik zu einer Ethik des innersten Müssens aus rein menschlicher Liebe und tauchte, durch seine Anlage mit einem wunderbar entwickelten Seelengehör begabt, wieder empor in den unvergleichlichen Gestalten seiner Künstlerschaft, in denen gewissermaßen die ganze geistige Weltentwickelung noch einmal in idealer Freiheit Klang und Gestalt gewann.

Beide sind umfassende Naturen, ursprünlich, mächtig und eigengesetzlich; beide sind Steigerungen der Möglichkeiten deutscher Anlage zu überragenden Höhepunkten. Beide sind Individuen höchster Persönlichkeit und bewußte Träger einer Weltkultur, Pole auf gemeinsamer Grundlage und in einer ganz bestimmt sich äußernden Gegensätzlichkeit.

Da stehen wir zunächst vor zwei ganz verschiedenen und entgegengesetzten Richtungen der geistigen Anlagen. Das wurde schon angedeutet, als wir Goethe den Augenmenschen, Wagner mit seinen eigenen Worten den Ohrenmenschen nannten. (So bezeichnete er seine Natur mit vollstem metaphysischen Bewußtsein im Hinblick auf Goethe.) Der in ihren ursprünglichen Zeugungen überwiegenden Gefühlsnatur Wagners entspricht — von den Sinnen auf das Bewußtsein übertragen — eine vorwiegende Erkenntnisnatur Goethes. Das bedeutet aber, daß beide aus verschiedenen Provinzen des Lebens kommen und in dem, was ihren Handlungen, ihrem Bewußtsein die Richtung gibt, sich scheiden nach der Augenseite und nach der Ohrenseite des Lebens.

Der Begriff des „Augenmenschen" dürfte an dem beständigen Beispiel Goethes uns ohne Weiteres verständlich sein. Viel schwerer ist es für uns, diese „Ohrenmenschenseite" des Lebens zu verstehen, da wir in Unkenntnis,

Unfähigkeit, ja, vielfach sogar Verachtung dagegen erzogen sind, da wir ja diese „untere" Welt, die „dämonische" könnte man sie mit einem goethischen Worte nennen, fast nur noch durch Verstandesreflexion betrachten und mit dem Verstand rechtfertigen wollen und sie nicht mehr unmittelbar erleben. Richard Wagner hat sich, im Bewußtsein seines unmittelbaren, ja, oft mystischen Erlebens der Welt aus ganz anderen Tiefen und Quellen her, als er sie bei dem von ihm so verehrten Dichter des Faust fand, im Bewußtsein seiner eigentümlichen Stellung zur Welt, die ihm als Künstler von seiner Ohrenmenschennatur vorgeschrieben war, immer wieder bemüht, uns begrifflich über diese seine Erlebniswelt aufzuklären. Nirgends tat er das tiefer und erschöpfender als in der Schrift, in der er, nachdem der Philosoph ihm endlich die begriffliche Welt eröffnet hatte, seinem über alles verehrten Beethoven ein Denkmal zum tieferen Verständnis für dessen Sendung setzen wollte. Hier muß man suchen, was diese Ohrenmenschenseite für Wagner bedeutete. Ihm ist das geistige Ohr das Organ, durch das der unmittelbare „Wechsel des innersten Individuums mit dem innersten Wesenskern der Welt sich vollzieht"; und vor dem Gefühlsbewußtsein durch innerste Selbstschau ein Weltbild erwachsen läßt, wie es sich der Erkenntnis in der Welt des Auges darbietet. Dem „Augenseligen", wie Wagner bewundernd diese ihm so entgegengesetzte Anlage Goethes nennt, setzt er das tief menschliche eigene Erlebnis entgegen, wie über ihn, den „Ohrenseligen", „jener traumartige Zustand kommt, in welchem er durch das Gehör das wahrnimmt, worüber ihn sein Sehen in der Täuschung der Zerstreutheit erhielt", nämlich, daß sein „innerstes Wesen mit dem innersten Wesen alles jenes Wahrgenommenen eins ist, und daß nur in dieser Wahrnehmung auch das Wesen der Dinge außer ihm wirklich erkannt wird." Das Seelengehör für alles Geistige und Seelische hat sich dieser Natur erschlossen.

Es ist leicht zu begreifen, wie verschiedenartig die Bilder beider Wahrnehmungsorgane ausfallen müssen. Goethe, die Erkenntnisnatur, — denn Goethe erscheint uns als der Mensch, der diese alles Lebendige mit gleicher Liebe umfassende Erkenntnisfähigkeit am reinsten und am wenigsten abstrakt ausgebildet hat —, Goethe ist eigentlich immer in seinem Reiche, wenn er spricht; der Meister der Sprache findet fast immer den Weg durch den Verstand zu seinem Erkenntnisbilde, wenn er sich auch bitter über die Armut der Sprache beklagen mochte, für deren Bereicherung und Verfeinerung er so unendlich viel getan.

Wie aber soll der Ohrenmensch sich dem Verstande durch das Wort mitteilen, da er doch die Sprache des Gefühlsbewußtseins, nicht des Verstandes spricht, er, der sein Letztes immer nur in Tönen sagen kann, in denen seine Gestalten wie in einer strahlenden, sie umhüllenden und durchdringenden schöpferischen Atmosphäre leben? Hier ist also durch das Wort eine andere Arbeit zu leisten. Die Erlebnisfähigkeit muß in Richtungen gelenkt werden,

die der Verstand erkennen kann, ohne daß er allein fähig wäre, das Ziel unmittelbar zu erreichen. Das ist auch der Grund, weshalb Wagners Wortsprache in seinen theoretischen Schriften niemals ohne diese Rückübersetzung in das Erlebnis verstanden werden kann. Es gehört dazu, daß der Leser von sich aus diese Mitwirkung dazu zu tun imstande ist, und das bedeutet, die Fähigkeit zum eigenen Erlebnis des Lebens wach halten, die unter dem Krampf und Schutt des Tages verschüttet wird und schließlich ganz einschläft. Diese Fähigkeit zum Gefühlserlebnis und zum Gefühlsbewußtsein neben dem Augenbilde des Lebens aufzuwecken und wach zu halten, war ja des Meisters eigen empfundene Aufgabe, die er durch seine Kunst zu lösen unternahm: „Ich schaffe für die Erwachenden!"

So stehen diese beiden großen deutschen Pole, der Türmer, „zum Sehen geboren, zum Schauen bestellt", und der Weckrufer —

„Der Weckrufer bin ich,
Und Weisen üb' ich,
Daß weithin wache,
Was fester Schlaf verschließt" —

über der deutschen Welt und wirken hinaus, daß die Geister sich klären und um sie sammeln nach ihrer Art, nicht, daß sie sich und ihre Führer bekämpfen. Der eine — Goethe — will, daß wir das Leben begreifen und Persönlichkeit werden, der andere, „daß wir wissend werden durch das Gefühl", um das Erlebnis der Freiheit zu erwerben: „Hier stehe ich, ich kann nicht anders".

Was ist deutsch? Der Sinn für das Organische, können wir im Geiste Goethes sagen, und: „Eine Sache um ihrer selbst willen tun", lehrt uns Richard Wagner. Und hier haben wir die Pole; beide Gedanken stehen an gleicher und einander entsprechender Stelle in dem Gesamtorganismus dieser Welten. In ihnen spricht in zweierlei Sprache ein einheitlicher Geist, der Geist der gemeinsamen deutschen Weltanschauung, die wir suchen.

Der Sinn für das Organische ist die Ehrfurcht vor dem Lebendigen, vor dem Anderen, aus dem Bewußtsein der Eigengesetzlichkeit jedes Organismus, jedes Dinges heraus. Das ist die Anlage, die Goethe und uns zur Naturerforschung führte, und die gleiche, die Kant die Gesetze unseres Denkens suchen lehrte, die gleiche auch, die uns in alles Fremde bis zur Charakterlosigkeit versinken läßt, jene gefährliche Anlage, die von unserem öffentlichen Krämergeist spekulierend ausgenutzt wird, und der wir — steuerlos, wie unsere geistige Zivilisation ohne die erwähnte Grundlage leider ist — beispielsweise den beschämend gemeinen, ja grauenvoll zersetzenden Zustand unserer öffentlichen Kunstwirtschaft und ihres Kunsthandels verdanken. Es ist aber auch dieselbe Anlage, die sich wieder aufbauend nach erkannten Gesetzen zur Organisation aller lebendigen Kräfte wendet. In ihr beruht der deutsche Begriff der Freiheit = Notwendigkeit von innen. Kurzum, unser ganzes geistiges Kulturgesicht spricht von dieser Anlage als der dem deutschen

Geiste eigentümlichen Naturbegabung, die wir zu betätigen und zu verwirklichen haben. Hier gibt es keine feste und bequeme Ruhelage, sondern, dem Gleichgewicht der Magnetnadel gleich, Schwingungen zwischen den Polen, jedoch mit Bewußtsein.

Erziehung gemäß diesem klar zu erkennenden Sinn für das Organische muß jenen deutschen, übernationalen Sinn von selbst entwickeln, ohne daß das ewige Wortgeklingel vom Deutschtum je zu ertönen brauchte. Hier liegt unser aller Aufgabe.

Da aber diese hohe geistige Freiheit, dieses beständig neu zu erwerbende Gleichgewicht zwischen Freiheit und Notwendigkeit nicht so leicht zu erhalten ist, suchen wir nach einer Kraft, die unserer Erkenntnis richtend immer wieder den neuen Antrieb von innen, gleichsam den moralischen Willen gibt; und den finden wir in Wagners Wort: eine Sache um ihrer selbst willen tun. Hier spricht nicht das Erkenntnisorgan, hier spricht die Gefühlsnatur, der Ethiker in seiner Sprache, nicht aus dem Begriff, sondern aus dem unbeirrbaren Erlebnis der Freiheit. Die ethische Sachlichkeit und Wahrhaftigkeit in unserem Handeln, das uneigennützige Tun, weil es getan werden muß — ist dieses Ideal nicht das gleiche in anderer Sprache wie die geistige Uneigennützigkeit im Erkennen und Erfassen? Die Ehrfurcht vor der Eigengesetzlichkeit des Andern, der Sinn für das Organische, das ist im Grunde unser kategorischer Imperativ.

So wie alle unsere Großen als wahrhaft wurzelechte Söhne Deutschlands nur immer die Kräfte dieses ihres Heimatbodens zur Entwickelung gelangen lassen wollten, waren sie diesem organischen Sinne dienstbar und wurden zugleich die Schöpfer einer allmählich ins Bewußtsein dringenden Klarheit über dieses unbegriffene Wesen: „Was ist deutsch?" Darum mahnt uns Wagner überall als Gegenwirkung gegen äußeren und inneren Zerfall, gegen das Nachlassen jenes Sinnes für das Organische, der nur im Bewußtsein seiner Bedeutung wirklich lebendig ist: „Ehrt eure deutschen Meister, dann bannt ihr gute Geister!" Deutsch sein heißt: in dem Streben unserer großen deutschen Meister mitarbeiten, und das ist im höchsten Sinne ein organisches Arbeiten. Organisch im Sinne der Ehrfurcht vor der Eigengesetzlichkeit des Objekts, organisch aber auch im Sinne unserer eigenen und der Volkspersönlichkeit, zur Verwirklichung der darin ruhenden Möglichkeiten, die wir in zwei Polen in einer überragenden Entwicklung erkannten.

Ihnen wollen wir uns jetzt zuwenden. Hat man dieses gemeinsam bindende Symbol der Polarität als eines organischen Zusammenhanges vor Augen, so wird jede Betrachtung der beiden Einzelpersönlichkeiten die innere Beziehung zur anderen deutlich machen. Auch wenn wir dabei den Einzelnen erst nach *seinem* Organismus fragen wollen, so wird die geistige Umschaltung bei einigem guten Willen unmittelbar erfolgen, und der Vergleich wird sich unmittelbar einstellen.

Um diesen beiden Naturen in einem Vergleich nur einigermaßen gerecht zu werden, wollen wir gleich die Frage nach dem Allerwichtigsten stellen: Was ist Goethe, was ist Wagner das Wesentliche des eigenen Erdendaseins gewesen, worauf haben beide für sich den größten Wert gelegt? Wir müßten dann mit einem Schritt in das eigentliche Wesen beider Menschheitsgestalten eindringen, und die richtige Einstellung wäre da. Und hier ist es in der Tat nicht schwer. Solche Naturen wie Goethe und Wagner sind von Grund aus in ihren Vielkräften und Sinnen so zur Persönlichkeit durchgeformt, daß die Antwort auf die Frage nach dem Wesentlichen nicht schwer zu finden ist.

Bei Goethe ist es das eigene L e b e n. Er, der immer die Ausbildung der Persönlichkeit lehrte, lebte auch eigentlich nur ihr; alles Andere fließt bei ihm daraus und zielt darauf hin. Am Leben mißt er alle und alles, seine Teilnahme für die tote und lebendige Natur geht soweit, wie diese das Leben angeht, nicht weiter, aber hier bis in die letzten Ausläufer mit unveränderter Liebe. Dem Leben gilt seine Liebe, und mit der Frage nach dem Leben und seiner Bedeutung kommen wir bei Goethe unmittelbar und unfehlbar in den Mittelpunkt seines ganzen Wesens.

Auch bei Wagner ist es nicht schwer zu finden, was diese Natur beherrschte und bestimmte in ihrer geistigen Richtung und Haltung in der Welt, der eigenen wie der äußeren. Ein jeder fühlt, daß in der Gestalt Wagners ein ganz anderes Eigengewicht vorhanden ist als bei Goethe. Der beherrschende Mittelpunkt bei Wagner ist das W e r k. Es ist Anfang und Ende dieses Lebens, das nur dazu da zu sein scheint, um dem Werk zur Geburt und Vollendung zu verhelfen und dann selbst vom Schauplatze abzutreten. Es ist daher eine sehr ungenaue Idealisierung, bei Goethe und Wagner gleichmäßig von der Erfüllung einer Aufgabe, einer Mission in diesem Erdendasein zu sprechen. Der Gedanke wird erst richtig, wenn er zwischen die beiden Pole gestellt wird und in ihrem ihnen eigentümlichen Kraftlinienfeld seine besondere Durchformung erhält.

Goethes Mission bestand in der Ausprägung der Persönlichkeit, und zunächst der eigenen Persönlichkeit; denn darin lag ihm der Hebelpunkt, von dem aus er seine Aufgabe an der Erziehung des Menschengeschlechts verwirklichen konnte, von dem aus er das Getriebe des Lebens erfassen und beeinflussen konnte.

Wagners Mission war eine ganz andere. Eine geborene Reformatorennatur, war er einer der großen Durchgangsmenschen, durch die die hohen Werke der Kunst als Fackeln und Spiegelbilder des Lebens geschaffen werden. Ihm war — selbst fast schon unpersönlich — alles: das Werk.

Goethes Erkenntnisnatur war mit wahrhaft ergreifender Sehnsucht und Inbrunst daran gelegen, die eigene Persönlichkeit immer klarer emporzuläutern, das Prisma des eigenen Wesens immer lichtähnlicher und farben-

reiner zu schaffen, immer mehr dem von der Natur selbst geschaffenen Kristall mit seiner gesetzmäßigen Form zu gleichen, um in höchstem Bewußtsein reiner Spiegel sein zu können mit Sinn und Sinnen. Wie er der Idealgestalt der Urpflanze und des Urtieres nachforschte, so lebte er praktisch dem Ziele eines vollendeten Menschen entgegen.

Nur wer so — als Erkenntnisnatur geboren — sich von der Herrschaft der bloß logischen Vernunft frei gemacht hatte wie Goethe, konnte ein solches Erkenntniswesen universaler, organischer, lebenverwandter und lebenumfassender Art werden. Alles Abstrahierte, alles Dogmatisch-Hochmütige verbleicht als ein Schemen vor der Reinheit der im Spiegel ungetrübter Erkenntnis aufgefangenen Bilder der Welt und des Lebens, weil dieses Leben alles an die Entwickelung der Persönlichkeit gesetzt und dazu ihr Denkvermögen so rein und selbstlos, so ganz als Spiegel und Ideenbildner entwickelt und gebraucht hat.

Goethe legte mit aller Macht des Bewußtseins den Schwerpunkt seiner Menschenerziehung aufs tätige Leben, auf die Erprobung im Kleinsten des Lebens, weil es das Gegengewicht seiner eigenen Natur war. Diese Art des Tätigkeitsdranges ist Bewußtheit der Lebensgestaltung und ist durchaus nicht dem ungeheuren, ganz aus der Tiefe der Künstlerpersönlichkeit stammenden Schaffensdrang Wagners gleichzusetzen. Man muß gerade in diesem Punkte wieder die ganz verschiedenen Richtungen der Lichtstrahlen beachten, die von den beiden polaren Gestalten auf das gemeinsame Zwischengebiet fallen. Tätigkeit ist bei Wagner ein Phänomen der Gefühlsnatur, bei Goethe eine Maxime des Lebenskenners. Der eine *muß*, um nicht zu zerbrechen, der andere *will*, um sich zu erhalten und zu entwickeln, ohne dabei ins Grenzenlose zu zerfließen. Es ist bei Goethe gleichsam die tägliche Erprobung der eigenen Sicherheit und Willensklarheit. Darum erscheint Goethe fast täglich als ein gleicher, der tätig in der Welt steht, der die Spiegelungen des Lebens auffängt, wie sie kommen und sie in Tätigkeit umsetzt. Nur dadurch erhält und prüft er *sich*, wie die *Gesichte*.

Wagner war der Schaffensdämon im Künstlerischen, wie er noch nie vorher lebte. Nur im Schaffen und im Werke fühlte er sich wahrhaft als Persönlichkeit. Eher ertrug er Kompromisse am eigenen Leben, als daß er ihnen Zutritt zum Werke gestattete. Er erscheint wie ein vom Schöpferdämon Getriebener, auf unerhörten Höhen über die Menschheit hin und ihr voranschreitend, gleichzeitig in seiner Zeitlichkeit von ihr zerquält, ja, gewissermaßen in seiner Natur zum Leiden vorherbestimmt. Ein Herrscher auf den Höhen des Lebens und ein gehetzter, ruheloser Wanderer auf den Alltagswegen der Welt! Aber innerlich nichts von Zerrissenheit: dieser Künstler war mit sich und seinem Werke immer eins, und darin liegt das Geheimnis seiner Schöpferkraft. Er war nicht ein im Sinne Goethes der

Natur verwandter, sondern ein schaffender, überzeugungsfähiger Geist voller gewaltiger Wurzelkräfte aus den Tiefen des Menschlichen, und dazu von einem unendlichen, alles Dämonische wieder überwindenden Liebesvermögen mit der starken Kraft begeisterter Persönlichkeit. Er war kein Spiegel des Lebens sondern der eigentliche Durchgangsmensch für gewaltige, überpersönliche Offenbarungen, für künstlerische Gesichte voller höchster ethischer Wucht, und mit Verantwortungsbewußtsein dafür. Als Willensmensch im Künstlerischen, ja, fast paradox als Gefühlsnatur, besaß er in dem wunderbaren Bewußtsein für alle Kräfte der Tiefe unter dem Bewußtsein die segnende Kraft, in der Beschränkung auf das Werk von dort aus diese ungeheure dämonische Kraft nach oben zu lenken. „Bewußtsein des Unbewußten" (Oper und Drama) nennt Wagner einmal in seiner vorschopenhauerischen Begriffswelt kühn diese für ihn selbst so bezeichnende künstlerische, d. h. auch vollmenschliche Geistesart.

Wie Wotan am Quell, der Willensstarke, Auge für Augensinn, mit dem eigenen Leibe sein übermenschliches Bewußtsein bezahlen muß, so weiß auch Wagner von dem harten Zoll der eigenen Persönlichkeit für die Bändigung und Zusammenfassung der gewaltigen Schaffenskräfte zu berichten. Dem furchtlosen Revolutionär aus künstlerischem Idealismus und menschlich-tiefster Erbitterung verschloß sich die Heimat und zwang ihn, als ruheloser Wanderer Platz und Muße für sein Werk zu suchen — auch ein Wissend-werden!

Nie hat dieser Künstler, wie es sentimentale Ästheten erzählen wollen, „mit seinem Genius gerungen", niemals. Dieser Genius war zu stark und spendete seine Gaben aus der Tiefe und aus der Fülle, aber das Gefäß, in dem er sich verkündete, das rang gegen Welt und Menschen, auch gegen Dämonen eigener Natur. Wir haben vielleicht nie einen großen Schaffenden gehabt, der sich für seine Aufgabe so ganz und jederzeit im Recht und auch in höchster Verpflichtung fühlte, wie Wagner es seit der Pariser Bekehrung durch Beethovens „Wahrhaftigkeit" sein Leben lang war. Diese Natur kannte keinen Zweifel an der Wichtigkeit ihrer Aufgabe, die rang nicht mit dem künstlerischen Genius, sondern trat durch ihn hindurch mit unglaublicher Sicherheit und kühner Neuartigkeit in die Welt der Ängstlichkeiten und Halbheiten, des mühsam Abgequälten und Aufgeputzten: ein junger Siegfried unter die „Mimen" dieses Welttheaters.

Wagner hat, da er sich seiner „Freiheit", dieser höchsten Wonne und Weihe der Persönlichkeit: Durchgang sein zu dürfen für Überpersönliches und Ewiges, mit einer wahrhaft mystischen Erkenntnis bewußt war, nie für die Ausbildung der eigenen Persönlichkeit gelebt. Er lebte nur für sein Werk und seine Aufgabe und maß daran auch die Menschen, denen er begegnete. Hierin erklärt sich oft die Schroffheit seiner Lebensäußerungen den seiner Natur fremden Menschen gegenüber. Er besaß eine sichere

Witterung, einen Instinkt für das Widerstreitende, für alles, was seinem Werk und damit ihm fremd war. Da bestand dann keine Möglichkeit des Ausgleichs. Ein Urwesen ursprünglichster Kraft brach sich durch ihn Bahn. Er zog, wie selten vorher ein Mensch, die inneren Unmöglichkeiten, die Abgründe, die er zwischen den Welten fühlte, ans Licht. (Kultur und Zivilisation, Dichtung und Litteratur).

Wer so mit seinem Leben hinter dem Werk steht, darf — wenn auch nur für seine Person, nicht auch für jeden naseweisen Nachbeter — mit dem höchsten Maßstab messen, den er selber an sein Werk legt. Der Mensch ist in ihm der Kunstschöpfer in jeder Faser seines Wesens. Die eigene Persönlichkeit reifte und wuchs mit der Aufgabe, sie wurde wie eine Hülle, wie ein Zwang, der um des Größeren und Ewigen willen ertragen werden mußte.

Goethe dagegen machte aus seinem Leben ein Kunstwerk, d. h. es wird ihm Idee, die verwirklicht werden will. Wagner achtet das eigene Leben, voller endloser Leiden, für einen Qualzustand, der nur um des Werkes und des Wirkens willen ertragen werden muß, dessen Ende er so manches Mal herbeisehnte, nicht wie der junge Goethe in Werther- oder Faststimmung, sondern, ein dem Geiste Schopenhauers von Natur Verwandter, mit dem unmittelbar erlebten Gefühl des Leidens, als ein Ende des ewigen Wollens, das ihn von Leid zu Leiden reißt. Wie herrlich aber steigt jedesmal der Schöpfer, der Durchgangsmensch, aus einem „Nein" der Erkenntnis zu einem urmännlichen, überwindenden „Ja" des Künstlers herauf, das das Leben überwindet und emporhebt!

Für Wagners Auffassung von Kunst und Leben hätte der Gedanke, das eigene Leben gleichsam als Kunstwerk, als eine zu verwirklichende Idee zu behandeln, einen fast „frivolen" Sinn gehabt, um ein charakteristisches Wort seines Sprachschatzes hier anzuwenden. Diese Erkenntnis und das Gefühl, daß beide ihrer Art nach Recht haben, zeigt uns, daß sie aus verschiedenen Provinzen des Lebens stammen.

Goethe war in seinen Lebensgewohnheiten einfacher und sozusagen naturgemäßer, in Wahrheit eher von jener einfachen Stilisierung des Kunstwerks auch im Leben; Wagner, dessen ungeheure Wurzelkraft in das Leben des 19. Jahrhunderts mit seiner wild aufschießenden Zivilisation und seiner Verstandeskultur geworfen war, mußte naturgemäß durch ihren absoluten Widerstreit dazu eine komplizierte Erscheinung der äußeren Lebensformen werden. Er war der Künstler, der Erschaffer, kein umsetzender Geist, und mußte alles aus sich emporziehen, er mußte dem eigenen Leben, dieser fast nur als notwendiges Übel empfundenen Last des rastlos schöpferischen Kunstdämons abgewinnen, daß der äußere Mensch ihm leistete, was der innere, voller Gesichte und Erkenntnisse, verlangte.

Wenn man sehen will, wie verschieden beide ihr Leben als Objekt betrachten, so genügt ein Blick in beider Autobiographie, die man schlechthin

miteinander nicht vergleichen darf, ohne die erwähnte innere Umschaltung in sich vorgenommen zu haben.

Goethes „Wahrheit und Dichtung" nennt sich, wie sie gelesen und verstanden sein will, *Wahrheit* als eine Lebensgestaltung, an der nichts *erfunden* ist, und *Dichtung*, als Kunstwerk in ihrer Ideenhaftigkeit, in ihrer planvollen Vereinfachung der Fülle der tatsächlichen Erlebnisse zu einem einheitlichen Entwickelungsbilde. Sorgfältig ausgewählt, mit den Augen des weltenklaren Mannes an der Schwelle des Greisenalters, mit bewußter Erziehungs- und Erklärungstendenz, ist die äußere und innere Wahrheit zugleich als Dichtung, d. h. als Kunstwerk gestaltet, wie er sein Leben — unbewußt oft, und das ist ein Beweis für die Ursprünglichkeit dieser Naturanlage — als ein kunstvolles ideenhaftes Gebilde durchlebte und zur Reife brachte. Für die Öffentlichkeit gedacht, wie irgend ein anderes seiner Kunstwerke, war es ein Dichtwerk wie der Faust und der Wilhelm Meister, nur auf der Wahrheit des eigenen Lebens ohne dichterische Verhüllung aufgebaut. Wahr und wirklich als Leben wie als Kunstwerk, klar wie die Idee des Menschentums, das es darstellte.

Wagners „Mein Leben", schlicht und schmucklos, oft trocken, doch im Unterstrom taucht in blitzartigen Momenten dieses auch mit äußeren Begebenheiten so über alle Maßen belasteten Künstlerlebens der dämonische Zug auf. Oft mehr andeutend als wirklich aussprechend, ist es voller grausigen und grotesken Humors, voller schmerzlich angedeuteter Krisen und Beklemmungen, voller Gestalten in unübersehbarer Fülle, deren er mit rührender Treue und zarter Andeutung gedenkt. Oder er spricht mit trockener Aufzählung von solchen, die auch dabei waren, und wieder anderen, auf denen noch der rechtschaffene Grimm mit harter Ehrlichkeit liegt, da sie ihm sein Werk und Wirken verkümmern wollten, sein schweres Lebenmüssen um des Werkes willen verbittert hatten. Und er war gewiß keine bequeme Umgangsnatur. Auch ist er ungerecht gegen Menschen und Ereignisse, und doch voll höherer Gerechtigkeit, gemessen an dem Maßstab seiner Aufgabe, seiner Persönlichkeit, seiner Leistung.

Es ist in dieser Autobiographie des großen Künstlers mit ihrer nur selten modulierten Chronistentonart nichts vom Kunstwerk als das rein Litterarische, mit dem allein die Schilderung der ungeheuren Fülle der Erlebnisse wie der Personen dargestellt wird. Das Künstlerische ist unabsichtlich und erscheint *neben* den Dingen und Personen gleichsam von selbst, wie es auch mit diesem Leben war, das ganz Aufgabe, ganz Durchgang sein wollte und nur dann sich auf der Höhe seines Wesens fühlte, das alles Artistische und nur Litterarische haßte und selbst ganz nebenher Unvergleichliches auf beiden Gebieten leistete.

Vom Entstehen der eigenen Werke steht fast nichts in dem Buch; vom Leben als Kunstwerk ist hier nichts zu hören. So war das Buch auch nicht

für jene Öffentlichkeit geschrieben, die er verachtete, weil sie alles, was mit seinem Leben zusammenhing, in den Schmutz zu ziehen sich gewöhnt hatte, weil sie das Leben als ein Muß für seine Aufgabe nicht verstehen konnte, sondern ganz für die nur, die er als engsten Kreis um sich scharte, die er liebte und die ihm treu sein wollten — und auch hier fiel der ersten einer, der es kannte, schon einige Jahre später als: Nietzsche, der nachlässige Korrektor der ersten Ausgabe.

Wagners Autobiographie ist eine Lebensdarstellung, zu der man den ganzen Mann und Menschen, den Künstler vorher kennen muß; denn von dem sagt diese zurückhaltendste aller Selbstbiographien nicht viel. Sie ist zurückhaltend, trotz des oft herrisch fordernden Tones in der rücksichtslosen Ehrlichkeit, mit der er von der eigenen Entwicklung etwa an den kritischen Punkten der Jugend erzählt und ganz verschweigt, was in dieser Persönlichkeit für Welten ruhten, die alle, die ihm wirklich nahe traten, überwältigten. Den „Großen und Guten" nennt ihn einmal Hans von Bülow. Bescheiden ist diese Selbstdarstellung darin, daß sie ihren Helden — wenn man eine triviale Wendung gebrauchen darf — schlechter macht, als er ist. Wer dieses Buch liest in seiner trockenen Chronistensprache, der muß die Liebe zu dieser einzigen Persönlichkeit mitbringen, um überhaupt die Furchen dieses Gesichtes zu verstehen, deren tiefere Gründe wir in diesem Buche lesen und ahnen können — wenn wir wollen. Denken wir, daß dieser vielgehaßte Mann eine Schar von Jüngern in unbedingter Verehrung und Liebe um sich sammelte, die noch heute nach mehr als dreißig Jahren in ihrer Erinnerung von dem Zauber dieser Persönlichkeit zu sprechen wissen in überwältigender Treue.

Anders Goethes Lebensdarstellung, die ja zeitlich viel weniger umfaßt. Sie ist fast ohne Nebenklang, wie ein Kapitel des Wilhelm Meister, ruhiger und klarer, durchsichtiger als die historische „Wahrheit", weil hier inzwischen das Lebengestalten zur *Dichtung*, zur allgemeinen typischen Idee geworden war, in der der Alte seine Jugend als ein rückwärts gewandter Prophet darstellte. Hier liegt der ganze Unterschied der Erkenntnisnatur, welche die auch ihm nicht ersparten Krisen immer wieder überwindet und einordnet, so daß sie der Ausbildung der eigenen Persönlichkeit dienstbar wurden, daß sie den Spiegel nicht trüben, sondern ihm nur einen tieferen Glanz und vollere Strahlenbrechung verleihen, dem das Leben und seine Verwirklichung mit dem Bewußtsein einer überpersönlichen Weltgeltung das Höchste ist, was er in dieser Spanne seiner Weltlaufbahn zu leisten hat.

Dem gegenüber Wagner, dem das Leben nur würdig und lebenswert erscheint, wenn es unpersönlich, wenn es *Durchgang* des menschlich-künstlerischen Erlebnisses ist, das nicht kommandiert werden kann, wie Goethes an der Natur und ihrer Anschauung geschultes Dichterauge, sondern das

gleich wie eine religiöse Inspiration der großen Mystiker erwartet und erlebt werden muß.

Man halte sich an diese Hauptrichtungen — und nur auf diese kommt es ja vorläufig hier an — und man wird es als eine innere Unmöglichkeit empfinden, hier ohne Umschaltung zwischen dem Leben Goethes und dem Leben Wagners Vergleiche ziehen zu dürfen. In Wahrheit vergleicht aber fast jedermann in dieser Weise, um die Verwirrung noch zu vermehren. Hier haben wir uns zu hüten!

Gegen Goethes durch tägliche Überwindung geübte Besonnenheit erscheint Wagner wie von einer ihm selbst oft unverständlichen, geheimnisvollen Kraft getrieben. Er aber kannte daher auch — ganz anders noch wie Goethe, dem doch wenigstens das Auge nie den Dienst versagte — die gemeine Öde des unschöpferischen, vom Widerstreit der Welt zerquälten Tages, die grenzenlose Einsamkeit, den Krampf des Lebens, von dem er einst so wundervoll zur Hochzeit seiner Tochter sprach (s. Glasenapp XI, 668). Den kannte er und wußte an Leib und Seele, wie sehr der ihm ans Herz griff, bis er das Körperliche an ihm denn auch endlich bezwang. Dieser Krampf war nicht zu lösen, da er seinen Ursprung außerhalb des eigenen Lebens hatte, er war höchstens durch Kräfte ganz anderer Herkunft zu bezwingen. So war denn sein Leben ein Tiefblick in den Krampf des gesamten Lebens unserer modernen Zivilisation, zu deren Erlösung er ein Reich, nicht *von* dieser Welt, *in* diese Welt zu setzen hatte. So wenig er selbst in seinem Innersten teil hatte an diesem Krampf der Welt, so tief hatte er ihn aber doch erlebt und erkannt, um seiner Überwindung seine Arbeit zu weihen.

Und dazu war er das große Energiezentrum, weil er für sein Werk das Leben erzwingen mußte, weil er dafür den Weg zu bahnen hatte, und dazu das verflochtene Gestrüpp unserer modernen Zivilisation mit ihrer „Klugheit" und ihrem gänzlich vom Leben abgezogenen Intellektualismus beiseite räumen mußte. Ein Werk wie seines mußte einmal wenigstens irgendwo in der Welt *Gegenwart* werden, um als weithin leuchtendes Beispiel wirken zu können. Daher dieses zähe titanenhafte Ringen um „Gegenwart" für sein Werk, dieses viele Jahrzehnte währende Streben zu seinem *Festspielgedanken* aus der eigenen *Festspielnatur* heraus, die das Wesen des Lebens in seinen Höhepunkten sucht, und diese nun mit einer wahrhaft heiligen Inbrunst vor dem Gemeinen des Tages zu schützen sucht. Da wo bei Goethe das „Zuspitzen der eigenen Lebenspyramide" als Ziel des Strebens steht, erblicken wir polar bei Wagner, ganz aus dem Leben ins Werk verpflanzt, den *Festspielgedanken*, schon in der Zeit der Dresdener Kapellmeisterjahre, deutlich etwa in dem Brief an Liszt: *Über die Goethestiftung*.

Dieses Ringen um Gegenwart war etwas gänzlich anderes noch, als der Drang des Dramatikers zu seinem Publikum. Wäre er nicht der gewaltige

Erneuerer unseres Kunstbewußtseins, der das Beispiel geben mußte, er hätte seine gewaltigen Partituren nach guter deutscher Weise im Kasten liegen lassen können, bis eine Nachwelt befriedigt von sich aus einst diese Werke entdeckt hätte und nun ihr gemeines Kunstverständnis damit verknüpft hätte, wo alles in jedem Punkte „ungemein" war und ungemein erfaßt werden sollte, als menschlich-künstlerischer Höhepunkt, als Festspiel behandelt werden wollte.

Als einst in Bayreuth ein Sänger bei den Proben zum Parsifal Witze machte, wies ihn der Meister von der Bühne mit den tiefernsten Worten: „Wer hier noch lachen kann, ist kein guter Mensch"; das ist etwas anders noch, als wenn der alte Goethe bei einem sonderbaren Theaterexperiment die lachenden Jenaer Studenten mit seinem zornigen „Man lache nicht" zur Ruhe rief, noch für ein reines Bühnenexperiment die Achtung vor der Kunstübung fordernd. Wagners Kunstgewissen forderte viel mehr, weil es ganz andere Aufgaben stellte. Wir sehen es ja überall. Wer unter uns nicht durch Bayreuth und durch die verstehende Liebe zu dieser Persönlichkeit ein Bewußtsein für den wagnerischen Geist der Aufführungen seiner Werke hat, der geht ganz unter im Schlendrian und der Mode unserer Bühne, im besten Falle jedem Experiment hilflos nachlaufend, der begnügt sich eben vollständig mit dem, was unsere Bühnen uns von Wagner zeigen: zur Not den Ton, nur halb das Wort, wenig vom Stil und fast nichts von der Würde und Weihe. Ihm endete das Werk nicht mit dem letzten Strich der Partitur, noch selbst mit dem Schlußbilde der Aufführung, sondern mehr als alles war ihm die Mitwirkung, das Mitgehen bei seinen Hörern, der Wiederhall in seinem Volke, mit dem er sich wurzelhaft verbunden fühlte, wie vielleicht nie ein großer Künstler. Das erst hieß ihm Wirkung beim Werk, nicht der Beifall und Jubel einer unter dem ästhetischen Zauber erliegenden, hingerissenen Zuhörerschaft.

Wagner mußte der Welt sein Werk aufzwingen, daß die Welt zu ihm kam, nicht er zu ihr. Das ist es, was ihn vor allem in seiner Künstlerpersönlichkeit bezeichnet: Er bezwang diese Welt in einem vierzigjährigen Kampf durch die dämonische Macht seiner Persönlichkeit, die um des Werkes willen „sich Wunden jeder Wehr gewann", nichts am eigenen Leben schonend, außer der nie verschatteten Würde der Persönlichkeit.

Die Biographie Wagners ist reicher und entschiedener, aber auch dämonischer als die Goethes, sie enthält wie in polarer Entsprechung gerade die Züge wesentlich, die so manchem Deutschen in dem vollendet geschlossenen Bilde Goethes fehlen möchten. Goethes Leben fehlt jede Spur des Gewaltsamen, wie es die im Grunde mystischen Naturen wie Wagner oder auch Luther in ihrer Stellung zur Welt haben, und ihrer Natur nach haben müssen, um ihr Werk rein zu erhalten. Dafür aber, daß Wagner eigentlich immer einen Abgrund zwischen sich und der Welt gewahrte, über die ihn seine Durch-

gangsnatur emporhob („Und wenn mich der im Himmel hält, so liegt zu Füßen mir die Welt"), wuchs in ihm jene Eigenschaft der ganz großen Gefühlsnaturen, die, festgewurzelt, durch keinen Sturm und kein Oberflächengift des Lebens erschüttert werden, jener herrliche durchgorene deutsche Humor, mit dem er immer die Brücke über erlebte Abgründe des äußeren Lebens schlägt. Diesen Humor hat Wagner vor Goethe voraus, dessen Ernst — mit Chamberlain zu sprechen — aus der Anschauung, dessen Heiterkeit aus dem Denken stammte, und dessen Humor daher ein Sarkasmus ist, der mephistophelisch sich aufs Ganze, nicht aufs Einzelne richtet.

Wagner besitzt auf der Verstandesseite einen nie versagenden Witz, der nie witzelte, sondern schallend den Verstand von drohenden Fesseln befreite, und in einem weit umfassenderen Humor wurzelte, wie er nur einem Überschusse wahrhaft freien schöpferischen Geistes entstammen kann, der die Unzulänglichkeiten dieses Lebens, die sich groß gebärden wollen, mit überlegener Freiheit von höchster Warte in ihrem rechten Maßstab erkennend überbrückt. Er wurzelt in einem tief, oft schmerzlich erlebten Bewußtsein über den „Wahn" dieses Lebens, vor dem selbst die Liebe ein Wahn sein kann, wenn sie vor ein anderes, weiteres Lebensverhältnis gestellt wird, aber „der Welt holdester Wahn", „der alte Wahn, ohn' den nichts mag geschehen, s' mag gehen oder stehen".

Der Wahn! Diesen so ganz eigenen Gedanken einer pessimistischen Weltanschauung wird man nur verstehen von jenen zwei anderen Polen her, dem tief schmerzlichen Erlebnis des Zusammenstoßes zweier Welten in einer Person, und jenem überwindenden Humor, dem die Welt der Lebensnöte zu Füßen liegt, wenn eine höhere und freiere in ihm lebt, und doch die enge Verwurzelung beider im eigenen Wesen nicht vergessen läßt. Diese Einsicht in den Wahn und der Humor sind es, die Wagner vor dem Menschenhaß bewahrten, der ja nur eine unschöpferische Verneinung wäre. Dieser vielleicht großartigste Verehrer und selbständigste Zeuge der pessimistischen Gedankenwelt Schopenhauers war nicht nur eine der tätigsten, rastlose Tätigkeit fordernden Arbeitsnaturen, sondern eine urschöpferische Natur von einer so unüberwindlicher Bejahungskraft, eine urpositive, männliche Natur in seiner Mischung von Ewig-Männlichen und Ewig-Weiblichen, daß er über jede Lebenserfahrung und Welterkenntnis als Künstler *positiv* hinausreichen, hinausragen, hinüberwachsen mußte. Hinter jedem „Nein" bei Wagner steht ein wunderbar menschliches, schöpferisches, im Tiefsten erlebtes, gläubiges „Ja". Hier wird die Verneinung ein Akt höchster metaphysischer *Überzeugungsfähigkeit*, die Verneinung des Willens ein höchster ethischer Willensakt. Vielleicht wird erst vor solchen Naturen die Geisteswelt Schopenhauers in ein rechtes, ihr gebührendes Licht gesetzt, die pessimistische Weltanschauung ein festgegründeter Sockel für eine idealistische Lebensbetätigung.

Goethes mehr weibliche, empfangende, umsetzende Natur in ihrer männlich-weiblichen Mischung wurde durch ihre ewige Jugend vor dem Menschenhaß bewahrt, er wurde bewußte Naturhaftigkeit und erlangt darin die Seligkeit des Schauenden, der sich vor der Welt ohne Haß verschließt, ihr seine Deutungen des Lebens in reinen Spiegelungen kündend. In Goethes Ideenwelt erlebt man, geborgen in wunderbarer Klarheit und Freiheit, eine wahrhafte Entsündigung und Apotheose der Erkenntnis. Göttliche Ruhe ist ihr eigentliches Wesen.

In Wagner aber lebt die ewig treibende, sichtende und richtende Kraft eines ungeheuren Bewußtseins unserer tiefsten Wurzelkräfte, Verantwortung und Vertrauen auf diese Kraft fordernd und verbreitend. Der Ethiker und der Mystiker Wagner beruht darin. Den Ethiker macht das Bewußtsein seiner Verantwortung vor seinem „Wissen aus dem Gefühl", den Mystiker das Vertrauen auf dieses Gefühl aus. Nicht die „göttliche Ruhe", sondern der erzengelhafte Kampf wider Gewohnheit und Gemeinheit, „der Weckrufer", das ist Wagners Wesen.

Der eine hat sich ganz der höchsten Idee des Lebens dienstbar gemacht, den andern beherrscht das Werk. Wir erkennen, daß das Verhältnis von Werk und Leben bei so veranlagten Naturen ein ganz verschiedenes, gesetzmäßig verschiedenes sein muß. Hier stehen die Gesetze der Augenmenschen und Erkenntnisnaturen gegen die Ohrenmenschen und Gefühlsnaturen. Beide zusammen ergeben erst ein umfassendes Bild der Möglichkeiten, die im deutschen Wesen beruhen, darum fassen wir diese Gesetzmäßigkeit als ein polares Verhältnis, um verstehen zu können, was unser unmittelbares Gefühl längst weiß.

Die Konstruktion eines logischen, oder gar eines Lebensgegensatzes der Unvereinbarkeit ist ein gefährlicher Wahnsinn unseres Verstandes, der ein Lebensbild sich zurechtschneidet in *seinen* Formen, unabhängig vom Leben, das unberührt davon seinen Gang geht, dem aber das Leben einer Erkenntnisnatur naturgemäß ungleich rationeller und verständlicher erscheint, als das dämonische Leben eines vom Werke beherrschten Durchgangsmenschen. Hier in diesem Entweder-Oder-Urteil unserer geistigen Zivilisation setzt der Betrug oder mindestens der Selbstbetrug ein.

Daß wir eine solche Natur wie Wagner in ihrer wunderbaren Gesetzmäßigkeit nicht ebenso erkannten, wie wir Goethe verstehen zu lernen glaubten, ist uns ein Beweis, wie nötig wir diese alles, was behaglich in seinem engen Verstande steht, aufrüttelnde Gefühlsnatur mit ihren Fragen nach Echtheit und Würde unseres Lebens haben mußten, wie sehr wir dankbar diese Zweipoligkeit unserer größten Geister anerkennen sollten, da sie uns eigentlich erst den ganzen Himmel und die ganze Erde offenbaren.

Es gibt keine deutsche Kultur, die nicht *beiden* angehörte, sich nicht von beiden anziehen und die in ihr ruhenden Möglichkeiten in der leben-

zeugenden Spannung zwischen beiden Polen zur vollbewußten Entwicklung bringen ließe. All unsere öffentliche Parteinahme in geistigen Dingen ist unfruchtbar, weil sie einpolig zu sein sich bemüht, und nicht in allem den Gegenpol, das in jedem ausgesprochenen Eigenwesen schon von selbst geforderte polare Gegenwesen sucht. Man kann behaupten, daß unserer deutschen Kultur jede derartige Einpoligkeit — als ein Intellektualismus ohne lebendige Wahrheit vor dem Leben — vor einer goethischen Erkenntnisart ebenso als eine Unwahrheit, weil unfruchtbar, erscheinen muß, wie der Gedanke der Einpoligkeit in der Natur uns als ein Widersinn offenbar ist.

Daß wir diesen Gedanken überhaupt denken lernten, ist eines der vielen Ergebnisse unserer deutschen Bildung, die aus Goethes Stellung zur Natur stammen. Nirgends vielleicht ist die Gegensätzlichkeit Goethes und Wagners größer als hier, in ihrer beider Stellung zur Natur.

Wagner hat durch ein Gefühlsverhältnis, ein ungewöhnlich zartes Empfinden für die Stimmungswelt der Landschaft, ein natürliches Bedürfnis zu ruhiger Einkehr nach den Kämpfen des Lebens und den Extasen des künstlerischen Schaffens. Aber hier auch mit der Einschränkung, daß dieser Ohrenmenschennatur alles, was von der Außenseite her an ihn herantritt, Ausdruck wird. Weil er von der Musik her kam, die ihm als Dichter immer nur Ausdruck sein konnte, steht es alles Augenwerk ebenfalls unter diesem bei ihm vorherrschenden Gesichtswinkel. Bildende Kunst, Bilder vor allem, sind ihm nur innerlich wert, so weit sie ihm künstlerischer Ausdruck für etwas Ausdruckswertes sind. So sieht er auch die Natur als Ausdruck eines Schöpferwillens, der dem eigenen Schöpfungstriebe innig verwandt ist. Ihm ist die Natur das Echo, das die eigenen Stimmen des Inneren, aber wie etwas objektiv gewordenes, ihm wiedergibt und aus dem allzu Individuellen, ja manchmal Bedrückenden in die Allgemeinheit eines Universalwillens erhebt und damit beruhigt. Die Natur ist ihm verehrungswürdig in ihrer unendlichen Schöpferkraft, in jedem ihrer Geschöpfe, mit denen ihn ein eingeborener Mitleidstrieb mit einer rührenden Tierfreundlichkeit und -Liebe verbindet; in einem merkwürdigen Gegensatz übrigens zu Goethe, der z. B. Hunde nicht leiden mochte. Aber Wagner wehrt sich im Bewußtsein seiner geistigen Schulung durch Schopenhauer und aus dem in jeder Faser erlebten Bewußtsein vom Krampfe des Willens zum Leben dagegen, daß man die Natur „heilig" nennt.

Nicht „heilige Natur", auch die Dichtung dürfte solche Unklarheiten des Gefühles nicht gestatten. Heilig ist ihm erst das, was die Natur nie ist, eben weil sie bloß Natur ist: das Reich der Freiheit. Denn der Natur fehlt der moralische Wille, der erst jedes ethische Werturteil begründet. Vielleicht hat nie ein Dramatiker die mit dem Menschen in Gleichklang mitschwingende Natur so hinreißend schön und bezaubernd dargestellt wie der tonvermählte

Dichter Jungsiegfrieds und der Rheintöchter, niemand so tiefsinnig als der Dichter des Charfreitagszaubers, da er die erlösende Kraft des geistererhöhten Menschen nicht von der Natur aus, sondern auf die Natur hinüber strahlen läßt, als er den Gipfel der Natur, den erkennenden, gottbeseelten Menschen, in diese hineinstellt und alles, was er kennt, in diesem Lichte der Dinge schauen läßt.

Goethes Stellung zur Natur ist eine ganz andere, ja einzigartige bisher in der Geistesgeschichte. In erster Linie ist sie erkenntnismäßig, ist sie „forschend". Wohl hat der Dichter des Werther und der zauberhaften Lyrik des jungen Goethe auch die Gefühlseinstellung auf die Natur gekannt, aber das Entscheidende für den ganzen Goethe ist seine sechzigjährige treue Beobachtung der Natur, als des großen Prüfsteines für den deutschen Sinn für das Organische. Ihm war die Natur der Tempel, in dem er sich seine Kultur erwarb, die er nach eigenem Urteil nicht leicht auf anderem Wege hätte finden können. Kultur, nicht bloßes Wissen über die Natur! Das bezeichnet jede seiner Arbeiten zur Naturerforschung.

Es gab keine Erkenntnis des Lebens, die er nicht an Studium der Natur und ihrer Wirkungsart von Grund auf erforscht und geprüft hätte. Sie brachte ihn durch Beobachtung auf das Gesetz der Polarität. Sie lehrte ihn auf die Selbstgesetzlichkeit jedes Dinges, lebendig oder unlebendig, achten. Sie ward die Grundlage für seine innere Ruhe, seine Lehre von der Persönlichkeit.

In der Beobachtung der Natur findet Goethe den stärksten Aufwärtstrieb seiner Persönlichkeit befriedigt und verwirklicht: den ehrfürchtig erforschenden, ideenbildenden Erkenntnisdrang, der in dem treuen Beobachten mit einem an der Natur erzogenen reinen Auge die geistige Erhöhung und Klärung aller verwirrenden persönlichen Gefühlseindrücke findet, und diese darin überwindet.

Als er der Erforschung der Natur sechzig Jahre seines Lebens widmete, tat er aber weit mehr noch, als der Befriedigung eines persönlichen Triebes nachzugehen; denn es galt, in der Ausbildung dieses ihm eigenen Organes für das Organische für die Zukunft die Gesetze des deutschen Geistes aus der Erkenntnis seiner Bedingungen zu erforschen. Seine Stellung zur Natur hat im Gegensatz zu Wagner durchaus und in allem den Erkenntnischarakter seines ganzen Wesens. An dem Erforschen des Organischen ward Goethe jener vom Rationalismus erlöste Verstand, jenes vom Intellektualismus befreite Erkenntnisvermögen.

Es kann sich hier nicht darum handeln, Goethes Verhältnis zur Natur näher zu betrachten (s. hierzu Chamberlain: „Kant und Goethe", dazu Steiner: „Goethes Weltanschauung", Weimar 1897), aber es muß hier betont werden: Kein Verständnis für Goethe ist möglich, das nicht über sein Forschen in der Natur führt; denn in der Erforschung der Natur erforschte er den Menschen.

und es hieße, die Elemente seines künstlerischen Schaffens als leere Begriffe oder dichterische Willkürlichkeiten nehmen, wollte man nicht den ihm eigenen lebensvollen Sinn seiner Begriffe aus der Bildung seines Geistes an der Natur erfassen und durchleuchten. Ein einziges goethisches Wort stellt dann oft eine Weltanschauung dar.

Wir erleben ähnliches bei Wagner. Aber dort nicht im Bereiche der Natur, sondern, seiner Anlage entsprechend, in dem Reiche seiner inneren Erfahrungen. Wer die wagnerischen Begriffe: Wahn, wissen, echt, Mitleid verstand, weil er das Erleben dieses Geistes erfaßte, wird wissen, daß hier sich ein gut Stück wagnerischen Wesens in einem Worte ausspricht.

Statt der Natur Goethes, ganz in Anschauung wurzelnd und zur Idee verknüpft, erscheint hier in Wagners Welt eine innere „Natur" ganz in das Erlebnis des Bewußtseins, das in der Selbstschau erfahren wurde, verlegt. Hier ist Wagners „Natur"=Freiheit. Hier forscht er, hier findet er die Elemente und Gesetze seiner Welt- und Lebensbegriffe, denen jene energievolle Freiheit innewohnt, wie sie nur ein im Durchgang begnadeter, mit dem Bewußtsein des Künstlers selbst noch in tiefster Selbstschau gesegneter Geist empfangen konnte. Hier an diesem Punkte steht er höher als Goethe, der diese Freiheit, wie es scheint, nie erfuhr, weil sie ihm ein geistiger Begriff seines täglichen Denkens war; und von dieser Höhe des wagnerischen Erlebnisses ist es nur ein Schritt bis zu dem Wagner so verwandten Lutherbekenntnis: „Ich kann nicht anders", mit dem auch Wagner den Kampf gegen eine Welt aufnahm für die „Natur" in unserer Kunst und für die Natürlichkeit und höchste Gesetzmäßigkeit oder Ideelität unserer geistigen Lebensmotive, die er alle in wahnsinniger Unnatur, d. i. Unfreiheit vorfand.

Goethe zog ruhiger seine Kreise und bildete am deutschen Geiste, damit er an der Natur seinen ihm vor allen Völkern eigenen Sinn fürs Organische ausbilde, vollende, und damit nach allen Seiten des Lebens wirke. Hier haben wir wieder das charakteristische Phänomen: An die Stelle, wo bei Goethe der Begriff „Natur" sich ausbreitet, tritt im geistigen Bilde Wagners etwas ganz anderes, was nicht sich so leicht mit einem Worte umschreiben läßt, die „Natürlichkeit" und Wurzelhaftigkeit unseres künstlerischen und sittlichen Menschen. Der Begriff „Natur", der bei Goethe ganz im Augensinn beruht, ist bei Wagner in den Ohrensinn übergetreten und erscheint als das wunderbare, durch keine künstliche Zivilisation zu täuschende „Seelengehör" dieses für die „innere Natur" so wunderbar feinhörigen Geistes.

Natur ist das Radikalzentrum der Vielpersönlichkeit Goethes, die sich auf keine einzelne Seite des Lebens je ganz festlegen wollte und ohne jene zentrale Achse für unser Begreifen auseinanderfallen würde.

Das Zentrum Wagners liegt auf jener Seite der Selbstschau; hier ist ihm die Kunst das leuchtende gesetzesvolle Vorbild (wie Goethen es die Natur in der Ideenverknüpfung seines Erkenntnisorganes war). Wagner

sieht in der Kunst die über allem Zufälligen, Willkürlichen erhabene Natur in höchster Freiheit: ein Ideal. Sie ist seiner Welt der Selbstschau das schöpferische Vorbild; dem, der darin zu lesen weiß, ein unendlicher Künder des Lebens und geistiger Gesetze, ähnlich wie es für Goethes Forschen die Natur war. Die Kunst ist Wagners Radikalzentrum. Jedes Urteil über irgend eine wagnerische Handlung oder Idee wird schief, wenn man sie nicht im Hinblick auf dieses sein geistiges Zentrum betrachtet.

Wer eine Wertung von Wagners Natursinn in unmittelbarer Anlehnung an Goethes Naturbetrachtung versuchen wollte, muß unbedingt zu ganz schiefen Urteilen gelangen; denn es fehlt die Umschaltung auf den anderen Pol. Wagners „Natur" — wenn man hier das Wort in zweierlei Sinn überhaupt gebrauchen darf —, liegt auf ganz anderer Seite des Lebens als bei Goethe, schwerer zu denken, doch in ihrer hinreißenden Kraft vollendeter Freiheit so leicht zu erfühlen, wenn man sich an ihr das eigene Seelengehör nur eröffnen, nur emporschulen lassen wollte.

Genau wie Goethe sich in seiner Naturbetrachtung von der zünftigen Naturwissenschaft entfernte, und in bewußtem Gegensatz sein Ziel verfolgte und im Grunde eine ganz neue Welt, eine neue Seite der Natur entdeckte, so entfernte sich Wagner in seiner Erforschung unseres seelischen Organismus, unseres Kulturideales von der wissenschaftlichen Philosophie, von ihr hochmütig gemieden und bei Seite geschoben, aber, wie Goethe, dem Leben näher und voller Antworten auf Fragen, die uns als Menschen brennend angehen, und auf die keine Wissenschaft bisher je uns Antwort gab, weil sie grade den teilnehmenden Menschen ausschaltet.

Wagnervereine nach dem Kriege.

Schon lange vor dem Kriege, ja, wohl schon gleich nach Wagners Tode, hat es in der Welt draußen geheißen: „Wozu sind Wagnervereine noch nütz?" Ganz unnütz! war die überzeugte Antwort des „großen Publikums", das eigener innerer Teilnahme bar seine Meinungen und Urteile aus der täglichen Presse schöpft. Da es seine beliebten Wagneropern hören konnte, war es im Punkte Wagner vollbefriedigt und ließ sich daneben alles vorreden und gefallen, was so unwagnerisch wie möglich sein mochte. Vor allem galt dies von Bayreuth. Aber auch Bayreuth „setzte sich durch", ward endlich so etwas wie eine „Zentral-Wagneroper" im Gesamtbilde der Zivilisation anerkannt. Um so weniger konnte der Zweck besonderer Wagnervereine begriffen werden. Weder Wagner noch Bayreuth brauchten mehr „Hilfe": sie waren „modern" geworden — *schienen* es geworden zu sein. Freilich, es kam kurz vor dem Kriege noch eine andere Meinung oder Scheinung auf, zunächst von wenigen Stimmen verlautbart, die jedoch von der Art waren, wie sie gewohnt ist, immer einen Widerhall in leidlich leeren Köpfen zu finden. Nun hieß es: „Wagner ist überwunden", oder wenigstens: „ist zu überwinden". Nach den Gesetzen der Entwickelung und der Umwertung aller Werte! Da wäre dann am Ende doch wieder eine Bundesarbeit derer am Platze, die noch nicht dieser Meinung waren? Der Zeitgeist widerspricht: „Mit Nichten! Hat einmal das unerbittliche Gesetz der fortschreitenden Geschichte das Urteil fällen lassen: „Überwunden!", so ist keine Möglichkeit mehr für einen Rückschritt; so ist jedes Bemühen um Aufhalten der Überwindung eitel und töricht". Auch von diesem Standpunkt aus blieb also die Ansicht giltig, daß Wagnervereine unnütz seien.

Indessen hatten die Wagnervereine die Unverschämtheit, durch 35 Jahre weiterzubestehen. Immerhin war dies eine bescheidene Unverschämtheit; denn unter so obwaltenden Verhältnissen war es begreiflich, daß ein Zuwachs ausblieb. Wächst doch nichts ohne die Ermutigungen der Atmosphäre, die hier gänzlich fehlten. So kam es dahin, daß ein Paradoxon, welches ich einmal inbetreff der Bezieher unserer „Blätter" auf einer Generalversammlung aussprach, begründet erscheinen konnte: „je weniger, desto besser!" — sofern alsdann anzunehmen wäre, es seien nur die Echten und Ernsten dabei geblieben, die Halben und Wertlosen abgefallen. Wohl mochten immer noch Etliche aus gleichgiltiger Gewohnheit („automatisch" heißt es heute!) ihre 4 Mark jährlich weiterzahlen, im Großen und Ganzen, d. h. im Ganzkleinen, bestand die Mitgliedschaft der letzten Zeit vor dem Kriege doch aus Solchen, die wußten, warum sie auch in dieser Form dem ihnen innerlich werten Bayreuth die Treue hielten — die in Bayreuth eingewurzelt („verankert" heißt es heute!) waren. Der Krieg hat nun freilich unter ihnen betrübend aufgeräumt. Viele zogen hinaus, Mancher kehrte nicht wieder. Nur die Frauen, die daheim geblieben, vertreten noch in größerer Anzahl den Bund der Getreuen und bilden den Hauptteil dauernder Blätterleserschaft. Der „R. Wagnerverband deutscher Frauen" ist der eigentliche Lebenserhalter der Vereinstätigkeit geblieben. —

Der Nichtwissende (immer im zahlreichsten „Plural" zu denken!) wird hier einwerfen: „Das Weiterbestehen hat nichts zu bedeuten, es fragt sich, wofür und womit? Was haben die Wagnervereine in dieser Zeit geleistet?" Der Wissende darf antworten: jedenfalls zweierlei, nämlich gerade das, was ihr Meister ihnen

als Aufgabe einst ausdrücklich bezeichnet hat. Das ist: Wesentliche und regelmäßige Förderung der Richard Wagner-Stipendienstiftung, also die Ermöglichung des Bayreuther Erlebnisses für Tausende minder bemittelter Volksgenossen aller Stände, und Erhaltung der „Bayreuther Blätter", also Fortwirkung der Gedankenwelt des Meisters auf allen Gebieten unter seinen Getreuen. Sollte einmal die äußere Bundesform der Vereine wirklich ein Ende finden, so würde zu bedauern sein, daß die Stiftung verkürzt würde, doch bestünde sie fort, solange Bayreuth bestehen wird. Die „Blätter" ihrerseits erlitten keinen Schaden, weil sie durch die einst vom Verein vorsorglich begründete „Festspielstiftung" gesichert sind. So ließe sich wiederum einwerfen: „Wenn jene beiden Wagnerischen Hinterlassenschaften doch ungeschädigt bleiben, warum dann noch besondere Vereine?" Und es ließe sich einfach entgegnen: „Warum n i c h t?" Sie schaden doch Niemandem und können als Bund noch nützen, wo der Einzelne versagt. Fragt erst den Einzelnen, ob er nicht noch allerlei wisse, wo er im Geiste Wagners, sei es helfend, sei es hemmend, einspringen möchte, wenn er allein es nur könnte! Zuvörderst auf dem Gebiete der K u n s t. —

Auf diesem Gebiete haben sich die Vereine wohl auch schon immer einigermaßen betätigt, und dies wird das Einzige gewesen sein, wovon die Menge der Nichtwissenden einige Kenntnis genommen hat. Entsprach es doch ihrer Auffassung des Wagnerianismus als einer Opernsache. Aber gerade von diesem Gesichtspunkt aus hatten sie wiederum nicht Unrecht zu sagen: „Die Wagneroper braucht keine Konzertaufführungen mehr". Die Wissenden selbst haben stäts die Meinung vertreten, das Wagnerische Drama gehöre nicht in's Konzert. Kein anderer Verein hatte es so gut wie der alte große Wiener Akademische, der es sich zur Pflicht machen durfte, für schöpferische Persönlichkeiten wie Anton Bruckner und Hugo Wolf gegen Mißachtung und Anfeindung bis zur erreichten Anerkennung fördernd einzutreten. Da war Geist von Wagners Geiste in eigener Form und von genialer Art, dem Wagnerianische Dienste in großem Sinne zu leisten waren und geleistet worden sind. Andere Vereine, die etwas Beträchtliches für musikalische Darbietungen aufwenden konnten, vermochten der Gefahr nicht zu entgehen, Musikvereine von lokaler Bedeutung zu werden, denen der Name des Meisters nur etwa noch einen gewissen Ernst und Anstand in ihren bunten Programmen auferlegte. Wollten sie ihrem Namen besser entsprechen, doch aber, von der Not der Wahl gedrängt, Werke von ganz anders gerichteter Kunstauffassung neben ihren gewohnten Wagnerstücken zur Aufführung bringen: so hätte es sich recht gut ausgenommen, wenn dabei versucht worden wäre, etwa in Vortragsform, ohne alte heftige Gegnerschaften aufzuwärmen, wenigstens doch die wesenhaften U n t e r s c h i e d e der neben einander bestehenden künstlerischen Anschauungen und Ausdrucksweisen mit klarer Entschiedenheit belehrend darzulegen. Die Begründung einer noch fehlenden Wagnerischen Ästhetik wäre alsdann eine gewiß bedeutende Eigentümlichkeit der Wagnervereine gewesen. Es hat sich nur leider nichts dergleichen gezeigt. Der Einzelne, der sich dessen bedürftig fühlte, fand hier im Bunde nicht die wünschenswerte Hilfe. —

Vorträge hatten zwar stäts auch zur Tätigkeit unserer Vereine gehört, wofür vornehmlich und zuletzt fast ausschließlich die „Akademischen" rühmliche Beispiele gewesen sind. Jedenfalls ist zu bedauern, daß solcher Vereine nicht mehr sich gebildet oder erhalten haben. Der deutschen Jugend gerade wäre zur Zeit des herrschenden Materialismus der ideale Geist Wagnerischer Kunst- und Weltanschauung sicherlich heilsamer gewesen, als etwa der gleichzeitig so stark wirksame Einfluß eines leicht mißverständlichen und mißleitenden Nietzsche. Es sind aber nur der Berliner und

der Leipziger Verein bestehen geblieben, durch „alte Herren" trefflich unterstützt und auf guten Wegen erhalten; der Leipziger hat sogar alle Kriegsjahre hindurch in bescheidenem Maße, aber rechtem Sinne löblich fortgewirkt. Der „Wiener" hatte sich längst über das streng Akademische hinaus eigentümlich entwickelt, und ist erst neuerdings durch Einschluß der jungen „Germanisten" wiederum mehr zur Jugend zurückgekehrt. Wer aber die Jugend hat, der hat nicht nur, wie es heißt, die Zukunft, sondern überhaupt das Leben. So würde es in Zukunft ein Lebensbedürfnis und ein Lebensrecht für unsere Vereine zu bedeuten haben, wenn sie die Pflege belehrender und klärender Vorträge, als eine geistige Fortbildung im Wagnerischen Sinne, auf sicherem Grunde der Meisterschriften, sich ganz besonders angelegen sein ließen. Geschähe dies als eine allgemeine Pflichterfüllung derer, die Wagners Namen vereint, so würden sie damit auch für Außenstehende, die bisher nichts von ihnen sahen, eine Sache vertreten, welche sonst in der Masse des beliebten Vortragswesens nur geringe Bedeutung gefunden hatte. Dabei versteht es sich von selbst, daß es sich nicht allein um Musik und Theater, ja nicht allein um Kunst handelt; denn immer bleibt grundsätzlich zu berücksichtigen, daß die gesamte Wagnerische Gedankenwelt sich aufbaut auf der tiefen Erfassung des deutschen Geistes, des deutschen Volkstums, der deutschen Kultur als der notwendigen, lebendigen Voraussetzung und Grundlage alles weiteren geistig-künstlerischen Ausdrucks. Dieses Aufbauen vom festen völkischen Bewußtsein aus wird für die Wagnervereine künftig die charakteristische Lebensregel sein und bleiben müssen; und es bedarf keines weiteren Wortes, um zu begründen, wie sehr eine solche Betrachtungsweise und Bildungspflege für die deutsche Jugend, ja, für den deutschen Volksgeist, gerade nach dem Kriege eine allerdringendste Notwendigkeit sein werde. Jeder Einzelne, der sich schon lebhaft dadurch bedrängt fühlt, wird nach Anschluß an Gleichgesinnte verlangen, und Manche, die sich selbst über die große Not der Zeit noch nicht klar wurden, werden dankbar einem Bunde anhangen, der ihnen durch gemeinsames Erörtern, Belehren und Bestreben darüber Klarheit und darin Festigkeit verschafft. Um aber dies zu erreichen, dazu muß eben ein solcher Bund bereits bestehen und sich auch einigermaßen zur Beachtung und zur Geltung bringen. Er darf nicht im Winkel sitzen bleiben, wo er verkümmert, sondern, selbst um die Bedeutung des „Winkels" zu verkünden, wird er aus dem Winkel hervortreten und einer noch so fremden Welt sich wenigstens zeigen müssen: „Da bin ich, darum darf ich da sein!"

Was zunächst im Innern eines Vereines für die Beteiligten unter und für einander sich vollzieht, das soll also in der Folge, je kräftiger und bestimmter es sich dabei ausbildet, gewiß auch der weiteren Pflicht bewußt werden, über den engeren Kreis, wo immer die Gelegenheit sich darbietet, auf den öffentlichen Geist des Volkes einwirken zu helfen. Daran haben die Wagnervereine, schwach wie sie sich fühlten, gar noch nicht ernstlich zu denken gewagt. Wenn sie jedoch Sinn und Mut ihres Meisters nur einigermaßen ihr Erb und Eigen nennen wollen, müssen sie gerade als ein Bund von bestimmter völkischer Gesinnung und Anschauung sich nachdrücklich betätigen an jener dringendsten Friedensaufgabe ihres Volkes, sich selber wieder zu gewinnen und vollbewußt durchzusetzen. Auf die Zahl kommt es dabei gar nicht an, nur eben auf die Tatsache des Bundes, der als solcher die beschränkte Fähigkeit des Einzelnen zu steigern vermag. Wo immer Undeutsches, Deutschfeindliches sich zeigt und regt, vorab auf dem künstlerischen Gebiete, aber auch in allen völkischen Dingen, da sollte solch ein rechter Wagnerverein nicht dahinten bleiben mit einem entschiedenen Bekenntnisse und im redlichen Kampfe für das, „was deutsch und echt". „Wüßt's doch Keiner mehr, lebt's nicht in deut-

scher Meister Ehrung!" Und dieser wollen wir als Diener eines größten Meisters, unseres letzten Großen, mit deutlicher Selbstbezeichnung, doch eben insonderheit dienen. Wo solche Bünde bestehen, die ähnliche Gesinnung hegen, verwandte Bestrebungen pflegen, in gleichem völkischen Grunde wurzeln, müßten wir über mancherlei Bedenken und Andersmeinungen hinweg uns in öffentlichen Erklärungen und Forderungen gemeinsam ihnen anschließen. Des Meisters Name sollte uns doch sicherlich genügend berechtigen, uns jedenfalls ermutigen, ebensogut oder besser als viele Andere derart einen geeinigten festen Willen zu äußern und durchzusetzen, wo es ernstlich einer Gefahr für unser Volkstum, einer Verwirrung oder Ertötung völkischer Edelkräfte gilt. Wir würden dabei freilich oft genug auch allein stehen müssen, dürfen dann aber uns nicht scheuen, sehr deutlich eine andere Sprache zu reden, als wie sie vom Tage, auf dem Markt, von den öffentlichen Stimmen geredet wird. Ohne uns als Wagnervereine in die Politik zu mischen, würden wir sogar ein Hauptaugenmerk darauf zu richten haben, daß der wesenhafte Unterschied in klarem Bewußtsein gehalten wird, der zwischen Politischem und Völkischem besteht. Man soll bei uns keinesfalls meinen, für eine „politische Partei" einzutreten, wenn man für das deutsche Volkstum eintritt. Viel guter deutscher Wille wird durch solche Vertauschung der Begriffe von undeutscher Seite heutzutage verleumdet und gehemmt.

„Heutzutage" — fast möchte man sagen: „Heutzunacht"! Das „nach dem Kriege", was man sich als den ersehnten Frieden gedacht, ist übelster Unfriede, Umsturz, Auflösung, Untergang, — Undeutschtum in unerhörtem Maße geworden. Man schämte sich des eigenen Volkes, man glaubte verzweifeln zu müssen an allem Deutschtum. Man sah nur noch schwarz, nur noch Nacht um sich her, auf der ringsum tötlich gefährdeten Stätte, die einmal unser schönes großes Deutschland war. Doch seltsam! Die alle dies aufs Tiefste mitempfindenden „Bayreuther" konnten nicht derart in Scham, Verzweiflung und Nacht versinken. Sie sahen und sehen immer noch Licht; sie können glauben und hoffen. Sie frugen sich: „War denn dies untergegangene Deutschland *unser* Deutschland?" Und antworteten: „Nein! *Unser* Deutschland *lebt* noch!" Wer, wie ich, zu seinem 70. Geburtstage, unzählige beglückende und innig dankenswerte Zurufe aus allen Teilen der weitverstreuten Wagner-Gemeinde erhielt, den umklang darin ein herrlicher einstimmiger Chor ungeschwächt vertrauensvollen, selbstbewußten, sicher geführten deutschen Geistes. Da zeigte sich ein anderes deutsches Volk, ein dennoch vorhandenes Deutschtum, das in jene Welt des augenblicklich rasenden Tages der Schmach und des Unfriedens durchaus nicht gehört. Hier war die Welt der Meister lebendig, und ist das nicht am Ende doch die wahre deutsche Welt? Die tief wurzelnd unvergängliche? Die uns innig einigend einige? „Ausnahmen!" nennt ihr diese Meister? Gewiß? Aber — gerade die Ausnahmen sind doch das Wesentliche; nichtssagend ist die Allgemeinheit. In den Meistern lebt die deutsche Seele; bei ihnen ist Deutschlands Heimat. Nicht etwa nur als eine bequeme Fluchtstatt für Weltabgewandte, die sich dort ein Jeder mit seiner Klage oder seiner Freude in den Winkel der „deutschen Denker und Dichter" setzen möchten! Nein, vielmehr als die aus Tiefen sprudelnde Quellstatt für unerschöpfliche, beseelende und veredelnde Kräfte im Kampfe mit Allem, was draußen undeutsch ist, und nicht minder in der Schule für Alles, was seines Deutschtums vergessen hat! Ist denn die Welt da draußen, diese treulose, feigherzige, frevelhaft leichtsinnige, diese betrügerische, räuberische, wahnwitzig selbstmörderische, diese mit alledem den weltenweit tätigen Raff- und Wirrhänden des Ahasverus ausgelieferte, diese Welt ohne Ehrfurcht, Würde und Seele — die *deutsche* Welt? Ist die nur von unten her das Niedrige,

Vernunftlose, Dumpfgierige zur Oberfläche des äußeren Lebens befördernde Masse, diese blind verführte, heillos verwirrte, durchaus erkrankte, wirklich das „Volk", worin sich ein Volkstum offenbart, — dasselbe Volkstum, dessen Offenbarer unsere deutschen Meister sind? Das ist es gewiß nicht! Es ist nur gerade heutzunacht eben „obenauf" gekommen und beweist, daß es sich nicht auf der Höhe zu halten versteht, weil es keine Stützen in der Tiefe hat, weil es nicht von innen gebaut ist, wie das wahre Deutsche. Wohl mögen mitten darunter viel liebe, gute, echte Seelen, nur leider unklare, gefangene Geister, schwer atmend, seufzend, ja schreiend nach Befreiung sich befinden, die jetzt, im Irrenhaus der falschen Freiheit eingesperrt, dennoch wähnen auf dem rechten Wege zu sein nach der goldenen Zukunft des Menschengeschlechtes. Sie sollen geachtet und bemitleidet sein; ihnen müßte geholfen werden von den besser Wissenden, den geistig Begünstigten, den seelisch Lebendigen und Gesunden. Hätten diese nur die Macht! Sie hätten sie aber sich zu gewinnen aus der innigen Einigkeit eines gemeinsam bekannten und betätigten Bewußtseins dessen, was deutsch ist, und dessen, was das für den deutschen Geist erreichbare, aus ihm erblühende, reine Menschentum sei. „Vereine" zu bilden ohne den vollen Ernst solcher tiefen Pflichterkenntnis hat in dieser unserer albdruckschweren Fieberstunde vor Morgengrauen keinen Sinn und Zweck.

Wir „Bayreuther" nun gehören zu denen, die das wissen, daß es andere Kräfte und Geister, andere Grundlagen und Ziele, andere Aufgaben und Pflichten gibt, als die, von denen etwa draußen die laute Rede und das leere Lärmen geht; und eben, weil wir Wissende dessen sind, sollen und müssen wir auch Erfüller dieser Aufgaben und Pflichten sein. Zweifellos sind wir nicht die Einzigen, hoffentlich nur ein kleiner Teil der Deutschen, die mitten im Wirrwarr der Vergänglichkeiten einer kranken Weltnachtsstunde das Bewußtsein des unvergänglichen Deutschtums und den Drang zu seiner Bekennung und Betätigung sich innerlich bewahrt haben. Unter der Oberfläche, welche die Zeichen der Zeit trägt, lebt sicherlich, heute wie je, zu mannigfaltiger Gestaltung befähigt, das wunderbar geistige Wesen, das wir aus seinen edelsten Kundgebungen aller Zeiten als das gottgewollte und auch im Leiden gottgesegnete Deutschtum erkennen. Uns aber ist dafür doch noch eine ganz besondere Gewähr, eine persönliche Beglaubigung und ein unverlierbar ererbtes Besitztum zuteil geworden, durch unsern Meister, durch seine lebendige Kunst, durch sein bestehendes Bayreuth. Das haben wir gehabt, und das Bewußtsein, daß wir es nicht nur gehabt haben, sondern haben und behalten, wenn wir nur „wollen", wie es des Meisters Erben gewollt haben, wie sein Sohn es will: Das ist's, was uns alle eint, was uns berechtigt, einen „Bund" zu bilden! Kinder Bayreuths mit Wagners Sohn! Ja, hätten wir es nur mit schönen beliebten Einzelwerken zu tun, dann möchte ja wohl auch jeder Einzelne an seinem jeweiligen künstlerischen Erlebnisse behaglich sich genügen lassen! Aber — wir haben Bayreuth, und damit den Beruf, den Grund, die Pflicht zur Gemeinschaft. Es ist uns ein Bundesheiligtum, gleichwie es die feste Burg ist für den Bund der Künste, den großen Kunstausdruck der deutschen Seele. Wenn Alles wankt, wir haben Boden unter den Füßen. Wenn Keiner weiß, was er will, wir wissen, was wir sollen. Wenn das Volk vaterlandslos wird, wir kennen unsere Heimat. Wenn um uns Kronen fallen, wir haben unseren Herrn und Meister, der die sich selbst geschmiedete, unverlierbare Krone des deutschen Geistes trägt. Und dies Alles eben ist kein zufälliger äußerlicher Vorteil, der uns zum Eigengenuß in den Schoß gefallen wäre, sondern eine große innere Kraft, die zu immer wieder lebendigem Ausdruck drängt, die leben und wirken will, zum Besten aller Seelen, die dafür empfänglich und zu wecken sind. Es ist die Kraft, die selbst unseres Bundes innige und einige Seele

sein, die unser Bund — (gleichviel ob geschlossener „Verein" oder freie Gemeinde) — verkörpern soll — wenn wir nicht nur sein wollen, wie die anderen Alle — oder weniger als sie!

„Das Heranwachsen des Baues und all seiner Anforderungen von innen" verlangte einst Richard Wagner von seinem Theater. Dies Wort dürfen wir symbolisch nehmen für jede deutschvölkische Angelegenheit, für die Gesamtaufgabe unserer zukünftigen Kulturarbeit. Das Innere aller Dinge, welche zusammen unsere Kultur bilden, ist unser Volkstum, und unendlich groß ist das Feld, worauf dieses Volkstum sich fürderhin allem Gegnerischen zum Trotz in schwerem Friedenskampfe wird bekunden müssen. Auf diesem Felde wartet auch unser, wenn wir vereinigt daran teilnehmen wollen, eine unbegrenzte Aufgabe. Wir werden sie in unseres Meisters Sinne, im deutschen Geiste leisten, wenn wir sie von jenem innerlichem Lebenskerne aus anfassen, wenn wir überall auf diesen Kern hin dringen. Indem wir also dem Volkstum dienen, werden wir der deutschen Eigenart, jener „Innerlichkeit" genüge tun, woraus allein das Deutsche auch nach Außen hin und in allem Äußerlichen sich heranbilden und betätigen kann. Unser Bund wird, um seinem Namen voll zu entsprechen und Ehre zu machen, dieser deutschen Innerlichkeit überall zu dienen haben und eben darin seine Einigkeit begründet wissen. Der Innerlichkeit der Dinge entspreche die Innigkeit, die Anteilnahme der Seele am gemeinsamen Tun, wie wir es von der Kunst her kennen, die der Dinge Seele in völkischer Sprache wesensverwandten Seelen offenbart. „Innig-einig" darf danach recht eigentlich als das Leitwort aller wahrhaft Deutschgesinnten ausgesprochen werden; es soll auch unser Leitwort, unser „Gefühlswegweiser", mehr noch: unser Tatleiter sein und bleiben. Die Seele der Sache ist unsere Sache. Ihre vielverkannten und vernachlässigten Anliegen geben unserem Bestehen und Wirken ihre Berechtigung. Gewinnen wir in solchem Bestreben eine mitwirkende Bedeutung für die dringende Notwende deutscher Zukunft, so wird sich auch an uns und durch uns, so wenig Einzelne wir sein mögen, das Bundeswort Goethe's erfüllen:

„Wer dann das Innere begehrt,
Der ist schon groß und reich:
Zusammen haltet Euren Wert,
Und Euch ist Niemand gleich!"

Hans von Wolzogen.

Friedensaufgaben.

Der furchtbare Krieg hat viele und teure Kulturwerte vernichtet. Und so schön und groß sich einen Augenblick lang — im Sommer 1914 — der „deutsche Geist" bekundet hat, was ist inzwischen von ihm übrig geblieben? Wohl hat sich draußen im Felde bis zuletzt ein Heldentum bewährt und dem deutschen Namen neue Ruhmeskränze geflochten, aber welch niederdrückendes Bild zeigt die Heimat, unwert sich erweisend der großen Geister und Meister, die sie einst zu gewaltiger Macht und Größe geführt. Wo bleiben die Eigenschaften, die man seit den Tagen der alten Germanen an uns Deutschen geschätzt hat? Die wahrhafte Heldengesinnung, die, getragen vom Werte des eigenen Volkstums, selbst einen Untergang in Ehren vorzog einem Leben in Schmach und Sklaverei? Und die altgermanische Mannentreue zum angestammten Herrscherhaus, ist die wirklich dahin, erdrückt durch die hohlen Phrasen von Selbstbestimmung und Freiheit? Ist's wirklich schon so weit gekommen, daß „kein Fürst bald mehr sein Volk versteht"?

Mag der künftige Friede wie immer ausfallen, eines ist jetzt schon sicher: Er wird dem deutschen Volke ungeheure Opfer aufladen und viele Jahrzehnte werden nötig sein, um das, was dieser Krieg zerstört hat und was durch den Frieden verloren wurde, wieder aufzubauen. Um aber unser im Innern sich selbst zersetzendes und zerspaltendes, von außer her gedemütigtes und geschwächtes Vaterland zur alten Größe und Bedeutung zurückzuführen — eine Hoffnung, an der wir trotz allem noch festhalten —, wird es nicht nur der äußersten physischen Kraftanstrengungen bedürfen, sondern vor allem einer *inneren Wiedergeburt des Deutschtums*, ohne die alle geistige und körperliche Mühe vergeblich bleiben müßte.

Für diese innere Wiedergeburt brauchen wir Führer und Leiter, brauchen wir Persönlichkeiten, die uns Vorbilder sein können, Männer, die uns dahin weisen, wo die rechten *Friedensaufgaben* zu lösen sind. Wer in Hans von Wolzogen's Buche „Gedanken für die Friedenszeit" blättert, der wird einen starken Hauch jenes Geistes verspüren, in dem wir an diese Friedensaufgaben herantreten müssen, er wird aber auch im Einzelnen auf Pflichten und Arbeiten verwiesen, deren Beherzigung nicht angelegentlich genug empfohlen werden kann.

Was darnach vor allem unser Ziel sein muß, das ist nicht etwa der „ewige Friede", sondern der innere Friede, aus dem erst die idealen Kräfte, die echte deutsche Kultur, die reine christliche Sittlichkeit sich entfalten können. Dabei handelt es sich wenig darum, ob man „Optimist" oder „Pessimist" ist, es kommt nur darauf an, die „moralische Bedeutung" der Welt anzuerkennen, aus der wiederum die Pflicht als eine sittliche Seelenkraft erwächst. Ernst und Vertrauen, ja eine religiöse Sicherheit sind nötig für die schwere Arbeit nach dem Kriege, „auf der Masse der Stumpfen und Dumpfen, der Leichten und Seichten, eine würdige Friedenswelt zu gründen".

Was wir hauptsächlich brauchen, das ist der Wille — nicht zur „Kultiviertheit", wie sie die Franzosen besitzen, sondern zur wahrhaften *Kultur* als einer „aufstrebenden und aufbauenden Wirksamkeit der menschlichen Seele". Das kann aber nicht geschehen ohne ein religiöses Ideal, das wir in der Verschmelzung von Christentum und Deutschtum erblicken. Gewaltig und hoher Verantwortung voll ist die Aufgabe der Kirche der neuen Zeit gegenüber. „Sie muß dem andringenden Leben auch wieder Leben zu bieten haben". Sie soll die „volle, warme, freie Herzensweite" nicht vermissen lassen. Ja, selbst die Kunst dürfte ihr nicht zu „weltlich" dünken, um

sich ihrer zur seelischen Einwirkung auf unser Volk zu bedienen. „Die rechte Kunst zu finden, welche dem deutschen Geiste eigen, dem christlichen mindestens nicht entgegen ist, welche erfreut, ohne herabzuziehen, erhebt, ohne zu ermüden, würde Aufgabe wahrhaft künstlerischer Menschen sein; daß aber überhaupt auch in dieser Richtung für die Bewahrung der deutsch-christlichen Edelkräfte nach den Schlachten gesorgt werde — sollte dies nicht mit zu den möglichen Bemühungen einer pflichtbewußten und volkstümlichen Kirche gehören? Zum wenigsten dürfte sie nicht alles geschehen lassen, was in Verkennung solcher Aufgabe geschieht!"

Das gewaltige Erlebnis des Krieges muß uns mehr denn je zum entschiedenen Deutschtum führen. Der unpolitische Kampf um dieses Deutschtum wird auch im Frieden noch weitergehen. In diesem Kampfe aber braucht unser Volk keine „Vertreter" — wir haben gesehen, was diese „Vertreter" geleistet haben — sondern Führer, die selber mit ihrer ganzen Persönlichkeit den deutschen Geist vertreten. Können's keine Lebenden sein, so halten wir uns am besten an die „vier großen Propheten des Deutschtums": Luther, Goethe, Bismarck und Wagner. Überhaupt an unsere deutschen Meister. Und Sache unserer Kulturbildner muß es sein, was sie in diesen Persönlichkeiten als Wesenheit erkannt haben, dem Geiste des Volkes erziehend, lehrend, gestaltend mitzuteilen.

Es wird vielfach behauptet, daß uns die klassisch-humane Weltbürgerschaft im Blute liege. Demgegenüber macht Wolzogen mit Recht darauf aufmerksam, daß die Idealisten der Humanität immer vergessen, daß wir Deutsche nicht allein auf der Welt sind, daß die andern, die auch noch da sind, gar nicht Arm in Arm mit uns gehen wollen. Der altgeschichtlich vererbte Gegensatz der Völker wird immer bestehen bleiben, daher „nach außen hin, gegen die Nichtwollenden und Übelwollenden: deutsches Selbstbewußtsein, Pflichtgefühl, mannhafte Abwehr, kurz — treu behauptete deutsche Art." Unseren Politikern gibt Wolzogen die treffliche Mahnung, gerade wenn unsere Vaterlandsliebe so gewissenhaft sein soll, wie unser Volksgeist, die politische Klugheit nicht außer Acht zu lassen: „Das Gewissen muß sich in der Politik das Korrektiv der Klugheit gefallen lassen, andererseits aber auch, damit in möglichster Verbindung, die Klugheit unter dem Korrektiv des Gewissens bleiben." Auch auf unseren deutschen Militarismus, den jetzt nicht nur von unseren Feinden viel geschmähten, sollten wir stolz sein. Er gehört zum deutschen Volkstum; er schafft erst die Organisation des Volkes zum Staate selber, die Gesamterziehung der Nation.

