Bayreuther Blätter.

Deutsche Zeitschrift

im Geiste

Richard Wagners

herausgegeben

von

Hans von Wolzogen.

(Mitteilungen des Verwaltungsrates der Bayreuther Bühnenfestspiele, der Richard Wagner-Stipendien-Stiftung, der Deutschen Festspiel-Stiftung Bayreuth, des Allgemeinen Richard Wagner-Vereines, des Richard Wagner-Verbandes deutscher Frauen, des Bayreuther Bundes und des Bayreuther Bundes der deutschen Jugend.)

Achtundvierzigster Jahrgang 1925.

BIBLIOTHEK
DER
UNIVERSITÄT
ZU
WÜRZBURG

Inhalt des Jahrganges.

Erstes (Frühlings-) Stück: S. 1—52.

Albert Wellek. Heinrich von Kleist und Richard Wagner in ihrer historischen Stellung. S. 1. — Hans v. Wolzogen. Zum Briefwechsel zwischen Adolf Wagner und Friedrich de la Motte-Fouqué. S. 24. — Otto Daube. Bayreuth und die Jugend. 3. S. 38. — **Besprechungen:** K. Grunsky. Was uns hoffen läßt. — Auf Meisterspuren. S. 40. — Hermann Seeliger. Von deutscher Art. — Aufruf: Deutsche Kunst dem deutschen Volke. S. 50. — **Bayreuth und Draußen:** Aus den Vereinen: Berlin, Hamburg, Wien. S. 51. — Außerhalb der Vereine: Berlin, Dresden, München. S. 52. Bayreuther Blätter. S. 52.

Zweites (Sommer-) Stück: S. 53—100.

Worte des Meisters. S. 53. — Robert Boßhart. Tristanerlebnis. S. 55. — Gustav Wehrt. Der Kern von Wagners Tristan-Drama. S. 59. — Albert Wellek. Heinrich von Kleist und R. Wagner. 2. S. 70. — Otto Daube. Bayreuth und die Jugend. 4. S. 94. — **Besprechung:** E. Meinck. Hildebrandt, Wagner und Nietzsche. S. 95. — **Bayreuth und Draußen:** Aus den Vereinen: Bayreuth, Berlin, Darmstadt, Eisenberg, Graz, Hamburg, Heidelberg, Leipzig, Mainz, Bayreuther Bund Darmstadt. S. 99. Außerhalb der Vereine: Chemnitz, Gautzsch, Hamburg, Leipzig, Stettin. S. 100. —

Drittes (Herbst-) Stück: S. 101—164.

Richard Wagner über das Vorspiel zum 3. Akt der Meistersinger. S. 101. — Michael Balling †. S. 102. — Robert Saitschick. Tannhäusers „anima christiana". S. 103. — Heinrich Stegemann. Der „Wahn" bei Schopenhauer und Wagner. S. 112. — Hans v. Wolzogen. Das Nornenseil. S. 121. — Paul Dietzsch. Lebensmusik. S. 124. — Paul Pretzsch. Der Biographische Wagnersaal in Bayreuth. S. 129. — Otto Daube. Bayreuther Bund der deutschen Jugend. S. 132. — Friedrich Andersen. Vom „Bund der deutschen Kirche". S. 135. — **Besprechungen:** H. v. Wolzogen. Zwei Gralsbücher (Golther, Müller-Wallbaum). S. 136. — H. Seeliger. Ertl, Karthago. S. 140. — Hans Benzmann. Der Dom. K. Grunsky. Nachklänge. — Musikgeschichtliches. — Im Strome der Zeit. S. 143. — E. Seeliger. Romanische Skulptur in Deutschland. S. 152. — F. A. Gayda. Kurt Geucke. S. 154. — O. Strobel. Zur Beurteilung Wagners als Dichter. S. 155. — **Bayreuth und Draußen:** Aus den Vereinen: Hauptversammlung. — Graz. — Jahresbericht des R. Wagner-Verbandes deutscher Frauen. S. 158. — Bayreuther Bund Darmstadt. S. 164. — Außerhalb der Vereine: Graz. S. 164.

Viertes (Weihnacht-) Stück S. 165—192.

Heinrich Stegemann. Über Richard Wagners „Sieger". S. 165. — Günther Holstein. Erzbischof Söderblom und die Stockholmer Konferenz. S. 174. — Wolfgang Golther. Friedrich Lienhard. S. 178. — **Besprechungen:** Richard Sternfeld. Schemann's „Cherubini". S. 180. — H. A. Grunsky. Chamberlain's „Rasse und Persönlichkeit". S. 182. — Karl Grunsky. Weihnachtsbescherung. Klara Boesch. Schöpfer und Deuter. S. 183. — Hans Benzmann. Stätten der Schönheit und Andacht. S. 185. — **Bayreuth und Draußen:** Aus den Vereinen: Graz, Wien. — Außerhalb der Vereine: Deutsch-Krone. — R. Wagner-Stipendien-Stiftung, Abrechnung. S. 187. — Otto Daube: Bayreuther Bund der deutschen Jugend. S. 189. — Deutsche Festspiele 1926. S. 190. — H. v. W. Weihnachtsstück und Jubiläums-Jahrgang. S. 192. —

Auf den Umschlägen: Litterarische Anzeigen Nr. 128—131: 65 Bücher, 55 Zeitungsnummern, 2 bild. Kunst, 1 Musikalie. 50 Bemerkungen.

Erstes (Frühlings-) Stück.

Eine Kunst der Künste gibt es, welche alle