Dem demokratischen Geist, dessen Wellen sich jetzt über unser Land ergießen und der dem Volke völlige Freiheit und Mündigkeit bringen will, werden wir nach wie vor mit Mißtrauen gegenüberstehen. Wir werden uns von großen Schlagworten, die durch stäte Wiederholung nicht wahrer werden, nicht fangen und täuschen lassen. Auch die Führer der Menge, das wissen wir, sind nicht die wahren Volksvertreter; sie können es nicht verhindern, daß mit der Demokratisierung die „Oberfläche" zur Herrschaft kommt, daß, was bisher am deutschen Wesen großzügig war, in Kleinlichkeit sich auflöst. Für uns gilt jedenfalls die Mahnung, „die Gefahr der Kleinzügigkeit überall abzuwehren und aufzuheben und die sittliche Großzügigkeit des Deutschtums zu bewahren und zu bewähren".

Besonders unsere Jugend, das neu heranwachsende Deutschland, müssen wir in diesem Geiste erziehen. „Wir müssen ihr die Mittel reichen zum vollen Bewußtwerden ihres Deutschtums gegenüber jedem Geiste und Gifte, die es ihr verderben wollen, ja gegenüber einer Allgemeinheit, welche bereits unter dem starken Einflusse solcher unserem eigenen Volksideale fremder und feindlicher Mächte steht und die ihr keine anderen oder wenig andere Mittel darbietet, um sich innerhalb dieser Allgemeinheit noch den Zusammenhang mit einer großen Vergangenheit zu er-

halten, der allein eine deutsche Kultur gewährleisten kann". Denn wehe einer Jugend, die nicht mehr die Möglichkeit reiner Begeisterung besitzt, die Stimmung und Richtung auf das Hohe, die Verehrung des Großen, die Ehrfurcht vor dem Ernste der Kunst, den Glauben an das Deutschtum.

Zu kämpfen gilt es ferner wider den undeutschen Handelsgeist, der schon vor dem Kriege unser Volk immer mehr in den Materialismus hineintrieb und der während des Krieges in geradezu erschreckendem Maße weiterwucherte. Wohl dürfen wir Handel treiben und „Geschäfte machen", doch nicht nur, um den Reichtum einzelner zu nähren, das Unternehmertum zu heben, sondern zum Besten und zur Förderung unseres ganzen Volkstums. Nirgends sollen wir das Schlechte und Gemeine dulden, überall für die Würdigkeit unseres Volkslebens sorgen und „mit mutiger Strenge unermüdlich gemeinsamen Einspruch erheben wider alles, was dieser Würdigkeit nicht entspricht und sie schädigt". Friedrich Lienhards Wort „Wir müssen Deutschland seine Seele geben — wiedergeben" sei unser Friedenswerk, die Aufgabe unseres Krieges im Frieden.

Wir Deutsche, die wir dem Drange nach der Höhe, den Blick in die Tiefe, den Sinn für das Sittliche wie für das Sachliche, den Willen zum Dienste des Ganzen und Großen besitzen und, daraus erwachsen, die herrlichsten Werke der Kunst und des Gedankens, des Wissens und Glaubens, wir müssen die heilige Verpflichtung fühlen, „das Edelste in uns, aus allem Gemisch unserer minder und mehr erfreulichen Eigenschaften oder Aneignungen, aufzubieten, um in strenger Erfüllung unserer Pflichten dem Niederträchtigen in aller Welt gegenüber standzuhalten und dem Edlen Raum zu schaffen".

So gipfeln unsere Friedensaufgaben eben immer wieder in den Pflichten gegen die Heimat, gegen unser Volkstum. Was darin das bleibend Gute, das lebendig Echte ist, das müssen wir aufsuchen und kräftigen. Besonders auch in der Kunst, im Theater gilt es immer wieder, die undeutschen Einflüsse, die auch der Krieg nur wenig zurückgedrängt hat, auszuschalten oder doch nach Möglichkeit einzudämmen. In diesem Kampfe gebe es keinen Waffenstillstand. „Bewußtes Deutschtum, gewollte deutsche Kultur" muß unsere Losung sein und bleiben.

Mit unermüdlicher ernster Eindringlichkeit hat uns Hans von Wolzogen diese Aufgaben und Ziele gewiesen. Und wenn wir einmal verzagen oder zweifeln und schwanken wollen, so gibt es nichts Besseres, als sich aus dem Born dieser Gedanken frischen Mut, Sicherheit und Glauben zu holen. Selbst ein Überzeugter kann er wieder überzeugen. Das Wirken und Mühen solch berufener Kulturbildner immer fruchtbarer zu machen, ihr Wissen und Wollen immer wieder dem Volke vorzuhalten und es damit zu seiner inneren Wiedergeburt zu stärken, das soll auch eine und nicht die geringste unserer Friedenspflichten werden.

Dr. **Carl Siegmund Benedict.**

Vom Werte des Menschen.

Von Dr. Karl Grunsky-Stuttgart.
(W.-M.)

1. In die Frage nach dem Werte des Menschen mündet so ziemlich das ganze vielverzweigte Gewirre philosophischer und religiöser Untersuchungen. Denn wir können, selbst bei größter Zurückhaltung im Urteil, den Zwang nicht aufheben, das menschliche Verhalten nach gewissen Zielen bestimmen zu müssen. Solche sind nicht ein für allemal gegeben und als unabänderlich ins Unbewußte verlegt, wie beim Tier, sondern durchlaufen unser Bewußtsein und durchdringen es mit allgemeinen Vorstellungen von Wert und Unwert. Wie in einem Kampf ums Dasein ringen in unserer Seele die Bilder gewisser Zustände um den bestimmenden Eindruck; darnach werten wir dann eigene und fremde Leistungen. Ohne Rangordnung von Werten kommt im wirklichen Leben auch der vorsichtige Naturforscher nicht aus, der am liebsten alle Kräfte auf Maß und Gewicht zurückführt.

2. Eine nach allen Seiten genau abgestufte Treppe von Werten aufzubauen ist Sache eines überschauenden Denkens. Hier greifen wir einen alten Gegensatz heraus, der die Gemüter von den griechischen Zeiten an beschäftigt hat: das Widerspiel von Bewegung und Ruhe. Das Kind freut sich zuvörderst dessen, was sich bewegt. Es zieht das Tier der Pflanze vor, es tummelt sich und meidet Stillstand und Stille. Das erwachende Bewußtsein gönnt der sinnenden Betrachtung Raum, der Körper sucht allmählich andere Erholung als nur im Schlaf, und der Geist verweilt gelegentlich gerne bei Einem Gegenstand, um unter seine Oberfläche zu sehen. Diese verschiedenen Wertungen von Bewegung und Ruhe prägen sich auch in der großen Münze des Denkens aus, an der Philosophie und Religion arbeiten: als letztes Ziel schwebt beiden ein Zustand der Ruhe vor, in dem sich Gegensätze ausgleichen; dem Vergänglichen tritt das Unvergängliche, dem Wechsel das Bleibende gegenüber. Die Griechen suchten das gleichartige Sein, das in ungleichartigen Gestalten ruht, den Einen Gott, dessen Kraft in allen Göttern steckt. Als das höchste Ziel erscheint der menschlichen Seele die sich gleichbleibende Ruhe, weil nur diese einen festen Boden gewährt, um den wechselnden Eindrücken, denen sonst unser Steuer preisgegeben wäre, standzuhalten. Das Glück der Seelenruhe wird nicht allein von solchen Schulen erstrebt, die sich an schöpferischer Erbauung beteiligen, wie von den Platonikern und Stoikern, sondern ebenso auch von den Seiten gepriesen, die es nie zu einer nachhaltigen Überlieferung brachten, weil sie mehr zersetzten als zusammengefügten, nämlich von Epikuräern und Skeptikern. So wird es auch der heutige Anbeter von Kraft und Stoff in seiner auf die Masse berechneten Denkweise etwa begreiflich erscheinen lassen, daß Aufregung ungesund sei, daß einer mit kühlem Blute besser durchkomme als mit hitzigem.

3. Unendlich viel haben die Griechen durch jene Richtung auf Seelenruhe zur menschlichen Charakterbildung beigetragen. Sie wiesen darauf hin, daß nur der Achtung verdiene, dessen seelische Kraft zur Beherrschung der Leidenschaften ausreiche; aus der Selbstbeherrschung ergab sich dann die unabhängige Ruhe, die man äußeren Einflüssen entgegensetzte. Wie groß steht ein Demosthenes vor uns! Polyeuktos bildete ihn mit gesenktem Kopfe und verschränkten Händen. Wenn wir ihn so betrachten, tritt uns die Seelenruhe nicht als etwas entgegen, das jede Bewegtheit ausschlösse. Vielmehr gibt sich im Ausdruck der Miene und Gebärde

die Ruhe als lebendige Kraft zu erkennen, die sich ungünstigen Einwirkungen gegenüber behauptet, und die Betätigung solcher Kraft nennen wir: Kampf.

4. Damit sind wir einer Sache inne geworden, die zwar für sich selber einfach genug wäre, die aber in der Welt draußen nicht überall und nicht immer anerkannt worden ist: Der Charakter als erstrebenswerte Eigenart besteht nicht in der Ruhe, welche sich des Dreingreifens enthält, sondern in der Ruhe, welche die Ruhe anderer stört. Man hat dies im Christentum manchmal vergessen und das Ziel, das im Himmel erst erreichbar ist, aufs Irdische übertragen, als lasse sich hier schon ein kampfloses, harmonisches Dasein erleben. Oder man hat das Leiden hienieden so verstanden, daß man alles über sich ergehen lassen und nirgends den Hebel ansetzen soll, dessen Kraft eine Veränderung erzwingt. Diese Gedanken mögen gut gemeint sein, aber sie führen zu einer Wertung des Menschen, die jener widerspricht, die Jesus lebendig und lehrhaft gewiesen hat.

5. Was macht uns den tiefsten Eindruck an Jesus? Doch wohl seine Erregbarkeit dem Unrecht gegenüber. Er kann kein Unrecht zulassen. Er wirkt ihm auf zweierlei Weise entgegen. Erstens indem er dessen Ausführung unterbricht, aufhält, hindert. So bei der Reinigung des Tempels. Das tiefsinnigste der Evangelien stellt die Austreibung der Wechsler recht greifbar an den Beginn und Ausgang des Wirkens Jesu. Dieser Vorgang wird nicht vereinzelt gewesen sein, sondern sich wiederholt haben; als Kennmal ward die Tempelreinigung festgehalten.

Die zweite Art, wie Jesus Unrecht bekämpft, ist der innere Weg, der zum Willen des Menschen führt: Gleichgiltigkeit, Duldung, Freude gegenüber dem Unrecht soll sich in Vorsicht, Meiden, Abscheu verwandeln. Dieser Weg ist zwar weiter als der erste, aber nicht weniger gangbar. Alle Belehrung, die Jesus über Ursache und Folge der Sünde erteilt, dient dem Einen Ziel, sie unwirksam zu machen. Jene beiden Wege gehören also eng und unzertrennlich zu einander. Nur dort darf ich der Ausübung des Unrechts entgegenwirken, wo sich der Versuch, es anders zu bessern, als vergebens herausgestellt hat. In diesem Fall war z. B. auch Luther, der den Ablaßwucher zunächst abzustellen suchte, indem er Eingaben an die zuständigen Behörden einreichte. Auf der andern Seite ist eine Belehrung über die Folgen des Unrechts gegenstandslos, wenn man es unterläßt, Unrecht, das schon auf den Weg gebracht ist, aufzuhalten. Und stäts ist Unrecht auf dem Weg! Überall hat man Gelegenheit, ihm entgegenzutreten. Gegen Unrecht zu predigen, ohne es abzustellen, ist feig oder heuchlerisch. Wie freute man sich über Luthers Thesen: man rühmte, daß einer kommen wäre, der drein griffe!

6. Jesus hat uns also ein klares Vorbild geschaffen, wornach der Wert eines Menschen zu bemessen sei: nach dem Kampfe, der gegen das Böse geführt wird. Daß Jesus eine Kampfnatur war, das haben besonders die Germanen betont, denn bei ihnen waren Kampfgedanken von jeher lebendig, und der einzelne achtete es als Höchstes, fürs gemeinsame Volk Leib und Leben einzusetzen. Der Kampf, den Jesus führte, hat auf die Besten unter ihnen um so tiefer eingewirkt, weil er notwendigerweise ein Gegengewicht gegen die allumfassende Liebe bildet. Gerade jenes vierte Evangelium, das uns gleich in den Kampf einführt, läßt als Beweggrund des Hasses gegen das Unrecht deutlich die Liebe zu den Menschen erscheinen. Aber nicht überall tritt Liebe mit lieben Reden hervor. Aus Jesu Munde quellen auch Worte, die bis zur Vernichtung verletzen, und daß er des Geistes Schwert geführt hat, kann man nicht bestreiten. Die Liebe, als deren Inbegriff er gilt, fand nicht bei allen Gegenliebe. Es gab Menschen genug, die keine Lust bezeugten, erlöst zu werden. Es gab Willensrichtungen, die seiner Liebe stracks zuwider-

liefen. Diesen Widerstand hat er nicht dadurch zu brechen gesucht, daß er in Liebe vor ihm abglitt oder zerfloß, sondern daß er ihn bekämpfte. Seine Weherufe enthalten schlechterdings kein Wort, das der Sprachgebrauch als Ausdruck freundlichen Entgegenkommens deuten könnte. Vielmehr gehören sie nach Ton und Wort zur Gattung persönlicher Beleidigung und wurden von den Betroffenen ohne Zweifel so aufgefaßt. Dies mag den Endkampf beschleunigt haben. Jesu Ausgang steht klar vor uns als Folge seines mutigen Auftretens. In diesem Eindruck werden wir etwa durch Anhören der Passionsspiele in Oberammergau bestärkt; vielleicht kam Rassenhaß hinzu.

7. Warum aber hat Jesus seinem Ende keinen Widerstand geboten? War er ein Schwärmer, als er in den Tod ging? Nein. Wer den Kampf als Schwert der Liebe erkannte, von dem dürfen wir nicht als von einem Schwärmer reden! Er hatte die Tatsachen und Kräfte, die in Leben und Geschichte wirken, als Zusammenprall verschiedenartiger Willensmächte durchschaut; aber er verzichtet, sich in Sieg oder Niederlage äußerer Gewalt einzumischen. Diesen Sinn hat die Warnung an Petrus: wer das Schwert nimmt, der soll durch's Schwert umkommen. In der Welt des Geistes darf sich der Kämpfer persönlich nicht schützen oder decken. Ihm ist nur der Angriff gestattet, aber die Verteidigung untersagt. Warum? Weil er sich sonst dem Verdacht aussetzt, daß ihm an Erhaltung seines bürgerlichen Wohlseins oder körperlichen Lebens ebensoviel gelegen sei wie an der Besserung menschlicher Unvollkommenheit. Diese Meinung müßte den Eindruck seines Wirkens stören oder zerstören. Jesus denkt auch nicht daran, sein Leben als nötige Grundlage für eine Möglichkeit weiteren Kämpfens zu wahren. Er überläßt sein Schicksal den Gegnern, und sein Opfertod macht den Eindruck seines Auftretens zuletzt so überwältigend, daß der Hingang geradezu als Endbeweis der Reinheit und göttlichen Art, ja als Zweck seiner Sendung gilt.

8. Die Mißachtung der eigenen Sicherheit bekräftigte zugleich alles, was Jesus über das Wesen der Sünde durchblicken ließ. Soweit es für deren Bekämpfung nötig war, hat er sich und anderen von ihr Rechenschaft gegeben: der enge Kreis, den der einzelne um sein eigenes Ich zieht, der schafft und stärkt das Unrecht. Die durchstoßene Enge öffnet uns Blick und Arm zum Nachbarn, zur Gemeinsamkeit. Darum kann ich das Böse in mir nicht bekämpfen, ohne das allgemeinsame Gute zu fördern. Die Einteilung von Pflichten oder Sünden nach den einzelnen Personen, Gegenständen, Angelegenheiten mag begrifflich zur Klärung beitragen. Der Sache nach ändert sie nichts am untrennbaren Zusammenhang persönlichen und allgemeinen Lebens: Wahre Persönlichkeit stiftet Gemeinschaft. Wer seine Person in den Vordergrund rückt, ist für das Allgemeine verloren, und wer für das Allgemeine wirkt, muß den Gedanken an die eigene Person vergessen haben. Die Eigenliebe ist Quelle des Bösen, ja aller Unvollkommenheit in der Welt.

9. Man hat diese Erklärung in Zweifel gezogen, weil wir uns doch nicht selber hassen und aus der Welt schaffen sollen; zur Selbstbehauptung sei es nötig, auf die Versorgung der eigenen Leiblichkeit zu denken. Dieser Einwand trifft nicht das, worauf es ankommt. Der Punkt, wo der Gedanke ans eigene Wohl anfängt, sündhaft zu werden, bestimmt sich einfach genug darnach, daß uns fremdes oder allgemeines Wohl gleichgiltig läßt, und die Erfahrung bestätigt nach dieser Richtung die unseligen Folgen der Eigenliebe. Sie wirkt nicht bloß aufs sogenannte sittliche Gebiet, sie macht nicht bloß einen eitlen Menschen mehr, sondern kann verhindern, daß Zweckvolles, Schönes auf der Welt geschaffen werde. Die Naturwissenschaft wird nicht müde, uns nachzuweisen, wie herrlich das Leben wäre, wenn

sich die Menschheit in geordneter Weise der Naturschätze bemächtigte. Wer hindert sie daran? Wer anders als der eigenliebige Neid, sobald ein Stamm oder Volk in rühriger Arbeit aus der Natur herausholen will, was sie dem Fleiße spendet? Der Neid ist da; Gott hat ihn zugelassen; vielleicht weil er seine Schöpfung nicht fertig wie eine ablaufende Maschine hinstellte, sondern unfertig seinen Dienern und Mithelfern, den Menschen, zur Vollendung anvertraute. Wie dem auch sei, die Eigenliebe, die sich im Neid äußert, begnügt sich nicht, ein sittlicher Schönheitsfehler zu sein, sondern wirkt und wirkt auf alle Gebiete menschlichen Lebens, bis sie etwa im Kriege von Volk gegen Volk unzählige Leiden heraufführt. Oder ein Beherrscher auf irgend einem Feld sei von Eigenliebe geplagt, dulde keinen sachlichen Rat mehr, nur noch persönliche Umwerbung, so wird das ganze Gemeinwesen, dem er vorsteht, in Unordnung geraten.

10. Diesen Zweikampf von Eng-persönlich und Streng-sachlich wird nicht sobald jemand aus der Welt schaffen. Jesus selber hat ihn in einem Gleichnis als unvermeidlich betrachten gelehrt. Allerdings treten wir damit zugleich in Widerspruch mit der Zauberei des Schlagwortes der Entwicklung. Man behauptet etwa, statt den tieferen Ursachen der Kriege nachzudenken, daß die Kriege zwar bisher geschichtlich notwendig gewesen seien, zukünftig aber nicht mehr vonnöten sein werden. Damit wäre eine geradlinige Fortentwicklung ins Gute gegeben, eine Entwicklung, die das Böse selber zum Guten umböge, die einen Gegensatz zwischen Gut und Böse nicht anerkännte, die also auch von keinem Kampf zwischen beiden wüßte.

Dem ist entgegenzuhalten, daß der Fortschritt der Menschheit, soweit überhaupt von einem solchen die Rede sein kann, einzig und allein auf dem Wege des Kampfes erzwungen und nicht wie das Wachsen der Blumen durch natürliches Wurzeln und Sprossen erwirkt wird. Es muß Menschen geben, die sich für Besserung der Verhältnisse nach dem Vorbilde Jesu einsetzen. Das Unvergleichliche in Jesu Auftreten sei nicht abgeschwächt und ebensowenig beim nächsten Anlaß der Heldentod verlangt. Aber wenn Jesus zur Erlösung helfen soll, ist eigene Mitarbeit und der Wille zur Nachahmung unerläßlich. Zwischen ihm und uns muß doch ein greifbares Band sein, sonst hatte sein Leben, so hehr es war, keinen Sinn. Was seinen Martertod betrifft, so gehört er in bestimmte geschichtliche Zusammenhänge, die heraufzuführen in keines Macht liegt. Außerdem mag es Leiden geben, die ohne gewaltsamen Tod enden und doch ein Maß von Qual bergen, das einer gerne mit dem Ende vertauschen möchte, zumal wenn niemand von der Qual weiß oder Verständnis dafür haben kann. Der Gedanke der Nachahmung Jesu ist im ganzen Mittelalter durch die germanische Gemütstiefe rege erhalten worden. Kein anderes Volk hat z. B. dem Buche des Thomas a Kempis etwas Ähnliches an die Seite zu setzen.

11. Während aber das Mittelalter in treuherzigem Gedenken die äußerlichen Merkmale der Leiden Jesu nachzuahmen sich zwang, müssen wir überall auch da christliche Gesinnung sehen, wo ein Kampf gegen schlechten Willen der andern ausgefochten wird. Der Krieg hat uns gezeigt, wie stark der Hang zur Verderbnis ist, der die menschliche Natur knechtet. Viele bereichern sich auf ungesetzliche Weise. Dies wäre nicht möglich, wenn sich nicht andere durch feinere oder gröbere Mittel bestechen ließen. In einer Gesellschaft, in dessen Obhut ein Betrieb gegeben ist, genügt gewiß Eine Stimme, um Betrug zu verhindern. Nur gehört persönlicher Mut dazu, die Stimme zu erheben, da es die Verderbten nicht an Druckmitteln fehlen lassen.

Es gibt kein Gebiet menschlichen Zusammenlebens, das keinen Schwächen ausgesetzt wäre. Der Widerstand gegen sie bleibt immer Sache einzelner starker Per-

sönlichkeiten, die am Unrecht nicht vorbeikommen, ohne dawider zu handeln. Eines ganzen Volkes politischer Zustand richtet sich nach Zahl und Kraft der Kampfnaturen, die dem ganzen Betrieb seine gesunde Ordnung sichern, indem sie alle Schwächen, von der krankhaften Entartung bis zur vorübergehenden Anwandlung emsig und gewissenhaft bekämpfen. Nur wo solche Charaktere wirken, bleibt das Gemeinwesen heil und gedeiht zur Blüte und Stärke. Die Großtaten nach außen, wie sie in den Tafeln der Geschichte prangen, sind zusammengesetzt aus lauter Beweisen des persönlichen Mutes, die einzeln verzeichnet niemand im Gedächtnis behielte. Umgekehrt hängt Verfall und Verderb damit zusammen, daß Bestechlichkeit um sich greift, daß sich wenige mehr gegen das Unrecht auflehnen. Tausend und abertausend Namen sind gewiß mit Recht vergessen, weil ihre Träger nicht mehr den Mut aufbrachten, sich gegen das Böse zu wehren.

12. Diese Erkenntnis verschiebt allerdings die gewöhnliche Wertschätzung des ruhigen Bürgers, der schweigen gelernt hat, seine Familie redlich versorgt, allem Bedenklichen aus dem Wege geht, mit Ansichten und Taten hinter dem Berg hält und so keinen empfindlichen Mißgriff, keinen Fehler des Zornes oder Unmuts begeht, aber auch nirgends und mit keinem Mittel zur Besserung der Zustände beiträgt. Ebenso verschiebt jene Erkenntnis die Wertung der sogenannten Organisationen. Eine Behörde, ein Verein, irgend ein Zweckverband, sofern er aus einer Vielheit besteht und von einer Mehrheit gelenkt wird, pflegt grobe Verstöße und Torheiten zu vermeiden, aber nie beherzte Entschlüsse zu fassen, nie den Kampf durchzufechten, der dem Mute und Gewissen des einzelnen vorbehalten ist. Was wäre aus Bayreuth geworden, wenn es nicht von Einem Willen geleitet gewesen wäre! So können auch im Staate allgemein zwar ruhige Verhältnisse, gute Gesetze, weitreichende Ordnungen sein, und doch kann das Mark großer Taten fehlen, sobald die Männer nervös, das heißt willensschwach geworden sind.

13. Was alles in der Macht des Einzelnen liegt, wird gewöhnlich weit unterschätzt. Statt daß wir nach Unerreichbarem streben, sollten wir uns vorhalten, wieviel tatsächlich in unser Belieben gestellt ist! Als man den uns teueren Meister und seine Familie in der Presse verunglimpfte, hätte der einzelne Leser seinem Blatte nur mitzuteilen brauchen, daß er sich dies verbitte. Eine mäßige Zahl solcher Leser hätte genügt, dem öffentlichen Unrecht Einhalt zu tun; denn keine Zeitung läßt es auf Abfall der Bezieher ankommen. Das gleiche Mittel hätte im März 1916 genügt, den Treibereien gegen Tirpitz ein Ende zu machen. Aber es fehlt das Bewußtsein der Pflicht, gegen alles Unrecht vorzugehen.

Schon die Stoiker haben aufmerksam gemacht, wie viel vom einzelnen abhängt. Im gleichen Sinn darf man die Lehre Jesu auffassen. Er wird nicht müde, auf die Folgen der Sünde hinzuweisen. Wenn aber der freie Wille viel Schuld auf sich laden kann, von der uns Reue, Glaube und Gnade befreien, so kann er ebensowohl viel Gutes wirken. Die christliche Glaubenslehre hat manchmal die verneinende Seite des menschlichen Verschuldens allzu einseitig betont. Der gleiche Wille, der in die Bahn der Sünde gedrängt werden kann, vermag sich durch Gottes Gnade doch auch ins Gute zu ergießen. Es ist seelisch unmöglich, ein Schuldbewußtsein zu tragen, das nicht nach der schöpferischen Seite durch das Bewußtsein freudigen Könnens und Vollbringens ausgeglichen wäre. Als eine der Ursachen für den Sieg des Christentums darf gelten, daß es den Völkern das Gefühl der Verantwortung neu zugebracht hat: soviel ich sündigen kann, soviel kann ich Gutes stiften. Von diesem Standpunkte aus gewinnt die Unterlassungssünde ein anderes, ernsteres Aussehen. Daß sich die Christenheit ihrer Verantwortung manchmal bewußt wurde, beweist der Angriffsgeist, den sie zu Zeiten zeigte.

14. Dabei lief freilich manches mit unter, was ins Gebiet des Streites gehört. Ob die Kämpfe eines Menschen unnützer Hader oder notwendige Auseinandersetzungen sind, muß man wohl unterscheiden. Es ist oft nicht leicht, den edlen Willen vom bloß rechthaberischen zu trennen, weil beiderlei dicht beisammen in gleicher Seele wohnen kann. Auch der Streitsüchtige unterliegt oft seinen Feinden, vereinsamt und bleibt verlassen; selbst dem echten Helden mangelt oft die Schlangenklugheit. Im ganzen tritt jedoch der wahre Kampf als solcher entschieden hervor, und ein sicheres Gefühl leitet uns, ihn zu erkennen: er hat tragischen Charakter. Der Held wird schwer emporsteigen, mächtige Feinde erregen, die ihn unterdrücken, während ihn vielleicht wenige Freunde mit Mühe beschützen.

Mit unendlicher Anteilnahme begleiten wir so die Kämpfe Richard Wagners, die selbst mit der Berufung nach München ihre tragische Art nicht einbüßen. Solch tragisches Erleben ist mit am schönsten in der Gestalt des Siegmund gezeichnet, welcher Unterdrückten hilft, dessen Rat von andern verworfen, dessen Abscheu von andern begünstigt wird und den es darum zu Tat und Tod drängt. Wie wahr ist im Ring schon für Urzeiten der Gegensatz zwischen gewöhnlichen und edlen Naturen angenommen! Der Kampf des reinen Willens wird vom Helden selbst innerhalb eines so urbegabten Volkes wie des germanischen gegen List und Ränke, gegen Bosheit und Tücke ausgefochten. Faßt man andrerseits das germanische Volk als Einheit, um es mit andern Völkern zu vergleichen, so findet man außerhalb des Germanischen nirgends einen solchen Vorrat an heldenhaften Kampfnaturen, denen es nur um die Sache, nicht um die Person zu tun ist. Ihr Vorkommen, ihr Auftreten bestimmt den überragenden Wert unserer Rasse.

15. Der Wille, der uns für jeden Kampf vonnöten ist, muß auch im Denken und Fühlen das Übergewicht haben. Die Wertung der Schule zielt auf Herrschaft des Verstandes. Die bessere Prüfung gewährleistet rascheres und höheres Emporkommen. Nicht als ob andere Eigenschaften außer Acht blieben; aber mit berücksichtigt wird gerade das Gegenteil der Kampfnatur: jene Friedensliebe, welche dem Unrecht ausweicht, indem sie es zu dulden sich gewöhnt. Dadurch kommen an höhere Stellen einsichtige, aber glatte Männer, deren die Geschichte in hundert Jahren vergißt, oder die sie mit ihem Fluche segnet. Die Kreise, von denen der Aufstieg zu Rang, Macht und Einfluß bestimmt wird, pflegen so abgeschlossen auf den Höhen des Lebens zu wandeln, daß sie von den einfachsten Gegensätzen nichts mehr wissen: ihre Aufgabe wäre es, den hervorzuziehen, der sich noch nie um die Gunst der Mächtigen beworben hat.

Einem jungen Manne, der etwa schon Einblick in die Verhältnisse des Lebens hätte, könnte der Gedanke kommen, sich zunächst leidend emporzuarbeiten, um das tätige Handeln für die Zeit aufzusparen, da er eine gewisse Macht in Händen hat, die ihm nicht mehr entgleiten kann. Doch scheint das Gute, das unter solcher Voraussetzung gestiftet werden mag, mit unnatürlicher Schuld erkauft zu sein. Wer kämpfen will, muß es lieber heute als morgen tun.

16. Auch in der Welt des Fühlens ist ein richtiges Verhältnis der Seelenkräfte nur denkbar, wenn der Wille immer gleich eingreift und ordnet, mäßigt und zügelt, Richtung und Inhalt giebt. Dies ist am wichtigsten für den Künstler, weil seine Leistungen nicht bloß nach Wahrheit und Schönheit des Dargestellten, sondern nach der Gesinnung zu werten sind. Dauernd können wir unsere Teilnahme nur dem bewahren, der uns keinen Zwiespalt zwischen Werk und Eigenleben auftut, sondern durch Reinheit, Gewalt und Größe des Lebenskampfes fesselt. Gerade das an unserem verehrten Meister, woran so manche Anstoß genommen haben, die heftige, unerbittliche, unbestechliche Kampfnatur, ist das, was unsere Verehrung, Liebe und

Treue sichert. Nie ist er von seinem Fühlen abgewichen, um äußere Vorteile zu erhaschen. Statt nach dem Erfolge des Rienzi ähnliche Werke hervorzubringen, ist er in jeder neuen Schöpfung ein anderer geworden. Tiefe der Erlebnisse und Erfahrungen haben ihn zum Führer unseres Volkes gemacht.

In gleichem Sinne, hohe verehrte Frau, verstehen wir an Ihrem Gedenkfeste Ihr Schaffen und Wirken. Auch Sie haben Ihren Willen bewegt, um die Welt zu bewegen. Gegen eine Übermacht, die deutsches Wesen anfeindet, haben Sie eine Einrichtung geschaffen, die ein Menschenalter hindurch Labung, Trost, Erquickung bereitete; wie dankbar wir jetzt im Kriege der Bayreuther Segnungen gedachten! Nie wollen wir der unendlichen Mühen vergessen, unter denen Bayreuth auferbaut worden ist. Auch Ihre Leiden sind die Leiden der Tat gewesen: weil Sie jenen Hebel ansetzten, dessen Kraft eine Veränderung zum Guten erzwingt, sind Sie angefeindet worden.

Aber Ihr Wille hat gesiegt, und Ihnen und Ihrem hochverehrten Herrn Sohne ist es beschieden gewesen, allen Schwierigkeiten und Feinden zum Trotz etwas zu schaffen, was in der Geschichte einzig dasteht. Möge nach der schmerzlichen Unterbrechung, wie sie der Krieg mit sich brachte, Ihr Bayreuther Festspielhaus, das wir mit Stolz unser nennen, von neuem die deutsch Gesinnten versammeln und verbinden, sobald es uns wieder gewährt ist, ein deutsches Fest zu feiern!

Lebensregel.

Kannſt, wie du willſt nicht, wie du kannſt, ſo wolle;
denn nur, die nie in's Wollen ſich verrennen
des Nicht-Gekonnten, muß man Weiſe nennen,
und die, was ſie nicht können, wollen — Tolle.

Was iſt die Luſt, der Schmerz der Lebensrolle?
— Ob oder nicht wir wiſſen, wollen, können.
Die können blos, die wollend nicht ſich trennen
von der Vernunft, ſobald es heißt, man ſolle.

Nicht immer iſt zu wollen, was wir können;
oft dünket ſüß, was bitter dem Bereuer,
oft klagt' ich, wenn ich hatte, was ich wollte.

Drum magſt du, Leſer, mir den Rat vergönnen:
willſt du dir gut ſein und den Andern teuer,
wolle nur immer können das Geſollte.

Leonardo da Vinci.

Verdeutſcht durch **Alfred Freiherrn von Wolzogen.**

Zum Gedenken des großen Meiſters, deſſen Todestag am 2. Mai zum 400. Male ſich jährte, mögen wir Bayreuther uns in dieſe, vom feinen Geiſte ſeiner Lebensweisheit künſtlich gewobenen Verſe vertiefen, welche mein Vater mit ſorgſamſter Aufbietung der ihm eigenen Sprachgewandtheit vor vielen Jahren verdeutſcht hat.

H. v. W.

Bayreuth und Draußen.

Aus den Vereinen.

Darmstadt. 10. 3. 261. Ver.-Abd. 6. Klavierabend von Frau Frieda Kwast-Hodapp aus Berlin: Werke von Beethoven, Brahms, Chopin. — 15. 3. 282. Ver.-Abd. Brahms-Abend von Frl. Maria Philippi a. Basel (Alt) und Herrn Georg Mantel aus Karlsruhe (Klavier): 14 Lieder, 3 Klavierstücke. — 26. 3. 283. Ver.-Abd. 1. Kammermusik-Abend des Münchener Streichquartetts (Schiering, Peter, Haaß, Diselez): Werke von H. C. Schmidt, Haydn, Schubert. — 4. 4. 284. Ver.-Abd. Liederabend des Herrn Carl Rehfuß aus Frankfurt a. M.: Werke von Sekles, Baußern, Schubert. — 12. 4. 285. Ver.-Abd. Liederabend des Herrn Helge Lindberg aus Stuttgart: Werke von Beethoven, Schumann, Wolf. — 25. 4. 286. Ver.-Abd. 2. Liederabend von Frau Paula Werner-Jensen aus Berlin: 5 Lieder aus „Alte Meister des deutschen Liedes" von H. J. Moser, 5 Lieder von Brahms, 5 Lieder von Arnold Mendelssohn, 5 Lieder von Schubert. — 5. 5. 287. Ver.-Abd. 17 Werke (Gesänge und Trio) von Wilhelm Pinder, Mitwirkende von der Darmstädter Oper Frau Baumeister-Jakobs, Frl. Else Wühler, Herr Heinrich Kühlborn, Herr Otto Drumm, Herr Hugo Andreae, Herr Ferdinand Wagner. — 22. 5. 288. Ver.-Abd. Mendelssohn-Abend, 12 Werke von Arnold Mendelssohn, Solisten: Frl. Thilde Walther, Herr Prof. Willy Rehberg-Mannheim; Mitglieder des Darmstädter Theater-Orchesters.

Kopenhagen. Die zweite Sitzung des „Dänischen R. W.-Vereins" fand am 10. März im K. Musikkonservatorium (Festsaal) statt und war F. Liszt und dem jungen Wagner gewidmet. Die h-moll-Sonate spielte der junge Pianist Victor Schiöler mit großem Erfolg, die „Leonore"-Dichtung trug Frau Gudda Behrend sehr wirkungsvoll zu Liszts Musik (Hofpianistin Frl. Stockmarr) vor. Ein Vortrag „Der junge Wagner" durch K. Bibliothekar Clausen leitete die Wagnerabteilung ein. Es folgten: Ouverture (vierhändig) zu „Die Feen", Lieder aus der Pariser Zeit und die Arie Adrianos aus „Rienzi" (Frau K. K. Opernsängerin Emmy Höy).

Die dritte und letzte Sitzung gestaltete sich am 5. April ausnahmsweise als großes Orchesterkonzert und wurde im großen Saal des Odd-Fellow-Palais abgehalten. Die Protektrice, die Königin, der Kronprinz und der Bruder der Königin, Großherzog von Schwerin, sowie ein den Saal füllendes Publikum wohnten den Aufführungen bei, die — da die größeren, späteren Werke während des Krieges fast von der Bühne verschwunden sind — mit bedeutsamem Beifall empfangen wurden. Das Programm umfaßte: Vorspiel zu „Tristan und Isolde". Zweiten Akt des „Tristan" (bis Markes Auftreten). Vorspiel zum dritten Akt der „Meistersinger" und Hans Sachs „Wahn"-Monolog. Dritten Akt (zweite Hälfte) von „Siegfried". K. Kapellmeister G. Höeberg an der Spitze der K. Kapelle war Leiter der Aufführung; singende Mitwirkende: Frau Emmy Höy, Frl. S. Becker, K. Kammersänger Cornelius und Opernsänger Per Biörn.

Nordhausen. R. Wagner-Verband deutscher Frauen. 9. 5. Zum Besten der Kriegsgefangenen: Vorspruch des Herrn Pfarrer Blech, gesprochen von Frau Maria Blech; Ouvertüre, erster Auftritt des Holländers, Ballade der Senta, Zwiegesang a. d. „Fliegenden Holländer"; Liebestod (Vorspiel) und Verklärung (Schluß) a. „Tristan und Isolde"; Vorspiel und Schlußansprache des Hans Sachs a. d. „Meistersingern von Nürnberg". Mitwirkende: Frl. Emmy Streng (Sopran), Herr Friedrich Strathmann (Bariton) vom Landestheater in Weimar, Herr städt. K.-M. Hans Maier (Dirigent), das durch Mitglieder der Sondershauser Hofkapelle verstärkte städt. Orchester.

Nürnberg. Ortsgruppe des R. Wagner-Verbandes deutscher Frauen. Am 13. 12. 18 fand die 5. Veranstaltung für Kriegswohlfahrtszwecke zum Besten der Kriegsblindenfürsorge statt, wobei das Dresdener Trio (Fr. Wagner, Fr. Schneider, H. Bottermund) Mozarts C dur, Beethovens Bdur und Arensky's d moll vortrugen, und die einen Reingewinn von ℳ 1850 brachte, wovon ℳ 80 der Bayreuther Caritas-Kasse zugewandt worden sind. — Am 23. 3. 19, als am 10. Jahrestage der Ortsgruppengründung, ward die Hauptversammlung abgehalten, wozu der 10. Jahresbericht herausgegeben ward, welchem zu entnehmen ist, daß die Ortsgruppe in dieser Zeit ℳ 39 350.40 aufgebracht hat, wovon ℳ 27 003.60 der Rich. Wagner-Stipendien-Stiftung, ℳ 12 346.80 der Kriegsfürsorge zugewandt worden sind. — Den Vorstand bilden: die Ehrenvorsitzende Frau Oberbürgermeister Dr. Geßler, 1. Vors.

Frau Konsul Lambrecht-Pabst, 2. Vors. Frau Major Reichel, 1. Schriftführerin Dr. phil. Bertha Kipfmüller, 2. Schriftführerin Frau Maria Arenberg, 1. Schatzmeisterin Frau Justizrat Zilcher, 2. Schatzmeisterin Frau Oberarzt Dr. Neupert, Stellvertr. Frau Bankdirektor Geh. Rat Knothe, Beisitzende Frau Bürgermeister Hofrat Bräutigam, Frau Kommerzienrat Beckh-Braß, Frau Max Josef Tuchmann.

Plauen i. V. 5. 3. 19. 239. Konzert. 1. Symphonie H-moll von Franz Schubert. 2. Violin-Konzert D-moll, op. 42 von Walter Dost. 3. Kindertotenlieder von Gustav Mahler. a) Nun will die Sonn' so hell aufgeh'n! b) Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen. c) Wenn dein Mütterlein. d) Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen. e) In diesem Wetter! 4. Skizzen aus dem Orient, für Violine und Orchester, op. 18 von Hermann Zilcher. 5. Ouvertüre zu einem Lustspiele von Shakespeare von Paul Scheinpflug. Ausführende: Frau Martha Günther-Plauen (Sopran). Konzertmeister Otto Kobien-Altenburg (Violine). Die städtische Kapelle von Plauen unter Leitung von Musikdirektor Max Werner.

Wien. Ak. W.-V. 11. 2. Gedenkfeier: Vortrag des Herrn Hofrats M. v. Millenkovich-Morold „Weimar und Bayreuth"; Ferd. Löwe: Trauermusik a. d. „Götterdämmerung". — 1. 4. Vortragsabend: Ouvertüren zu „Iphigenia in Aulis", „Don Juan" „Coriolan" (Frl. L. Wandel, Fr. Dr. F. Gotthelf); Herr Prof. Dr. Richard Meister „Richard Wagners Anschauungen über das Verhältnis der Ouvertüre zur dramatischen Idee". — 22. 5. Geburtstagsfeier: Vortrag von Dr. Robert Lach: „Das Ethos in der Musik R. Wagners". — Ehrenobmann ist Herr Prof. Dr. **Alois Höfler** geworden; Obmann Herr Dr. K. Billek.

Außerhalb der Vereine.

Leipzig. 6. 2. Reichshammerbund: Herr Reinhold Vieweg: „Kunst und Volk", auf Grundlage des „Kunstwerks der Zukunft". — 22. 2. Für die evangelische Jugendpflege der Selbe über „Rheingold" und „Walküre".

Caritas-Kasse.

Im Jahre 1918 (bis Februar 1919) gingen ein: von den Ortsgruppen Eisenach, Hannover, Leipzig, Nürnberg des R. Wagner-Verbandes Deutscher Frauen ℳ 220, an Einzelspenden ℳ 55. Ausgezahlt wurden 8 Unterstützungen im Gesamtbetrage von ℳ 270.

Angebot.

Von H. v. Wolzogen „Die Religion des Mitleidens" in der ursprünglichen vollständigen Fassung, mit der ersten Darstellung der Gobineau'schen Rassenlehre, ist noch ein Restbestand von etwa 100 Stücken vorhanden, der vor der sonst notwendigen Beseitigung den Lesern der B. Bl. für den ermäßigten Stück-Preis von ℳ 1 nebst Porto hierdurch angeboten wird; Bestellungen nimmt an:

Die Schriftleitung der B. Bl.

Abgeschlossen am 22. Mai 1919.

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

Stück 7—9.

Wer sich des Guten nicht erinnert, hofft nicht. Goethe.

Unsere Tage sind zu dunkel, um nicht eine neue Sonne zu verheißen: auf diese Sonne warte ich. Lagarde.

Lassen wir drei Eigenschaften bei uns neu aufleben: Treue, Würde und Mut, und ich weiß, es wird zu finden sein: mit dem Glauben gehe ich in's Grab.

Hindenburg.

Goethe und Wagner.

Von Erich Schwebsch.

2.

Wenden wir uns auf die andere Seite, vom Leben zum Werk. Wie sieht Goethes Werk aus, dessen Leben sein eigenstes und erstes Lebenswerk war, nicht zum Genuß — denn „Genießen macht gemein" — sondern um es zum vollendeten Werkzeug seiner eigentlichen Lebensaufgabe, der Erkenntnis und Deutung aller Lebensvorgänge, zu machen, um mit dem eigenen Lebensprozeß das Erkenntnisorgan zu höchster Weite und Reinheit für die Fülle der Lebensbeziehungen zu schaffen.

Goethes Erkenntnisse enthalten nichts Geistreiches um seiner selbst willen, aber der Reichtum des menschlichen Geistes überhaupt tut sich uns auf. Nichts ist bloßer Verstand, alles steht in unmittelbarer Beziehung zum Leben. Nichts ist Tendenz, nichts ist radikal — weil der Gegenpol in allem mit umfaßt ist, und alles Radikale ist versuchte Einpoligkeit des bloßen Intellekts — überall herrscht jene „zarte Empirie", ein herrlicher polarer Gedanke, die die Probleme zu ehren weiß, nicht journalistisch mit den Problemen um des geistreichen Spieles willen jongliert, sondern alles ist nur auf Fruchtbarkeit, Wahrhaftigkeit, die ihm immer in engster Verbindung stehen, auf Zeugungs- und Überzeugungsfähigkeit gestellt. Es glitzert nichts, aber in allem ist ein tiefes Leuchten. Alle Dinge erhalten menschlichen Sinn, alles menschliche Sinnen erhält Wirklichkeiten.

Wie sieht eines solchen Mannes Werk aus? Offenbar wie der Mann und sein Denken. Alles Menschliche, alles Lebendige umfassend, alles Unbelebte der Natur mit dem gleichen „Sinne für das Organische" mit „zarter Empirie" aufnehmend, nicht rechnend als mechanistischer Physiker,

sondern organisch in seinem Zusammenhang mit unserem Leben als anschauender und ideenbildender Naturerforscher. Es wird uns klar, daß wir zu einem vollen Verstehen Goethes uns erst einmal vollständig von dem litterarischen Standpunkte entfernen müssen, um die eigentümliche Ganzheit dieser Leistung zu überblicken. Es ist ein Erkenntnisschaffen im weitesten Umfange, vom abstrakten Philosophen durch die lebenzeugende Kraft getrennt, die ihn zum Künstler machte, wie über den reinen Kunstschöpfer hinausgehend, durch die umfassende Anlage und Tätigkeit seines Geistes, der mit Bewußtsein seinen Bezirk weit über das künstlerisch-litterarische hinausdehnte, aus dem er allerdings seinen Weg begann. Goethe ist nicht nur Künstler, er ist auch Künstler, und zwar ein gänzlich eigner und neuer künstlerischer Mensch, dessen Wesensart am besten durch sein eigenes klares Wort in seiner polaren Gegensätzlichkeit zu jenem Künstlertyp beleuchtet wird, den Wagner in einer wahrhaft extremen Reinkultur darstellt: Goethe kennt in seinem Wesen als Künstler nicht „die Eigenheit, eine Art von Scheu, vor dem wirklichen Leben zu empfinden, sich in sich selbst zurückzuziehen, in sich selbst eine Welt zu erschaffen und auf diese Weise das Vortrefflichste nach innen bezüglich zu leisten." Das aber ist die Anlage des Ohrenmenschen, des Musikers und in diesem höheren Sinne war Wagner als Dichter in der Art seiner Konzeption durchaus Musiker, durch und durch Ohrenmensch.

Goethes Kunst entspringt der bewußt entwickelten und täglich geübten Anlage des „plastischen" Augenmenschen im Gegensatz zum „musikalischen" Ohrenmenschen, die „in sich selbst eine Welt zu erschaffen" sucht. Nun aber ist Goethe Herr und Meister dreier Reiche, einziger Herrscher bisher in seinem dritten Reiche. Er beherrscht mit seiner am Leben und im eigenen Erleben geschulten Anschauung die Sinnenwelt, und an dieser unermüdlich genährt die Welt der Erkenntnis, zu jener Höhe entwickelt, wo die Idee unmittelbar „mit den Augen" (wie er vermeinte) wahrzunehmen ist, ideenbildend, das heißt die Sinnenbilder ordnend und auf ihre idealen Urbilder zurückführend. Hier herrscht die höchste und reinste Weltvernunft, jenes wunderbar anschauliche goethische Denken. Und nun kommt der Herr des dritten Reiches, seiner Kunst, und schafft aus seiner Sinnenwelt durch die Kraft seiner Ideen jenes von aller materiellen Schwere, aller mechanischen Notwendigkeit befreite Bild, in dem eine Wirklichkeit auftritt, als wäre sie „Idee". (s. Steiner: Goethe als Vater einer neuen Ästhetik. Berlin 1909.)

„So sind die Gesetze, nach denen der Künstler verfährt, nichts anderes, als die ewigen Gesetze der Natur, aber unbeeinflußt von jeder Hemmung. Nicht was ist, liegt also den Schöpfungen der Kunst (Goethes) zugrunde, sondern was sein könnte, nicht das Wirkliche, sondern das Mögliche" (Steiner ebd.). Hier ist der Künstler der Fortsetzer des Weltgeistes, und wir

verstehen Goethes wunderbar tiefgeheimnisvolles Wort: „Die hohen Kunstwerke sind zugleich als die höchsten Naturwerke von Menschen nach wahren und natürlichen Gesetzen hervorgebracht worden. Alles Willkürliche, Eingebildete fällt zusammen; da ist Notwendigkeit, da ist Gott."

Wir sehen, die Erkenntnisnatur ist das eigentliche und umfassende, der Künstler ist nur eine Wirkungsart entsprechend seiner Mission, das Geistig-Ewige des Lebens, zu dem seine Erkenntnis über das bloß Vernünftige hinaus hindurchgedrungen war, im Sinnlich-Wirklichen zu offenbaren. Vor dieser Mission ordnet sich alles in seinem Leben gleichsam wie Studien ein: Die Schulung des Auges an bildender Kunst für die Gesetzesoffenbarungen der Wirklichkeit vor seiner Anschauung, die sechzigjährige treue Naturerforschung als Schulung des Gedankens für die Gesetze der Wirklichkeit vor der Erkenntnis, die in ihr wurzelnde beständige Schulung des Denkens zur Erhebung seiner festen erdhaften Sinnlichkeit in den ihn vollkommen erfüllenden schrankenlosen Sinn für das Organische.

Sehen wir von dieser Warte Goethes Dichterwerk einmal an, so bekommt dies eine ganze andere Einordnung und Entwicklung, als eine nur litterarische Betrachtung es je erkennen kann, die es ja auch dem Dichter nachrechnet, wieviel Zeit er über Studien an der Natur und an bildender Kunst vergeudete, statt Dichtungen zu schreiben. Er konnte sich als Künstler nicht in sich selbst zurückziehen, sondern brauchte die umfassendere Erkenntnistätigkeit seiner ganzen Natur, damit dann allerdings, bei höchster Vollendung und Freiheit, Reichtum und Sinnlichkeit des Geistes, der Dichter hervortrat.

Und dieser Dichter ist nicht Gestaltenschöpfer in erster Linie, aber immer Darsteller des Lebens und seines überrationalen Organismus. Unter seinen zarten Händen wird alles erkennbar, auf eine so wunderbare Weise, daß man nicht begreift, wie tiefste Dinge des Gefühls so unmittelbar von ihrer Erkenntnisseite her wieder das Gefühl erwecken. Er ist der umfassendste und reinste Kenner menschlichen Seelenlebens, den wir bisher erlebten.

Das ist das Wunderbare in Goethe: Er weiß als Dichter alles, was im Leben wandelt, selbst Dinge, die seiner Natur nicht als unmittelbares Erlebnis gegeben sind. Er weiß aus seiner vollendet freien Erkenntnisfähigkeit heraus, was echte menschliche Art ist, und läßt sie gelten, wenn sie ihm fruchtbar erscheint. Er gibt gewissermaßen dann den Ort an, wo sie im geistigen Organismus stehen. Hier haben wir dann jene wunderbaren Aussprüche seiner Weisheit: Geistige Mystik.

Ob er in seiner Lyrik alle Töne des Herzens anschlägt, außer denen der inneren Unreinheit, der gebrochenen Glocke, ob er Sprüche bildet von einem Tiefsinn und einer Weisheit, zugleich aber von einer Geistesklarheit und Reinheit, wie sie kein Volk der Erde sonst besitzt, ob er im Faust und Wilhelm Meister Gestalten an Gestalten reiht, immer ist es eigentlich das Leben, das er in tausend Spiegelungen sorgfältig zu immer höheren, immer reineren

Sphären leitet. Die Gestalten kommen unter diesem tausendfältigen Sinne für die geheimen Kräfte des Lebens in diese Welt, wie einst Gott Menschen schuf, um sein göttliches Wissen zu verwirklichen. So sind uns in seinem eigenen Sinne Faust und Wilhelm Meister mit der Pandora die reinsten und reichsten, die echtesten der großen goethischen Werke, seine Vermächtnisse an sein Volk und die Menschheit in ihm.

Auch in diesem Reiche hat er seine großen Studien gemacht. Und hier ist eigentlich das Reich unsrer Litteraturgeschichte. Götz, Egmont, Clavigo sind *litterarische* Versuche, Gestalten zu erschaffen aus der *Handlung*, der Bühne mit seinem Geiste entgegen zu kommen. Solange Goethe Dramen schrieb, d. h. mit Absicht Theaterstücke für die Bühne komponierte, schuf er Werke, in denen wir nicht die volle innere Notwendigkeit seines Wesens sich künden sehen, selbst nicht in dem so oft bearbeiteten Götz. Auch nicht im Egmont, wie viel weniger im Clavigo usw.! Wagner vermißte in diesen Werken „die Freiheit und selbständige Innerlichkeit" (Oper und Drama).

Erst als das Drama ihm die Form seines Lebensbekenntnisses auf bestimmter Entwicklungsstufe wird, als er nicht mehr Handlungen dramatisiert sondern erlebte Gestalten gleichsam eine Handlung aus der ihnen eigengesetzlich strebenden Lebensbetätigung von innen heraus sich offenbaren ließ, hat er den vollen Ton seines Wesens auch in der Dichtung der Bühne. Iphigenie und Tasso sind, vom Standpunkte des geschlossenen Gestaltenschöpfers wie Wagner gesehen, Goethes einzige in jeder Hinsicht vollendeten Werke.

Es ist aber offenbar, daß diese an sich wohl richtige Beurteilung, weil sie hier wieder ohne die innere Umschaltung zustande kam, für Goethes ganzes und auch wesentlichstes Kunstschaffen nicht den Kern trifft.

Solange er für die Bühne schrieb, ordnete er sich unter, weil er mit seinem Sinne für die Unendlichkeit und Fülle des Lebens den Instinkt des geborenen Dramatikers für die Geschlossenheit der Bühnendichtung nicht besaß. Immer mehr verläßt er die Bühne, immer mehr zwingt er sie, ihm nachzukommen. Das Leben des Menschen ist ihm nur in der Fülle seiner Beziehungen darstellbar. Die eigentliche künstlerische Geschlossenheit gibt er immer mehr auf, um sich ganz auf seine wunderbarste Fähigkeit zu legen, die Unendlichkeit des Lebens nach allen Seiten in den erstaunlichsten Spiegelungen einer unerschöpflichen „exakten sinnlichen Phantasie" aufzufangen und darzustellen. Faust und Wilhelm Meister sind die unvergleichlichsten Zeugnisse des goethischen Künstlergeistes, eben weil er hier ganz fesselos und ganz seiner Natur, seiner Menschenverkündung lebt und dichtet. Je jünger dieser Geist, desto litterarischer; je älter diese Welt- und Menschenkenntnis durch diese Welt der Wirklichkeiten schreitet, sie durchforschend und prüfend, desto sinnlicher und desto reicher, desto „exakter" und wahrhaftiger wird diese

Phantasie, desto mehr legt sie auch die Fesseln einer Welt der Kunst ab, in der sie nicht zu Hause ist.

Goethe ist im letzten Grunde ganz der Lehrer der Menschen geworden, der Erzieher einer geistigen Menschenart zu den höchsten Möglichkeiten ihrer Natur. Es gibt keine deutsche Kultur, die außerhalb Goethes sich bewegen könnte, es kann keine deutsche Bildung, keine geistige Gemeinsamkeit geben, in der Goethes Gedankenwelt nicht fruchtbar aufgegangen ist. Ja, es kann für uns Deutsche keine Religion geben, die mit ihren Erlebnissen, ihren Bewußtseinsinhalten nicht in einer inneren Gemeinschaft mit Goethe steht, und etwa einen Gegensatz herbeiführen wollte.

Goethe war beim Aufbauen seiner Lebenspyramide bis in die letzten Geheimnisse des Lebens vorgedrungen, in die er nicht stürmend und fordernd, nicht schwärmend und sezierend eindrang, sondern in die er ehrfürchtig als in unser Allerheiligstes trat. Da stand er nun wie einer jener Priester, denen kraft ihrer Macht des Geistes und des Wortes, das ganz zum wahrhaftigen Ausdruck oder zum zart verhüllenden Schleier geworden war, weil er stäts sein „Tun am Denken, sein Denken am Tun" prüfte, gegeben war, von seinen erkannten Geheimnissen zu zeugen, hinaus zu treten vor die Menschheit, um sie ihr zu künden, sie in verschleierten Bildern aufmerksam zu machen auf Welten allertiefster Lebenskräfte. So entstanden diese großen Kunstwerke Goethes nicht so sehr aus der Region, in der Wagners urelementare Schöpfungen, die in überpersönlichen Erlebnissen wurzelten, wie aus der Reinheit einer an Natur, Kunst und Leben geschulten Erkenntnis, die, selber ganz Idee, aus der Wirklichkeit der Anschauung geboren, nun alle Wirklichkeit emporhebt, so daß es uns erscheint, als wären es göttliche Stimmen mit ihrer herrlichen Gerechtigkeit gegenüber den Erscheinungen des Lebens, die immer nach ihrem charakteristischen Gehalt erfaßt und durch und durch in ihrem Zusammenhang erblickt sind. So stehen die Wanderjahre, so stehen Faust, Pandora, die großen Altersdichtungen überhaupt vor uns als Zeugnisse eines berufenen Künders tiefster Erkenntnisse.

Man muß auch diese „mystische" Seite der goethischen Dichtungen endlich ernsthaft anerkennen und beachten. Aus ihrer geflissentlichen Nichtachtung hat man diese Züge denn auch in dem Wesen des geistig freiesten und vollständigsten Menschen zu leugnen versucht, so daß wir allmählich einen Goethe konstruiert erhalten haben, dem ein wesentlicher Teil der in ihrer Mischung so ganz ursprünglichen deutschen Anlage fehlte. Man muß sich da eigentlich immer fragen, was man dann eigentlich mit den größten Szenen des Faust, ja schon mit seiner ganzen Anlage, oder mit dem Wilhelm Meister, allein mit einer Makarie, mit den „Geheimnissen" oder gar dem herrlichen „Vermächtnis" mit seinen verwandten priesterlichen Verkündigungen anfangen soll? Die logenhafte Symbolik des Wilhelm Meister war Goethe ein willkommenes Bild, um darin viel zu sagen und noch mehr zu verbergen, zu

verschweigen, auf das er nur aufmerksam machen wollte. Das Charakteristische dieser Kunst Goethes erscheint darin, daß uns die Handlung im Sinne eines geschlossenen Kunstorganismus, einer eigenen aus dem Inneren fertig geborenen Welt, wie sie Wagners Kunstwerk im höchsten Maße darstellt, gar nicht mehr interessiert. Das ist etwas ganz anderes als unsere moderne Dichtung der Charaktere und Situationen, vielmehr ist hier die Handlung als zwingende Notwendigkeit überwunden. Nirgendwo in aller Dichtung haben wir das starke Gefühl, daß das äußere Geschehen, so überschwänglich reich und schimmernd es an unerschöpflichen Spiegelungen des Lebens und der Einzelmenschen ist, nur Gleichnis ist und vergänglich, daß seine gleichnishafte Vergänglichkeit aber nicht gering geachtet, sondern als notwendig und schöpferisch empfunden wird. Die verwirrende Fülle der Erlebnisse Fausts und Wilhelm Meisters erblicken wir wie aus der Höhe eines überweltlichen Wissens, gereinigt, durchsichtig und voller Licht, zwar wirklich, doch mit dem vollen Bewußtsein ihres Gleichnischarakters. Vor dem Auge eines Nur-Naturalisten, ja auch vor einem Künstlerauge, das nur geschlossene Werke, in denen alles für sich selbst steht und wirkt, kann dieses Kunstwerk nur befremden, und wir alle waren und sind auch häufig noch heute befremdet, weil diese Kunstart bisher nur einmal in Goethe Ereignis geworden war.

Vor einem Jahrhundert des wildesten Intellektualismus, der gebrochenen Verstandeskultur steht seine Gestalt als vollendeter Ausdruck des Erkenntnismenschen. Ein Gesamtmensch gegen Wagners Gesamtkunstwerk. Wenn dort das Werk alles beherrscht, so zieht hier das Leben alles zu sich heran. Dem Gesamtkunstwerk steht als Ideal ein Gesamtleben entgegen, in dem jeder Teil organisch dem Ganzen dient und es steigern hilft. Hier kommen wir wieder zurück auf den Ausgangspunkt, die notwendige gemeinsame Grundlage beider Pole: Die deutsche Welt- und Lebensanschauung. Hier sind beide Pole einig. Gleichwie in Wagners Gesamtkunstwerk jede Einzelkunst nur an einem fruchtbaren Entwicklungspunkt fähig ist, in die höhere Ordnung des Gesamtkunstwerks organisch einzugehen, eine Reihe anderer Möglichkeiten ihrer isolierten Eigenentwicklung aber dabei ausgeschieden werden muß, so reich auch die Früchte einer Einzelentwicklung sein mögen, so gibt die deutsche Gesamtweltanschauung eine Auswahl in bewußter Selbsterziehung. Nicht alle Lebensmöglichkeiten des isolierten Einzelwesens gehen dort ein. Der Wille zur deutschen Weltanschauung fängt mit einem energischen Akt der Verneinung an: Ich will vieles, was in mir und um mich lebt, nicht! Darin unterscheidet sich diese organische deutsche Welt und Lebensauffassung von der Menschenfängerei unserer so liberalen Intellektuellen, von unserer geistigen Zivilisation. Hier wird — scheinbar nach goethischem Vorbild — die größte persönliche Freiheit, die Ausbildung und Betätigung jeder persönlichen Anlage und Richtung gepredigt, die Be-

jahung jeglichen Wollens. Das ist ja ein viel wirksameres Ziel für die allzu massive oder allzu differenzierte Logik unserer glücklich erreichten Halbbildung, eine fest bezeichnete Bejahung darzubieten, statt einer mühsam täglich erarbeiteten Verneinung, die durchaus oft nicht weiß, was und wohin sie will, sondern nur ein klares Bewußtsein haben soll, was sie nicht wollen darf. Nichts ist ja leichter als „isoliertes Leben" mit einem intellektuellen Mäntelchen, mit einer stäts nur allzu bereitwillig auf den Lippen geführten Motivierung auszustatten; aber aus jener Verneinung in täglich geübter Selbstzucht eine Richtung zu finden, die zu unseren Großen und damit zu unserer deutschen Art führt, dazu gehört immerhin bereits Kultur; denn sie verlangt bewußte Auswahl und Sinn für den Organismus deutschen Geistes.

Noch zum Schluß, um nicht mißverstanden zu werden, ein Wort zu der erwähnten „mystischen" Seite der goethischen Dichtungen. Goethe hat sich in zahllosen Epigrammen und Aussprüchen dagegen gewehrt, daß man mit irgend welchem mystischen Hokuspokus das Leben erfassen könnte. Hier offenbart sich wieder das vollendet Organische, innerlich Gesunde und Gesetzmäßige seiner Erkenntnisnatur. Dinge wie die Motive des zweiten Faustschlusses kann man nicht lehren, man kann nur dazu hinleiten und das Leben in langer erdentüchtiger Entwicklung darauf richten. Es wäre ihm eine ebenso große Verwirrung gewesen, das Leben auf mystischem Grunde in seinen täglichen Erscheinungen aufzubauen, als wollte jemand sein Haus von oben her zu errichten anfangen. Zum Aufbauen aber gehörte ihm Tüchtigkeit, Wirklichkeit, Wahrheit, Kraft, Wissen und Glauben an sein Werk. Oben aber wohnen dann noch andere Geisteskräfte auf der Spitze der Lebenspyramide, und die kannte Goethe, wenn auch nicht so unmittelbar vielleicht wie Wagner, aber er erkannte ihre Wirksamkeit, wußte ihren Ort unter den Kräften den Lebens und ihre Bedeutung. Zu ihnen zu leiten, daß man Augen und Ohren für diese tieferen Geisterstimmen öffne, das war eine seiner höchsten Alterslehren.

„Alles kann der Edle leisten, der versteht und rasch ergreift."

Und darum nennen wir mit vollem Bewußtsein Goethe nicht bloß einen der größten deutschen Metaphysiker, sondern auch einen großen deutschen Mystiker, der mit seiner Erkenntnisnatur — anders als Wagner mit seinen unmittelbaren Erlebnissen des geborenen Künstlermystikers — zu der höchsten Mystik des Erkennenden gelangt war, und der die wahrhafte Wurzelhaftigkeit, den vollendeten Organismus, die höchste Reinheit seiner Augen und Sinne erst ganz erreicht und kund tut, als er zeigt, wie eine Erkenntnisnatur bei vollem Zusammenhang mit dem ganzen Leben, mit Tätigkeit und Gefühl, mit reinem Streben alle jene Höhen und Tiefen erreichen kann, die einer bloßen Vernunfterkenntnis nicht mehr zugänglich sind, und die doch einem voll ausgebildeten Erkenntnisorgan nicht zuwider laufen.

Eine ganz andere Welt tut sich uns im Werke Richard Wagners auf.

Was konnte der, dessen erstes und größtes Werk der Ausbildung des eigenen Lebens, der Persönlichkeit galt, darstellen als im Grunde sich selbst, um in seinen Spiegelungen, seiner Umwandlungstätigkeit bei jeder Strahlenbrechung ein Bild des Lebens darzubieten? Des aber, dessen Leben nur dem Werke galt, der stäts sein Werk wichtiger als je sein Leben nahm, der mußte ganz etwas Anderes, viel mehr vom eigenen Leben Abgelöstes zu überliefern haben, für das er nur der notwendige Durchgang war. Wo würden wir hier mit schiefen Vergleichen landen, ohne die innere Umschaltung auf die andere Natur!

Um seiner Kunst und ihres Weltberufes willen, ward Wagners Leben ein Kreuzgang des Genies. Um seines Lebens willen ward Goethes Kunst Bruchstück einer großen Konfession: Gelegenheitsdichtung. Ja, seit Goethe kennen wir überhaupt erst diese Art der Dichtung. Seit Goethe erst ist unsere gesamte Lyrik und unsere litterarische Aufmerksamkeit auf die „Gelegenheits-Dichtung", auf die persönliche Umformung des eigenen individuellen Erlebnisses eingestellt. Nun kommt ein Künstler, der das eigene Leben nie für wichtig genug nahm, um seiner Ausbildung zu leben, weil er vor seinem Werke als dem ihm einzig Wirklichen mit seinem tiefsten Selbst einig war.

Goethe steht zwischen Zeit und Ewigkeit und verwirklicht im Kleinsten und Kürzesten Ewigkeit an Zeit und Werten. Das Leben, die lebendige Gegenwart ist ihm der einzige Punkt, in dem er die Umformung vornehmen kann. Wagner aber steht als Künstler mit seinen Durchgangserlebnissen vor der Ewigkeit unmittelbar, der Ohrenmensch steht offen für ihre Offenbarungen und hört sie ab. Ihm ist Gelegenheitsdichtung ein fremdes Gebiet, in dem er als Künstler nicht zuhause ist. Und weil er diese Seite nicht hat, kann er auch nicht in ihr wirken. Die Artistenkunst, etwas zu „können", wo er nicht mußte, hat er nie besessen.

Hier liegen zweifellos Grenzen der Begabung, wenn man will. Aber der Begriff „Grenze" verliert bei dieser polaren Betrachtungsweise eigentlich seinen Sinn und ein Urteil dieser Art erscheint wie gegenstandslos, weil das Maß, mit dem wir messen, vom andern Pol hergenommen ist, und ohne weiteres für den zweiten nicht zuständig ist.

Es ist das Wesen dieser Konfessionsdichtung, daß sie im Grunde aus einem Problem stammt. Es ist im Wesen der Wagnerischen Kunstempfängnis begründet, daß aus der Unpersönlichkeit eines Durchgang gewordenen Seelengehörs Weltenbilder emporsteigen, die das ganz Individualistische des Problems weit hinter sich lassen, weil es aus dem Reiche des Verstandes stammt, durch dessen Zutritt erst das Problem eigentlich entsteht.

Wagners Gelegenheitsdichtungen — wenn man scherzhafte Reime, denen niemand die Verwandtschaft mit dem gewaltigen Dichter des Ringes anmerkt, der mit so unerhörter Freiheit die größten künstlerischen Schwierigkeiten auflöst, so bezeichnen will — sind erstaunlich unfrei. Wohl gibt es einige wunder-

volle Strophen der Widmung des Siegfriedidylls, das auch als Tonstück seine schönste Gelegenheitsdichtung ist, weil hier ein persönlichstes Erlebnis mit dem im Feuer des Welterlebnisses gegossenen Material der großen Kunstwerke zu einem zierlichen, heimlichen Tempel des innigsten Menschenglückes umgeformt wurde. Dann einige prachtvoll schwere, aber in der Form ganz unlitterarische Verse, voll tiefster ethischer Wucht „An das deutsche Heer vor Paris" und aus gleicher Zeit den grandiosen „Kaisermarsch", der darum den echten Wagner uns zeigt, weil hier einmal die Zeitgeschichte ihm ein Erlebnis darbot, das an Größe den Motiven seiner Welterlebnisse der Nibelungen vor seinem Bewußtsein nahe kam. Wie anders dagegen der bestellte „Centennialmarsch", aus dem die Züge seines Wesens wie durch eine Maske zu uns sprechen. Hier fehlte die Erlebnisverbindung, und Wagner konnte eben ohne diese keine Musik „machen". Nehmen wir noch die Faustouvertüre, den künstlerischen Niederschlag einer moralisch-künstlerischen Bekehrung von erschütternder Eindringlichkeit, in der der junge Wagner, noch an der Hand Beethovens, seines Heiligen und Bekehrers von den „Pariser Galopps", zum erstenmal als Künstler ein aus tiefster Not herausgerufenes „Ich" ausspricht, während bisher eigentlich nur ein „es", eine zeitgemäße Musikübung aus ihm sprach. Es ist, als wäre uns hier in einem Blitzlicht gezeigt, was bei Wagner das Wesentliche ist: Eine bereits vorliegende gedichtete Gestalt gewinnt innerhalb einer geistigen Atmosphäre durch ein Erlebnis ein solches Übergewicht, daß sie aus ihrem Rahmen heraustritt und ein neues Wesen von Weltgeltung wird, alles Persönliche weit hinter sich lassend.

Diese Künstlernatur kann nur schaffen aus dem überpersönlichen Erlebnis. Goethe kann jedes persönliche Erlebnis von seiner Zufälligkeit zu einem Idealerlebnis emporheben. Er kann, wo er will, er kann seine Poesie auch kommandieren, weil sein ganzes Menschentum als bewußtes Kunstwerk darauf eingestellt ist, weil seinem Erkenntnistrieb das künstlerische Auge, das jede Wirklichkeit zur Idee, zur Dichtung erheben kann, nie versagte, und er befreit sich von quälenden Bildern des Lebens durch ihre künstlerische Darstellung, in der sie verwandelt und ihres Zwanges entkleidet werden. Wagner als Künstler kann im wahren Sinne nur, wo er muß, weil das mystische Erlebnis sein Reich ist, und darum gab es für diese ganz aus dem Großen geformte Natur keine Gelegenheitsdichtung.

Weil Goethes Leben der Angelpunkt und Scheitelpunkt der Spiegelung von Wirklichkeit und künstlerischem Bilde ist, haben alle seine Kunstwerke deutlich diesen Zusammenhang mit dem eigenen Leben. Überall gehen die Fäden hinüber und herüber. Man kann im Werke fast jeden Punkt des Lebens seines Schöpfers wiederfinden, nicht unmittelbar, sondern verwandelt in einem farbigen Spiegelbild. Und der Erfolg ist: die Goethe-Philologie.

Zwischen Wagners Werk und seinem Leben liegt es wie ein leerer Raum. Wie zwischen seiner idealen Bühne und der Wirklichkeit des Zuschauers. Hierzwischen aber webt verbindend, nicht materiell oder gedanklich, sondern — den Augen verborgen, dem Ohrenmenschen, dem innersten Bewußtsein unmittelbar eingehend — das Reich der Musik, jenes Reich, in dem Goethe nur in seiner wunderbaren tiefen und vorausschauenden Erkenntnis zuhause war. Wagner aber stammte mit allen Wurzeln seines geistigen Wesens aus diesem Geistesreiche, das ihm für seine menschlichen Verkündigungen sprechend zur Verfügung stand und diente wie keinem Menschendarsteller noch bisher. Hier steht der Ohrenmensch als Künstler, abgelöst vom Tagesleben durch jenen idealerfüllten leeren Raum. Abgelöst vom Tagesleben, das ist das Zeichen der Tonkunst, wo immer sie als Kunst auftritt, verbunden mit allem wahrhaften und reinen Menschentum, das ist die Doppelstellung des Ohrenmenschen-Kunstwerkes. Und wir denken an Goethes schon erwähntes Wort, daß die Eigenheit, eine Art von Scheu vor dem wirklichen Leben zu empfinden, sich in sich selbst zurückzuziehen, in sich selbst eine eigene Welt zu erschaffen, und auf diese Weise das Vortreffliche nach innen bezüglich zu leisten, ihm fremd sei. Hier aber lebt ein Leben, nur in dieser eigenen Welt im Innern, aber von weitester Weltgeltung, hier dient das Leben nur dazu, das Zurückziehen auf dieses Sinnen zu ermöglichen. Wie oft aber war es feindlich!

Wir verstehen, daß es nicht in einer reinen Entwicklung auf dieser Linie liegen wird, die Wendung vom unmittelbaren Einblick in die Ewigkeit zur engen Beschränktheit des physischen Erlebens mit den unendlichen Welten, den Tiefklängen seiner Ohrenmenschenkunst zu begleiten. Die Musik schafft überhaupt, wo sie als Kunst auftritt, diesen idealen leeren Raum zwischen Leben und Werk. Dafür ist eine Musik wie die Wagners zu groß, zu weltenweit, um das eigene Leben freundlich zu begleiten. Vor dieser Natur muß Gelegenheitsdichtung Artistentum sein, und das ist ihr nicht gegeben, wie die kunstmäßige Verwandlung des eignen Lebens dem Bewußtsein einer solchen Natur „frivol" erscheinen mußte. Vor Goethes Wesensart nicht. Wo aber dort die Fäden hin und her gingen, ist hier bei Wagner ein abgelöstes Werk aus eigenem Gesetz und mit eigenem Gesicht hinter jenem idealen Raum, der es vom Tagesgetriebe trennt und der nun, Menschen wie Werk mit seinem Lebensäther erfüllend, durchstrahlt wird von der Musik. Hier ist wieder der Geist Gottes, aus dem durch Schöpferwillen die Gestalt wird, um nun diesen Schöpferwillen in lebendigem Wachstum und Zeugefähigkeit zu verwirklichen: Ein verlorenes Paradies uns zeigend und zugleich tröstend und entsühnend. Die Töne spinnen die Fäden zwischen dem Geschehen im überweltlichen, überlebensgroßen Kunstwerk und uns, und sie nehmen — vermittelnd — hier den Platz ein, dem im Reiche Goethes die Reinheit der persönlichen

Lebensbeziehungen zu seinem Kunstwerk besaß. Und wir mögen es vielleicht an diesem polaren Gegensatz verstehen, daß es ein vollkommenes Kunstwerk, das aus dem nach innen in sich selbst zurückgezogenen Bewußtsein stammt, ein Ohrenmenschen-Kunstwerk erst in der Dichtung vollständig ermöglicht war, als es dieses Element des sinnenden Bewußtseins mit darstellte, als es die Brücke über den Abgrund der „Abgelöstheit" durch die Musik in einer organischen Verbindung mit dem Eigenleben des Kunstwerkes schlug. Diese Brücke vom Werke zu uns wendet sich nicht, wie beim Kunstwerk Goethes an die Erkenntnis, sondern an das Gefühlsbewußtsein, und das ist hier durch das Erkenntnisorgan zu rechtfertigen.

Goethe und Wagner haben in ihrer Kunst die Polstellung gegeneinander erreicht. Goethes Augenkunst bedarf der Lebensverbindung von Ich und Welt. Er kann wie im Faust und im Wilhelm Meister es aber auch wagen, die äußere Geschlossenheit aufzugeben, die Handlung ganz als Gleichnis zu behandeln, in dem alles sich um eine Achse stellt: die Wanderschaft einer Menschenwesenheit durch das Ich. Hier liegt Handlungseinheit ganz in der Personaleinheit Fausts, ja wenn man will, Goethes, und jener eigentümlichen Geistesart, in der Wilhelm Meister aus den Lehrjahren zu den Wanderjahren schreitet. Und sein Schöpfer schreitet im Bewußtsein eines jeden, der Goethe liebt, immer mit tausend sinnenden Deutungen des Lebens mit.

Wagners Werk ist abgelöster vom Leben, es erscheint alles verwandelt in eine andere Welt, aber hierin mit allergrößter Eigenbestimmtheit und Geschlossenheit. Vor unserem Gefühle sollen diese Gefühlserlebnisse und Gestalten die ganze starke und überwältigende Wirklichkeit festgeschlossener Gestalten erhalten. Nicht Spiegelungen und Gleichnisse, sondern die ganze Handlung selbst mit ihrem Eigenleben und Eigenwillen eröffnet uns dieser echte Dramatiker, der in jedem Augenblicke die innigste und persönliche Verbindung unmittelbar durch die Erweckung und Aufschließung jenes Seelengehörs, aus dem überhaupt die großen Weltgesichte stammten, auch bei uns zu schaffen sucht. Sein ganzes Drama wie uns selbst stellt er damit auf den Geist der Musik ein, den er nur in der Liebe zu fassen vermochte. Gleichzeitig damit läßt er sein Kunstwerk vor dem Hintergrund eines tausendjährigen deutschen Kulturbewußtseins erscheinen, ein Kunstwerk, das mit höchster Geschlossenheit in idealer Ruhe und Vollendung in sich selbst beruht, mit allen tiefsten und besten Wurzeln unseres Wesens fest verankert. Das ist der Grund, warum die größte Erregung, das furchtbarste Menschenschicksal eines wagnerischen Kunstwerkes nicht zerrissen und beunruhigend wirkt. Ein Strom von Kraft und Gesundheit geht von ihm aus. Und selbst dämonische Entladungen erscheinen wie zu einer richtigen Einstellung vor den rein menschlichen Hintergrund gestellt.

Geschlossenheit! Das ist ein Begriff, der uns wie keiner viel-

leicht das künstlerische Wesen Wagners wie der ganzen gewaltigen Persönlichkeit im Dienste dieses Werkes bezeichnet.

Gegen Goethes wunderbare Fülle und Reinheit unendlicher Lebensbeziehungen einer alles wiederspiegelnden Erkenntnisnatur steht hier in Wagner polar eine wurzelhafte Gefühlsnatur von einer unerhörten Ganzheit und überpersönlichen Weltgeltung, die aus dem echten, künstlerischen visionären Erlebnis stammt. Auch Wagners Persönlichkeit steht, von dem Parterre des Tages gesehen, von dieser Welt ebenfalls durch einen idealen leeren Raum getrennt, und diesen durch biographische Kunstgriffe überbrücken zu wollen, hieße das Bild einer Durchgangspersönlichkeit ebenso verschieben und verdrehen, wie ein Urteil vom anderen Pol her ohne Umschaltung, wie auch die Welt den Lebenden einst, der eben Bürger beider Welten sein mußte, mit ihren ständigen Berührungen quälen mußte.

Diese Persönlichkeit aber war mit sich und ihrer Aufgabe im tiefsten einig, eines der wenigen großen Beispiele der Weltkultur, in denen es einer großen Gefühlsnatur in einem idealen Gleichgewicht zwischen Wollen und Können gegeben war, sich in der Vollendung im Kunstwerke zu verwirklichen.

Und wie dieses Leben und diese Werke, als einzelnes, wie als zusammenhängende Reihe, von tiefster, wie von geheimer, überweltlicher Geisteshand geleiteter, symbolischer Folge von einer wunderbaren Geschlossenheit, von einem ganz mit sich und seiner Aufgabe zusammenklingenden „Einssein" zeugen, so ist jede Äußerung, jede Tat, jedes Wirken Wagners aus diesem *Geiste einer völligen Geschlossenheit* entsprungen und leitet nun auch wieder herzstärkend zu ihm hin.

Hier liegt nichts Fragmentarisches, der Kreis eines jeden seiner Werke ist geschlossen, hier werden nicht in intellektuellem Spiel Probleme aufgeworfen, hier verlieren die kleinen individuellen Probleme als solche überhaupt ihre Wichtigkeit vor den großen Weltvorgängen. Hier wird uns klar, daß der litterarische Standpunkt einer Frage nach dem Problem überhaupt nur der Vernunftseite der menschlichen Lebensdarstellung entsprungen ist. Bei Wagner sehen wir eine unerhörte Geschlossenheit in jenen Werken, deren jedes eine Welt wie auch einen Stil für sich darstellt. „An das Gefühl teilt sich nur das Vollendete, Abgeschlossene, das was so eben ganz das ist, was es sein kann, mit. Nur das mit sich Einige ist ihm verständlich." (Oper und Drama.) In diesem Worte Wagners ist der ganze Dichter charakterisiert. Wagner ist der Mann der vereinigten Kräfte, der in sich selbst und der geschlossenen Verbindung aller Möglichkeiten einige Kunstschöpfer. Sein ganzes Kunstwerk ist nur unter diesem Gesichtswinkel zu verstehen. Er sucht — d. h. eigentlich *tat* er es vorher, da er auch ein mit seinem Verstand einiger Künstler war, — den Punkt in all den verschiedenen Kunstgebieten, aus denen sein Werk seine Kräfte zieht, in dem die Vereinigung einen neuen in sich selbstgesetzlichen Organismus ergibt. Es

gibt gewiß eine reine Instrumentalmusik, wie uns Bruckner beweist, auch nach Wagner, wie ein reines Wortdrama, und soll es auch weiter geben. Er aber entdeckte die Seiten, durch die sie einen neuen lebendigen Organismus eingehen, wie er ihn zu seinem „Festspiel" bedarf, um in seinem Kunstwerk Menschen in einer Sprache reden zu lassen, „in der wir einzig das auszusprechen vermögen, was wir kundgeben müssen, wenn wir ganz das sind, was wir sein können."

Hierin beruht die andere Seite dieser Geschlossenheit: Das Erschöpfende im künstlerischen Ausdruck. Goethe suchte es im Zusammenklang der weitesten Fülle seiner Wiederspiegelungen, Wagner in dem aus der Tiefe des Wesens heraufgeholten Tonabbild eines Menschen, der vor seiner höchsten Leistung steht, in dem Augenblicke, da er ganz das ist, was er sein kann.

Wagner hat es einmal formuliert: „Der charakteristische Unterschied zwischen Wort- und Tondichter besteht darin, daß der Wortdichter unendlich zerstreute, nur dem Verstande wahrnehmbare Handlungs-, Empfindungs- und Ausdrucksmomente auf einen dem Gefühl möglichst erkennbaren Punkt zusammendrängt, wogegen nun der Tondichter den zusammengedrängten dichten Punkt nach seinem vollen Gefühlsinhalte zu höchster Fülle auszudehnen hat". (Oper und Drama.) Das Ausschöpfen des vollen Gefühlsinhaltes einer verdichteten großen Handlung, das ist das bestimmende, ja überwältigende Zeichen wagnerischer Motive in Wort und Ton. Seit Wagner hat niemand in der Kunst diese herrliche, volle, lebenserfüllte Menschlichkeit mehr besessen, gegen die so vieles unserer heutigen Musik nur Gebärde ist. Nur einer noch besaß sie in anderer Art: der herrliche Anton Bruckner!

Wagner hat mehr als irgend ein Musiker jemals seit Bach in der Erfindung seiner Themen den ursprünglichen und erschöpfenden Ausdruck gefunden, nicht eigentlich im gewöhnlichen Sinne erfunden. Denn das ist das höchste seiner Künstlerschaft: Er sieht nur Bilder und Motive, die uns seit langer Entwicklung im höchsten Sinne natürlich sind und eigentlich nur zu warten scheinen, daß jemand kommt und sie zum Lichte führt.

Es gibt in der Musik Dinge, die niemand erfinden und umdeuten kann, sondern die ihre Ausdrucksform im Tonverhältnis unseres Ohres und unseres Seelengehörs selbst begründet finden. Und hierfür hatte Wagner einen sicheren Instinkt. Er ist der größte Finder solcher musikalischen Urmotive und ihrer Ausbildung. Das ganze Geheimnis seines sogenannten Leitmotivs, das in keiner Weise der Reflexion entstammte, war vor aller Begriffsklarheit von diesem sicheren Kunstinstinkt gefunden worden. Man kann darum auch in seinen Partituren lesen wie in einem von Hemmungen freien Naturvorgang. Eine wunderbare Gesetzmäßigkeit herrscht in diesen Werken und eröffnet an ganz von einander entfernten Punkten Lebensbeziehungen, wie man sie sonst bei einem großen Dichter nur ahnen kann. Man wird hellsichtig in dem vollendet organisch gefügten Bau dieser Werke, weil einem

über Raum und Zeit hinweg innere Zusammenhänge leibhaftig erscheinen, die man sonst nie bemerkte. Alle diese Werke durchzieht ein Stilorganismus, so sicher auch jedes einzelne in seinem nur ihm eigenen Stile — von den andern abweichend — beruht. Es liegt eine wahrhaft lutherische Überzeugungskraft in diesen Themen: Das ist, nicht das bedeutet, und darin liegt das Erschöpfende seiner Kunstgestalten. Es gibt Dinge in der wagnerischen Musik, wie das Vorspiel zum 3. Parsifalakt, die man nicht mehr im gewöhnlichen Sinne als Musik bezeichnen kann, sondern die wie eine „Metamusik" in einem höheren Geiste Gefühl und Erkenntnis zugleich sind.

Ihm erschien als würdiges Ziel der Kunst nicht der „schöne Mensch" des plastischen Augenmenschen antiker Prägung, sondern der Mensch als Charakter auf der Höhe seines Wesens: In ungebrochener Ganzheit. Alles erscheint ungebrochen an Wagner, Motive, Gestalten, der Kunsttrieb, die eigene Überzeugung, die Schöpferkraft, die Kunst der Töne. Ja, man kann sagen, der ungebrochene Mensch in unmittelbar verständlicher seelischer Verwirklichung ist uns allen erst durch Wagners Werk und Art im Gesamtkunstwerk möglich geworden. Siegfried wie Parsifal, Tristan wie Sachs können nur in diesem erschöpfend geschlossenen, ungebrochenen, von der mechanischen Wirklichkeit abgelösten Drama Wagners leben.

Bei dieser Persönlichkeit schließt sich alles zusammen. Es ist eine Natur, die aus einer ganz urtiefen und erschöpfenden Wurzel stammt, die noch unter jene Schicht hinabreicht, in die das Reich der Erkenntnis steigen kann.

Goethe — selbst ein vollendet organischer Mensch und der Natur mit tausend Wurzeln verbunden — stellt mit seinem Erkenntnisorgan die Erkenntnisfrage an Natur und Mensch: das Organische sucht er zu ergründen, daraus wird ihm das Leben verständlich. Wagner, dessen Wesen ganz aus einer einzigen tiefen, übernationalen Wurzel im Herzgebiete seines Volkes zu stammen scheint, fragt überall bei der Natur, wie bei Menschen und Handlungen nach ihrer Wurzelhaftigkeit: Die Echtheit ist sein einziger Wertbegriff.

Hier haben wir den Gefühlsgegenpol zu Goethes Erkenntnisbegriff des Organischen. In dieser vollen und grundsätzlichen Bedeutung für die ganze Persönlichkeit und ihre Ganzheit müssen wir bei Wagner den ihm so eigentümlichen Begriff echt fassen. „Echt" das heißt wurzelhaft, organisch gewachsen, von der Gefühlsseite her gesehen, dieses Arierbewußtsein einer ganz mit sich einigen, geschlossenen Künstlerpersönlichkeit, in einer Zeit, die in allem genau das Gegenteil war. Wie nötig ist uns diese Persönlichkeit in unserer deutschen Kultur! Wie schwer, ihr Eingang zu verschaffen, wo gerade diese Geschlossenheit, dieses Erschöpfende, von einer geistigen Zivilisation, die beider nicht fähig ist, als unecht und theatralisch verdächtigt zu werden pflegt.

Nie hat ein Mann weniger Sinn für den „Artisten" gehabt wie Wagner, nie war ein Mensch berufener, der Richter und Scheider von technischer Raffiniertheit, artistischer Anmaßung und der unmerklichen inneren Verfälschung der wahrhaft dichterischen Kunst, wie er sie empfing, durch bloßes hervorragendes Können jener „plastischen Dämonen des Verfalls." Darum sind alle Dilettanten — leider oft — seine Verehrer, und alle Artisten haben ihn „überwunden": Nie war ein Ohr feinhöriger für den gesunden Herzschlag wahrer Kultur als das des deutschen Ohrenmenschen, nie war daher auch irgend wer so berechtigt und verpflichtet, den höchsten Maßstab innerer Kompromißlosigkeit an alles um sich her zu legen, wie er ihn bei all seinen Taten und Werken verwirklichte.

Der Begriff des „Echten" ist eines der Leitmotive des geistigen Organismus Wagners. Daher die Fehde gegen den Internationalismus, gegen das Judentum, mit der beiden notwendigen Folgeerscheinung der unnatürlichen Anschauung. Unnatürlich, weil nicht notwendig aus den Wurzeln gewachsen, sondern willkürlich, nach Zwecken und aus absichtsvoller Sensation in verdrehter Unnatur, das litterarisch-ästhetische Fegefeuer unserer Zeit. Hierin steht Wagner in seinem wahrhaft erzengelhaften Kampfe für das volksechte Bewußtsein und die natürliche Anschauungsweise:

Was deutsch und echt wüßt keiner mehr,
lebt's nicht in deutscher Meister Ehr!

Die Geschlossenheit, das Erschöpfende, das Ungebrochene und das Echte, das sind die vier Pfeiler der wagnerischen Kunst, nicht als Forderungen, sondern als Erfüllungen einer wahrhaft freien Persönlichkeit uns dargeboten.

Und es ist sehr bezeichnend für den unmännlichen Charakter unserer geistigen Zivilisation mit ihren neurasthenischen Reizen, daß es gerade diese Seiten des Wagnerischen Werkes und Wesens sind, die unserer Litteratengesellschaft auf die Nerven fallen. Aber die Berufung auf Goethe als den Vater einer Kunst der „zarten Empirie", die mit dem Leben tausendfältige Berührung hat, sollte bei allen Einsichtigen keinen Wahrheitswert haben; denn es hieße, Pol gegen Pol aufzurufen — und das wäre im höchsten Maße ungoethisch — und hat nur dazu beigetragen, die vernünftige Erkenntnis zu verzögern und zu erschweren.

Das weiß ein jeder, der irgendwie auch nur im Kleinsten schöpferisch arbeitet, daß Geschlossenheit des Werkes — das sich nicht bloß im selbstgeschaffenen Zirkel seines eigenen Verstandes bewegt, sondern weltenweit Menschen und Schicksale umspannt — ein untrübbares Mit-sich-eins-sein voraussetzt, damit diese Geschlossenheit keine künstliche, kein Zwang für die Eigengesetzlichkeit des Stoffes, nur der Zusammenschluß des in allen Dingen geheim ruhenden Schwergewichts zu gemeinsamer Wirkung wird, gleichwie ein Zentralkörper kosmische Trümmer in seinen Gravitationsrhythmus zieht. Dieses Schwergewicht bei der künstlerischen Darstellung zu spüren und mit

ihm seinen Stoff zu gestalten, das heißt erst „Stil" haben, nicht irgend einen zeitgemäßen Modestil, sondern den Stil, den ein künstlerischer Vorwurf von der organischen Persönlichkeit seines Schöpfers verlangt. Damit ist auch dann erst jene Einheit zwischen Stoff und Form hergestellt, an der gerade Wagner bei der Ausführung des „Ringes" schon mit so nach allen Seiten unerhörter Neuheit gearbeitet hat.

Diese erschöpfend ungebrochene Geschlossenheit des wagnerischen Werkes stammt aus einer metaphysischen Anlage, einem Welterlebnis, für das er nur Durchgang war, und es dauernd unter endlosen Lebenskämpfen blieb, so daß selbst die Reihe seiner großen Werke eine innere Geschlossenheit als ganzes Lebenswerk aufweist, die wie von einer geheimen Disposition geleitet, vom Holländer bis zum Parsifal Stationen gewissermaßen einer fortlaufenden geistigen Weltenwanderung der Menschheit darstellen, die ein Berufener im Kunstwerk uns noch einmal zur Erweckung unseres Bewußtseins enthüllen darf.*) Wer diese allerbedeutendste Einstellung auf das wagnerische Werk nicht findet, kann nicht, nie und nimmer, in das Wunderreich dieses größten deutschen Künstlers eindringen. Wir müssen seine dauernden Hinweise zum Reich, das nicht von dieser Welt ist, seine metaphysische Erklärung der Weltaufgabe der Tonkunst in „Beethoven"' (Ges. Sch. Band IX, 120 ff.) seine Sehnsucht nach dem „Heiligen", überhaupt sein schrankenloses Bewußtsein den Erscheinungen des Willens zum Leben gegenüber, seine Zeugnisse für mystische Empfängnisse nicht als Gedankenspiel von besonderer Färbung betrachten, sondern als völlig wahrhaftige Zeugnisse seines metaphysischen Sinnes, einer durchaus mystischen Anlage erfassen. Was er daraus im Kunstwerke in diese Welt hineinsetzt, hat keinen Zusammenhang mit ihr, wohl aber mit dem, was wir in tiefsten Nöten und hehrsten Freuden bedürfen. Es ist der Festspielgedanke einer Festspielnatur und kommt aus den Tiefen des Menschlichen und führt zu den Höhen menschlichen Wesens nicht durch das Erkenntnisorgan, sondern durch die vollausgesprochene, schöpferische Fülle unseres Gemüts- und Gefühlslebens.

Die Scheidung Wagners zwischen Dichtung und Litteratur ist nur zu verstehen auf der Grundlage des mystischen Erlebnisses, vor dem alle Kunst Ausdruck wird. Wagner hatte den Instinkt für diese Grundlage aller Kunst in dem unmittelbaren Bewußtsein des Ohrenmenschen. Wo er ihn nicht spürt, fängt für dieses Seelengehör die Litteratur an und damit seine Kampfstellung und Fehde mit der „Litteratur" und den Litteraten bis heute, deren eigentlicher und einziger Vorwurf im Grunde das Gebrochene, das Problematische ist, weil, wie Wagner sehr wahr sagt, der moderne Dichter, der im Grunde nur Romane schreiben könne, sich nur dem Verstande mitteilen kann. Vor dem Gefühl liegen die Dinge einfach und ungebrochen, der Verstand kann

*) Vgl. Uehli, Die Geburt der Individualität aus dem Mythos, als künstlerisches Erlebnis Richard Wagners, München 1916/17.

sie nur durch ein kompliziertes System von Reflexen und Reflexionen abspiegeln und darstellen. Das goethische Auge leistete dies kraft seiner Reinheit, der jede Verwirrung des Gefühls auch bei einem großen Dichter wie H. v. Kleist zuwiderlief, und zu dem in seiner Gesundheit keine „Lazarettpoesie" Eingang fand. Es leistete diese Arbeit, über den Verstand den Weg zur Erweckung unseres Gefühls zu finden, durch die eigentümliche Organisation des goethischen Geistes, immer Ideen zu bilden in einer sonst nie erreichten Klarheit und Reinheit, in denen die Brechung des Strahles in Farbe aufgelöst wird. Unsere moderne Litteratur aber löst — konsequent wie unsere Naturwissenschaft — Farbe in Schwingung auf und untergräbt damit die Wurzeln eines lebendigen Lebensgefühls. Wagner ist zu allererst K ü n s t l e r, und der Ethiker ist nur eine reife Frucht am wurzelechten Baum dieser Persönlichkeit, und darum ist der Künstler, weil er vom Tage Abgelöstes zu übermitteln hat, auch in seinem Werke auf völlig abgelöste Geschlossenheit bedacht. Hier in dieser Kunst sind alle Gestalten voll entwickelt und ausgereift, nichts weist über den Rahmen des Kunstwerkes, eine Erklärung verlangend, hinaus, zwischen ihm und der Tageswelt liegt ein tonerfüllter, idealer leerer Raum, der jedes Individualerlebnis sofort zu einem überpersönlichen Weltgefühl emporhebt.

Es ist die Natur des geborenen Dramatikers, für den mit dem „Wahnkunstwerk" seiner Bühne auch die Welt der selbstgeschaffenen Gestalten endet und der nun alle Unendlichkeit in die durch seine erschöpfende Geschlossenheit erregte Mitwirkung seiner Zuschauer legt. Wir müssen diese Natur des Bühnendichters Wagner aber in tieferem Zusammenhang mit seiner ganzen Geistesart und seiner künstlerischen Mission erblicken. Unserer litterarischen Öffentlichkeit ist das Unabgeschlossene, Beziehungsvolle, das dem Intellekt problematische Aufgaben stellt, das der ganzen geistigen Uneinheitlichkeit und der wurzellosen internationalen Zivilisation mit ihrem sogenannten hemmungslosen Liberalismus so bezeichnend entspricht, viel mehr gemäß und verständlich, als die energievolle, äußerlich begrenzte, innerlich grenzenlose Geschlossenheit Richard Wagners. Sie beruft sich dazu noch auf Goethe, und da beginnt der Unsinn.

Wir sollten nun verstehen, daß Goethe wahrhaftig nicht als Kronzeuge gegen Wagner aufgerufen werden darf. Denn ihm, der die Probleme zu ehren lehrte, lag das Problematische, die Gefühlsverwirrung, der Verstandesfanatismus in der Dichtung weltenfern. Vielmehr ist er der echte Gegenpol zu einer Urschöpfernatur wie Wagner, und in solchem Verhältnis müssen beide gesehen werden.

Die erschöpfende Geschlossenheit Wagners erscheint den zarten Gemütern unserer litterarischen Zivilisation oft als Gewaltsamkeit. Man beachte aber wenigstens, daß dieses Kunstwerk diese Geschlossenheit verlangt, weil es sich überall auf selbstgeschaffenem Boden eigener Gesetz-

mäßigkeit bewegt, während das Kunstwerk Goethes diese Geschlossenheit weder anstrebt, noch überhaupt erreichen kann, da es überall mit seinen Wurzeln und Fühlern über den Rahmen eines in sich selbst geschlossenen Kunstwerkes hinausragt. In seinem Wesen als Kunstwerk des Augenmenschen liegt dieses Hinausragen über eine formale Geschlossenheit begründet. Die Einheit des Erlebenden wird immer mehr die Einheit des Geschehenden ersetzen. Wagner ist unendlich in der erschöpfenden Steigerung des Gefühls, unrationierbar wie unser Gefühlsleben selbst; Goethe ist unendlich in dem Eröffnen grenzenloser Ausblicke, endloser Reihen der Zusammenhänge, unrationierbar wie die Natur.

Eines aufs andere übertragen zu wollen, hieße in jedem Sinne unorganisch, d. h. auch ungoethisch handeln, da man die schöpferischen Elemente beider Welten zu Gunsten eines theoretischen Gedankens in ihren Lebensbeziehungen unterbinden würde. Umgekehrt konnten die Romantiker kein volles Drama schaffen, weil sie ihre innere Grenzenlosigkeit auch äußerlich zur Geltung bringen wollten. Das Fragmentarische und über den Rahmen des eigentlichen Werkes Hinausführende kann nur das Augenmenschenkunstwerk vertragen. Das Kunstwerk des Ohrenmenschen verlangt Geschlossenheit, um kraftvoll und lebendig vor diese Welt treten zu können. Das Vermischen beider Arten ist zwar echt romantisch, schafft aber kein volles Kunstwerk, und am wenigsten in der Form des Dramas.

Richard Wagners Drama stellt den Menschen auf den Höhen seines wahren Wesens dar, unendlich gesteigert und verdichtet zu einer konzentrierten Kraft, die musikalisch wie dichterisch sich in erschöpfender, unmittelbar verständlicher Sprache äußert. Freilich, alles Litterarische liegt weit ab. Dazu liegt ein zu tiefes Welterlebnis zu Grunde, um noch litterarisch, d. h. in willkürlicher Form nach Wahl, darstellbar zu sein. In dieser Natur verschwand das litterarisch-artistische K ö n n e n hinter dem M ü s s e n, das mit allen Fasern und Kräften nur der Sache und der Mission dient, um ganz Durchgang zu sein, um sich ganz als Mensch, und das hieß für ihn als künstlerischer Schöpfer fühlen zu können. Dieses Müssen ist nur die echte, wagnerische, ungebrochene Geschlossenheit des ganzen Menschen in Aktion. Wo er schafft, wo er handelt, tut er es mit der ganzen Natur, in vollendeter Freiheit, denn in diesem Müssen ist nur die Gefühlsseite, die Ohrenmenschenseite des kantisch-deutschen Freiheitsbegriffs lebendig, dem „Freiheit" gleich „Notwendigkeit von innen" ist. Was ihm in diesem Reich des Müssens, jenes unabweisbar schöpferischen Triebes metaphysischer Herkunft und überweltlicher Tiefschau in das Wesen der Dinge, n i c h t diese Freiheit gewährte, seinem lauschenden Ohre n i c h t als echter Klang erschien, wurde unbeirrbar abgewiesen. Auf der Höhe des Lebens gibt es keine Deutelei, da gilt nur das Echte, die unbedingte Wahrhaftigkeit. Wagner wurde damit ein Erzieher, der Abgründe aufriß, über die wir tändelnd hin-

wegsahen, der Gegensätze aufdeckte, die wir nicht sehen wollten, wie z. B. seine Unterscheidung von Kultur und Zivilisation, die, einmal ausgesprochen, nun Prüfstein geworden ist: wer diesen Unterschied nicht mit Bewußtsein annimmt, kennt ihn nicht und hat noch nicht die Augen auf.

Die Energie der moralischen Wucht hat Wagner vor Goethe voraus. Eine Prophetenkraft ist Künstler geworden, ein Mahner und Weckrufer spricht als Dichtermusiker. Goethe aber kommt zu ganz anderer Aufgabe: als der große Brückenbauer, der Pontifex Maximus unserer Kultur und Statthalter deutschen Sinnes in der Welt. Wagner hat die Klüfte aufgerissen, die vor seinen Echtheit suchenden Augen an Stellen lagen, über die unsere fortschreitende Entwickelung nicht hätte hinweggleiten sollen, ohne zu erkennen, daß dieser Weg nicht mehr der rechte zum reinen Ziele ist. Wie ein weiser Lehrer hatte uns aber unser Geschick einen Goethe früh genug geschenkt, der uns mit seiner unendlich sicheren Kenntnis des Lebens zeigte, wie man über die Klüfte eines „entweder — oder" die lebendige Brücke einer organischen gegenseitigen Durchdringung in klarer Erkenntnis schlagen könnte. Dem großen Weckrufer, der uns mit aller Macht seines überweltlichen Bewußtseins vor Gefühlsentscheidungen stellte, war der Türmer auf weitschauender Warte vorausgegangen, der uns die offenen Augen schenkte, um in treuer täglicher Arbeit auch über Klüfte die Brücke zu schlagen. So ist uns in Goethe gewissermaßen die organische Erkenntnis *vor* dem Erlebnis geworden, damit wir höchste Offenbarungen deutscher Art mit offenen Augen und Sinnen aufnehmen und durchleben können. Lehrjahre vor Wanderjahren! Es ist, von dieser Seite besehen, der Wilhelm Meister das herrliche Lehrbuch Goethes, wenn man dieses Wort gebrauchen darf, vom werdenden Menschen mit seinem zarten Belauschen des Lebens, von allen Kunstwerken Goethes vielleicht das bezeichnendste für seine Stellung als Erzieher. Von keinem litterarischen Standpunkt aus wird man jemals das Wesen dieses Vermächtnisses recht erfassen können. Schiller, ganz Abgeschlossenheit im Kunstwerk fordernd wie Wagner, doch ohne die dazu nötige Wurzel des Gefühlsbewußtseins, stieß sich doch an der Form, und auch Wagner hat erst spät ein wahrhaft inneres Verhältnis — nach seiner Art allerdings — zum Wilhelm Meister gefunden. Seiner Persönlichkeit waren die *Gestalten* immer das Erste, nicht die leisen Fäden, an denen Goethe uns durch die verschlungenen Gänge des Lebens führt. Daher war ihm der Wilhelm Meister nie das, was ihm der Faust, das Drama, als edelste Dichtung der Deutschen sein ganzes Leben lang bedeutete.

In ihrer Stellung als Erzieher sehen wir deutlich die polare Stellung Goethes und Wagners, und vielleicht ist hier am ersten zu erkennen, wie ihre polare Gegensätzlichkeit erst in der Zusammenfassung das Ganze für uns als Volk bedeutet. Zu dem Bewußtsein Wagners gesellen sich die offenen Augen Goethes, um uns auf dem schmalen Pfade zur Verwirklichung des

deutschen Wesens zu leiten. Der Augenmensch nimmt mittelbar, aber mit allen Lebensbeziehungen die Dinge auf, der Ohrenmensch unmittelbar zwar nicht die Erscheinung, aber das innerste Wesen der Dinge. Wagner ist es, der, immer sub specie aeternitatis — jener Ewigkeit, der seine Künstlerpersönlichkeit entstammt — Ziele setzt und schöpferisch im Kunstwerk offenbart. Goethe lehrt uns mit einer auf alles Gesetzmäßige des Lebens achtenden Erkenntnis, die Wege zu suchen und auszuwählen, einen jeden nach seiner Art denjenigen, der ihn zu diesen Zielen führen kann. Denn in diesen Zielen sind sich beide letzten Endes einig.

Es kann hier nicht der Ort sein, einzelne Beweise zusammen zu bringen, da hier keine Absichten verfolgt, sondern nur Erklärungen gesucht werden. Nur Hinweise sollen es sein, um die Dinge einmal unter den angegebenen Augenpunkten zu sehen. Nur eines muß noch erwähnt werden: Grundlage und Ende ihrer Ethik.

Auf der Höhe seines Lebens prüft Wagner seine sittliche Natur und erklärt, daß er den letzten Grund aller Sittlichkeit für sich selbst in der Fähigkeit zum Mitleiden erlebt habe. Von Goethe wissen wir, daß er als den Grundbegriff aller Erziehung die Ehrfurcht erkannte. Er schaute in sich und empfand in dieser ihm so lebendigen Fähigkeit, ja Nötigung zur Ehrfurcht den Boden seiner eigenen Sittlichkeit. Ist Ehrfurcht und Mitleid ein Gleiches? Gewiß nicht, aber wieder ist in diesen beiden Grundbegriffen das polare Verhältnis beider Persönlichkeiten ausgesprochen. Mitleid im Wagnerischen Sinne ist „wissend werden durch das Gefühl"! Eine metaphysische, oder wenn man will, mystische Grundtatsache im eigentlichen Sinne, die man erlebt oder nie kennen lernt; zu erziehen ist sie nicht. Ehrfurcht aber ist, ganz Goethes Erkenntnisnatur entsprechend, für ihn „ein höherer Sinn, der seiner Natur gegeben werden muß, und der sich nur bei besonders Begünstigten aus sich selbst entwickelt, die man auch deswegen von jeher für Heilige, für Götter gehalten." (Wanderjahre II, 1.) Hier aber beim Heiligen hört das polare Verhältnis auf, das ja nur für die „Söhne der Zeit" gilt. Der Heilige steht außerhalb von Raum und Zeit, hier berührt der Pol den Pol, die Spannung hört auf, Ehrfurcht und Mitleid sind eins geworden, weil hier zwischen der Erkenntnisseite der Dinge und dem Gefühlsbewußtsein kein Unterschied mehr zu machen ist.

Für uns „Söhne der Zeit" sind aber Ehrfurcht und Mitleid Pole, — weniger in einer konstruierten Welt der Begriffe, als weil sie an polarer Stelle der Richtungen stehen, die von zwei rein ausgebildeten Persönlichkeiten polarer Entsprechung ausgehen.

Nannten wir vorhin den Sinn für das Organische den goethisch-deutschen Sinn, die Erkenntnisformel des deutschen Geistes, so müssen wir nun entsprechend sagen: Ehrfurcht ist ein Sinn für das Organische, aber ganz ins Sittliche übertragen. Sie ist die Anerkennung vor der Eigengesetzlichkeit

des Anderen, in welcher Form es uns auch gegenübersteht, die Achtung vor dem anderen Leben, die wahre sittliche Objektivität, die niemand als Mittel für eigene Zwecke benutzt. Dieser Zustand der Ehrfurcht bedeutet eine Geisteserhöhung des Menschen und ist seinem Selbstbewußtsein bei voller Freiheit des Blickes unmittelbar klar und freudig zu eigen: ein „höherer Sinn" hat sich auf ihn gelegt.

Mitleid aber, soweit es von der Erkenntnisseite her erfaßbar ist, muß uns als unbeirrbarer, unbedingter und grenzenloser guter Wille zur Ehrfurcht vor dem Menschentum des anderen, leidenden Menschen erscheinen. Es ist nicht ein höherer Sinn, sondern ein schmerzvoll-hellsichtiger, alles beherrschender Antrieb zu helfen, der sich über die Erkenntnis hinaushebt zur Tat, die er tun muß, um in dem, was er dem anderen tut, sich selbst zu helfen. Es gibt kein Mitleid ohne Ehrfurcht, und es gibt keinen besseren Weg zum Erlebnis des Mitleidens als den Weg der Ehrfurcht. Jeder einigermaßen natürliche Mensch kennt den Zustand der Ehrfurcht, aber nur wenige „reine Toren" werden vielleicht auf den Höhepunkten des Lebens, wo sie nicht nur im Erkennen, sondern auch im Wollen, im Sittlichen Durchgang sind, dieses tiefsten Miterlebens gewürdigt, in dem sie aus dem Gefühl unmittelbar und zwingend diese Grundtatsache der Moral selbst erfahren und bezeugen. Ehrfurcht dagegen ist wie ein Fenster, durch das die Vernunft in das Gefühlsbewußtsein, in das innere Wesen menschlicher Art hineinschauen kann mit reinen Augen. Beide sind der Liebe urverwandt, und darin begegnen sie sich unmittelbar.

Als Erziehungsbegriff ist Mitleid daher nicht eigentlich zu gebrauchen. Es ist eben eine Tatsache, kein Gesetz, gleich wie ein religiöses Erlebnis, zu dessen Entfaltung man die Anlage hinleiten kann. Und das ist die Krone aller Erziehung. Ehrfurcht jedoch als ein höherer Sinn, der unserer Natur gegeben werden muß, ist ein Erziehungsbegriff, die sittliche Seite des Sinnes für das Organische, der ohne sie, sich selbst überlassen, sich überschlagen würde und aus dem freiesten aller Sinne einen engen geschäftsmäßigen Organisationsgedanken oder ein bloß sezierendes Verstandesspiel machen müßte. Zu seiner Entfaltung gehören Vorbereitungen, Übungen, wie zur Erlangung eines künstlerischen Sehens etwa, weil seine Betätigung im Grunde die Überwindung eines Widerstreites durch die Liebe bedeutet. Ehrfurcht ist — goethisch gesprochen — eine „Überfurcht", keine Furcht aus chaotischen Kräften, sondern eine Scheu vor dem Organischen, Witterung für selbstgesetzliches Leben und Unterwerfung vor wirklichem Leben, jene zarte Empirie, die die Probleme an rechter Stelle zu ehren weiß.

Hier mag erwähnt werden, daß Goethe dem Mitleid als einem „erkenntnislosen Motiv" keine allgemeine sittliche Bedeutung als ethischem Antrieb für irgend eine Handlung zusprechen wollte. Er wehrte sich dagegen, eine sittliche Tat aus Mitleid tun zu sollen. Hier allerdings hatte

seine Natur auch nicht den Begriff vor Augen, den Wagner mit Schopenhauer dem Worte Mitleid beilegt und den wir aus seinem Wort erkennen können: „Der zu bemitleidende Schwache unmöglich das Ziel: dagegen der bemitleidende Starke, im Mitleid sich selbst vernichtende Kraft — Abschluß — Entsühnung des Weltendaseins." G. S. XII, 340. Wagner wiederum, dem alle sittliche Forderung nur aus einem inneren Müssen sich rechtfertigte, traute dem Begriff der Pflicht — dem Goethe immer wieder nachgeht, wenn auch anders als Kant, und den er als Erziehungsbegriff fordert — keine ursprüngliche und erlösende Bedeutung zu. Und hierauf kam es ihm an. Der Gedanke der Pflicht betrifft nur den Ausübenden, er beruhigt und stärkt, aber erlöst nicht. Ehrfurcht versetzt den, der sie bezeugt, in einen Zustand geistiger Erhöhung und Hellsichtigkeit, ja eine Seeligkeit geistiger Freiheit voller Liebeskräfte wird in ihr eröfffnet. Das Erlebnis des Mitleids umfaßt beide Teile, den Leidenden und den Mitleidenden. Beiden bringt es eine Erlösung, dem einen eine als tiefstes, befreiendes Erlebnis empfundene Sündenvergebung, dem andern einen Durchbruch des göttlichen Wesens im Menschen in der Entfaltung seiner tiefsten ethischen Kräfte.

Will jemand sagen, Mitleid sei der tiefere Begriff als Ehrfurcht, so sagt er nur, daß Gefühlsbewußtsein tiefere und unmittelbarere Wurzeln hat als Erkenntnisbewußtsein, daß ihm die Mystik des Erkennenden (Goethe) nicht so ursprünglich ist, wie die Erkenntnis des Mystikers (Wagner). Denn Wagner war, gegen Goethes gedankliche Mystik gehalten, der geborene Mystiker aus Durchgangserlebnissen. Und weil er diese als Künstler und Ethiker in so unmittelbarer Weise in sich erfuhr, hat er sich eigentlich — ganz im Gegensatz zu Goethe — nie theoretisch mit Mystik beschäftigt, wenn er auch Meister Eckhart kannte und durch Schopenhauer in Indiens Gedankenwelt eingeführt war. Aber der Holländer, der Lohengrin, überhaupt der Künstler in ihm, hat stäts vor jeder bewußten Stellung zu diesen Fragen seine Gestalten aus diesen Welten geschöpft.

Wagners Bedeutung als Erzieher muß daher ganz anders gefaßt werden als Goethes. Und gerade hierin finden wir seit Jahrzehnten die heilloseste Verwirrung auf beiden Seiten, bei Verehrern und Feinden.

Wagner ist in allem einmalig, selbst eine Höhe des Lebens, wie seine Kunst den Menschen auf den Höhen seines wahren Wesens darstellt, zu denen er ihn durch diese Kunst wieder zurückzuführen sich bemüht. Man betrachte nur diesen ganz extremen, einmaligen, herrlichen Kopf des Meisters neben dem wunderbar typischen Kopf Goethes, der alle männlichen Züge in der wundervollen Entwickelung eines vollendeten Organismus zeigt. Da scheint es fast, als hätte Goethe für den deutschen Kopf, dessen Geist sich den Körper baut, seinen Typus in höchster Entwickelung festgelegt. Es ist ein Typus, der sich bei reinen und edlen Geistern bereits wiederholt, in seiner Periode noch stärker als heute, wo sich der Geist der Zeit in zer-

knitterten und verlebten Gesichtern zu spiegeln liebt. Wagners Kopf dagegen ist unvergeßlich mit dem Charakter der Einzigkeit geprägt. Keiner unserer großen Männer hatte einen so extrem entwickelten Kopf schärfster Bildung. Hier spricht die Einmaligkeit, mit der die Natur einen solchen Geist in vollendeter Geschlossenheit bildete, ganz unverdeckt, man braucht nur die Augen zu öffnen. Wagner ist in allem eine höchste Verwirklichung unseres deutschen Geistes, aber er ist nicht Spielzeug zur Unterhaltung, nicht Ausfüllung leerer müßiger Stunden, nicht Sinnenreiz. Er ist die tiefste Konzentration auf das, was wir sein sollten, er ist eins der großen Freiheitserlebnisse lutherischer Prägung in unserer deutschen Geistesgeschichte, er ist der große Weckrufer, der als getreuer Eckhard der Deutschen durch die Welt schreitet, wenn unserer Volkspersönlichkeit Gefahr droht. Er ist die gewaltige Kraft des deutschen idealen Sinnes, der einer Welt zum Trotz sich, d. h. sein Werk durchsetzte und allem „seichten Hohn der Spötter" zum Trotz einmal der Welt beweisen mußte, daß es der Kunst in Deutschland möglich sei, rein aus dem Ideal heraus in die Wirklichkeit hinunter zu treten, wohin dann kein Geschäft und kein Gespött dringen durfte. Der ideale leere Raum der deutschen Musik und ihr Wunderreich der Töne ist von ihm zwischen Tag und Tat gestellt worden. Es ist der Luthergeist der Deutschen, ganz auf die Kunst übertragen, und darum ist diese Kunst auch weit mehr als bloß „edlere Sinnlichkeit" und Formenbewältigung. Darum hat diese Kunst ihre Wurzeln zur Ethik und Religion hingestreckt. Weil sie überweltlicher Herkunft ist, hat sie auch überweltliche Ziele. Wer aus dem Tage zu seinem Werke wollte, mußte hindurch durch seine Welt der Töne, und die scheidet die Geister. Wo Wagner hineinleuchtet mit seinem Künstlerzauber, mit den Ausstrahlungen seiner Festspielnatur, da wurde es feierlich und festlich in unserem Leben, das er aus dem täglichen Staube wenigstens auf einige reiche Stunden zur Höhe seines Lebens erheben wollte, von der aus es dann wieder hinein leuchten konnte in düstere Stunden, hell und kraftvoll, deutend und mahnend für die „Erwachenden".

Festspielidee! Das ist der Meister von Bayreuth. Wir wollen aber diesen Lieblingsgedanken, ja dies Lebensmotiv Wagners nicht bloß als einen bestimmten Gedanken seiner geistigen Welt erkennen, sondern den ganzen Mann in seiner Festspielnatur aufnehmen, deren ganzer geistiger Organisation das künstlerische Festspiel als Lebenswerk entsprach. Nur so können wir ihn verstehen, nur so dürfen wir ihn ehren. Auch die Festspielidee entstammt dem Bewußtsein, aus tiefsten Verbindungen mit dem geistigen Kerne alles Menschentums auf die Höhen emporsteigen zu können, auf denen sich die Menschen selten, aber zu heilsamster Erneuerung finden können.

Das Einzigartige und Einmalige seines Wesens wurde wie überall auch hier grausam entstellt, als diese Werke in ihrer täglichen Schaustellung verfälscht wurden, nicht nur objektiv durch ihre Darstellung, als vielmehr sub-

jektiv — was ihm als Schöpfer weit mehr noch am Herzen lag — in der Wirkung auf die Zuschauer. Wir haben den Raub des Parsifal erlebt. „Wir halten es für eine verdammungswürdige Frechheit . . . . mit diesen tiefen Geheimnissen, in denen die göttliche Tiefe des Leidens verborgen liegt, zu spielen, zu tändeln . . . . . und nicht eher zu ruhen, als bis das Würdigste gemein und abgeschmackt erscheint." (Goethe: Wanderjahre II, 2.) Die unverdauten und undeutlichen Massenaufführungen Wagner'scher Werke bringen den, der nichts dazu zu tun hat, in die Gefahr, mit seinem Gefühl nach höchsten Vorbildern Schauspielerei zu treiben, sich selbst in der Nachäfferei falscher Analogieen zu verlieren, gleich wie tägliches Kirchengehen zur Bigotterie verführt. Es fehlt das Gefühl für den Abstand von großen einmaligen Erscheinungen. Daraus entstehen dann die entsetzlichen Schauspielereien des Lebens, ein halbgebildetes Komödiantentum, das sich pomphaft mit seelischen Überreizungen brüstet. Wagner wird der Rechtstitel für das „Getue". Das ist auch ein Gegenpol zu dem Chor der sich auf Goethe berufenden Problemjongleure! Wer wollte Wagner oder Goethe für solche Gefühls- und Verstandesverwirrung verantwortlich machen!

Wagner ist nun einmal nicht ohne weiteres ein Erziehungsvorbild im Sinne der Nachfolge. Je mehr wir ihn mit rechter Feierlichkeit in seiner Festspielnatur erfassen, desto näher kommen wir ihm selber. Wie nötig mußte er uns aber für unseren weiteren Weg sein, da eine so große und ursprüngliche Natur so befehdet werden konnte. Aber das eine müssen wir eben immer bedenken: würden Wagners Gedanken und Antriebe Geltung in Deutschland erhalten, so müßte unsere schamlose öffentliche Kunstwirtschaft wie unsere geistige Zivilisation zusammenbrechen. Daher der Kampf gegen den Meister und seinen Festspielgedanken. Wie wir aber dem Künstler Richard Wagner danken, so danken wir dem Erzieher, daß er mit unbestechlicher Strenge und Wahrhaftigkeit, mit dem unbeirrbaren Instinkt für das Echte, den Finger auf jede Wunde unseres Volkstums, auf jede Art des Gemeinen gelegt hat, das uns bändigte, das wir noch nicht abschütteln konnten. Gerade diese wunderbar g ü t i g e Strenge, die nie geißelt, ohne den Weg nach aufwärts zu weisen, ist es, die uns heute als Fackel in der Hand des Meisters voran leuchten sollte.

Goethe mit seinem Lebensdrang zum tätigen Edelschönen freut sich an jeder, auch der geringsten Leistung wirklichen Könnens. Er hatte Welt, Natur und Menschen erforscht und wartete, was jedes Ding aus sich entwickeln würde. Nie war ein Mensch für das Ganze im Kleinsten empfänglicher, nie jemand berufener — weil er der Ausbildung des eigenen Lebens alles widmete — Erzieher auch der geringsten Fähigkeiten, Erzieher seines Volkes, täglicher Freund in jeder Minute unseres Lebens zu sein, in völliger Durchdringung mit der geistigen Natur ein ganzes Volk mit leiser, alles Tüchtige fördernder Hand zu leiten. Goethe, der Augenseelige, umfaßte das Größte und Kleinste, erklärte uns organisch unser geistiges Wesen in der Aufdeckung der

Gesetze unserer Persönlichkeit, erfaßte das Leben mit der verwandten Hand eines schöpferischen sanften Willens und mit reinen offenen Augen.

Und so fassen wir unsere Erkenntnis dahin, daß die Erziehung zum Bewußtsein dieses deutschen Sinnes das oberste Gesetz aller geistigen Ausbildung sein sollte. Im Grunde ist, recht tief gefaßt, alle ethische gedankliche wie praktische Erziehung diesem höheren geistigen Sinne einzuordnen. Denn das heißt erst deutsch Denken, deutsch Handeln und deutsch Wollen. Um der Sache selbst willen, das heißt organisch und ehrfürchtig etwas tun. Hier hätten wir auch endlich den tieferen Strom unseres Wesens gefunden, dem wir uns nur anzuvertrauen brauchen, um zu dem hohen Ziele einer deutsch-übernationalen Kultur zu gelangen. Eine Erziehung zum Deutschtum von innen heraus, ohne daß dem Zögling das ewige Wortgeklingel vom Deutschtum jemals ins Ohr zu dröhnen brauchte. Denn organisch denken heißt deutscher Art entsprechend denken, wie Goethe uns lehrt; ehrfürchtig handeln heißt eine Sache um ihrer selbst willen tun, wie es Wagner von deutscher Art fordert. In der geeinten Zwienatur beider liegt das klare Gleichgewicht für Denken und Handeln tief und fest verankert.

Bei Goethe liegt das Ideal für eine Nachfolge in seinem Leben, die lehrende Deutung und Weisung in seinem Werk. Bei Wagner liegt das Ideal in seinem Werk, die tiefschmerzliche Deutung und Lehre vom Kreuzesweg des Genius in seinem Leben. Bei Wagner ist das Leben von unsagbarer Gewalt, weil es nur in engster Verbindung mit seinem Werk denkbar ist; weil es eben nur um des Werkes willen da ist, ist dies Leben so ungeheuer eindringlich, so hinreißend und schmerzlich-tragisch, aber auch von heroischer Größe. Wagner gleicht darum, weil er Durchgang für eine Mission ist, die auf Kosten des eigenen Lebens durchgeführt werden muß, den großen Mystikern, und er war auch der moderne große Mystiker als vollendeter Künstler. Die Durchformung des diesseitigen Lebens mit den Urkräften menschlichen Seelenvermögens, das Erheben dunkel geahnter Kräfte zum selbstbewußten Erlebnis der Kunst, das ist das Welterobernde, im überhistorischen Sinne „Epochemachende" dieser Erscheinung.

Wo bleibt die Phrase von der kristallenen Klarheit von Weimar und dem mystischen Nebel von Bayreuth als Widersprüchen! Dergleichen konnte nur ein Auge sehen, das von seiner Erkenntnisnatur her die bestimmenden Richtlinien seiner geistigen Ausbildung angenommen hat, ohne die wunderbare goethische Gedankenfreiheit für das Gesetz der Polarität miterworben zu haben, ohne die ein Goethekult nichts Anderes ist als persönliche, ästhetische Zivilisation. Es liegt zweifellos eine kristallene Klarheit über Goethes Welt, aber niemand darf übersehen, daß sein Auge, dies wunderbar ausgebildete Erkenntnisorgan, auch so weit erhöht ist, daß es durch jenes Fenster der Ehrfurcht hineinsieht in eine andere Welt, von der er so oft in seinen Dichtungen zeugt. Und zwar ist dies das Reich Richard Wagners, des geborenen

Mystikers unter unseren großen Künstlern. Es gehört eine besondere Anlage zum Verständnis einer solchen Kunst; einem Journalistengeist wird sie sich nie erschließen, wie ja übrigens auch die tiefsten Seiten Goethes nicht, denn es gehört dazu ein Bewußtsein für die Wurzeln unserer Kultur. Es gehört dazu ein Vertrauen auf ein tiefes und wahrhaftiges Gefühl, vor dem sich unsere Gesellschaftswelt so fürchtet. Wagner besaß dieses wunderbare Gefühlsbewußtsein, und was er aus ihm erschuf, das stand festgewurzelt auf seiner Welt; der „mystische Nebel von Bayreuth" ist nur der Ausdruck eines Unbehagens vor der eindringlichen Mahnung zur Besinnung auf die tieferen Quellen unseres Lebens. Daß die goethische Art uns leichter verständlich wurde, liegt an unserer wissenschaftlichen, einseitig intellektuellen Kultur. Daß wir die entgegengesetzte wagnerische Art *nicht* erfaßten, zeigt uns, wie sehr wir sie als Ergänzung nötig haben. Wie nötig ist uns die Erweckung eines wurzelechten Gefühlsbewußtseins neben den offenen Augen für unser Schreiten als Volk auf dem uns gemäßen schmalen Pfad! Vielleicht hat keiner eine so unbedingte Jüngerschaft und Feindschaft erfahren wie Wagner; denn zu ihm sich bekennen hieß, die Konsequenzen für das *Leben* ziehen. Zu Goethe konnte man sich bekennen und die Konsequenzen nur als Bereicherung unseres Vernunftswesens, unseres *Wissens* annehmen. Es ist bequemer, sich zu Goethe zu bekennen. Ihm aber wirklich mit dem Leben folgen, ist in Wahrheit so schwer, weil er die Zügel für einen schmalen Weg in die eigene Hand legt: hier bist Du, hier die Gesetze menschlicher Art, nun verwirkliche Dich, sei Persönlichkeit, *werde* Mensch.

Goethe und *Wagner*, das sind keine Abschlüsse, keine fertig umgrenzten Urteile, deren Sinn und Bedeutung endlich bestimmbar und erschöpfbar wäre, sondern sie sind zwei richtunggebende Gipfel auf der Wendung des deutschen Geistes zu einer immer höher seiner selbst bewußten Inkarnation, wie es ja Goethes Glaube und Wagners festes Bewußtsein war.

Zwei Gipfel, an denen wir unsern Weg richten und messen, die uns auf unserem bisherigen Wegteil hoch über Täler, Tiefen und Höhen leuchteten. Den einen, Wagner, erblickt mancher nicht in seiner ganzen, überragenden Größe, denn sein Gipfel ist fern und, von der Erde gesehen, *über* den Wolken, und nur der einsame, feste, oft schroffe Fuß des Berges setzt den Pilger in Erstaunen, der noch nicht den rechten Abstand zwischen sich und ihm zu fassen vermochte. *Einen* Punkt aber gibt es bisher, von dem wir den Riesen ganz in seiner beherrschenden Eigentümlichkeit in der Landschaft erblicken, das ist der andere Berg, der uns Goethe versinnbildlicht. Er erscheint fast immer in seiner wunderbar belebten, reichen Schönheit im Lichte, rein und klar. Lebendiges verhüllt hier den Grund mit ruhiger Schönheit. Wer sich aber die Mühe macht, zum zugespitzten Gipfel der gewaltigen Pyramide vorzudringen, entdeckt, wie allmählich die Hüllen sinken. „Einsam wird es dem Menschen zu Mute, der nur den ältesten, tiefsten Gefühlen der Wahrheit

„— Urgesteinen des Weltenbaues —" seine Seele eröffnen will." Hier ist die Aussicht frei, der Blick erhoben. Die ganze Runde der Welt liegt im reinen Äther, der Himmel voller Sterne über uns und alles, was unten blieb, ist Vergängliches, und nur ein Gleichnis der ewig lebendigen und doch ruhigen Natur.

Von diesem Gipfel erkennt man nun staunend den anderen Riesen. Auf seiner Höhe über dem Wolkenschleier, der ihn von der Erde trennt, ist jene hohe Gemeinschaft mit den anderen Gipfeln, den deutschen Meistern, die er uns ehren heißt. Die Aussicht ist wohl verhüllt, aber die Einsicht in sich und die Menschheit strahlt heller als irgendwo in der Welt seit den großen religiösen Erlebnissen der Menschheit. Wer von diesem langsam und in beständiger Selbstprüfung erreichten Gipfel sich auf die Welt zurückwenden möchte, der findet sie zwergenhaft im Dunkel. Denn ein ganz Anderes nimmt Herz und Sinn derer gefangen, die in brennendem Verlangen nach der Höhe sich mühten, und denen ein Erreichen geschenkt wurde. Sie überblicken über allen Wolken, auf Urgesteinen der Welt, auf Urgefühlen der Menschheit festgegründet, in krönender Schönheit, um eine Pilgerfahrt der Erde fern, dem Ewigen um ein Pilgerleben näher — den Gralstempel ihrer innersten Erlösungssehnsucht. Zugleich aber erschaut man den anderen Gipfel: „Freie Gegend auf Bergeshöhen." So schaut man von Wagner zu Goethe, von Goethe zu Wagner, und jeder Blick macht wissender und reicher.

Ich fühle mich zu Goethe hingezogen, wie mich die Natur mit aller Ehrfurcht und Schönheit der tausend Formen ihres unendlichen Lebens heilsam und ruhevoll umfängt, Blick und Sinne weitet bis zu dem Glücksgefühl einer sich stätig steigernden Erkenntnisfähigkeit. Ich fühle mich zu Richard Wagner hingezogen mit dem unbedingten Vertrauen meines tiefsten Gefühls, das ich in mir als Grund alles Ethischen, Menschlichen und Religiösen empfinde. Und ich erfuhr es oft, wie die tiefste Erregung der einen Welt ihr Gleichgewicht in dem ruhevollen Ein- und Ausatmen der anderen empfängt. Beider bedarf ich, weil ich Bürger beider Welten bin und in beiden mit dem Bewußtsein gegenseitiger lebensvoller Durchdringung mich zu Hause fühle. Das ist meine innere Erklärung, zu der ich für meinen Verstand des Gesetzes der Polarität bedarf, um in einem mir eigenen Gefühl die Möglichkeit einer allgemeinen Wahrheit zu erfassen.

In dieser Weise könnte man goethisch denken und wagnerisch fühlen und wollen und so beide in einem Menschen verbinden, ohne paradox zu werden. Denn jeder Einzelmensch ist — verkleinert zwar — als Abbild seines Volkes auch ein Abbild der geistigen Polspannkräfte des gesamten Volksgeistes. Darum hat er Teil an beiden und muß sie sich nach seiner Weise zu erhalten suchen.

Goethe als Mystiker.

Von Max Seiling.

> Wir wandeln alle in Geheimnissen. Wir sind von einer Atmosphäre umgeben, von der wir noch gar nicht wissen, was sich alles in ihr regt, und wie es mit unserem Geiste in Verbindung steht.
>
> Goethe zu Eckermann.

Wem es bekannt ist, daß viele große Geister mystische Neigungen gehabt haben, der wird von der Überschrift dieser Betrachtung nichts weniger als überrascht sein, wenn er auch vielleicht nicht ganz zu überschauen vermag, in welch hohem Maße der Hang zur Mystik sich gerade bei Goethe geltend gemacht hat. Freilich ist hier Mystik im weitesten Sinne dieses Wortes gemeint, nämlich als Ausdehnung dieses Begriffes auch auf jenes Gebiet, das man gewöhnlich als Okkultismus bezeichnet. Die Heranziehung des Okkultismus zur Mystik ist aber dadurch gerechtfertigt, daß die beiden Gebiete in einander greifen und sich deshalb nicht reinlich scheiden lassen, wenn man im großen und ganzen auch sagen kann, daß der Mystiker es mit subjektiven Erlebnissen zu tun hat, der Okkultist hingegen mit objektiven Vorgängen.

Unter Mystik im engeren Sinne versteht man eine Anleitung zum unmittelbaren Innewerden dessen, wohin weder Sinneserfahrung, noch Begriff, also überhaupt keine Erkenntnis reicht. Bei einer derartigen inneren Erfahrung soll es sich um ein Einswerden mit Gott oder — um es ganz allgemein auszudrücken — mit dem Kernwesen der Welt handeln. Mystiker in diesem Sinne waren namentlich Meister Eckhart, Tauler, Ruysbroek u. a. Okkultismus hingegen ist eine Gesamtbezeichnung für Alchymie, Astrologie, Telepathie, Hypnotismus, Somnambulismus, Spiritismus und andere unaufgeklärte Erscheinungen, insofern sie vorwiegend übersinnlicher Natur sind. Nun gibt es aber einerseits eine Mystik mit objektiven Elementen, gleichwie andererseits beim Okkultismus subjektive Bestandteile hereinspielen. Zu jener Art von Mystik gehört die unbewußte Inspiration aus der übersinnlichen Welt, sowie das bewußte, durch Geistesaugen und Geistesohren ermöglichte Erleben dieser Welt als einer objektiven Wirklichkeit, welches Erleben sich sogar zu einem Verkehr mit höheren Wesen soll steigern können. Im Gegensatz hierzu stützt sich der Okkultismus, wie die übrige Wissenschaft, auf die gewöhnliche Sinneserfassung und *schließt* aus gewissen Phänomenen auf die Selbständigkeit des menschlichen Geistes, sowie auf die Existenz einer übersinnlichen Welt und deren Beschaffenheit. Daß mit diesem Schließen, dem *Deuten* der Phänomene ein großer subjektiver Anteil gegeben ist,

leuchtet ohne weiteres ein, namentlich wenn der Beobachter zugleich die Versuchsperson ist, wie es z. B. beim automatischen Schreiben vorkommt.

Was nun die Tatsächlichkeit der mystischen Vorgänge und okkulten Phänomene betrifft, so würde eine eingehende Erörterung dieser Fragen zu weit führen; sie ist aber in diesem Zusammenhang auch nicht nötig, da ja nur gezeigt werden soll, welche Stellung Goethe zu diesen Dingen eingenommen hat. Es sei nur kurz bemerkt, daß mit einer vollständigen Ablehnung dieses Wissensgebietes eine große Unkenntnis, Kurzsichtigkeit oder auch Voreingenommenheit verraten wird. Schon allein der Umstand, daß Dutzende zum Teil sehr bedeutender Naturforscher für die Echtheit der okkulten Phänomene trotz aller auf diesem Gebiete vorgekommener Täuschungen und Schwindeleien eingetreten sind, müßte einen halbwegs besonnenen Forscher stutzig machen, wenn er sich auch eine ihm zusagende Erklärung dieser Dinge vorbehalten mag.

Wenn Goethe nun fast alle Zweige der Mystik seiner Gedankenwelt einverleibt hat, so erklärt sich dies daraus, daß er im höchsten Maße die Tugenden der eben genannten Fehler besaß, nämlich Sachkenntnis, Weitsichtigkeit und Vorurteilslosigkeit. Unterstützt wurden diese Eigenschaften von eigenen Erlebnissen und bezüglich der spiritistischen Phänomene auch von einem unerschütterlichen Unsterblichkeitsglauben. Goethes Beziehungen zur Mystik und zum Okkultismus sind so zahlreich, daß eine erschöpfende Behandlung dieses Themas in einem Aufsatze ganz ausgeschlossen ist. Nun drängt sich eine Auswahl insofern auf, als dasjenige, worüber am meisten zu sagen wäre, auf den der ganzen Sache fernerstehenden Leser am wenigsten überzeugend wirkt. Dies sind die mystischen Dinge im engeren Sinne des Wortes, auf welche daher nur kurz hingewiesen werden mag.

Vorher soll jedoch bemerkt werden, daß dem naheliegenden Einwand, die Mystik Goethes sei nur eine Ausgeburt der dichterischen Phantasie, viele Selbstzeugnisse entgegenstehen: nicht nur sein Denken, auch sein Dichten ist stäts „gegenständlich" gewesen (Aufsatz „Bedeutende Fördernis durch ein einziges Wort"); seine Arbeiten sind „durchaus alle, durch mehr oder minder bedeutende Gelegenheit aufgeregt, im unmittelbaren Anschauen irgend eines Gegenstandes verfaßt worden" (Noten zur Harzreise im Winter); das „Benützen der Erlebnisse" ist ihm immer alles gewesen", das „Erfinden aus der Luft war nie meine Sache" (Biedermann, Goethes Gespräche 2. Bd. Nr. 448 c); was ihm nicht „auf die Nägel brannte und zu schaffen machte," hat er „auch nicht gedichtet und ausgesprochen" (zu Eckermann, März 1830).

Als eigentlicher Mystiker tritt Goethe uns hauptsächlich entgegen im Gedichte „Die Geheimnisse", im Märchen von der grünen Schlange, in dem an Wielands Begräbnistag geführten Gespräch mit Falk und im „Faust", namentlich in dessen zweitem Teile. Wie sehr Goethe erleuchtet war — sei es bewußt oder auf dem Wege der Inspiration —, vermag wohl nur derjenige

ganz zu ermessen, der selbst Mystiker oder doch mit mystischen Ergebnissen genügend vertraut ist. Das sagte der Dichter selbst, als er mit Bezug auf den zweiten Teil des „Faust" zu Eckermann einmal geäußert, daß der „höhere Sinn" nur vom Eingeweihten erfaßt werden könne, worunter eben ein Mystiker, d. h. ein Mensch zu verstehen ist, der eine gewisse innere Entwickelung hinter sich hat. Wer diese nicht hat, wird — und wenn er in der äußeren Wissenschaft noch so beschlagen wäre — mit den genannten Werken Goethes wenig oder nichts anfangen können, wie es denn auch z. B. der bedeutende Ästhetiker Vischer fertig gebracht hat, den zweiten Teil des Faust ein „zusammengeschustertes Machwerk des Alters" zu nennen. Gleiches kann eben nur von Gleichem erkannt werden.

Zu den „Geheimnissen" hat Goethe selbst „Noten" geschrieben, mit welchen der mystische Inhalt freilich nicht erschöpft, sondern eben nur angedeutet ist. Er kommt hauptsächlich zum Ausdruck durch das „Geheimnis" des mit Rosen umwundenen Kreuzes (des Symboles des aufwärts strebenden Menschen, des Hauptkennzeichens des Rosenkreuzertums, dem Goethe nahe gestanden zu haben scheint); durch die zu beiden Seiten des Rosenkreuzes aufgehängten Bilder des feuerfarbenen Drachen und des in einen stark blutenden Arm beißenden Bären („was hier verborgen, ist nicht zu erraten, man zeige denn es Dir vertraulich an"); durch die geheimnisvolle Nachterscheinung festlicher Jünglinge, deren Fackeln bei eiligem Lauf den Garten erhellen; durch den Umstand, daß die Art, auf welche Humanus von den zwölf Brüdern scheidet, „verborgen" bleibt und daß der an seine Stelle tretende Markus „auf Befehl höherer Wesen" erscheint; durch die Erwähnung des gegen Tauben sanft sich zeigenden Geiers, der vom Kinde überwundenen Otter und der aus trockenem Felsen springenden Quelle; durch den Hinweis auf wunderbare Heilungen; durch den dreimal erklingenden geheimnisvollen Ton; durch die Karwoche als Zeitpunkt der Handlung, sowie endlich und namentlich durch die Worte: „Doch glaube keiner, daß mit allem Sinnen das ganze Lied er je enträtseln werde".

Weit mehr noch als in den „Geheimnissen" ist der mystische Gehalt im Märchen verborgen, sonst hätte man nicht auf den Gedanken kommen können, daß es sich auf politische Verhältnisse beziehe. Dies ist, abgesehen vom Tempel, schon deshalb ganz unwahrscheinlich, weil das Märchen, das den Schluß der „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderter" bildet, durch allerhand Geister- und Spukgeschichten vorbereitet wird. Es handelt sich vielmehr um die symbolische Darstellung der seelischen Entwicklung des Menschen, sowie der endlichen Erlösung der Menschheit.

Der „Faust" kann — wenn man seinen Ideengehalt mit äußerster Kürze bezeichnen wollte — als die Darstellung der vom Dichter erlebten inneren Entwicklung aufgefaßt werden. Aus den vielen geheimnisvollen Dingen, die er enthält (Erdgeist, schwarzer Pudel, Mütter, Helena, Euphorion, Homun-

kulus u. a.), greife ich zwei heraus, deren mystischer Charakter weniger zutage liegt, als in manchen anderen Fällen. Zunächst die Worte, mit denen der Prolog im Himmel beginnt:

Die Sonne tönt nach alter Weise
In Bruderspharen Wettgesang,
Und ihre vorgeschriebne Reise
Vollendet sie mit Donnergang.

Da man bei Goethe, wie bereits gezeigt, die freie Erfindung der Phantasie nicht heranziehen, noch weniger aber von einer bloßen Phrase sprechen kann (sagt er doch in den Annalen selbst, daß er sich in seinem Leben „vor nichts so sehr gehütet, wie vor leeren Worten"), — bleibt nur die Annahme übrig, daß es sich um das handelt, was Pythagoras die Harmonie der Sphären genannt hat. Jene Worte beweisen ein Wissen davon, daß der entsprechend entwickelte, in den Besitz von Geistesohren gekommene Mensch ein Tönen der geistigen Welt wahrnimmt. Die Richtigkeit dieser Erklärung wird dadurch gleichsam bestätigt, daß es wiederum im Beginne des zweiten Teiles des „Faust" heißt: „Tönend wird für Geistesohren (!) schon der neue Tag geboren", worauf dieses Tönen näher beschrieben wird.

Als zweites Beispiel wähle ich die viel zitierten und fast ebenso oft mißverstandenen Worte, mit denen der „Faust" schließt: „Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan". Wenn man diese Worte für sich betrachtet, mag man glauben, daß sie sich auf das Wesen des weiblichen Geschlechtes beziehen. Davon kann aber nimmermehr die Rede sein, wenn man sich in den Sinn der g a n z e n erhabenen Schlußszene vertieft. Handelt es sich doch, wie Goethe selbst einmal bemerkte, um so übersinnliche und kaum zu erahnende Dinge, daß er sie, „um sich nicht im Vagen zu verlieren", nur innerhalb der scharf umrissenen, christlich-katholischen Formen darstellen konnte. Es handelt sich um den Aufstieg der Seele in die geistige Welt und um Schlußworte einer höheren Weisheit:

Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis;
Das Unzulängliche, hier wird's Ereignis;
Das Unbeschreibliche, hier ist es getan;
Das Ewigweibliche zieht uns hinan.

Diese vom Chorus mysticus gesprochenen Worte beziehen sich auf das von der Seele in der geistigen Welt erreichte Ziel, dessen Beschreibung mit den unzulänglichen Mitteln der irdischen Welt unmöglich ist. Das Ewigweibliche aber bezieht sich auf die Seele, insofern sie aus der geistigen Welt befruchtet werden kann und will, auf ihr unsterbliches Teil; d i e s zieht uns hinan, auf daß aus der geistigen Befruchtung (unio mystica) höchste Erkenntnis hervorgehen kann, eine Auffassung, die sich bei allen tieferen Mystikern findet. Ein Chorus mysticus kann unmöglich von einem Weiblichen im Sinne des Irdisch-Geschlechtlichen sprechen; denn seine Stimme kommt aus

Regionen, für welche das Bibelwort gilt: „Die Kinder Gottes freien nicht und lassen sich nicht freien", d. h. sie haben das Geschlechtliche mit dem irdischen Leibe abgestreift.

Im Allgemeinen gilt für den „Faust", was Lienhard einmal gesagt hat: „Faust ist ein Mysterium, das seelisch erlebt werden muß, nicht aber theoretisch erklärt werden kann. Es muß ein Hereintönen *wirklicher* Geisterstimmen angenommen werden, da das ganze Werk auf die Möglichkeit eines Verkehrs der sichtbaren Welt mit der unsichtbaren aufgebaut ist."

Im Anschluß an die katholischen Vorstellungen, denen wir am Ende des „Faust" begegnen, möchte ich bemerken, daß Goethe — und das spricht gleichfalls für seine mystische Neigung — überhaupt viel Sympathie mit dem Katholizismus gehabt hat. Von den mancherlei dafür sprechenden Zeugnissen seien einige angeführt. Von besonderem Werte ist die ausführliche, im 7. Buch der Lebensbeschreibung angestellte Betrachtung über die Sakramente. Dort heißt es u. a.: „Fehlt es dem protestantischen Kultus im Ganzen an Fülle, so untersuche man das Einzelne, und man wird finden, der Protestant hat zu wenig Sakramente . . . . . Die Sakramente sind das Höchste der Religion, das sinnliche Symbol einer außerordentlichen göttlichen Gunst und Gnade." Zu Falk sagte Goethe: „Die Mysterien, besonders die Dogmen der christlichen Religion, eignen sich zu Gegenständen der tiefsten Philosophie". Im gleichen Gespräch bedauert es Goethe, daß die Reformation die Mysterien dem Volke preisgab und sie eben dadurch der Spitzfindigkeit aller einseitigen Verstandesurteile bloßstellte. Zu Boisserée: „Die Protestanten fühlen das Leere und wollen nun einen Mystizismus *machen*, da ja gerade der Mystizismus *entstehen* muß. Dummes, absurdes Volk, verstehen ja nicht einmal, wie denn die Messe geworden ist, und es ist gerade, als könne man eine Messe *machen*!" An H. Voß schrieb Goethe: „Die Ohrenbeichte hätte den Menschen nie sollen genommen werden." Ins Tagebuch ist am 7. September 1807 der bezeichnende Eintrag gemacht: „Fortdauernde Tendenz zum Katholizismus".

Um auf den Faust zurückzukommen, so ist noch bemerkenswert, daß Louvier eine Schrift „Goethe als Kabbalist" (H. Henkler, Dresden) schreiben konnte. Der Verfasser zeigt in dieser und mehren anderen, das gleiche Thema behandelnden Schriften, daß der „Faust" ein „Geheimbuch" ist, bei dessen Abfassung Goethe sich kabbalistischer Hilfsmittel bedient habe, um die Geheimnisse der Dichtung zu offenbaren. Damit stimmt überein, was Goethe an Zelter geschrieben: „Bis jetzt, denke ich, hat ein guter Kopf und Sinn schon zu tun, wenn er sich zum Herrn machen will von allem, was da (nämlich in den „Faust") hineingeheimnißt ist."

Daß nicht nur der Dichter, sondern auch der von ihm freilich kaum zu trennende Denker sich mit mystischen Dingen beschäftigt hat, geht namentlich aus dem erwähnten langen Gespräch mit Falk hervor, aus welchem beispiels-

weise die folgenden Stellen angeführt seien: „Daß es höhere Naturen, als wir selbst, unter den Monaden geben könne, will ich nicht in Abrede stellen. Die Intention einer Weltmonade kann und wird manches aus dem dunkeln Schooße ihrer Erinnerung hervorbringen, das wie Weissagung aussieht und doch im Grunde nur dunkle Erinnerung eines abgelaufenen Zustandes, folglich Gedächtnis ist; völlig wie das menschliche Genie die Gesetztafeln über die Entstehung des Weltalls entdeckte, nicht durch trockene Anstrengung, sondern durch einen ins Dunkel fallenden Blitz der Erinnerung, weil es bei deren Abfassung selbst zugegen war. Es würde vermessen sein, solchen Aufblitzen im Gedächtnis höherer Geister ein Ziel zu setzen, oder den Grad, in welchem sich diese Erleuchtung halten müßte, zu bestimmen." Ferner: „Ich würde mich so wenig wundern, daß ich es sogar meinen Ansichten völlig gemäß finden müßte, wenn ich einst diesem Wieland als einer Weltmonade, als einem Stern erster Größe, nach Jahrtausenden wieder begegnete und sähe und Zeuge davon wäre, wie er mit seinem lieblichen Lichte alles, was ihm irgend nahe käme, erquickte und aufheiterte." Weiterhin: „Ich habe in einer unserer früheren Unterhaltungen den Menschen das erste Gespräch genannt, das die Natur mit Gott hält. Ich zweifle gar nicht, daß dies Gespräch auf anderen Planeten viel höher, tiefer und verständiger gehalten werden kann." — In den „Wahlverwandtschaften" (Ottiliens Tagebuch) findet sich die bedeutsame Stelle: „Ich glaube, der Mensch träumt nur, damit er nicht aufhöre zu sehen. Es könnte wohl sein, daß das innere Licht einmal aus uns herausträte, so daß wir keines andern mehr bedürften." Damit vergleiche man die Worte des erblindeten Faust: „Die Nacht scheint tiefer, tief hereinzudringen, allein im Innern leuchtet helles Licht."

Daß der Mystiker Goethe, wenigstens teilweise, aus eigener Erfahrung gesprochen, ist wahrscheinlich, läßt sich aber mit Sicherheit kaum feststellen; denn er war bezüglich seiner innersten Gedankenwelt verschwiegen und hatte große Ehrfurcht vor dem Geheimnisvollen. Über gewisse Dinge scheint ihm Verschwiegenheit sogar auferlegt gewesen zu sein; denn er äußerte im Beginn des oben erwähnten Gespräches mit Falk: „Ich will Ihnen, weil es mir in diesem Augenblick erlaubt ist, meine Gedanken sagen." Eine Tatsache ist es hingegen, daß Goethe, wie er im achten Buch seiner Lebensbeschreibung berichtet, viele Mystiker studiert, sowie mit dem mystisch begabten nud erfahrenen Fräulein v. Klettenberg einen regen Verkehr gepflogen hat.

Ganz unverkennbar und unzweideutig tritt uns Goethe als Okkultist entgegen. Um ihn als solchen zu erkennen, braucht man eben nicht selbst Okkultist zu sein, während man Mystiker sein muß, um den Mystiker Goethe seiner ganzen Größe und Bedeutung nach würdigen zu können. In seinem Hange zum Okkultismus ist Goethe sicherlich auch durch eigene Erlebnisse bestärkt worden, die er zum Teil selbst erzählt hat. Am bekanntesten ist in dieser Beziehung die Vision, die er gehabt, als er in Sesenheim von Friederike Ab-

schied genommen: er sah sich selbst den selben Weg zu Pferde wieder entgegenkommen und auch in der selben Kleidung, wie er sie nach acht Jahren trug, als er Friederike noch einmal besuchte. Ein visionäres Schauen war neben großer Sensitivität sicherlich auch mit im Spiele, als er in seinem Bett in Weimar das Erdbeben von Messina im Jahre 1823 richtig wahrgenommen hatte. Sehr häufig hat er bei sich selbst das automatische Schreiben beobachtet; äußert er doch in einem Briefe an Knebel (1814): „Mit Riemer lese ich jetzt, eine neue Ausgabe vorbereitend, Wilhelm Meister. Da ich dieses Werklein, sowie meine übrigen Sachen als Nachtwandler geschrieben ....." Ferner hat er mancherlei auf dem Gebiete der Gedankenübertragung und Telepathie erlebt (siehe Eckermann unter dem 7. Oktober 1827). Endlich scheinen im Leben Goethes, wie glaubhafte Zeugen erzählen, auch spukhafte Vorgänge vorgekommen zu sein, worüber ich auf fünf Seiten meiner Protestschrift „Goethe und der Materialismus" (Leipzig, O. Mutze) eingehend berichtet habe.

Ungleich wichtiger als Goethes Erlebnisse auf okkultem Gebiet ist nun aber seine Stellungnahme zu den dahin gehörenden Dingen; und da ergibt sich, daß er so ziemlich alle okkulten Phänomene auf zustimmende Weise irgendwie erörtert hat, nämlich: psychische Heilungen, den animalischen Magnetismus, Wahrträume, Visionen, Übertragung der Fähigkeit des Vorausschauens vom Seher auf andere, Somnambulismus, Führung und Fügung durch höhere Mächte, die Wünschelrute, Alchymie, Astrologie, mystische Meteorologie, Telepathie sogar zwischen leblosen Gegenständen, Anmeldung Sterbender, Geisterglauben und Spukerscheinungen aller Art, Wunderglauben, sowie die irdische Verkörperung einer Sternseele als Mensch.

Da ein erschöpfender Bericht über alle hierauf bezüglichen Äußerungen im Rahmen eines Aufsatzes nicht möglich, übrigens aber in meiner oben erwähnten Goethe-Schrift, gegen 50 Seiten füllend, zu finden ist, muß ich mich hier auf die Erwähnung dessen beschränken, was Goethe über einige schwerer begreifliche Phänomene sagt; sein zustimmendes Verhalten zu leichter begreiflichen Erscheinungen versteht sich dann gewissermaßen von selbst.

Die Möglichkeit ganzer Gruppen von okkulten Phänomenen anerkennt Goethe, wenn er z. B. im 20. Buch der Selbstbiographie sagt: „Am furchtbarsten erscheint das Dämonische, wenn es in irgend einem Menschen überwiegend hervortritt. Während meines Lebens habe ich mehrere, teils in der Nähe, teils in der Ferne beobachten können .... Eine ungeheure Kraft geht von ihnen aus, und sie üben eine unglaubliche Gewalt über die Geschöpfe, ja sogar über die Elemente, und wer kann sagen, wie weit sich eine solche Wirkung erstrecken wird?" Man bedenke, was dies heißen will! Wer dämonischen Menschen eine unglaubliche Gewalt über die Geschöpfe, ja sogar über die Elemente zutraut, der wird nicht nur an Lappalien, wie Tischrücken, Unverletzbarkeit gegen Feuer, forciertem Pflanzenwachstum,

mystischer Erzeugung von Geräuschen und anderem keinen Anstoß nehmen, sondern auch den auf der Durchdringung der Materie beruhenden „spiritistischen" Apport, die Levitation, die Stigmatisation, die weiße und schwarze Magie (Hexerei) für möglich halten. — Eine summarische Anerkennung okkulter Phänomene ist es auch, wenn Goethe „die wundersamen Kräfte der Seherin von Prevorst nicht bezweifelt" (gegen den Kanzler Fr. v. Müller am 10. Februar 1830). Das bedeutsamste der bei dieser Seherin beobachteten Phänomene ist ein allem Anschein nach stattgehabter Verkehr mit der jenseitigen Welt. Daß Goethe die Echtheit gerade auch dieses Phänomens für möglich gehalten, dafür spricht namentlich seine Stellung zu Swedenborg, den er einmal den „gelehrten Theologen und Weltverkündiger" nennt und ein andermal den „gewürdigten Seher unserer Zeiten, zu dem Geister durch alle Sinne und Glieder sprechen." Swedenborg ist auch jener Weise, von dem es im „Faust" heißt:

Jetzt erkenn' ich, was der Weise spricht:
Die Geisterwelt ist nicht verschlossen.

Dazu ist noch zu bemerken, daß Goethe das Wort „Geister" ungewöhnlich oft im Munde geführt (ich bringe in meiner Schrift 52 Belege), und daß es sich dabei nicht nur um verstorbene Menschen, sondern auch um andere Wesenheiten handelt (vergl. die „höheren Wesen" im Gedicht „das Göttliche" und die „guten Geister, höchsten Meister" in „Eins und Alles").

Obschon Goethe im allgemeinen von der Gesetzmäßigkeit alles Naturgeschehens zweifellos überzeugt war, scheint er im Gegensatz zu den wissenschaftlichen Okkultisten hin und wieder doch Anwandlungen von Wunderglauben gehabt zu haben. Er verrät den geheimen Zug seines Herzens schon, wenn er den Wunderglauben Jung-Stillings „unangetastet" läßt; er erzählt mit durchaus frommem Sinn die Geschichten des heiligen Filippo Neri und des heiligen Rochus; er berichtet wiederholt von plötzlichen Heilungen; er bringt das Wunderbare am Schluß der Novelle zur Geltung, insofern der Knabe durch die Vermittlung höherer Wesen vom Löwen verschont wird, und — was die Hauptsache ist — er respektiert die biblischen Wunder. So sagt z. B. der Begleiter Wilhelms in der pädagogischen Provinz der „Wanderjahre" mit Bezug auf die in der zweiten Bildergalerie dargestellten Wunder und Gleichnisse Christi: „. . . . . und eben daher entsteht das Wunderbare des Wunders, daß das Gewöhnliche und Außerordentliche, das Mögliche und das Unmögliche eins werden." Selbst an der Auferstehung Christi zweifelt Goethe nicht; denn er nennt sie bei der Besprechung von Manzonis heiligen Hymnen „das Grundergebnis der christlichen Religion, das eigentlichste Evangelium." Wer aber annehmen wollte, daß Goethe damit nur die Auffassung Manzonis wiedergabe, der möge zusehen, wie er sich mit dem abfindet, was in den Noten zu den „Geheimnissen" steht: „Es läßt sich leicht voraussehen, daß die durch den Ostertag besiegelte ewige Dauer erhöhter

menschlicher Zustände auch hier bei dem Scheiden des Humanus sich tröstlich würde offenbart haben."

Eine unerhörte Zumutung stellt Goethe an seine Leser in den „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderter", indem er eine Telepathie zwischen zwei leblosen Gegenständen behauptet. Als von zwei gleichen, aus dem selben Holze und vom selben Meister verfertigten Schreibtischen der eine verbrennt, reißt die gewölbte Decke des anderen ohne erkennbare Ursache völlig durch. Am Schlusse der Erzählung heißt es dann bemerkenswerter Weise, daß man ein solches Phänomen ebenso gut für ein Naturphänomen gelten lassen müsse, als andere, welche sich öfter wiederholen, die wir mit Händen greifen und doch nicht erklären können.

Allen seinen Äußerungen über okkulte Dinge setzt Goethe aber die Krone auf mit jener hochmystischen Frauengestalt, die er in den „Wanderjahren" unter dem Namen Makarie einführt. Hier ist er selbst dem Okkultisten schwer verständlich. Denn Makarie ist nicht nur eine Seherin universellster Art, sie ist als „höheres Wesen" auch ein in menschlicher Hülle wohnendes Gestirn, das die Bewegungen seiner himmlischen Geschwister fühlt. Und Makarie, deren Eigenart ausführlich beschrieben wird, ist durchaus ernst zu nehmen; denn die Mitteilungen über sie werden gemacht, „um Nachdenken zu erregen und Aufmerksamkeit zu empfehlen, ob nicht irgendwo schon etwas Ähnliches oder sich Annäherndes bemerkt und verzeichnet worden."

Überblickt man alles, was Goethe als Mystiker und Okkultist sagt, dann kann man sich über die Größe dieses wahrhaft freien Geistes und vor nichts Halt machenden Denkers nicht genug wundern. Er bildet einen geradezu schreienden Gegensatz zu dem, was sich gewöhnlich Freidenker nennt. Diese Leute sind zumeist nichts weniger als freie Geister, sondern gebundene Dogmatiker, die sich lediglich die Freiheit nehmen, das zu glauben, was ihrer Natur gemäß ist. Denn der Atheismus z. B. ist ebenso Sache des Glaubens, wie der Theismus; der Unterschied besteht nur darin, daß sich für diesen viel triftigere Gründe beibringen lassen, als für jenen. Solch ein freidenkerisches Dogma ist nun auch die Behauptung, daß das Gebiet der Mystik und des Okkultismus, der Todfeind des Materialismus, in den Bereich des „finsteren Aberglaubens" gehört, wie Haeckel sich ausdrückt. Nun müßte aber der Standpunkt Goethes selbst dem hartgesottensten Materialisten zu denken geben; ist er doch der Standpunkt desjenigen, dem — wie Emerson sagt — „der alte ewige Genius, der diese Welt auferbaute, sich mehr anvertraut hat, als je einem andern."

Die Erscheinung Christi im Rahmen des Wagner'schen Mythos.

Mit der Vorausverkündung Christi im Motive der Liebeserlösung endet das Drama des „Ringes", mit der Erinnerung an ihn im Motive des Abendmahles beginnt das Drama des „Parsifal" — warum ist da die Gestalt Christi selber in den Mythos Wagners nicht aufgenommen? Ich habe die Frage schon bei einer früheren Gelegenheit *) gestellt und damals auch kurz beantwortet: „Die Gestalt des Erlösers kann nicht zu einem Gegenstande des Mythos und der Philosophie werden, weil sie selbst schon Wirklichkeit gewordener Mythos und Philosophie ist" — die tiefere Begründung und breitere Ausführung dieser Antwort wird aber heute den besten Eingang in unsere Betrachtungen der Erscheinung Christi selber bilden.

In welchem Sinne kann man von dem Leben eines Menschen sagen, es sei Wirklichkeit gewordener Mythos und Philosophie? Was Mythos und Philosophie von bloßer Kunst und Wissenschaft scheidet ist die Allgemeinheit ihrer Probleme. Nicht die Schönheit eines Menschen oder einer Landschaft, nicht das Wesen eines organischen oder physikalischen Vorganges beschäftigt sie, nur die allgemeinsten, großen Weltverhältnisse fesseln ihnen Blick und Gedanken. Hierin gleicht ihnen das Leben jener seltenen Auserwählten, die wir wahre Religionsstifter, religiöse Genies oder schöpferische Heilige nennen können. Sie kümmert nicht die viele weltliche „Sorge und Mühe" Marthas, sondern mit Maria haben sie „das gute Teil erwählt" nur den höchsten und allgemeinsten Aufgaben der Menschheit zu leben, dem „Heil der Seele" und dem „Reiche Gottes", Aufgaben, deren Lösung auch das Problem der Philosophie und des Mythos bildete, die sie aber nur in Gedanken und Bildern anzeigen, nicht durch Erleben verwirklichen konnten, wie es nun jene echten „Stürmer des Himmels" für sie tun. Denn das „Heil der Seele" ist nichts anderes als das Heil der einzelnen Persönlichkeit, das „Reich Gottes" nichts anderes als das Heil der ganzen Welt und diese beiden sind im Grunde von jeher der einzige Inhalt alles menschlichen Sinnens, Dichtens und Trachtens gewesen, deren Erfüllung aber nur gelingen kann eben durch jene Richtung des Willens auf das Allgemeine, die als letztes Resultat schließlich die Setzung des Heiles auch der Persönlichkeit nur in die Befolgung des Willens der Allgemeinheit (des „Willens Gottes") zeitigen wird. Doch die nähere Ausführung dieses Gedankens werden wir nun gleich in der Lehre Christi selbst vernehmen.

*) „Die Kultur der Zukunft", „Bayreuther Blätter" 1907, S. 20.

Der Ursprung aller Religion ist die Einsicht in die Unvollkommenheit und Vergänglichkeit alles „Irdischen" und die daraus entspringende Sehnsucht nach einem „Himmlischen", das dieser Unvollkommenheit und Vergänglichkeit entrückt wäre. „Ich sehne mich", heißt es schon viele Jahrhunderte vor Christus im Mahâbhâratam, „ich sehne mich nach der höchsten Realität, nach dem Ziele, von welchem man nicht wieder zurückkehrt, nachdem ich allen Welthang aufgegeben und im Geiste Gewißheit erlangt habe. Ich will dorthin gehen, wo meine Seele die Ruhe findet, dorthin, wo ich unzerstörbar, unvergänglich, ewig sein werde" *), und noch an der Wende des achtzehnten Jahrhunderts nach Christus singt ein Matthias Claudius **):

Ach „daß wir hier ein Land bewohnen,
Wo der Rost das Eisen frißt,
Wo durchhin, um Hütten wie um Thronen,
Alles brechlich ist:

Wo wir hin auf's Ungewisse wandeln,
Und in Nacht und Nebel gehn,
Nur nach Wahn und Schein und Täuschung handeln,
Und das Licht nicht sehn;

Wo im Dunkeln wir uns freun und weinen,
Und rund um uns rund umher,
Alles, alles, mag es noch so scheinen,
Eitel ist und leer.

O du Land des Wesens und der Wahrheit,
Unvergänglich für und für!
Mich verlangt nach dir und deiner Klarheit,
Mich verlangt nach dir!"

Mit dem Ende der „Götterdämmerung", dem Vergehen des Herrlichsten und Glücklichsten aller irdischen Geschöpfe, bricht dieses Verlangen auch im Mythos Wagners hervor. Brünnhilde als erste wendet von der Welt sich ab, und allen ewig unerreichbar schwindet die Sonne vollkommenen Glückes hinweg in die tiefsten Tiefen des Weltstromes. Wird je ein neuer Held sie uns zurückbringen? Bangend harrt das „bleibende Geschlecht" der Menschen solcher „frohen Botschaft", bis sie wirklich, vom Osten her, ihm entgegenklingt.

Was ist Glück? Die volle Befriedigung unseres Strebens, die Erfüllung aller unserer Wünsche. Und wie ist ein dauerndes Glück möglich?

*) Paul Deußen, „Vier philosophische Texte des Mahâbhâratam", Leipzig 1906, S. 739.

**) „Als der Sohn unseres Kronprinzen .... gestorben war" im „Asmus" 6. Teil.

Offenbar nur so, daß auch unsere Wünsche etwas betreffen, was nicht vergeht, sondern dauert, nicht dem Wechsel der Zeiten unterworfen, sondern ewig ist. Gibt es aber solch' ein Ewiges? Alles Einzelne ist vergänglich, denn es weicht einem andern Einzelnen, das Allgemeine allein ist ewig, denn es lebt in jedem dieser wechselnden Einzelnen in gleicher Weise. Wünschen wir also nichts Einzelnes sondern nur Allgemeines, hängen wir unser Herz an kein Geschöpf, keine irdische Erscheinung, lieben wir in allem nur den Schöpfer, nur das göttliche Wesen und unser Glück wird unzerstörbar sein. Sind das aber nicht nur leere Worte? Gibt es denn überhaupt solch' ein Allgemeines, solch' ein in allem lebendes Göttliches? Ist das nicht ein bloßes Hirngespinst müßiger Grübler? Und wenn es schon existierte, kann ich dieses nebelhafte Ungewisse lieben und vollends alle meine Wünsche in dieser Liebe eingeschlossen finden? Diese Fragen können weder Mythos noch Philosophie beantworten. Ihre Antwort wird aber gegeben durch den Glauben, durch das Beispiel der echten Heiligen, welche die Wirklichkeit solch' ausschließlichen Lebens in der Gottesliebe unzweifelhaft machen, und die nachlebt — wem der selbe Glaube und das heißt die selbe Kraft des Gotterlebens gegeben ist. Denn wer sie nicht hat, dem kann ihre Wahrheit auch nie bewiesen werden, sondern nur das Eine kann man ihm beweisen — daß es für ihn dann überhaupt nichts Dauerndes und Unvergängliches geben kann. Es sind das aber Menschen, die nach solcher Unvergänglichkeit sich auch gar nicht sehnen, und für sie ist dann tatsächlich die „Götterdämmerung" das letzte Wort des Mythos und daher auch unser heutiger Vortrag nicht mehr bestimmt. Denn der „Parsifal", zu dessen Deutung dieser Vortrag die Einleitung bildet, hat nur für Den einen Sinn, für welchen auch der Glaube einen Sinn hat, nur diesem ist er — wie nach Paulus „das Wort vom Kreuze" — eine „Gotteskraft", den andern kann er nur eine „Torheit" sein.

Die Forderung von allem „Irdischen", der Vergänglichkeit alles bloß Äußerlichen und Einzelnen sich abzuwenden, um nur dem einzig wesentlichen Göttlichen zu leben, diese Forderung finden wir bei Christus an zahlreichen Stellen ausgesprochen. Die Worte an Martha und Maria haben wir schon oben angeführt, sie drücken die Forderung am allgemeinsten aus. Spezieller verlangen die Worte *): „Sorget nicht für euer Leben" und „Sehet die Vögel des Himmels an" (122 und 123), ferner die Worte über den Reichtum (95, 117, 119), die Abwendung von den irdischen Dingen, die Worte „Folge du mir, und laß die Toten ihre Toten begraben!", „Wer Vater oder Mutter mehr liebt, denn mich" und „Wer ist meine Mutter? und wer sind meine Brüder?" (56, 57, 58) die Abwendung auch von allen einzelnen

*) Ich zitiere, wo nicht anders angegeben, nach Chamberlains „Worte Christi", München, bei Bruckmann, auf welches Werk sich auch die in Klammern beigefügten Nummern der hier bloß mit ihren Anfangsworten gegebenen „Worte" beziehen.

Personen, und die Ausschließlichkeit, mit der hier das Göttliche allein als Lebensziel aufgestellt wird, erhellt aus den Sprüchen: „Wer seine Hand an den Pflug leget" (23), „Das Reich Gottes ist einem verborgenen Schatz im Acker gleich" (31), „Das Reich Gottes gleicht einem Kaufmann, der edle Perlen suchte" (32) und „Was hülfe es einem Menschen, wenn er die ganze Welt gewönne und nähme an seiner Seele Schaden?" (128). Es wäre aber falsch in dieser Abwendung von der Welt etwas Asketisches zu vermuten. Ganz im Gegenteile ist, wie überall, wo echte Religiosität Höhepunkte erreicht hat, vom Mahâbhâratam bis zu Angelus Silesius, auch Christus die bloße Lust keine Sünde, und wie der indische Heilige sagen kann: „Auch einen großen Schmaus, wenn ich ihn zufällig erlange, lasse ich mir schmecken" *) und der schlesische Mystiker singt:

„Nimm, trink so viel du willst und kannst, es steht dir frei:
Die ganze Gottheit selbst ist deine Gasterei",

so kann auch Christus von sich erzählen, wie er nicht gefastet habe gleich Johannes, sondern wie andere Menschen gelebt, und wie man ihn „einen Fresser und Weinsäufer" genannt, „der Zöllner und der Sünder Gesellen" (49) und in schroffem Gegensatz zum widernatürlichen Irrwahn der Askese, die den Geist durch Marterung des Körpers fördern will, kann die wahrhaftige Natürlichkeit Christi uns mahnen „das Fleisch zu bewahren, auf daß wir des Geistes teilhaft werden" (82). Nicht die Lust — und ebensowenig Macht oder Besitz — ist Christus eine Sünde, wohl aber die Lustgier, das „Haften an der Lust", wie der Inder es nennen würde, ein unser-Herz-an-sie-Hängen, das uns schnell alle höheren Ziele vergessen und den Menschen, der zum Weltenherrn geboren, zum Knechte seiner Leidenschaften werden läßt (Vergl. Wort 124). Der menschlichen Freiheit willen ruft uns also Christus zur Erhebung über die Natur auf, und wie notwendig dieser Ruf war, das haben wir ja eben in der Tragödie der „Götterdämmerung" gelernt, der Tragödie von der Knechtschaft jedes bloß natürlich Freien und der Sündigkeit jedes bloß natürlich Unschuldigen, der Tragödie des letzten Heidens — Siegfried. Daß auf diesen Heiden nun der Christ folgen muß, das verstehen wir also bereits, wichtiger noch ist es aber, auch das zu verstehen, daß dieser Christ kein Gegensatz, keine Bekämpfung jenes Heiden ist, sondern nur seine Vertiefung und Umwandlung, daß also Christus die ganze Natur und ihre Weltenlust nicht verwerfen sondern sie nur heiligen will und daß er sie nach solcher Heiligung in neuer, reinerer Gestalt uns wiedererstehen läßt. Auch das wollen wir nun aber im Folgenden einzusehen suchen.

Daß Christus kein Asket im landläufigen Sinne des Wortes war, das haben wir bereits an seinem Ausspruche vom „Fresser und Weinsäufer" er-

*) A. a. O. S. 134.

kannt. Es gibt aber noch eine andere, innerlichere und ebendarum tiefere Auffassung der Askese, eine Askese, die allein die wahre und endgültige „Abkehr" von Natur und Welt bedeutet, die Askese Buddhos. Erst in der Gegenüberstellung auch mit ihr werden wir das Bejahende, Weltzugewandte, das dem Heidentum nicht Widersprechende sondern es nur in ein Höheres Verwandelnde der echten christlichen Lehre ganz erkennen lernen.

Für Buddho ist das einzig Wahre und Wirkliche an der Welt ihre Vergänglichkeit. „Alles ist ohne Dauer"*) sind seine letzten Worte, und hinter diesem „wirklichen" Vergänglichen steht nicht wie im Christentum, im Brahmanismus oder auch in der Weltanschauung z. B. eines Goethe ein noch wirklicheres Unvergängliches, dessen bloßes „Gleichnis" das Vergängliche wäre, sondern es ist ein absolutes, allein gegebenes Vergängliches, „die ganze Welt enthält nicht ein Selbst (Wesen), nur was als Wirkung folgt der Ursach"**), kurz es ist ein Vergängliches, das zwar vernichtet werden kann und soll, dessen Vernichtung dann aber auch nur mehr das reine Nichts des buddhistischen Nirvanam zurückläßt. Denn aus dieser alleinigen Anerkennung des Vergänglichen folgt natürlich als Charakter des Buddhismus eine reine Verneinung. Er verneint die Wissenschaft, denn alles Wissen, das nicht „das Leiden und die Aufhebung des Leidens" betrifft, ist „seichtes Erwägen"***), er verneint die Kunst, denn das Schöne soll er nicht sehen, sondern „blenden die Natur", „spurlos vertilgen ihr Auge"†), er verneint das Leben, da es nur Leiden ist, und seinen Träger, den menschlichen Leib, der „lackiertem Kothgefäße" gleicht,††) er verneint schließlich die ganze Welt und Natur, die ihm direkt zum Urprinzip des Bösen, zum Teufel Maro wird.†††) Damit ist der volle Gegensatz des Buddhismus zum echten Heidentum erreicht, welch' letzterem ja gerade die Natur die höchste Gottheit und die Gesundheit und das heißt der vollkommene Leib das höchste aller Güter war. Vergleicht man aber mit beiden Lehren das Christentum, so wird man sofort die Wahrheit jener Behauptung von der „Umwandlung nicht Aufhebung" des Heidentums durch es erkennen. Denn Christus ist die Natur zwar keine Gottheit, aber die vollkommene Schöpfung Gottes, der die Lilien auf dem Felde kleidet schöner als „Salomo in aller seiner Herrlichkeit", vor dem „kein Sperling vergessen ist" und der die Haare auf unserem Haupte gezählt hat, und unser Leib ist ihm kein Gebilde des Teufels sondern Gottes

*) Ich zitiere nach Deußen, „Allgemeine Geschichte der Philosophie", I. Bd., 3 Abtlg., S. 144 (Leipzig 1908).

**) Th. Schultzes Übersetzung der Buddha-Carita in Reclams Universalbibliothek S. 250.

***) K. E. Neumann, „Die Reden Gotamo Buddhos", Leipzig, 1896. I. S. 13.

†) Ebenda, S. 279.

††) K. E. Neumann, „Die Lieder der Mönche und Nonnen Gotamo Buddhos", Berlin 1899. S. 165.

†††) Reden Buddhos, I. S. XVIII.

Tempel. Ist aber die Natur das Werk Gottes, so müssen auch Wissenschaft und Kunst, als die denkende und betrachtende Beschäftigung mit diesem Werke edel und schön sein, und ist der Mensch ein Ebenbild und sein Leib ein Tempel Gottes, so müssen wir auch unser Leben als wertvollstes uns von ihm überwiesenes Gut betrachten und schätzen. Wir sehen also, die „Abwendung" des Christen von der Welt ist keine endgültige, er wendet sich nur von ihr ab um sie umso vollständiger zu gewinnen, er „verliert sein Leben um es zu behalten" (127). In dieser scheinbar paradoxen Doppelstellung zur Welt und zum Leben ist das ganze Wesen des Christentumes im Gegensatze einerseits zum Buddhismus, andererseits zum Heidentum enthalten, und von hier aus wollen wir daher nun tiefer in es einzudringen suchen.

„Wer sein Leben will behalten, der wird's verlieren, und wer sein Leben verlieret . . ., der wird's behalten." Wie sollen wir das verstehen? Ist es nicht ein offenbarer Widerspruch und zwecklos viel Sinn dahinter zu vermuten? In dem uns überlieferten Texte heißt es „und wer sein Leben verlieret um meinet- und der frohen Botschaft willen, der wird's behalten" und dieser Zusatz könnte allerdings zu einer Auflösung und Erklärung des Widerspruchs benützt werden. Die Erklärung würde aber flach ausfallen. Besser ist es, den Widerspruch erst in seiner ganzen Breite zu entwickeln, um ihn dann auch in seiner ganzen Tiefe auflösen zu können.

In Hebbels dramatischem Märchen „Der Rubin" ist in diesen Edelstein ein Weib verzaubert, dessen Blick durch das Juwel hindurch seinem Beschauer sehnsüchtig entgegenblinkt und von dem berückt jeder das Kleinod zu besitzen sucht, keiner aber das eigentlich ersehnte Weib erwirbt, bis endlich der Verliebteste von allen, in Gefahr den Rubin an einen andern zu verlieren, ihn fortwirft in den Strom. Nun erst ist die Geliebte entzaubert, nur wer sie wegwarf, konnte sie gewinnen. Man wird in dieser Fabel zunächst vielleicht nur ein Symbol jenes bekannten Gesetzes der Frauenliebe „den zu verachten, der sie liebt, und den zu lieben, der sie verschmäht" *) finden wollen. Begegnet uns nicht aber das Analoge auch auf allen anderen Gebieten des Lebens? Jagen wir nicht oft jahrelang nach Dingen, die uns dann, eben wenn wir gelernt haben sie gering zu schätzen und auf sie zu verzichten, von selbst in den Schooß fallen? Und quillt nicht überhaupt aus jedem Verzichten — wenn es nur ein echtes, rein innerliches und freies ist — eine höhere und dauerndere Befriedigung als aus dem Erlangen? „La volonté propre", sagt Pascal,**), „ne se satisfera jamais, quand elle aurait pouvoir de tout ce qu' elle veut; mais on est satisfait dès l' instant qu' on y renonce". Wie sollen wir uns das erklären? Wieder sind wir hier an einem Punkte

*) Cervantes, „Don Quijote" I. Teil, Kap. 20.

**) Pensées, in der Ausgabe der „Grands écrivains de la France" (Paris, 1904) II., S. 381.

angelangt, wo Philosophie und Mythos versagen und nur das religiöse Erlebnis weiterführt. Von diesem aber sagen uns die Mystiker aller Zeiten und Länder einstimmig, daß der Verzicht deshalb eine höhere und dauerndere Befriedigung ist als das Erlangen, weil er das, was dieses nur von außen und daher stäts nur unvollkommen erfüllt, von innen und daher vollkommen sich erfüllen läßt. Denn nur unser eigener Wille ist der Schöpfer aller Wünsche und daher auch aller Befriedigung, nur ihm jagen wir nach, wenn wir andern Dingen nachzujagen glauben, nur ihn lieben wir, wenn wir andere zu lieben glauben. „Nicht um des Gatten willen ist der Gatte lieb, nicht um der Söhne willen sind die Söhne lieb, nicht um des Reichtums willen ist der Reichtum lieb, sondern um des Selbstes willen sind sie alle lieb.*)" Wer dieses aber einmal erkannt hat, wer, von außen nach innen sich wendend, die ganze Welt im Selbste fand und den Schöpfer Himmels und der Erden im Gotte des eigenen Busens, der wird nach dem Worte Christi „umkehren"**) und einkehren in das „Reich Gottes inwendig in uns selbst"***) und nach dem Ausdrucke der Upanishaden „ohne Verlangen, frei von Verlangen, gestillten Verlangens, s e l b s t sein Verlangen"†) sein, er wird wie jener Verliebte den Edelstein, so alle Dinge dieser Welt wegwerfen, um sie alle und noch mehr als sie alle in Gott wiederzufinden. Denn jenes „Selbst" ist „Gott" (der atman ist das brahman), da es nicht das alles begehrende und daher mißgönnende, streitsüchtige und böse Ich des äußerlichen Menschen, sondern das alles selber seiende und besitzende und daher auch alles gönnende und liebende, friedfertige und ewig und allein gute Ich des inneren Menschen ist, der Gott i n uns, zu dem wir selber wiedergeboren werden sollen. Wie aber dieser Gott alles ist, so ist nun auch alles Gott, alle Wesen, die ganze Welt stammt von ihm und überall ist sein Reich verborgen, wie der Schatz im Acker, wie der Sauerteig, „den ein Weib nahm und vermengte ihn unter drei Scheffel Mehls, bis daß es gar durchsäuert ward" (30), wie der Salzklumpen, „der in's Wasser geworfen . . . sich auflöset, also, daß es nicht möglich ist, ihn wieder herauszunehmen; woher man aber immer schöpfen mag, überall ist es salzig."††) So lernen wir also die Welt nicht zu hassen, wie es der Buddhismus will, sondern sie als unser Mitgeschöpf zu lieben, zugleich aber auch sie nicht zu verehren, wie es das Heidentum tut, sondern sie, das bloße W e r k jenes Gottes, der s e l b e r in unserem Busen wohnt, als Herren zu regieren und als bewußte Führer die unbewußte zum Heile zu leiten. Denn gerade auch diese Lehre, die wir im Mythos schon der Deutung der „Götterdämmerung" zu Grunde legen mußten, ist eigentümlich christlich und findet sich, zu-

*) Brihadaranyaka-Upanishad 2; 4, 5.
**) Wort 40.
***) Wort 21.
†) Brihadaranyaka-Upanishad 4; 4, 68.
††) Brihadaranyaka-Upanishad 2, 4, 12.

mindest in solcher Bestimmtheit, in keiner anderen selbst der sonst nächstverwandten Religionen wie z. B. der der Upanishaden und des Mahâbhâratam oder der des mystischen Gotterlebens des Laotse. Alle anderen Religionen, die das Einswerden mit Gott zu ihrer Grundlage nehmen, führen aus der Welt bloß hinaus, wandeln uns allein zu Gott, nur das Christentum führt, nachdem es uns über die Welt erhoben, wieder zu ihr zurück, macht uns „ganz Gott und ganz Mensch", indem es auch den Menschen in uns eine wichtigste Aufgabe zu erfüllen weist: die Erlösung der Welt durch Lehre und Beispiel. Diese Wendung des Christentums von der mystischen Weltflucht weg zu praktischem Menschheitswirken macht seine weltgeschichtliche Bedeutung aus. Während die realistischen Religionen, deren reinste Vertreter das Judentum und sein Negativ, der Buddhismus sind, nur unserem zu praktischem Wirken bestimmten Willen Genüge tun, während die idealistischen Religionen z. B. Indiens, des Sufismus oder des Laotse nur der Sehnsucht unseres Geistes nach wissenschaftlicher, künstlerischer und mystischer Kontemplation Raum lassen, ist es das Christentum allein, in dessen Rahmen beide dem Menschen oder zumindest dem Arier nun einmal notwendigen Lebensformen sich vollständig auswirken können. Die geschichtlichen Folgen sind bekannt. Von allen arischen Stämmen ist es einzig dem christianisierten „Germanen"*) gelungen, eine Kultur aufzubauen, die gleichmäßig nach der moralisch- und politisch-praktischen wie nach der wissenschaftlich-, künstlerisch- und religiös-ideellen Seite entwickelt ist und dadurch befähigt erscheint, sowohl die äußere oder materielle, als auch die innere oder geistige Weltherrschaft auf unserem Planeten anzutreten. Es kann nicht Aufgabe unseres heutigen Vortrages sein diese Verhältnisse ausführlich zu behandeln, die historische Tatsache aber von dem allein zur Weltherrschaft befähigenden Christentum muß festgestellt werden, da sie es ist, auf der auch seine einzigartige und bevorzugte Stellung im Mythos beruht. Denn manche Religion mag einen weitern Horizont eröffnen und größeren Tiefsinn beweisen als das die Enge seiner jüdischen Heimat niemals ganz vergessen lassende „Neue Testament", viele Religionen mögen reicher und schöner sein als die herbe Lehre des „geistig Armen" aus Galiläa — sie allein war dennoch berufen den wahren Wendepunkt zu bilden, an dem die Menschheit zu einer neuen Bahn ausschreiten sollte. Während das materialistische Judentum nur zu einem öden Mammonismus und damit zur Verleugnung jedes höheren Geistigen und zur Aufhebung jedes wahren Wertes der Persönlichkeit führen kann, während der schwärmerische Mysticismus in seiner alleinigen Schätzung der Persönlichkeit und ihres Geisterreiches mit dem größten

*) „Germane" natürlich im Sinne von Chamberlain's „Grundlagen des XIX. Jahrhunderts".

realen und politischen Jammer seiner Völker sich auszusöhnen pflegt, an dem er dann schließlich doch selber zu Grunde gehen muß, während also so beide nur in einer Richtung gehende Arten der Religion im Chaos enden und zu keiner endgültigen Gestaltung führen können, geht das Christentum nach zwei Richtungen zugleich und bringt dadurch dauernde Gestaltung hervor. Denn Christus sind die Menschen zwar wohl geistige Persönlichkeiten, Kinder Gottes, die selber sein Reich in ihren Herzen tragen und bestimmt sind, von der Erde zum Himmel emporzudringen, sie sind ihm aber auch Glieder einer realen irdischen Gemeinschaft, das „Licht der Welt" und „Salz der Erde" *), bestimmt den anderen zu dienen und für sie und die heilige Lehre selbst ihr Leben zu lassen, damit der Himmel auch auf die Erde herabsteige und das Reich Gottes schon in dieser Welt „komme". Wie diese beiden Richtungen nebeneinander bestehen und sich durchdringen, wie dadurch ihre für sich allein in's Uferlose strebenden Kräfte gegenseitig sich gleichsam bändigen und in dieser Bändigung oder Bindung immer neue feste Formen erschaffen, das ist seit Christus ein ewiges Thema und eine ewige Aufgabe der von ihm geleiteten Menschheit und es spricht nur für die Tiefe seiner Wirkung, wenn die Aufgabe meist gerade dort am schärfsten gestellt und am reinsten aufgelöst erscheint, wo bewußt jeder Zusammenhang mit dem historischen Christentum verneint wird. Oder kann man sich z. B. etwas in diesem Sinne Christlicheres denken als jenes stolze Wort des Freigeistes Friedrich II., des mit Recht so genannten „großen Königs", das Wort vom Herrscher als „erstem Diener des Staates"? Ist es nicht direkt eine bloße Übersetzung der vom Menschen überhaupt gelehrten Worte Christi vom Herrn, der gekommen ist zu dienen usw. auf jenen besonderen menschlichen Beruf des Königs? Und doch war es bei Friedrich gewiß alles andere eher als eine bloße Übersetzung, war es sein eigenstes Erlebnis, seine aus dem tiefsten Innern ihm aufquellende Überzeugung, die er aussprach. Daß aber eben diese tiefste Überzeugung des Freigeistes eine so echt christliche war, das ist es, was uns den Beweis liefert, daß unsere Kultur zwar jederzeit vom historischen Christentum und seinen Kirchen sich lossagen, niemals aber den Geist des Christentums wird verleugnen können, ohne sich selbst zu verleugnen. Noch ein zweites Beispiel sei mir zur Illustrierung dieses Verhältnisses gestattet. Es gibt wohl nichts menschlich Größeres und zugleich nichts eigentümlich Germanischeres und speciell auch Deutscheres als Goethes „Religion der Ehrfurcht" im „Wilhelm Meister". Hier spannt des Menschen Herz und Geist den weitesten Himmelsbogen um die ganze Welt, indem er Ehrfurcht hat vor dem Größten, was über unsern Häuptern sich dehnt, und vor dem Kleinsten, was zu unsern Füßen sich verbirgt; wieder sehen wir aber hier das Nebeneinanderbestehen der zwei Richtungen und

*) Matth. 5, 13.

wieder läßt sich auch die Lehre selbst schon aus Christus herleiten. Denn nicht allein deckt sich die christliche „Gottesfurcht" ganz offenbar mit der „Ehrfurcht vor dem, was über uns ist", sondern, was weit wesentlicher und wichtiger ist, auch das eigentlich Neue und Überraschende des Goethe'schen Bekenntnisses, die „Ehrfurcht auch vor dem, was unter uns ist", auch diese findet sich bei Christus wieder in der an seinem Charakterbilde so stark auffallenden liebevollen Schätzung alles Kleinen, Armen und Verachteten und noch stärker dann in seiner Lehre, wo die Majestät Gottes selbst gewissermaßen Ehrfurcht hat vor dem geringsten ihrer Geschöpfe, da sie die Haare auf unserm Haupte gezählt hat, den Sperling in ihrer Hand hält und die Lilien selber kleidet, die auf dem Felde blühen und vergehen. Wieder haben wir hier, wie oben bei Friedrich dem Großen, alles eher als ein bloßes Nachahmen oder Nachempfinden; es ist im Gegenteil eigenstes Erleben und persönlichste Überzeugung. Daß aber diese innerste Überzeugung des Germanen wieder so durchaus christlich ist, das ist das große Phänomen, um das es sich hier handelt und das weder durch den Einfluß der Erziehung noch durch ein zufälliges Zusammentreffen erklärt werden kann. Versuchen wir auf dem Wege der bereits durch unsere beiden Beispiele vermittelten Einsicht noch weiterzuschreiten, so wird uns vielleicht volle Klarheit hierüber zu Teil werden.

Wie können wir das Charakteristische in der kulturellen Eigenart des Germanen allgemein bezeichnen? Lasse ich vor meinen Augen germanische Wissenschaft und Kunst, germanische Moral und Politik, germanische Religion und Lebensgestaltung vorüberziehen, so will mir das Erste und Grundlegende eine schrankenlose geistige Kühnheit dünken, ein unbekümmert um frühere und fremde Meinungen und Lehren, unbekümmert auch um etwa zu fürchtende gefährliche Wirkungen einzig nur der eigenen Überzeugung Folgen, ein durch nichts Äußeres im inneren Sinnen und Schaffen sich Hindern lassen, kurz geistige Freiheit im vollsten und wahrsten Sinne des so oft mißbrauchten Wortes. Das ist das Erste und Grundlegende, ohne das unserer Kultur gewissermaßen die Schwingen fehlen würden, die Triebkraft, die sie zu ihren höchsten Höhen emportrieb. Daß sie aber hier nicht in zu weite Fernen sich verlor, in uferlose Weiten, wo das ungehemmte Streben alle Gestalten auflöst und selbst der hoffnungsvollste Euphorion schnell im Feuer seines flüchtigen Ruhmes verschwinden muß, daß dies nicht geschehen ist und nicht geschieht, das verdanken wir der Gegenwirkung einer zweiten, vielleicht weniger grundlegenden, dafür aber desto mehr charakteristischen und eigentlich bestimmenden Eigenschaft, dem treuen und ehrfurchtsvollen Sinn für alles Gegenständliche, alles in der Wirklichkeit nun einmal Vorhandene, jenem dem Germanen ureigenen geistigen Konservatismus, der ihn nichts, was sich nur einigermaßen mit den Forderungen seines Innern vereinen läßt, bei Seite setzen und selbst das ihnen Widersprechende immer wieder bloß umbauen und in ein Neues verwandeln, nicht aber zerstören heißt.

Nannten wir den ersten Trieb die geistige Freiheit, so können wir diesen die geistige Treue des Germanen nennen und so auch mit Chamberlains Charakterisierung seiner*) übereinstimmen, auf die wir uns nun zur weiteren Ausführung und Bestätigung des Gesagten berufen. Sind aber diese zwei einander entgegengesetzten und doch eng zusammengehörigen Grundkräfte der germanischen Kultur nicht identisch mit jenen früher erwähnten ebenfalls entgegengesetzten und doch zugleich beschrittenen Richtungen im Christentum? Oder kann es eine kühnere Freiheit, ein rücksichtsloseres Bekenntnis zur Allmacht des Innerlichen geben als die Lossagung von der ganzen Welt, die Aufhebung aller ihrer gesellschaftlichen und verwandtschaftlichen Bande und das Werfen des Feuers auf die ganze Erde, daß sie recht bald zum reinigenden Seelenbrand sich entflamme? Was kann es aber wieder Treueres geben, als den guten Hirten, der sein Leben läßt für die Schafe, als den König, der allen dient, als den sanftmütigen Erquicker der Mühseligen und Beladenen, als den von Volk und Priesterschaft Judas Verfolgten, der doch kein Tüttel vom Gesetze auflösen will und selbst dort, wo es seinem heiligsten Wissen widerspricht, es nie umstößt, sondern nur sanft bei Seite schiebt etwa mit einem „Von Anbeginn ist's nicht also gewesen"? Die tiefinnerliche Verwandtschaft und Übereinstimmung, die wir erst an zwei bloßen Beispielen kennen lernten, sie bewährt sich also auch im Allgemeinen; Christentum und Germanentum sind wirklich in ihren wesentlichen Charakterzügen sich gleich. Und wie sollen wir uns das erklären? War es etwa der Einfluß des Christentums, der dem Germanen erst seinen Charakter bildete, oder sollte umgekehrt der Urheber des Christentums, jener Sprößling des „Heidengaues" Galiläa, selber germanischen Stammes gewesen sein? Beide Erklärungen sind vielleicht gleich mißlich, und ich glaube, wir bedürfen einer solchen überhaupt nicht. Eines können wir jedenfalls sagen, was aber keine Erklärung sondern nur eine Anerkennung der Tatsachen ist, daß — in der Sprache der Frommen ausgedrückt — Christentum und Germanentum eben schon von der Vorsehung für einander bestimmt waren, oder — in der Sprache der modernen Biologie **) dargestellt — Christentum und Germanentum sich zueinander verhalten wie die Umwelt zu ihrer Innenwelt, daß die Weltanschauung des Christentums eben die wahre geistige Heimat für den heranwachsenden Germanen war, die einzige, in der er ganz das werden konnte, was zu werden er bestimmt war, und daß zugleich der Germane eben der wahre Sproß des Christentumes war, der einzige, der in ständiger fruchtbarer Wechselwirkung mit ihm immer neue und doch untereinander blutsverwandte, immer große und dauernde Schöpfungen auf allen Gebieten der Kultur hervorbringen konnte. Was das Christentum ohne den Germanen, was der Germane ohne

*) „Grundlagen", I. S. 502 ff.

**) Ich denke hiebei vor allem an die bahnbrechenden Arbeiten v. Üxkülls.

das Christentum in der Weltgeschichte geleistet hätte — wir wissen es nicht. Eines aber wissen wir: daß nur das mit dem Germanentum untrennbar verwachsene und für uns von ihm nicht mehr loszulösende Christentum jene Wendung im Geschicke der Menschheit hervorzubringen fähig ist, die wir alle erhoffen, daß wir nur bei ihm an sie glauben und durch es sie erkämpfen können — das wissen wir und nur das ist es auch, was der Mythos mit der Stellung ausdrückt, die er dem germanischen Christentum in seinem Weltdrama anweist.

Ich habe mich im Vorstehenden vielleicht etwas zu weit von meinem Thema entfernt, doch lag mir daran, wenn schon ein innerliches Verständnis des Christentumes als Glauben nicht jedem vermittelt werden kann, wenigstens von außen an sein Verständnis als historischer Erscheinung möglichst nahe heranzuführen. Jetzt wollen wir, mit einer neuen Hoffnung bereichert, den fallengelassenen Faden unserer Darstellung wieder aufnehmen.

Das Ziel des Christentumes haben wir als ein doppeltes kennen gelernt: Vergöttlichung des Menschen, um ihn aus einem notwendig niedrigen, schwachen und bösen Zustand der Welt zu befreien, dann aber auch neue Vermenschlichung des Gottes, um diese Befreiung nun der ganzen Welt wieder mitzuteilen und in dieser Mitteilung erst wahrhaft „wirklich" — denn das heißt wirkend — zu machen. Zusammen ergibt sich hieraus statt einer Abkehr von der Welt eine Umkehr in ihr, statt einer Weltflucht zu göttlicher Ruhe eine Weltverwandlung in göttliches Wirken. Und welches ist der Weg, der dahin führen soll, das zauberkräftige Mittel, das unsere Seele zu solcher unerhörten Neu- und Wiedergeburt befähigen kann? Christus hat es mit einem Wort ausgesprochen: „Was ich euch sage, das sage ich allen: W a c h e t!" Es ist das Wachen höchster Bewußtheit, das wir schon bei der Besprechung von Siegfrieds Unfreiheit vom wahren Menschen fordern mußten*), dessen aber nur der starke „Geist" fähig ist, der allein im Allgemeinen und Ewigen lebt, während das schwache „Fleisch" immer wieder in den „Schlaf" der Versuchung, den Trug des Individuellen und Zeitlichen zurückfällt. Dieses Gleichnis des „Schlafes" (oder Traumes, Truges oder Wahnes) für die Verblendung durch den „Glitterglanz der Welt" **) ist den meisten höheren Religionen gemein, wir finden es aber wieder auch schon im Mythos, nämlich in der „Götterdämmerung" angedeutet, wenn Alberich seine Betörung durch Loges Gaukelspiel einen „Schlaf" nennt — „Du schläfst und hörst mich nicht, der durch Schlaf die Herrschaft verlor" — und eben deshalb auch zu einer, freilich anderen, weltlichen Art des „Wachens" mahnt. Sein „Wachen" ist eben das Vergangenheit und Zukunft scharfäugig als zeitliche Folge Erkennen, das Verstandeswissen der Unfrei-

*) „Götterdämmerungs"-Vortrag S. 12.
**) Reden Buddhos, I. S. 525/26.

heit*), des Speeres Wotans, durch den ja auch wirklich Hagen den unbewußten Siegfried töten wird, das „Wachen" Christi aber ist das Vergangenheit und Zukunft helläugig in der Ewigkeit Zusammenfassen, der Vernunftglaube der Freiheit, des Speeres, der durch Jesu Blut geweiht, dann in Parsifals Händen ein neues „Königtum" aufrichten wird. Das Zerhauen des Wotanspeeres durch Siegfried muß daher auch seinem in den Schlaf der „Versuchung" Fallen (bei Brünnhilde) vorausgehen und umgekehrt Parsifal erst (bei Kundry) „erwachen", bevor er den neuen Weltenspeer gewinnen kann. Die „Umkehr" aber, die zwischen dem ersten und zweiten Speer, zwischen Wotan und Parsifal — durch Christus — bewirkt wurde, sie spiegelt sich im Mythos darin, daß das rein absteigenden Motiv des zur Unterdrückung bestimmten Machtspeeres:



nun zum rein aufsteigenden Motiv des zur Erlösung bestimmten Liebesspeeres wird:



Siegfried ist dann zwischen diesen beiden gewissermaßen der tote Punkt, auf dem die Bewegung von Wotan zu Parsifal sich wendet, ein Verhältnis, das wir auch schon früher**) als „labiles Gleichgewicht gewissermaßen" kennen lernten. So sind wir — übrigens ein neuer Beweis für die Richtigkeit unserer ganzen Deutung des Wagner'schen Mysteriums vom Standpunkte des Christentums aus — von unserer Darstellung der Lehre Christi ganz von selbst wieder in den eigentlichen Herzstrom des Mythos gelangt, der eben vom „Schlafe" Alberichs und Wotans zu ihrem „Wachen" und weiter vom Torenschlafe Siegfrieds zum „Wachen" Christi und Parsifals führt, und wir brauchen jetzt nur diese Entwicklung genauer und in allen ihren Beziehungen auf Christus zu verfolgen, um auch alle übrigen Probleme unseres heutigen Gegenstandes aufzufinden und zu lösen.

Ich sprach eben von der Richtigkeit des Verfahrens, den Wagner'schen Mythos vom Standpunkte des Christentums aus zu deuten. Daß dies Verfahren wirklich richtig ist, wird — so hoffe ich — kein aufmerksamer Zuhörer dieser Vorträge mehr leugnen. Es ist aber auch wesentlich einzusehen, warum und in welchem Sinne es richtig ist. Es ist nämlich richtig, nicht etwa weil der „Ring" in einem christlichen Geiste geschrieben wäre — er ist

*) „Siegfried"-Vortrag S. 11.
**) „Götterdämmerungs-Vortrag S. 11.

es vielmehr im echtest heidnischen — sondern richtig ist es, weil auch die heidnisch dargestellte Welt ihren tiefsten Tiefen nach nur vom Standpunkt des Christentums — oder einer anderen gewissermaßen „überheidnischen" und d. i. mystischen Religion — verstanden werden kann, weil also auch das Heidentum, wo es an tiefere Probleme rührt, wider sein Wissen und Wollen und nur ihm selber unbewußt sich manchmal verrathend, — christlich wird. Diese Behauptung werden wir bei der Verfolgung der mythischen Weltentwicklung im „Ringe" näher zu beweisen haben.

Der Beginn des „Ringes" ist die Darstellung des Sündenfalles und gleich hier zeigt sich der echt heidnische Geist dieser Welttragödie. Denn nicht an den Beginn alles Seins überhaupt, wie die Upanishaden, nicht in den Ursprung jenes „schwachen Fleisches", das bei Christus alle Sünde in sich schließt, sondern erst in das Auftreten der Vernunft wird dieser Sündenfall gesetzt, das rein sinnliche Gegenwartsleben des Tieres (die Stufe der Rheintöchter) dagegen erscheint als sündlos, als unschuldsvolles Paradies. Ist aber diese Auffassung richtig? Wir brauchen gar nicht die Wirklichkeit unserer Tierwelt darüber zu befragen, es genügt schon die erste Szene des „Rheingold" selber genauer daraufhin anzusehen. Denn gibt es nicht in dieser Szene ebensoviel Schmerz als Lust und wird nicht das Paradies der schönen und glücklichen Nixen zumindest dem armen und häßlichen Alberich zur Hölle? Kann es aber auch überhaupt ein rein sinnliches Geschöpf geben, das nicht egoistisch, selbstsüchtig und damit, obwohl vielleicht unbewußt, auch böse wäre? Der Erlösung bedarf also im Grunde auch schon die Welt der Rheintöchter und diese Erkenntnis —und damit sind wir wieder bei der oben erwähnten christlichen Grundlage des Mythos angelangt — diese Erkenntnis ist auch im Drama, halb unbewußt wohl aber dadurch umso überzeugender, angedeutet. Führen wir die Andeutung vollständig aus, so gelangen wir ganz von selbst von der Oberfläche des „Heidentums" im „Ringe" zur Tiefe seines „Christentums" hinab, und finden damit zugleich auch hier seinen natürlichen und notwendigen Anschluß an das spätere Weltdrama des „Parsifal" wieder.

Wer kennte nicht das alte, in hundert freilich oft auch recht entstellenden Variationen wiedererzählte Märchenthema von dem in der heimlichsten Tiefe verborgenen Schatz, der bald von furchtbaren Drachen, bald von lockenden Verführerinnen auf das eifrigste bewacht wird, im Grunde aber dennoch dazu bestimmt ist, gehoben zu werden, und mit dessen Hebung dann zugleich auch die bisherigen Wächter aus ihrer bösen Verzauberung zur Erlösung kommen? Nur der echte Held vermag dies aber zu leisten, der Held, der die Bedingungen solcher Erlösung ihrem wahren Geiste nach erfüllt, nicht der falsche*), der mit bloßer buchstäblicher Erfüllung den

*) Vergl. Floßhildes: „Der Vater sagt es / und uns befahl er / klug zu hüten / den klaren Hort / daß kein Falscher / der Flut ihn entführe . . .!"

Schatz errafft zu haben glaubt, bald aber das Gold in seinen Händen in glühendes Eisen oder Pech, das Geldstück in eine Kröte usw. verwandelt sieht und so statt des verhofften Glückes nur Schmach und Unglück auf sich zieht. Dieses uralte Märchenthema ist es, das auch der Erzählung vom Rheingold zu Grunde liegt, hier aber in einer Darstellung erscheint, die mehr als alle anderen den tiefsten Sinn der Sage erfaßt und ihn in reinster Verkörperung auf das vollendetste wiederspiegelt.

Wie lautet die richtige Deutung jenes von Nixen umgaukelten Goldes, das nur der zu heben vermag, der ihrer Versuchung widersteht? Das vom Reigen der Weltlust umtanzte, ihm aber immer wieder entschwindende, wahre und das heißt unvergängliche Glück kann nur von dem erlangt werden, der sich nicht durch die Lockungen der Sinnlichkeit in den bald Gutes bald Schlechtes mit sich führenden Wirbel des Zeitlichen reißen läßt, sondern unbeirrt durch alle seine Sirenenklänge für sich nur ein Dauerndes, überzeitliches als Willensziel in's Auge faßt. Das ist die richtige Deutung des Rheingoldes; das Tragische an Wotans und Alberichs Schicksal ist aber, daß gerade ihr weitgehendes Verständnis seiner sie in's Unglück stürzt. Auch sie wollen ja mit dem Rheingold ein Dauerndes, über den Wechsel und Wandel der Zeit Erhabenes als Ziel sich wählen, entsagen *seinethalben* der Lust, verachten die verführerischen Lockungen der Rheintöchter wie die schmeichelnde Minne Frickas, der alle anderen Wesen weichlich hingegeben bleiben. Aber ihr Wille ist eben bloßer vernünftiger Egoismus, noch nicht Liebe, und so versteht er das Dauernde nicht als ein absolut sondern nur als ein relativ Dauerndes, weiß nicht, daß das alle Geschöpfe in gleicher Weise umfassende Ziel *Gottes* ein *allgemeines* und *ewiges* ist und sucht statt dessen nur *seinen besonderen* Zielen durch Zusammenfassung der Vergangenheit und Zukunft eine möglichst lange *Zeit* zu gewinnen, setzt an die Stelle der Lust nicht die Liebe sondern die Macht. Aber auch die Macht ist nicht das wahre Glück. Nur zu schnell müssen Wotan und Alberich es erfahren, daß auch sie den Schatz nicht hoben, das stolze Gebäude ihrer Weltherrschaft zerfällt in Scherben, das scheinbar schon in den Händen gehaltene Gold hat sich in glühendes Eisen verwandelt. Wie war das aber möglich? Hatte nicht zumindest Alberich genau das Verbot der Rheintöchter beobachtet? „Nur wer der Minne / Macht versagt, / nur wer der Liebe / Lust verjagt?" Und war ihm nicht auch wirklich das Schmieden des Ringes geglückt? Warum konnte er nun nicht auch zum Herren der Welt werden, wie es ihm verhießen? Er konnte es nicht, weil Alberich wie Wotan und so jeder vom Egoismus noch nicht zur Liebe „umgekehrte" Wille die Worte Glück und Liebe, Lust, Macht und Herr der Welt — sie alle mißversteht. Zum Schmieden des Ringes zwar genügte das Verständnis Alberichs; der aber den ganzen Wert des Rheingoldes an sich erfahren, den es zum wahren Weltherrscher machen sollte, der mußte die

Rätselworte, die seine Zukunft umspannen, tiefer erkennen. „Der der Minne Macht versagt und der Liebe Lust versagt" war dann nicht Alberich, der zwar die Liebe tötete aber ihre verbotene Lust und Macht für sich behalten wollte, sondern Christus, der als moralisch Freier zwar der sinnlichen Minne die Macht über sich versagte und die Liebe von der sinnlichen Lust reinigte, gerade dadurch aber erst die wahre göttliche Liebe auf den Thron erhob. Nicht der Herrscherreif eines Machtkönigs — an dem ja auch die irdische Messiashoffnung der Juden noch hatte festhalten wollen — sondern nur das Herzblut des Liebeskönigs vermag eben der Menschheit und Welt das wahre Heil zu bringen, nicht der Ring sondern nur der Gral. Das ist der tiefste Sinn des Rheingoldmythos und er ist, wie wir es oben voraussagten, ein christlicher und zeigt von selbst auch den notwendigen Anschluß an „Parsifal" auf.

Und das weitere Schicksal Wotans und Alberich's? Bewährt sich auch ihm gegenüber jene Behauptung vom „oberflächlichen Heidentum" aber „zu Grunde liegenden Christentum" in der ganzen Welt und also auch in ihrer wahrhaftigen Darstellung, dem Wagner'schen Mythos? Herrschsucht und Habsucht waren die Leidenschaften, die Wotan und Alberich zum stolzesten Gipfel menschlichen Glückes führen sollten. Erkennen nicht aber beide schnell ihre verräterische Trüglichkeit? Und sind nicht Wotans „Der durch Verträge ich Herr, den Verträgen bin ich nun Knecht" und Alberichs „Des Ringes Herr als des Ringes Knecht" nur zwei Variationen der christlichen Grunderkenntnis „Wer Sünde tut, der ist der Sünde Knecht"? Auch hier also bricht durch die lügnerische Hülle des Heidentumes der wahrhaftige christliche Kern durch und als am Schlusse der „Götterdämmerung" Wotans und Alberichs Machtstreben endgültig gescheitert ist, scheint die Welt wohl reif für die „Umkehr" beider Willensrichtungen, zu der in den Worten Christi „. . . welcher will groß werden unter euch, der soll euer Diener sein, und welcher unter euch will der Vornehme sein, der soll euer Knecht sein" und „Sammelt euch nicht Schätze auf Erden . . ." usw. aufgerufen wird. Tatsächlich dringt nun diese Erkenntnis zur Oberfläche allgemeiner Anerkennung durch, nicht nur die Guten sondern auch die Bösen und sogar die unbewußten Unschuldigen wissen von ihr und erkennen sie an und ein vollständiger Wandel vollzieht sich damit in der Welt und also auch in den sie darstellenden Gestalten des Mythos. War bisher — im „Ringe" — das Heidentum herrschend und nur in den Tiefen die ersten Ahnungen des Christentums lebendig, so wird von nun an — im „Parsifal" — das Christentum herrschen und nur die letzten, hartnäckigsten Reste des Heidentums im versteckteſten Winkel des menschlichen Herzens fortleben um dort die neuen, mehr innerlichen Leiden und Kämpfe einer zweiten Weltepoche — der Epoche der Nachfolge Christi — hervorzurufen. Nur jene Wandlung aller Gestalten des Mythos durch

die Erkenntnis Christi (das von seinem Blick „Getroffenwerden") haben wir aber noch heute zu behandeln, der Kampf zwischen dem herrschenden Christentum und den letzten Resten des Heidentums wird das Hauptthema unseres nächsten Vortrages, der Deutung des „Parsifal" bilden.

Ist die Grundlage des Christentums ein Wissen oder „Wachen", d. h. zwar keine logisch ableitbare oder abstrakt zu beweisende Erkenntnis aber ein durch intensivstes geistiges Erleben gewonnenes und nun unerschütterlich feststehendes Bewußtsein — ist dies der Fall, so wird mit dem Eintritt der Herrschaft des Christentums zunächst das Unbewußte des Menschenlebens schwinden müssen, die alten dunklen Gewalten der Unfreiheit, die bis zu Siegfrieds Geburt so unumschränkt unser Geschlecht knechteten. Und wirklich kehren die mythischen Personifikationen dieser Mächte im „Parsifal" nicht mehr wieder. Nicht nur die schon im „Rheingold" und „Siegfried" fallenden Riesen, auch die Schicksalsgöttinnen oder Nornen und alle früher in den Helden wirkenden und schaffenden Asen und Nibelungen sind bis auf ihre zwei bewußten Führer Wotan und Alberich im „Parsifal" verschwunden. An unbewußten Wesen gibt es hier nichts Menschliches mehr, sondern nur die Natur — die Blumenmädchen und die Blumenaue als verwandelte Rheintöchter — die Menschen dagegen sind alle ihres — guten oder schlechten — Wesens voll bewußt. Aus Wotan-Siegmund-Siegfried wird durch dies Bewußtsein Titurel-Amfortas-Parsifal, aus Alberich-Hagen wird Klingsor. Kundry ist die vom Blicke Christi getroffene und dadurch ihrer Sündigkeit bewußt gewordene Freia-Holda (die „Venus" des „Tannhäuser"), Gurnemanz eine neu hinzutretende allgemein-menschliche Gestalt, die nur als griechischer Chor dient, Gralsritter und Klingsorhelden schließlich sind die durch den Kampf der Führer in zwei Hälften gespaltene Menschheit selbst. Das sind die Wandlungen, welche die Erkenntnis Christi an den Gestalten des Mythos vollzieht, und die wir nun noch etwas genauer darlegen müssen, wollen wir die ganze Bedeutung der „Erscheinung Christi im Rahmen des Wagner'schen Mythos" verstehen. Wir gehen aber auch bei dieser Darlegung zweckmäßig wieder von den Rheintöchtern aus.

Die wesentliche Identität der Rheintöchter mit den Blumenmädchen fällt sofort in die Augen. Der selbe Anblick unschuldig-heiterer und zugleich doch verführerisch-lockender Frauenleiber, die selbe Musik eines wohligen im Glück sich Wiegens und doch auch wieder lebhaft zu neuem Genusse Reizens, die gleiche Rolle der einen Schatz — hier das Rheingold, dort den Gralsspeer — hütenden Verführerinnen, als letztes aber nicht unwichtigstes endlich die gleiche Bedeutung beider als Natur schließen jeden Zweifel darüber aus. Und doch ist auch hier eine gewisse Wandlung nicht zu verkennen. Es ist als ob auch die Natur ihr Herabsinken von einer Göttin zum bloßen Geschöpf eines Höheren fühlte und wie ein Wolkenschatten liegen leise Trauer, Gefühl der Ohnmacht und dunkles Sehnen nach Erlösung über der sonst so

lichten Blumenau dieser unschuldigen Wesen. Was aber bei ihnen nur wie ein schwaches Dämmern sich zeigt, das ist grausamste Helligkeit, marterndes Schuldbewußtsein bei ihrer Führerin — Kundry, der Personnifikation des stärksten, ja in gewissem Sinne einzigen Naturtriebes, der Geschlechtsliebe, die aber hier nun schon vom vollen Lichte der christlichen Erkenntnis getroffen ist.

Die eigentliche Personnifikation der Geschlechtsliebe war im „Ringe" Freia oder Holda, eine wenig hervortretende Gestalt, für die wir aber glücklicherweise in der „Frau Holda" (Venus) des „Tannhäuser" eine wertvolle Ergänzung besitzen. Denn diese Venus ist nichts anderes als eine Freia — in's christliche Zeitalter versetzt. Sie versteht nichts von der neuen Lehre, sie fühlt sich schuldlos und eine Göttin, die Menschen aber sind von jenem „blöden trüben Wahn" ergriffen, vor dem die Freude entweder flieht oder durch das sie begleitende Schuldbewußtsein zu „böser Lust und Höllengrauen" wird. Es sind die „düstern" Sünden des christlichen Nordens im Gegensatz zu den „heitern" des (heidnischen) Griechentums, von welchen Mephistofeles spricht*), eine Wandlung, die hier und bei der Venus des „Tannhäuser" bloß in der Anschauungsweise der Menschen sich vollzieht, bei Kundry aber nun in das Innere des Triebes selbst eintritt. Das freudig-stolze Lachen der weltbeglückenden Liebesgöttin über den armen Thoren, der von einer solchen Welt der Lust und Schönheit sich abzuwenden predigt, dies Lachen wird, da der Blick des Gottes sie trifft und sie blitzartig — mit der Intuition des Männer-erfahrenen Weibes — seine überragende Größe und Wahrheit erkennt, zur verzweiflungsvollen Lache der ihre Verworfenheit einsehenden und sich ihr doch nicht entwinden könnenden Sünderin, aus der Lebenslust wird Todessehnen, aus Venus — Kundry. Das ist die zweite der Wandlungen, welche die Erscheinung Christi an den Gestalten des Mythos vollzieht, der Wandlungen vom „Ring" zum „Parsifal".

Eine dritte und vierte haben wir schon früher**) erwähnt und wohl auch genügend gerechtfertigt, nämlich die Wandlung des Rheingoldes und Ringes in den Gral und die des Wotanspeeres in den heiligen Speer Parsifals. Die fünfte und sechste dagegen, die Wandlung Wotan-Siegmund-Siegfrieds in Titurel-Amfortas-Parsifal und die Wandlung Alberich-Hagens in Klingsor bedürfen noch ausführlicherer Betrachtung.

Der Parallelismus zwischen Wotan-Siegmund-Siegfried und Titurel-Amfortas-Parsifal ist sehr auffallend. Wotan und Titurel sind die Ahnherren der zwei Geschlechter, zugleich die Erwerber des Speeres und die Begründer der auf ihrer Macht ruhenden Reiche. Aber beider Herrschaft wird von einem starken Feinde (Alberich-Klingsor) bedroht, einem Feinde

*) Faust II., in Wagners Laboratorium.
**) Vgl. Schluß des Götterdämmerungs-Vortrags.

außerdem, den sie selber durch ihm angetane Unbill (Ringraub — verachtungsvolle Abwehr von Klingsors Heiligkeitsstreben) auf's Äußerste gegen sich erbittert haben und den sie nicht zu schlagen vermögen. Die Gefahr zu bannen scheint nun aber den zweiten der Reihe bestimmt. Diese sind Söhne jener ersten Könige und zwar Söhne, welche ihren Vätern an Kraft sowohl als gerechter Erfüllung des Gesetzes nachzustehen scheinen, die in Wirklichkeit jedoch einen weiten inneren Fortschritt über sie bedeuten. Denn Siegmund wie Amfortas verfolgen ein höheres und reineres Ziel als Wotan und Titurel, sie sind aber noch nicht fähig, es zu erreichen und scheitern im entscheidenden Moment daran, daß sie zur Erreichung *ihres* Zieles doch noch der Waffen ihrer Väter sich bedienen wollen und fallen so beide „des Vaters Speer". Erst Siegfried und Parsifal — fern von den Ahnherren im wilden Walde aufgezogen — gelingt das letzte Werk. Sie führen wirklich aus, was Siegmund und Amfortas vergeblich auszuführen suchten und setzen damit zugleich den Urkönig vom Throne ab und sich an dessen Stelle. Soweit reicht der Parallelismus, dem wir nun aber gleich die durch die Wandlung der ersten Reihe in die zweite bedingten Verschiedenheiten entgegenzusetzen haben. Wotans Gesetz war eine egoistische Machtregel, der innere Fortschritt der Generationen mußte dazu führen, daß es vernichtet wurde; Titurels Gesetz war das Liebesgebot Christi, das er nur wieder in einem liebelosen Sinne mißverstanden hatte und das daher von Parsifal „nicht aufzulösen sondern zu erfüllen" war. Schließlich mußte dann auch die erste Reihe als Aufhebung eines Irrtums mit dem Untergang, die zweite als Verwirklichung der Wahrheit mit dem Siege enden. Das ist also die Wandlung, welche in der natürlichen Entwicklung der Edlen durch die Erkenntnis Christi bewirkt wurde.

Ihr reiht sich als Letztes noch die Wandlung der Unedlen an, jedoch mit dem Unterschiede, daß deren *Ziel* durch Christus nicht verändert wurde und daher auch kein neuer Begründer, Fortsetzer und Vollender auftritt, sondern die Reihe einfach bleibt. Alberich entspricht hier Wotan *und* Titurel, Hagen Siegmund *und* Amfortas, Klingsor Siegfried *und* Parsifal. Die schon bei Hagen aufdämmernde Erkenntnis von der Unmöglichkeit des väterlichen Planes zur Glückserringung wird bei Klingsor durch die Kenntnisnahme des Christentums zur Gewißheit. Er versucht nun, wie Alberich die irdische Minne „erzwingen" wollte, so die göttliche Liebe sich zu erraubn und scheitert also an dem selben letzten Ziel, an dem Parsifal als Sieger ankommt, das er aber genau als das anstrebt, was auch Alberichs Ziel war — selbstsüchtiger Alleinbesitz des höchsten Gutes. Nur die Meinung über das, was als solches höchstes Gut anzusprechen sei, ist durch das Christentum auch bei ihm verwandelt.

Wir sind mit der Darstellung der durch das Auftreten Christi in allen Gestalten des Mythos sich vollziehenden Wandlungen zu Ende. Daß wirklich

an ihnen allen Wandlungen sich vollzogen und nur solche Wandlungen, die aus dem Übergang vom Heidentum zum Christentum mit Notwendigkeit sich ableiten ließen, daß ferner keine Gestalt des „Parsifal" nicht schon im „Ringe" den ihr genau entsprechenden Vorläufer hatte und daß schließlich sogar das Verschwinden einiger Gestalten des „Ringes" wieder aus dem Wesen des Christlichen hervorging, das alles sind so überzeugende Beweise für die Richtigkeit meiner Ansicht, „Ring" und „Parsifal" seien nichts anderes als die nur durch die Erscheinung Christi getrennten, durch sie aber auch wieder verbundenen Teile eines einzigen großen Welt- und Menschheitsdramas, daß wir weiterer Beweise wohl nicht mehr bedürfen und schon jetzt mit voller Ueberzeugung an die auf diesem Grunde aufzubauende Deutung auch jenes seines letzten und fernsten Zukunftsbildes gehen können.

Dr. Felix Groß.

Reinhard Vieweg.

Nachruf als Vorwort.

Der Verfasser des nachfolgenden Aufsatzes ist uns vor Kurzem durch den Tod allzufrüh entrissen worden. Ich kann es am Besten ermessen, wie viel wir an dieser noch jugendmutigen Persönlichkeit für die Arbeit am Bayreuther Kulturwerke verloren haben. Ich sah in ihm einen sonderlich begabten Helfer, dem ich zukünftige wichtige Aufgaben mit vollem Vertrauen hätte überlassen dürfen. Mit einer unerschütterlich festen Bayreuther Gesinnung verband er eine lebensvolle Bildung und eine ungemein fleißige Arbeitskraft. Dies hat ihn befähigt, durch Schrift und Vortrag, zu jeder günstigen Gelegenheit auf weitere Volkskreise, wie auf empfängliche Jugend, in unserem Sinne aufklärend zu wirken. Das Hauptwerk seines bisherigen Lebens, ein sorgsam und geschickt ausgeführtes „Wagner-Volksbuch", ist so gut wie vollendet. Es wird von treuer Hand der Öffentlichkeit zugeführt werden. Auch auf dem beachtenswerten Gebiete des echtdeutschen Volksspieles hätte der dafür mit Vorliebe ernstlich Bestrebte wohl noch manches Ersprießliche leisten können. Die Naturbühne hätte in ihm einen willkommenen Dichter gewonnen. Am Schwersten aber ist mir der Verlust einer geistigen Kraft, die in all ihrem Schaffen dem beseelenden Glauben eines tief bewußt empfundenen reindeutschen Christentums warm und stark wirksamen Ausdruck gegeben haben würde. Im Seelenreiche dieses Glaubens wissen wir das Unvergängliche seines Wesens geborgen. Aus einer schönen irdischen Hoffnung aber ward und bleibt uns fürderhin eine wohl wehmütige, doch liebe und dankbar gehütete Erinnerung.

Johannistag 1919. **Hans von Wolzogen.**

*

Lohengrin und Christus.

Die starke Kirchenentfremdung, welche sich seit den letzten Jahrzehnten in immer steigendem Maße im deutschen Geistesleben bemerkbar gemacht, ist wohl nicht allein auf die fortschreitende Mechanisierung und Verseichtung unserer Lebensgewohnheiten zurückzuführen, sondern findet ihren letzten Grund in einer dem ursprünglich deutschen Wesen gänzlich fremden Religionsanschauung. Unbewußt, aber unserem Innersten ganz zuwiderlaufend, nehmen wir durch Schule und Kirche schon in der Kindheit den Religionsbegriff einer Volksart in uns auf, der dem uns angeborenen und in allen großen Deutschen sich deutlich verkörpernden Idealismus so schroff gegenüber steht, wie die Nacht dem Tage. Bleischwer zerrt die Fessel des jüdischen „alten Bundes" an unserer Seele und wehrt ihr den Flug in die reinen, sich zu immer neuen Bildern und Anschauungen formenden Höhen arischer Weltanschauung. Starr und streng befangen in den Weissagungen auf den

kommenden Messias erscheint uns Christus, trotz der wissenschaftlichen Anzweifelung seiner semitischen Geburt, noch immer als „Jude" und seine Lehre als aus dem jüdischen Buch gefolgert. Wenn auch das Volk in seiner Allgemeinheit sich dieser Fessel noch nicht deutlich bewußt ist, so scheint doch die geringe Befriedigung, die der Deutsche und mit ihm der Christ überhaupt in seiner Religion findet und sie eher bespötteln, als verehren läßt, ihren wesentlichen Grund in dem klaffenden Zwiespalt zwischen diesem vermeintlichen Ursprung und der lebendigen Tatsache zu haben. Müssen wir denn aber Christus durchaus als Juden betrachten, müssen wir seine Lehre durchaus als die Erfüllung alttestamentlicher Sehnsucht ansehen, deren wirkliche Bedeutung der zeitgenössische Jude nicht begriff und der moderne Jude nicht begreifen will, nicht nur um die Hoffnungen des auserwählten Volkes nicht Gefahr laufen zu lassen, sondern weil seiner Rasse die notwendigen seelischen Bedingungen zum Verständnis für eine Religion des Mitleidens völlig fehlen? Ich meine, es gibt noch einen besseren Weg die erhabene Gestalt des Erlösers in unserem Herzen aufzunehmen, und wer die Mühe nicht scheut, der wandere mit in das Lichtland arischen Denkens, um frohgemut und losgelöst von den Fesseln semitischer Dogmatik zurückzukehren, gewiß, daß sein Erlöser lebt, aber nicht nur, weil jüdische Propheten einst seine Erscheinung weissagten, sondern als die lebendige Erfüllung einer tausendjährigen Sehnsucht arischer Geistesentwicklung.

Von weit her, aus ungeahnten Fernen naht, wie jenen am Ufer der Schelde versammelten Brabantern und Thüringern, unserem sinnlichen Auge Lohengrin, der Ritter des heiligen Grales, der Schützer und Retter verfolgter Unschuld. Wir empfinden alle Schauer des Entzückens bei der Ankunft des wunderbaren Ritters, fühlen uns reich beglückt diese erhabene Erscheinung aus einer Welt, welche dem sehnsuchtsvollen Blicke verborgen ist, in unserer Mitte zu haben und folgen in schmerzlichster Bewegung seinem Abschied, seiner Rückkehr in das Land des Glanzes und der Wonnen, daher er nach seinem eigenen Zeugnis gekommen. Ist es das Kunstwerk Richard Wagners allein, das diesen höchst gesteigerten Eindruck der Freude und des Leides beim Nahen und Entschwinden Lohengrins in uns hervorruft? Müßte nicht unser Herz beim Liebesjubel Siegfried und Brünnhildens, jener herrlichsten Darstellung der Vereinigung von siegendem Tag und erwachter Natur, noch weit höher schlagen? Müßten nicht unsere Tränen in der unheilschweren Szene der Walküre, da Siegmund, die schlafende Schwester im schützenden Arme, durch Brünnhilde von seinem nahen Ende erfährt, noch reichlicher fließen? Durch die Gestalt und das Schicksal Lohengrins wird in unserer Seele etwas zum Klingen gebracht, das in den Sorgen und Mühen des Alltages wohl betäubt werden und jahrelang schlummern kann, das aber eines Tages im Anschauen des Kunstwerkes wieder erwacht und Zeugnis gibt von einer uralten Sehnsucht der arischen Völker, der

liebenden Vereinigung zwischen Mensch und Gott. Ist es also nicht das Kunstwerk selber, welches uns Gegenstand religiöser Verehrung und Empfindung werden kann, so ist doch seine erhabene, allem niederen Erdentriebe enthobene Erscheinung das wunderbar wirkende Mittel der Erregung unserer innersten religiösen Empfindungen, sie weit unmittelbarer und nachhaltiger bewegend, als es der beste Unterricht in Schule und Kirche vermag; und gerade der Lohengrin Richard Wagners in seinem tiefen ursächlichen Zusammenhange zwischen Religion und Kunst weist uns den Weg, wie die semitisch vernebelte Gestalt des duldenden Erlösers dem germanischen Denken zu einzig wohltuender Klarheit ins Bewußtsein treten kann.

Die Sehnsucht nach liebender Vereinigung zwischen Mensch und Gott, oder besser zwischen menschlicher Natur, mit all ihren Fehlern und Schwächen, und der vollkommenen, über allem Erdenhaften erhabenen, göttlichen Wesenheit ist ein ursprünglicher Zug germanischer Weltanschauung, der schon in dem Sagenkreise der alten Inder mit völliger Deutlichkeit ausgedrückt ist. Wir hören dort von einer Schwanenjungfrau, also einem göttlichen Wesen, der schönen Urvaçi, welche mit ihren Gefährtinnen am Ufer eines Sees, in Menschengestalt badend, von einem stattlichen Helden, Purûravas, erblickt wird. Aufs heftigste entbrennt des Helden Liebe zu dem überirdischen schönen Weibe und er gewinnt sie zu ehelichem Zusammenleben. Unter der Bedingung, nie dürfe es geschehen, daß sie ihn vollkommen nackt erblicke, willigt sie in die Vereinigung; wird die Bedingung gebrochen, so muß sie von ihm ziehen. Die für unseren Zweck belanglosen Nebenumstände der Sage beiseitelassend, mag uns die Tatsache genügen, daß die Gandharven, ritterliche waffentragende Hüter des himmlischen Somagetränkes, einen Blitz erzeugen, in dessen grellem Scheine sie den Gatten völlig entkleidet, wie er vom Lager aufgesprungen ist, erblickt. Die Bedingung des Zusammenlebens ist gebrochen, und Urvaçi muß in die übersinnliche Welt, aus der sie gekommen, zurückkehren. Doch Purûravas soll nicht gänzlich der trostlosen Verzweiflung über die Trennung von der Geliebten anheimgegeben sein. Den Sohn, den Urvaci von ihm empfangen, will sie ihm senden, und dieser neugeborene Mensch ist Aju (Agni), das heilige Feuer, das einen wichtigen Bestandteil des indischen Religionskultus bedeutet.

Wagner selber weist ferner auf die innige Verwandtschaft seines Lohengrinmythus mit der griechischen Sage von Zeus und Semele hin. Auch hier die wesentliche Bedingung, daß das menschliche Weib den göttlichen Liebhaber in seiner wahren, überirdischen Gestalt nicht erkenne. War es in der indischen Sage das elbische Wesen der Schwanen-Jungfrau, welche die Verbindung mit der Lohengrinsage, in welcher sich das ursprüngliche Wesen des Helden in seinem Begleittier kundgibt, deutlich hervortreten ließ, so ist es in der Zeus-Semelesage, abgesehen von den nun schon vertauschten

Rollen der Geschlechter, vor allem die nicht mehr durch ein äußeres Ereignis gebrochene Bedingung, sondern die im Herzen der Liebenden entstehende Sehnsucht nach Erkenntnis um das wahre Wesen ihres Geliebten, welche Semele mit Elsa von Brabant in nahe Beziehung bringt. Auch in der griechischen Sage sehen wir ferner, wie die Trennung der Liebenden der Menschheit ein neues Wesen hinterläßt, den göttlichen Knaben Dionysos-Bakchos, der als Gott des Weines wieder an den himmlischen Rauschtrank der Inder aus dem Mondgefäße erinnert und zusammen mit dem heiligen Feuer, das der Liebe Urcaçis und Purûravas entsprochen ist, einen wichtigen Gedanken des altarischen Kultus versinnbildlicht. Noch andere sagenhafte Erscheinungen, wie die von Amor und Psyche, Friedrich von Schwaben und der Prinzessin Angelburg, gehören in diesen Gedankenkreis, doch mögen sie um der Deutlichkeit des Endzweckes willen von dieser Betrachtung ausscheiden und unserer Aufmerksamkeit der Gestalt Lohengrins Raum geben, wie sie in der künstlerischen Ausdeutung des deutschen, völlig in arischer Weltanschauung wurzelnden Genius die geistige Brücke geworden ist, die zum klaren Verständnis der Erlösertat Christi hinüberführt.

In „Eine Mitteilung an meine Freunde" bemerkt Wagner, daß ihn das mittelalterliche Gedicht vom Lohengrin „mit Mißtrauen erfüllte." Erst als er aus ihm „ein edles Gedicht des sehnsüchtigen menschlichen Verlangens ersehen hatte, das seinen Keim keineswegs nur in christlichem Übernatürlichkeitsdrange, sondern in der wahrhaftesten menschlichen Natur überhaupt hat," fühlte er ein tieferes Verlangen den Stoff künstlerisch zu gestalten, das schließlich „zur heftig drängenden Not ward, die jeden anderen Versuch, sich ihrer Gewalt zu entziehen, gebieterisch von sich wies." Also nicht das mittelalterliche, durch allerlei kirchliche Einflüsse bereits entstellte Gedicht reizte den Meister zur Gestaltung, sondern die rein menschliche Sage, wie sie der Volksgeist in seiner Sehnsucht nach Erfassung des Übersinnlichen sich dichtet, und wie es im Lohengrin zu besonders starker Ausdeutung germanischer Gedankenwelt kommt, wurde die Veranlassung zu dem Musikdrama, das wie kaum ein zweites des Wagnerischen Schaffens sich die Herzen nicht nur des deutschen Volkes, sondern der ganzen zur Aufnahme künstlerischer Eindrücke fähigen Menschheit eroberte. Wer aber ist Lohengrin? Nichts anderes als das in Menschengestalt auftretende übersinnliche Wesen, das der Walter der Welt, den die Germanen schon mit klarem Verständnis für seine segnenden Eigenschaften nicht Herr, sondern Vater, Allvater, Walvater nannten, den Menschen die Liebe bringen soll. Als Kämpfer für die verfolgte Unschuld führt er sich ein und tritt Elsa, der Verkörperung menschlicher Sehnsucht nach Erlösung aus Not und Wirrsal erdenhafter Sorgen, als rettender Held entgegen. Seine Betätigung erweitert sich mit dem siegreichen Kampf gegen Telramund, mit dem er den Geist der Lüge und des machtgierigen Eigennutzes zu Boden streckt, die Erhabenheit seiner

erdfremden Welt tritt aber erst in vollem Glanze hervor, als Elsa, das Menschenweib, getrieben von dem unseligen Gedanken, daß der aus einem Reiche des Glanzes und der Wonne Dahergekommene an ihrer Seite nicht das erwünschte Glück finden könne, daß das Göttliche seines Wesens sich eines Tages ihrer menschlichen Macht entziehen werde, sein Verbot übertritt. „Weh, nun ist all unser Glück dahin!" ist der einzige Schmerzensruf, der sich auf Elsas unheilvolle Frage nach Nam' und Art seinem Herzen entringt. Kein hartes Wort des Vorwurfes kommt über seine Lippen. Sein Wesen ist Liebe, eine Liebe so hingebender, uneigennütziger Art, daß er vor dem König dem „Verstoß mich nicht, wie groß auch mein Verbrechen" bittenden Weibe antworten darf:

„Oh schweig, an mir ja selber muß ich's rächen."

Er, der Reine, der gesendet ist um die Menschheit der Liebe göttlichen Wesens teilhaftig werden zu lassen, muß wieder von dannen ziehen, weil Elsa, in weiterem Sinne also die Menschheit, diese Liebe nicht versteht, weil Zweifel über seine Herkunft die bedingungslose Hingabe an sein Wesen untergraben, weil sie nicht glauben will, ohne zu sehen. Doch ohne Trost kann auch er, wie einst Urvaçi von ihrem todestraurigen Gatten, von seiner irdischen Gefährtin nicht scheiden. Mit der Macht brünstigen Gebetes gibt er ihr nicht nur den Bruder wieder, sondern überreicht ihr auch in der bedeutungsvollen Dreizahl, die für die Lehre Christi das charakteristische Merkmal ist, ein Horn, ein Schwert und einen Ring zum Schutze des Zurückgekehrten. Symbole sind es für den Ton, das Wort, das Gebet, mit dem Gottfried sich Schutz erflehen soll. Durch die Macht des Gebetes erhält er das Schwert, die Kraft das für Recht Erkannte durchzusetzen, damit er die Kraft aber nicht mißbrauche, soll er bei dem Ringe der Liebe gedenken, die ihm diese Geschenke überbrachte und ihn vereinigen soll mit allen Menschen, hoch und niedrig, arm und reich, mit denen er in Berührung kommt.

Schon winken aller Orten die Merkzeichen, die uns in die blühenden Gefilde der Erlösung vom semitischen Gedankenjoche führen. Bevor wir sie aber betreten, müssen wir noch einmal an einem Punkte verweilen, dessen völlige Klärung zum Verständnis unserer Untersuchung notwendig ist. Die Gestalten, mit denen wir uns bisher beschäftigt haben, gehören in das Gebiet der Sage, der dichtenden Volksphantasie, mit Christus, den wir uns nunmehr zuzuwenden haben, tritt uns die historische Persönlichkeit entgegen, deren Lehre von Menschen aufgezeichnet und in tausendfacher leidens- und freudensvoller Betätigung verbürgt ist. Damit ist aber, wie es vielleicht scheinen möchte, kein Gegensatz geschaffen, sondern vielmehr die Vorwärts- oder besser Aufwärtsentwickelung einer Idee, die mit der Person des Galiläers ihre endliche, lebendige Erfüllung fand.

Die Jahrtausende alte Sehnsucht arischen Denkens sollte Wirklichkeit werden, so gefiel es dem Willen der Gottheit, und er begnadete ein Menschen-

weib (ohne geschlechtliche Berührung mit dem Manne), daß es den Gott gebäre, damit er, die Lehre göttlicher Liebe verkündigend, als Mensch unter Menschen wandle. Rätselhaft, wie die Ankunft Lohengrins im Augenblicke höchster Ratlosigkeit, ist auch die Geburt Jesu Christi, aber über allen wissenschaftlichen Zweifeln bleibt die Tatsache bestehen, daß hier, wie in der Sage der arischen Völker, die idealste Vereinigung göttlichen und menschlichen Wesens vollzogen ward, daß die Gottheit im Menschen aufging, um Wirklichkeit werden zu lassen, was der ahnungsvolle Geist des Ariers zu phantasievollen Formen verdichtet hatte. Mit seiner Erscheinung im Menschenleben tritt aber auch bereits die Schicksalsfrage der arischen Sage nach Nam' und Art in Wirksamkeit. Schon in der Wiege forscht Herodes nach Herkunft und Wesen des wunderbaren Knaben, von dem er für seine zukünftige Herrschaft fürchtet. Bald erregt er auch die Aufmerksamkeit der Juden, die seine rätselhafte Erscheinung mit dem erschienenen Messias in Zusammenhang bringen, der ihnen die Herrschaft über alle Völker der Erde bringen soll. Nicht zuletzt sind es die eigenen Jünger, die ihn mit bangen Fragen über das Woher? und Wohin? bestürmen. Aber auch er, wie sein sagenhafter Vorgänger Lohengrin, weicht der Frage aus und beantwortet sie mit Bildern, die an des Schwanenritters Land der Glanz und Wonnen gemahnen, bis er kurz vor seinem leidensvollen Ende am Hofe des Pilatus dem fragenden Heiden, nicht also nur dem eigenbrödelnden Pharisäertum der Juden, dem er vorher beim Hohenpriester Rede gestanden hatte, sondern der weiten großen Welt, für die ihn die Gottheit gesendet, auf seine Worte: „So bist du dennoch ein König?" die Antwort gibt: „Du sagst es. Ich bin ein König. Ich bin dazu geboren und in die Welt gekommen, daß ich für die Wahrheit zeugen soll. Wer aus der Wahrheit ist, der höret meine Stimme." (Ev. Joh. Kap. 18.) Das Geheimnis des göttlichen Wesens ist gelichtet, und wie in der arischen Sagenwelt scheidet auch Christus unmittelbar darauf aus seinem irdischen Wirkungskreise, um nur noch als Verklärter des Himmels sich noch einmal seinen Jüngern zu zeigen. Auch diese Wiedererscheinung des göttlichen Wesens finden wir bereits in der vedischen Dichtung der Inder von Urvaçi und Purûravas, wenn auch hier nicht die entschwindende Göttlichkeit, sondern der Sänger die tröstende Verheißung für den zurückgebliebenen Menschen ausspricht. Von besonderer Wichtigkeit scheint mir aber doch, daß auch Christus, wie alle seine arischen Vorgänger, die Trennung von Gott und Menschentum nicht vollzieht, ehe er der in die Nacht irdischer Wirrnis zurücksinkenden Menschheit ein Vermächtnis von besonderer Bedeutung hinterlassen hat. War es bei den ernst und nachdenklich veranlagten Indern die belebende Macht des Feuers, bei den schönheitsdurstigen Griechen der Freude und Begeisterung zeugende Gott des Weines, so vereinigt Christus die Früchte der Erde, die uns durch das göttliche Wunder der Natur in jedem Jahre neu gespendet werden, zu dem Heilwerke, welches den

Gläubigern Erlösung aus der Nacht der Sünde und Erneuerung im Geiste der Gottheit, also der durch den Liebestod Christi besiegelten mitleidsvollen Hingebung von Mensch zu Mensch verbürgt. Brot und Wein, genossen im Geiste der Gottheit, das sind das Horn, das Schwert und der Ring Lohengrins, die uns bezeugen sollen, daß der scheidende Gott, auch zurückgekehrt in das Reich seiner ureigenen Wesenheit, mit seinem Wirken mitten unter uns steht. Elsa starb an der Last ihres tragischen Geschickes, und nur der Erbe von Brabant sollte sich des Segens der göttlichen Hinterlassenschaft erfreuen. Auch Christi Jünger und lebendige Zeugen der Spendung des heiligen Abendmahles folgten bald ihrem Meister den Weg zur Ewigkeit, aber die ewig sich erneuernde Menschheit erlabt sich noch heute nach 2000 Jahren an dem Vermächtnis göttlicher Gnade, das Christus, durchaus den Spuren arischer Weltanschauung folgend, der sehnsüchtig zweifelnden und grübelnden Welt als tröstendes Zeichen seiner Allgegenwart gespendet hat.

Nicht der Messias der Juden, der herrschende, rächende König, der nur den Vorteil seines auserwählten Volkes kennt, ist gekommen der Welt die Gottheit in lebendiger Gestalt zu offenbaren, sondern die forschende und dichtende Sehnsucht arischer Gedankentiefe ist zur lebendigen Tat geworden und konnte auch an dem Verrat und dem Haß semitischer Eigensucht nicht zu Grunde gehen. Christus der reine Menschensohn zerbrach mit seinem Liebestode die Herrschaft des strafenden und rächenden Jahve und verklärte die hohen, dem Idealen zugewandten Anschauungen arischen Denkens und Sehnens mit dem milden Glanze seiner mitleidenden Liebe. Hier liegen die Wurzeln einer neuen, von jüdischer Geistesherrschaft freien Weltanschauung, die das deutsche Volk auf dem Wege über eine seiner Wesensart entsprechende Religionsauffassung zur wirtschaftlichen und politischen Selbständigkeit führen kann, von der es heute nur träumt, ohne eine klare Vorstellung davon zu haben, daß der Semitismus lauernd jeden seiner Schritte beobachtet und dahin leitet, wo er seinem eigensüchtigen Nützlichkeitsprinzipe dienstbar werden kann.

Reinhard Vieweg.

Die Darstellung der Natur im Worttondrama Richard Wagners.

Von Dr. Hermann Seeliger.

Wie alles sich zum Ganzen webt,
Eins in dem andern wirkt und lebt!
Wie Himmelskräfte auf- und niedersteigen
Und sich die goldnen Eimer reichen!
Mit segenduftenden Schwingen
Vom Himmel durch die Erde dringen
Harmonisch all' das All durchklingen!
Welch Schauspiel! Aber ach! ein Schauspiel nur!
Wo faß' ich dich, unendliche Natur?

So ruft der nach Erkenntnis dürstende Faust in dem niederschmetternden Bewußtsein der menschlichen Schwäche und Unzulänglichkeit gegenüber dem Drange, zu erkennen

was die Welt
Im Innersten zusammenhält, —

so ruft aber auch der Künstler. Denn — so belehrt uns Goethe der Künstler — „der Zusammenhang der ganzen Natur würde für uns das höchste Schöne sein, wenn wir ihn einen Augenblick erfassen könnten. Der geborene Künstler begnügt sich nicht die Natur anzuschauen, er muß ihr nachahmen, ihr nachstreben." *) Diesem Rufe antwortet nun — so offenbart uns der Meister, der durch seine einzigartige Doppelbegabung begnadet war, das Wesen der Welt in zwei Künsten gleich vollwertig auszusprechen — auf das Allersicherste die Musik. Hier spricht die äußere Welt so unvergleichlich verständlich zu uns, weil sie durch das Gehör vermöge der Klangwirkung uns ganz das selbe mitteilt, was wir im tiefsten Innern selbst ihr zurufen. Das Objekt des vernommenen Tons fällt unmittelbar mit dem Subjekt des ausgegebenen Tones zusammen: wir verstehen ohne jede Begriffsvermittelung was uns der vernommene Hilfe-, Klage- oder Freudenruf sagt und antworten ihm sofort in demselben Sinne.**) Denn die Musik, die, jenseits des Begriffs stehend, von der Erscheinungswelt gänzlich unabhängig die Ideen (im Platonischen Sinne) übergeht, stellt zu allem Physischen der Welt das Metaphysische, zu aller Erscheinung das Ding an sich dar, während die andern Künste die Abbilder der Erscheinungswelt, d. h. der in ihr sich offenbarenden Ideen sind. Man könnte, wie Schopenhauer sagt, demnach die Welt ebensowohl verkörperte Musik als verkörperten Willen nennen; daraus ist es also erklärlich, warum die Musik jedes Gemälde, ja jede Szene des wirklichen Lebens der Welt sogleich in erhöhter Bedeutsamkeit hervortreten läßt: freilich um so mehr, je analoger ihre Melodie dem innern Geiste der gegebenen Erscheinung ist.***) Darum ist sie auch wie keine andere Kunst befähigt zur Darstellung des innersten Wesens der uns umgebenden Natur: als tönender Wille der Welt ist sie auch im einzelnen Wille

*) Schriften zur Kunst I. Bd. 33 der Jubiläumsausgabe S. 60.
**) R. Wagner, Beethoven, Ges. Werke, 2. Aufl. IX. S. 71
***) Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung I § 52. S. 284 der Hendelschen Ausgabe.

jeglicher Idee, da das Universum sämtliche Ideen zur Erscheinung bringt; für jede Idee gibt es somit einen bestimmten tönenden Ausdruck; ebenso aber auch für jede Willensregung, sei es in der Natur oder im Menschen.*)

Um an einem Beispiele der reinen Instrumentalmusik das Gesagte noch deutlicher zu machen, möchte es nahe liegend scheinen auf Beethovens Pastoralsinfonie hinzuweisen; da diese aber durch ihre kurzen programmatischen Notizen dem verstandesmäßigen Erkennen von vornherein die Wege weist, soll hier desselben Meisters liebliche D-dur-Sonate op. 28 herangezogen werden, die ohne jeden begrifflichen Fingerzeig mit schier greifbarer Gegenständlichkeit ein köstliches Stückchen Welt vor unser inneres Auge rückt. Aufgebaut auf einfachem Walzerrythmus, schlägt der erste Satz die ganze Wonne eines sonnendurchleuchteten Sommertags mit Vogelsang und Buchenrauschen vor die Phantasie nieder und in dem sich nach Moll wendenden Durchführungsteil die Vorstellung eines rasch vorüberbrausenden Gewitters. Als seine letzten Schläge in der Tiefe der Bässe vergrollt sind, setzt das den ersten Teil abschließende Walzerthema wieder ein, bricht aber gleich ab, setzt nochmals ein, um sofort wieder abzubrechen, und noch ein drittes Mal, wo es auf der Septime der Dominante unter einer Fermate verweilt — wie ein einzelnes Vogelstimmchen sich leise und schüchtern hervorwagt, versuchend, gleichsam anfragend, bis es dann wieder von allen Zweigen schmettert: — jauchzendes, daseinstrunkenes Sommersonnenglück. Und diese Grundstimmung durchtönt auch den von einem durchaus subjektiven Element erfüllten, schwermütig anhebenden und endenden 2. Satz: — hart an einander liegen in der Menschenbrust die Gegensätze von Freude und Trauer; — in dem vogelfröhlichen Zwischenteil verdrängt sie es ganz und umzwitschert und umglitzert es auch bei seinem Wiedereintritt, sie steigert sich im Scherzo zur übermütig derben Lustigkeit des Bauerntanzes und herrscht auch im 4. vor, der, mit einer schlichten Hirtenmelodie beginnend, uns den Abendfrieden und weiterhin die romantischen Schauer der Nacht vergegenwärtigt, bis dann die jubelnde Koda in lebhaftem Tanzrhythmus gewissermaßen noch einmal die Idee des Ganzen zusammenfaßt: ein Tagebuchblatt voll innigsten Naturerlebens, wahrhafte Sommerglücksmusik, den in der Vielheit der Erscheinungen sich objektivierenden einen, unteilbaren Willen offenbarend und damit die Erkenntnis des tat tvam asi.

Die Natur spricht aber auch unmittelbar in Tönen zu uns. Nicht nur im Gesange der Vögel, der schon wirkliche Musik ist und bei einigen bis zur Möglichkeit graphischer Darstellung geht wie z. B. im melodischen Pfeifen der Schwarzdrossel, im Kuckucksruf (in der großen Terz), im melancholischen Unkenruf. Auch das leise Rauschen eines Bächleins über Kieselgrund klingt melodisch, klingend fallen die Tropfen von dem zerbrochenen Rade der verfallenen Mühle, und das Klagen der Lüfte beim Heulen des Sturmes, das Brausen des Meeres empfinden wir als musikalische Geräusche. Ja selbst die lautloseste Stille, da kein Blatt an den Bäumen sich bewegt, kein Vogel sich regt und kein Heimchen zirpt, scheint in Schwingungen in unserer Seele zu erzittern, sodaß die Dichter von einer Stille sprechen, die so still ist, daß wir sie vernehmen. Eine Musik des schweigenden Tönens, so paradox es klingen mag, denn wie sollten wir anders sie vernehmen als im Ton? Auf der Bühne kann dieses Schweigen nur durch die Musik vermittelt werden. Wenn nach Aufzug des Vorhangs bei der Rütliszene in Schillers Tell die Bühne zunächst einen Augenblick leer bleibt, damit wir uns so recht in die feierliche Stille der nächtlichen Alpenwelt versenken mögen, wird der für Naturstimmungen besonders empfängliche Zuschauer trotz der großartig wirkenden

*) Kurt Mey, Die Musik als tönende Weltidee S. 33.

Szenerie eine gewisse Leere empfinden: man vermißt hier die Musik,*) die allein jene ausfüllen kann. Denn die gemalten Bäume, Felsen und Gletscher, und seien so noch so naturgetreu nachgeahmt, geben in unserer Seele keinen Widerhall. Hier kann nur die Musik jene Vortäuschung des wirklichen Lebens hervorrufen, der wir uns stets willig hingeben, wenn im musikalischen Drama eine Naturahnung angeschlagen oder ein Naturvorgang musikalisch dargestellt wird, zumal die Musik bis zu einem gewissen Grade sogar zur unmittelbaren Nachahmung der Erscheinung befähigt ist. In der Szene „Am Bache" in Beethovens Pastoralsinfonie rauschen Bach und Wald in einer mit treffender Bezeichnung „Webmotiv" genannten Figur, zu der sich andere Motive gesellen, die das Kleinleben der Natur bis zur naturalistischen Nachahmung des Nachtigallltrillers, Wachtelschlags und Kuckucksrufs zu tönendem Ausdruck bringen. Daß die Darstellung der aufgeregten Elemente erst recht in ihrem Bereich liegt, braucht darum kaum erwähnt zu werden. Ungleich wichtiger demgegenüber erscheint die vielfach erwiesene Tatsache, daß bestimmte Klangwirkungen Licht-, ja sogar Farbenempfindungen in uns hervorrufen.**) Es ist keine bloße Spielerei moderner Lyrik, wenn es in einem Gedicht von Bierbaum heißt:

Gelb ist des Liedes Grundton; breit
flutet es unter dem Klanggewelle.
Fanfaren in Rot. Das Blau schalmeit,
ein sanftes Grün schwillt flötenhelle.

Denn auch die Wissenschaft hat diese eigenartige, erst seit den Romantikern, besonders seit E. Th. A. Hoffmann bekannte Erscheinung des Übergangs der Nervenreize untereinander unter dem Namen Synopse anerkannt und unter der Annahme, daß schon in der frühesten Zeit jedem äußern, auch dem durch das Auge vermittelten Eindruck unbewußt eine Klangvorstellung entsprochen habe, und diese dann in Laute umgesetzt worden sei, zur Erklärung der Entstehung der Sprache verwertet.***)

Damit sind wir im Grunde aber wieder bei den das All harmonisch durchklingenden Himmelskräften Fausts angelangt, denn in der Erscheinungswelt, die allein den sinnlichen Eindruck hervorruft, offenbaren sie sich. Aber nur im Ton sind sie für den Menschengeist erfaßbar. Aus dieser mit der Hellsicht des gottbegnadeten Sehers gewonnenen Erkenntnis hat Beethoven dieses Tönen der Welt und der Natur uns vermittelt, indem er, es in die Länge der Zeit hineinprojizierend, es zur Erscheinung werden ließ, und nach ihm Richard Wagner, der Dichtermusiker, der dem, was er in dichterischer Phantasie geschaut hatte, durch seine Musik den wahrhaft lebendigen Odem einblies. Wundervoll hatte Nietzsche

*) Wie auch sonst noch des öftern im Wortdrama, namentlich im Schillerschen. Das Gebet Johannas im V. Akt der Jungfrau von Orleans: „Höre mich Gott in meiner höchsten Not" ruft nach Musik — man vergleiche dazu das Gebet Elsas im I. Akt des Lohengrin: „Du trugest zu ihm meine Klage" in Bezug auf die Wirkung — desgl. der Monolog der Maria Stuart „Eilende Wolken", und besonders die ganz in Form einer Ouvertüre gebaute 1. Szene des „Tell", wo man nach dem Andante der Hirtenmelodie bei den Worten „Mach hurtig Jenni, zieh die Naue ein", das die Erregung der Elemente und der Menschen darstellende Allegro furioso der Musik vermißt.

**) Unvergeßlich wird es mir bleiben, wie ich als junger Student, ohne eine Ahnung von dem Problem der Synopse zu haben, beim erstmaligen Anhören der Walküre in der Todesverkündigungsszene, wo bei den Worten Brünnhildens „Wunschmädchen walten dort" die Harfe einsetzt, eine förmliche Lichtflut über mich hereinbrechen fühlte, die mich fast physisch blendete.

***) Näheres darüber s. Karl Lamprecht, Deutsche Geschichte, I. Ergänzungsbd. S. 62. Vgl. auch R. Hennig, Gibt es eine Charakteristik der Tonarten? Bayr. Bl. 1917 S. 92 ff.

das einst zusammengefaßt in folgenden Worten:*) „Wagner taucht auch in Morgenröte, Wald, Nebel, Kluft, Bergeshöhe, Nachtschauer, Mondesglanz hinein und merkt ihnen ein heimliches Begehren ab; sie wollen auch tönen. Wenn der Philosoph sagt: es ist Ein Wille, der in der belebten und unbelebten Natur nach Dasein dürstet, so fügt der Musiker hinzu: und dieser Wille will auf allen Stufen ein tönendes Wesen."

Die unerreichte Naturdarstellung in des Meisters Werken ist vom rein philosophischen Standpunkt bereits der Gegenstand einer glänzenden Abhandlung des leider so früh verstorbenen Heinrich von Stein (in Kürschners Wagner-Jahrbuch). Mit diesem in Wettbewerb treten zu wollen maßt sich der Verfasser nicht an, wenn auch seine Arbeit fast den gleichen Titel trägt. Welcher Art sie ist, wird aus dem Vorhergehenden unschwer zu erraten sein. Im Grunde wollen die folgenden Blätter nichts anderes bedeuten als den Niederschlag künstlerischen Erlebens des Wagnerwerks: in diesem Sinne möge man sie beurteilen.

Von jeher waren die Deutschen ein Waldvolk. Um eines Waldbaumes ragenden Stamm zimmerte der alte Germane seine Blockhütte, „wo ihm eine Quelle, ein Feld, ein Hain gefiel", fern von dem Nachbar; aus dem Rauschen tausendjähriger Eichen deutete er den Willen seiner Götter, deren Wirken er in den Naturvorgängen unmittelbar zu verspüren meinte, einen Waldbaum dachte er sich als Träger der Welt, und mit den Tieren des Waldes stand er in Krieg und Frieden auf du und du. In schier nebelhafter Ferne liegt uns heute diese Zeit, aber die Freude am Wald, an der Natur ist unserm Volke geblieben und „der geheimnisvolle Verkehr des menschlichen Herzens mit der ihn umgebenden eigenartigen Natur noch nicht aufgehoben; denn in ihrem beredten Schweigen spricht diese heute noch zu jenem ganz so wie vor tausend Jahren, und das, was es ihm in altersgrauer Zeit erzählte, versteht er heute noch so gut wie damals." Was lockt uns denn aus Steinwüsten der Großstädte, aus dem ruhelosen Hasten des täglichen Lebens immer wieder in die Waldeinsamkeit als der Drang, jene wunderbaren Urempfindungen uns immer wieder von neuem zu erwecken? Wenige Auserwählte aber sind begnadet, diesen Empfindungen Ausdruck zu verleihen, die ihnen von der Natur zugeraunten Geheimnisse in Worte und Klänge zu bannen, und des Auserwähltesten einer ist Richard Wagner, der Dichtermusiker. Nicht als erster hat er der Waldromantik die Bühne erschlossen: mit Webers „Freischütz" hatte sie dort schon ihren Einzug gehalten. „Es sind Dinge darin" schrieb Weber selbst an Lichtenstein, „die in dieser Weise noch nie auf der Bühne waren, die ich daher frei aus meiner Phantasie schaffen mußte," aber Wagner, der anläßlich einer Pariser Aufführung des Werkes die köstlichen Worte fand: „O mein herrliches deutsches Vaterland, wie muß ich dich lieben, wie muß ich für dich schwärmen, wäre es auch nur, weil auf deinem Boden der „Freischütz" entstand! Wie muß ich das deutsche Volk lieben, das den Freischütz liebt, das noch heute an die Wunder der naivsten Sage glaubt, das noch heute, im Mannesalter, die süßen, geheimnisvollen Schauer empfindet, die in seiner Jugend ihm das Herz durchbebten! Ach du liebenswürdige deutsche Träumerei! Du Schwärmerei vom Walde, vom Abend, von den Sternen, vom Monde, von der Dorfturmglocke, wenn sie sieben Uhr schlägt! Wie ist der glücklich, der euch versteht,

*) Fr. Nietzsche, Wagner in Bayreuth.

der mit euch glauben, fühlen, träumen und schwärmen kann! Wie ist mir wohl, daß ich ein Deutscher bin!" — Wagner schritt auf der hier betretenen Bahn immer tiefer in das Neuland der Poesie hinein, immer reichere Quellen der Empfindung erschließend, bis er die deutsche Landschaft vom nordischen Meere bis zur „freien Gegend auf Bergeshöhen" vor uns ausgebreitet, bis er die ganze Natur seines geliebten Vaterlandes mit ihren reichen Stimmungen, vom Heiteren, Lieblichen zum Ahnungsvollen und Grausigen in seinem Werke eingefangen hatte. Welch ein warmer poetischer Hauch liegt allein schon über den Szenerien. Das sind nicht mehr die äußerlichen Dekorationen der alten Oper, die eben notwendig sind, weil die Handlung „zufällig" auf der Wartburg, am Rheine spielt: im engsten Zusammenhang mit dem gesungenen Wort und dem Orchester gewinnen sie gewissermaßen eigenes Leben wie die Natur selbst, deren Herzschlag der Meister belauscht hat wie wohl kein anderer. Denn das Wort und die Musik reden eine so ausdrucksvolle eindringliche Sprache, daß sie eben in jenem engen Bündnis mit der Szenerie den Zuschauer der Täuschung der Bühne vergessen machen. Und wir geben uns ihr um so williger hin, als allen diesen Naturschilderungen die dem Wagnerwerke überhaupt eignende innere Notwendigkeit innewohnt, mit der sie, weit ab von unfruchtbarer Gefühlsschwelgerei, aus der Handlung selbst, aus dem Seelenzustand der handelnden Person geboren erscheinen. Dadurch erreicht der Meister jene Vertiefung der Stimmung, die uns so wunderbar das Herz ergreift.

Man vergleiche einmal die leidenschaftliche Klage Tannhäusers in dem sinnenschwülen Zauberreich des Venusbergs

Den Halm seh' ich nicht mehr, der frischergrünend
den neuen Sommer bringt; — die Nachtigall
nicht hör' ich mehr, die mir den Lenz verkünde —

die in wenigen Worten gleichwohl die wesentlichen Vorstellungen des Frühlings enthält, mit dem sonnenfrohen Jubilieren des Hirten in der lieblichen Thüringer Frühlingslandschaft:

Frau Holda kam aus dem Berg hervor
zu ziehn durch Flur und Auen;
gar süßen Klang vernahm da mein Ohr,
mein Auge begehrte zu schauen:
da träumt ich manchen holden Traum,
und als mein Auge erschlossen kaum,
da strahlte warm die Sonnen,
der Mai, der Mai war kommen.
Nun spiel ich lustig die Schalmei: —
Der Mai ist da, der liebe Mai.

Es ist das lebenswarme Bild des deutschen Frühlings, das uns aus diesen Strophen und Klängen entgegen lacht, wiedergespiegelt in einem einfachen Gemüt. Reicher und kunstvoller in dem Werbelied Walthers in den „Meistersingern" mit seiner sinnigen Beziehung zwischen Liebe und Lenz. Dichterisch und musikalisch ist dieses „Frühlingserwachen" ein kleines Wunder an Waldpoesie. Das strömt und flutet und klingt und leuchtet, das ganze drängende und quellende Leben der zum Lichte erwachten Natur erscheint darin gebannt, daß einem das Herz dabei aufgeht:

so rief der Lenz in den Wald,
daß laut es ihn durchhallt:
und wie in fernen Wellen
der Hall von dannen flieht
von weither naht ein Schwellen,
das mächtig näher zieht;
es schwillt und schallt, es tönt der Wald
von holder Stimmen Gemenge;

nun laut und hell, schon nach zur Stell
wie wächst der Schwall! Wie Glockenhall
ertost des Jubels Gedränge!
Der Wald, wie bald
antwortet' er dem Ruf,
der neu ihm Leben schuf,
stimmte an
das süße Lenzes-Lied!

Ein ebenso schönheitdurchglühtes Seitenstück dazu ist das Liebes- und Frühlingslied Siegmunds in der Schlußszene des ersten Aktes der „Walküre". Wenn nach der düster-lastenden Stimmung des ganzen Aktes bei den Worten Siegmunds: „Keiner ging, doch einer kam, siehe, der Lenz lacht in den Saal" die Tür aufspringt und wir in den vom Mondlicht überflutenden Wald schauen, erklingen Harfengänge von mächtiger Spannungsweite, die nach der dunklen Instrumentation vorher an sich schon eine geradezu physische Lichtwirkung in uns hervorrufen, dann nehmen die gedämpften Violinen in hoher Lage das Sturmmotiv des Vorspiels an Stelle der Bratschen auf, während die grollende Baßfigur zur Cellomelodie sich wandelt — zum Frühlingswehen ward der Frühlingssturm —, und nun beginnt Siegmund seinen wunderbaren Gesang:

Winterstürme wichen dem Wonnemond,
in mildem Lichte leuchtet der Lenz;
auf lauen Lüften lind und lieblich,
Wunder webend er sich wiegt.
über Wald und Auen weht sein Athem,
weit geöffnet lacht sein Aug.
Aus sel'ger Vöglein Sange süß er tönt,
holdeste Düfte haucht er aus;
seinem warmen Blut entblühen wonnige Blumen,
Keim und Sproß entspringt seiner Kraft.
Mit zarter Waffen Zier bezwingt er die Welt,
Winter und Sturm wichen der starken Wehr:
wohl mußte den tapf'ren Streichen
die strenge Türe auch weichen,
die trotzig und starr uns — trennte von ihm.
Zu seiner Schwester schwang er sich her:
Die L i e b e lockte den Lenz.

Ganz abgesehen von der Musik bildet dies Gedicht mit seinen weichen Vokalfarben und den zur Lautmalerei hier besonders glücklich verwendeten Stabreim nicht nur ein Kleinod lyrischer Kunst, sondern spiegelt auch trefflich in seinem Reichtum an Bildern den in Anschauungen sich niederschlagenden Ausdruck urzeitlichen Empfindungslebens im Augenblicke höchster Steigerung wieder.

Wesentlich anders als hier, wo ein überströmendes, leidenschaftliches Gefühl in klingenden Wogen daherfluket, stellt sich der Frühlingstag in der Karfreitagsstimmung Parsifals dar:

Wie dünkt mich heut die Aue doch so schön!
Wohl traf ich Wunderblumen an,
die bis zum Haupt süchtig mich umrankten;
doch sah ich nie so mild und zart
die Halme, Blüten und Blumen,
noch duftete All' so kindisch hold
und sprach so lieblich traut zu mir?

„Das ist Char-Freitags-Zauber, Herr!" entgegnet ihm Gurnemanz. Die Weihestimmung, die wir an dem höchsten Feiertag der Christenheit in religiösem Gefühl selbst in die Natur legen und die uns dann aus ihr entgegenzuquellen scheint, kommt in den folgenden Worten des Gurnemanz noch deutlicher zum Ausdruck:

Des Sünders Reuethränen sind es,
die heut mit heilgem Tau
beträufet Flur und Au:
der ließ sie so gedeihen.
Nun freut sich alle Kreatur
auf des Erlösers holder Spur,
Will ihr Gebet ihm weihen.
Ihn selbst am Kreuze kann sie nicht erschauen,
da blickt sie zum erlösten Menschen auf;
der fühlt sich frei von Sündenangst und Grauen,
durch Gottes Liebesopfer rein und heil:
das merkt nun Halm und Blume auf den Auen,
daß heut des Menschen Fuß sie nicht zertritt,
doch wohl, wie Gott mit himmlischer Geduld
sich sein erbarmt und für ihn litt,
der Mensch auch heut in frommer Huld
sie schont mit sanftem Schritt.
Das dankt dann alle Kreatur,
was all da blüht und bald erstirbt,
da die entsündigte Natur
heut ihren Unschuldstag erwirbt.

Mit welch feinem psychologischen Verständnis der große Kündiger des menschlichen Herzens diese so wahren Naturschilderungen aus der Seele seiner Personen hervorholt, dürfte sich an diesen Beispielen wohl zur Genüge erkennen lassen: dort, in den Gesängen Walthers und Siegmunds, Schönheit, Gedankenfülle, Bilderpracht, kurz der ganze Überschwang in Liebe erglühender Dichterseelen, hier die schlichte, ergreifende Innigkeit eines tief-religiösen Gemüts. Ihr hoher poetischer Wert bezeugt zugleich, wie sehr Wagner ein Dichter zu eignem Recht ist.

Neben dem Frühling tritt von den Jahreszeiten in besonderer Schilderung noch der Winter einmal in den Kreis unserer Vorstellungen in der Antwort Walthers auf die Frage der Meistersinger, wer ihn in der Dichtkunst unterwiesen habe, die mit ihrem Anfang

Am stillen Herd in Winterszeit,
wenn Burg und Hof mir eingeschneit

uns sogleich eine fast greifbare Vorstellung erwecken, und dann noch in der zweiten Strophe seines Werbegesangs, wo er mit leise ironischer Anspielung auf den im Gemerk sitzenden Beckmesser, vom grimmbewehrten, in dürrer Dornhecke lauernden Winter singt, der „das frohe Singen zu Schaden möchte bringen", eine Stelle, die in ihrer Art mit der entsprechenden in Goethes Faust I (Spaziergang) sich vergleichen läßt. Das ganze Werk, die „Meistersinger", selbst aber sind in eitel Sommersonnenglanz getaucht. „Johannistag, Johannistag!" Man vergißt diesen Jubelklang nie wieder, wenn man ihn einmal gehört hat. Die beiden ersten Akte spielen am Tage vor dem Johannisfest; im Verlauf des 2. zieht allmählich die Nacht herauf. Im Pianissimo der Bässe beginnt ein geheimnisvolles Schauern, darüber nehmen die Hörner den Terzengang des Lenzmotivs: „Da fühl' ich's tief sich regen, als weckt es mich aus dem Traum" aus Walthers Werbegesang auf, der Hans Sachs nicht aus dem Sinne will, und dann hebt dieser sein über alle Beschreibung herrliches Selbstgespräch an:

Wie duftet doch der Flieder
so mild, so stark, so voll!
mir löst es weich die Glieder,
will, daß ich was sagen soll. —

Die Stimmung wohligen Genießens eines milden Sommerabends, durchbebt

von der tiefinneren Erregung über ein erlebtes Unfaßbares — wie köstlich, wie wundersam ergreifend ist das!

Im Verlauf der Handlung steigt noch ein anderes, unsagbar holdes, sehnsüchtig-träumerisches Motiv auf, von gedämpften Violinen vorgetragen, das den ganzen Zauber der Hochsommernacht atmet; es erklingt dann noch einmal am Ende des Aktes, als der nächtliche Spuck der Straßenprügelei vorübergetollt, und Stille wieder die alte Stadt umfängt. Johannisnachtstraum!

Der Nacht verborgenste Geheimnisse aber entschleiert der Meister uns im „Tristan", dem wunderbarsten Nachtgedicht, das je geschrieben ward. Schon aus dem leidenschaftdurchglühten Vorspiel zum zweiten Aufzug schlägt uns jene sehnsuchtstrunkene Stimmung entgegen, wie sie unruhig aufsteht in düfteschwüler Sommernacht:

Schon goß sie ihr Schweigen durch Hain und Haus,
schon füllt sie das Herz mit wonnigem Graus —

und unlösbar vollends umstrickt uns ihr Bann, wenn bei den Worten der in dem blühenden Garten auf ihren Geliebten lauschenden Isolde

Nicht Hörnerschall tönt so hold,
des Quelles sanft rieselnde Welle
rauscht so wonnig daher:
wie hört ich sie, kosten noch Hörner?
Im Schweigen der Nacht nur lacht mir der Quell —

das Motiv der verklingenden Hörner, von den Violintriolen aufgenommen, im Quellenrauschen verschwimmt bei

des Laubes säuselnd Getön,
das lachend schüttelt der Wind.

Wahrlich, hier wähnen wir ins Herz der Ewigkeit zu sehen, zumal in dem Vergessensrausche der nun folgenden Liebesszene der Begriff der von allem Zauber der Natur verklärten Liebesnacht mit dem der Weltennacht und ihres „göttlich ew'gen Urvergessens" in eins zusammenfließt. In der gesamten musikdramatischen Litteratur gibt es nichts, das so tief, so poetisch, so reich an hinreißender Schönheit wäre, wie der zweite Akt des „Tristan", dieses einzigen und unteilbaren Wunders!

Nun ist freilich Richard Wagner dank der geradezu einzig dastehenden Doppelbegabung seines Genius gegenüber dem Wortdichter wie dem Nur-Musiker in unendlichem Vorteil. Was das Wort, der Begriff, nur unvollständig oder gar nicht mehr ausdrücken kann, die Aufdeckung aller Geheimnisse des menschlichen Willens und Empfindens, das vermag die nicht Raum und Kausalität unterworfene Kunst der Musik, die bei der Allgemeinheit ihrer Sprache doch von ausgeprägtester Bestimmtheit ist. Wenn der Zweck der Dichtung die Erkenntnis und Darstellung der Ideen ist, so offenbart uns die Musik, da sie die Ideen übergeht, das An-sich der Welt selbst. Daß nach den Ausführungen Schopenhauers von dem Wesen der Künste erst in der Verbindung beider eine erschöpfende Darstellung der Idee möglich ist, hat der Meister selbst in seinen Schriften hinlänglich dargelegt. Aber nur, wenn Dichter und Musiker e i n e Person sind, wird diese restlose Aufdeckung, diese Gestaltung aus dem innersten Zentrum der Seele möglich sein. Das gilt nicht nur für die Affekte, sondern auch für all die unzähligen Strahlenbrechungen der uns umgebenden Natur in unserer Seele, die wir mit dem Worte Naturstimmung bezeichnen. Begrifflich in Wagners Dichtung oft nur durch einen leicht hingeworfenen Ausdruck angedeutet, erfüllt sie sich erst durch die beigegebene Musik, und so wirkt ihre Erzeugung durch künstlerische Mittel mit der elementaren Gewalt der Wirklichkeit. Im dritten Akt des „Tristan" fallen die an sich gar nicht sonder-

lich poetischen Worte „Öd und leer das Meer", dazu ertönt die todestraurige Weise des Hirtenhorns, die ihrerseits wieder in keiner unmittelbaren Beziehung zu jenen Worten steht, aber mit einem Male sind wir im Banne einer Stimmung, so stark, daß sie einen Künstler zu einem selbständigen Landschaftsbilde begeistern konnte, das weder mit dem der Szene noch mit der Handlung selbst etwas zu tun hat.

Über den inneren Zusammenhang der Stimmung mit der Handlung bedarf es keinerlei Ausführung, der Monolog Tristans offenbart ihn selbst.

Seeluft weht uns auch im ersten Akt dieses Dramas an, aber auch hier fließen die Vorstellungen der ruhigen Fahrt, wie das eigenartige Lied des jungen Matrosen, die Worte Brangänens:

Blaue Streifen stiegen im Westen auf,
sanft und schnell segelt das Schiff;
auf ruhiger See vor Abend
erreichen wir sicher das Land

und die Tristans

Wo dort die grünen Fluren
dem Blick noch blau sich färben,
harrt mein König meiner Frau

sie uns vermitteln, lediglich aus den Gedankengängen der handelnden Personen. Rein objektive Darstellungen von Naturvorgängen durch musikalische Mittel finden sich bei Wagner abgesehen von dem Flackermotiv des Feuers nur dreimal, in der Ouvertüre zum „Fliegenden Holländer", im Gewitterzauber am Schlusse des „Rheingold" und im Vorspiel zur „Walküre". Zu der Ouvertüre hat der Meister selbst ein Programm verfaßt; es ist ihm nichts hinzuzufügen. Wie so überaus naturwahr veranschaulichen uns die rollenden chromatischen Gänge der Bässe das Tosen des Meeres und darüber das Tremolo der Geigen auf $\frac{a}{\equiv}$ das Heulen des Sturms, in welchem das Schiff des unseligen Ruhelosen daherfährt.

Hui, wie pfeifts im Tau!

Auch das Vorspiel zur „Walküre" ist ein Meisterstück der Tonmalerei, d. h. objektiver Darstellung eines Gewittersturms. Ein langes Tremolo der Bratschen und Celli eintönig wie das Rauschen der Zweige und des niedergehenden Regens, darunter ein grollendes Baßmotiv mit einer windstoßartigen Quintole beginnend und bis zum Schluß hartnäckig sich wiederholend; zackige Blitze fahren hinein, denen rollende Donnerschläge folgen: ein Frühlingssturm schüttelt den germanischen Wald und das um den Eschenstamm gezimmerte Hundingshaus. Erfahren wir auch erst im Verlauf der Handlung aus Siegmunds Worten „Gewitterbrunst brach mir den Leib" begrifflich die Deutung dieser Einleitung, so wird gleichwohl auch ohne diese niemand im Irrtum über die Absicht des Tondichters sein können: dabei sind hier wie in dem Gewitterzauber Donners in der Schlußszene des Rheingolds die angewendeten Mittel rein musikalisch und denkbar einfach.

Haben wir also in diesem Vorspiel ein Stück Programmusik, bestimmt, den Zuschauer mit den begleitenden äußeren Umständen der ersten Szene bekannt zu machen, so liegt die Sache anders in der Sturmschilderung im 3. Akt des selben Dramas, wo angstvoll die Walküren das Herannahen des zürnenden, Brünnhilde verfolgenden Gottes erwarten:

Furchtbar fährt dort Wotan zum Fels;
Brünnhilde, hör' seines Nahens Gebraus! —

„ein Sturm der Elemente und der Herzen" nach des Meisters eignen Worten, zugleich die Wiedergabe eines Naturvorgangs in den Vorstellungen einer in Bildern denkenden und Naturereignisse personifizierenden Urzeit.

Einen besonders breiten Raum, wie es der Stoff an sich schon bedingte, nehmen die Naturschilderungen im „Ring" ein. Das Vorspiel zum „Rheingold", aufgebaut auf einem riesigen Orgelpunkt, vergegenwärtigt uns durch ein wogendes, stets in der Grundharmonie verharrendes Motiv den in erhabner Ruhe dahinflutenden Strom, der dann durch die Rheintöchter seine Beseelung erhält. Es gewinnt aber, wie wir später aus dem Verlauf der Handlung erkennen, noch eine tiefere Bedeutung und symbolisiert uns die Idee des ewigen Werdens: alles Werden ist Bewegung schlechthin. Müssen wir nicht, da sie hier mit der des Wassers anhebt, unwillkürlich an das *πάντα ῥεῖ* des alten jonischen Weisen denken, dessen Vorgänger schon den Urgrund alles Seins im Wasser gefunden zu haben glaubte, ein Glaube, der, soweit das organische Leben wenigstens in Frage kommt, in überraschender Weise von der modernen Naturwissenschaft bestätigt ward? Man sieht hieran, wie tiefer Deutung die Symbole Wagners fähig sind. — Über „Walküre" und „Siegfried" rauscht der deutsche Wald, vom Sonnenlicht durchzittert, vom Sturm geschüttelt, im Mondenschimmer träumend, von lieblichem Vogelgezwitscher belebt in seinem friedevollen Weben, das ein Orchestersatz von entzückender Farbenpracht malt, und mit seinem geheimnisvollen nächtlichen Grauen, dem Mime im ersten Aufzug des „Siegfried" in seiner Angst so charakteristische Worte leiht:

Fühltest du nie im finstern Wald
bei Dämmerschein am dunklen Ort,
wenn fern es säuselt, summet und saust,
wildes Brummen näher braust,
wirres Flackern um dich flimmert,
schwellend Schwirren zu Leib dir schwebt, —
fühltest du dann nicht grieselnd
Grausen die Glieder dir fah'n?

Rein musikalischen Ausdruck erhält es noch einmal im Vorspiel zum 2. Aufzug, wo unter dem Tremolo der Bratschen und Celli ein unheimliches, scharf rhythmisiert von den Pauken geschlagenes Motiv erklingt, das auf den in den Drachenwurm verwandelten Riesen hindeutet.

Aus dem grünen Dämmer des Waldes aber steigt Siegfried, von dem Vöglein gewiesen, durch die musikalisch nahezu bis zur Sichtbarkeit charakterisierte Waberlohe empor zur „seligen Öde auf sonniger Höh'". Aus dem in immer höhere Lagen klimmenden, von den Geigen allein vorgetragenen Motiv weht uns der Hauch der reinen Bergesluft an, Bergeseinsamkeit umfängt uns, und wir vermeinen wirklich von ragendem Gipfel, den wir uns gern etwa im Taunus denken mögen, weit ins sonnentrunkene Land zu schauen.

Fürwahr, solche tiefempfundenen Naturstimmungen und -Bilder hat vor Richard Wagner keiner auf die Bühne gebracht, selbst Webers „Freischütz" und Marschners „Hans Heiling", die eigentlich hier nur in Frage kommen, bleiben weit hinter ihm zurück.*) Nicht zum wenigsten sichert gerade diese Hingabe an die Natur, die sich in des Meisters Werk offenbart, diesem seine ewige Stelle in dem Herzen seines Volkes: es ist der Atem der deutschen Erde, der darin weht. — Wir Deutschen sind eben im Grunde immer noch ein Waldvolk. —

Zum Wald gehören auch die Tiere. Daß in einer Dichtung, die wie der „Ring des Nibelungen" uns tief in den germanischen Mythos hineinführt, auch ihrer gedacht werden mußte als gegebener Attribute der Gottheiten (Wotans Raben, Brünnhildens Roß, Frickas Widder) bedarf keiner Hervorhebung. Hier handelt es sich um die Anklänge an die bedeutsamen engen Beziehungen zwischen Mensch

*) Eine Vorahnung brachte E. T. A. Hoffmanns „Undine"; das ganze Werk wächst wie eine Seerose aus dem Wasserreiche. H. v. W.

und Tier in der Vorzeit, wie sie uns in den Analogien aus dem Tierleben in dem Gespräch zwischen Siegfried und Mime ertönen, oder ebenda in der entzückenden Schilderung des Lebens der gefiederten Sänger:

Es fangen die Vöglein so selig im Lenz,
das eine lockte das andere.
Sie kosten so lieblich und ließen sich nicht;
sie bauten ein Nest und brüteten drin,
da flatterte junges Geflügel auf,
und beide pflegten der Brut.

Durchaus gemäß dem Vorstellungskreis des Waldkindes ist die anmutig sinnige Art, wie sich Siegfried ein Bild von seiner Mutter machen möchte:

der Rehhündin gleich glänzten gewiß
ihr hell schimmernde Augen, nur noch viel schöner.

Auch der naive Zug der Urzeit, der den Tieren Sprache beilegt, die man unter Umständen verstehen könnte, ist köstlich verwertet in dem kindlich-holden Versuch Siegfrieds auf einer Rohrpfeife es dem Vöglein gleich zu tun:

sing ich so seine Weise,
versteh' ich wohl auch, was er spricht,

bis er dann infolge der Benetzung der Zunge mit dem Drachenblut seine Sprache wirklich versteht.

Im „Parsifal" ist der dem ganzen Mittelalter noch eigne Glaube an die Wunderkraft mancher Tiere festgehalten: hier weihen die Schwäne, die die Phantasie unseres Volkes von jeher beschäftigt haben, den See zum heilenden Bad. An dieser Stelle nimmt der Meister zugleich Gelegenheit, die Kunst zum Sprachrohre für seine religiösen und menschlichen Ideen zu machen, indem er Gurnemanz Parsifal das Mitleid mit dem Tiere predigen läßt, — ein Ergebnis zwar erst höchster und spezifisch deutscher Seelenkultur, deren Keim und Anlage er uns aber schon in seinem Siegfried, dem Urzeitmenschen, zeigen will in dessen Worten „der Mutter entwand ich die Welpen nie." Ganz zwanglos fügen sie sich dort den voraufgehenden Gedankenreihen an. So spinnt der große Dichter und Denker die Fäden seelischer Entwickelung von grauer Vorzeit bis zur Gegenwart.

Wenn von Webers „Freischütz" einmal ein geistvoller Franzose gesagt hat, das sei keine Oper, das sei Deutschland, in wie viel höherem Maße gilt da dieses Wort von Richard Wagners Werk. Nirgends wohl hat sich die deutsche Volksseele in lauterer Herrlichkeit offenbart mit ihrer verklärenden Gemütstiefe, ihrer Innigkeit, ihrem transzendenten Idealismus; nirgends wohl steigt aus einem Kunstwerk der Duft der Heimaterde so frisch, so unmittelbar, so traut empor als hier; darin eben liegt seine alles bezwingende Kraft. Fürwahr, Richard Wagners Werk ist Deutschland — das bestätigt schlagend der politisch geschärfte Haß der Romanen dagegen und gegen seinen Schöpfer. „Was rechtes je er riet, ihnen dünkte es arg." Für uns aber gesellt sich der Meister als dritter zu den beiden gewaltigen Kämpen für deutsche Wesensart, deren erster durch die Zertrümmerung der Universalmacht der Kirche Deutschland sich selbst wiedergab, deren anderer in der Erfüllung des jahrhundertlangen Sehnsuchtstraumes unseres Volkes die deutsche Einheit schuf, während er selbst, durchglüht von heiligem Verlangen nach einer höheren Sittlichkeit, seinem großen Vaterlande das ihm gebührende große Kunstwerk gab, das wie in einem Brennpunkte die ganze Tiefe und Herrlichkeit deutschen Wesens zusammenfaßt. Luther, Bismarck, Wagner — das sind die drei gewaltigen deutschen Kulturmächte der Gegenwart und — Gott gebe es — aller Zukunft, die festen Eckpfeiler des so mühevoll und langsam zustande gekommenen Baues unseres völkischen Bewußtseins.

Und wie der Meister und seine Schöpfung schlechthin als die Verkörperung des welterobernden deutschen Geistes gelten, so ward sein Siegfried uns zum Symbol deutscher Sieghaftigkeit. Siegfriedstellung nannten ja auch selbst unsere Feinde unsere Verteidigungslinie im Westen. Ob man wohl ohne diese Wiederbelebung unserer Sage durch Wagner auf diese Bezeichnung verfallen wäre? Aber zugleich birgt dieser Name für uns eine sehr ernste Mahnung. Auch im Rücken dieses Siegfried hat sich der Neidinge dunkle Schar erhoben, und der Nibelunge rotes Gold übt wie in der düstern Sage so auch heut seine verderbliche Macht. Möge uns die Gottheit begnaden, den Wagnergeist, den deutschen Geist, der so unsagbar Herrliches vollbracht hat, zu wahren, auf daß nicht dem am Horte haftenden Fluch unser ganzes Volk verfalle, denn — um mit des Meisters ernstem Warnrufe zu schließen —

„Wehe uns und der Welt, wenn diesmal das Volk gerettet wäre, aber der deutsche Geist aus der Welt verschwände!"

Nachwort.

Mir sei es gestattet, noch auf einen nur flüchtig angedeuteten Punkt in der eigentümlichen Bedeutung der Natur für das Worttondrama Wagners aufmerksam zu machen. Es betrifft den Gegensatz, in welchem eben damit dieses Drama zur alten Oper steht. Diese Oper war von Ursprung her ein unnatürliches Gewächs. Die Natur blieb denn auch in ihren Werken völlig ausgeschaltet. Griffen diese zurück auf die antike Mythologie, so trafen sie schon dort nicht mehr den lebendigen Naturmythos; der klassische Mythos selber war bereits von der Natur gelöst, vermenschlicht, vergeistigt, und damit umso leichter von den Renaissance-Poeten zum allegorischen Spiele in der romanischen Oper zu verwenden. Was dann noch Naturvorgängen gleichen mochte, diente dort lediglich zur beliebten Ausstattungspracht, zum eigentvollen orchestralen „Nummer" trägt. — Durch Wagner ward der echte Naturaller Wunder bedeuten. In die spätere Oper ist davon fast nur der „Gewittersturm" übergegangen, welcher in der naturfremden Welt dieses Stiles wiederum nur mehr den Charakter einer dekorativen Sensation oder die Form einer effektvollen orchestralen „Nummer" trägt. — Durch Wagner ward der echte Naturmythos selbst zum Drama umgestaltet. Dem Wettersturm der Holländer-Ouvertüre fühlt man an, daß er von seinem Schöpfer selbst — recht als Naturereignis — *erlebt* worden war. Erlebte Natur aber wird wieder mythenmächtig, wenn der wahre Dichter an's Werk geht; und wenn er Musiker ist, so hat er auch die Freiheit, aus dem innern Quell des Seins zu schöpfen, der für das Sichtbarliche die Natur, für das Seelische die Musik bedeutet. Natur und Musik bilden die große geheimnisvolle Einheit, aus welcher der Mythos als Drama wiedergeboren wird. Dies dürfte das Werk des germanischen Geistes sein, welcher berufen ist, die Welt von aller Unnatur und Widernatur, der Naturfremdheit romanischen Kulturscheines, in Glauben, Gedanken und Kunst zu befreien. *Berufen*! — „Hört ihr den Ruf?" —

Hans von Wolzogen.

Klingsors Speerwurf.

Von Erich Schwebsch.

Kurze Antworten ziehen lange Fragen nach sich. Ist ein solches „Wunder", wie ich es in meinem kleinen Aufsatz über „Siegfrieds Schwerthand" im ersten Heft der B. Bl. d. J. darstellte, ein solches Eingreifen einer höheren geistigen Welt, welche die Karmafäden dieses Menschen- und Schicksalsgewebes im „Ring" in der Hand hält und deren Weben wir im Orchester als die Darstellung der Weltmotive zu dem persönlichen Geschehen auf der Bühne erleben, ist ein solches Übernatürliches hier vereinzelt im „Ring", etwa ein Rest des früheren Entwurfes von „Siegfrieds Tod", der dramatische Entscheidungsmomente vielleicht noch nicht so vollendet künstlerisch löste wie der reife Meister? Handelt es sich hier um einen Einzelfall oder um etwas Typisches, ja, um etwas Bewußtes? Die erste Frage, ob dieses Wunder dramatisch ist, löst der Eindruck nicht nur auf Hagen, sondern auf jeden Hörer, dem sich das Herz vor unnennbarem Schauder hier zusammenkrampft und dankbar wieder sich befreit fühlt in dem Bewußtsein, unter der Teilnahme und Leitung einer höheren geistigen Welt zu stehen, die sich in seltenen Augenblicken des aufs Höchste gesteigerten Erlebens enthüllt. Also dramatisch ist diese Wirkung hier unbedingt — ganz abgesehen davon, was alles in uns an alten Assoziationen des Bahrrechts oder anderer persönlicher oder geistiger Verbindungen hier aufgerufen wird.

Wer aber noch etwas tiefer sehen will und das Werk des Meisters in Allem als eine künstlerische — nicht religiöse — Offenbarung einer geistigen Weltentwickelung erfaßt, die in Allem unmaterialistisch, ja, antimaterialistisch ist, dem muß ein solcher Vorgang als ein weltreifer Tiefblick innerhalb einer ganz persönlichen dichterischen Eigenart, als eine Offenbarung höherer geistiger Leitung erscheinen, unter der die Menschheit (Ring) wie der Einzelmensch (Wilhelm Meister) seinem Ziele der Höherentwickelung zuschreitet. Hierüber Worte zu machen liegt nicht in meiner Absicht. Man stelle sich aber einmal auf diesen Standpunkt beim ganzen Lebenswerk Richard Wagners, der uns zu einer höheren geistigen Welt hinführen will, in der wir „Erwachende" sind, und man wird durch den Menschen und Künstler hindurch die Offenbarungen des gottbeseelten Durchgangsmenschen erkennen. Man wird dann ein Gefühl dafür bekommen, was diesen Menschen Wagner übermenschliches leitete, und wird ihn verstehen, wo er in seinen tiefsten Quellen und höchsten Zielen ein *Getriebener* und nicht ein *Treibender* war. Des toten Siegfried lebendige Schwerthand stellt nur eine Verdichtung der ganzen unmaterialistischen Wesensart Wagners wie der ihn inspirierenden geistigen Welt dar, und als solcher ist dieser Vorgang nicht nur dramatisch, nicht nur notwendig, weil er im tiefsten Sinne des ganzen Dramas gefordert ist und weil er den tiefsten Gedanken dieser Zusammenschau einer Weltentwickelung offenbart, wie des Mephistopheles verlorene Wette und das Eingreifen der Engel, sondern er ist — mindestens für Wagner — nicht *isoliert*, sondern *typisch*.

Wir haben den gleichen Vorgang am Schluß des zweiten Parsifalaktes, als Klingsors Speer, statt den Toren zu durchbohren, über seinem Haupte schweben bleibt und seiner Hand sich anvertraut. Hier *kann* kein Mensch von einer künstlerisch unfreien und gewaltsamen Lösung sprechen; denn hier war eine äußere Handlung garnicht zu lösen. Nichts — außer seiner künstlerischen Hellsichtigkeit —

hätte hier den Meister gehindert, diesen Speer fehlgehen oder Parsifal beiseite treten zu lassen. Nichts von alledem, der Gral-, d. h. Gottgeführte bietet ruhig und furchtlos die Brust dem Speer — ihm ist es nur eine Versuchung, keine Gefahr mehr, die seinem Wesen droht — und der Speer wird von unsichtbarer Hand geleitet und ihm in die Hand gegeben. Nichts kann deutlicher, nichts kann hier tiefsinniger die Führung eines Auserwählten darstellen. Wer von Effekt redet, dem ist nicht zu helfen.

Über den dramatischen Vorgang bei Klingsors Speerwurf habe ich mich früher (B. Bl. 1915, 7.—9. Stück, S. 201) geäußert. Stellen wir uns hier wie bei der Götterdämmerung die unmittelbare Begegnung der beiden Mächte vor die Seele, die hier durch Klingsor und Parsifal hindurch überpersönlich einander gegenüber treten: das Heilige und sein Widerpart, mehr als Parsifal und mehr als Klingsor, nicht persönliche, nicht typische Kräfte, sondern kosmische Weltenmächte. Und nun achten wir wieder auf die Musik, immer jene wenigen Takte der Götterdämmerung vor Augen. Klingsors: „Den Toren stelle mir seines Meisters Speer" steht nicht in H-moll, sonst seiner „persönlichen" Tonart (die „menschenfeindliche, götterfeindliche" Tonart), sondern hier tritt die Weltvernichtungstonart B-moll plötzlich herein. Das alte Alberich-Ahrimanische Prinzip, dunkel, erdhaft, vernichtend (B-moll), nicht mehr bloß feindselig gegendenkend (H-moll), steht hier gegen das lichte, göttlich-geistige, klare, ja, selbst kühle D-dur bei dem Wort „Speer". Es ist wieder das D-dur wie bei dem „Wunder" in der Götterdämmerung; es sind wieder die gleichen Komplementärfarben, die der Meister zur Darstellung eines gleichen Weltvorganges in der Sprache des Seelengehörs gegeneinander setzt; ja, die Ähnlichkeit ist noch viel stärker. Wenn es gestattet ist, einen parallelen Vorgang aus der Welt des Auges zur Verdeutlichung heranzuziehen, — der mir selbst viel mehr ist als ein bloßer Parallelvorgang, weil Tonarten und Farben als unter einer gleichen geistigen und seelischen Gesetzmäßigkeit stehend sich mir unwillkürlich enthüllen, wenn ich mich darauf einschalte, — so erleben wir auch an dieser Stelle in der Musik das Umschlagen eines in fürchterlichem Crescendo sich fast in unsere Augen einbrennenden Düsterrot (B-moll) in das sanfte, aber alles durchleuchtende und umwandelnde Blitzgrün (D-dur). Das Umschlagen gerade dieser komplementären Farben, Tonarten und geistigen Welten ist ein Drama für sich, das höchste Eingreifen einer alles von innen her umwandelnden geistigen Kraft, und dieser Vorgang ist der gleiche in der Götterdämerung wie im Parsifal. Beide Male vollzieht sich dieses Eingreifen höherer Mächte über das zwischen jenen Polen fast neutrale Fis-moll, in dem sich die entsprechende Wendung von Des (Gesangsstimme) zu Cis vollzieht, und aus dem sich endgültig das reine Licht des so ganz geistigen D-dur an dem Symbol des Speeres enthüllt.

Fast selbst als ein Wunder stellt sich uns hier die inspirierte Natur des Schöpfers der Götterdämmerung dar, als er dort Jahre vor dem Parsifal — und hier wohl ohne ein bewußtes Anknüpfen an die Götterdämmerung — aus dem Gefühl innerer Notwendigkeit eine Harmoniewendung gebraucht, die in ihrer Folge



den ersten Teil des Gralsthemas ergibt, nicht in der seligen Ruhe der fest in sich beschlossenen Gralswelt, sondern in lebendigster Aktion als Kampf und Lösung, als

Überwindung des Vernichtungswillens durch den göttlich-geistigen Schöpferwillen. Das ist der Ursinn dieser Wendung, und die Macht, die in die Götterdämmerung eingreift, ist jenes geistige Weltreich, das einen Akt der Weltentwickelung später sich im Gral symbolisiert. Lebendig ist es seit Urbeginn; sein zentraler Wendepunkt, durch den es in der Welt als ein Teil ihrer selbst auch den Sinnen sich verkündete, wird durch das Christusereignis dargestellt, durch das es die Welt umwendete und zum Grale wies. Wer mythisch weiterdenken kann, müßte in dem Wunder der Götterdämmerung die künstlerische Darstellung eines Eingreifens jenes Christusgeistes *vor* seiner Inkarnation, *vor* Golgatha erkennen. Hier wird das Wort des Meisters in neuer Weise deutlich: der Ring ist ideell in den heiligen Gral aufgegangen.

Für heute nur soviel; man wird mich ohnehin der musikalischen Kabbala beschuldigen, aber es gäbe noch viel mehr in diesen Takten zu lesen, wenn man sich erst einmal die Grundbegriffe einer noch kaum beachteten *Harmonielehre von innen* klargemacht hat. Darüber ein andermal.

Bayreuth und Draußen.

8. Hauptversammlung des Richard Wagner-Verbandes deutscher Frauen e. V. zu Hannover am 22. Mai 1919.

Die 1. Verbandsvorsitzende Frau Marianne Lange begrüßt die Anwesenden und dankt für das freundliche Erscheinen, besonders den auswärtigen Damen, die in diesen schwierigen Zeitverhältnissen kein Opfer scheuten, um an der nun endlich wieder tagenden Hauptversammlung teilzunehmen. In längeren Ausführungen spricht sie sodann davon, wie sehr in dieser schweren Zeit der Zerrüttung und Zermürbung unseres Volkes die Gewißheit uns aufrichtete, daß es eine Stätte in deutschen Landen gäbe, wo reinstes Deutschtum wohnte, wo deutsches Erbe, das uns allein zu eigen wäre, gehegt und gepflegt würde als köstlichster Besitz: Bayreuth. Sie weist darauf hin, daß heute, am 22. Mai, dem Geburtstag des Meisters, der Verband auf sein 10jähriges Bestehen zurückblickte. Mit besonderer Freude begrüßt sie die heute in Hannover weilende Fräulein Held, die von den kleinsten Anfängen erzählen könnte, und der wir große Dankbarkeit schuldeten, da ihr der Richard Wagner-Verband deutscher Frauen sein Werden verdankte. Ferner gedenkt sie dankbarst einer anderen edlen Frau, die leider nicht zu der Hauptversammlung kommen konnte, unserer verehrten Ehrenpräsidentin Frau Margarete Strauß, die in unermüdlichem Fleiß und unter großzügigen Gesichtspunkten das Wachsen des Verbandes förderte, und die leider — durch Krankheit und unerquickliche Verhältnisse bewogen — die Leitung der Magdeburger Ortsgruppe niederlegte, welcher Entschluß schmerzliches Bedauern hervorrief. Weiter sprach Frau Lange davon, daß unser Frauenverband sicherlich als einer der ersten dazu berufen wäre, die deutschen Ideale hochzuhalten, die Ideale reiner Menschlichkeit und mitleidsstarker Liebe, in denen Richard Wagner unser aller Erlösung schaute. Dem deutschen Volke müßte die *Kunst* wieder zum Leben nötig werden, sie würde es zur Wahrheit und Einfachheit bringen, die fast verloren schiene unter dem täglichen Wust von Tingel-Tangelkunst.

Wir dürften in dieser Zeit nicht vergessen, was uns Bayreuth geschenkt hätte, wer es je hätte erleben dürfen, der vergäße in seinem Leben niemals die Begeisterung und Kraft, die von dort ausströmte und weit hinwegtrüge über die Kleinlichkeiten des Alltags. Gerade die Jugend müßte für Bayreuth begeistert und in des großen Meisters Schaffen und Wirken eingeführt werden. Die Vorsitzende machte Mitteilung davon, daß ihr Siegfried Wagner geschrieben hätte, er hoffte, daß im Jahre 1921 wieder Festspiele in Bayreuth stattfinden könnten. Anknüpfend daran spricht sie ihm, der Anfang Juni seinen

50. Geburtstag begeht, aus Herzensgrunde den Wunsch aus, daß diese Hoffnung sich in reichster Weise erfüllen möge, ihm und uns allen zum Segen.

Darauf kommt die Vorsitzende zu Punkt II der Tagesordnung. Sie betont, wie sehr der Verband in deutscher Treue und warmer Anhänglichkeit seiner gütigen Protektorin J. K. und K. Hoheit der Frau Kronprinzessin gedächte, und daß jetzt, als die neue Zeit die Frage einer Protektoratsänderung aufwarf, von fast allen Ortsgruppen-Vorsitzenden in aufrichtiger Weise der Wunsch ausgesprochen wurde, daß die Frau Kronprinzessin gebeten werden möchte, doch auch fernerhin dem Verband die Ehre des Protektorats zu schenken. Die Vorsitzende, die ihrerseits diesem Wunsche aus vollen Herzen beipflichtete, bat die Versammlung, folgendes Telegramm absenden zu dürfen:

„Der Richard Wagner-Verband deutscher Frauen, dessen Mitglieder heute zur 8. Hauptversammlung in Hannover zum 10jährigen Bestehen am Geburtstage des Meisters versammelt sind, entbietet Ihrer K. und K. Hoheit der Frau Kronprinzessin treue Grüße mit der einstimmigen Bitte, auch ferner die Schutzherrschaft des Verbandes in gütiger Weise führen zu wollen."

Die Vorsitzende schlägt vor, die Bezeichnung des Protektorats, wie es bisher war, zu vereinfachen und nur zu schreiben: unter der Schutzherrschaft Ihrer Kaiserl. und Königl. Hoheit der Frau Kronprinzessin Cäcilie.

Da sich kein Einspruch erhebt, gilt der Vorschlag als einstimmig angenommen. Die Entscheidung darüber, wie es mit dem Protektorat einzelner Ortsgruppen zu halten ist, möchte die Vorsitzende in die Hände derjenigen Ortsgruppen-Vorsitzenden legen, die es trifft. Die Vorsitzende bittet, zwei Telegramme absenden zu dürfen, das erste an Frau Cosima Wagner:

„Die am Geburtstag des Meisters tagende 8. Hauptversammlung des Richard Wagner-Verbandes deutscher Frauen entbietet der treuen Gralshüterin ehrfurchtsvolle Grüße."

Das zweite Telegramm an Frau Strauß:

„Unserer schmerzlich vermißten Ehrenpräsidentin treue Grüße. Die 8. Hauptversammlung."

Darauf kommt die Vorsitzende zu Punkt III der Tagesordnung, Jahres- und Kassenbericht.

Die Schriftführerin Frau Paßmann, Hannover, verliest den Jahresbericht 1918 und gibt die in den Bayreuther Blättern veröffentlichte Abrechnung der Stipendienstiftung bekannt, nach der in den Jahren 1914—1918 ℳ 70.000,— für Kriegsunterstützungen ausgegeben wurden. Der Stand des Vermögens der Stipendienstiftung betrug am 1. Oktober 1918 ℳ 671.363,70, der des Richard Wagner-Verbandes deutscher Frauen ℳ 190.034,81.

Anschließend an den Kassenbericht von Fräulein Held, der die Vorsitzende im Namen der Anwesenden dankend Entlastung erteilt, bittet die Vorsitzende die Hauptversammlung noch nachträglich, die Entlastungen, die sie gemeinsam mit der 2. Vorsitzenden Frau Gräfin Schlippenbach in den Kriegsjahren, in denen keine Hauptversammlungen stattfanden, Fräulein Held *schriftlich* erteilen mußte, zu genehmigen. Da kein Einspruch geschieht, nimmt es die Vorsitzende als gutgeheißen an und kommt nun zu Punkt IV der Tagesordnung, Verschiedenes.

Es liegt ein Antrag der Gruppe Nordhausen vor, wie folgt:

Die Hauptversammlung möchte den Ortsgruppen ein neues oder stark erweitertes Arbeitsprogramm zuweisen, das nach Fassung und Inhalt den veränderten Zeitverhältnissen Rechnung trägt und neue Werbekraft zum Besten unserer Bayreuther Bestrebungen besitzt.

Die Vorsitzende begrüßt die Anregung dankbarst und weist darauf hin, daß sie schon in ihrer Ansprache neue Wege streifte. Sie möchte die Ortsgruppen anregen, die Mitglieder häufiger zu versammeln zu gemeinsamen Interessen im Sinne unseres Deutschtums, im Sinne Bayreuths, angeregt durch Vorträge litterarischer oder musikalischer Art aus den Kreisen der Mitglieder ohne Kosten oder viele andere Umstände im Hause der Vorsitzenden oder anderer Mitgliedsdamen. Die Hauptsache wäre, daß die Mitglieder treu zur Sache ständen, auch ohne große Beiträge, die für die meisten in unserem verarmten Deutschland schwer zu zahlen sein würden. Den Ortsgruppen-Vorsitzenden sollte es anheim gestellt werden, wie sie es in den einzelnen Städten gestalten wollten, nur neues Leben und frische Kraft müßte überall ausströmen. Die Vorsitzende fragt, ob sich noch jemand über die Sache zu äußern hätte. Da sich niemand meldet, wird angenommen, daß die Anregung Beifall fand.

Die Vorsitzende führt ferner aus, daß als weiterer Punkt im Arbeitsprogramm die Heranziehung der Jugend für wahre deutsche Kunst und Ideale gedacht ist, und kommt damit zu einer Anfrage des Nationalen Frauendienstes in Posen, „ob sich, entsprechend dem Kulturideal Richard Wagners, das eine Gleichwertung und Pflege aller Künste zur Vollendung unseres Volkslebens verlangt, die Ortsgruppen des Richard Wagnerverbandes deutscher Frauen wohl auch in zielbewußter Weise für die Arbeit künstlerischer Jugenderziehung gewinnen lassen dürften?" Die Vorsitzende erklärt es für unmöglich, Namen und Ziele unseres Verbandes zu ändern, wohl aber wäre es wünschenswert, das den Ortsgruppen verbleibende Drittel mit für Jugendpflege im Sinne und nach Beispiel Posens zu verwenden. In die Hände der Jugend wäre Deutschlands Zukunft gegeben, und von ungeheurer Wichtigkeit wäre es, daß in edelster Weise gerade in dieser Zeit auf unsere Jugend eingewirkt würde.

Mit nochmaligen Dank für das Erscheinen der Anwesenden und in der Hoffnung eines guten Wiedersehens im nächsten Jahre in einem arbeitssamen, friedlichen Vaterlande schließt die Vorsitzende, indem sie Geduld zu üben — die größte Kunst im Leben — anempfiehlt und zum Abschied einen schönen Spruch mitgibt:

„Nicht Dulden heißt Geduld! Mit reinem Herzen, mit Himmelsseele Erdgeschicke tragen, sich selber fühlend, über ihnen lebend, wie über Wolken klar die Sonne scheint..... das ist Geduld!"

Während der Hauptversammlung war bereits eine Begrüßungsdepesche der Frau Kronprinzessin eingegangen:

„Meine Gedanken weilen bei der heutigen Hauptversammlung des Richard Wagner-Verbandes mit Grüßen und besten Wünschen für das Gedeihen desselben trotz der Schwere der Zeit. Kronprinzessin Cäcilie."

Aus den Vereinen.

Darmstadt. Der Richard Wagner-Verein, der jetzt in sein 30. Vereinsjahr eingetreten ist, hielt am 27. Mai seine außerordentliche Hauptversammlung für das Jahr 1919 ab. Nach dem von dem Vorsitzenden, Herrn Rat H. Sonne, erstatteten Jahresbericht beträgt die Mitgliederzahl 536 Personen. Trotz aller Hindernisse war es auch im abgelaufenen Vereinsjahre möglich, die programmäßige Zahl von 12 Vereinsabenden zu veranstalten. Der Lesezirkel des Vereins, der 50 Zeitschriften umfaßt, und die Bücherei, die sachgemäß vermehrt wurde, erfreuten sich reger Benutzung. Die zum Schlusse vorgenommene Neuwahl des Vorstandes ergab die einstimmige Wiederwahl sämtlicher seitheriger Mitglieder. Der Vorstand besteht somit auch für das neue Vereinsjahr 1919 aus folgenden Mitgliedern: Rat Hermann Sonne, Vorsitzender; Professor Dr. Arnold Mendelssohn, Stellvertreter des Vorsitzenden; Gerichtsassessor Dr. Otto Melior, Schriftführer; Professor Dr. Karl Ausfeld, Stellvertreter des Schriftführers; Eisenbahninspektor a. D. Ferdinand Scheyrer, Bücherwart; Geh. Hofrat Professor Dr. Friedrich Dingeldey, Regierungsassessor Dr. Wilhelm Dittmar und Kapellmeister Fritz Rehbock, Beisitzer.

Leipzig. Ak. W.-V. 28. 6. Prof. Dr. A. Prüfer über Staffens Rheingoldbilder (mit Lichtbildern auch gehalten 10. 6. in der Universität).

Außerhalb der Vereine.

Wien. Am 26. 6. schloß Prof. Alois Höfler in der Universität seine Vorlesung über „R. Wagners Kunstwerk und Kunstleben" unter Mitwirkung des Frl. Hattingberg und M. Helm. —

Abgeschlossen am 31. Juli 1919.

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

Stück 10—12.

Es ist nicht immer nötig, daß das Wahre sich verkörpere, schon genug, wenn es geistig umher schwebt und Übereinstimmung wirkt.

Goethe.

Der Mensch hat noch ein Bedürfnis mehr, als zu leben und sich wohl sein zu lassen, und auch noch eine andere Bestimmung, als die Erscheinung um ihn herum zu begreifen.

Schiller.

Man unternehme das Rechte und setze alle Kraft daran, die man hat, und der Gewinn ist immer unermeßlich, wie auch das Schicksal den Erfolg krönen mag oder nicht.

Wilhelm von Humboldt.

Vorspruch

zu einem Bayreuther Morgenkonzert zu Gunsten unserer Kriegsgefangenen.

Erhab'ne, holde Himmelsbotin du,
Musik! — Welch' reichen Segen unsern Seelen
Hauchst du in deinen reinen Tönen zu!
Verarmt die Menschheit, solltest du ihr fehlen!

Wenn Lebensnot uns dumpf befangen hält,
Der Hoffnung Licht in Leidensnacht geschwunden:
Wir sehnen uns nach der andren Welt,
In die wir flüchten dürfen, sel'ge Stunden!

Ein Wunder hemmt der Zeiten Sturmverlauf,
Die Welt versinkt, das Dunkel ist zerronnen:
Ein Himmelreich der Freiheit nimmt uns auf,
Erlöste Seelen ruhen wir in Wonnen.

Doch wie? Sind wir nicht eit'le Schwelger nur,
Selbstsücht'ger Weltflucht die wir uns vermessen?
Der Graus, den unser Vaterland erfuhr —
Was unsre Brüder litten — ist's vergessen?

Gedenken nicht wir jener ärmsten Schar,
Die für uns fochten mit den tapfern Waffen,
Sie, deren Los der fremde Kerker war,
Den Teufelshaß zur Hölle umgeschaffen?

Gepeinigt bis aufs Blut, zermürbt von Leid,
Endlosem Heimatsehnen hingegeben,
Entseelt schier vor dem Tod, zu spät befreit —
Sie kehren heim — wohin — in welch ein Leben?

Um Hilfe schreit ihr höll'entflohen Weh,
Und Himmelsfreuden wollen wir genießen?
O nein! Musik ist eine gute Fee,
Die hat uns einen edlern Weg gewiesen.

Sie selber bietet sich zur Hilfe dar,
Wir dürfen freudig ihre Hand ergreifen:
Zur frommen Pflicht wird, was Genuß nur war,
Wenn heut' ins Land der Schönheit wir entschweifen.

Wir tauchen mit uns alles bittre Leid
In die Verklärung ein der süßen Weise,
Und jeder Ton, der uns die Seele weiht,
Er singt von Liebe, tönt von stillem Heile.

Musik! so komm nun, Himmelsbotin du,
Des Mitleids heil'gem Dienste hold verbunden,
Frei führ' uns deinem sel'gen Reiche zu: —
Dem Leid gesegnet seien diese Stunden!

Zur Erklärung.

Am 20. Juli fand in Bayreuth ein Morgenkonzert zugunsten unserer Kriegsgefangenen statt, wozu die erste Anregung vom Hause Wahnfried ausgegangen war.[1]) Ebenfalls von dorther aufgefordert, einen Vorspruch hierzu zu verfassen und diesen dann auch in den B. Bl. unseren Lesern mitzuteilen, durfte ich mich dem nicht wohl entziehen und benutze nun die Gelegenheit, das vorliegende Stück damit einzuleiten, dessen Zusammenstellung und Veröffentlichung mir ohnehin einige Überwindung gekostet hat. Ich mußte mich aber in diesem Falle zu einer Abweichung von meiner Vorliebe für persönliche Unsichtbarkeit doch einmal entschließen. War mir zu meinem 70. Geburtstage vor einem Jahre doch die besondere Ehre und Freude zuteil geworden, daß treue Freunde und Mitarbeiter mir eine Mappe mit Beiträgen aus ihrer Feder widmeten, deren Abdruck in unseren Blättern ebenso verdient wie erwünscht erschien. Leider verhinderte Raummangel bisher den Beginn der Veröffentlichung. Als nun schon Einundsiebziger gebe ich heute das erste Wort nach jenem Vorspruch unserem verehrten Freunde Professor Max Koch in Breslau, der Stadt, wo ich selber einst vor 55 Jahren das erste Werk des Meisters, den „Tannhäuser", hörte — noch nicht „erlebte": Erinnerungen aus der Jugendzeit!

Hans von Wolzogen.

Erinnerungen aus der Jugendzeit.

Im Jahrgange 1918 der „Bayreuther Blätter" haben Sie auf ein Buch hingewiesen, dessen Überschrift Ihr eigenes Dasein und Wirken bezeichnet, recht eigentlich für Sie selbst mir geprägt scheint: „Durch Musik und Leben im Dienste des Ideals"! Man müßte nur die bedeutsamen Worte noch ergänzen, etwa: Durch Musik und Leben, Religion und Vaterland im Dienste des Ideals, dann wäre in knapperer Fassung der Wahrspruch für Ihre Lebensreise gegeben. Blicke ich hin auf die vierzig Bände, die Sie „Im Geiste Richard Wagners" in unverbrüchlicher Treue und unbeugsamer Stärke geleitet haben, auf Ihre selbständigen Bücher und Aufsätze, so kommen mir unwillkürlich die Verse des athenischen Dichters in den Sinn, die er den bevorzugten Tempelhüter des delphischen Apollo sprechen läßt:

„Ich aber, dem Dienst treu, den ich geübt
Von Kindheit an, ich kehre mit Reis
Von Lorbeer'n und Weihbesen die Hall'
Am Eingang, sprenge ich den Estrich dann
Mit Perlen des Tau's, dann scheuch' ich den Schwarm
Des Gefieders hinweg mit meinem Geschoß;
Sein Wesen befleckt dies heilige Stift"!

Ihr Buch „Die Tragödie von Bayreuth und ihr Satyrspiel" ist ein solches Geschoß, das dem in Dornenhecken von Neid und Gram verzehrten

[1]) Prolog, gespr. von Frl. Dorle Neff; Beethoven 4 schottische Gesänge, Frau Knüpfer-Egli; Liszt, „Orpheus" für 2 Klaviere, Frau Daniela Thode, Herr Kapellmeister Kittel; Zwiegesang aus S. Wagners „Schwarzschwanenreich", Frau Knüpfer-Egli, Herr Jank-Hoffmann; Mozart, Konzert in Es-dur für 2 Klaviere und Orchester, Frau Daniela Thode, Herr Kapellmeister Kittel, Orchesterleiter Herr Obermusikmeister Jünger. —

Nachtgevögel galt. Aber nicht bloß des Heiligtumes Schwelle hat Ihr Bogen bewacht und den Eintretenden den Ariadne-Leitfaden mit kundiger Hand gereicht, um sie in das Innere zu leiten. Auch im Innersten selbst durften Sie die lautere Flamme schüren und hüten, die der Meister seinem Volke entzündet hat. Wenn die Vorstreiter aus den früheren Zeiten der Wagnerbewegung heute für uns bereits vielfach bloße Namen geworden sind, die uns wenig mehr sagen, so bleiben Glasenapp, Heinrich von Stein, Hans von Wolzogen noch auf unabsehbare Jahre hinaus die Führer zur Erkenntnis von Richard Wagners Kunst und Persönlichkeit, aus der ja im letzten Grunde alle seine Werke, sein Streiten und Siegen hervorgegangen ist. Wer dies erkannt hat, der wird Ihr kleines Büchlein der „Erinnerungen an Richard Wagner" als eine der köstlichsten Schriften der ganzen, kaum mehr übersehbaren Wagnerlitteratur zu schätzen wissen. Wie oft habe ich bei der Arbeit an den drei Bänden, in denen ich selbst des Meisters Leben und Schaffen darzustellen gewagt habe, in dankbarer Verehrung Ihrer und Ihrer so gerne benützten vorbildlichen Leistungen gedacht! Wenn ich selbst etwas philologischer verfahren bin, als Sie es billigen, so darf ich doch wahrheitsgemäß auch für mich in Anspruch nehmen, daß die früh in mir geweckte Liebe zum Meister mich bei der Arbeit wie im ganzen Leben erfüllt hat.

Ich war erst neun Jahre alt, als der Meister nach München kam, und ein einzigesmal habe ich ihn dort gesehen. Aber auch in meiner Familie, wie ziemlich überall in München, war in den Jahren 1864/65 soviel von des Königs Günstling die Rede, daß auch meine jugendliche Neugierde für ihn geweckt wurde. Nicht freundlich war von Wagner und seinen Werken die Rede. Bei meinem sonst so musikalischen Vater traf Sachsens Begründung der Abneigung gegen die neue Kunst nur allzu sehr zu: es ist „nicht leicht zu behalten, und das ärgert unsre Alten!"

Aber in die erste Tristan-Aufführung sind meine Eltern doch gegangen, um nach dem zweiten Aufzug in heller Entrüstung nach Hause zu kommen. Die Dichtung — das „Arienbuch" hieß noch 1880 das an der Berliner Hofopernkasse verkaufte Textbuch — schien meinen Eltern nun gar „der Unsinn-Wust". Und als etwas belustigend Unsinniges wurde das Ding auch mir zum Lesen gegeben. Es ist der früheste Widerstreit zwischen meinem eigenen Empfinden und dem allgemeinen Urteile, dessen ich mich entsinne, daß ich dieses verhöhnte Textbuch eine wunderschöne Dichtung fand. Freilich war mir das Verständnis sehr erschwert durch jene alte Ausgabe, welche gar keine Bühnenanweisungen enthält. Jedenfalls wurde ich wegen meines geschmacklosen Unverstandes nicht bloß ausgelacht, sondern auch tüchtig gescholten, wie mir das dann im Laufe der Jahre gar oft noch widerfahren ist. Erklärte doch der Marburger Philosoph Hermann Cohen noch 1889, es sei eine Schande für die Universität, daß an ihr ein Wagnerisch gesinnter Dozent lehre. Und bei meiner Berufung nach Breslau ermahnte mich ein berühmter

Germanist, ich solle mir an dem neuen Wohnorte doch nicht wieder durch die dumme Wagnerei meine Stellung verderben. Ich war nicht klug genug dem guten Rate zu folgen, und ein Amtsgenosse wurde mir ein bitterer Feind, als er bei seinem ersten Besuche ganz unvorbereitet zu seinem Schrecken sich der Gedonschen Büste Wagners gegenübersah, vor der, wie eine in Marburg noch heute umgehende Überlieferung weiß, meine Kinder täglich ihre Morgenandacht verrichten mußten.

Aus der Münchener Tristanzeit ist mir aber noch in Erinnerung, daß ich meinem Hauslehrer das berüchtigte Textbuch gab, um sein Urteil zu erfahren. Zu meiner freudigen Überraschung fand dieser stud. phil. die Sprache des Textbuches sehr schön, ja ihn dünkte, sie erinnere ihn an die antiken Tragiker. Das war gar kein übles Urteil, denn auch heute noch meine ich aus König Markes Klage:

„doch Unglückes Ungestüm
wie erreicht es, wer Frieden bringt?"

einen echten Äschyleischen Ton herauszuhören. Und hat nicht Gottfried Keller 1856 vom „Ring des Nibelungen" geurteilt: „eine gewaltige Dichtung urdeutsch, aber von antikem Geiste geläutert"? In den „Bayreuther Blättern" hat Rudolf Sendtner, der auch diesmal als einer der Ihnen Glück wünschenden sich in der Liszstraße einfindet, auf dieses Urteil Kellers hingewiesen. Mich aber hat er, woran ich so oft mich dankbar erinnere, zuerst belehrend auf den Meister selbst hingewiesen. Meine Erfahrung mit dem „Tristan" hatte mich nicht genug bewahrt, um nicht beim „Rheingold" mit dem Strome, nicht dem Rheine, sondern der recht trüben öffentlichen Meinung Münchens zu schwimmen. Das „Rheingold" traf uns „Im Abonnement". Das ist nun auch eine ganz ausgezeichnete Einrichtung, um das Publikum vor allem selbständigen Denken und Wollen in Kunstsachen zu behüten. Man geht nicht in das Theater, weil man sich durch ein Werk angezogen fühlt, sondern weil es einen trifft. Wie man mit der „Zeitung" zugleich auch auf deren Meinung sich abonniert, so unterwirft man sich der Theaterleitung in dem, was man zu hören hat und was nicht. Nun, „Das Rheingold" wollte der Münchener Hoftheaterintendant eigentlich seinen Kunstuntergebenen nicht zu hören geben, und der Meister wollte es bekanntlich erst recht nicht. Allein ein höherer Wille, dem wir sonst so viel des Guten, ja die Rettung des Guten und Besten überhaupt verdanken, entschied diesmal in allzu ungestümem Kunstverlangen gegen des Meisters künstlerisches Wollen, und „Rheingold" wurde im Münchener Hoftheater gegeben. Aber in unserer Familie wollte diesmal niemand das Recht des Abonnements ausüben, und so durfte ich in das Theater gehen. Es war das erste Mal, daß ich Wagnersche Musik zu hören, eines seiner Werke zu sehen bekam, oder mir wenigstens einbilden konnte, zu hören und zu sehen. Denn in Wirklichkeit war es damit natürlich recht übel bestellt. Ich vermochte gar nichts zu begreifen und zischte

mit, so daß ich nicht mit besonderem Stolze daran denken kann, in der Uraufführung des „Rheingold" mit dabei gewesen zu sein. Daß es bei der zweiten Wagner-Aufführung, der ich anwohnen dürfte, besser um mein Verständnis bestellt war, das danke ich eben meinem lieben alten Freunde Sendtner. Wir waren beide in der Erziehungsanstalt des Benediktinerklosters Metten. Und bei einem Spaziergange im Walde — so lange es auch schon her ist, so lebhaft ist mir doch noch die Erinnerung daran — da hörte ich hinter mir Sendtner über Wagner reden, so ganz, ganz anders, als ich das bisher vernommen hatte. Und von jener Stunde an, ging mir das Gehörte nicht mehr aus dem Sinne. Am nächsten Weihnachtsfeste gelang es mir „Tannhäuser", dann gelegentlich des Münchener Universitätsjubiläums „Lohengrin" zu hören. Ich las heimlich die „Textbücher" von „Meistersingern" und „Walküre", die mir denn doch keine Textbücher, sondern die schönsten dramatischen Dichtungen schienen. Und endlich fand ich auch Gelegenheit, die „Walküre" zu sehen. Sofie Stehle war eine poetische Wotans-Tochter. Daß die Schlafende am Schlusse in der Versenkung verschwinden mußte, weil der die Sängerin umgebende und vom Publikum trennende Kolfoniumsbrand zu große Hitze ausstrahlte, war nicht ihre Schuld, sondern die der Intendanz und Spielleitung. Es ist aber ein drastisches Beispiel dafür, wie es vor 1876 um das Verständnis für die Ringdichtung und deren Inszenierung stand. Wobei freilich nicht behauptet werden soll, daß das Bayreuther Vorbild nun allen Unsinn verhindern könnte. Sah ich doch in viel späterer Zeit z. B. im Breslauer Stadttheater den Auftritt, der mit den Worten beginnt: „Frau Sonne sendet lichte Strahlen" in voller Dunkelheit gespielt. Aber man braucht doch nur an die Verbreitung Ihrer Leitfäden zu denken, um bei allem Mißtrauen rühmen zu können, daß es in vielem und bei vielen mit dem Verständnisse besser geworden ist. Freilich gerät man gelegentlich noch immer in gelindes Erstaunen, in welcher rührenden Unkenntnis trotz allem ein nicht geringer Teil unserer lieben „Zeitgenossen" über des Meisters Lebenswerk und Wirken sich befindet. Aber Schriften und Briefe finden jetzt doch einen immer wachsenden Leserkreis. In dieser Hinsicht haben die Briefe an Frau Wesendonk Bahn gebrochen, wenn auch von der Tatsache aus, daß sie so viel mehr Auflagen fanden, als der unvergleichlich wichtigste aller Wagnerschen Briefwechsel, jener mit Franz Liszt, ein recht bedenkliches Licht auf die Gründe der „Popularität" fallen muß.

Allein wie wenig erfreuliches nach wie vor mitunterläuft, manches hat sich denn doch gebessert, und kein geringer Teil des Verdienstes daran dürfen Sie, verehrter Freiherr, auch dabei dem eigenen Wirken zuschreiben.

Wenn das Erscheinen von „Mein Leben" nicht bloß die Teilnahme, sondern auch die Mißverständnisse vermehrt hat, so erwächst die neue Aufgabe, die letzteren aufzuklären. Wie vieles ist in „Dichtung und Wahrheit" lange Zeit mißverstanden worden! Ich will keineswegs die Goethephilologie

in allem als Vorbild empfehlen. Aber in Erläuterung der in Goethes Selbstschilderung erwähnten Personen und Vorgänge hat sie doch wirklich ersprießliche Arbeit geleistet. Und auch für unseres Meisters Selbstbiographie dürfte manche Erläuterung, auch Berichtigung von Irrtümern, die ihm so gut wie jedem Rückblickenden mitunterlaufen sind, sich als wünschenswert erweisen. Spottet doch Goethe:

„Denn bei den alten lieben Toten
Braucht man Erklärung, will man Noten:
Die Neuen glaubt man, blank zu verstehen;
Doch ohne Noten wird's auch nicht gehen."

Gestatten Sie mir einige solche kleine „Noten" zu einer Stelle in „Mein Leben" Ihnen vorzulegen.

Die vielen schon früher bekannten Selbstzeugnisse unseres lieben Meisters über sein inniges Verhältnis zum hellenischen Altertum sind durch „Mein Leben" noch mannigfach vermehrt worden. So haben wir für die Gymnasialzeit in Dresden nun von zwei Dichtungsversuchen vernommen, die im besonderen von diesen Beziehungen sprechen.

Während in der für Laube geschriebenen Lebensskizze nur im allgemeinen von Trauerspielen nach dem Vorbilde der Griechen die Rede war, heißt es in „Mein Leben", daß der elfjährige Knabe angeregt von August Apels Nachahmungen griechischer Tragödien ebenfalls einen Versuch nach griechischen Muster zu konstruieren gedacht habe. „Ich wählte dazu als Stoff den Tod des Odysseus nach einer Fabel des Hyginus, nach welcher der alte Held von seinem mit Kalypso erzeugten Sohne erschlagen wird. Das Drama kam nicht über die ersten Anfänge hinaus."

Hygins Fabelsammlung wird im Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe des öfteren erwähnt. Grillparzer entnahm ihr den Stoff seiner Trilogie „Das goldene Vließ", über dessen stoffliche Beziehungen zum Nibelungenring Karl Landmann, einstens ein treuer Besucher Bayreuths, in meiner „Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte" auf beachtenswerte Parallelen zwischen Vließ und Hort aufmerksam gemacht hat. Wie viel Hygins Sammlung sonst von deutschen Dichtern seit Hans Sachs bis auf die Neuesten, wie etwa durch Hugo von Hofmannsthal, benutzt worden ist, das hat uns erst 1913 das reichhaltige Buch von Josef Brock gelehrt: „Hygins Fabeln in der deutschen Litteratur. Quellenstudien und Beiträge zur Geschichte der deutschen Litteratur". Auch unseres Meisters wird darin wiederholt gedacht und sogar schon das geplante Odysseusdrama auf sein Verhältnis zu den Quellen hin geprüft, während die Einleitung über Hygin und seine Schriften im allgemeinen unterrichtet, besonders aber die Art seiner „Fabulae" kennzeichnet. Von Odysseus nun handeln drei Fabeln des Hygin, die ihrerseits sämtlich den Inhalt hellenischer Tragödien wiedergeben. Die letzte Nr. 127, überschrieben „Telegonus", von der angenommen wird, daß

sie den Inhalt von Sophokles verlorenem Stücke „*Ὀδυσσεὺς ἀκανθοπλήξ*“ wiedergibt, erzählt von diesem Sohne des Odysseus und der Kirke — Wagner nennt ihn, anderer Überlieferung[1]) folgend, einen Sohn der Kalypso — er sei „von seiner Mutter ausgesandt worden, nach seinem Erzeuger zu forschen. Durch einen Sturm nach Ithaka verschlagen wurde er dort durch Hunger genötigt, Feldfrüchte zu rauben. Zur Abwehr griffen Odysseus und Telemach zu den Waffen. Odysseus, dem geweissagt worden war, daß er sich vor dem Tode durch seinen Sohn hüten solle, wurde von seinem Sohn Telegonus erschlagen. Nachdem Telegonus seinen Ursprung erfahren, kehrte er auf Befehl Athenes mit Telemach und Penelope in sein Vaterland zurück; den Leichnam des Odysseus brachten sie zu Kirke auf die Insel Aia, wo sie ihn beerdigten. Auf Befehl von Athene nahm Telegonus die Penelope, Telemach die Kirke zur Ehe. Von Kirke und Telemach wurde Latinus geboren, welcher der lateinischen Sprache den Namen gab. Von Penelope und Telegonus wurde Italus geboren, nach dessen Namen Italien benannt wurde.“

Man wird nach dieser Inhaltsangabe leichter begreifen, warum der jugendliche Dichter die begonnene Arbeit bald aufgegeben hat, als wie daß der Unerfahrene sich zu einem solchen völligen Vergreifen im Stoffe überhaupt verleiten ließ. Ist die Fabel doch gleich einem besonderen Schulbeispiel geeignet, uns über einen oftmals begangenen Irrtum in Bezug auf die Erneuerung alter Sagen und Geschichten zu belehren. Nach Goethe ist die Anzahl der wirklich tragischen Motive innerhalb der gesamten Weltlitteratur eine höchst beschränkte, so daß die auffallende Wiederverwendung derselben Stoffe im Drama alter und neuerer Zeit dadurch besonders begründet erscheint. Immer jedoch müßte der neuere Dichter sich selber die Frage vorlegen, ob in der alten Fabel, sei sie nun der hellenischen, persischen, indischen oder germanischen Vorwelt entnommen, im Hauptmotive etwas über alle Sondergrenzen rein menschlich ergreifendes enthalten ist. Nur wenn diese Prüfung bejahend ausfällt, verspricht eine Erneuerung Erfolg. So mußte auch, ganz abgesehen vom Unterschiede der künstlerischen Begabung, August Wilhelm Schlegels Neugestaltung eines Euripideischen Dramas mißlingen, nachdem eben Goethes scheinbar ähnliches Unternehmen vollen Siegespreis errungen hatte. In der Fabel von Iphigeniens Rückkehr zu den Ihren konnte der deutsche Dichter, so im Handeln, so im Sprechen liebevoll verkünden: „Alle menschlichen Gebrechen sühnet reine Menschlichkeit“.

Um die Legitimierung von Apollons und Kreusas Sohn Jon durch den späteren Gemahl der attischen Königstochter annehmbar zu finden, müßten die Leser und Zuhörer den Götterglauben der athenischen Theaterbesucher teilen. Noch weit schlimmer als beim „Jon“, dessen Aufführung in Weimar

[1]) Ihre Abweichungen sind verzeichnet in Wilh. Roschers „Lexikon der griechisch-römischen Mythologie“, Leipzig 1890/94, II, 1, 1199; Fr. G. Welcker „Die griechischen Tragödien mit Rücksicht auf den epischen Zyklus“, Bonn 1899, I, 240/48.

als Überspannung der einseitig antikisierenden Richtung den Unwillen der Zuschauer erregt hat, steht es bei der Telegonusfabel. Diese Eheschließungen auf Befehl von Pallas Athene kann uns kein Deus ex Machina erträglich machen. Und sie erdrücken auch das vorangehende Hauptmotiv, das unsere Teilnahme in mehrfacher Hinsicht erwecken dürfte. Das unerkannte Zusammentreffen von Familiengliedern, die sich in Liebe suchen und dabei in Gefahr geraten, Verwandtenmord zu begehen, ist schon von Aristoteles als besonders tragisch angesehen worden. Führt es doch in der Mehrzahl der Fälle zu den berühmten Erkennungsauftritten, der in Lessings Hamburgischer Dramaturgie anläßlich des Vergleiches der antiken „Merope" mit Maffeis und Voltaires Meropedramen behandelten Anagnorisis. Hatte der Gymnasiast Wagner diese Untersuchung Lessings nicht schon vorher gekannt, so wird sein Lehrer oder Oheim Adolf ihn ganz gewiß darauf hingewiesen haben, als der erstere ihm den „Tod des Odysseus" zur dramatischen Bearbeitung vorschlug. Lessings Untersuchung über Merope stand wohl auch Goethe vor Augen, als er in Italien eine „Iphigenie in Delphi" plante, in der Elektras Absicht, die vermeinte Mörderin ihres Bruders zu erschlagen, zu einer Wiedererkennung zwischen den beiden Schwestern führen mußte „dergleichen nicht viel sollen aufzuweisen sein".

Eine Wiedererkennung zwischen Vater und Sohn wird natürlich auch in der Hyginischen Erzählung vorausgesetzt, nur wird sie erfolgt sein, nachdem bereits der tötliche Streich des Telegonus gegen Odysseus gefallen ist. Angesichts des sterbenden Vaters oder über seiner Leiche erkennen und verständigen sich die beiden Söhne des alten Helden, und darauf führt Telemach der Mutter den neugefundenen so leidvoll erworbenen Bruder zu. Kommt uns dabei nicht von selbst eine Sagenvergleichung in den Sinn? Wie in der Telegonussage der den Vater suchende Sohn in ungewolltem Kampfe ihn bestehen muß, so wird der zu den Seinen zurückkehrende alte Hildebrand durch des Jünglings Ungestüm zum Zweikampf mit dem Geliebten gezwungen, „Weh wird walten."

Wenn uns so die Betrachtung des Stoffes des geplanten Odysseusdramas zur germanischen Heldensage geführt hat, so hat auch der junge Richard gleichzeitig mit seinem antikisierenden Drama ein Epos in Angriff genommen. In Hexametern führte er den ersten Gesang des Heldengedichtes aus, „Die Schlacht am Parnassos". Diesmal war es Pausanias der Perieget, der in seiner „Beschreibung von Griechenland" ihm als Quelle dienen mußte. Gottfried Siebelis hat 1827 (Stuttgart) eine Verdeutschung des Werkes erscheinen lassen, in dessen erstem Buche, Absatz 4, der Durchbruch eines Gallierheeres durch die von den Griechen, hauptsächlich den Athenern, verteidigten Thermopylenpässe im Jahre 279 v. Chr. erzählt wird. „Die Gallier eilten so viel als möglich, Delphi und die Schätze des Gotteshauses zu plündern. Und ihnen stellten sich die Delphier selbst, und von den Phokeern

diejenigen entgegen, welche die Städte um den Parnassos bewohnen ..... Als sie aber zum Kampfe zusammenstießen, da wurden Blitze und abgerissene Felsstücke des Parnassos auf die Gallier geschleudert, und als Schreckbilder traten den Barbaren Männer in voller Waffenrüstung entgegen. Von diesen sollen Hyperochus und Amodokus aus dem Lande der Hyperboräer gekommen, der dritte aber Pyrrhus des Achilleus Sohn gewesen sein. Seitdem Pyrrhus den Delphiern zu Hilfe kam, opferten sie ihm als einem Heros, da sie vorher das Grabmal desselben nicht in Ehren hielten."

Als Vorübung für sein Heldengedicht mochte der eifrige junge Freund des klassischen Altertums seine Odyssee-Übersetzung ansehen, die ihm Übung im Bau von Hexametern verschafft hatte. Eine Äußerung des Meisters darüber, der für metrische Fragen so lebhafte Teilnahme hegte, daß er 1858 an eine Neuausgabe von August Apels „Metrik" dachte, wie er auch Apels Trauerspiele aufs neue vornehmen wollte, ist mir wenigstens nicht bekannt. Den Entwurf zu einem philosophischen Epos aber hat er in Zürich für Herwegh aufgezeichnet.

Zu seinem Epos über die Parnassos-Schlacht hat Wagner nach der Mitteilung in „Mein Leben" die Anregung von Magister Sillig empfangen. In dem Briefe an Nietzsche vom 12. Juni 1872 bezeichnet er Dr. Sillig als seinen Lieblingslehrer an der Kreuzschule und hofft ihn noch am Leben. Glasenapp, der I, 92 (der 4. Auflage) die Stelle aus dem offenen Schreiben an Nietzsche abdruckt, hat dazu weiter nichts bemerkt. Indessen verdient Sillig, daß man in der Wagnerlitteratur sich etwas mehr mit ihm beschäftigt, denn es ist doch keineswegs gleichgiltig, daß der Gymnasiast Wagner nicht bloß unter seinen Lehrern einen hervorragenden Altertumsforscher hatte, sondern daß dieser auch für seinen Schüler offenbar außergewöhnliche Teilnahme hegte und dessen dichterischer Begabung größere Aufgaben zu stellen für angemessen hielt. Als ich mit meinem hiesigen Amtsgenossen Herrn Geheimrat Richard Förster, an dessen liebenswürdige Hilfsbereitschaft wie Kenntnis in allen Fragen der Archäologie und Kunstgeschichte man sich niemals vergeblich wendet, von des jungen Wagners dramatisch-epischen Plänen sprach, machte er mich sofort aufmerksam, daß in der zur Jahrhundertfeier der Schlesischen Friedrich-Wilhelm-Universität 1911 erschienenen Festschrift Bd. II S. 387 Sillig erwähnt sei. Und in den Akten der philosophischen Fakultät fand ich denn auch, daß nach dem Tode von Franz Passow im März 1833 zur Nachfolge des erfolgreichst wirkenden Philologen von der Fakultät Göttling in Jena, Doederlein in Erlangen und Karl Julius Sillig in Dresden vorgeschlagen worden sind. Das Ministerium wählte statt eines der drei Vorgeschlagenen dann Friedrich Ritschl, den späteren Lehrer Nietzsches. Aber der Vorschlag der Fakultät beweist, in welch hohen wissenschaftlichen Ansehen der Dresdener Oberlehrer damals bereits stand. Und er hat auch in seiner bescheidenen Stellung dieses Ansehen so zu mehren

verstanden, daß sein Name noch 1892 im 34. Bande der Allgemeinen deutschen Biographie Aufnahme gefunden hat. Der dort gegebene Nachweis, daß die kgl. Bücherei in Dresden Silligs Briefe an K. August Böttiger verwahre, erweckte in mir die Hoffnung, bei Böttigers Freundschaft mit Geyer könnte in diesen Briefen etwas über Silligs begabten Schüler zu finden sein. Lag der Gedanke doch nahe, daß Böttiger den Stiefsohn seines verstorbenen Freundes dem Lehrer Richards empfohlen habe. Dank dem Entgegenkommen der Dresdener Bibliotheksverwaltung und unseres stäts gefälligen Direktors der an Schätzen so reichen Breslauer Stadtbücherei durfte ich Silligs Nachlaß hier benutzen. Nach den Namen Geyer und Wagner suchte ich nun in den verschiedenen Briefwechseln Silligs freilich vergeblich. Aber für einige kleine Vermerke aus den Briefen und der Lebensbeschreibung des verdienten Schulmanns im Programm des Kreuzgymnasiums von 1855 darf ich bei den Verehrern unseres lieben Meisters vielleicht doch auf bescheidene Teilnahme hoffen.

Wagners Vermutung, daß sein ehemaliger Lehrer 1872 noch am Leben gewesen sei, erweist sich als unzutreffend. Der am 12. Mai 1801 zu Dresden geborene Sillig ist bald nach seiner am 23. August 1854 erfolgten Ernennung zum Konrektor der Kreuzschule am 14. Januar 1855 gestorben. In den Jahren 1815/19 hatte er dem Gymnasium als Schüler angehört, von 1824 an erteilte er an ihm Unterricht, von 1824 an als Kollaborator, von 1828 als außerordentlicher, bald als ordentlicher Oberlehrer. Seinen Universitätssemestern in Leipzig und Göttingen war eine längere wissenschaftliche Reise nach Paris gefolgt. 1824 begründete Sillig mit einer Ausgabe Catulls seinen wissenschaftlichen Ruf. Drei Jahre später veröffentlichte er den „Catalogus artificum Graecorum et Romanorum." Seine Lebensarbeit aber galt der in Paris begonnenen Beschäftigung mit Plinius. Unmittelbar vor seinem Tode konnte er noch die umfassende Ausgabe der „Historia naturalis" vollenden und damit das auf ihn gesetzte Vertrauen seiner Fachgenossen glänzend rechtfertigen. Sein Wunsch ging nach einer akademischen Laufbahn, und gerade in diesem Augenblick liest man mit verdoppelter Teilnahme Silligs wiederholte Klagen, daß er die Gelegenheit an die Hochschule von Dorpat zu gehen versäumt habe. Aber sein Eifer für die Schule wurde durch diese unerfüllten Wünsche in nichts gemindert. Der Lebensbericht rühmt von ihm: „Gründliche Gelehrsamkeit, echte Begeisterung für Wissenschaft und Kunst, große Verdienste um Lehrer und Schüler, echt kollegialischen Sinn, edle reine Menschlichkeit des Charakters." Von seiner Teilnahme an der Kunst zeugen einige Äußerungen in den Briefen an Böttiger. Er erwähnte Spontini und die 100. Aufführung des „Freischütz", etwas spöttisch die Rückkehr der „unvergleichlichen Mad. Devrient" nach Dresden.

Max Koch.

Eine Bemerkung zu Kleists „Prinz Friedrich von Homburg".

R. Wagner meint bei der Besprechung der künstlerischen Aufgaben deutscher Schauspieler und Sänger: „Wollen wir nach der würdevollsten Seite des eigentümlich tüchtigen deutschen Wesens hin sogleich ein allervortrefflichstes Bühnenwerk bezeichnen, so nennen wir Kleists wundervollen „Prinz von Homburg"." Und H. v. Wolzogen widmete dem Werk schon im Jahre vor den ersten Bayreuther Festspielen eine liebevolle Betrachtung, welche in Kleists „Schauspiel" nicht nur ein Drama des Widerstreits von Gesetz und Gefühl, sondern eine Persönlichkeitsdichtung sieht. Scheinbar paradox erkennt nämlich v. Wolzogen in Kleistens Meisterwerk das Werden eines Helden, gezeigt in einer „Liebeskomödie". Meister und Schüler, Beide weckten unsere Teilnahme, unsere Liebe für das im deutschen Süden so selten aufgeführte Stück. Und bald fühlten wir, wie v. Wolzogens anfänglich befremdende Auffassung doch zu innigem, freudigem Verstehen führt. Wir möchten dem armen Kleist die Freude gegönnt haben, sich so gekannt zu wissen. Wagner, Tieck, Hebbel sahen tief, v. Wolzogen aber über-sah Tiefe und Höhe und vergaß über dem sittlichen Ernst und der poetischen Würde des Spiels nicht die heitere Intrigue und ihren ironischen Rückschlag. v. Wolzogens Aufsatz führt nicht einmal alle Stellen an, die ihm recht geben. So z. B. spricht im 1. Auftritt des 4. Aktes gerade das Erstaunen und die Betroffenheit des Kurfürsten dafür, daß sein Wunsch, zu sehen, wie weit Homburg es treibt, nun ihn selbst wohl zu weit getrieben haben mag. Seitdem v. Wolzogen uns in die ernstheitere Stimmung des Spiels eingeweiht hat, berührt uns auch im 3. Auftritt des 5. Akts die Empörung des Feldmarschalls nicht allzu tragisch, auf dessen Ausruf? „Rebellion, mein Kurfürst!" der Fürst, noch im Ankleiden beschäftigt, entgegnet: „Ruhig, ruhig!" — Das sollte allerdings vom Darsteller nicht in aufgeregt-gebieterischem, sondern in überlegen-beschwichtigendem Tone vorgebracht werden. Finster blickt der Kurfürst erst, wenn von gewalttätiger Befreiung des Häftlings die Rede ist. — Im 3. Auftritt des 1. Akts wird ein Page hergesandt, um Homburgs Freund zu sagen:

„Der Kurfürst schickt mich her!
Dem Prinzen möchtet Ihr, wenn er erwacht,
Kein Wort, befiehlt er, von dem Scherz entdecken,
Den er sich eben jetzt mit ihm erlaubt!"

Diese Worte vom Scherz, von der Intrigue des Kurfürsten wurden vor v. Wolzogens aufklärendem Aufsatz wohl meistens als konventionelle Phrase aufgefaßt; jedermann glaubte witzig zu sein, wenn er an den Scherz nicht

glaubte und das Wort bestenfalls ironisch nahm. Drollig ist nun, daß wir uns mit dieser Weisheit selbst zum Narren hielten und als ironisierte Ironiker dastehen: das Wort „Scherz" ist nämlich nichts weiter als wahr. Der Zuhörer darf ruhig an einen Scherz glauben, wenn dieser auch für den Kurfürsten bloß das äußere Mittel einer ernsten Prüfung des Prinzen bildet. Nähmen wir dagegen von Anfang an die Intrigue tragisch, so bleibt uns die plötzliche, große Enttäuschung fern, welche allein uns die furchtbare ironische Bitterkeit des Prinzen begreiflich machen kann, der alle seine Ideale und Hoffnungen auf einen Schlag zertrümmert wähnt, glaubt, die liebsten Menschen hätten nur — Scherz mit ihm getrieben und meint, für ein Recht der öde gewordenen Welt hingerichtet zu werden. Traurigste Ironie eines aus allen Himmeln Gefallenen spricht im vielgeschmähten Auftritt aus dem jungen Feldherrn. Wir Zuhörer aber, solange wir auf ein bitterernstes historisches Schauspiel gefaßt und gegen jeden noch so gut und ernst gemeinten „Scherz" gewappnet waren, sperren nun die Augen auf, wie in Grillparzers Lustspiel der allzuschlaue Tölpel Kattwald, wenn er in Leons wahrgemeinten Worten andern Sinn gesucht hatte.

Ein echtes Kunstwerk ist vieldeutig, sein Inhalt ist unerschöpflich. Überdies sind wir durch Schopenhauer belehrt, daß der Mensch erkennt, was er will — nicht umgekehrt. H. v. Wolzogen wandte sich, einem tiefen Zuge seines Wesens und seiner ernstesten Bestrebungen folgend, welche ihn, den Unenttäuschten, drängen, dem Volke heitere Bühnenstücke zu schenken, der Liebeskomödie im Kleist'schen Schauspiel zu. Schillers Wort vom ernsten Leben und der heitern Kunst ist ihm heilig. Doch dürfen wir auch Wagners Forderung der ernsten Kunst für ein heiter gewordenes Leben nicht vergessen. Wagners idealistischer Freund wird es uns nicht verargen, wenn wir es wagen, dem „Prinzen von Homburg" auch noch einen ernsten Zug abzugewinnen. Neben der „romantischen" glauben wir auch tragische, ja pathetische Ironie zu gewahren, die an Isoldens „Hart am Ziel" oder Gutrunes „Lasset uns sie froh empfangen" anklingt.

Goethe spricht in seiner „Erklärung eines alten Holzschnittes, vorstellend Hans Sachsens poetische Sendung" vom wunderlichen Wesen der Menschen und zeigt „ihr Wirren, Suchen, Stoßen und Treiben, Schieben, Reißen, Drängen und Reiben, Wie kunterbunt die Wirtschaft tollert, Der Ameishauf' durcheinander kollert" und Mephistopheles (der es wissen kann) redet vom Geschobenwerden, wenn man glaubt zu schieben. Wagners Sachs sieht „die Leut' sich quälen und schinden in sinnlos' toller Wut. Hat keiner Lohn noch Dank davon: in Flucht geschlagen, wähnt er zu jagen" usw. Wer weitere Stellen für das Werk des W a h n e s in der Tragik der Welt zu finden wünscht, lasse sich von Prof. Dr. Arthur Prüfer Wege weisen. („Die Entwicklung des Wahnbegriffs von Herder bis Wagner".) Er vergesse auch nicht Worte, wie den von H. v. Stein in seinem Briefe vom 28. I. 82

an H. v. Wolzogen aufbewahrten Ausspruch Wagners: „Aus dem Wahne . . . dieser andern Gestalt der „Not", minder gewaltig, aber kaum minder bedeutsam, schafft doch allein die Kunst so etwas wie Wahrheit." Für unser Empfinden scheint es aber schon das tiefste Streben der ältesten Heiligen und Philosophen zu sein, dem Fliehen und Jagen zu entgehen und den vanitates vanitatum gegenüber einen festen Standpunkt in ihrem Innern zu finden. Was ist es anderes als die Flucht vor dem Wahn, wenn der Inder Nirwanam sucht? Ist es nicht der großartigste Kampf gegen den Wahn, wenn der Urchrist sich umkehrt, um das Reich Gottes, das nicht von dieser Welt ist, im Leben oder im Tode zu finden? Wenn der Stoiker die Gemütsruhe erstrebt oder wenn Platon auf die Licht- und Schattenbilder der in der Höhle Angefesselten hinweist? Erhabenen Ausdruck findet die Warnung vor dem Wahn auch in der Erzählung des vom Tode erweckten Armeniers am Schluß des Platonischen „Staates". Erinnern wir uns auch jenes ekstatischen Zwiegesprächs: „So starben wir, um ungetrennt . . ."

Religion und Philosophie und hohe Kunst wollen uns irrenden Menschen helfen, uns umkehren zu können. Eines der tiefsten Ziele auch des Dramas scheint uns nun eben die Möglichkeit, die Befreiung des Einzelnen von einem allgemeinen Wahn, das Sichselbstherausheben aus dem Jahrmarkt des Lebens,[1]) ja die Umkehr des Willens vor Augen zu bringen. Welches sind die wahren Bilder in der Höhle unseres Lebens? Wer wird nicht mehr geschoben, sondern erringt Freiheit? Wer vermag den Wahn fein zu lenken? — — — —

Es gibt vor den Dramen Wagners nicht viele Bühnenwerke, denen es gelingt, uns Lenker des Wahns zu zeigen; nur wenige Dichter versuchen überhaupt, das Problem zu stellen. Wundervoll gelingt es Calderon in seinem nach Schopenhauers Ausdruck „gewissermaßen metaphysischen Drama" „Das Leben ein Traum". Wir rufen statt vieler Stellen nur einen Auszug aus dem Selbstgespräch Sigismunds im 3. Akt zurück:

„Es träumet, wer beginnt zu steigen;
Es träumet, wer da sorgt und rennt,
Wer liebt, und wer von Haß entbrennt;
Kurz, auf dem weiten Erdenballe,
Was Alle sind, das träumen Alle,
Obgleich nicht Einer es erkennt.
Und also träum' ich jetzt, ich sei
Gefangen und mit Schmach gebunden,
Wie ich geträumt vor wenig Stunden,
Da ich mich glücklich sah und frei. —
Was ist das Leben? Raserei!
Was ist das Leben? Hohler Schaum,

[1]) Einen Erlöser brauchen aber auch die Stärksten. Nichts wäre ohne ihn schwieriger, als die Rolle zu erkennen, welche man selbst auf dem „vanity fair" spielt.

Ein täuschend Bild, ein Schatten kaum!
Gar wenig kann das Glück uns geben,
Denn nur ein Traum ist alles Leben,
Und selbst die Träume sind ein Traum.

Anderswo bei Calderon, im „Arzt seiner Ehre", sagt Don Enrique:

„. . . . zugleich erwacht und schlummernd,
Muß ich bei mir selbst erwägen,
Ob ich jetzo wachend träume
Oder schlummernd überlege.
Doch weshalb will ich's erforschen
Und die Wahrheit nur gefährden?
Ist es wahr, daß ich jetzt schlummre,
Möge niemand je mich wecken!
Und ist's wahr, daß ich jetzt wach bin,
Mög' ich schlummern nie im Leben!"

Den Hellenen galten Hypnos und Phantasos als Brüder, und Vergil singt in der Aeneis: „Sunt geminae somni portae". — Zwiefach sind sie, die Tore des Schlafs. Mancher, der gar nie draußen im Sonnenschein war, hält die Schattenbilder seiner Höhle für allein wahr und fragt sich nie, in welchem Grade die Welt unsere Vorstellung ist. Möge er sich den Inhalt des Wortes „Ewigkeit" anschaulich zu machen suchen oder das ehrfürchtige Grauen vor der Unermeßlichkeit der Milchstraßensysteme empfinden. Dann denke er demütig an unsere Erde und an sein Vaterland und deren Geschichte, die ein paar tausend Jährchen zurückverfolgt werden kann. Der unendliche Kosmos raubt uns den Maßstab für irdisches Geschehen. Verwirrt und eingeschüchtert denken wir dann an uns selbst und sehen uns winzige Wesen eingebettet zwischen Ewigkeiten hinter und vor uns, Stäubchen unter verschollenen und werdenden Billionen. Und doch spüren wir das Wirken wichtiger Gesetze und Gebote in uns, wir fühlen das ungeheure Maß von Leid und Glück, das unsern Eltern, uns selbst und unsern Kindern zufällt. In diesem Augenblicke werden wir keine Gewißheit mehr haben, ob wir träumen oder ob wir wachen. Verflossene Jugend und nahendes Alter, Großvater- und Enkelgefühl berühren und verschmelzen sich in einer Gegenwart, die vergangen ist, sobald wir sie uns zu denken suchen. Jetzt dringt unser Auge in das Reich der Weltennacht, wo Tristan von je gewesen, wohin auf je er geht. Nun verstehen wir die Werke, die uns aus Zeitlichem ins Ewige weisen. Mythos und Traum begrenzen die Räume.

Ähnliche Worte und Stimmungen tönen gewiß in allen Litteraturen bisweilen an. Es sei nur etwa noch an Pindars Ausspruch „Hoffnungen sind Träume der Wachenden" erinnert oder an Medeas Fragen im „Goldenen Vließ", an Hamlets „schlafen, vielleicht auch träumen" oder an die dem „Sturm" entnommene Grabschrift Shakespeares. Weit seltener aber finden wir Handlungen, die uns Wunsch und Wahn und dessen Überwindung

bei den Bewohnern der Platonischen oder Calderon'schen Höhle lebendig vor Augen und Ohr bringen. Vielleicht mußte der Dichter geboren werden, der zugleich großer Musiker war und der in „Tristan", „Ring", „Meistersinger", „Tannhäuser", ja in allen seinen Tragödien Beispiele gab, bevor Viele wissen dürfen, daß auch Kämpfe der Seele hörbar und sichtbar dargestellt werden können. Die Absicht fehlte indessen nie. Sonderbarerweise sucht sie sich dramatisch oft in beinahe komödienhafter Weise zu verwirklichen. So leitet Shakespeare „Der Widerspenstigen Zähmung" mit einer Posse ein, die wohl nur einem durch Wagner Erweckten zu enthüllen vermag, welche Möglichkeiten das verschwenderische Genie hier unbenützt läßt. Ein von der Straße aufgegriffener Bettler erwacht als Lord und ruft bald aus: „Träum' ich? sagt, oder träumte mir bis jetzt?" Für uns mögen zu solchen Worten Holländer-Klänge mittönen („Brach des Erwachens Tag jetzt an?"), dort aber ist die Ironie und tiefere Bedeutung leichthin der Komödie geopfert — zur Freude des Publikums. Und wer weiß? — wohl findet auch unser verehrter H. v. Wolzogen, Shakespeare habe für die Zuschauer gar nichts Besseres tun können. Tiefschürfend und doch bühnenwirksam ist dann Grillparzers „Der Traum ein Leben". — Naiv erscheint das Problem in manchen Märchen. Da gelangt ein Verirrter oder Verlockter nach sieben Tagen aus dem Walde in seine Heimat zurück, die er ganz verändert findet: nicht während Tagen, nein, siebenzig Jahre lang weilte er fern. Im Märchen finden wir Wiedergeburten mit gleichgebliebenem Bewußtsein. — Eigenartig rührend behandelt Dickens in seiner Erzählung „Das Heimchen am Herd" unser Wahntraumgebiet. Der arme Spielwarenschnitzer Kaleb Plummer läßt aus Mitleid seine blinde Tochter nur Schönes und Gutes auf der Welt vermuten. Aber es kommt eine Stunde, in welcher der Vater gestehen muß: „Meine teure blinde Tochter, höre mich an und vergib mir! Die Welt, in der du lebst, existiert nicht so, wie ich sie dir dargestellt habe. Die Augen, denen du vertrautest, haben dich belogen. Dein Lebensweg war rauh, mein teures, liebes Kind, und ich wollte ihn dir glatt und eben machen. Ich habe die Gegenstände verändert, den Charakter der Menschen umgeschaffen, viele Dinge erfunden, die nie existiert haben, um dich glücklicher zu machen. Ich habe Geheimnisse vor dir gehabt, dich in Täuschung versetzt, Gott verzeihe mir, und dich mit erträumten Wesen umgeben." . . . . „Aber lebende Menschen sind doch keine erträumten Wesen!" rief sie rasch, während sie erbleichte und sich noch mehr von ihm zurückzog. „Die kannst du doch nicht verändern!" — — — — — — — Wer erinnert sich nicht an des selben Dickens' „Weihnachtsabend"? Schwere Träume, kettenschleppende Nachtgespenster bewirken die ethische Umkehr im verhärteten Geizhals Scrooge. Wo in der Tragödie Helden äußere Ereignisse bewirken, führen in der Erzählung Geister innere Taten herbei. Vor nächtlichem Alb darf selbst der Tapfere feige werden und sich zum erwachenden Gewissen bekennen. Cäsars

Geist entnervt den Brutus vor der letzten Schlacht und Macbeth fällt erst, wenn er einen Wahn ihn täuschend wähnt. So glaubt Ibsens Julian, er müsse „in Phrygien" fallen, und wenn die Lanze ihn trifft, bricht er nur körperlich zusammen. Vom Sieg des Galiläers ist er erst überzeugt, da er vernimmt, der Ort seiner Niederlage heiße die phrygische Gegend. Ein bretonischer Verschwörer bei Dumas ist einer Weissagung gewiß, er werde nur durch das Meer sterben. Kaltblütig hört er sein Todesurteil; an die Vollstreckung glaubt er nicht. Da trifft ihn wie ein Blitzstrahl der Name des Richters: er heißt Lamer. Auch klassische deutsche Dichter verschmähten es nicht, durch das technische Mittel der Prophezeiung, des Orakels, der Sterne, der Geister uns den Makrokosmos der Seele zu zeigen, die Astrologie des menschlichen Herzens. Denken wir an Wallenstein und an die kolchische Schwester der Artemis. Zum Traumproblem möge uns noch einmal Dickens zurückbegleiten. Seine „Sylvesterglocken" läuten während des Schlummers eines armen Mannes und lassen ihn vom Wesen der Dinge hören. Mit ihm läßt uns der Dichter erwachen und ermahnt uns. „Hatte Trotty geträumt, oder sind seine Freuden und Leiden und die handelnden Personen in den selben nur ein Traum? Er selber ein Traum? Der Erzähler dieser Geschichte ein Träumer, der eben erwacht? — Sollte dies so sein, lieber Leser, dann präge die bösen Wirklichkeiten, aus denen diese Schatten entspringen, deiner Seele ein und suche in deinem Kreise — keiner ist zu weit und keiner zu enge für solch einen Zweck — die selben zu bessern und minder drückend zu machen." Und in „Bleakhaus" führt uns der große Seher an das Sterbebett eines törichten Jünglings. Vor seinem Tode stöhnt Richard Carstone: „„Es war nichts als ein böser Traum!"" und er faßte dringend beide Hände seines Vormunds. „„Weiter nichts, Rick, weiter nichts."" — — — — „„I will begin the world!"" said Richard, with a light in his eyes. (Der Arzt erhob feierlich die Hand, um uns vorzubereiten.) „„Wann werde ich diesen Ort hier mit dem schönen Lande vertauschen, wo die alten Zeiten wiederkehren? Wo ich Kraft genug haben werde, zu sagen, was Ada mir gewesen ist, wo ich imstande sein werde, meine vielen Fehler und meine arge Verblendung anzuerkennen, wo ich mich vorbereiten werde, meinem ungebornen Kinde ein Führer zu sein? — Wann werde ich reisen? — — — — You will forgive me all this, my Ada, before I begin the world?"" — Und dann beginnt Richard endlich mit einem Abschiedsseufzer das neue Leben — the world. Not this world, oh, not this! The world, that sets this right." Nicht zart, sondern auf raffinierte Effekte ausgehend finden wir die Geschichte einer Wiederauferstehung von vermeintlichem Tode und des Wiedereintritts in eine veränderte Welt im bekanntesten Sensationsroman des ältern Dumas. Schade, daß dieser Mischblut-Franzose den Stoff entdeckte. Wohl ist zuzugeben, daß er ihm geistreiche Szenen abgewonnen hat, doch welche psychologischen und philosophischen Möglichkeiten hätte hier erst

etwa der Dichter des „Geisterſehers" oder jener des „Hungerpaſtors" zu finden vermocht! Auch Balzac! Aber ſein „Oberſt Chabert" gerät in die Hände der Advokaten und ſtatt Philoſophie hören wir Jura. In gewiſſem Sinn umgekehrt verfährt Jean Paul: er läßt uns einen tiefen Gedanken erfaſſen, erſtickt ihn aber unter Wortſchwall. Und doch — leſen wir am Schluß des „Lebens des vergnügten Schulmeiſterlein Maria Wuz": „Der Monatszeiger ſprang auf einen neuen Tag und erinnerte uns an den doppelten Schlaf, an den Schlaf der kurzen und an den Schlaf der langen Nacht . . ." ſo erkennen wir, wie ſich der romantiſche Dichter mit dem philoſophiſchen Denker berühren kann. Schopenhauer weiſt ja im 1. Buch ſeines Hauptwerkes auf Kants Satz hin: „Der Zuſammenhang der Vorſtellungen unter ſich nach dem Geſetze der Kauſalität unterſcheidet das Leben vom Traum" und fügt bei: „der lange Traum (das Leben) hat in ſich durchgängigen Zuſammenhang gemäß dem Satze vom Grunde, nicht aber mit den kurzen Träumen . . ."

Als ein Erwachenwollen aus Traum und Wahn laſſen ſich auch Dantes Geſichte auffaſſen. Der Idealiſt muß noch in der Hölle „riveder le stelle". Auf kürzerem Wege, aber in gleich erhabener Stimmung fand H. v. Wolzogen „das Himmelreich in uns".

Zu den ſeltenen Werken, denen das Traum- und Wahnproblem zu Grunde liegt, zählen wir aber auch — nicht das „Käthchen", aber Kleiſts „Prinzen von Homburg". Es bedarf einer inneren Entfaltung ſchlafender Keime, eines Todestraums, welcher erſt den Liebenden und halb unbewußten Helden zum großen Mann werden läßt. Aus dem bald himmelhoch jauchzenden, bald zum Tode betrübten Jüngling entſteht angeſichts des Grabes nach raſch vorübergehender Erſchütterung und kurzem Schwanken ein von Zufällen des Lebens in Zukunft nicht mehr hin- und hergeworfener Mann. Er wird das Grab nicht vergeſſen, aber einſehen, daß es nicht finſterer und um nichts breiter iſt, als jeder Tag es bringen kann. Der überſchwängliche wird künftig nachſinnend in der Freude, heiter in der Trauer ſein. (In tristitia hilaris, in hilaritate tristis.) Was können ihm Tagesſiege noch gelten, „dem Triumph verglichen über den verderblichſten der Feind' in uns, den Trotz, den Übermut . . .?" Mit Triſtan könnte er nun ſtolz erklären: „Wer des Todes Nacht liebend erſchaut, wem ſie ihr tief Geheimnis vertraut, des Tages Lügen, Ruhm und Ehr', Macht und Gewinn, ſo ſchimmernd hehr — wie eitler Staub der Sonnen ſind ſie vor dem zerſponnen." Homburg weilte einen Tag und eine Nacht in jener Höhle, an deren Wänden Scheinbilder flackern. Der vermeintliche Todesgang aber hat ihn der Feſſeln entledigt; losgebunden und frei weiß er nun Echtes und Schein zu unterſcheiden, Wahnvorſtellungen zu lenken, Heldentum und Liebe, Staat und Individuum, Geſetz und Gefühl zu verbinden. Der Held berührt ſich mit jenem Dichter, der ſich am Felſen feſthält, an dem er

scheitern sollte. Als Wahnüberwinder kann er in der Stunde des bestimmt erwarteten Todes ausrufen:

Nun, o Unsterblichkeit, bist du ganz mein!
Du strahlst mir durch die Binde meiner Augen,
Mit Glanz der tausendfachen Sonne zu!
Es wachsen Flügel mir an beiden Schultern,
Durch stille Ätherräume schwingt mein Geist;
Und wie ein Schiff vom Hauch des Winds entführt,
Die muntre Hafenstadt versinken sieht,
So geht mir dämmernd alles Leben unter:
Jetzt unterscheid' ich Farben noch und Formen,
Und jetzt liegt Nebel alles unter mir."

Um die Stärke und Treue des Todesentschlusses dramatisch vor Augen zu führen, zeigte Kleist seinem Prinzen vor dem Gang zum Grabe noch einmal Natalie. Aus gleichem dichterischem Grunde finden wir bei Calderon die wundervolle Szene, in welcher Sigismund sich von Rosaura abwendet. Und ist es etwa nur Zufall oder der Wunsch nach einem Quintett, was das dramatische Genie zwang, am Johannismorgen Eva im Brautgewand in Sachsens Werkstatt zu führen? Tristan muß die Wunde aufreißen, sobald er Isolde kommen hört. „Schlug meiner Leiden letzte Stunde?" sagt Homburg, und erwacht zum Leben. Sigismund aber träumt: „Es soll der weite Erdenrund laut jubelnd meinen Mut begrüßen, und allen Völkern werde kund — (Er erwacht gefesselt in der Höhle) Wo bin ich? — Wehe mir!" Die romantische Ironie, wie sie v. Wolzogen im „Prinzen von Homburg" nachweist, zeigt sich als tragische Tiefenerleuchterin gerade durch solche Gegenüberstellungen. Entzückend ironisch klingt für uns Nataliens: „Er braucht des Arztes —?" Wir wissen ja, daß eben die Ärztin fragt. Das leitmotivische „Assoziativ" fehlt keineswegs bei Kleist. Mehr äußerlich wird es verwendet etwa in der mehrmals wiederholten neckischen Frage nach der Handschuhbesitzerin: „Die Platen! — oder die Ramin!" Und der Satz „Eh' wird er nicht Fanfare blasen lassen" weist unserem Gefühl den Weg durch die heldische Zerstreutheit Homburgs. Sehr wichtig ist — wie auch v. Wolzogen erwähnt — die fast wörtlich genaue Wiederholung des Verzichts durch Natalie. Und pathetisch wird das Assoziativ oder Leitmotiv im wiederholten Erschauen des geöffneten Grabes. Eine Mondscheinszene eröffnet und beschließt — zwischen Traum und Erwachen liegt Drama und Leben.

Möge H. v. Wolzogen es uns verzeihen, wenn wir in der „Liebeskomödie" also auch tragische Untertöne hören. Wenn dem Prinzen gerade im Augenblicke eines Überschwangs der Freude seine Siegesfahne genommen und der Degen abgefordert wird, bricht er aus: „Träum' ich? Wach ich? Leb' ich? Bin ich bei Sinnen?" Die Gesellschaft ruft ihm kalt eine Wirklichkeit zurück, die er im Entzücken ebenso vergaß, wie er sie auf einen Augen-

blick in der Verzweiflung vergessen wird. Dürfen wir nicht in jenem Auftritt beinahe an den „öden Tag" Tristans denken? Muß nicht auch in Homburgs Seele es aufwallen: „Tagesgespenster! Morgenträume! Entweicht! Entflieht!" — Hohenzollern stürzte den schlafwandelnden Freund durch das Aussprechens seines Namens um; und dann wieder im Gefängnis bringt er ihn durch ein Wort zur Verzweiflung. „Ich bin verloren!" fährt Homburg auf. Und „Verloren!" schreit Tristan, wenn für einen Augenblick Isoldens Schiff hinter Felsen verschwindet. Bloß auf das Wort „verloren" eine Übereinstimmung aufzubauen, wäre lächerlich; doch liegt sie viel tiefer, nämlich im Charakter und Temperament der beiden Helden und im scheinbaren plötzlichen Verlust der Geliebten. Auch noch weitere Anklänge an Wagners Helden tönen an. Harmonien und Parallelen! Der junge Held, der selig seinem Gefühl folgte — der Kurfürst, der durch Gesetz und Verträge gebunden ist und strafen oder doch prüfen muß, wen er liebt! Homburg spricht im 1. Auftritt des 3. Akts vom Kurfürsten als seinem Vater. „Bin ich nicht alles, was ich bin, durch ihn?" Hören wir Brünnhilde, die liebende Heldin, zu Wotan sagen: „Wer bin ich, wär' ich dein Wille nicht?" — Wir glauben, der Ideen- und Empfindungsgehalt beider Szenen ist gar wohl zu vergleichen, und umso besser für die deutsche Kunst, wenn sie ihn nicht allein in der pessimistischen Welttragödie, sondern auch in einer Liebeskomödie auszudrücken wußte!

Wie kein anderes Volk zeigt das deutsche Homburgs Züge. Ihm sind Klippen bereitet. Nicht leicht fällt es dem Deutschen, zwischen „Gefühl" und „Gesetz" Pflichtenkonflikte zu vermeiden. Die Gefahr liegt nahe, daß er in Mondschein und Gedankensbläße wandle und die Wirklichkeit unterschätze, oder aber, einmal erweckt, durch zu großes Selbstvertrauen im Übereifer Wirklichkeiten übersehe. Nicht immer vermag der gute Kurfürst alle Fäden in der Hand zu behalten. Vor allem dann nicht, wenn seine Leute nicht mehr an ihn glauben. Dem Dichter Kleist auch fehlte der Fürst, der ihn fürs Leben erhoben und Heldentum und Gefühl hätte vereinen lassen. Der aus überschwenglichem Gefühl fehlende Homburg wie der aus Rechtsbewußtsein zum Verletzer des Rechts werdende Kohlhaas sind beide Deutsche. Mit welcher Sehnsucht mochte in trüber Zeit H. v. Kleist Homburgs Menschwerdung gedichtet und ausgerufen haben: „In Staub mit allen Feinden Brandenburgs!"

Altstetten bei Zürich. **Karl Alf. Meyer.**

Wotan als Mondgott.

Motto: Das Mythische gleicht kleinen Stückchen eines gesprungenen Edelsteins, die auf dem von Gras und Blumen bewachsenen Boden zerstreut liegen und nur von dem schärfer blickenden Auge entdeckt werden.
W. Grimm.

Die alten heidnischen Germanen hatten ehedem ein Mondjahr von 13 Monaten, je zu 28 Tagen, innerhalb des Monats bildeten Neumond und Vollmond die Teilung zu je 14 Tagen. Ihre Zeitrechnung war in den ältesten Zeiten von der Beobachtung des Mondes unmittelbar abhängig. Der Mond (von Wurzel ma = messen) war von jeher der Zeitmesser, Monat hieß der durch den Mondumlauf bestimmte Zeitabschnitt, die Woche war durch den Mondwechsel gegeben. Weil sie sich nach dem Monde richteten, rechneten die Germanen nach Nächten, nicht nach Tagen. Tacitus sagt, daß die Nacht den Tag herbeizuführen schiene, und berichtet in der Germania C. 9 von den Germanen, daß sie von den Göttern den Mercur am meisten verehrten. An die Stelle des Mercur ist bei allen deutschen Völkern zur Zeit der Annahme der Wocheneinteilung der Name Wotans zur Bezeichnung des 4. Wochentages getreten. Daß Hermes von Haus aus Mondgott war und das gleiche von Wotan anzunehmen ist, ist von Siecke in seiner längeren Abhandlung „Hermes als Mondgott" (Mythol. Bibliothek, 2. Bd., S. 72) nachzuweisen versucht worden. Man hat bis dahin — so z. B. der Mythologe Eugen Mogk in Leipzig — den Wotan ausschließlich als Windgott (von der indog. Wurzel vâ = wehen) gefaßt, allein Siecke macht mit Recht darauf aufmerksam, daß einem so abstrakten Wesen, wie dem Winde, gar kein sichtbarer Körper zukomme, und die ältesten Menschen ihre Götter ohne Frage sehen wollten, und weist in einem Aufsatze über die Bedeutung der Grimm'schen Märchen (in der Sammlung wissenschaftlicher Vorträge Nr. 253, Hamburg 1896) auf die hervorragende Rolle hin, die Mond und Sonne als die wichtigsten Wesen, die unser Dasein beherrschen, in Mythos, Sage und Märchen spielen. Folgende Ausführung soll dazu dienen, die Auffassung Sieckes, deren Richtigkeit mir von vornherein einleuchtete, zu bestätigen und zu erweitern.

Daß Wotan als Mondgott vorgestellt wurde, geht zunächst aus seinen zahlreichen Namen hervor. J. Grimm hat den Namen Wuotan mit „der stürmisch Schreitende" übersetzt und bekanntlich von watan = waten, gehen (präter. wuot) abgeleitet. Seine Erklärung als des allmächtigen, alldurchdringenden Wesens ist aber, wie Golther, Mythol. (Leipzig 1859,

S. 293) richtig bemerkt, „viel zu geistig". Wenn man wissen will, wer dieser „stürmisch Schreitende" ist, sehe man sich den Nachthimmel an, wenn Wolken im Winde über den Mond wegziehen. Ein Naturvolk mußte notwendig den Eindruck gewinnen, daß der Mond der sich Bewegende ist, die Wolken aber stille stehen. In Island heißt es noch bis jetzt „en tung vedr i skyjum" = der Mond gleitet, watet durch die Wolken, (K. Maurer, Isländ. Sag. S. 73, 192). Der watende Riese Wado — im Gudrunlied Wate, in der Wielandsage Vadi, bei den Angelsachsen Wada — erzeugt Ebbe und Flut wie der Mond. Odin hieß im Norden der „Wanderer", Wafud, Wegtam = der Weggewohnte, Gangleri = der vom Wandern Ermüdete, Widförull = viator indefessus, bei Saxo Gr. = der unermüdete Wanderer (nach den Übersetzungen von Hugo Gering).

Odin — Wotan ist einäugig, sein eines Auge ist der Mond, und seine Einäugigkeit lebt nicht bloß in Island (K. Maurer, Isländ. Sagen 130) und im Norden, sondern auch in Deutschland in der Erinnerung. Man hat das eine Auge des Gottes für die Sonne erklärt. Paßt aber der Name Bil-eyg der Mildäugige (von bil, n. schwache Stelle, Schlaffheit, bila nachgeben, schlaffwerden) nicht besser auf das milde Mondlicht als auf das grelle Sonnenlicht? Bal-eyg (von bal = Scheiterhaufen) der Flammenaugige, geht auf den Mond, wenn er als feurige Kugel am Horizonte erscheint. „Ein Weib von Buchs ging von Hag über das Ried heim. Bei der Bülsbrücke trat ein riesiger Mann hervor, welcher nur ein einziges Auge auf der Stirn hatte, groß und glühend (der feurige Mond) begleitete sie eine Strecke weit und verschwand dann, wie er erschienen war." (Henne a. Rhin, die deutsche Volkssage, ^{2}, 1879 S. 156.)

Das andere, für einen Trunk aus dem Mimirsquell zu Pfande gesetzte Auge Wotans ist die Sonne. Die Sonne erscheint im Wasser wieder, bedeutet nach Müllenhof (Deutsche Altertumskunde v. J. 1908, V, S. 102) die Verpfändung von Odins einem Auge. Schon W. Müller, (Gesch. und System der altdeutschen Religion S. 184) hat dies behauptet. Uhland (VII, 55) erklärte Odins in den Brunnen versenktes Auge für den nächtlichen Untergang der winterlichen Sonne. Es ist das Abbild eines alltäglich sich wiederholenden Vorganges, daß die Sonne am Abend im Meere zu versinken scheint. Der Himmelsgott Odin, der sein Auge beim Meerdämon Mimir zum Pfande eingesetzt hat, holt sich dafür von diesem eine Gegengabe, die dem Wasser innewohnende Weisheit und Zauberei, die von jeher im Monde symbolisiert worden ist.

Uralter Glaube maß dem Monde auch Einfluß auf den menschlichen Körper bei und machte ihn zum Ausgangspunkt aller zauberischen Kräfte der Natur, wie bei den Griechen Hekate, Helena und Diana Mondgöttinnen waren. Odin versteht sich auf die Zauberei (nord. = seid) und führt den Namen Galdrs fadir (Vater des Zaubers). Er spricht über Mimirs

Haupt den Zauber, singt den Totenzauber, um die Wala aus ihrem Grabe hervor zu bringen (Wagner: „da des Zaubers mächtig ich bin"), singt den Liebeszauber, um Frauen ihren Männern abspenstig zu machen, und schlägt mit der Zauberrute, ist Erfinder der Runen, und in dem Mythos von Odin und der Rinda bei Saxo Gr. ist er auch Gott der Heilkunde, wie er im zweiten Merseburger Zauberspruch den ausgerenkten Fuß des kranken Götterpferdes bespricht.

Bei Wagner entspricht die Stelle in der Götterdämmerung:

„Ein kühner Gott
trat zum Trunk an den Quell;
seiner Augen eines
zahlt er als ewigen Zoll"

vollkommen dem Mythos. Über eine andere Stelle, die nicht minder tief im Mythos begründet ist, hat man sich den Kopf zerbrochen. Wotan sagt im Rheingold, daß er, um Fricka zum Weibe zu gewinnen, sein eines Auge — also die Sonne — werbend daran gesetzt habe. Durch neuere Forschungen (Gehring, Edda zu Völuspa V. 34) wird Wagners dichterische Auffassung bestätigt. Danach ist Frigg (die Geliebte, die Gattin) Sonnengöttin und wohnt in den „Meersälen" (Fensalir), da die Sonne am Abend sich zur Ruhe in das Meer niederläßt. Das ist die Stelle, wo das zu Pfande gesetzte Auge Wotans ruht. Wotan hat also dieses Auge in dem Sinne fortgegeben, daß er dafür Fricka, die Sonnengöttin, zur Frau erhalten. Mond und Sonne galten in deutscher, volkstümlicher Auffassung als Mann und Frau, besonders im Aberglauben der Oberpfalz (Schönwerth, Oberpfalz II, S. 51, 57). Als sie Hochzeit hielten, tat der Mond, der stäts als etwas kalt und langweilig gilt, in der Brautnacht der feurigen begehrenden Braut nicht zur Genüge; er hätte lieber geschlafen. Das verdroß die Sonne, und sie schlug dem Mann eine Wette vor, daß, wer von ihnen zuerst erwachen würde, das Recht haben sollte, bei Tage zu scheinen, welches Recht der Sonne verblieb. So heißt es in einer lettischen Sonnenmythe:

„Es nahm der Mond die Sonne
Zur Frau am ersten Frühling.
Die Sonne die stand früh auf,
Es schied der Mond von dannen.
Mond wandelte nun einsam,
Faßt Liebe zu dem Frühstern.
Perkun in großem Zörne
Zerhieb ihn mit dem Schwerte.
Was gingst Du von der Sonne?
Was liebtest Du den Frühstern,
Zur Nachtzeit einsam wandelnd?
Das Herz ist voller Trauer."

In Island wird behauptet, daß die Sonne das Gesicht der Eva zeige, der Mond dagegen das des Adam (Maurer, Isländ. Sagen S. 185). Der

regelmäßige Lauf von Sonne und Mond und ihre runde, an einen Menschenkopf erinnernde Gestalt legt ihre Vergleichung mit zwei menschlichen Wesen nahe, die in gewisser Beziehung zu einander stehen, entweder als Mann und Frau, als Liebender und Geliebte, oder als Bruder und Schwester. Die Erzählung aus der Oberpfalz (Schönwerth, II, 213) von dem großen mythischen Herrscherpaar, das in der Zauberei wohlerfahren ist, namens Woud und Freid geht auf Wotan und Frigg zurück. Er ist ein König mit langem wallendem Barte und feurig blitzendem Auge, das andere erblinden macht. Sie wird eifersüchtig, sie fürchtet dem Gatten nicht zu genügen und fesselt ihn in Liebe durch einen Schmuck. Dies ist nach J. Grimm (Kl. Schr. V, 428) ein belangreiches Überbleibsel aus dem Munde des Volks, von einer alten Kindsmagd aus Neuenhammer der Frau Schönwerths erzählt, also kein Plagiat aus der Edda mit absichtlich versteckenden Änderungen, wie man Schönwerth vorgeworfen hatte. Die Ähnlichkeit dieser Erzählung mit der Darstellung Wagners im Rheingold fällt in die Augen. Die Ehezwistigkeiten zwischen Wotan, der da sagt: Wandel und Wechsel liebt, wer lebt — die Launen des Mondes (Mondwechsel), Hang zu Liebschaften!! — und zwischen seiner Gemahlin Fricka, die bei dem Golde gleich an ihren Schmuck denkt, ihrem Manne gegenüber in der Walküre das große Wort führt und schließlich recht behält — (der Mond muß der Sonne weichen), gehen auf den alten Mythos zurück.

Die Worte Wotans an Siegfried:

„Mit dem Auge,
das als anderes mir fehlt,
erblickst du selber das eine,
das mir zum Sehen verblieb",

haben folgenden Sinn: die Sonne steht in der Person des Siegfried — denn dieser ist Sonnenheld, Lichtgott — wieder dem Monde gegenüber. Diesmal aber ist es eine männliche, keine weibliche Sonne, vor der männlichen Sonne muß abermals der Mondgott weichen: der Mond tritt vor der Sonne ins Dunkel zurück. So erlangt auch in der Tragödie Wagners Siegfried, das Sinnbild des triumphierenden Lichtes im ethischen Sinne, den Sieg über Wotan, das Sinnbild des schwankenden, matten, zurückweichenden, sich selbst beschränkenden Mondlichtes.

Daß Wagners Wotan so zu fassen ist, schließe ich aus der Vorschrift für die Kostümierung des Wotan im Rheingold, daß die Mondsichel als Weisheitstrinkhorn an seinem Metallgürtel hängen sollte. Sodann wird Wotan in szenisch dekorativer Hinsicht an drei Stellen des „Siegfried", wo er als Wanderer auftritt, vom Mondschein beleuchtet. Wenn er sich in Mimes Höhle im ersten Aufzuge als des Speeres starken Herrn, also in seiner vollen Göttlichkeit, zu erkennen gibt, erstrahlt seine Gestalt plötzlich in magisch bläulichem Lichte. Im zweiten Aufzuge, als der Wanderer bei

Nacht zur Neidhöhle fährt, bricht bei dessen an Alberich gerichteten Worten: „Wen gewahr' ich im Dunkel dort?" wie aus einem plötzlich zerreißenden Gewölk Mondschein herein und beleuchtet des Wanderers Gestalt, so daß dieser von Alberich erkannt wird. Im dritten Aufzuge endlich wird der Wanderer bei dem nächtlichen Gewitterſturme vor Erdas Grotte wiederholt von dem zwischen dem Gewölk hervorblitzenden Mondlicht bestrahlt. Unter Odins Speer ist möglicherweise die Lichtsäule des Mondes symbolisiert worden, denn „die Lichtsäule des Mondes steigt säulenartig auf, wie ein Stab, die Lichtsäule der Sonne dagegen zerstreut und hierhin und dorthin" (W. Schwartz, der rote Sonnenphallus der Urzeit, Zeitschrift für Ethnol. 1874 S. 178).

Mit dem bläulichen Mondlicht hängt es zusammen, daß die blaue Farbe Wuotans Leibfarbe ist (Rochholz, Deutsch. Glaube II, 18). Sein dunkelblauer, die Gestalt vollkommen umschließender Leibmantel, der auch grau, weiß oder vielfarbig, fleckig oder gestirnt erscheint, ist der dunkelblaue Nachthimmel oder Wolkenhimmel mit seinen wechselnden Farben. Wie der Mond, kann Odin Gestalt und Aussehen wechseln, wie er nur will (Ynglingasaga C. 6). Der „Feuermann und Ohnekopf", von dem sich die Hirtenknaben in Höltys Gedicht „Das Feuer im Walde" erzählen, ist Wotan, der seinen Kopf zu Zeiten auch unter dem Arme trägt und in der Edda Skilfing der Erschrecker, Grim oder Grimnir der Verlarvte, Swipal = fähig verschiedene Gestalten anzunehmen, heißt.

Da der Mond ohne Rast und Ruh am Himmel zu jagen scheint, so ist er zum wilden Jäger gemacht worden. Der Name Hackelberg, richtiger Hackelbern, den Wotan als wilder Jäger in einem Teile Westfalens, im Harz und im Thüringer Walde führt, bedeutet nach J. Grimm Mantelträger. Hackelberg hat bisweilen ein feuriges Aussehen. Er jagt des Nachts durch die von zusammengewachsenen Ästen gebildeten Löcher (Schambach und Müller, Niedersächs. Sagen Nr. 99, 10 und 11), was heißt das weiter als: Der Mond ist durch die Bäume sichtbar. Der Hastjäger ist nach seinem Tode verflucht, ohne Ruhe und Rast immerfort zu jagen, (ebenda Nr. 101). Von Odin wird erzählt, daß er eine Zeit lang von Weib und Reich verbannt war, dann aber doch wieder zurück gekehrt sei: der Mond ist immer wieder sichtbar, wenn er auch zeitweise vom Himmel verschwunden ist. Den breitkrempigen Reisehut, Schlapphut, der in Tiroler Sagen zu einem dreieckigen Hut, Dreispitz, geworden ist, erklärt Siecke aus der Form des Mondes bald vor oder nach dem Vollmonde. Im Norden heißt Odin Sidhott, d. i. einen breiten Hut tragend. In deutschen Sagen spielt dieser Hut eine große Rolle. Da der Mond auf das Wetter einen bedeutenden Einfluß ausübt, ist Wotan in sekundärer Beziehung zum Windgott geworden, und der Wind spielt in diese Sagen fortwährend hinein. „In der Maingegend, auf der Wettenburg, zeigte sich einem Bauern vor noch nicht gar langer Zeit ein großer

Mann in weitem, vielfarbig schillerndem Mantel, gelbem Unterkleid mit blauen Sternen darauf und einem besonders großen Hut. Heftige Bewegung in der Luft, sodaß die Bäume sich neigten, begleitete die wunderbare Erscheinung" (Alexander Kaufmann, Z. f. M. IV, 22). „Am guten Mann" heißt eine Stelle am linken Mainufer auf dem Wege von Leider nach Stockstadt, wo sich ein guter Geist zeigt, der den Verirrten zurecht weist. Er hat nichts Auffallendes in seiner Erscheinung, sieht vielmehr mit seinem Schlapphute, seiner blauen Jacke und seinen kurzen ledernen Beinkleidern einem Landmann völlig ähnlich (A. v. Herrlein, Sagen des Spessarts, Aschaffenburg 1885 I, Nr. 24). Bei Oberlarg im Sundgau ist eine unheimliche Stätte: da schreitet zuweilen ein schwarzer Mann, mit breitem, großem Lapphut den Berg hinan. Er sieht finster und fürchterlich aus und hat nur ein einziges Auge (Alsatia 1856 S. 130). Einer aus dem Traverstale ging mit seinem Hund auf die Jagd. Als er oben auf dem Creux du Vent (ein Halbkreis senkrechter Felsen) anlangte, sah er einen großen Mann an einen Stein gelehnt, gehüllt in einen weiten grauen Mantel, auf dem Kopfe einen großen breitkrempigen Hut, der das Gesicht völlig verdeckte. Der Mann, neugierig, trat grüßend näher, hatte aber kaum den Mund geöffnet, als ihn ein Wirbelwind wohl zwölfmal im Kreise herum drehte, und als er zur Besinnung kam, er sich unten im Tale fand, wo er gefrühstückt, (Henne a. Rhyn S. 532). — Dem „Nächtlichen Reiter mit dem Wetterhut" bei Ertingen glühen unter dem Wetterhut ein paar Augen wie Feuerkohlen hervor. Bei Hohenstatt muß der Breithut oder Langhut umgehen, ein alter bösartiger Burgherr. Bald kommt er zu Roß und Wagen, bald zu Fuß. Den Namen hat er von dem breiten Schlapphut, welcher ihm bis über die Achsel reicht. Wie's Wetter fährt er unter Peitschenknall und dergl. einher (Schwartz, Indog. Volksglaube S. 185 ff.). — Ein auf einem Wagen daherjagender Mann, der beständig mit der Peitsche knallt, fährt bald in der Luft, bald auf der Erde und ruft den Leuten zu, aus dem Wege zu gehen. Wegen des breitrandigen Lederhutes (Schlapphutes), den er trägt, heißt er allgemein der „Breithut". Er soll ein vornehmer Herr gewesen sein, der ein Schloß hatte (Ernst Meier, Schwäb. Sagen Nr. 103). „Der Eintöffler" hat einen langhaarigen Hut (ebenda Nr. 105). Im Oberen-Wald bei Wurmlingen haust der „Junker Jäkele von Presteneck oder der Schimmelreiter". Der hatte eine halbe Stunde von Wurmlingen, in Poltringen, ein Schloß, wo er nach seinem Tode umging und öfters mit der Pfeife im Munde am offenen Fenster rauchend gesehen worden ist. Er war so stark, daß er nie „sperrte", wenn er einen starken Berg herabfuhr, sondern er faßte aus dem Wagen nur mit der Hand das Rad an und konnte es festhalten. Auch war er ein sehr wilder Jäger, der selbst am Sonntag, während des Gottesdienstes, jagte und lärmte. Er reitet einen weißen Schimmel; eine Koppel Hunde, die alle an den Schweif seines Pferdes gebunden sind, läuft hinter-

drein." Aus den Einzelangaben, daß Hunde im Gefolge des Schimmelreiters sind, dieser als Jäger gekleidet ist und einen Gaul reitet, der ganz weiß ist und mit roten Flecken getupft (die Sterne?) einen metallnen Halbmond trägt, erhellt, daß Wotan als Mondgott dahinter versteckt ist (Meier ebenda Nr. 113). In Nr. 116 heißt es dort weiter: „Oft, wenn man durch das Wäldchen geht, ist es so still darin, als ob alles eingeschlafen wäre, indem oft nicht ein Blatt sich regt. Dann bricht mit einem Male ein krachender Sturm los, daß man meint, es müßten alle Bäume zusammen brechen. Und das kommt von dem Schimmelreiter her." — „Der Ranzenpuffer", der auch Brüller oder Reiter genannt wird, erschreckt alle Leute im Walde, nicht nur durch Brüllen und erbärmliches Geschrei, sondern auch durch folgenden Spuk. Die Menschen sehen oft plötzlich einen schwarzen, breitrandigen Bauernhut auf der Erde liegen; wenn sie dann aber danach greifen und ihn aufheben wollen, ist's ein Stein (ebenda Nr. 124).

In Tirol erscheint Wotan als Lorg (einäugiger Riese), der gewöhnlich einen flatternden weißen Mantel anhat (Zingerle, Tiroler Sagen Nr. 2). Eine stark verblaßte Erinnerung an den alten Mondgott und dessen Einfluß auf die Witterung zeigt folgende Sage. In der Vorstadt zu Brugg liegt ein kleines Haus, das einer fremden im Auslande lebenden Herrschaft gehört und von einer daneben wohnenden Magd in Stand gehalten wird. Alle Läden sind geschlossen, nur zu e i n e m Fenster schaut seit undenklichen Zeiten immer der selbe Mann heraus, so oft die Witterung ändern will. Er trägt einen grauen Hut auf dem Kopfe, man nennt ihn Günnä, ohne weiter was von ihm zu wissen, als daß er sich hier angekauft und Unrecht begangen haben soll, und daß ihm die Magd, der er jedoch nie begegnet, jeden Morgen das Bett frisch machen muß (Frau Holle?), wofür jedesmal ihr Lohn auf dem Nachttischlein liegt (Rochholz). Es sei bemerkt, daß der Name Günnä eine volkstümliche Entstellung ist von Guenis, Guetigs, Guotis, Multis, Muoltis, Muotis heer — die Buchstaben m und g treten mundartlich oft für w ein —, die Namen sind also verderbt aus Wuotisheer, Wüetis, wie die wilde Jagd an einigen Orten Süddeutschlands und der Schweiz heißt. Hierher gehört ein hübsches Schweizer Kinderrätsel, das den natursymbolischen Sinn des Mondes und der Sterne genau wiedergibt:

De Muot	andere Lesart: de mueth
mit de breit Huot	mit de breit huet
het meh Gäst	het meh gäst
als der Wald Tannäst	wedder der Wald tannäst.

d. h. Wuotan, d. i. der Mond mit seinem breiten Hute, der Wolke, hat mehr Gäste, die Sterne, als der Wald Tannenäste. De mueth ist der Aargauer Name des breithutigen Gottes Wuotan (Z. f. M. I, 147; vgl. Henne a. Rh. 516, 528).

In der Schweiz führt Wuotan von seinem breiten Hute (lat. pileus, pileum die Filzkappe, Filzmütze), den Beinamen Pilatus, auch Pileatus,

d. i. der Gehutete: im „Freiamte" in der Schweiz ist er an den Berg Pilatus (der von seiner Nebelkappe den Namen trägt) versetzt und mit dem jüdischen Landpfleger Pilatus verwechselt worden (Henne 518). Wenn in einer schleswig-holsteinischen Sage (bei Müllenhof S. 292) die Zwerge über ihres Königs Tod klagen: As Pilatie duad, Hatje Pilatie duad, so mag hier der Zwergkönig von seiner unsichtbar machenden Nebelkappe ebenfalls den Namen Pilatus erhalten haben.

„In den altnordischen Liedern und Sagen erscheint oft ein großer alter Mann, einäugig, bärtig, mit niedrigem Hute, in einen Mantel eingehüllt. In der Wildnis und in der Königshalle, im Seesturm und im Schlachtgewühl zeigt er sich; jungen Königssöhnen und lebensmüden Helden tritt er nahe, hier gabenspendend und hilfreich, dort Zank stiftend und todbringend. Mancherlei Namen führt er: bald wird er nicht genannt, doch kenntlich bezeichnet, bald auch hat er den rechten Namen, Odin, der Asen Höchster" (Uhland, Sagenforschungen I, 138). Als großer alter einäugiger Mann, mit einem gefleckten Mantel angetan, barfuß und mit Linnenhosen an den Beinen, mit einem tief in das Gesicht herabreichenden Hute, erscheint Odin in der Halle König Volsungs bei Signys Hochzeit und stößt ein Schwert in den Stamm (Volsunga-Saga, herausg. v. Edzardi C. 3). — Dieser „Alte vom Berge" erscheint in verschiedenen Sagen. Im Märchen von Dornröschen (Nr. 50 bei Grimm) rät der gute Alte dem furchtlosen Jüngling vergebens ab, in das verwunschene Schloß zu gehen; in Nr. 4 tritt in das verwunschene Schloß ein Mann herein, der größer ist als alle anderen und fürchterlich aussieht: er ist aber alt und hat einen langen weißen Bart. „Der Alte vom Berge" in einer Sage aus Unterfranken läßt sich von den Leuten wenig sehen, jagt im Walde Schönert (= Schöne Hard) und fährt in einem Wagen mit sechs wilden Füchsen wie Blitz und Wetter am steilen Berge herab (Z. f. M. I, 302). „Eine Frau aus Schreiberhau i. Riesengeb., welche noch gegen Sonnenuntergang bei der Abendburg mit Holzlesen beschäftigt war, sah plötzlich einen alten Mann vor sich stehen, der sie in barschem Tone fragte, was sie hier zu suchen habe. Der Schreck über die unerwartete und abenteuerliche Erscheinung des Mannes warf die Frau für längere Zeit auf das Krankenbett" (Kuhnau, Schles. Sagen 2158, 7). — Den alten Germanen war auch der Einfluß des Mondes auf das Meer (Ebbe und Flut) bekannt, daher hieß Odin im Norden Kjalar = Wogenherr, Farmagud, Farmatyr = Herr der Schiffsladungen, Gott der Frachten, er hatte Gewalt über das Meer, war Beschützer des Handels und verlieh den Kaufleuten günstigen Wind. Unter dem Namen Hnikar (der Stoßer) in Sigurds Schiff aufgenommen, sänftigte er die empörten Wogen und bewirkte, daß der Sturm sich legte (Das Lied von Regin V, 18).

Der Gott, von welchem das Wetter und jede Lufterscheinung abhängt, sorgt natürlich zugleich für das Gedeihen der Erdgewächse, namentlich der

Feldfrüchte. So ist er in Deutschland vielfach zum Erntegott geworden. Weiterhin ist es begreiflich, daß derjenige Gott, der die Natur beherrscht, der sie belebt und wieder erstarren läßt, auch nach dem Tode den Geist des Menschen aufnimmt. So ist er zum Totengott geworden, der auf dem Schlachtfelde seines Amtes waltet, dem die Walküren als Totenwählerinnen unterstellt sind und dem die nächtlichen schwarzen Vögel, die Raben, und die Nachts auf Raub ausgehenden Wölfe, die noch Hans Sachs die Jagdhunde Wodans nennt, heilig sind. Beide Tiere haben das Gemeinsame, daß sie sich von den Leichen auf dem Schlachtfelde ernähren.

Verbreitet ist die Sage in Deutschland, daß im Monde ein Mann wohne, der dahin versetzt sei, weil er am Sonntag während der Kirche Holz gestohlen, Reiser gebunden oder Mist gebreitet haben soll. Dieser Mann ist Wodan, ein herabgesetzter Mondgott. Die Verdunkelungen, die Flecken des Mondes wurden mit einer Dornwelle in Verbindung gebracht. Eine Dornwelle, ein Reisholzbündel, gibt die Sage dem Mann im Monde an die Hand, die dazu passende Axt auf die Schulter und läßt ihn zur Strafe für Holzdiebstahl in den Mond versetzt sein (H. Neus, Z. f. M. III, S. 367). Um nicht gesehen zu werden nimmt der Pfirsichdieb, der dann in den Mond versetzt ward, Dornengestrüpp auf die Schulter (Schneller, Sagen aus Welschtirol 221, vgl. Kuhn, Westfälische Sagen II, S. 82 über die Beziehung der Dornen zum Monde).

Das Gestirn des großen Bären heißt auch Wotans Wagen (Wuotanes wagan, Z. f. M. II, 190), und das Sternbild des Wagens ist Hackelbergs Gespann. Eine niedersächsische Sage (Nr. 95 bei Schambach und Müller) „Der ewige Fuhrmann" lautet: Ein Bauer will am Freitag Holz aus dem Walde holen, was verboten. Er wird an den Himmel versetzt und muß dort als Fuhrmann ewig den Wagen fahren. Sein Wagen ist der Siebenstern, vier der Sterne bezeichnen die vier Räder, die drei andern sind die vorgespannten Pferde. Vor Mitternacht kommt der Fuhrmann herauf, nach Mitternacht kommt er zurück. Die drei Pferde des ewigen Fuhrmanns sind an den vorderen linken „Schinkel" gespannt, das mittlere hält er selbst etwas links, und der linke Schinkel ist noch jetzt ein wenig verbogen. In den Sagen vom Wilden G'jaid (Judenburger Kreis, Sagen aus Steiermark, Z. f. M. II, 32) wird die Mondsichel als Schlitten des Mondgottes vorgestellt. Die wilden Jäger ziehen ein sodnerbares Fuhrwerk nach. Das besteht aus einer Art Schlitten, der fast gestaltet ist wie ein Schiff, er geht ganz flach und meistenteils in der Luft, und hat unterhalb eine scharfe Schneide, gleich einer Pflugschar.

Die verschiedenen Mondphasen übten bedeutenden Einfluß aus auf den glücklichen oder unglücklichen Erfolg wichtiger Unternehmungen. Daher ward Wotan zum Gott des Erfolges und ist im Stande, Wünsche zu gewähren. Odin wird zum „Wunsch" (Oski) und heißt „Herr des Wunsches",

seine Walküren ôskmeyjar Wunschmädchen, und das Ausschlaggeben über Kampf und Sieg ist in ihre Hand gelegt.

Astronomisch genommen, sind die Gestalten des Mondes vier: Neumond, erstes Viertel, Vollmond und letztes Viertel. Dem Augenschein aber fallen bloß drei Gestalten auf: Wachsender, voller und abnehmender Mond. Daraus ergab sich von altersher entweder eine dreifache Gestalt des Mondwesens oder seine Zerteilung in drei Gestalten oder Personen. Aus der Dreizahl der Mondphasen ist die große Beliebtheit der Dreizahl in den mythologischen Gestalten der Germanen zu erklären. „Diese Dreizahl und Dreimaldreizahl beherrschen derartig die Mythologie der arischen Völker, daß sie geradezu als Hauptkennzeichen arischer Herkunft der Mythen gelten können (Siecke)". Einige Beispiele für die Beliebtheit der Dreizahl. Im Norden werden gewöhnlich drei Götter nebeneinander genannt. Julius Cäsar erwähnt drei Götter der Germanen Sol, Luna und Vulkanus (Ziu, Wodan, Loki?). Tacitus erwähnt drei Hauptstämme der Germanen. Über die rechtliche Bedeutung der Dreizahl bei den Germanen handelt J. Grimm (Rechtsaltert. 208): klassisch für das deutsche Recht sind die Zahlen 3, 7, 9, während die bloße Zweizahl keinen rechtlichen Grund hat. Es heißt noch jetzt: alle guten Dinge sind drei. Tres faciunt collegium. Drei jährliche Opferfeste gab es in der Heidenzeit, welche im Anfang des Sommers, des Winters und in der Wintermitte gefeiert wurden. Drei menschliche Stände waren im Norden: Sklaven, Freie und Edle. In deutschen Märchen sind zwei unvollkommene Mondgestalten neidisch auf den Vollmond, der sie aber gehörig beschämt: so im Märchen vom Aschenputtel, im Märchen von den drei Schwestern: Ein-, Zwei- und Dreiäuglein (Hausmärchen Nr. 130 bei Grimm). Die bleibendste Bedeutung aber unter diesen mythischen Gestalten behielten die drei Schicksalsgöttinnen, die Nornen (griechischen Moiren), die in zahllosen deutschen Sagen webend, spinnend, schatzhütend, wäscheaufhängend und dergl. erscheinen. Es sind nach dem ursprünglichen Sinne die drei Mondphasen, da der Mond zum Schicksale des Menschen in geheimnisvolle Beziehung gesetzt wurde.

In Wagners Leben und Wirken nimmt die Dreizahl einen breiten Raum ein. Er ist im Jahre 1813 geboren und gestorben am 13. Februar 1883, jedes seiner Stücke zerfällt in echt künstlerischer Gliederung in drei Aufzüge mit je drei Hauptszenen, in seinem Hauptwerke, der Trilogie, kommen drei Nornen, drei Rheintöchter und neun Walküren vor, u. dgl. m.

Dr. **Ernst Meinck**, Studienrat.

Gurnemanz.

„Am Karfreitage erwachte ich zum ersten Male in diesem Hause bei vollem Sonnenschein: das Gärtchen war erblüht, die Vögel sangen und endlich konnte ich mich auf die Zinne des Häuschens setzen, um der langersehnten, verheißungsvollen Stille mich zu erfreuen. Hiervon erfüllt, sagte ich mir plötzlich, daß heute ja Karfreitag sei, und entsann mich, wie bedeutungsvoll diese Mahnung mir schon einmal in Wolframs Parzival aufgefallen war. Seit jenem Aufenthalte in Marienbad, wo ich die Meistersinger und Lohengrin konzipierte, hatte ich mich nie wieder mit jenem Gedichte beschäftigt; jetzt trat sein idealer Gehalt in überwältigender Form an mich heran, und von dem Karfreitagsgedanken aus konzipierte ich schnell ein ganzes Drama, welches ich, in drei Akte geteilt, sofort mit wenigen Zügen flüchtig skizzierte." Diesem Bericht steht ein zweiter von Hans von Wolzogen in den Bayreuther Blättern 1885 S. 48 ff. mitgeteilter, nach des Meisters mündlicher Erzählung aufgezeichneter zur Seite: „ein herrlicher Morgen war aufgestiegen über See und Gebirge des Züricher Landes, und hinaus blickte er vom Altane seines eben gewonnenen stillen Asyls in den sonnigen Zauber der frühlingsfrischen Natur. Du sollst nicht Waffen tragen an dem Tage, da der Herr am Kreuze starb! — so schallte es ihm da entgegen wie mit Engelszungen aus dem Frieden dieser feierlichen Welt, eine Stimme aus weiter Ferne, ein Gralsklang aus den Tagen seines Lohengrin, eine lange verklungene Erinnerung aus der Zeit, da er einst im böhmischen Walde das Gedicht vom Parzival gelesen. Vor ihm schwebte das Bild des Gekreuzigten; und Wehr und Waffen der philosophisch geklärten Weltkritik, der historisch geschärften Weltverachtung, die legte er still zur Seite. Der Dichter des Wotans, der Sänger des Siegfried, der Denker des Buddha, erfuhr an sich den schöpferisch bestimmenden Eindruck des heiligen Karfreitagswunders; er entwarf die erste Skizze des Dramas vom Parzival". Am Karfreitag des Jahres 1857, am 10. April entstand der erste Entwurf des Parzivaldramas in drei Akten. Der Einzug ins Asyl auf dem grünen Hügel fand allerdings erst am 29. April statt. Aber Ort und Zeit, Asyl und Karfreitag, hafteten so fest im Gedächtnis des Meisters, daß ein Irrtum ausgeschlossen ist. Das Karfreitagserlebnis geschah vermutlich vor dem eigentlichen Einzug bei einem Besuch des Asyls; insofern ist der Bericht zu berichtigen, also in einer unwesentlichen Nebensache, nicht in der Hauptsache. Vorher war Parzival nur als Pilger im ersten Entwurf des Tristandramas erschienen (vgl. Bayreuther Blätter 1915 S. 145). Der Gesang des Gralssuchers war vom Hirten aufgenommen worden und verwob sich mit den schwermütigen Gedanken des sehnenden Tristan. Vom Inhalt der Karfreitagsszene erfahren wir einige Andeutungen im Briefe an Frau Wesendonk vom 1. Oktober 1858: „wenn daher dieses Leiden (des Tieres) einen Zweck haben kann, so ist dies einzig die Erweckung des Mitleidens im Menschen, der dadurch das verfehlte Dasein des Tieres in sich aufnimmt, indem er überhaupt den Irrtum alles Daseins erkennt. Diese Bedeutung wird Dir einmal aus dem dritten Akte des Parzival, am Karfreitagsmorgen, klar werden".

Wolfram erzählt im neunten Buche seines Gedichtes, wie Parzival nach langer Irrfahrt dem Gralsgebiete wieder nahe kommt. Er findet zuerst die als Klausnerin über dem Sarge Schionatulanders büßende Sigune. Hernach hat er eine Begegnung mit einem wallfahrenden Ritter.

Einst fiel ein dünner Schnee bei Nacht,
doch dick genug, dabei zu frieren;
da traf er tief in Waldrevieren
den Mann, der, wie's der Himmel wollte,
den Weg des Heils ihn weisen sollte.
Das war ein Ritter ganz ergraut,
jedoch von linder lichter Haut;
in gleicher Farbe ging sein Weib.
Sie trugen auf dem bloßen Leib
zur Beichtfahrt Röcke grob und grau
von hartem Stoffe haarig rauh.
Der werte Held, Herr Parzival,
erglänzt von Kopf zu Fuß in Stahl
voll ritterlicher Herrlichkeit,
gar ungleich jenem Büßerkleid,
das den ergrauten Mann umschloß.
Er lenkte aus dem Pfad sein Roß
und forschte nach der Waller Fahrt,
wovon Bescheid ihm freundlich ward.
Doch war des grauen Ritters Klage,
daß er an diesem heilgen Tage
zum Hohne frommer Sitte
in vollen Waffen ritte
und sich nicht barfuß ließe sehn,
die Tageszeiten zu begehn.
Heut ist Karfreitag, jener Tag,
des alle Welt sich freuen mag
mit Seufzen, Angst und Reue.
Wo sah man größre Treue,
als die Gott heut an uns beging,
da er für uns am Kreuze hing?
Euch jammre, Herr, seid Ihr getauft,
wie teuer uns sein Blut erkauft.
Er hat sein kostbar Leben
für unsre Schuld gegeben,
da durch die Schuld der Mensch verloren
und für die Hölle ward erkoren.
Wenn anders Ihr kein Heide seid,
so denket, Herr, an diese Zeit!
Auf unsern Spuren reitet fort.
Es haust vor Euch nicht ferne dort
ein heilger Mann; der gibt Euch Rat
und macht Euch frei von Missetat.
Wollt Ihr ihm Reue künden,
er scheidet Euch von Sünden.

So wird Parzival zum ritterlichen Einsiedler Trevrizent, seinem Oheim, gewiesen. Sein Roß trägt ihn zur Klause bei dem wilden Quell.

Hier hauste Trevrizent der weise;
den nährte täglich schlechte Speise:
auf Wein, auf Brot tat er Verzicht;
was Blut hat, das berührt er nicht.
So stand sein heilges Leben.
Wie's Gott ihm eingegeben,
war er bemüht, sich zu bereiten
für seines Himmels Herrlichkeiten.
Nun hört der Held aus seinem Munde
des Grals geheimnisvolle Kunde.
Sobald der Klausner ihn ersah:
Weh, Herr, begann er, was geschah
Euch Schlimmes in der heilgen Zeit?
Hat Euch in dieses Eisenkleid

schweren Kampfes Not getrieben?
Doch ist der Kampf Euch fern geblieben,
so stünd' Euch besser andre Tracht,
hat nicht der Stolz die Übermacht.
Ich bitt' Euch, steigt vom Rosse nun,
es wird Euch frommen, auszuruhn,
und wärmt Euch hier am Feuer.

Parzival entsinnt sich, daß er schon früher einmal nach seinem Ausritt aus der Gralsburg in der Klause einkehrte. Trevrizent hat die Zeit in seinem Psalter vermerkt: es sind fünfthalb Jahre und drei Tage seitdem verflossen.

Nun weiß ich erst, rief Parzival,
wie lang ich irrte dort und da
und Glückes Trost mich übersah!
Ach, Freud und Glück ist mir ein Traum.

In langem Gespräch hört Parzival aus Trevrizents Munde die Kunde vom Gral und Amfortas, der angesichts des Grales nicht sterben kann. Alle Heilmittel sind umsonst.

Wir fielen nieder vor dem Gral:
sieh', da erschien mit einem Mal
die Schrift: es wird in künftgen Tagen
ein Ritter kommen; wird der fragen,
was Amfortas dem König fehlt,
so hat ein Ende, was ihn quält.

Parzival gesteht seinem Oheim, daß er in Munsalvaesche die Frage versäumte.

Dort blieb der Held noch vierzehn Tage
vom Wirt verpflegt, wie ich euch sage:
Kräuter nur und Würzelein,
das waren ihre Leckerein.
Die Armut litt der Held im stillen
um eines süßen Trostes willen,
da ihn sein Wirt von Sünden schied
und ihn doch ritterlich beriet.

Was dem Meister an jenem Karfreitag des Jahres 1857 in den Sinn kam, war vor allem die Mahnung des wallfahrenden Ritters: du sollst nicht Waffen tragen am Tage, da der Herr am Kreuze starb! Parzival am Karfreitag im Zwiegespräch mit einem alten Ritter — dieses Bild erschaute das Auge des Dichters.

Die szenische Weisung für den dritten Aufzug des Parsifal lautet: „freie, anmutige Frühlingsgegend mit nach dem Hintergrunde zu sanft ansteigender Blumenaue. Im Vordergrunde, an der Waldseite, ein Quell; ihm gegenüber, etwas tiefer, eine schlichte Einsiedlerhütte, an einen Felsen gelehnt". Das ist Wolframs „fontan la salvatsche"-Wildborn, bei Wagner aber wie Munsalvaesche zum „heiligen Quell" umgedeutet. Trevrizent haust in einer Höhle, die noch winterliche Schneelandschaft ist durchaus unwirtlich geschildert. Im Parsifal erglänzt die Blumenaue in südlich warmer und reicher Lenzespracht: „es lacht die Aue". Das Züricher Karfreitagserlebnis vollbrachte diese Wandlung und Verklärung des Schauplatzes. „Bei Wolfram ist Schneetreiben und Frost, so daß die zwei Töchter des Alten Mitleiden mit dem jungen Ritter haben, der tiefer in den Wald zum Einsiedler reiten soll. Wagner dagegen ist bei vollem Sonnenschein und Vogelgesang im ergrünten Garten; er sieht die Blumenaue. Das ist bezeichnend für das ganze Verhältnis des Parsifaldramas zu seinen epischen Quellen. Leise Anregungen werden mit voller Selbständigkeit aus eigener Erfahrung und mit eigenster Gestaltungskraft umgewandelt, erhalten zugleich Bildkraft und tiefen Sinn, von dem die

Vorgänger nichts ahnten" (Max Koch, Richard Wagner III, 1918 S. 567). Und nur diesem neuen Grunde vermochte der Karfreitagszauber, das Erlösungswunder zu entkeimen. Die alte Überlieferung ward des Meisters volles Eigentum und erfuhr eine völlige Wiedergeburt und Erneuerung, nicht etwa nur eine Wiederholung. Im alten Ritter, der in der ersten Skizze zum irrenden Parzival sprach, verschmolzen zwei Wolframsche Gestalten, der bußfertige graue Wallfahrer und Trevrizent, in der Weise, daß vom ersteren die bedeutungsvolle Karfreitagsmahnung ausging, vom letzteren die äußere Erscheinung des ritterlichen Einsiedlers entnommen ward. Trevrizent sprach die Mahnung des greisen Wallers, so etwa stellte sich die erste Szene des Parsifaldramas dem Seherblick des Meisters am sonnigen Morgen des 10. April 1857 dar. Dem Gralsucher, der schon im ersten Tristanentwurf erschienen war, gesellte sich Gurnemanz, der das erste Wort im neuen Drama sprach. Mit untrüglich sicherem Gefühl geriet Wagners Erinnerung auf Wolframs neuntes Buch, das Haupt- und Mittelstück seines Gedichtes, wo er vom Gral die geheimnisvolle Kunde gibt. Von hier aus baute sich zwanglos das Drama in drei Aufzügen auf: Parzivals erster vergeblicher Gralbesuch, seine Versuchung auf der Weltfahrt und seine Rückkehr zum Gral. Die wirre Buntheit des alten Gedichtes ward gleich von Anfang an zu wenigen eindrucksvollen Bildern, in denen die Idee anschaulich zur Erscheinung kam, verdichtet.

In den folgenden Jahren bis zum August 1860 beschäftigte sich der Meister, wie aus den Briefen an Frau Wesendonk hervorgeht, oft mit dem Parzivaldrama, vornehmlich aber mit den Gestalten des Amfortas — „es ist mein Tristan des dritten Aktes mit einer undenklichen Steigerung" — und der Kundry, der Gralsbotin, des „wunderbar weltdämonischen Weibes".

Der Münchener Parzival vom August 1865 läßt die ganze Handlung mit allen Einzelheiten und alle Gestalten genau erkennen. Hier wird zum ersten Male Gurnemanz mit Namen genannt. Aus wiederholter Lesung des Wolframschen Gedichtes in den Bearbeitungen von San Marte (1836, 2. Aufl. 1858) und Simrock (1842; 2. Aufl. 1849; 3. Aufl. 1857) fanden zahreiche einzelne Züge Aufnahme im Drama. So erweiterte sich auch die Gestalt des alten Ritters vom Karfreitag zum Gurnemanz des ersten Aufzugs. Wolfram kennt gemäß seiner französischen Vorlage einen ritterlichen Zuchtmeister des jungen Parzival, Gurnemanz und den Einsiedler-Oheim Trevrizent, der den aus der Irrnis und der Leiden Pfade zum Gral heimkehrenden Parzival in die Geheimnisse des Grales einweiht und von seiner Sündenlast befreit. Gurnemanz und Trevrizent sind ganz verschiedene Personen, Gurnemanz hat gar keine Beziehungen zum Gral. Hier greift die dichterische Schöpferkraft des Dramatikers ein, der aus zwei getrennten Gestalten des Epos eine einzige bildet und ihr Verhältnis zum Gral neu und eigenartig auffaßt. Gurnemanz ist ein alter Waffenknecht Titurels, der jetzt noch dem Amfortas treulich dient; seine Erinnerung reicht weit zurück: „aber man bringt nicht viel von ihm heraus: hat er kaum etwas Unglaublich-Seltsames berichten zu wollen den Anschein genommen, so schweigt er wieder, lächelt, als ob man von so etwas (Klingsor) nicht sprechen dürfe". Unter Titurel Knappe und junger Ritter, unter Amfortas ältester der Ritterbrüder und Meister der Knappen, im hohen Greisenalter Einsiedler — das ist sein Lebenslauf im Drama. Für das erste Zusammentreffen Parzivals mit Gurnemanz bot Wolfram mehre Einzelzüge.

Ein Anger lag in grünem Schein
schön, breit und lang: da saß allein
im Schatten einer mächtgen Linde
der Burgherr ohne sein Gesinde.

Das war der greise Fürst des Lands,
der Herr von Graharz, Gurnemanz,
ein weiser Meister wahrer Zucht;
sein Leben war der Falschheit Flucht.
Kaum war der Gast vor ihm erschienen,
empfing er ihn mit holden Mienen. —
Vom grauen Manne Rat zu holen,
hat meine Mutter mir befohlen.
Ich will dafür Euch dienstbar sein. —
Kommt Ihr meines Rates wegen,
so bringt Vertrauen mir entgegen
und nehmt den Rat hin ohne Groll,
wenn anders er Euch frommen soll.

Gurnemanz ruft seine Knappen zur Bedienung Parzivals, der mit allen ritterlich-höfischen Ehren empfangen wird. Er geleitet ihn zum Mahle und läßt ihm ein köstliches Nachtlager zubereiten. Am andern Tag erkundigt er sich nach der Herkunft seines jungen Gastes und beginnt alsbald mit höfischen Anstandslehren; vor allem warnt er ihn vor unziemlichem Fragen und vor dem kindlichen Berufen auf seine Mutter, die Parzival immer erwähnt.

Da dankt der Gast dem weisen Mann.
Von seiner Mutter schwieg fortan
sein Mund, jedoch sein Herze nicht.
So ist es treuen Kindes Pflicht.

Den Abschluß der Erziehung Parzivals bildet der Unterricht in der Waffenführung und Reitkunst. So scheidet der törichte Knabe von Gurnemanz als ein vollkommener Ritter, der sich in der höfischen Gesellschaft, deren Spott und Verwunderung er bisher erregte, frei zu bewegen gelernt hat. Aber gerade die Rücksicht auf gesellschaftliche Sitte wird für Parzival verhängnisvoll, indem er auf der Gralsburg die ihm auf der Zunge schwebenden Fragen unterdrückt, um sich nicht unschicklicher Neugier schuldig zu machen. Der unverbildete Tor hätte frischweg nach dem blutenden Speer, dem Gral und dem Leiden des Amfortas gefragt, der höfische Ritter schweigt, weil der Anstand voreilige Fragen verbietet. Gurnemanz' Lehre bringt Parzival im entscheidenden Augenblick seines Lebens um den höchsten Preis. Beim Ausritt fertigt ihn der Torwart der Gralsburg ab mit den harten Worten:

Was wollt Ihr? Ihr seid eine Gans!
Könnt Ihr nicht auftun Euer Maul?
Wärt Ihr doch nicht so redefaul
und hättet Ihr den Wirt gefragt!
Nun bleibt Euch hoher Preis versagt.

Diese Abfertigung übernimmt im Drama der mißmutige Gurnemanz:

lass' du hier künftig die Schwäne in Ruh',
und suche dir Gänser die Gans!

Der Gurnemanz des Dramas verfolgt höhere Ziele als ritterlich-höfische Zucht; er weckt im Knaben die erste Mitleidsregung. Mit dem sinnlos rohen Tiermord der Jägerlust tritt Parzival in die dramatische Handlung ein. Gurnemanz rügt die Tat. Parzival hört mit wachsender Ergriffenheit zu, dann zerbricht er den Bogen und schleudert die Pfeile weit von sich: er hat seine Schuld erkannt und wird sie nie mehr begehen. Hier spricht Gurnemanz ganz im Sinne der oben angeführten Briefstelle vom Leiden des Tieres mit dem Zweck der Erweckung des Mitleidens im Menschen, wie dies ursprünglich aus dem dritten Akt am Karfreitagsmorgen klar werden sollte. Ein Jugenderlebnis Wagners aus dem Herbst 1832, das schon durch Arindals Wahnträume in den Feen zog, klingt hier nach (vgl.

H. v. Wolzogen, Richard Wagner und die Tierwelt, auch eine Biographie, 3. Aufl., Berlin 1910). Ein tief sittliches religiöses Band verknüpft Parzivals erstes und zweites Zusammentreffen mit Gurnemanz, das Drama ist dem Epos an Gehalt weit überlegen. Beidemale erfahren Überlieferung und Erlebnis eine höhere künstlerische Weihe und Verklärung, der überkommene Sagenstoff wird durch das Erlebnis des Meisters volles Eigentum und dadurch beseelt.

Die Fragen, die Gurnemanz an den Knaben richtet, haben in Grimmelshausens Simplicissimus I,8 ein Seitenstück. Zwischen dem Einsiedler und einem zu ihm entflohenen Knaben, der in Wirklichkeit sein Sohn ist, entspinnt sich folgendes Gespräch: „Wie heißest du? — Ich heiße Bub. — Wie hat dir dein Vater und deine Mutter gerufen? — Ich habe keinen Vater und keine Mutter gehabt. — Du bist wohl ein unwissender Tropf, daß du weder deiner Eltern noch deinen eigenen Namen nicht weißt. Simplex erzählt weiter, wie „eiserne Männer" (d. h. gepanzerte Reiter, Kürassiere) gekommen seien, die sein väterliches Haus verbrannten und ihn mitnahmen. Auch der junge Parzival wird durch die Erscheinung „glänzender Männer" (d. h. der Ritter) freilich nicht gewaltsam, zur Weltfahrt veranlaßt.

So ward Gurnemanz im Drama wesentlich verändert und durchweg gehoben im Vergleich zum Epos. Als Meister ritterlicher Zucht im Geiste des Ordens vom Gral erscheint er vornehmlich im Verhältnis zu den Knappen und Brüdern; von Trevrizent überkam er seine Gralskunde, wie er den Knappen von Titurel, Amfortas, Klingsor und Kundry berichtet. Als Führer zur Gralsburg und als Teilnehmer am Mahl ist Gurnemanz dem Drama eigentümlich und ohne jedes Vorbild bei Wolfram.

Aber auch im dritten Aufzug überragt Gurnemanz sein episches Vorbild Trevrizent, indem er das priesterliche Amt der Entsündigung, Sühne und Königsweihe an Parzival vollzieht. Der Karfreitagszauber ist die Verkündigung der Religion des Mitleids, während Wolfram auf die reinäußerliche kirchliche Mahnung an die Heiligkeit des Tages sich beschränkt. Das echte religiöse Gefühl umfaßt auch die stumme Kreatur, Sage und Legende zeigen den Heiligen oder den im Walde zurückgezogenen Einsiedler stäts von Tieren und Pflanzen umgeben. Was Parzival auf seiner Weltfahrt erlebte, deutet ihm jetzt Gurnemanz. Die evangelische Schönheit und Reinheit des Bildes wird durch Kundry, die Büßerin, die Parzivals Füße salbt und mit ihren Haaren trocknet, gesteigert. Das vollendete Parsifaldrama predigt schlichten deutschen Heilandsglauben, frei von jeder dogmatischen Starrheit, vertieft und erweitert durch den Einfluß der indischen Religion, die mitleidend alle Wesen, Menschen und Tiere umfaßt. Und diese Heilswahrheit verkündigt Gurnemanz. Wie er Titurel und Amfortas gedient, so neigt er sich dem neuen König: „gestatte, Herr, daß dein Knecht dich geleite."

Bei einer Vorführung des dritten Parsifalaktes im Januar 1877 erklärte der Meister, Gurnemanz sei sein besonderer Liebling, und verglich ihn mit Hans Sachs und Kurwenal. Mit Kurnewal hat er die Treue, mit Hans Sachs die tiefe Lebensweisheit gemeinsam. Seine Gestalt steht überragend im Mittelpunkt, aber nicht um zu herrschen, sondern um zu helfen und demutvoll zu dienen. So nimmt er im ersten Aufzug auch Kundry gegen die Knappen in Schutz und im dritten Aufzug erweckt er die Erstarrte zum neuen Leben, das durch die Taufe zur Erlösung führt. Weder Gurnemanz noch Trevrizent haben in Wolframs Gedicht irgendwelche Beziehung zu Kundry, deren auf Gralsgebiet belegene Klause Parzival besucht, ehe er am Karfreitag bei Trevrizent einkehrt.

Der alte Ritter auf karfreitäglicher Betfahrt darf als das Urbild des Gurnemanz betrachtet werden. Er ist bei Wolfram und bei Kristian von Troyes namenlos.

Der bei Kristian ebenfalls unbenannte Einsiedler-Oheim erhielt bei Wolfram den wunderlichen und unerklärlichen Namen Trevrizent. Gurnemanz heißt der Erzieher des jungen Parzival schon bei Kristian; der Name gehört also der Überlieferung, er ist klangvoll und wurde wohl aus diesem Grunde auch von Wagner vorgezogen. Im Drama ist der alte Ritter auch dem deutschen Empfinden weit näher gebracht als bei Kristian und Wolfram: er gleicht den treuen Lehr- und Waffenmeistern der Heldensage, einem Hildebrand, Berhter, Eckhart, deren Wesensart Uhland mit den Worten schildert: „die jungen, tumben Könige brauchen weise, erfahrene Meister, welche die eingeborene Heldenkraft ihrer Zöglinge herausbilden und lenken." Ihre Treue ist wie beim treuen Eckhart sprichwörtlich. Mit dem Ernst des Alters part sich gelegentlich scherzhafte Heldenlaune und unerloschenes Jugendfeuer. Auch solchen Anwandlungen wird Gurnemanz im Kreise der Knappen, die ihn traulich als „Väterchen" anreden, zugänglich gewesen sein, wenn schon das Drama die Hervorhebung von derlei Zügen nicht verstattete. Gurnemanz versteht eindringlich und leidenschaftlich zu strafen, aber auch zu lachen, wie Parsifal gar zu dumm nicht einmal weiß, daß seine Feinde böse sind. Die deutsche Eigenart seines Gurnemanz hat der Meister durch den Vergleich mit Kurwenal und Hans Sachs betont. So ist Gurnemanz, auch abgesehen von der musikalischen Beseelung, eine völlig neue und eigene dichterische Gestalt geworden, zu der die mittelalterliche Überlieferung wie immer nur einzelne Bausteine bot. Und trotzdem fügt sich Gurnemanz nicht weniger als Hans Sachs seinem geschichtlichen Urbild dem durch den Stoff gebotenen Rahmen der Parzivalsage stilgemäß ein.

Rostock. **Wolfgang Golther.**

Meister Vogelsang und Meister Nachtigall.

Von Richard Sternfeld.

Es wäre vielleicht zuviel gesagt, wollte man behaupten, daß es im Drama Wagner keine Nebenfiguren gäbe; aber das ist richtig, daß auch die kleinen Rollen alle ihr scharfes Gepräge, ihre individuelle Eigenart haben. Darum hat man solchen Gestalten wie Daland, Melot, Biterolf, Fasolt mit Recht volle Beachtung geschenkt.

Dann dürfte es aber auch an der Zeit sein, einmal den biedern Meistern aus der Nürnberger Zunft der Meistersinger ins Gesicht zu leuchten, die über ihren Häuptern Sachs und Pogner immer zu kurz gekommen sind. Beckmesser freilich ist, wie Judas unter den Jüngern, reichlich beachtet und betrachtet worden; auch Kothner fällt noch in die Augen und Ohren, der als Jüngster die Namen aufzurufen und die Tabulatur zu verlesen hat. Aber die anderen acht (soviel sind es, wie die Zahl der Walküren) — wer findet während der Aufführung Zeit und Aufmerksamkeit, sie zu beobachten? Sie treten meist als Gesamtheit, als Chor auf und auch in der Musik haben sie nur die gemeinsamen Symbole der Zunft. Und doch müßten sie wohl auch einzeln einmal zu ihrem Rechte kommen.

Da fällt uns denn ein Paar auf, das gewiß zusammengehört: Kunz Vogelsang, der Kürschner und Konrad Nachtigall, der Spängler. Schon im Personenverzeichnis stehen sie zusammen vor Beckmesser und Kothner, sie treten zusammen auf, werden von Pogner zusammen dabei angeredet; vor allem doch: ihre Namen stellen sie schon nebeneinander, der gemeinsame Vorname und die Familiennamen, durch die sie ja zum Gesang gleichsam vorherbestimmt sind.

Vogelsang und Nachtigall! Die Namen fand der Dichter, wie die anderen, im Wagenseil, aber sie muteten ihn wohl noch besonders lieblich an. Durfte er die Träger dieser Namen zu den unduldsamen und heftigen Meistern gesellen? Das hätte wohl nicht gepaßt; sie sind doch mehr für eine gemütliche, vermittelnde Auffassung des Lebens geschaffen. Doch unterscheiden sie sich auch wieder: der eine singt die hohe Oberstimme des ganzen Meisterchors, der andere einen kräftigen Bariton als höchsten unter den Bässen. Schauen wir, was die beiden Meister mit den poetischen Namen aus der gefiederten Welt uns zu sagen haben!

Zu den eifrigsten der Zunft werden wir sie sicher rechnen dürfen. Sie sind zuerst am Platz in der Singschule, abgesehen von den beiden, die vorher noch etwas zu besprechen haben, Pogner und Beckmesser. Sie sind es, zu denen Pogner sich mit lebhafter Freude wendet, um ihnen mitzuteilen, daß der Junker, der soeben in die Stadt gezogen, sich der Meisterkunst zugewandt habe. Dabei redet er Nachtigall mit „Freund" an; er steht ihm offenbar nahe, wie denn auch später Nachtigall sich ebenso ausdrückt: „Freund Pogner's Wort Genüge tut." Ihren Kunsteifer zeigen sie sofort, wenn sie den Beginn der Sitzung kaum erwarten können; Vogelsang fragt: „Sind wir beisammen?" und Nachtigall mahnt: „So ruft die Namen!" Vogelsang wird nach Pogner zuerst aufgerufen, Nachtigall findet bei der Antwort ein hübsches Wortspiel: „Treu seinem Schlag," wobei er geschickt mit der Stimme den Schlag der Nachtigall nachahmt. Vogelsang ist es dann, der klüglich die von Kothner vorgeschlagene Wahl des Merkers auf die Zeit nach dem Fest zu verschieben rät, wohl, um Zwistigkeiten zu vermeiden, die bei der, allen bekannten Art Beckmessers, des jetzigen Merkers, hierbei zu befürchten sind. Er scheint hier, wie auch sonst, für Ruhe und Frieden in der Zunft zu wirken.

Näher lernen wir ihn demnächst kennen. Wenn in lebhafter Zustimmung alle Meister den wackeren Bürger Pogner gepriesen haben, der die liebliche Tochter zum Preise des Sieges im Wettgesang bestimmt hat, hören wir Vogelsang für sich allein sehr gefühlvoll ausrufen:

„Wer möchte da nicht ledig sein!"

Wir wollen uns nicht unzart in häusliche Dinge mischen; aber wenn nun Sachs recht derb fortfährt: „Sein Weib gäb' mancher gern wohl drein!" dann dürfen auch wir wohl fragen, ob der Meister Vogelsang vielleicht daheim ein Ehegemahl hat, das seiner poetischen Natur einen hartprosaischen Widerpart hält und ihn hin und wieder von der holdseligen Kunst kräftig zu seinem nützlichen Kürschnergewerbe zurückleitet? Von der Kunst kann man nicht leben, die Kürschnerei aber hält warm. „Für liebseligen Ehestand" hat sich unser Meister gut versorgt, aber wer kann es ihm verargen, wenn in der Brust des Poeten zwei Seelen und auch einmal geheime Jugendwünsche sich regen, besonders, wenn dem Sieger im Wettgesang ein so reizender Preis gezeigt wird, ein Preis, der auch ihm — das traut er sich zu — nicht unerschwinglich bliebe — wenn er nur ledig wäre!

In die große Kunstdebatte, die nun von Sachs angeregt wird, greifen auch Vogelsang und Nachtigall ein. Sie sind einig mit den anderen Meistern, daß das Volk in Kunstsachen nicht Richter sein dürfe; aber dann zeigt sich Vogelsang doch wieder als der einzige, der immerhin einlenken will, wenn er dem eifrig seinen Standpunkt wahrenden Sachs zugibt: „Ihr meints wohl recht!", während Nachtigall kurz und gut erklärt: „Wann spricht das Volk, halt ich das Maul!"

Nun erscheint Walther und singt die zwei ersten Verse seines Antrittsliedes. Da hören wir, während Beckmesser und Kothner schon heftig widersprechen, Vogelsang urteilen: „Zwei art'ge Stollen faßt er da ein." Damit wird er uns nun ganz nahe gerückt, und wir bewundern den Dichter, der mit geistvollen Einfällen es versteht, seine Bilder auszumalen. Wir sehen Vogelsang förmlich, wie er Walthers Gesang als Kunstwerk prüft. Er ist der Ästhet, der Kunstgenießer. Nicht auf den Inhalt kommt es ihm an, sondern auf die Richtigkeit der Form; da ist er der feine Versteher, der auch dem Neuen gerecht werden kann, wenn es die alten Formen einhält. Weit entfernt, von vornherein abzulehnen, ist er angenehm enttäuscht, da der Junker die Form des Bars beobachtet hat; er übersieht sogar, daß die zwei Stollen nicht ganz gleich waren; er ist nicht rigoros, sondern läßt in Kleinigkeiten mit sich reden, wenn ihm ein artiges Talent und eine wohlgelungene Kunstform entgegentritt. Dafür muß er sich von Beckmesser zurechtweisen lassen, der höhnisch das Lob Vogelsangs darauf zurückführt, daß Walther vom Vogel den Gesang gelernt habe.

Der dann folgende Abgesang Walthers hat Vogelsang gewiß schon weniger Freude gemacht, denn er sagt jetzt nur: „Genug, er wagt's", während Nachtigall kopfschüttelnd hinzufügt: „Merkwürdiger Fall!" und gerade diese Worte sind in der bangen Stimmung gehalten, die uns befängt, wenn sofort nach dem jubelnden Aufschwung Walthers ein Stocken eintritt, und ein Schwanken der Meister zwischen Ablehnung und Abwarten für den Junker Schlimmes befürchten läßt.

Walther singt nun sein stürmisches Probelied, und da erleben wir es, daß es gerade Vogelsang ist, der von allen am heftigsten verurteilt. Er begnügt sich nicht, mit den Andern zu gestehen, daß er aus dem Gesang nicht klug geworden sei, sondern schleudert auch entrüstet das Wort „Eitel Ohrgeschinder" heraus; und die Musik malt diesen Eindruck kräftig aus, wenn sie die Hauptwendung im Liede Walthers nun unaufhörlich und einförmig mit gesteigerter harmonischer Herbheit des Orchesters wiederholt.

Wie ist auch dies so richtig vom Dichter gesehen! Haben wir denn nicht selbst oft genug solche Kunstkenner und -Richter kennen gelernt, die von den beiden ersten Versen des Liedes „Am stillen Herd" entzückt waren, weil sie die schöne Melodie faßten und behielten, dann den Abgesang schon zu unruhig fanden, gegen das „Fanget an!" nun aber gerade als Sachverständige wetterten, weil sie diesen leidenschaftlichen Erguß, diesen gährenden Most für ungenießbar erklärten! Sie schlürfen wohl kennerhaft die feine Kunst, aber das rein Menschliche, tief Ergreifende eines noch ringenden Künstlers verstehen sie nicht; sie fühlen sich persönlich verletzt, wenn ein Neuling in der Kunst ihnen etwas anderes zumutet, als sie gewohnt sind und von ihrem Standpunkt aus annehmbar finden. Darum geht auch Vogelsang den Anderen voraus, wenn er erklärt: „Wär uns der erste Best willkommen, was blieben dann die Meister noch wert?" Anders als Sachs, der hingerissen sich dem Genius gefangen gibt, wahren und wehren sich diese auf ihre Regeln Eingeschworenen gegen alles, was ihre Kreise stört. Sie wollen in Ruhe verschnaufen bei dem, was sie in Not und Mühe gelernt haben, und sich ihre künstlerischen „Errungenschaften" nicht über den Haufen rennen lassen. Bei Vogelsang ist es nicht Bosheit wie bei Beckmesser oder gänzliche Verständnislosigkeit wie bei Kothner, sondern von ihm gilt Sachsens Wort:

Ihr habt es mit Ehrenmännern zu tun,
Die irren sich und sind bequem,
Daß man auf i h r e Weise sie nähm!

Wenn Sachs dann fortfährt: „Euer Lied, das hat ihnen bang gemacht", so geht das nun wieder mehr auf Nachtigall, der in der Tat ausruft: „Ja, es ward einem bang!" Er ist es denn auch, der sich gegen Sachs wendet, wenn dieser Beckmesser als den Nebenbuhler Walthers entlarvt, unwillig über diese persönliche Wendung des Streites, ruft er ihm zu: „Ihr geht zu weit!" Daß Beide dann mit den Andern ihre Stimme gegen Walther abgeben, versteht sich von selbst. Es ist jetzt doch nicht mehr nur ihr Kunstverständnis, sondern ihre ganze Persönlichkeit, die sich gegen Walther und seine Art auflehnt.

Bei der großen Prügelei muß man leider feststellen, daß unseren beiden würdigen Meistern die Hand gar lose sitzt. Da ist aller Kunstsinn und alle Mäßigung vergessen; beide schlagen zuerst auf ihre Mitmeister los, Vogelsang auf Zorn, Nachtigall auf Kothner! Aber wie rasch verschwindet diese nächtliche Ausgeburt des Wahnes, wenn auf der sonnigen Festwiese die Kunst wieder in Frage kommt.

Alles ist vergessen und Vogelsang schließt sich eng an Zorn an, wie Kothner an Nachtigall. Dieser ist es wieder, der den heftigen Zusammenstoß Beckmessers und Sachsens vor allem Volke peinlich empfindet und er ruft unwillig: „Welch ein Skandal!" Vogelsang kann nicht glauben, daß der Unsinnsgesang Beckmessers von Sachs sei, darum fragt er zweifelnd: „Von Euch das Lied?"

Nach Walthers Preislied aber sind sie mit den Andern einig in Zustimmung und Bewunderung. Zwar wahren sie immer noch ihre Kennerschaft:

„'s ist kühn und seltsam, das ist wahr,
Doch wohlgereimt und singebar",

während das Volk sich schon ganz seinem Entzücken überläßt. Dann aber sind auch sie bezwungen von dem begeisterten Schwung des jungen Sängers; Herz und Gemüt siegen über den Verstand und die Regeln und einmütig rufen alle Meister:

Ja, holder Sänger, nimm das Reis!
Dein Lied erwarb Dir Meisterpreis.

Dürer's David.

Ein kunstgeschichtliches Scholion zum Meistersingertext.

Von **Bruno Sauer** in Kiel.

Eva. Das eben schuf mir so schnelle Qual,
daß ich schon längst ihn im Bilde sah: —
sag', trat er nicht ganz wie David nah?
Magdalene. Bist Du toll? Wie David?
Eva. Wie David im Bild.
Magdalene. Ach, meinst Du den König mit der Harfen
Und langem Bart in der Meister Schild?
Eva. Nein! der, dess' Kiesel den Goliath warfen
Das Schwert am Gurt, die Schleuder zur Hand,
Das Haupt von lichten Locken umstrahlt,
Wie ihn uns Meister Dürer gemalt.

So oft ich diesem langen, hastigen Zwischengespräch des lieben Evchens mit Magdalene lausche, huscht mir die Frage durch den Kopf: Was ist das für ein Davidbild, aus dem Evchen den ersten traumhaften Eindruck von der Erscheinung ihres schönen jungen Ritters empfangen haben will? Dieses Bild Meister Dürer's, das die Nürnberger Patriziertochter kannte und liebte, kennen wir es nicht auch, können wir ihr Erlebnis nicht nacherleben und uns Walther von Stolzing vergegenwärtigen, wie sie ihn erst ahnte, dann wirklich sah? Oft schon hatte ich mir gestanden: ich kenne keinen Dürerschen David, wie Evchen ihn schildert. Verbirgt er sich doch irgendwo in der Welt und hat von dem weithin unbekannt gebliebenen gerade Wagner zufällig Kenntnis gehabt? Schließlich genügte mir das nicht; ich prüfte allen Ernstes nach, überblickte noch einmal den ganzen Bestand Dürer'scher Gemälde, Stiche, Holzschnitte, Handzeichnungen. Es blieb dabei: es gibt keinen solchen, ja überhaupt keinen David von Dürer's Hand. Woher also das geheimnisvolle Wissen des Nürnberger Goldschmiedstöchterleins?

Da müssen wir uns schon an ihren Meister halten. Nur in Wagner's Phantasie lebte dieses Bild, entstand im Nu vor seinem geistigen Auge, als ihm der lustige Einfall kam, Magdalene den Vergleich zwischen dem Ritter und dem Goliathbesieger, den Evchen anstellt, mißverstehen und in verliebtem Stolz auf *ihren* David beziehen zu lassen. Nur Wagner kann uns sagen, wie dieser Dürer'sche David aussah, und er sagte es uns in Wort und Ton. Den Hirtenknaben, mit Schwert und Schleuder, sehen wir vor uns stehen, und leibhaft deutlich malt ihn die köstliche Melodie — und zwar besser, ausdrucksvoller als nach dem ursprünglichen Entwurf. „Von lichten Locken das Haupt umstrahlt", stand im Text zu lesen. Aber die Musik wollte es anders; es ist, als wenn sie in ihrem anmutigen Empor- und Wiederabsteigen unseren Blick an der Gestalt hinaufleitete und nun erst den krönenden Schmuck der gesamten Erscheinung, die lichten Locken, die das Haupt umstrahlend über die Schultern herabwallen, vor uns aufleuchten ließ. So ändert sich eine flüchtig gezeichnete Skizze bei der Ausführung durch den Pinsel, der dem Bild zugleich mit der höheren Technik den völlig ausgereiften Gedanken gibt. Und hier ist's ein Bild, in dem wir wirklich einen echten Dürer vor uns haben. Wie könnte es auch anders sein? Ein so ernster Künstler wie Wagner, der seinem Dürer geistig so nahe stand und ihn so innig verehrte, konnte sich hier nicht nur einen

oberflächlichen Scherz erlauben. Blondlockige Dürer'sche Jünglingsbilder schwebten ihm wirklich vor, als er den Hirtenknaben dazu erfand und mit dem Pinsel des Musikers dürerisch malte. Ob er die beiden jugendlichen Selbstbildnisse, das bartlose von 1493 mit dem etwas unordentlichen Gelock oder das von 1498 mit dem sprossenden Vollbart und der wundervollen, wohlgepflegten Lockenfülle, im Sinne hatte? Oder das bekanntere von 1500, das freilich über das Alter des Hirtenknaben hinausweist, aber ebenfalls durch seine Lockenpracht entzückt und bestrickt? Oder wuchs ihm das Bild Davids aus dem herrlichen Adam, der vollendeten Jünglingsgestalt des Meisters, dessen blonde Ringellocken so lustig im Winde spielen, wie die Töne von Evchens Lippen das Haupt Davids umkosen? Das sind Fragen, die sich nicht beantworten lassen. Aber soviel steht fest: aus einer klaren und lebendigen Vorstellung von Dürer'scher Kunst gestaltete sich ihm das Davidbild, Dürer'sche Züge und Motive, wie wir sie den genannten Bildern entnehmen, bestimmten demgemäß auch die Vorstellung, die sich der schaffende Meister von seinem Walther Stolzing machte.

Für unsere Bühnenleiter, die das unsterbliche Werk im Geiste seines Schöpfers immer neu ins Leben zu rufen, für unsere jungen Sänger, die den Walther zu verkörpern haben, ist es vielleicht nicht unnütz sich klar zu machen, wie echt dürerisch Wagner den Junker sich dachte. Und sie haben es bequemer als er, in diese Typik sich hineinzusehen. Es ist ja schade, daß gerade die genannten Jünglingsbilder, abgesehen von dem reifsten, dem Selbstbildnis in der Münchner Pinakothek, dem deutschen Vaterlande weit entrückt sind, daß man bis nach Paris und Madrid und Florenz gehen muß, um den jungen Dürer und den Adam zu sehen. Aber reichlich, im Überflusse beinah, sind uns heute die Nachbildungen zur Hand, aus denen wir die wesentlichen Eindrücke sehr wohl gewinnen können. Und wer, die Schönheiten der Heimat bewundernd, deutsche Lande durchwandert und dabei durch das goldene Mainz kommt, der versäume nicht, in dem ehrwürigen, edlen Kurfürstenschloß die gute alte Kopie des Adam- und Evabildes aufzusuchen und sehe in dem schönen Jüngling Adam den „David im Bild", wie Wagner ihn „nach Dürer uns malt".

Über die Behandlung der Eigennamen in Wagners Dichtungen.

Von Rudolf Schlösser.

So reichlich in frühen und späten Tagen die Bemühungen gewesen sind, den Werken Wagners auf dem Wege liebevollen Einfühlens sowohl wie strenger Forschung die Geheimnisse ihres inneren Gehalts und ihrer künstlerischen Gestaltung abzugewinnen, so wenig ist doch ein Abschluß dieser Arbeit, sei es für nahe, sei es für spätere Zeiten zu erwarten. Es liegt in der Natur des Genius, daß die Welt nicht mit ihm fertig wird. Seine Anziehungskraft wirkt dauernd, der Gesichtspunkt des Betrachters aber wechselt ständig, nicht nur weil die Durchforschung alten und das Zuströmen neuen Materials zu erweiterter Erkenntnis führt, sondern vor allem, weil jede Generation an die überragende Erscheinung mit veränderten Voraussetzungen herantritt und sich so ganz von selbst vor neue oder doch stark verschobene Probleme gestellt sieht; um das Verständnis Dantes und Michelangelos, Shakespeares und Goethes haben wir Lebenden nicht minder kräftig zu ringen als die Geschlechter vor uns. Aber auch wenn wir die Dinge von weniger hohem Standpunkt aus betrachten, bleibt für Wagner noch genug zu tun übrig. Die Hauptfragen der Wagnerischen Kunst haben bisher die Forschung so vorwiegend beschäftigt, daß die feineren Einzelzüge, die schließlich im Gesamtbilde ebensowenig fehlen dürfen wie die großen Umrißlinien, darüber vielfach zu kurz gekommen sind, und so mag es denn gestattet sein, auch einmal ein bescheideneres, aber recht besinnliches Kapitel in Angriff zu nehmen, das vielleicht im Hinblick auf seine Hauptpunkte dem einen oder andern von vornherein beachtenswert erscheint, im einzelnen aber wesentlich stärker ausgibt, als man erwarten sollte: die Behandlung der Eigennamen in Wagners Dramen. Die Untersuchung kann sich dabei unbedenklich auf diejenigen Werke beschränken, die, äußerlich und innerlich vollendet, das eigentliche Vermächtnis des Künstlers an sein Volk darstellen.

Bei dem Fliegenden Holländer beginnen wir mit ein paar Kleinigkeiten. Daß zunächst der Steuermann namenlos bleibt, erklärt sich hinreichend daraus, daß er nur eine Rolle untergeordneten Grades spielt und auf die innere Entwicklung der Handlung ohne Einfluß bleibt. Ganz folgerecht teilt er denn auch sein Los beispielsweise mit dem Heerrufer im Lohengrin oder dem Hirten im Tristan, vor denen er nur den kleinen Vorzug voraus hat, wenigstens bei seinem Gewerbsnamen gerufen zu werden. Auffälliger ist es, daß Dalands Name nirgends ertönt und sich mit einem bloß gedruckten Dasein bescheiden muß; ernstlich fällt aber auch das nicht ins Gewicht; wenn ihn seine Leute Kapitän und seine Angehörigen den Vater nennen, so ist der Zuhörer hinreichend im Bilde und kann genauerer Auskunft entraten. Marys, Sentas und Eriks Namen werden im Gegensatz dazu gern verwendet.

Anders steht es bei dem Fliegenden Holländer selbst, dem ein wirklicher Name völlig versagt ist. Er bleibt der „Kapitän", der „fremde Mann", für seine Mannschaft der „schwarze Hauptmann". Wir stoßen hier bei Wagner zum erstenmal auf den Fall, daß Namenlosigkeit oder verhehlter Name eine Rolle spielt. Denn selbst des Helden gespenstischer Übername wird in dem Werk mit größter Sparsamkeit behandelt. Er selbst bezeichnet sich im ersten Aufzug auf Dalands Frage nach seiner Herkunft und Art ausweichend nur als Holländer; verbunden mit dem unheimlichen Zusatz „der fliegende" begegnet der Name im Munde der übrigen

Personen nur an zwei einander stark entgegengesetzten Stellen: im gedämpften und ernsten Ton zurückhaltender Warnung gebraucht ihn Mary im zweiten Aufzug, in tollem Übermut gelegentlich ihres Neckspiels mit den Mädchen die Matrosen im dritten, dort, wo ihre ausgelassene Laune unbewußt in starke tragische Ironie umschlägt. Dazu dann noch am Schluß als kräftiger und bedeutsamer später Höhepunkt die Selbstbenennung des Holländers. Senta, die die Nächste dazu wäre, die Frage nach seinem Wesen schon früher an ihn zu richten, unterläßt es, einmal weil ihr untrügliches Gefühl und ihre freudige Bereitschaft zur Erlösungstat sie von vornherein zur Wissenden gemacht haben, sodann aber auch, weil es unzweifelhaft als stillschweigende Voraussetzung der ganzen Handlung gelten muß, daß die Liebende bei Eingehung ihres Bundes mit dem Erlösungsbedürftigen über diesen keine volle unmittelbare Gewißheit erhalten darf. Merkwürdig aber, daß der Holländer seinerseits zwar aus dem Munde Dalands Sentas Namen vernimmt, bei der unmittelbar folgenden großen Aussprache mit ihr aber keinerlei Gebrauch davon macht: der ganze, an innerer Entwicklung für den frühen Wagner bereits auffallend reife Hauptauftritt des zweiten Aufzugs verläuft beiderseits ohne jede Namennennung, was um so stärker in die Augen fällt, als sonst gerade in diesem Aufzug mit namentlichen Anreden am allerwenigsten gekargt wird; man beachte besonders die Unbefangenheit, mit welcher Senta und Erik jeder den Namen des andern verwenden. Das ist gewiß kein Zufall, vielmehr scheidet sich in den beiden Szenen die geheimnisvolle höhere Welt mit aller Deutlichkeit von der realen Wirklichkeit. Mit starkem Nachdruck schlägt es alsdann aber auch ein, wenn sich gegen Ende, kurz vor des Holländers Selbstoffenbarung, Sentas Name zum ersten und einzigen Male seinen Lippen entringt in dem schmerzlichen Abschiedswort: „Senta, leb' wohl!" Wir fühlen dabei, wie sich das Erlösungsbedürfnis des Holländers zu der vollen reinmenschlichen Liebesfähigkeit entfaltet hat, die allein die Gewähr für den Erfolg von Sentas Opfertod bietet, denn nur dem Erlösungsreifen kann Erlösung zuteil werden.

Mit bestimmterer Bezeichnung des Schauplatzes hat sich Wagner im Holländer kaum zu schaffen gemacht. Unzweideutig auf Norwegen weist nur der eine Ortsname Sandwike, im übrigen bleiben wir auf die nordische Färbung der Personennamen angewiesen. Bei der balladen- und skizzenhaften Behandlung des Stoffes genügten Meer und Küste, denen denn auch namentlich der Tondichter nichts schuldig geblieben ist. Eine, wenn man so sagen darf, halbgeographische Kleinigkeit scheint noch daran zu erinnern, daß die Handlung ursprünglich in Schottland spielen sollte: „des Hochlands Blume", die Erik für Senta gewonnen hat, möchte eher dorthin weisen als in die Welt der norwegischen Fjorde.

Eine eigentümliche Sorglosigkeit in Bezug auf Behandlung der Eigennamen herrscht im Tannhäuser: nie wieder hat Wagner sich in gleichem Maße wie hier auf die Vertrautheit des Hörers mit dem Personenverzeichnis verlassen. Den Landgrafen lernen wir aus Wolframs Munde zunächst nur als den „Herrn" kennen, Elisabeth redet ihn als „Oheim" an, und so kommt er zu seinem vollen Recht erst beim Einzug der Gäste in den Wartburgsaal, wo ihm als „Thüringens Fürsten, Landgraf Herrmann" gehuldigt wird. Keines Sängers Name ferner, selbst der Wolframs nicht, wird früher genannt als im Sängerkriege; Heinrich der Schreiber und Reinmar von Zweter gehören mit den ihrigen sogar lediglich dem stummen Text an. Tannhäuser selbst wird zwar verschiedentlich angeredet, aber stäts nur als „Heinrich", wobei der Zusatz „von Ofterdingen" unterbleibt, ebenso wie Walther von der Vogelweide nur als „Walther" schlechthin erscheint. Der Name des Helden, der dem Werk den Titel gegeben hat, kommt überhaupt nicht vor.

Handelt es sich dabei, abgesehen von dem eigentümlichen letzten Falle, um Nebensächlichkeiten, die, vielleicht in der Absicht, Konventionellem auszuweichen, etwas genial behandelt sind, so fehlt es doch auch nicht an Einschlägigem von beträchtlicherem Gewicht. Auch diesmal stoßen wir, wenn auch in etwas anderm Sinne als im Holländer, auf das Motiv von einem Namen, der nicht ausgesprochen werden darf: es ist der der Venus und ihres unterirdischen Aufenthaltsortes, des Venusberges, der Tannhäusers Geheimnis bleibt, bis er, auf dem Höhepunkte des Dramas überraschend genannt, blitzartig einschlägt und die große Wendung im Schicksal des Helden herbeiführt. Was aber sehr merkwürdig ist: auch der Hörer des Werkes vernimmt hier den Namen der Göttin, die er bis dahin nur einmal mit dem zarten „Frau Holda" hat begrüßen hören, zum erstenmal; in der Venusbergszene selbst, alter wie neuer Fassung, suchen wir ihn vergebens. Insofern der Zuschauer trotzdem schon im ersten Aufzuge ganz wohl weiß, daß er sich im Venusberg befindet, könnte man versucht sein, den Fall einfach mit der sorglosen Behandlung der andern Eigennamen in eine Reihe zu setzen. Es fragt sich aber, ob man damit ausreicht, und gegen die Annahme, Tannhäuser könne Venus nicht wohl nennen, weil dies eine entsprechende Erwiderung erfordere und ein „Heinrich" dem Munde der halbantiken Göttin doch befremdlich anstehen würde, spricht es, daß Tannhäuser sich im dritten Aufzuge durchaus nicht scheut, die Herrin des Venusberges bei Namen zu rufen, während diese ihrerseits sich des seinigen nach wie vor enthält. Es handelt sich vielmehr bei der Zurückhaltung im ersten Aufzug um die entweder bewußte oder mit sicherem Instinkt vorgenommene Verwendung eines Kunstmittels: der Name, der im Sängerkrieg eine so furchtbare Wirkung hervorruft, darf auch dem Hörer nicht geläufig geworden sein, auch auf ihn muß er wie ein Dolchstoß wirken, und im Vergleich zu dem feierlichen „Königin, Göttin" des ersten Aufzugs macht er in der Tat beinahe den Eindruck einer Profanation; ähnlich empfinden wir auch, wenn der verwilderte Tannhäuser des dritten Aufzugs ihn wiederholt gebraucht: man darf sagen, die Göttin selbst wird damit auf eine tiefere Stufe herabgedrückt.

Um nichts minder bedeutsam und eigentümlich ist die Verwendung von Elisabeths Namen in Tannhäusers Munde. So wenig sonst mit ihm gespart wird, Tannhäuser selbst spricht ihn nur dreimal aus. Zweimal an entscheidenden Wendepunkten, wobei beidemal, um die Entsprechung ganz deutlich zu machen, Wolfram mit der Nennung vorausgeht: das eine Mal, als der Held sich in hoffnungsfrohem Wahn den Wiedereintritt in die „schöne Welt" erschlossen glaubt, das zweite, als ihm der Name der Verklärten seine Erlösung ankündigt. Zwischendurch, bei der Begegnung im zweiten Aufzug, begnügt er sich mit dem Ausruf „O Fürstin!" Zum dritten und letzten Mal endlich grüßt er die Geliebte und Erlöserin sterbend mit dem zu religiöser Weihe gesteigerten „Heilige Elisabeth, bitte für mich", das uns seiner Entsühnung noch vor Eintreffen des neuergrünten Stabes versichert. Daß der Dichter dabei mit vollem Bewußtsein vorgegangen ist, unterliegt wohl keinem Zweifel.

Auffallend spärlich ist wieder die Verwendung von Ortsnamen. Die Wartburg, Eisenach, der Hörselberg (soweit er nicht Venusberg heißt) bleiben auf den Druck beschränkt, ohne je zu ertönen. Die Bezeichnung Thüringen kommt nur einmal vor, bloß Rom wiederholt.

Außerordentlich klar und bestimmt stehen im Hinblick auf die Frage, der wir nachgehen, die Verhältnisse im Lohengrin. Gerade dasjenige Werk, das am allerstärksten auf dem Motiv des verschwiegenen Namens aufgebaut ist, befleißigt sich in allem übrigen einer Sicherheit und Genauigkeit hinsichtlich der Personennamen, die nichts zu wünschen übrig läßt. Gleich zu Anfang der Handlung werden

uns Heinrich, der Deutschen König, Friedrich Graf von Telramund, Ortrud, „Radbods, des Friesenfürsten Sproß", Elsa von Brabant und ihr Bruder Gottfried mit vollster Bestimmtheit vorgestellt, und auch weiterhin legt sich der Dichter in der Verwendung der Eigennamen keinerlei Beschränkung auf, er gebraucht sie vielmehr häufig und gern. Es hat das seinen doppelten Grund. Einmal hat der Schöpfer des Lohengrin gelernt, mit realeren Stoffbestandteilen unbefangener und freier zu schalten als bisher. Sein neues Werk erhebt sich auf einer breiten und festen kulturgeschichtlichen Grundlage, die uns unwillkürlich daran erinnert, daß zwischen den Tannhäuser und Lohengrin bereits der erste Entwurf der Meistersinger fällt; Nam' und Art der handelnden Gestalten auf das unzweideutigste zu bestimmen, gehörte daher ganz wie in dem späteren Werk rein an sich mit zu seiner Dichterpflicht. Zum zweiten aber haben wir es bei diesem Verfahren ohne alle Frage auch mit dem ganz bewußt angewandten Gesetz des künstlerischen Gegensatzes zu tun: je freigebiger im allgemeinen mit den Personennamen umgegangen wird, um so schärfer und eindringlicher tritt Lohengrins Namenlosigkeit hervor. Ganz besonders gilt das im unmittelbaren Verkehr zwischen Elsa und Lohengrin: während der Name der Geliebten über Lohengrins Lippen leicht und häufig tritt, hat diese sich mit schmerzhaften Notbehelfen wie „mein Schirm", „mein Engel", „mein Herr", „mein Retter", „holder Mann" abzufinden. Zu den eigenartigsten Zügen des Werks gehört es aber wohl, daß sie nach der erzwungenen Nennung von Lohengrins Namen auf dessen Verwendung freiwillig verzichtet; ihre letzte Anrede wie ihr letzter Ruf an den Scheidenden ist ein schlichtes: „Mein Gatte!" Wenn die übrigen Personen sich des Namens gleichfalls enthalten, so liegt darin wieder künstlerische Absicht: das Wort, das die Lösung des geheimnisvollen Rätsels bringt und auf dessen Nennung das ganze Werk zustrebt, sollte nur an der einzigen entscheidenden Stelle ausgesprochen werden. Als bezeichnende Einzelheit sei noch hervorgehoben, daß Elsa während des Streites der Frauen vor dem Münster wie auch hernach den ihr bis dahin ganz geläufigen Namen Ortruds vermeidet. Merkwürdig ist es endlich, daß es um die bestimmte Bezeichnung von Örtlichkeiten kaum anders bestellt ist als im Tannhäuser: Brabant zwar wird ausgiebig genannt, für die Sachsen und Thüringer aber bleiben wir ebenso wie für Antwerpen und die Schelde (in gewissem Sinne gehören auch Palas und Kemenate hierher) auf die Bühnenangaben angewiesen.

So grundverschieden die Welt des Lohengrin und die des Nibelungenringes von einander sein mögen, die Freude an reichlicher Namenverwertung hat bei Wagner in seinem großen neuen Werk nicht ab-, sondern im Gegenteil noch zugenommen. Als besonders schlagendes Beispiel zunächst dafür, wie Wagner seinem Verfahren treu bleibt, darf die zweite Szene des Rheingolds gelten, in der uns nicht weniger als acht Personen vorgeführt werden, und zwar fast durchgängig mit der alten Klarheit und Bestimmtheit. Eine leichte Ausnahme davon macht nur der zweite Riese, Fafner, dessen Namen wir erst erfahren, als Donner im Geleit Frohs sich zu den übrigen Göttern gesellt und die beiden ungeschlachten Gesellen mit seinem Hammer bedroht. Fasolts Namen dagegen hat schon Freia gleich bei ihrem ersten Auftreten genannt, und den Träger dieses Namens von seinem Bruder zu unterscheiden, fällt zum wenigsten für den Feinhörigen nicht allzu schwer; die Worte der Göttin: „Vom Felsen drüben drohte mir Fasolt, mich Holde käm' er zu holen", deuten hinreichend an, daß wir Fasolt in dem Riesen zu erkennen haben, dem es im Gegensatz zu seinem Bruder ernstlich um Freias Besitz zu tun ist. In engerem Rahmen findet sich sehr klare Nameneinführung besonders noch zu Beginn des ersten Aufzugs der Götterdämmerung, wo die für die Handlung

neuen Gibichungen zum erstenmal erscheinen. Über den für den Lohengrin gezogenen Rahmen hinaus geht es, wenn auch die drei Rheintöchter im Rheingold mit reichlich verwendeten Namen von anmutiger Erfindung bedacht werden, die dann freilich in der Götterdämmerung nicht wieder begegnen; desgleichen bleibt von den Namen der acht Walküren nicht einer bloß stummes Eigentum des Personenverzeichnisses, wennschon merkwürdigerweise gerade der wichtigste, der Waltrautens, im dritten Aufzug der Walküre fehlt und bis zur Götterdämmerung zu warten hat, ehe er zum Ertönen gelangt. Eine Ausnahme bilden die Nornen, die sowohl in Rücksicht auf ihr geheimnisvolles Wesen wie auf die Art ihrer dramatischen Aufgabe getrost im einzelnen unbenannt bleiben durften; zudem würden ihre überlieferten nordischen Namen einer ungezwungenen Eindeutschung widerstrebt haben.

Es fehlt aber dem Nibelungenring so wenig wie seinen Vorläufern an Partien, die im Gegensatz zu den übrigen durch Zurückhaltung im Gebrauch der Namen auffallen. Das hervorstechendste Beispiel bietet der erste Aufzug der Walküre, in welchem wir dem Motiv des verhehlten Namens wiederbegegnen. Siegmund und Sieglinde, mit einander unbekannt, doch beide ihrer Abkunft wenn nicht von Wotan, so doch von Wälse, hinter welchem Namen der Gott sich verborgen, sich wohl bewußt, halten beide mit ihren geschwisterlichen Namen zurück: Sieglinde aus Scham, weil sie „Hundings Eigen" geworden, Siegmund, um sich gegenüber Hunding, dem Vertreter der Welt harter Satzung, den Übernamen beizulegen, der ihm aus seinem Gegensatz zu eben dieser Welt erwachsen ist: Wehwalt. Nur folgerichtig ist es, wenn im Anschluß daran auch Wotan statt Wälse einen zweiten, feindselig klingenden Übernamen, Wolfe, erhält; seine Mutter zu nennen vermeidet Siegmund. Daß auch Hunding den Namen seines Weibes nicht in den Mund nimmt, kann kaum befremden; es spiegelt sich darin sein ganzes, durch kein inneres Gefühl verklärtes Verhältnis zu Sieglinde. Die Enthüllung der Namen des Geschwisterpaares ist von höchster dramatischer Bedeutung: ähnlich wie im Lohengrin das ganze Werk, strebt hier der einzelne Aufzug mit aller Kraft und in reichster Entwicklung auf das eine, für den ganzen Fortgang der Gesamttragödie entscheidende Ziel zu. Vielleicht darf hier weiterhin darauf verwiesen werden, daß hernach auch Brünnhilde als Unbekannte vor Siegmund tritt, dem sie zwar ihr Wesen, nicht zugleich aber auch ihren Namen enthüllt; sie bleibt für ihn „die Walküre" schlechthin. Auch im Siegfried scheidet das Motiv vom unbekannten Namen nicht ganz aus: Siegfried selbst muß die Kunde von seinen Eltern Mime erst abzwingen, und Wotan erscheint als „Wanderer" in einer neuen, halbdurchsichtigen Verkleidung. Um Alberichs Scharfsinn zu täuschen, reicht sie nicht aus, Mimes geringere Intelligenz dagegen gewinnt des Rätsels Lösung erst, nachdem der Wanderer sich hinreichend deutlich als „des Speeres starken Herrn" zu erkennen gegeben hat. Unmittelbar genannt wird der Gott außer in Mimes Worten „Mir leuchtete Wotans Auge" nur noch in der Erda-Szene, wo er, wie garnicht anders zu erwarten, unverhüllt vor die Wala tritt; wenn sonst der Name Wotan im Siegfried auftaucht, handelt es sich stäts um den Rückblick auf vergangene Ereignisse. Neu und eigen ist dem Ring das Motiv der Namengebung. Zweimal findet es auf Dinge Anwendung, einmal auf eine zum Leben erwachende menschliche Persönlichkeit: Wotan begrüßt seine Burg als Walhall, Siegmund seines Vaters Schwert als Notung, und Brünnhilde den Helden, den Sieglinde gebären soll, als Siegfried. Daß es sich dabei um bedeutungsreiche Namen handelt, die der Augenblick eingibt, liegt auf der Hand.

Hier läßt sich ungezwungen ein Fall anreihen, in welchem einem anfänglich Unbenannten ein Name wenn auch nicht vor unsern Ohren zugeteilt wird, so doch zwischen zwei Entwicklungsstufen der Handlung gleichsam erwächst, um dann bis

zum Ende des Gesamtwerks durchgehalten zu werden. Es sollte mich nicht wundern, wenn der Leser hier stutzte und sich im stillen fragte, um wen es sich denn wohl handeln könne, denn meines Wissens ist bisher noch nicht auf den Fall verwiesen worden. Trotzdem liegt er ganz klar: Alberich ist es, dem in eben der ersten Szene des Rheingolds, die mit den Namen der ungleich weniger wichtigen Rheintöchter so freigebig schaltet, jeder wirkliche Eigenname fehlt. Er ist für die Mädchen wie für sich selbst (Verwendung des Eigennamens anstelle des persönlichen Fürworts der ersten wie auch der zweiten Person ist ja der Sprache des Rings und teilweise noch der späteren Werke ganz geläufig) lediglich der Nibelung, der Alb, der Zwerg. Und das mit gutem Fug: zum „Schwarzalberich" oder „Alberich" schlechthin, wie Loge ihn in der zweiten Szene des Rheingolds zum erstenmal nennt, wird er erst dadurch, daß er sich mit Hilfe des geraubten Rheingoldes zum „Herrn der Alben" oder „Schwarzalben" aufschwingt. Den Beweis dafür, daß Wagner die Sache tatsächlich so angesehen hat, erblicke ich einmal in der völligen Zurückhaltung der Götter und Riesen dem offenbar noch ungewohnten Namen gegenüber während der ganzen zweiten Rheingold-Szene, ganz besonders aber darin, daß der Wanderer im ersten Aufzuge des Siegfried sich selbst dem „Schwarzalberich" als „Lichtalberich", „Herrn der Lichtalben", gegenüberstellt. Abzulegen braucht Alberich seinen Namen auch nach dem Sturz seiner Herrschaft nicht: er führt ihn mit dem gleichen Recht fort, wie ein entthronter Herrscher den Königstitel. Und um gleich bei Alberich zu bleiben, sei noch einer kleinen Eigenheit gedacht: in der dritten Szene des Rheingolds redet er wohl Loge, nicht aber Wotan mit Namen an, und dieselbe Zurückhaltung übt er nicht nur in der folgenden Szene, sondern auch bei seinem Zusammentreffen mit dem Wanderer im zweiten Aufzuge des Siegfried; erst in dem gespenstischen Auftritt mit Hagen zu Beginn des zweiten Aufzuges der Götterdämmerung, in Abwesenheit des Gottes, begegnet der Name Wotan in seinem Munde. Damit wahrt Alberich bei all seinem Haß gegen den Gott instinktiv einen Abstand, der für den ganz auf rohe Gewaltsamkeit gestellten kraftbewußten Riesen Fasner nicht vorhanden ist: sowohl in der zweiten wie in der letzten Szene des Rheingoldes tritt Wotans Name dreist über seine Lippen. Daß die beiden Riesen im Verkehr untereinander von ihren Namen keinen Gebrauch machen, mag bloßer Zufall sein; dieselbe Eigentümlichkeit begegnet übrigens noch einmal im zweiten Aufzuge des Siegfried, wo Alberich und Mime sich bei ihrer unfreundlichen Begegnung mit allen andern als ihren wirklichen Namen nennen. Anders steht es bei dem Zusammentreffen des Wanderers mit Siegfried im dritten Aufzug. Siegfried kennt den Wanderer überhaupt nicht, und des Wanderers Versuche, ihn zur Frage zu verleiten, schlagen fehl; dadurch sieht er sich in seinem Dunkel zurückgehalten und kann seinerseits auch nicht wohl Siegfrieds Namen nennen, der auf diese Weise seinen Lippen ganz fremd bleibt, in strenger Erfüllung des Gesetzes, daß nur, wer dem Gotte völlig frei und beziehungslos gegenübersteht, das Rettungswerk für ihn vollbringen kann.

Zu einigen Bemerkungen gibt noch das Verhältnis Siegfrieds zu Brünnhilde Anlaß. Der Held erfährt den Namen der „schlafenden Frau" früh genug aus dem Gesang des Waldvögleins und macht ihn sich auch unmittelbar danach zum erstenmal zu eigen. Beim Anblick der Schlummernden selbst scheint es aber, als wolle seine Kenntnis versagen, und fast möchte uns bedünken, es tauche für eine kleine Weile das Motiv vom unbekannten Namen wieder auf, denn selbst die als weibliches Wesen erkannte, ja sogar die erwachte Walküre bleibt für den erstaunten und beglückten Helden zunächst namenlos: während das Wotanskind in Siegfrieds Namen förmlich schwelgt, kommt ihm der ihrige erst merkwürdig spät wieder. Alsdann aber erscheinen die Rollen beinahe vertauscht: das „Brünnhilde"

in Siegfrieds Munde begegnet nunmehr fast doppelt so häufig wie das „Siegfried" in dem ihrigen; die Führung, die erst bei der wissenden Tochter des Gottes lag, ist an den sieghaft werbenden Wälsungensproß übergegangen. In der Vergessenheitsepisode der Götterdämmerung dagegen spielt Brünnhildens Name kaum eine Rolle. Gerade in dem Augenblick, wo er genannt wird, schwindet zwar Siegfrieds Erinnerung völlig; da er ihm indessen sogleich von andrer Seite wieder zugetragen wird, bleibt das auf die Verwendung ohne Einfluß. Kein Gewicht ist auf den Namenstausch zwischen Siegfried und Gunther zu legen, der schließlich nur eine notwendige Folge ihres Gestaltentausches ist; wohl aber muß hervorgehoben werden, wie bei Siegfrieds Erwachen aus dem Zauberbann Brünnhildens Name wieder leuchtend in ihm emporsteigt, um sich im Munde des Sterbenden siegreich zu verklären. Um auch das Gegenspiel noch einmal zu Wort kommen zu lassen, sei noch der starken Eindringlichkeit gedacht, mit welcher Alberich in dem nächtlichen Auftritt mit seinem Sohne nicht weniger als sieben Mal den Namen Hagen wiederholt: sechs Mal „Hagen, mein Sohn", einmal „Hagen, mein Held"; dagegen fehlt in Hagens Munde nicht nur der Name Alberich, sondern selbst die Bezeichnung Vater: beides wird erst am Schluß des zweiten Aufzugs in dem Dreigesang Brünnhilde—Gunther—Hagen nachgeholt. Zum Schluß sei noch zweier Doppelnamen gedacht: neben Freia erscheint das anmutige Holda, neben Erda das feierliche, mehr titelartige „die Wala". Ortsnamen sind mit großer Zurückhaltung verwertet: außer den bedeutungsvollen Bezeichnungen Walhall, Nibelheim und Neidhöhle finden sich noch der Brünnhildenstein, gelegentlich Riesenheim und vor allem der Rhein. An seinen Ufern aber etwa ein Worms zu suchen, wäre verlorene Mühe: der Name des Stroms ist in Wagners Dichtung kein erdkundlicher, sondern ein mythologischer Begriff.

Auf den ersten Blick hat es etwas Befremdliches, daß sich gerade dasjenige Werk Wagners, das tiefer als irgend ein anderes in die Geheimnisse des menschlichen Innern hinabsteigt, Tristan und Isolde, in einer Umwelt abspielt, die an klarer sachlicher Bestimmtheit von keiner der früheren Schöpfungen erreicht wird. Selbst der Lohengrin, so viel reicher er an und für sich mit kulturellen und greifbar geschichtlichen Bestandteilen gesättigt ist, macht dabei keine Ausnahme; hinter ihm erhebt sich das unfaßbare Wunder des Grals, während im Tristan das geheimnisvolle Hauptmotiv der Überlieferung, der Liebestrank, seines Zaubers vollkommen entkleidet und von dem Dichter mit kühner Hand geradezu ins Rationale gewendet ist: das innere Wunder sprach diesmal so deutlich, daß die Dichtung des äußeren entraten konnte. Dazu kam, daß die Welt des „Tages" unzweideutig als solche gekennzeichnet zu werden verlangte, wobei, wie heute keinem Zweifel mehr unterstehn, dem Schöpfer des Werkes seine damalige nahe Berührung mit der vornehm-ritterlichen, aber halberstarrten Konvention trefflich zustatten kam, in deren Kreis sich das Drama Calderons bewegt; nebenbei bemerkt, ein besonders lehrreiches Beispiel für die kombinatorische Kraft, mit welcher Wagner auch scheinbar Widerstrebendes restlos zu verschmelzen weiß, für dieses merkwürdige Vermögen, das für Wagners dichterische Kraft bezeichnender ist als irgend ein anderes. Auf sonderliche Überraschungen in Bezug auf Namengebung werden wir daher im Tristan von vornherein nicht gefaßt sein, und innerhalb der Handlung selbst verläuft denn auch alles regelrecht: wir werden mit den wenigen Namen schnell und eingehend vertraut gemacht, wobei nur Melots erste Erwähnung einsichtig für den Beginn des zweiten Aufzugs aufgespart wird, und auch die ausgiebige Namenverwertung bietet nichts Auffälliges. Reichlichere Bestandteile phantasiemäßiger Art haben sich aber in die Vorgeschichte hinübergerettet, und dorthin übernahm Wagner auch aus der Überlieferung das ihm von früh an vertraute Motiv der

Namenverhehlung: als Tantris fährt Triſtan nach Irland, um unerkannt ſeine Wunde von Iſolden heilen zu laſſen. Mit den wenigen, aber vollkommen ausreichenden Ortsbezeichnungen — Irland, England, Kornwall, Kareol — wird ſicher und klar gearbeitet, und wenn lediglich der Leſer, nicht auch der Hörer, beſtimmt erfährt, daß er Triſtans Väterburg in der Bretagne zu ſuchen hat, ſo iſt auch dagegen kaum etwas zu ſagen; zur Not genügt durchaus die Kenntnis, daß Kareol von Kornwall aus „über Meer" liegt.

Die Handlung der Meiſterſinger ſpielt ſich auf ſo ausgeſprochen realem Boden ab und entſpricht dieſer Grundlage ſo klar, daß man faſt verſucht ſein könnte, die Namenfrage diesmal gar nicht erſt anzuſchneiden. Einiges möchte aber doch immerhin zu bemerken ſein. In dieſer behäbigen und geräumigen Welt kann der Dichter unbedenklich die Gelegenheit wahrnehmen, jeder einzelnen Geſtalt außer ihrem Familiennamen auch noch ihren Vornamen zuzuerkennen; eine Ausnahme davon machen nur Magdalene und David, bei denen guter alter Haus- und Handwerksbrauch erfordert, daß ſie lediglich mit Vornamen gerufen werden. Bei dem Aufruf der Meiſterſingerzunft ferner macht ſich, in auffallendem Gegenſatz zu der ſpärlichen Benennung der Sänger im Tannhäuſer, wieder ganz die Freude an ausgiebiger Namenzuteilung geltend, die wir aus dem Ring kennen; ſogar der als krank abweſende Niklas Vogel kommt dabei zu ſeinem Recht. Vielleicht würde der eine oder andere Leſer ſich nicht wundern, wenn es nun weiter hieße: „Damit ſind wir aber auch ſchon am Ende angelangt, denn in Bezug auf Einführung und häufige Verwertung der Namen verläuft alles wie zu erwarten." Im großen ganzen ſtimmt das auch in der Tat, aber genauer zugeſehen, erleidet die Regel doch eine zwiefache Ausnahme, eine vollſtändige und eine begrenzte, und beides gerade dort, wo wir am wenigſten darauf gefaßt ſind. Zunächſt wird mit dem Namen des ritterlichen jungen Dichters, um deſſen Schickſal ſich die geſamte Handlung dreht, auf das auffälligſte gekargt. Während ſeiner ganzen erſten Begegnung mit Eva und Lene, die uns ihrerſeits ſehr ſchnell und unzweideutig vorgeſtellt werden, während ſeiner ganzen Unterredung mit David ferner auch, der gleichfalls ſehr beſtimmt eingeführt wird, hören wir des Ritters Namen nicht ein einziges Mal; wir haben zu warten, bis zu dem Augenblick, wo Pogner ihn als „Junker von Stolzing" vor die Zunft ruft und ihn den Meiſtern als „von Stolzing Walther aus Frankenland" vorſtellt. Damit verſchwindet der Name aber auch ſofort wieder vollſtändig, um uns erſt tief im dritten Aufzug wieder zu begegnen, wo Sachs unmittelbar vor der Taufe der „Seligen Morgentraumdeutweiſe" die friſch entſtandene Dichtung als einen Geſang „Junker Walthers" bezeichnet, und nur noch einmal taucht er dann auf, wiederum in Sachſens Munde, als dieſer, ähnlich wie zuvor Pogner den Bewerber der Zunft, den Sänger dem Volke vorſtellt mit den Worten: „Mein Junker von Stolzing, ſingt das Lied". Überall anderwärts iſt Walther lediglich „der Ritter", „der Junker". Ganz gewiß nicht bloß aus Zufall und auch nicht nur deshalb, weil er für ſeine rein bürgerliche Umgebung begreiflicherweiſe in erſter Linie als Vertreter ſeines beſonders im Rahmen der Zunft ſo ungewohnten Standes erſcheint. Sondern darüber hinaus liegt in der ſparſamen Verwendung von Walthers Namen eine Auszeichnung, er wird dadurch als etwas ganz Beſonderes von der kleinbürgerlichen Welt unterſchieden, nicht ſo ſehr weil es dem Ritterbürtigen, als weil es dem Genialen ſo zukommt. Eines fällt dabei aber doch, namentlich unmittelbar nach dem Triſtan, ſtark auf: wir vermiſſen in den Meiſterſingern jede Stelle, wo Evas und Walthers Namen aus dem Munde der Liebenden in Einklang ertönten, ja, was mehr beſagen will, Walthers Name kommt überhaupt nicht über Evas Lippen, und halten wir uns an die urſprüngliche Faſſung

der Dichtung mit dem Preislied „Fern meiner Jugend goldenen Toren", so bleibt desgleichen der sonst wahrlich nicht zurückhaltend behandelte Name Evchens Walther völlig fremd. Dem hat indes die endgültige Gestalt der Dichtung abgeholfen. Heinrich von Stein hat einmal im Hinblick auf die von uns bereits hervorgehobene erstaunliche Kombinationsgabe Wagners den Ausspruch getan, wer den Nibelungenring mit seinen Quellen vergleiche, dem könne fast der Gedanke kommen, das Ursprüngliche sei bei Wagner, das Verstreute und Entfremdete in den Quellen zu finden, und ähnlich ist es dem Dichter bei der leichten Umgestaltung der Meistersinger gelungen, den Eindruck zu erzielen, als könnten sich die Dinge nie anders verhalten haben als jetzt. Ob entstehungsgeschichtlich zutreffend oder nicht: in dem Augenblick, wo sich für Stolzing auf dem Gipfel seines Sieges die Geliebte zu dem „schönsten Weib, Eva im Paradies" verklärt und sich ihr Name zum ersten und einzigen Mal seinen Lippen entringt, sagt uns unser Gefühl: ja, so mußte es sein, bis zu diesem feierlichen Höhepunkt mußte der Name aufgespart bleiben, um dann wie ein erlösendes Zauberwort einzuschlagen. Und ist dementsprechend seine frühere Nennung Walther versagt geblieben, so durfte folgerecht auch Eva kein einschmeichelndes „Walther" verstattet werden. Bei dieser Gelegenheit eine kleine Zwischenbemerkung, die nicht nur spaßhaft gemeint ist: Walther ist in der Johannisnacht und Johannisfrühe außer seinem seligen Morgentraum gewiß noch mancherlei durch den Sinn gegangen. Sollten sich in seiner Dichterphantasie etwa auch die Eva aus Sachsens Schusterlied und die seltsam genug durch Beckmessers Werbegesang schreitenden neun Musen unwillkürlich zu einer edleren Einheit verschmolzen haben und ihm die Erinnerung daran auf der Festwiese das Preislied von der ersten Menschenmutter und der Muse des Parnaß eingeben?

Sparsam gehen die Meistersinger schließlich wieder mit der Bezeichnung des Schauplatzes um: Franken, Nürnberg, die Pegnitz, Fürth—darüber geht die Dichtung nicht hinaus, aber der Name der alten Reichsstadt ist tragkräftig genug, um uns nichts vermissen zu lassen. Der Erwähnung einzelner Örtlichkeiten bedarf es nicht; die Katharinenkirche kann getrost dem stummen Text überlassen bleiben, die Kirche, die der Zuschauer vor Augen sieht, genügt auch ohne Namen. Neu ist die sehr wirksame Festlegung der Handlung auf einen bestimmt genannten Tag, das Johannisfest.

Mit dem Parsifal tritt das Motiv vom unbekannten Namen wieder stark in den Vordergrund, allerdings ganz anders gewendet als im Lohengrin. Wohl hat, ganz so wie Brünnhilde dem noch ungeborenen Siegfried, Gamuret vor seinem Heldentod in fremdem Lande seinem im Mutterschoß verschlossenen künftigen Sohne seherisch einen bedeutungsvollen Namen verliehen, aber dank der bangen Sorge der Mutter, dem Knaben möchte des Vaters Los zuteil werden, wächst Parsifal trotz der mütterlichen Obhut noch unbekannter mit sich und seiner Herkunft heran als Siegfried. Nicht nur der Name des Vaters, auch sein eigener, der mit dem Gedächtnis Gamurets so eng verknüpft ist, bleibt ihm verschwiegen, nur der „träumenden" Mutter hat er ihn einmal abgelauscht, und wie aus tiefem Dunkel taucht er ihm wieder auf, als er ihn aus Kundrys Munde vernimmt; unter seinen vielen sonstigen Namen, die, wie er auf Gurnemanz' Frage erwidert, seinem Gedächtnis entschwunden sind, haben wir zweifellos bloße Kosenamen zu verstehen, wie solche auch der Held von Wolframs von Eschenbach Parzival als Knabe führt; der einzige Name, den Parsifal wirklich kennt, ist der seiner Mutter Herzeleide. Aber weder bei alledem noch bei der kühnen Deutung des Namens Parzival als parsi-fal, „der reine Tor", die Wagner von Görres übernahm, hat es sein Bewenden: wie im Lohengrin wird vielmehr auch im Parsifal der Name des Helden für einen dramatischen Hauptpunkt aufgespart, nur daß dieser im Parsifal nicht am Ende,

sondern in der Mitte der Handlung liegt. Daher drängen sich seine wenigen Wiederholungen auf so engem Raum, daß man unbedenklich behaupten kann, der Name wird, wenn auch nicht nur einmal genannt, so doch nur einmal verwendet, um noch im Laufe des zweiten Aufzugs für immer zu verschwinden, wie schon der erste ihn nicht gekannt hat. Und die dem Namenlosen jene Kunde gibt, ist Kundry, die durch viele Existenzen hindurch gegangene namenreiche: „Herodias warst du, und was noch? Gundryggia dort, Kundry hier"; und diese so oft genannte Kundry wieder bleibt bezeichnenderweise für Parsifal allein ohne Namen. Aber noch ein andrer Namensausruf ist von entscheidender Bedeutung: wie Kundrys „Parsifal! — Weile!" die Selbst- und Welterkenntnis des reinen Toren einleitet, so findet diese ihren Gipfel dort, wo sich Parsifal in jähem Ausbruch der Name Amfortas auf die Lippen drängt, den er nur ein einziges Mal, aus Titurels heiligem Munde, vernommen hat, der Name des schuldvoll Leidenden, dessen Nennung Kundry ebenso versagt bleibt wie sie den des schuldlos leidenden Erlösers nur umschreibend bezeichnen darf. Und um noch einen Augenblick bei Amfortas zu verweilen, so ist es wohl kein Zufall, daß im dritten Aufzug nicht nur der im ersten häufig auf ihn angewandte Königstitel auf Parsifal übergeht, sondern auch sein eigentlicher Name mit Zurückhaltung behandelt wird. Insonderheit weicht Parsifal ihm, bevor er zur vollen inneren Klärung gelangt ist, ersichtlich aus, und der Ritterchor, der Titurels Namen mit so feierlichem Nachdruck nennt, geht dem seines schuldbeladenen Sohnes gleichfalls aus dem Wege. Nach alledem darf man wohl getrost behaupten, daß der Verwendung der Namen in keinem Werke Wagners eine größere Bedeutung zukommt als eben im Parsifal. Unbenannt bleiben, als bloße Naturwesen, die Blumenmädchen und, als Glieder einer einheitlich geschlossenen Gemeinschaft, die Gralsritter, wovon nur der in der Ferne weilende Gawan eine Ausnahme macht. Als Merkwürdigkeit sei aber noch vermerkt, daß Gurnemanz' Name nur ein einziges Mal begegnet, und zwar, am Ende des ersten Aufzugs, in seinem eigenen Munde. Für die Knappen heißt er „Väterchen", für den gereiften Parsifal ist er der „gute Greis", „der Freund", oder, feierlicher, „Titurels Genoß". Wo Namen außerhalb der gekennzeichneten Fälle verwendet werden, unterscheidet sich ihre Behandlung kaum von der in den übrigen Spätwerken Wagners.

Auf den spanischen Schauplatz wird innerhalb des Werkes nirgends ausdrücklich verwiesen. Desgleichen hat der Dichter den im Lohengrin verwerteten Namen Monsalvat diesmal verschmäht: der Boden, auf dem wir uns im ersten und dritten Aufzuge bewegen, bleibt einfach „des Grals Gebiet", der Sitz der Gralsritterschaft „die hehre Burg"; noch weniger eignet dem Zauberschlosse Klingsors ein besonderer Name. Wohl aber begegnen wir wieder einem bedeutungsvollen Tage: dem heiteren Johannisfest der Meistersinger tritt im Parsifal der hohe und feierliche Ernst des Karfreitags zur Seite.

Zum Schluß des Ganzen sei noch eine kleine Gruppe von Nachzüglern vorgeführt, Namensträger, die unserem Auge entzogen bleiben. Der Vortritt gebührt hier der ehrwürdigen Gestalt des Vaters Rhein, dessen seine Töchter als eines ernsten Warners vor feindlicher Tücke gedenken. Dem eben schon gestreiften Gawan im Parsifal entspricht auf Klingsors Seite der Held Ferris; Radbod der Friesenfürst mag mit dem Morold aus dem Tristan ein Paar bilden, Niklas Vogel mit dem schlagfertigen Metzger Klaus aus der Prügelszene, den wir zwar auf der Bühne annehmen müssen, ohne ihn aber feststellen zu können. Die einzige Person, die, ohne aufzutreten, ernsthaft in den Verlauf der Handlung eingreift, ist der Papst im Tannhäuser. Gerade ihm bleibt aber nicht nur ein Name, sondern auch die bestimmte Nennung seines Titels versagt.

Arthur Schopenhauer und Wilhelm Raabe in ihren Beziehungen zur Gegenwart.

Vortrag, gehalten in Leipzig, im Verein für Volkswohl am 30. März 1919

„Das deutsche Volk vor allem hat es nötig, in diesen schwankenden Tagen, wo so Manches in seinem Geschick zum Abschluß drängt, die Geister der Vergangenheit heraufzuholen, daß der siegesfreudige Glaube an eine glückliche Zukunft ihm nicht verloren gehe." Mit diesem schönen Leitwort führte der Herausgeber unserer Blätter 1915 seinen das X.—XII. Stück eröffnenden Aufsatz (Gedanken zur Kriegszeit): „Auf dem Festspielhügel" ein.

Die selbe ernste Mahnung des Dichters Wilhelm Raabe, dem der zweite Teil meines Vortrages gewidmet sein soll, lassen Sie mich an die Spitze meiner Ausführungen setzen. Zwei Stimmen aus der Vergangenheit, zwei mächtige Geisterstimmen wollen wir heut erwecken, daß sie uns helfen, die Gemüter aufzurichten aus der Verzagtheit, in die sie die Not unseres Volkes darniedergebeugt hat, Stimmen des Trostes und der Hoffnung auf eine Wiedergeburt, einen neuen Aufstieg unserer deutschen Volksseele. Wahrlich, gerade in einer solchen aufgewühlten Zeit bedürfen wir dieser Tröstungen so sehr! Nicht aber die Religion und die Kunst allein vermögen sie unserer Seele zu spenden, sondern auch die Beschäftigung mit den anderen idealen Gütern, die unzerstörbare Werte unseres geistigen Volkstums bergen, mit der Wissenschaft, und im Besonderen mit der Philosophie. Dazu treibt uns das metaphysische Bedürfnis des Menschen (Metaphysik ist die Lehre von der Erforschung der Dinge, die über unsere irdische Welt hinausragen) und Arthur Schopenhauer bestätigt uns dieses Bedürfnis, wenn er sagt*) daß „Tempel und Kirchen, Pagoden und Moscheen, in allen Landen, aus allen Zeiten, in Pracht und Größe von diesem metaphysischem Bedürfnis des Menschen Zeugnis ablegen, welches auch heute noch ebenso unausrottbar besteht, wie je zuvor." Denn so lange hinter jedem Leben der Tod lauert, werden für jeden Menschen, der nicht ganz in den Tag hineinlebt, keine Fragen so wichtig sein, wie diese: Was ist die Welt? was bin ich selbst? wo komme ich her und wo gehe ich hin? und wie habe ich mich in der kurzen Spanne Zeit, die mir vergönnt ist, zu verhalten, um getrost und mit gutem Gewissen dem Schicksal entgegenzugehen, welches mir, wie jedem anderen bevorsteht?

Aber freilich haben die Antworten auf diese Fragen, welche unseren Vätern genügten, in der Gegenwart, von einem kleinen Häuflein abgesehen, bei allen gebildeten Menschen ihre Bedeutung verloren und eine allgemeine Ratlosigkeit hat sich unseres Zeitalters bemächtigt, welche sich in allerlei Modetorheiten kund gibt, als da sind der Materialismus (heutzutage Monismus genannt) oder die Anstrengungen unsrer freigeistigen Theologie, welche gerade das Tiefste und Beste des Christentums fallen läßt, weil sie es nicht mehr versteht.

Die einzige Rettung aus dieser geistigen Notlage unseres Zeitalters liegt in der auf streng wissenschaftlicher Grundlage sich aufbauenden Philosophie,

*) P. Deussen, Schopenhauer-Jahrbuch 1915, S. XIII—XIV (Bd. II, S. 177/29 von Deussens Ausgabe): „Was wir wollen"?

welche von Kant begründet, aber erst von Schopenhauer in ihrer vollen Tiefe erfaßt und bis zu ihren letzten Folgerungen für die Erkenntnis der Natur, der Kunst und des Menschenlebens fortentwickelt worden ist. — In unserm Leserkreise erscheint es allerdings unnötig, diesen mit dem Gedankengehalt der Lehre Schopenhauers in großen Zügen vertraut zu machen. Der Kern der Lehre Schopenhauers birgt ohne Zweifel eine Wahrheit vor allen in sich: jene Tatsache von der Nichtigkeit alles rein sinnlichen, irdischen, fleischlichen Daseins, vom „radikalen Bösen" im Menschen, von der Pflicht wahrer Selbstverleugnung und von dem dringenden Bedürfnisse der Menschheit nach einer ewigen, innerlich echten, wahrhaftigen Erlösung; eine Tatsache, die nur eingehender verfolgt zu werden braucht, um für jeden zur unumstößlichen Lebensweisheit zu werden und als solche — man denke z. B. an das Wort von der „großen Umkehr" jenes „alten Adam" oder von unserer „Pilgrimschaft" hienieden, in diesem „Jammertal" — in der Tat den ethischen Kern des Christentums zuletzt auszumachen. Darum ist dieser Philosophie mit Recht der Ehrenname einer Erlösungsphilosophie beigelegt worden.

Wie bedeutsam ragt dann auch der Begriff der Vorsehung in Schopenhauers Lehre hinein, von der uns seine unvergleichliche Abhandlung „Ueber die scheinbare Absichtlichkeit in dem Schicksale des Einzelnen" Kunde gibt! Die Lehre des großen Denkers weist darauf hin, daß im Menschen gegenüber den niederen Ordnungen des irdischen Daseins die Möglichkeit, die Fähigkeit des Ewigen gegeben sei. „Dich selbst", so sagt einer der tiefsten Deuter seiner Philosophie, der frühverstorbene Schüler Richard Wagners, Heinrich von Stein: „Dich selbst, großer, edler Schopenhauer, erblicken wir im Lichte dieser Einsicht: Uebersinnlich-innige Mächte wollten durch Dein Leben, durch ein solches Erdendasein sich offenbaren. Mit entschiedenster Bestimmtheit geben sie dem Leben ein Gepräge. „Die scheinbare Absichtlichkeit im Schicksale des Einzelnen".*) (Vgl. R. Wagner: „Was nützt diese Erkenntnis"? Band X, S. 260—61.)

Hinter dem Leben eines jeden Menschen steht eine höhere Macht, die sein Schicksal ohne sein Wissen und oft gegen seine Absichten zum eignen und allgemeinen Besten lenkt. Diese tiefe Erkenntnis unseres Philosophen findet in seinem eigenen Leben ihre ergreifende eigene Bestätigung. Denn in ihm begegnen uns Fügungen und Wendungen, in denen man die Hand einer gütigen Vorsehung zu erkennen glaubt, welche die oft harten Schicksale dieses einzigartigen Genies so lenkte, wie es zur Erreichung seiner hohen Bestimmungen gar nicht besser hätte geschehen können. (P. Deussen, Schopenhauer-Jahrbuch 1917: „Schopenhauers Leben", S. 3, und D. Bard: „Warum"?, Schwerin 1918.) Als Sohn eines Großkaufmanns in Danzig geboren (1788) erhielt er in der Taufe den Namen Arthur, weil dieser Name in den meisten Kultursprachen derselbe bleibt. Denn sein Vater hatte den Sohn schon vor der Geburt zum internationalen Kaufmannsberuf bestimmt, in dem er selbst sich stolz beglückt fühlte. In dem zum weltkundigen Handelsherrn erzogenen Knaben erwachte aber nicht der Sinn für Handel und Wandel, vielmehr das Auge der Weltenschau. Und welch' ein Auge! Das den großen Weltzusammenhang, den gesamten Kreislauf der Dinge und auch das Wesen aller menschlichen und tierischen Geschöpfe im Innersten durchdrang und in unerbittlicher Erkenntnis darstellte, und auch in dem scheinbar so harten Schicksal, das ihn nach dem Mißerfolg seiner Laufbahn als Universitätslehrer in Berlin, nötigte, sich zur einsamen Forschung in Goethe's Geburtsstadt Frankfurt am Main zurückzuziehen, möchte man die Fügung einer

*) In der ausgezeichneten Sammlung seiner Aufsätze: „Zur Kultur der Seele" (Stuttgart, Cotta 1906), S. 346/47.

weisen Vorsehung erkennen, die ihn, wie er selbst sagte (Deussen S. 5) das Glück zuteil werden ließ, „Mein Leben in völliger Unabhängigkeit und im unbeschränkten Genuß meiner Zeit und Kräfte zuzubringen, wie es den vielseitigen Studien und zu der Elastizität und Freiheit des Geistes, welche meine Werke erforderten, nötig war."

Die Ausdrücke Optimismus und Pessimismus haben als Schlagwörter eine leider allzu große Verbreitung gefunden. Nach der heutigen, oberflächlichen Anwendung dieser beiden Begriffe wäre Schopenhauers Lehre Pessimismus, Schwarzseherei. Denn nach ihr täte Jeder eigentlich am Besten, sich totzuschießen. Eine solche Philosophie wird dann als trostlos verrufen und verworfen. Seine Philosophie ist aber nicht trostlos. Ihre Grundgedanken enthalten vielmehr eine unvergleichliche Macht des Trostes in sich. Gerade seine Lehre lenkt das Denken auf Beachtung derjenigen Zusammenhänge hin, die dem Gefühl edler Völker zu allen Zeiten als Tröstungen der Religion gegenwärtig waren. Gerade die von Schopenhauer gelehrte Weltauffassung erneuert die Begriffe, auf welche jene religiösen Tröstungen beruhen! So gebührt Schopenhauer mit Recht der Ehrenname eines philosophus christianissimus, des „christlichsten Philosophen" und R. Wagner hat Recht, wenn er seine sittlich hohe Lehre vom Mitleid mit dem Leiden der Welt zu praktischer Betätigung empfiehlt: die Anerkennung einer moralischen Bedeutung der Welt als die Krone aller Erkenntnis. Solchen Trost vermag diese Lehre als Herzstärkung auch unsrer unter so schweren Anfechtungen leidenden Zeit darzubieten, und dafür wollen wir ihr ewig dankbar sein.*)

Wenn ich Sie nun bitte, mit mir das Bild des Lebens und der Weltanschauung des Braunschweiger Dichters Wilhelm Raabe kurz zu betrachten, so geschieht es zunächst, um sein Verhältnis zu Schopenhauer klar zu stellen.

Am 8. September 1831 ist Wilhelm Raabe zu Eschershausen im Herzogtum Braunschweig geboren worden, als Sohn eines Justizbeamten, und hat seine Knabenjahre in Holzminden an der Weser und Stadtoldendorf, wohin sein Vater versetzt wurde, verlebt. Als nach des Vaters frühem Tode (1845) die Mutter nach Wolfenbüttel übersiedelte, kam der Knabe in dieselbe Klasse, die er 3 Jahre vorher in Holzminden verlassen hatte, in die Quarta. Daß dies dem aufgeweckten Schüler den Aufenthalt auf dem Gymnasium verleidete, ist begreiflich! Eine merkwürdige Aehnlichkeit mit dem jungen Richard Wagner, der zu seiner großen Erbitterung 1825 von der Dresdner Kreuzschule, in der er bereits in Sekunda gesessen hatte, nach seiner Uebersiedelung nach Leipzig auf der dortigen Nicolaischule nach Tertia zurückversetzt wurde. So fand bezeichnenderweise nur der deutsche Unterricht beim jungen Raabe Gnade und seine deutschen Aufsätze wurden als hervorragend bezeichnet. Schließlich tat die Mutter 1849 den lesehungrigen Sekundaner bei einem Magdeburger Buchhändler Creutz in die Lehre, wo der Dichter den Grund zu seiner erstaunlichen Belesenheit legte. Das Schicksal der Belagerung Magdeburgs im 16. Jahrhundert hat der Dichter später in seinem großen, geschichtlichen Roman: „Unsres Herrgotts Kanzlei" — ein Ehrenbeiname der Stadt — packend dargestellt (bei Creutz verlegt). 1854 entschloß sich der Jüngling die Universität zu beziehen. In Berlin eröffnete sich dem jungen Studenten, in dem sich bereits der Schaffens-

*) Es sei auch erinnert an H. v. Wolzogens Aufsatz „Pessimismus und Optimismus" in den „Gedanken zur Friedenszeit" und an Dr. Benedicts „Friedensaufgaben" im 4.—6. Stück der B. Bl. d. J.

drang regte, eine neue Welt mit reichen Anregungen auf allen Gebieten. Er setzte die Feder an zu seinem ersten Werke, der „Chronik der Sperlingsgasse". Damit hatte Raabe seinen Lebensberuf entdeckt. Ohne zu einem regelmäßigen Abschluß seiner Studien gelangt zu sein, verließ er 1856 Berlin wieder und siedelte, bald nach Gründung eines eigenen Haushaltes, 1862 nach Stuttgart über und entwickelte dort eine reiche schöpferische Tätigkeit in 8 glücklichen Jahren. Es entstand die große Romanreihe „Der Hungerpastor", der nächst der „Chronik der Sperlingsgasse" verbreitetste Roman des Dichters, „Der Schüdderump" und „Abu Telfan". Aber jetzt, wo der Dichter sein Tiefstes und Herrlichstes bot, verließ ihn die Gunst des Lesepublikums. Seit seiner Rückkehr in seine nordische Heimat lebte er vom Sommer 1870 ab in Braunschweig zwanzig Jahre lang zurückgezogen, von wenigen nur gekannt, verstanden und geliebt. Aber Wilhelm Raabe blieb sich selbst getreu, schuf Werk auf Werk nach seiner Art, nicht, wie es der Geschmack des Tages verlangte; im Herzen die stolze Zuversicht, daß das deutsche Volk schon noch zu ihm kommen würde! Und es kam, spät zwar, doch nicht zu spät. In den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts erlebten auf einmal Werke, die er längst vergessen glaubte, neue Auflagen. Aufsätze und Bücher erschienen über ihn und wiesen wärmer und wärmer auf den Goldgehalt seiner Werke hin, darunter auch Freunde R. Wagners und Mitarbeiter unserer Blätter*) und als 1901 in Braunschweig sein siebzigster Geburtstag gefeiert wurde, da sah sich Wilhelm Raabe von einer Liebe und Verehrung umgeben, die selbst das kühnste Hoffen übertraf. Ich selbst durfte damals, angeregt von der Begeisterung meines verstorbenen, teueren Schwagers und tiefen Raabekenners Professor Robert Lange (Leipzig), Zeuge der Ehrungen sein, die dem gefeierten und doch so schlichten, wahrhaft liebenswerten Manne besonders im altberühmten Rathause zu Braunschweig, wie auch in Herbsts gemütlicher Weinstube, wo er häufig einkehrte, dargebracht wurden. — Fast ein Jahrzehnt hat sich der alte Meister dieses Abendsonnenglanzes noch erfreuen dürfen. Schon gedachte die große, nunmehr über ganz Deutschland und auch Frankreich verbreitete Gemeinde seiner Verehrer eine würdige Feier seines 80. Geburtstages zu begehen, da raffte ihn am 15. November 1910 ein sanfter Tod hinweg.

Wilhelm Raabe ist seit Jahrzehnten für viele Deutsche ein Führer und Berater, ein Beruhiger und Tröster gewesen und wird es wohl auch noch kommenden Geschlechtern sein. Aber es gibt freilich Leute, die dem Dichter das Recht zu dieser Führerrolle absprechen, weil er der Dichter des Pessimismus sei. Doch nur zu leicht verwechselt man hierbei den Begriff pessimistisch mit tragisch, ebenso, wie man es Schopenhauers Weltanschauung gegenüber tut. Am besten wird Ihnen der Unterschied von Pessimismus und Tragik aus dem Schillerschen Spruch von dem großen gewaltigen Schicksal deutlich werden, „welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt.**)

Wohl trat Schopenhauers Lehre schon in den Frühjahren seines Mannesalters (1864) in sein Denken ein, aber ohne es zu beeinflussen. Wir wissen es aus seinem

*) Z. B. H. v. Wolzogen „Raabenweisheit", Berlin 1901, Otto Janke. Vgl. auch Bayr. Bl. H. v. Wolzogen 1881, XII; Karl Alberti 1891 VIII/IX; Adolf Bartels 1901 X—XII; Alexander Wernicke 1911 II—III; Wilhelm Raabe an H. v. Wolzogen, Hans Martin Elster 1911 X—XII. Auch R. Schaukal, Betrachtungen: W. Raabe S. 204/8. — Robert Lange, Wilhelm Raabe. Ein großer deutscher Dichter. Leipzig, Serig'sche Buchhandlung.

**) Hans Hoffmann, Wilh. Raabe, „Die Dichtung" (Berlin und Leipzig, Schuster und Loeffler).

eigenen Munde, aus einer Äußerung, die er etwa 5 Jahre vor seinem Tode (1906) einem Verehrer gegenüber getan hat (Theodor Rehwisch, S. 41): „Ja, das haben sich die Herren wohl so gedacht. Ich sprach in den Romanen ja eine ganz andere Sprache wie bisher und Schopenhauer war gerade in Aufnahme, da liegt ja denn eine Kombination nahe. Ich habe Schopenhauer natürlich gelesen und schätze ihn sehr, beeinflußt hat er mich ganz und gar nicht. Im Gegenteil, als ich den Schüdderump schrieb, hatte ich zum Pessimismus durchaus keine Ursache. Es ging mir damals (es war im Jahre 1870) in meinen Lebensumständen und auch persönlich besser, als je." — Nicht erst unter dem Einfluß Schopenhauers also, sondern durch seine eigne Entwicklung ist Raabe, wie auch R. Wagner, zu seiner Weltanschauung ausgereift, die in tragischer Lösung das Leben bezwingt. In der Erzählung „Zum wilden Mann" wird dem Helden der Geschichte, dem guten Apotheker Kristeller, einer Seele von einem Menschen, durch einen mexikanischen Abenteurer, einen sogenannten alten Freund, sein bißchen Vermögen in der schändlichsten Weise aus den Händen gewunden.*) Gewiß schildert hier der Dichter die Gemeinheit des Lebens. Aber sein Held besiegt diese durch seine reine, menschliche Hoheit und wir genießen den Sieg mit ihm. Echte Tragik ist vom trostlosen Pessimismus so verschieden, wie die Nacht vom Tage. Und so ist es schon in dem wohl bekanntesten aller Raabe'schen Romane, dem Hungerpastor, der Fall: Der Held, Hans Unwirrsch, wird vom Leben hinausgeworfen an die öde, unwirtliche Hungerküste von Grunzenow an der Ostsee — doch aus dem irrschweifenden selbstunsicheren Jüngling ist ein gefestigter Mann geworden, der das Leben zu meistern versteht. Und so überall in den reichen Schöpfungen des großen Dichters. Im „Abu Telfan" flüchten sich Leonhart Hagebucher und Nikola von Einstein, die vom Leben verschlagenen Menschenkinder, in die Einsamkeit der Katzenmühle, doch sie haben die Welt überwunden. Das Gemeine liegt hinter ihnen. — Die holde Antonie Häusler im „Schüdderump", das süßeste, reinste, edelste Geschöpf, wird von den schleichenden Mächten roher Geldgier erbarmungslos vernichtet und stirbt als gebrochene Blume: doch der erhebende Sieg der Seele bleibt ihr und bleibt uns. Und so siegt, herrlicher noch, als sie alle, die holdselige Mechthild in Raabes Meisternovelle „Des Reiches Krone" mitten im fürchterlichsten Jammer des Sondersiechenhauses der Aussätzigen, in das sie freiwillig dem Geliebten folgt. So siegt auch die leuchtende Phoebe die Krankenpflegerin in den „Unruhigen Gästen" in tatkräftiger Entsagung und freudiger Weltüberwindung; endlich die tiefsinnigen „Akten des Vogelsanges", in denen der Held Velten Anders im Kampf für das Ideal, für das höhere Dasein, bei aller, ewiger Niederlage, doch immer wieder Sieger bleibt, am sichersten im Tode. Hierin liegt wohl Raabes größte und herrlichste Anschauung, die aber leider so oft verkannt worden ist. Ein gewaltiger, idealistischer Glaube, der ihn immer wieder über das Menschenleid zu erheben vermag, wie er allezeit die deutschen Meister beseelt hat.

Aber noch eine zweite blinkende Waffe hat Raabe in der Hand, das Gemeine sich zu unterwerfen, das ist das große freie Lachen über die Kleinheit der Dinge und das Großtun der Menschen, das ist der Raabe'sche leuchtende Humor. Im Humor kehrt der Dichter seine tragische Weltauffassung einfach um. Er verlegt die Entsagung nicht mehr in den Schluß, sondern in den Anfang seiner Erzählung, denn er verzichtet von vornherein darauf, im großen und ganzen in das verworrene Weltgetriebe Harmonie, Versöhnung zu bringen, aber er findet das Versöhnende, das Tröstende im Einzelnen, im Kleinen. Er blickt seltener hinauf

*) Vgl. Hoffman, a. a. O.

nach den Sternen, wie sein großer Heinrich Ulex in den „Leuten aus dem Walde", als hinab auf die Gassen. Indem er die Menschen nicht auch an so hohen Idealen mißt, erscheinen sie ihm nicht mehr im häßlichen, sondern im komischen Lichte. Und so kommt der Dichter, im Gegensatz zu dem Leitwort im „Abu Telfan", zu der höheren Lebensweisheit: „In dem Blick auf das Ganze ist der doch der stärkere Geist, der das Lachen, als der das Weinen nicht halten kann", und in dem Roman zur 100. Jahrfeier an Schillers Geburtstag, dem „Dräumling", lesen wir das beherzigenswerte Wort: „Man spricht viel zu leichtfertig vom Lachen in der Welt; ich halte es für eine der ernsthaftesten Angelegenheiten der Welt." In der Tat, ein unendlicher Segen für die Menschheit ist der Humor der Liebe und der Güte, wie er uns in so vielen Raabegeschichten erquickt: im „Horacker", „Pfisters Mühle", im „Deutschen Adel", in der Schilderung der Schlacht auf dem Odfelde, im „Horn von Wanza", „Marsch nach Hause", im „Stopfkuchen", um nur einige aus der Fülle dieser humoristischen Erzählungen herauszugreifen. Wie die Liebe nie ohne Leid bleibt, eigentlich erst durch das Leid wahrhaft geläutert und stark wird, im Grunde sogar in der Fähigkeit zum Mitleiden ihren Urgrund und ihre dauernde Nahrung findet, so erwächst auch dieser Humor nicht aus einem leichtfertigen Optimismus, der die vorhandene Welt als die beste aller Welten ansieht, sondern aus dem Gefühl des Miteidens mit der Menschheit. Hier erkennen wir abermals eine gemeinsame Wurzel, aus der die Geistesverwandtschaft Wilhelm Raabes mit Arthur Schopenhauer hervortritt. Aus dem Mitleidsgefühl erwachte aber bei unserem Dichter jene tiefe Liebe, die die Augen weit öffnet, für alles Gute und Schöne, die freilich über Schopenhauers tragische Weltbetrachtung hinausführt, eine Liebe, die uns auch in einem anderen, noch größeren Deutschen, im Hans Sachs Richard Wagners so unendlich wohltuend anblickt. Sehr schön sagt Karl Strecker,*) „der Beweis, daß Humor nicht viel anderes ist, als eine Art lächelnde Liebe, läßt sich wörtlich führen. Man braucht nur in dem bekannten Kapitel des Korintherbriefes des Paulus an Stelle von Liebe Humor zu setzen: Der Humor ist langmütig und freundlich, er eifert nicht und treibt nicht Mutwillen, er bläht sich nicht. Der Humor stellt sich nicht ungebärdig, er sucht nicht das Seine, er läßt sich nicht erbittern, er rechnet das Böse nicht zu. Der Humor erträgt alles, er hofft alles, er duldet alles." Er ist es auch, der Wilhelm Raabes Dichtung vergoldet und verklärt.

Aber in dem trostreichen Bilde des Dichters würde noch ein wesentlicher Zug fehlen, gedächten wir nicht des Deutschtums, das in seinem Wirken dauerndes Leben gewonnen hat. Ich meine hier nicht in der Sprache, seiner Muttersprache, die er mit Meisterschaft handhabt und deren Wortschatz er durch manchen altertümlichen Ausdruck bereichert; selbst nicht die reiche Stoffwelt seiner Dichtungen will ich hier in Betracht ziehen, die er aus der engeren und weiteren deutschen Heimat, aus der Vergangenheit und Gegenwart des deutschen Volkes aufbaut, ohne den Blick auch für fremde Nationen zu verschließen. Sondern ich will nur noch ein paar Worte über den vaterländischen Dichter im Allgemeinen sagen.

Wilhelm Raabe war einer der deutschesten Dichter, ein Patriot von jener Tiefe und Wärme, die uns so not tut, ein Patriot, der aber auch nicht blind ist gegen die Schäden und Gebrechen deutschen Wesens, der, ein treuer Eckart seines Volkes, oft da warnte und tadelte, wo Andre in lautem Hurrapatriotismus sich überschrieen. In seinem köstlichen Erstlingswerk (1854), der Chronik der Sperlingsgasse, ruft der 23jährige Dichter aus: „Vergesse ich Dein, Deutschland, großes

*) Pessimismus und Humor („Der Türmer", Februarheft 1908).

Vaterland, so werde meiner Rechten vergessen." Und der fast Siebzigjährige gibt dem letzten Roman, den noch zu vollenden ihm vergönnt war, dem „Hastenbeck" (1899) als Geleit das schöne Wort des Freiherrn von Stein mit: „Ich habe nur ein Vaterland, das heißt Deutschland." Alle die Werke, die zwischen 1854 und 1899 entstanden sind, künden von tiefem Verständnis deutscher Art, zeugen von inniger Liebe zum deutschen Vaterlande, schöpfen alle aus deutscher Vergangenheit nud Gegenwart, schildern deutsche Landschaft. In mehren Erzählungen sucht Raabe den damaligen schroffen Gegensatz zwischen Nord- und Süddeutschland zu vermitteln (Kloster Lugau, Gutmanns Reisen), denn ein ganzes, geeintes Deutschland ist das Ziel seiner Sehnsucht. Wenn er Bilder aus trüber Zeit uns vorführt, erklingt es doch tröstend: „O, mein deutsches Volk, wie oft, wie oft hast du gefragt, in Not und Elend, in Jammer und Schmach, zertreten, verhöhnt und verspottet: „Wo sollen wir Brot nehmen in dieser Wüsten?" — „Mein teures, deutsches Volk, ist nicht immer zur rechten Zeit Einer dagewesen, der dich errettet hat und dir zu essen gab? Ist nicht der Martin Luther gekommen und der Lessing und jüngst noch der Sänger der Freiheit, Friedrich Schiller? Wo kaufen wir Brot, daß diese essen? so fragen die Jünger den Heiland. Aber der Dichter antwortet: „Sorget Euch nicht, der Heiland wird zur rechten Zeit seine Frage schon selbst lösen." So fragt und tröstet unser Dichter in der herrlichen Geschichte in zwölf Briefen „Nach dem großen Kriege", die die sehnsuchtsvolle Stimmung des deutschen Volkes nach den Freiheitskriegen von vor hundert Jahren schildert. Und wahrhaft leuchtend tritt sein Vertrauen auf die Zukunft des deutschen Volkes aus demselben Roman entgegen: „Die deutsche Eiche steht noch aufrecht und wird noch durch die Jahrtausende in Herrlichkeit und Pracht grünen und blühen und alle Völker unter ihrem Schatten versammeln." *)

„Vom Vaterland hab' ich den Tag geträumt;
eh' kam der Sturm, und als der Sturm gekommen;
und was getan ward und was ward versäumt,
was von den Tapfern, Treuen, Guten, Frommen
dem Feigen, Falschen, Schlechten eingeräumt,
das hat mir ganz die Seele eingenommen!
Versunken war ich ganz in Schmerz und Grimme,
bis in dem Jammer weckt' mich eine Stimme.

Ja, eine Stimme war im großen Wetter,
und durch den Sturm vernahm ich diese Worte:
„Zur rechten Zeit wird kommen doch der Retter!
Zur rechten Zeit und an dem rechten Orte!
Im Buch des Schicksals wenden sich die Blätter,
verzweifelt nicht an euch und eurem Horte!"

Und der Dichter ruft seinem Volke die Mahnung zu, die jetzt und für alle Zeiten gilt:

„Sever, ich glaube an mein Volk und du sollst auch daran glauben!"

Möge Raabe in Richard Wagners Sinne, seines größten Kunstgenossen, Recht behalten, der ausgesprochen hat: „Der Denker ist der rückwärtsschauende Dichter, der wahre Dichter aber ist der vorverkündende Prophet."

*) Vgl. das dankenswerte Verzeichnis aller hierher gehörigen Stellen dieser Geschichte: „Kernworte W. Raabes für die Gegenwart" von Professor Dr. Kapelle, „Alldeutsche Blätter" vom 10. Februar 1917.

In unseren Tagen der Weimarer Nationalversammlung (1919) wollen wir auch daran gedenken, daß W. Raabe ein eifriges Mitglied des deutschen Nationalvereins gewesen ist und im Jahre 1860 gläubigen Herzens an der ersten Hauptversammlung dieses Vereins in Koburg teilgenommen hat, um dort unter von Bennigsen, Dr. Miquel und anderen die Lösung der deutschen Frage beraten zu helfen. In seiner köstlichen Erzählung „Gutmanns Reisen" sind persönliche Lebenserinnerungen des Dichters aus jener Zeit mit dem Schicksal eines Liebespaares auf das reizvollste verknüpft, da der norddeutsche Bräutigam die süddeutsche Braut sich gewinnt und beide auf ihre Art zur Lösung der deutschen Frage einen anmutigen Beitrag geben. Sehr dankenswerter Weise haben die „Mitteilungen für die Gesellschaft der Freunde Wilhelm Raabe's" (herausgegeben von der Mittelstelle Braunschweig), 9. Jahrg. 1919 Nr. 1, die Aufmerksamkeit auf dieses fast vergessene Werk unseres Dichters von Neuem hingelenkt. Karl Geiger betont mit Recht in der Einleitung seines Aufsatzes: „Wir wenden heute in dieser schwersten Not des Vaterlandes so sorgenvoll unsere Gedanken nach Weimar! Da dürfen wir Raabefreunde uns zu unserem Troste an „Gutmanns Reisen" und an die Probleme erinnern lassen, die gerade diese Dichtung uns nahe bringt. In dieser dunkelsten Zeit, die wir durchleben, ist es eine Aufgabe der echten und höchsten Lebenskunst, immer wieder den Weg zu den verborgensten Quellen des großen Humors zu suchen und zu finden."

Wer will da noch zweifeln, daß dieser deutsche Dichter uns ein Führer und Erzieher sein kann? — Er kann es nicht allein, kraft seiner innigen Vaterlandsliebe und echt vaterländischer Gesinnung, er kann es auch vermöge seiner Welt- und Lebenserfahrung, auf Grund seiner tiefgründigen Weltanschauung, durch eine sittliche Kraft, die uns in ihren Bann zwingt, uns aufrüttelt, in uns die Sehnsucht weckt, ihm nachzuleben und nachzustreben. So wollen wir in unserer ernsten Gegenwart, die der Dichterseher gleichfalls schon voraus verkündet hat, sogar den ungünstigen Ausgang des Krieges,*) in der die äußeren Feinde wieder einmal an den Grundfesten unseres Wesens rütteln und es zu zerstören trachten, uns auch an diesem großen und treuen Führer unseres Volkstums emporrichten und in seinem Sinne an der Wiedergeburt des deutschen Lebens bauen. Wie die Dauer eines Volkes von der lebendigen Wirkung seiner Kräfte abhängt, so bietet Raabes Dichtung eine Gewähr für die deutsche Zukunft. Möge das deutsche Volk „unseres Herrgotts Wunderwagen" vertrauen, von dessen Sinnbild der Dichter in seinem letzten vollendeten Roman „Hastenbeck" immer wieder tröstend zu uns redet und der uns Menschen alle dem Orte unserer Bestimmung zuführt. „Ein Volk, dem Wilhelm Raabe entsprossen ist, kann nicht untergehen!" —

So erfüllt Raabe aufs Schönste und Beste die Forderung, die er selbst an den Dichter gestellt hat („Die Kinder von Finkenrode", 3. Abschnitt):

„Licht aus Schatten greifen:
Das ist Dichterberuf."

Prof. Dr. **Arthur Prüfer.**

---

*) Vgl. „Mitteilungen" der Raabe-Gesellschaft 1912, S. 24, und den auf sie hinweisenden Aufsatz von Generaloberarzt a. D. Paul Wasserfall „Wilhelm Raabe als Prophet", Unterhaltungsbeilage der „Täglichen Rundschau" 12. März 1919 (Nr. 51).

Dem Andenken Paul Deussens.

An der Bahre Paul Deussens trauert nicht nur die Wissenschaft und Philosophie. In allen Volkskreisen und weit über die Grenzen Deutschlands hinaus wird sein Tod beklagt werden. Er hat nie nach Popularität gestrebt, und doch ist sie nur wenigen Gelehrten in höherem Maße zuteil geworden. Ernst und streng sachlich verfolgte er seinen wissenschaftlichen Weg. Aber gerade mit seinen am wenigsten auf populäre Wirkung abzielenden Büchern hat er den größten Erfolg errungen. Seine „Elemente der Metaphysik", seine Übersetzung der sechzig „Upanishads des Veda", seine große „Geschichte der Philosophie" stehen nicht bloß in den Bücherschränken der Fachgelehrten, sondern man findet sie auch in vielen guten Hausbibliotheken. Ich war oft überrascht, sie bei Leuten zu finden, wo ich sie am wenigsten gesucht hätte, bei Leuten, die sonst zur Wissenschaft und Philosophie gewöhnlich keine Beziehungen haben, wie Opernsänger und Kapellmeister, und ich selbst ein Künstler und ungelehrter Mann, verdanke den Hinweis auf diese Schriften keiner Gelehrten-Zeitschrift, sondern den Bayreuther Blättern, denen ich mein Leben lang für dieses große Geschenk dankbar bleiben werde; die Upanishaden wurden mir zu einem für meine menschliche und künstlerische Entwickelung ausschlaggebenden Erlebnis. Hieraus und aus dem später mir zuteil gewordenen beglückenden Freundesverhältnis zu Paul Deussen darf ich auch allein die Berechtigung schöpfen, ihm gerade hier einen Nachruf zu widmen. Das, was H. von Stein (1884), Arthur Seidl (1886) und H. S. Chamberlain (1894, 1897, 1901) über die Hauptwerke Paul Deussens gesagt haben, ist so tief dringend und aufklärend, daß ich dem nichts hinzuzufügen hätte. Als Ungelehrter muß ich mich auf den Versuch beschränken, das innere und äußere Erlebnis, das ich Paul Deussen verdanke, zu beschreiben und dadurch einen Beitrag zur Erklärung seiner wahrhaft volkstümlichen Wirkung zu liefern.

Worin beruht nun das Geheimnis seiner Volkstümlichkeit? — Nur solche Geister gewinnen Einfluß auf ihre Zeit, welche ihre innerste Sehnsucht erkennen, und aussprechen, was alle fühlen. Das scheint aber bei Deussen auf den ersten Blick gar nicht der Fall zu sein. Er ist niemals in der Pose des Wahrsagers und Zeichendeuters aufgetreten. Schlicht und sachlich hat er immer nur seiner philosophischen Lebensaufgabe gedient, den Idealismus Kants und Schopenhauers auf dem indischen Fundament zu begründen. Das schien durchaus nicht zeitgemäß in einer Zeit, die so unphilosophisch geworden war, daß sie unter „Idealismus" fast nur noch eine gewisse Generösität in Geldsachen verstand, und in der man sich unter einem Idealisten mit bedauerndem Achselzucken einen Menschen vorstellte, der sich nicht auf seinen Vorteil versteht. Aber gerade in der falschen Anwendung dieses viel mißbrauchten Wortes, dessen philosophische Bedeutung fast gar nicht mehr verstanden wird, zeigt es sich, daß sich eine dunkle Ahnung davon erhalten hat, daß es auch eine sittliche Bedeutung hat. Paul Deussen ist nun gerade derjenige unter den neueren Philosophen, der neben der erkenntnistheoretischen Bedeutung des philosophischen Idealismus seine sittliche Bedeutung stark in den Vordergrund rückt, ja, erleuchtet durch den indischen Geist, den tiefen religiösen Sinn darin erschaut und gelehrt hat. Der Idealismus, so wie er ihn versteht, ist das Ziel der dumpfen Sehnsucht unserer Zeit, einer aus materialistischer Verflachung und Erstarrung nach innerer Erneuerung ringenden Menschheit, die, geprüft und geläutert durch unsägliche Leiden, die innerste geistige Ursache dieser Leiden zu ahnen beginnt und

Rettung und Zuflucht bei diesem stillen großen Weisen sucht, der die Sehnsucht seiner Zeit erkannt hat.

Das was uns alle mit so unbedingtem Vertrauen zu ihm erfüllt, ist die unerschütterliche Treue gegen sich selbst. Unermüdlich im Kampfe gegen realistische Verflachung der Weltanschauung und gegen sophistische Verwirrung und Verrohung des sittlichen Bewußtseins, kannte er keine Rücksicht, weder gegen sich noch gegen andere. Gegen seinen liebsten Jugendfreund, gegen Friedrich Nietzsche mußte er sich wenden, ohne ihm allerdings die persönliche Freundestreue zu brechen. Aber über die Freundestreue ging ihm die Treue gegen sich selbst. Er ließ sich nicht blenden durch das funkelnde und prasselnde Feuerwerk des Geistes seines glänzenden Freundes. Unbeirrt hütete er die still leuchtende und wärmende Flamme des Idealismus und der Ethik des Mitleids wie ein vestalisches Feuer; eine Zeit lang verdunkelt durch jenes glänzende Feuerwerk, leuchtet und wärmt sie heute umso heller und wird noch leuchten, wenn jenes längst erloschen ist.

Daß Deussen so populär geworden ist, verdankt er nicht zum geringsten seinem Stil. Er ist nicht so brillant wie der Nietzsches, dafür aber von größerer Überzeugungskraft, weil der Leser fühlt, daß er nichts sagt, um äußerlich zu glänzen und zu bestechen, sondern nur, um innerlich zu überzeugen durch die Kraft selbst geprüfter unwiderleglicher Argumente. Bei aller wissenschaftlichen Objektivität ist seine Ausdrucksweise aber doch von innen heraus erwärmt durch das Feuer echter Begeisterung für seine Sache. Deussen ist ebenso frei von blindem Autoritätsglauben wie von eitler Originalitätshascherei. Die von aller Trockenheit und allem redseligen Schwulst gleich weit entfernte knappe, prägnante Klarheit seiner Sprache ermöglicht es ihm, auch das Abstrakteste allgemein verständlich darzustellen und wetteifert an kristallener Durchsichtigkeit mit derjenigen Schopenhauers. Die Schriften Paul Deussens sind nicht allein der nüchternen Gedankenarbeit des Gelehrten entsprungen, sondern ebenso sehr dem heißen Herzensdrange des Wahrheitssuchers und des Gottsuchers. In einem Gespräche sagte er mir einmal, „daß er das beste seines Lebenswerkes dem Anteil zu verdanken glaube, den sein Herz daran genommen habe." —

Dennoch war nichts weichliches in seinem Wesen, in dem sich unermüdliche Kraft mit einem unbeugsamen, fast dämonischen Willen paarte. Wenn es großes zu erreichen galt, kannte er keine Hindernisse, kein Erlahmen und forderte auch von seiner Umgebung äußerste Anspannung. Als ihm mitten in seiner reichsten Tätigkeit eine Augenkrankheit die Sehkraft fast vollständig raubte, als ihm dadurch Lesen und Schreiben fast unmöglich wurde, verzagte er nicht und griff, wie einst Beethoven, dem Schicksal in den Rachen. Junge Hilfskräfte, die er sich heranzog, und sein staunenswertes Gedächtnis ermöglichten es ihm, sein Lebenswerk zu vollenden. Man hatte bei ihm den Eindruck, daß er seinen ungeheuren Wissensstoff immer gebrauchsfertig im Kopfe trug; er brauchte keine Bücher zum nachschlagen, er konnte in seinem Kopfe nachschlagen. Den Faust hatte er vollständig im Gedächtnis, sodaß er ihn in seinen Vorlesungen über dieses sein Lieblingsthema stäts auswendig von A bis Z rezitierte. Ebenso trug er aber auch die ganze Sanskritlitteratur im Gedächtnis. In einer Gesellschaft, der wir gemeinsam beiwohnten, wurde einmal ein gelehrter Hindu aufgefordert, aus der Bhagavadgîtâ zu rezitieren. Er zog sein in rotes Saffianleder gebundenes Duodezbüchlein, das er als frommer Inder immer bei sich trug, aus der Tasche und las einige Kapitel. Als er fertig war, setzte Deussen die Rezitation aus dem Gedächtnis fort und setzte unsern indischen Freund und uns alle dadurch in Erstaunen. Es ist kein Wunder, daß ihn, als er Indien bereiste, die gelehrten Brahmanen für ihresgleichen, ja, für ihren

Meister erklärten und ihn feierlich mit der heiligen Opferschnur umgürteten, „eine Ehrung, welche wohl kaum je einem Europäer zuteil geworden ist", wie er selbst mit Stolz schreibt. — Sonst legte er auf äußere Ehrungen, Titel und Orden wenig Wert, obschon sie ihm reichlich zuteil geworden waren. Außer der Brahmanenschnur war es nur noch seine Ernennung zum Ehrenmeister der Schusterinnung zu Görlitz, auf die er stolz war. Sie war ihm als Dank für seine Schrift über Jakob Böhme verliehen worden. — Sehr am Herzen lag ihm auch die im Jahre 1911 von ihm begründete Schopenhauergesellschaft, für die er unermüdlich sorgend und werbend tätig war. — Bis an sein Ende blieb ihm die unverwüstliche Willens- und Geisteskraft treu. In freudiger Pflichterfüllung raffte er sich noch von seinem letzten Krankenlager auf und hielt sein Faustkolleg ab. Wie einer seiner Hörer berichtet, hat er nie so glänzend gesprochen und war nie so vom jubelnden Beifall seiner zahlreichen Hörer umbraust, wie in dieser Vorlesung, die seine letzte sein sollte. Während die Studenten ihn noch umjubelten, brach er in einem Schüttelfrost zusammen, wurde auf sein Krankenlager zurückgebracht und hauchte wenige Tage danach seinen Geist aus. — Wahrlich ein beneidenswertes Ende nach einem beneidenswerten Leben, denn er gehörte zu den wenigen Auserwählten, denen es vergönnt war, ihre Lebensaufgabe vollständig zu erfüllen. —

Schopenhauer hat einmal von sich gesagt, daß er zwar das Ideal der Heiligkeit gelehrt habe, sich aber wohl bewußt sei, dieses Ideal in seinem eigenen Leben nicht verwirklicht zu haben. Wer sich für einen Heiligen hält, werfe den ersten Stein auf ihn! Er hatte seine Schwächen, aber wir wissen, daß er ein edel gesinnter, aufrechter, durch und durch wahrhaftiger Charakter war. Ähnliches läßt sich auch von seinem Apostel Paulus sagen. Ihm fehlte aber die Schroffheit und rücksichtslose Schärfe seines Meisters. Er war sogar hie und da einmal zu Konzessionen an die Welt geneigt. Milde, Duldsamkeit, Wohlwollen, Dankbarkeit, Gelassenheit in Glück und Unglück machten seine Persönlichkeit so liebenswert und verehrungswürdig, so unvergeßlich für alle, die das Glück hatten, mit ihm in persönliche Berührung zu treten. . . . —

Die beiden Gebiete, in denen Paul Deussen wie ein König herrschte, die Philosophie und die Indologie, vereinigte er zu einem ungeteilten Reiche. Er wurde Indologe, um ganz Philosoph sein zu können, und nur weil er ein erfahrener Philosoph war, brachte er die Indologie zu ihrer Vollendung. Er hat als Erster die Rätsel des indischen Schrifttums vollständig gelöst und uns diese erhabene Geisteswelt durch vollendete Übersetzungen und Erläuterungen so nahe gebracht, daß sie uns nicht mehr etwas Fremdes, sondern eigener Kulturbesitz geworden sind, an Wert vergleichbar der Lutherischen Bibelübersetzung. Deussen hat die Upanishaden „das neue Testament der Inder" genannt und sie damit selbst an die Seite der Bibel gestellt, zu deren neuem Testament sie in der Tat eine philosophische Ergänzung bilden. Er hat dieses Buch „den Manen Arthur Schopenhauers" gewidmet, denn es liefert eine der wichtigsten Grundlagen für das Verständnis Schopenhauers, das ja auf das tiefste von ihm beeinflußt worden ist, obgleich es ihm nur in einer schlechten lateinisch-persischen Übersetzung, dem Oupnekhat, vorlag. Wir können nun alle an der lauteren Urquelle seiner Philosophie trinken, und um uns das noch zu erleichtern, schrieb Deussen seine „Elemente der Metaphysik", worin er die Metaphysik Schopenhauers mit dem indischen Lichte durchleuchtet und gleichsam transparent macht, sodaß jede letzte Undurchsichtigkeit schwindet und auch das ungeübte Auge des Laien sie durchschauen kann. Gleichzeitig weist er auch schon hier die innere Übereinstimmung des idealistischen Denkens aller Zeiten nach und stellt sich so auf den hohen Standpunkt der „Versöhnung

aller Gegensätze", wie er ihn in der Vorrede präzisiert. So legte er schon in diesem, 1877 erschienenen Buche das Programm für sein ganzes philosophisches Leben fest. — Wie er mir einmal erzählte, zog ihm aber gerade dieses Buch wegen seines freien religiösen Standpunktes Anfeindungen zu, die ihm seine akademische Laufbahn erschwerten. Seine, wie er selbst sagt, „freie, wiewohl vorwiegend konservative Haltung in allen Fragen der Religion und Politik" wurde damals noch nicht verstanden. Später, als sein großes Lebenswerk, die „Allgemeine Geschichte der Philosophie mit besonderer Berücksichtigung der Religion" jenes Programm im Großen ausführte, und für die Welt- und Gotteserkenntnis aller Philosophien und Religionen das wahre Fundament in Indien nachwies und sie darauf aufbaute, da begann man, ihn besser zu verstehen. — Nun konnte er auch die Bibel in diesen großen Bau einbeziehen. Hierüber sagt er in einer kurzen Selbstbiographie [1]): „Die Philosophie der Bibel ist namentlich aus dem lange gehegten Wunsche entsprungen, den Weg zu einer endgültigen Versöhnung von Wissenschaft und Religion, wie ich ihn für mich selbst gefunden hatte, auch andern, ja, wenn möglich, der ganzen Menschheit zu zeigen." —

Das besondere Verdienst der geschichtlichen Darstellung Deussens in diesem großen Lebenswerke, das 1894 begonnen, aber erst 1917 vollendet wurde, liegt, worauf schon H. S. Chamberlain bei Besprechung des ersten Bandes hingewiesen hat, darin, daß es die Vielheit der Systeme in eine Einheit zusammenfaßt, die Metaphysik als inneres Erlebnis in den Mittelpunkt rückt und in Indien den Ariadnefaden anspinnt, der uns sicher durch das Labyrinth der sich scheinbar widersprechenden Lehrmeinungen führt. Deussen schlägt die Geisterbrücke über drei Jahrtausende hinweg von Yajnavalkya bis zu Kant und Schopenhauer, er deckt die Urverwandtschaft zwischen dem altindischen und dem neuen deutschen Idealismus auf, ihm danken wir es, wenn die Vermählung des indischen und deutschen Geistes, wie sie Kant unabhängig von Indien vorbereitet, Schopenhauer aber mit vollem Bewußtsein vollzogen hat, für uns nun eine klar erkannte Kulturaufgabe geworden ist.

Deussen hat kein neues philosophisches System aufgestellt, er hat nicht versucht, durch „Umwertung aller Werte" der gedankenlosen, sensationslüsternen Menge zu imponieren. Denn ihm war es ja tief bewußt, daß alle solche Umwertungen von je her nur Abirrungen waren von der einen, nie widerlegten und unwiderlegbaren metaphysischen Wahrheit des transszendentalen Idealismus. Und er lehrte uns erkennen, daß hier Vernunftkritik und intuitives inneres Erlebnis sich wie der negative und positive Pol scheiden und doch untrennbar miteinander verbunden sind. Und nun rückte er den positiven indischen Pol stark in den Vordergrund, jenen Pol, der in die religiöse Sphäre hineinragt. Er lehrte und befestigte den von Schopenhauer begründeten „Glauben an eine moralische Bedeutung der Welt", und gab damit dem innersten Sehnen unserer unseligen Zeit nach der Wiedergewinnung dieses verlorenen Heilsgutes den philosophischen Ausdruck.

Der transzendentale Idealismus schließt die Erkenntnis der metaphysischen Einheit aller Wesen notwendig in sich. Vor dem alten indischen Zauberwort „tat twam asi" muß der Wahn der Vielheit schwinden, der Individuum von Individuum trennt; die Selbstsucht wird überwunden, Gier, Haß, Neid und Bosheit wandeln sich in Selbstlosigkeit, Duldung, Mitleid und Liebe; und die Gewißheit von der Unzerstörbarkeit unseres metaphysischen Wesens, wie sie in allen Kulturreligionen zum Ausdruck kommt, in der indischen allein aber metaphysisch begründet wurde

[1]) In: Berühmte Autoren des Verlages F. A. Brockhaus. In diesem Verlage sind übrigens fast alle Werke Deussens erschienen.

und in dem Seelenwanderungsglauben ihren mythischen Ausdruck fand, gibt uns den besten Trost im Leiden und den stärksten moralischen Halt. Dieses durch klares Denken und innere Selbstschau begründete Wissen führt endlich zur reinsten Gottesanschauung, zum Atman. Es ist die von den Weisen, Dichtern und Heiligen vieler Völker geahnte, von den Indern allein aber philosophisch ergründete Wahrheit, daß Gott nicht außer uns, sondern in der Tiefe unsrer eignen Brust wohnt, daß unser eigener Wesenskern göttlich ist. Diese Erkenntnis kann aber nur als Erlebnis wirksam werden und ist dann von so heiligender Gewalt, daß daneben all unser anderes Dichten, Trachten und Handeln nichtig wird.

Wer jenes Höchst' und Tiefste schaut,
Dem spaltet sich des Herzens Knoten,
Dem lösen alle Zweifel sich
Und seine Werke werden nichts.

Diesen Vers aus Mundaka Upanishad (2. 2. 8) schrieb mir einst Paul Deussen in mein Exemplar der Upanishaden.

In der Vedanta-Lehre ist Glauben und Wissen eins. Auch in dem ursprünglichen Christentum wie in der Mystik ist diese Einheit vorhanden. Der Zwiespalt zwischen Wissen und Glauben ist erst durch späteres Mißverständnis, durch falsche realistische Auffassung der Heilslehre hineingetragen worden. Durch das indische Wissen kann der christliche Glaube seine ursprüngliche idealistische Reinheit wieder erhalten und durch diesen Prozeß der Verjüngung den Vielen wiedergegeben werden, die durch das materialistische Wissen unserer Zeit den Glauben verloren haben. Dieser Zwiespalt zwischen Wissen und Glauben ist ja die Amfortaswunde, an der die moderne Menschheit krankt, er ist die wahre Ursache des intellektuellen, sittlichen, religiösen, künstlerischen und, in letzter Linie auch des politischen Verfalles. Diese tiefliegende, von den Meisten nur geahnte Ursache deutlich zu erkennen und den Zwiespalt zu versöhnen, das ist das geheime Sehnen unserer Zeit. Daß Paul Deussen diesem Sehnen Deutung gab und ihm den Weg zur Erfüllung wies, darin erkenne ich das Geheimnis seiner Volkstümlichkeit. Eine geistige Bewegung geht von ihm aus, die noch einmal zur Gesundung des kranken Körpers unserer Zeit führen kann.

Was Platon, Kant, Schopenhauer, was die Upanishaden und die Evangelien, was die Schriften Jakob Böhmes und anderer Mystiker ihm sagten, das selbe sagte ihm auch Goethes Faust. Auch dieser wurde ihm zum Lebensinhalt, denn auch hier wird der kranken Zeit der Puls gefühlt und das Grundübel erkannt: der Zwiespalt zwischen Wissen und Glauben. Das Heilkraut konnte Goethe aber noch nicht finden, das mußte erst Schopenhauer aus dem fernen Wunderlande Indien herbeiholen. Aus ihm bereitete dann Richard Wagner den Balsam, der die Amfortaswunde heilt und den Glauben mit dem Wissen versöhnt. Den besten Kommentar zu diesem Mysterium gibt uns die Philosophie Paul Deussens. Ihren hier nur angedeuteten Zusammenhang mit den höchsten Offenbarungen deutscher Kunst eingehender zu erörtern, und auch für die zukünftige künstlerische Entwickelung daraus Lehren zu ziehen, das würde hier zu weit führen und über den Zweck dieser Zeilen hinausgehen, welcher ist, dem Andenken eines der Besten unserer Zeit einen Ehrenkranz zu flechten.

Wien im Augugst 1919. **Felix Gotthelf.**

Vom Nationalen im Opernwesen und musikdramatischen Schaffen.

O, wir blinden Deutschen, wie kindisch handeln wir und lassen uns so jämmerlich von den Romanisten äffen und narren!
Luther, Brief an Cranach 1521.

„Freie Bahn allen Tüchtigen!" hört man jetzt vielfach als Losung, ja als Forderung. Eine andere gehört wohl daneben: „Würdigt die Tüchtigsten bei Zeiten! Laßt sie nicht verkümmern, verwendet sie vielmehr an der ihrer besonderen Begabung günstigsten Stelle so, daß ihr Wirken unserer Gesamtheit nach Möglichkeit zu Nutz und Frommen verhilft!" Auf einer Binsenwahrheit fürwahr beruht eine solche Forderung. Doch zu welch schwerem Verhängnis deren Verkennen führen kann — jüngst noch haben wir's im unseligen Weltkriege erlebt. Wie aber steht's um diese Forderung auf dem hier zu behandelnden musikdramatischen Gebiete? Sollte es in Deutschland etwa an hohen und höchsten Begabungen dafür gefehlt haben? Aber wir stehen doch unbestritten mit unsern reichen Schätzen an kirchlichen, symphonischen und Kammermusik-Werken einzig da in der Welt, seit Jahrhunderten. Nur bei den für die Bühne bestimmten ist es allerdings anders. Da standen unverkennbar ausländische Werke stäts als die bevorzugten im Vordergrunde. An der Unzulänglichkeit der deutschen Opern braucht das indes nicht zu liegen.

Haben unsere Großen, Mozart, Beethoven, Weber, Wagner nicht auch Meisterwerke für die Bühne geschaffen? Eine andere Erklärung trifft wohl eher das Richtige. Der für Bühnenaufführungen nötige gewaltige Apparat erfordert nämlich so bedeutenden Aufwand, daß er nur von unseren Hofhaltungen oder größeren Unternehmern ständig unterhalten werden konnte. So ward die Opernkunst durchweg den Interessen der Höfe und des Geldsäckels dienstbar. Und da es, wenn lediglich solchen Zwecken nachgegangen wurde, weniger auf Kunst im eigensten Sinne, als auf eine für recht Viele anziehende Unterhaltung abgesehen sein mußte, so konnte es nicht ausbleiben, daß auch auf diesem Gebiete stäts die Mode maßgebend ward, die indes bei uns unausrottbar, wie es scheint, von alters her dem leidigen Erbübel der Ausländerei verfallen ist. Hierauf ist es wesentlich zurückzuführen, daß unsern großen Meistern der Platz versagt worden ist, wo sie am stätigen Ausbau deutscher Opernkunst voll und ganz sich hätten betätigen können. So hat vor Richard Wagner keine eigentümliche Opernkunst deutscher Art aufkommen und sich stätig entwickeln können. Soll indes der nur zu berechtigten und immer wieder erhobenen Klage hierüber auf den Grund gegangen werden, so ist ein eingehender Rückblick auf das Opern-Schaffen und da Opern-Wesen der wichtigsten Kulturvölker sachdienlich, ja unerläßlich.

In Italien stand um 1600 die Wiege der Oper. Kunstbegeisterte Florentiener, Graf Bardi an der Spitze, wollten damit das altgriechische Drama zu neuem Leben erwecken. Ein Dichter, Rinuccini, schuf in ihrem Sinne das Drama und berief den Musiker Peri sich zur Hilfe behuf musikalischer Ausgestaltung in einem neuen, meist deklamatorischen Stil, dem „stilo rappresentativo". Der Anfang, mochten auch die Kunstmittel, namentlich die Musik, noch unbeholfen sein, entsprach demnach bereits dem Kerne der Wagner'schen Kunstlehre (vgl. „Die Anfänge der Oper", Bayreuther Blätter, 1883, pag. 273).

Das neue Gebilde machte Aufsehen und führte schon im 17. Jahrhundert zu national gefärbten Nachbildungen in Frankreich und Deutschland (worüber noch zu reden sein wird), vorübergehend durch Purcell's Schaffen auch in England, wo dann allerdings bald die nationale Oper von welscher Kunst verdrängt, auch später kaum mehr rege ward.

In Italien selbst hat das auf so gesunder Grundlage begonnene Opern-Schaffen im Laufe der Jahrhunderte manigfache Wandlungen erfahren müssen, indem nämlich jede der zur Hilfe am Gesamtwerke berufenen Künste, namentlich die Musik und der Gesang, bald weiter ausgebildet wurde, dann aber zu selbständiger, ja virtuoser Betätigung in den Vorrang sich drängte. Zunächst gewann die Musik größere Geltung durch bedeutende Komponisten, wie Monteverdi, Scarlatti, Porpora, Pergolesi. Dann folgte die Zeit des Ziergesanges, der namentlich Kastraten zur Herrschaft verhalf, die Oper fast zu einem Konzert auf der Bühne werden ließ. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts traten wieder große Komponisten in den Vordergrund, wie Cimarosa und Cherubini, denen bald als sieghafte Melodiker Rossini, Donizetti und Bellini folgten. Erst Verdi, der auch dramatisch hervorragend begabt war, wies der heimischen Oper abermals neue, nun auch auf starke dramatische Wirkungen gerichtete Bahnen. Sein gewaltiges Können verhalf ihm übrigens auch dann zu großen Erfolgen, wenn er, wie in Aida und Othello, an die französische große Oper, im Falstaff gar an Wagners Kunstweise sich anlehnte. In seinen noch echt italienischen Hauptopern, Ernani, Trovatore, Traviata, Rigoletto, meist nach französischen Dramen (von Victor Hugo und Dumas) bearbeitet, zeigen sich allerdings bereits die Anfänge einer wiederum andern Richtung, einer solchen nämlich, die auf grausige Wirkungen und Sensation ausgeht. Diese neueste, jetzt zur Herrschaft gelangte Wandlung, an die Namen Mascagni, Leoncavallo und Puccini sich knüpfend, hat es vollends auf krasse Wirkungen, auf eine Nervenerschütterung abgesehen, wie sie etwa kriminalistische Verhandlungen über niedrige Verbrechen hervorbringen. Ein beklagenswerter Irrweg italienischer Kunst fürwahr! Er beherrscht jetzt aber seit 25 Jahren siegreich die Bühnenwelt, auch die unsere. Im übrigen braucht man italienischer Kunst, zumal von Italienern vorgetragen, keineswegs abhold zu sein. Wer verdankte ihr nicht unvergeßliche Stunden? Geradezu beneidenswert ist es, daß sie, aller Wandlungen ungeachtet, doch stätig in ihrer Eigenart sich hat weiter zu entwickeln vermocht, daß fremde Elemente von Bedeutung dort nie haben Geltung gewinnen können. Dabei fehlt es dort an jedweder Organisation, auch an ständigen Opernbühnen. Nur ad hoc, für eine wenige Opern umfassende stagione werden Kräfte vom impresario angeworben, dem auch in kleineren Städten ansehnliche Opernhäuser zu Gebote stehen. Die Italiener aber verhalten sich bei all ihrer nationalen Opernfreudigkeit wie große Kinder mit ihrem Spielzeug. Naiv empfänglich sind sie nur für Einzelheiten, für augenblickliche Eindrücke, eigensinnig, rücksichtslos und grausam auch, wenn ihnen etwas mißfällt. Entzückt sie aber eine schwungvolle, ins Ohr fallende Melodie, die glänzende Leistung eines Sängers oder auch ein ausnahmsweise virtuos dargestellter, szenischer Vorgang, so verlangen sie stürmisch nach wiederholtem Genuß, gleichviel, ob das Kunstwerk darüber zerstückelt wird. Wer den Spektakel erlebt hat, mit dem auch z. B. die Verschwörungsszene der Hugenotten, der Trauermarsch der Götterdämmerung oder gar Lohengrins Ankunft mit dem Schwan solange bejubelt wird, bis Wiederholung von Anfang an, auf die es natürlich von vornherein abgesehen, erfolgt, der weiß, daß es in Italien wesentlich darauf ankommt, durch virtuos dargestellte Höhepunkte zu begeistern oder begeistert zu werden. Ohne ein großartig heraus geschmettertes hohes c wäre auch der beste Manrico verloren,

hätte auch der „Trovatore" keinen Erfolg. Das ist um so merkwürdiger, als das darstellerisch sehr hoch stehende italienische Schauspiel einen derartigen Virtuosenkultus nicht kennt, auch nicht, wie die Oper, als gesellschaftliche Veranstaltung, zu Besuchen in den Logen z. B. wert gehalten wird.

Ein ganz anderes Bild als Italiens urwüchsige Oper, die auch zwischen der seria und der buffa dem Stile nach kaum einen Unterschied kennt, bietet die französische Oper dar. Sie war immer zwiespältig, erfreute sich auch von altersher einer straffen Organisation. Die académie royale de musique, deren Anfänge bis ins 16. Jahrhundert zurückreichen, war Herrscherin, nicht nur im eigenen, für die große Oper (die „tragédie") bestimmten Hause, sie war zeitweilig gar mit dem Privilegium ausgestattet, daß auf anderen Bühnen nicht gesungen werden durfte. Ein Verbot, das dann freilich auf dem Théatre de la Foire schlau umgangen wurde, indem man das Publikum selbst die ihm lieb gewordenen Couplets nach Texten (écritaux) singen ließ, die auf der Bühne sichtbar gemacht wurden. So entwickelte sich dort aus singspielartigen Anfängen die volkstümliche Opéra comique, die später übrigens auch ernste, würdige Handlungen, wie z. B. im „Wasserträger", in „Joseph in Ägypten" und „Carmen", darstellen durfte, wenn nur deren, in einzelne Nummern abgeteilte Musikstücke vom gesprochenen Worte, vom Dialog, durchsetzt waren. Graziös und chevalleresk, zierlich und liebenswürdig, wie ihre Art war, gelangte sie allmählich zu hoher Blüte, die sich vornehmlich an die Namen Rousseau, Méhul, Boieldieu, Adam, Auber, Hérold und Bizet knüpft. Niemals aber ward ihre Eigenart gestört, denn, wenn auch fremde Meister, wie Grétry, der Belgier, und Cherubini, der Italiener, mit Werken sich daran beteiligten, so fügten sie sich doch den feststehenden Normen, den Überlieferungen, benutzten auch französische Texte. Daneben war später auch die italienische Oper in Paris, wiederum in einem besonderen Hause, mit ersten italienischen Sängern, also national, trefflich vertreten.

In ganz besonderer Art aber, und zwar keineswegs national, ward die schon erwähnte, große Oper gegründet, auch planmäßig und folgerichtig durchgeführt. Aus höfischen Balletts hervorgegangen, war sie im Grunde genommen ein Importgebilde, wenn auch an der französischen Sprache und an ausdrucksvollen, zur harangue neigenden Rezitativen behufs Verbindung der einzelnen Nummern unverbrüchlich festgehalten ward. Lully, aus Italien stammend, und in Tatkraft und Ränken ebenso groß, wie als Musiker, war alsbald, nach Cambert's Rücktritte, die Führung von Louis XIV. anvertraut worden, und dem prachtliebenden Sinne des roi soleil gemäß war das Vorbild, die italienische Oper, durch ein neues, den Reiz erhöhendes Element, durch prunkvolle Dekorationen und Kostüme, durch Aufzüge und große Balletts erfolgreich ergänzt worden. Ein Ausländer hat ihr das Gepräge aufgedrückt und so waren auch späterhin, von Rameau, Lesueur bis Auber, Halévy und Gounod, nur wenige ihrer bedeutendsten Werke von französischer Herkunft. Fehlte es nämlich an heimischen Begabungen, so wurden sie durch ausländische ersetzt. Was aber solche, natürlich in französischer Sprache, geschaffen, Piccini und Gluck, Donizetti, Rossini, Spontini und Meyerbeer, hat erst recht den internationalen Charakter der großen Oper gefestigt. Bedeutende Künstler und geschickte Reklame haben sie mehr und mehr emporgehoben; sie haben sie nicht nur in Paris eingebürgert, haben auch an allen ersten Opernbühnen ihr zum Siege verholfen. Mag der stilistische Wert eines solchen Misch-Gebildes recht fragwürdig sein, zumal der national gehaltenen Opéra comique gegenüber: zu bewundern ist jedenfalls die Beharrlichkeit und Folgerichtigkeit, mit der man Stil und Überlieferungen stäts festgehalten und durchgeführt hat, gleichviel, ob die mit

allen Reizen der Bühnen-, der Tanz- und Sangeskunst ausgestatteten Werke zur Unterhaltung der königlichen, der kaiserlichen oder, je nachdem, auch der republikanischen Beherrscher Frankreichs, dienen sollten. Wahrlich ein Triumph dessen, was Kunst-Politik zu nennen wäre, wovon indes leider bei uns Deutschen, wie sehr auch unser Organisations-Talent gerühmt wird, in den Opernbetrieben kaum eine Spur, ja eher das Gegenteil zu bemerken war und ist.

Wie unglücklich in der Tat nimmt im Gegensatze zu solcher Kunstpflege der deutschen Opernkunst Schicksal sich aus! Sie ist in ihrer Heimat stäts wie ein Aschenbrödel behandelt worden. Darauf ist es zurückzuführen, daß all die herrlichen Meister, die Deutschland hervorgebracht, mit den wunderbaren Werken, die sie uns geschenkt, doch keine eigentlich vaterländische Opernkunst vor Richard Wagner haben begründen und ausbilden können! Man hat eben auch unsere Besten in ihrer freien Betätigung gehemmt, indem man ihre und ihrer Werke Bedeutung verkannt, die Welschen stäts ihnen vorgezogen hat. Was hierüber mein Aufsatz „Die Wertschätzung der Musik" (Kunstwart 1898) enthält, möge hier indes ergänzt werden durch einen kurzen, etwa um die Mitte des vorigen Jahrhunderts endenden Rückblick darauf, wie es unseren Meistern beim Schaffen von erlesenen Bühnenwerken für ihr Vaterland ergangen ist. Erst dadurch vermag das Gesagte ins rechte Licht gerückt zu werden.

Mozart's Äußerung „Jede Nation hat ihre Oper; warum nicht auch die deutsche? Ich hätte Lust, eine deutsche Oper zu schreiben", ist bekannt. Auch als Dramatiker groß, hat er sich indes in seiner Bedrängnis der Mode fügen, eine Reihe italienischer Opern, etwa in Cimarosa's Weise, schreiben müssen. Zwei der letzten, „Don Giovanni" und „Le nozze Figaro", beide zunächst Mißerfolge, haben die Höchstwerte italienischer Opernkunst durch reiche Charakteristik und edelste deutsche Musik weit überholt. „Die Entführung" andererseits ähnelt, auch in den Schluß-Couplets, der Opéra comique. Erst in der „Zauberflöte" — „wenn wir ein Malheur haben, so kann ich nichts dazu, denn eine Zauberoper habe ich noch nicht komponiert", hatte er auf Schikaneders Vorschlag bescheiden geäußert — erst in diesem Wunderwerke findet Mozarts Genie ganz sich selbst, findet der deutsche Meister eine deutsche Opernweise; treffsicher im kindlich Märchenhaften, Geheimnisvollen, Feierlichen, wie im übermütig Lustigen, erhebt er damit das deutsche Singspiel zu höchster, nie wieder erreichter Höhe. Doch seine Arbeit galt einem Vorstadt-Theater! Daß der Meister nicht auch für das ideale Drama — man denke etwa an Lohengrin oder Tristan — einen musikalischen Stil hat begründen können, ist aufs tiefste zu beklagen. Da aber fehlte eben nicht nur der äußere Anlaß, ebenso sehr wohl die tiefinnerliche Anregung durch einen ebenbürtigen Dichter. Auch in der Kunst waltet eben das Schicksal verhängnisvoll! Von der dichterischen Seite her hat nämlich Goethe, dem die Bedeutung Beethovens und Schuberts kaum aufgegangen, fast zeitlebens, doch auf Irrwegen, auf einen hochbegabten, musikalischen Opernhelfer gefahndet. Anders war's in Frankreich. Dort sorgte die Verwaltung der Oper selbst, auch mittels hoher Honorare, für gute Libretti und überlieferte sie namhaften Musikern. So erwarb sie z. B. vom schwerbedrängten Richard Wagner, der sich dort um die Aufführung seines „Fliegenden Holländers" beworben, nur die Dichtung dieser Oper, die dann, von einem Franzosen vertont, dort als „Le vaisseau fantôme" früher auf die Bühne gelangte, als Wagners eigenes Werk in Deutschland. Auch ein Beispiel von Kunst-Politik!

Beethoven hat nicht nur die Dichtung seines Fidelio der Opéra comique entlehnt, er hat auch an deren Form, wie sie Méhul und Cherubini ausgebildet, an-

geknüpft. Freilich baut er dann, französischer Gepflogenheit entgegen, einen Abschluß von unerhörter Größe auf, auch überragt er seine Vorgänger turmhoch durch tiefe Innerlichkeit, durch den Adel und die Gewalt seiner Tonsprache. Hätten nur die, auch damals in italienischer Mode befangenen Wiener seiner Oper mehr Verständnis und Teilnahme entgegengebracht! Dem ersten genialen Wurfe hätte der Meister wohl gern noch weitere folgen lassen.

Weber wurzelt mit seinen wenigen, ebenfalls vom Dialog durchsetzten Werken formell im deutschen Singspiel. Doch kommt bei ihm, namentlich im Freischütz, zuerst echt deutsches Empfinden für Natur, für Wald und Romantik ergreifend und siegreich zur Geltung. Dagegen hat sich ein Versuch des Meisters, in der „Euryanthe" ein ideal-gehaltenes Drama zu schaffen, hauptsächlich wohl wegen Unzulänglichkeit der Dichtung, nicht zu behaupten vermocht.

Lortzing, ebenfalls der Deutschesten einer, führte das von Hiller und Dittersdorf gepflegte deutsche Singspiel bürgerlicher Art, namentlich im „Wildschütz", auf eine seltene Höhe. Anerkennung hat er damit in seinem nothaften Leben nicht gefunden.

Wagner dagegen hat anfangs fremde Pfade eingeschlagen. Noch sein „Rienzi" ist der französischen großen Oper nachgebildet und daher hier zu nennen.

Wohl blicken wir auf all diese erlesenen Werke mit gerechtem Stolze: Wie vieles findet sich auch darunter, was uns als groß, als „echt und deutsch" anmutet! Doch zu vielgestaltig, zu verschiedenartig sind sie, mehrfach auch zu sehr fremder Kunstweise nachgehend, als daß von einem eigenartigen Stile in stäter Fortführung geredet werden könnte. Deutscher Überlieferung, namentlich im Idealistischen, so ziemlich bar, scheint vielmehr jeder Meister Physiognomie und Form seines Werkes selbst geprägt, auch wohl ausländischen Vorbildern entnommen zu haben. Nicht anders steht's, wenn wir außer diesen Perlen auch solche Werke ins Auge fassen, die daneben eine gewiß gerechtfertigte Bühnengeltung erlangt haben, wie manche Opern von Winter, Kreuzer, Weigl, Spohr, Marschner, Nicolai und Flotow. Auch diese sind wiederum verschiedenartig genug in der Gestaltung. Die überwiegende Heranziehung ausländischer Werke, manchmal recht fragwürdiger, auch überpfefferter Art, von denen die Bühnen Kassenerfolge erhofften, erhöhte noch die Buntheit des Dargebotenen, die, beiläufig gesagt, den Kehlen und einer stilgerechten Ausbildung unserer Sänger wenig zuträglich war, die zudem noch die traurige Folge hatte, daß durch so vielfältige, darunter auch ungesunde, überreizende Kost der Magen des Publikums so gründlich verdorben ward, daß ihm der wählerische Geschmack für Reineres, Edleres leider abhanden gekommen ist. Noch heute ist die Anteilnahme der überwiegenden Mehrzahl die nämliche, ob sie der „Walküre", der „Cavalleria rusticana", oder dem „Dreimäderlhaus" gilt. Da wird doch die moralische Aufwallung, die Hans Sachsen's gleichfalls bejubeltes „Ehrt eure deutschen Meister" zu erregen pflegt, zu einer schillernden Seifenblase, zu einem leeren Worte, dem die rauhe Wirklichkeit grausam widerspricht.

Woher aber eine solche Wirrnis? Nur wenn wir von etwa 1600 an verfolgen, wie die damals in Italien erfundene Oper nach Deutschland verpflanzt und dort gepflegt ward, vermögen wir der Wurzel dieses Grund- und Erdübels nachzugehen. In den ersten Anfängen freilich war man auch in Deutschland auf dem rechten Wege zu einer eigenartigen, deutschen Opernkunst. Kein Geringerer, als der große, auch in Italien gebildete Heinrich Schütz, tat den ersten Schritt. Seine Oper „Dafne" ward 1627 am kursächsischen Hofe zu Torgau aufgeführt. Doch wollte das Verhängnis, daß, bis auf die von Opitz herrührende, einem italienischen

Muster nachgebildete Dichtung, keine Spur davon sich erhalten hat. Bald nach dem 30jährigen Kriege aber wurden ständige Unternehmungen für Opern, vorwiegend deutscher Art, von kunsteifrigen Bürgern in Hamburg eingerichtet, weiter, von Schütz selbst angeregt und überwacht, auch am Herzoglichen Hofe zu Wolfenbüttel-Salzdahlum, für die Öffentlichkeit zudem von 1692 an auch im Braunschweiger „großen Opernhause". Reinhard Keiser in Hamburg und Georg Caspar Schürmann in Wolfenbüttel waren die Haupt-Meister, die auch die deutsche Sprache trefflich zu meistern wußten. Auch an anderen Orten, z. B. in Stuttgart, war man rührig. Nicht um Singspielartiges allein handelte es sich dabei, vielmehr auch um größere, durchkomponierte Werke nach antiken, aber auch nach vaterländischen Stoffen, wohl auch mit volkstümlichen und humoristischen Teilen. Entstammt doch z. B. das zum Volksliede gewordene „Brönsewyk, du leise Stadt" einer Messeszene in Schürmanns „Heinrich der Vogler". Und wenn hier die Behandlung nur selten über die üblichen Haupt- und Staatsaktionen und eine Anhäufung von Arien sich erhob, so verschuldete das nicht sowohl der Musiker, als der Dichter, dem es für freiere, geschmeidigere Gebilde denn doch noch an Gestaltungskraft mangelte. Viel war da von der Zeit, von einer gesunden Entwickelung der so herrlich aufblühenden Kunst zu hoffen; mehr wohl noch in Braunschweig, als in Hamburg. Hier wollten auch niedere Volksinstinkte öfters befriedigt sein. Dort aber bedingte das persönliche Walten kunstbegabter Fürsten eine höhere, vornehmere Geschmacksrichtung. Doch leider sollte das hoffnungsvoll Begonnene nur allzubald wieder zu Ende gehen. Längst hatten betriebsame, italienische Musiker vielerorten in Deutschland sich eingenistet. An den für die Pflege dieser Kunst maßgebenden deutschen Höfen war inzwischen die italienische und die von Lully geführte französische Oper zur Beliebtheit gelangt. Durch diese Mode aber war manch schlauer Italiener übermächtig geworden. Daran scheiterten etwa um 1735, nach einem halben Jahrhundert, jene vielverheißenden, deutschen Bestrebungen.

Über diese Bedrängnis der Deutschen durch die Welschen schreibt ein Zeitgenosse, der treffliche J. Mattheson („Das neu-eröffnete Orchestre" 1713) folgendes:

> „Diejenigen teutschen Virtuosen, die solchen Nahmen mit Recht und Ehren führen, sind würcklich, und ohne Passion zu sagen, viel höher zu achten, als gantze Banden Ausländer. Es würde auch wahrhafftig jener Anzahl grösser seyn, als dieser ihre, wenn die meisten und vornehmsten Gönner der Music, insonderheit in unserem Teutschlande, sich nicht mehr angelegen seyn ließen, die inutilia terrae pondera, ich meine, solche nichtswürdige Castraten und aus der Schule entlauffene welsche Hümper und Stümper, welche Italien ausspeyet, viel lieber auff das kostbarste zu unterhalten, als einem eingebohrnen teutschen Künstler sein Stück Brot anzuweisen. Es ist gewiß bei uns in allen Sachen fast ein recht schimpfliches Wesen eingerissen, daß wir alles, was aus der Fremde kommt, nicht darum allezeit, weil es schön und gut, sondern bloß, weil es frembd ist, unseren einheimischen Personen und Dingen, nicht weil sie etwan schlecht und recht, sondern einzig und allein, weil sie bey uns zu Hause gehören, unbilliger Weise vorzuziehen Gefallen tragen: Creaturen, die bißweilen keinen Schuß wehrt, und sich bloß durch Intriguen oder Ränke einschleichen, (wenns nur Ausländer sind) hoch und in Ehren halten; hergegen, was in unserem eigenen Lande, in unserer Stadt, in unserem Hause mannichmahl sich befindet, ob es gleich, wenns beym Lichte besehen wird, vor andern excelliret, verachten und hindan setzen."

Und die Folgen solchen Gebarens? Ein junger Musiker, den wir jetzt als einen unserer Größten verehren, G. F. Händel, der bereits in Hamburg mit deutschen Opern begonnen, hatte früh erkannt, daß er im Vaterlande seine hohe Begabung nicht würde betätigen können. War es ihm zu verargen, daß er 1707, 22jährig, fast für immer Deutschland den Rücken kehrte, nie wieder deutsche Opern schrieb?

Er war eben von anderer Natur, als Sebastian Bach mit seiner tiefen Innerlichkeit, der auch in den bedrängtesten deutschen Lebens- und Kunstverhältnissen unverdrossen eine Fülle unsterblicher Werke geschaffen. „Niemals wieder einen so gearteten Kantor!" So ungefähr äußerten sich dann nach seinem Ableben höchst unwillig Leipzigs Stadtväter. Dieser Wille ist ihnen geworden. Niemals wieder hat die Welt seinesgleichen erlebt. Händel aber wandte sich zunächst nach Italien, schrieb dort eine Reihe italienischer Opern, wurde dann in London Opernunternehmer, endlich mit seinen großartigen Oratorien nach englischen Dichtungen zum Musikheiligen Englands. Dort ruhen seine sterblichen Reste neben denen der britischen Großen in der Westminster-Abtey. Bachs und Mozarts sterbliche Reste sind unauffindbar. Ein Mann wie Händel aber hätte unfehlbar einer damals bereits kräftig sich regenden Opernkunst in Deutschland zum Siege verhelfen können. Und wäre dann, auf stilsicherem Boden fußend, ein Meister dem andern gefolgt — es ist gar nicht abzusehen, wie gesund und großartig die Entwicklung sich hätte gestalten können. An würdigen Nachfolgern hätte es Händel nicht gefehlt. In Christoph Willibald Gluck verloren wir abermals einen großen Meister ans Ausland, mit dem Musiker zugleich einen Reformator. Mit italienischen Opern hatte er begonnen, in Italien, England und Wien. Dann wandte er sich, von Marie Antoinette berufen, nach Paris und schrieb für die dortige große Oper nach französischen Dichtungen seine Meisterwerke. Auch mancher weniger Wichtige ging ähnliche Wege. Wie Flotow, so hat auch Otto Nicolai, wenigstens zeitweilig, welschem Anreiz nicht widerstanden. Hätte er sonst nicht mehr so hocherfreuliche Werke, wie „Die lustigen Weiber", uns schenken können? Auch Julius Benedict, der ganz zum Engländer geworden, sei erwähnt. Folgenreicher war wohl der Verlust Offenbach's, der in Deutschland in gesunden Verhältnissen wohl zum Schöpfer einer weniger frivolen, mehr nach seinen ersten anmutigen Einaktern gearteten Operette hätte werden können. Mochte ihn der Wiener Walzerkönig melodiös überragen: durch Witz und prickelnde Laune hätte der norddeutsch Geartete das wettmachen können. Auch der gewiß höchst talentvolle Meyerbeer hatte über Italien sich nach Paris gewandt, um dort mit seinen, nach französischen Dichtungen reizvollster Art komponierten Hauptwerken der großen Oper vollends zum Siege zu verhelfen. Von dort aus gewann sich nun diese fast international zu nennende, doch in vorzüglicher Organisation vorgehende Kunstweise vollends die Bühnenwelt, auch bei uns das fast aussichtslos gewordene musikalische Schaffen vielfach unterdrückend. Fast hätte sich auch ein Größter, Richard Wagner, beirren lassen, zum Abtrünnigen zu werden. Doch vor so schwerem, unabsehbarem Unheil blieb unsere vaterländische Kunst glücklicherweise bewahrt. Schon hatte er, in Deutschland in Lebensnöten umhergeworfen, den „Rienzi" für Paris geschrieben und, um dessen Annahme werbend, dort sich niedergelassen. Da fuhr endlich ein rettender Blitzstrahl dazwischen: „Rienzi" ward in Dresden angenommen! Entschlossen wandte Wagner nun dem Opernbabel den Rücken. „Zum erstenmale", so schreibt er über die Heimreise, „sah ich den Rhein — mit hellen Tränen im Auge schwur ich armer Künstler dem deutschen Vaterlande ewige Treue."

Wie aber gestaltete sich in Deutschland selbst das Opernwesen, nachdem um 1735 die deutschen Opernunternehmungen verhängnisvoll zusammen gebrochen waren? Anders, als von Bach und Händel oben berichtet worden, verhielten sich ehrgeizige und geschmeidige Naturen, die in Deutschland selbst Ansehen und Geltung sich gewinnen wollten. Sie zogen mit klingendem Spiel ins siegreiche italienische Lager. Die Hervorragensten waren wohl Graun, den sich der große Friedrich als Leiter seiner italienischen Oper von Braunschweig nach Berlin holte, und Hasse.

il divino Sassone, der, fast zum Italiener geworden, nun der Dresdener Hofoper zu gebieten hatte. Schon vorher war bekanntlich auch an den bedeutendsten anderen Höfen das Opernwesen Italienern unterstellt worden und es liegt in der Natur der Sache, daß deren Beliebtheit und Betriebsamkeit Werke deutscher Art und Herkunft und deren Schöpfer nicht aufkommen ließen. So war auch Mozarts Schicksal, selbst wenn er notgedrungen italienische Meisterwerke schrieb, als Salieri in Wien der Herrscher war. «Zu gelehrt und schwer, entbehrt der leichten Eleganz» mußte er sich sagen lassen. Ist es da verwunderlich, daß später auch Beethoven's unsterblicher Fidelio vor verbildeten Ohren zunächst kein Gehör fand, von der neuen italienischen Sturmflut verschlungen ward, die bald darauf mit Rossini's Opern hereinschwoll? Solches, der heimischen Kunst verderbliches Schalten und Walten setzte sich noch bis gegen Mitte des vorigen Jahrhunderts fort. Weber hatte gegen seinen Dresdener Kollegen Morlacchi einen schweren Stand, hatte mehr noch in Berlin gegen Spontini anzukämpfen, der dort, bis ihn 1841 der Unwille des Publikums zu Falle brachte, als Generalmusikdirektor das Szepter schwang, als es sich 1821 um die erste Aufführung des «Freischütz» handelte. Besorgt um die Zukunft seiner Lieben, hat der schwerkranke Weber dann seinen Schwanengesang, den «Oberon», nach England vergeben und zur Aufführung die Todesfahrt nach London unternommen.

Schon dieser flüchtige Überblick läßt erkennen, in welches Chaos allmählich unser Opernwesen geraten war; unterhaltsam war es freilich, in manchem auch genußreich, doch nur vereinzelt Geist von unserm Geist, Blut von unserm Blut, im ganzen nicht entfernt dem Ansehen und der Würde unseres auch dichterisch und musikalisch so hochstehenden Volkes gemäß, das auch nach künstlerischer Erhebung dringend verlangt und ihrer würdig ist. An großen Meistern, auch als Menschen edel und hochgesinnt, hat's wahrlich ebenso wenig gefehlt, wie an ihrem reichen Schaffen. Niemand aber erwog dessen gedeihliche Verwendung zum Besten des Volkes, zum Heile deutscher Art und Sitte. Waren aber nicht Italiener und Franzosen zu einer eigenartigen Kunst gelangt? Hatten nicht schon die Griechen darin den höchsten Gipfel erklommen? Wo aber war bei uns derartiges zu gewahren? Wie ließ sich nur auch ein echt deutsches Opernwerk gesund, zu weiterer Entwicklung keimkräftig und stilistisch rein gestalten? Wohl hatten auch unsere großen Dichter vereinzelt solchen Fragen nachgesonnen. Dann war's davon wiederum still geworden.

Nun aber, um die Mitte des vorigen Jahrhunderts, ward die ziellose, vielgestaltige *Wirrnis* unseres Opernwesens plötzlich durchleuchtet von der Idee eines Genies: das *Drama*, aus dem Geiste der Musik geboren, vom berufenen Dichter einheitlich gestaltet, nicht in einzelne, durch Dialog oder Rezitativ verbundene Nummern zerfallend, muß als Kern, als «Zweck» der Vorführung zur Geltung kommen. Die anderen Künste, auch die Musik, sind nur «Mittel» zur möglichst vollkommenen Ausgestaltung des einheitlich verlaufenden Gesamtkunstwerkes.

Liegt darin aber nicht die (vermutlich unbewußte) Rückkehr zum Anfang? Haben solches nicht auch die edlen Florentiner beabsichtigt, Graf Bardi und Rinuccini, der Dichter? Wohl! Doch war um 1600 die Musik noch unbeholfen. Erst durch die symphonische Arbeit mehrer Jahrhunderte ist sie geschmeidig und jedweden Ausdrucks so mächtig geworden, daß sie nun die Fähigkeit sich gewonnen, allen, auch den tiefsten und feinsten Wendungen des Dichters, gerecht zu werden, den seelischen Untergrund der Handlung motivisch zu beleben und auch da beredt sich vernehmen zu lassen, wo Worte des Dichters nichts mehr vermögen. So ausge-

rüstet machte jenes Genie, Dichter und Musiker zugleich, die Durchführung seiner Idee in intensivster Arbeit zur gewaltigen Tat seines Lebens. Als echt tragischer Held hat Richard Wagner dabei für seine Idee und sein Werk gekämpft und gelitten — bis zum Ende. Seine mustergültigen Werke, leuchtende Beispiele eines endlich festgestellten, echt deutschen, wiewohl individuell wandelbaren Opernstiles, hat er, aller Schmähungen und Widerstände ungeachtet, zum Siege geführt, hat, um ihnen auch in der Darstellung stilvolle Reinheit zu sichern, den Kunsttempel von Bayreuth errichtet — im ganzen damit ein in sich vollendetes, vorbildliches Kunstwerk geschaffen, wie es seit der alten Griechen Zeiten keinem Volke der Erde geboten ward. So haben wir es erlebt. Der Künstler allein hat so großes vollbracht, hat siegreich ein Vorbild deutscher Kunst aufgerichtet, indes die zur Führung und Aufführung berufenen Mächte, gelinde gesagt, mehr hemmend, als fördernd beiseite standen. Wie all unseren Großen, so gebührt Bewunderung und ehrfurchtsvoller Dank auch diesem Meister, volle Bewunderung auch seinem Idealismus, der seine Werke verklärt, der sein Leben, sein Wirken und Schaffen durchzogen hat. In seinem Sinne weiter zu schaffen, die endlich aufgefundene deutsche Art der Opernkunst in Treuen und nach Kräften auszubauen und zu pflegen, das war das Gebot einer zielbewußten Kunstpolitik, war nun auch allen geboten, denen an deutscher Kunst und Kultur gelegen. Zwar würden Kunstwerke von der Größe und Hoheit der Wagner'schen erst wieder zu erwarten sein, wenn uns abermals ein solches Genie erstünde. Doch auch im Hause solcher Kunst gibt's viele Wohnungen. Das hat z. B. Humperdincks „Hänsel und Gretel" erwiesen. Im übrigen ist indes von solchen Zielen in der Gegenwart, wenn wir diese nun schärfer ins Auge fassen, nur weniges Erfreuliche zu spüren.

Von unseren Schaffenden insbesondere folgen nur wenige den vom Meister gewiesenen Spuren. Zwar werden die von Wagner so sehr vervollkommneten Kunstmittel, namentlich in der Behandlung des Orchesters, nun noch bis zum Äußersten verstärkt und verfeinert; auch ohne dramatischen Anlaß wird die Harmonik bis zum Gewaltsamen gesteigert und aus der Polyphonie wird öfters ein kaum zu verfolgendes, auch wohl übel klingendes Gewirre, das Ohr und Auffassungsvermögen abstumpft. Erinnert da so manche Willkür, namentlich aber die Verschwommenheit der Umrisse nicht an Ähnliches in der modernen Malerei? an die von Frankreich her auch bei uns eingedrungene Mode der „Ungefähr"-Malerei nämlich mit ihren naturwidrigen Farbeneffekten? Bei aller, solchen Künsten zu zollenden Bewunderung dürfte indes zweierlei nicht zu übersehen sein. Zunächst, daß darüber die Naivetät des Schaffenden verloren geht, die bei Wagner so gewaltig war, daß der sein Kunstwerk Genießende von der zugrunde liegenden Kunstlehre, die übrigens auch Wagner beim Schaffen nicht immer ins Bewußtsein getreten sein wird, nichts gewahrt. Doch da handelt es sich um Persönliches, für echtes Schaffen allerdings Maßgebendes. Grundsätzlich indes, und daher bedeutungsvoller ist der Einwand, daß Harmonik, Polyphonie und Instrumentation nur Mittel der Kunst sind, denen ebenso wenig eine Sonderherrschaft einzuräumen ist, wie etwa einer an sich bewundernswerten Kehlfertigkeit von Sängern; nur um Ausdrucksmittel handelt es sich, die nur da eine große Steigerung erfordern und rechtfertigen, wo gewaltige Wendungen im Drama eine solche erheischen.

Und das Drama selbst? Das Wesentliche, der Zweck des ganzen Vorgehens? Abermals ist da ein Rückblick, wenn auch nur auf eben Vorhergegangenes, unerläßlich. Wagner hat den vollen Sieg seiner Lebenstat nicht mehr erlebt. Unsere Kunstweisen und Kunstgewaltigen haben das zu verhindern vermocht. Als er not-

gedrungen 1882 seinen Kunsttempel der Allgemeinheit hat öffnen müssen, zeigte das Haus bei den öffentlichen Aufführungen des Parsifal meist eine beträchtliche Leere. Erst der fast übermenschlichen Tatkraft seiner hochbegabten und hochgesinnten Witwe ward in Bayreuth, wo sie auch die übrigen Werke nach des Meisters Absichten vorbildlich vorzuführen vermochte, der volle Sieg beschieden. Die Werke aber waren damit zu einträglichen Kassenstücken geworden, deren Ausbeutung sich unsere Bühnen nun nicht entgehen ließen. Von Italien aber war um jene Zeit wenig Neues zu hören. Dort blieb auch dem hochgemuten Boito die Volkstümlichkeit versagt. Selbst von Verdi, dem der würdige Nachfolger fehlte, fanden die letzten Werke, „Othello" und der bewundernswerte „Falstaff", bei uns nur wenig Beachtung. Doch der Italiener Betriebsamkeit rastet nicht. Ging's nicht weiter vorwärts mit der Musik — und wirklich versagte auch Mascagni's und Leoncavallo's Kunst bei manchem Libretto der üblichen Art — so mußte ein anderes Mittel herhalten, um die Menge heranzuziehen. So geriet man auf den bereits erwähnten Abweg der Sensationsoper mit ihren Aufregungen und grellen Effekten, wie sie vornehmlich grausige Ausbrüche niedriger Leidenschaften herbeizuführen vermögen. Weniger auf Ohrenreiz und Sinnenkitzel, wie bisher, vielmehr auf das Aufpeitschen der Nerven war's dabei abgesehen. Schon hatte Victor Hugo, Sardou und das gröber angelegte englische „Sensation-drama", auch manches Drama naturalistischer Richtung in Deutschland starke Wirkungen damit erzielt. Auf der Opernbühne aber war es neu, mußte packen und den Zulauf der Menge sichern. Diese neueste Wandlung der italienischen Oper zum „Verismus", durch das wirksame Preisausschreiben eines schlauen dortigen Verlegers veranlaßt, ward in Deutschland äußerst geschickt eingeführt, bald auch ebenso geschickt geschäftlich ausgebeutet. Als Bahnbrecher dafür erschien 1890 Macagni mit seiner „Cavalleria rusticana", dem bald Leoncavallo mit dem „Pagliacci" folgte, später vom musikalisch interessanteren Puccini noch übertrumpft. Freilich ist in diesen Werken das Libretto meist das Beste; das der „Cavalleria" z. B. mit seiner geschickt aufgebauten und straff durchgeführten Handlung — die Verga'sche Dichtung wirkt auch als Schauspiel überaus packend — hätte in dieser Hinsicht manchem unserer zur Weitschweifigkeit neigenden Operndichter wohl als Muster dienen können. Wie aber verhielt man sich in Deutschland zu diesem neuesten Einbruch welscher Kunstweise, die uns kaum mehr als Abweg, vielmehr als ein Irrweg der italienischen Oper zu gelten hätte? Im Grunde genommen ebenso, wie bei früheren, ähnlichen Anlässen, kaum anders, als bei den oben geschilderten Vorgängen im 18. Jahrhundert oder bei den Siegeszügen Rossinis und Verdis. Die Mahnung Schillers an die Künstler „Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben!" ward vergessen. Das Dargebotene war neu, es packte die Nerven und — es kam, von glänzender Reklame geleitet, aus dem von uns stäts gelobten Lande Italien. Da witterten alle unsere Kunstunternehmer gesicherten Zulauf, einträglichen Erfolg. Es galt also kräftig zuzugreifen. So ward baldigst der Irrweg zur Mode. Zwar: an der Beliebtheit und Volkstümlichkeit, die sich Wagners Werke endlich errungen, war zunächst nicht zu rütteln; auch waren ihre Kassenerfolge nicht zu entbehren. Doch um die Nachfolge in seiner Kunstweise, um die in seinem Sinne geschaffenen Werke war's geschehen. Kaum ein anderes, als „Hänsel und Gretel" konnte sich dauernd behaupten, selbst Straußens „Guntram" blieb unbeachtet. Griff man nämlich zu solchen immerhin nicht leicht eingänglichen deutschen Werken — aus persönlichen oder Anstands-Rücksichten — so geschah es fast immer ohne die zum Gelingen erforderliche Sorgfalt und Zuversicht, die auch auf Darsteller und Hörer suggestiv hätte wirken können. „Morituri" war so der Opern schier unabänder-

liches Los. Namentlich aber vergönnte man ihnen nicht mehrfach wiederholte Aufführungen, die sie im Verständnisse der Hörer hätten einbürgern und so beliebt machen können. Selbst Humperdincks Meisterwerk wäre nach den ziemlich eindrucklos verlaufenen Uraufführungen zu Weimar und München alsbald wieder in der üblichen Versenkung verschwunden, hätte nicht Leipzig durch mehrfach wiederholte Aufführungen seine Bedeutung ins rechte Licht gerückt. Meinte doch damals der Weimarer Intendant, als Weihnachtsstück für Kinder könne er es immerhin nochmals geben. Wie aber nahm sich die welsche Kehrseite der Medaille aus? Ein deutscher Fürst erließ damals ein Preisausschreiben, um zu ähnlichen Werken, wie Mascagni's Einakter anzureizen, und ein noch Höherer beauftragte Leoncavallo, den Deutschen eine National-Oper zu schaffen, als welcher wir immer noch, wenn sich's um deutsches Gemütsleben handelt, den „Meistersingern", wenn aber deutsches Heldentum verherrlicht werden soll, dem „Lohengrin" den Vorzug geben möchten vor dem in Berlin unverzüglich wohl 50 mal aufgeführten, dann aber sang- und klanglos dahingeschwundenen „Roland von Berlin".

Wie aber verhielten sich unsere *Schaffenden* zum Verismus, dem neuesten welschen Import? Fast ebenso, wie einst in ähnlicher Lage ihre Vorgänger, zumal im 18. Jahrhundert, sich verhalten haben. Sobald sich die Mode für den Verismus entschieden, folgten manche dem Beispiele, das ihrerzeit Hasse, Graun, das sogar ein Mozart gegeben; auch manche unserer angesehensten Tonsetzer, unserer besten Könner, lenkten ein in das italienische Fahrwasser, mochte es auch das stürmische und ungesunde des Verismus sein. War's ihnen so sehr zu verübeln? Gegen die Herrschaft einer auch an höchsten Stellen in hoher Gunst stehenden Mode anzukämpfen, hielten sie wohl mit Recht für aussichtslos. Von der Musik, die dabei öfters zu einer an sich interessanten, doch vom Drama nicht erforderten Künstlichkeit gesteigert ward, ist vorhin schon die Rede gewesen. Bedenklicher noch ist, daß auch in der Wahl sensationeller Stoffe den Welschen gefolgt ward, daß Grausiges und Aufregendes, gemeine Triebe und niedere Leidenschaften in den Vordergrund gerückt wurden. Wie aber Mozart der italienischen Oper seiner Zeit durch seine Meisterwerke die Krone aufgesetzt hat, reich an Edelsteinen echt deutscher Musik, so hat der jetzt zur Beliebtheit gelangte *deutsche Verismus* den italienischen noch überholt. Größere Begabung, mächtiges Können unserer angesehensten Musiker hat — gegenüber vielen Verfehlungen und minderwertigen Nachahmungen — zu einzelnen Werken geführt, die in der Ausführung, wie auch in der Wirkung diejenigen der neuen Italiener weit hinter sich lassen. Neben diesem musikgeschichtlichen Parallelismus im Verhalten unserer Tonsetzer ist indeß ein Gegensatz bemerkenswert. Mozart, wie sehr er auch danach verlangte, fand keinen deutschen Stil vor. Notgedrungen nur knüpfte er an die damals herrschende italienische Oper an, da es ihm erst am Ende seines kurzen Lebens gelingen sollte, in der Zauberflöte ein echt deutsches Werk zu schaffen. Unsere deutschen Veristen dagegen wurzeln von Jugend auf im deutschen Kunstwerke Wagners, das ihrem Können zur Muttermilch geworden. Dann aber haben sie davon abgeschwenkt, um der siegreichen Fahne der neuesten Italiener zu folgen. Das bedingt aber, wie schon erwähnt, eine gewisse Absichtlichkeit im Schaffen, dessen Naivität darüber zu Falle kommen muß. Was weit mehr noch zu beklagen, ist ein anderes: Wagners Kunstweise, die echt deutsche, endlich festgestellte, ist dahin! Von den meisten unserer besten Könner ist sie, bis auf technische Errungenschaften, aufgegeben worden. Endlich noch: auch der *Idealismus*, der Wagners Werke, wie die unserer Klassiker durchzieht, den der Meister unter schwersten Kämpfen lebenslang hochgehalten,

ist entschwunden. Auf den Irrwegen der deutschen, wie schon der italienischen Veristen fehlt jede Spur davon.

Was sich danach von der Zukunft unserer Opern-Kunst noch erhoffen läßt, ist eine schwerwiegende Frage. Doch: ein Irrtum muß sich ausleben, ein Irrweg solcher Art muß erst bis zum Äußersten verfolgt werden, ehe er allgemein als ein solcher erkannt und dann verlassen wird. War's nicht so z. B. auch mit dem virtuosen, seinerzeit viel bewunderten italienischen Bildner Bernini? Ersteht aber unserem Vaterlande aus der welschen Wirrnis, in die wir abermals geraten sind, einst wiederum ein rettendes Genie, so wird es uns zuversichtlich im Drama sowohl, wie in der Musik die Wege zu größerer Schlichtheit, Natürlichkeit und Reinheit weisen, gleichwie Palestrina vor Jahrhunderten die Kirchenmusik seiner Zeit von den Irrwegen der Unverständlichkeit, des allzu wirren Kontrapunkts zurück — und zu edler Einfachheit und Reinheit hingeführt hat. Wäre es nicht auch wirklich eine wahre Wohltat, wenn die Wege unserer Kunst wiederum, wie vordem, von der herrlichen Sonne deutschen Gemüts durchleuchtet und durchwärmt würden?

Und unser Publikum? Wie es die Sonne seiner Gunst wahllos über Gerechte und Ungerechte scheinen läßt, ward oben schon erwähnt. Der Sensation, dem niederen Ergötzen, dem Erfolge, auch dem von geschickter Reklame vorgetäuschten, läuft man nach. In der stäten Opern-Wirrnis scheint eben der Allgemeinheit Urteil und Geschmack abhanden gekommen zu sein. Leider auch die Ehrfurcht, die unsern Großen gebührt. Erwägt man, was sie uns an Wunderwerken aus der Fülle ihres Genies geschenkt, andererseits aber das schmähliche, meist kümmerliche Leben, das ihnen hienieden in der verständnislosen Umwelt beschieden war — von ehrfurchtsvollem Danke dafür zu geschweigen — wahrlich: ein Gefühl der Empörung, der Scham müßte Jeden überlaufen. Aber davon ist auch heute noch wenig zu verspüren. Zwar verwertet man gern berühmt gewordene Musik und berühmte Namen im Handel sowohl wie auf der Bühne. Doch der großen Masse, auf deren Zulauf es abgesehen, ist Ehrfurcht und Scham fremd und unbequem. Der echten Kunst zieht sie amüsante Operetten-Vorgänge vor, liebt es, auch auf unsere Großen mit überlegenem Spott herabblicken zu können, wenn ihre Persönlichkeiten, ins Lächerliche gezogen, darin ihnen vorgeführt werden. So ward jüngst die Tragödie, die einst auch Schubert erleben mußte, als höchst einträgliches Satyrspiel im „Dreimäderlhaus" verwertet und ungezählte Male auch an unsern vornehmsten Bühnen vorgeführt. Ist da nicht auch Gesinnung und Kunstverständnis einer Wetterfahne gleich zu achten? Gestern ward Hans Sachsens „Ehrt eure deutschen Meister" bejubelt. Heute tobt frenetischer Beifall der Nämlichen, wenn darin unseres großen Franz Schubert Schicksal sichtlich in den Staub gezogen, wenn ein ganz falsches Bild, des schlicht, ja fast dürftig in unablässiger Arbeit dahinlebenden Meisters entrollt wird, wenn seine Persönlichkeit, wie seine hehren Tonschöpfungen, operettenhaft entstellt, doch wohl gar unter der verlockenden Spitzmarke „Musik von Franz Schubert", ihm vorgeführt werden. Ist das überhaupt der Weg, unsere Großen und ihre Werke dem Empfinden und Verständnis der Allgemeinheit näher zu bringen? Ein Sturm der Entrüstung hätte sicherlich diejenigen getroffen, die etwa gewagt hätten, einen Bismarck, entsprechend zugestutzt, im Rahmen einer Operette auf die Bühne zu bringen. Schuldet man aber einem Weltbeglücker, wie es Schubert gewesen, nicht ebensolche Ehrfurcht, wie einem Weltgestalter? Im Leben hatte man „keine Verwendung" für Schubert, da jubelte man Rossini zu, ihm füllte man die Taschen. Nach seinem Tode erst ward jener allen denen überaus nützlich, die mit seinen Werken einträglichen Handel trieben, und jetzt erweist er sich gar als ein reicher Segen für unsere Theaterkassen. Da hat der

Arme doch nicht vergebens gelebt und gelitten! Der Erfolg blendet und verlockt aber sichtlich auch hier und macht Schule. Schon ward Goethe im Sesenheimer Erlebnis zum Opern-Tenor, Robert Schumann mit seinem innigen Liebesleben zum Operetten-Helden, Mozart, Liszt und Johann Strauß sollen folgen, auch Bach fehlt nicht in der Reihe. Ein dramatisierter Beethoven, aus schalem Alltags-anekdotenkram zusammengeflickt, doch mit Apotheose, liegt bereits vor. Wagner's Leben aber ward längst durch einen Film verherrlicht, dessen „clou" — des schmählich gehetzten Meisters Flucht aus Riga (Musik natürlich: Walkürenritt) — großartig wirken soll. Bedarf's da wirklich noch Hans Sachsens Mahnung „Ehrt eure deutschen Meister!"?

Doch genug der Entrüstung über solch wüstes Treiben! Berührt es doch nicht eigentlich die hohe Kunst selbst und deren stäte Bedrängung. Was aber in dieser Beziehung oben dargelegt ward, mußte einmal gesagt, konnte ehestens auch von einem gesagt werden, der durch hohes Alter den Tagesinteressen entrückt ist. Hier handelt es sich eben um weit mehr: um die musikgeschichtliche Beleuchtung verhängnisvoller Vorgänge, um die gründliche Bekämpfung eines Wahnes, der seit Jahrhunderten unserer hehrsten Kunst zum Unheil gereicht hat und nun abermals ihre Zukunft schwer bedroht. Manches wäre da noch hinzuzufügen. Doch möge dafür aus alter Zeit wiederum der Geist Mattheſons zitiert werden, der in heiligem Zorn a. a. O. weiter sich folgendermaßen vernehmen läßt:

„O ihr Augusti! O ihr Maecenates! sehnet euch doch nicht in unzeitiger Neugier nach den Babyloniſchen Hortis pensilibus mit so übel angewandten, großen Kosten, sondern schauet nieder zu euren Füßen, da findet ihr, so zu reden, in euren teutſchen Ring-Mauren hie und da rechte Esquilias, ich will sagen, solche Oerter, solche Subjecta, solch Eſtrich, da ihr zwar dencket, es sey nichts daraus zu machen, als Todten-Gräber und Behältniſſe des Kehrichts; wendet aber daſelbſt nur halb so viel guten Gold-Saamens an, als sonſt, und gebt acht, was für Horatii, was für Virtuosen einſt daraus hervorkäumen werden! gewiß solche, davor der Römiſche Lorbeer verwelcken wird. Sed surdis narro fabulam. Seyd indeſſen gutes Muhts, ihr meine redliche und Kunſtbefliſſene Lands-Leute, und trage ein jeder seines Orts und Vermögens alles bey, die zu beklagende praeoccupation, darinn man hie und dort wegen des verſchnittenen Volckes und ihrer Helffers-Helffer ſtecken mag, mit reellen Proben seiner Capacité zu heben, jedem, so viel thunlich ein aequitables Sentiment und geſundes Urtheil von dem muſicaliſchen Überfluß der Teutſchen Künſtler beyzubringen: den bald Oeſt- bald Weſtwerts herum ſchwermenden Welſchen Geſellen das Handwerk zu legen, und ſie mit allen ihren Hilpers-Griffen über die rauhen Alpes in den Aetnaiſchen Kachel-Ofen zur Läuterung zu ſchicken."

Lebte der wackere Mattheſon heute, er würde zwar höflicher, dem Sinne nach jedoch kaum anders ſich äußern, als wie vor zwei Jahrhunderten. An Veranlaſſung dazu würde es ihm immer noch, und gerade neuerdings, nicht fehlen. Unſer ſehnlichſtes Hoffen muß indes in all der Wirrnis darauf gerichtet ſein: ein gütig waltendes Geſchick begnade auch fernerhin unſer Vaterland mit hohen Begabungen für Muſikſchaffen, erleuchte aber dann auch die zur Führung der Kunſt Berufenen: es begnade ſie mit der Einſicht und Überzeugung, daß ſo hoch begabten Männern in der ihnen gebührenden Weiſe die „Verwendung" nicht fehlen darf, daß ihnen vielmehr reiche Betätigung werden muß — vergönnt werden muß — Deutſchland zum Heil!

Hans Sommer.

Bismarck — Beethoven.

Im Jahrgang 1917 (S. 119) der Bayr. Bl. führt Dr. R. Hennig eine Stelle aus einem Briefe Bismarcks an seine Braut an:

„Oh, wenn ich Keudell wäre, ich spielte 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 heult, und D-moll, wenn die Schneeflocken in phantastischem Wirbel um die Ecken flogen", und sagt dazu, daß „selbst wenig musikalische Menschen eine ganz persönliche Stellung zu gewissen Tonarten gewinnen könnten".

Auch ich habe diese Stelle in einem Aufsatze über „Bismarck und die Musik" (Das Bismarck-Jahr, Hamburg 1915) angeführt, ohne sie mir deuten zu können. Denn es schien mir unverständlich, warum der Tauwind gerade in C-dur heulen und die Schneeflocken in D-moll wirbeln sollten. Erst später fand ich die einfache Erklärung. Mit C-dur ist die Sonate Op. 53, mit D-moll die Sonate Op. 31 von Beethoven gemeint. Nun ist alles klar. Man vergleiche die Anfänge beider Sonaten mit den von Bismarck gewählten Bildern und wird diese sehr treffend finden. Nun bedenke man, daß Keudell den Verlobten immer Beethoven spielen mußte, wie er denn beim ersten Zusammentreffen mit dem jungen Bismarck in Berlin 1846 die Appassionata (Bismarcks Lieblings-Sonate) gespielt hatte. Daraus aber ergibt sich doch wohl, daß man Bismarck nicht zu den „wenig musikalischen Menschen" zählen wird. Wer seinen Beethoven so im Kopf und im Herzen hat, daß er nur die Tonarten nennt und dann bei der Empfängerin des Briefes voraussetzt, daß sie genau wisse, hier seien Beethovensche Sonaten gemeint, der wird wenigstens für diese herrlichen Tonstücke ein treffliches Gedächtnis und ein volles Verständnis gehabt haben, das um so größer war, als er sie nur vom Hören, nicht durch eignes Spielen kannte. Schon sein Jugendfreund v. Keyserlingk hatte ihm in den dreißiger Jahren Beethoven gespielt, was Keudell dann Jahrzehnte lang fortsetzte. Nichts mochte Bismarck lieber hören. Ein großer heroischer Zug war diesen beiden deutschen Helden gemein, die in Noten Weltgeschichte schrieben.

Richard Sternfeld.

Bayreuth und Draußen.

Aus den Vereinen.

Bericht über die Hauptversammlung der Ortsgruppe des Richard Wagner-Verbandes deutscher Frauen Eisenach.

Bei der Hauptversammlung der Ortsgruppe des Richard Wagner-Verbandes deutscher Frauen am 12. Juni hielt Herr Oberlehrer Fleischer einen Vortrag über „die Beziehungen Richard Wagners zur Romantik". Frau Dr. Stolte sang Lieder von Schumann.

Berichtigung.

Im Nachworte zu H. Seeliger's Aufsatz „Die Darstellung der Natur im Wortton-drama R. Wagners", Stück 7—9, S. 223, ist die 11. Zeile ausgefallen und stattdessen nochmals die 15. gesetzt worden; es soll heißen:

„Was dann noch Naturvorgängen gleichen mochte, diente dort lediglich zur beliebten Ausstattungspracht, zum eigentlichen „Spektakel", den Wunderdingen der Technik, die vielmehr die Aufhebung aller Wunder bedeuten." —

Abgeschlossen am 30. September 1919.

Inhaltsübersicht.

Richard Wagner.

Die Ungarn. 3.

K. Siegmund Benedict.

Friedensaufgaben. 136.

Armand Crommelin.

Goethe und Bismarck. 11. — Ein Gruß zum 6. Juni. 78.

Karl Friedrich Glasenapp.

Briefe an Adolf Zinßtag. 102.

Wolfgang Golther.

Gurnemanz. 258.

Felix Gotthelf.

Dem Andenken Paul Deussens.

Felix Groß.

Die Erscheinung Christi im Rahmen des Wagnerischen Mythos. 185.

Karl Grunsky.

Über Koch's Wagnerbiographie. 73. — Vom Werte des Menschen. 139.

Günther Holstein.

Franz Stassen, der Deutsche. 24.

Erich Klocke.

Wagners Nibelungenring und Parsifal in Beziehung zu Kants Kritik. 40.

Max Koch.

Erinnerungen aus der Jugendzeit. 230.

Otto Liebich.

Über Lienhards „Meister der Menschheit". 74.

Ernst Meinck.

Wotan als Mondgott. 248.

Karl Alf. Meyer.

Eine Bemerkung zu Kleists „Prinz Friedrich von Homburg". 239.

Paul Pretzsch.

Zur Musik Siegfried Wagners. 88. — S. Wagners „Sonnenflammen". Beilage zu 4—6.

Arthur Prüfer.

Über Schopenhauer und Wilhelm Raabe. 280.

Bruno Sauer.

Dürers David. 268.

Rudolf Schlösser.

Die Behandlung der Eigennamen in Wagners Dichtungen. 270.

Erich Schwebsch.

Goethe und Wagner. 105, 149. — Klingsors Speerwurf. 224.

Hermann Seeliger.

Die Darstellung der Natur im Worttondrama R. Wagners. 212.

Max Seiling.

Goethe als Mystiker. 176.

Hans Sommer.

Vom Nationalen im Opernwesen und musikdramatischen Schaffen. 293.

Richard Sternfeld.

Anmerkungen zu Wagners Aufsatz „Die Ungarn". 6. — Meister Vogelsang und Meister Nachtigall. 265. — Bismarck—Beethoven. 306.

Reinhold Vieweg.

Lohengrin und Christus. 205.

Hans von Wolzogen.

Epimenides. 1. — Deutschtum. 77. — Wagnervereinsaufgaben nach dem Kriege. 130. — Reinhold Vieweg. 205. — Nachwort zu Seeligers Aufsatz „Die Darstellung der Natur". 223. — Vorspruch mit Erklärung. 229/30.

Adolf Zinßtag.

Die Zukunft der Bühnenwerke Siegfried Wagners. 97.

Stimmen aus der Vergangenheit.

Leonardo da Vinci. Lebensregel. 146.

Bayreuth und Draußen.

Aus den Vereinen: Darmstadt 76, 147, 228. Eisenach. Hannover 226. Kopenhagen 76, 147. Leipzig 76, 228. Nordhausen 147. Nürnberg 147. Plauen 148. Wien 76, 148.

Außerhalb der Vereine: Leipzig (Vieweg) 148. — (Prüfer) 228. — Wien (Millencovich) 176. — (Höfler) 228.

Caritas: 148.

Litterarische Anzeigen: Nr. 207—210. 104 Bücher, 107 Zeitungsnummern, 4 Bildwerke, mit 70 Bemerkungen.

Im Verlage des Herausgebers.

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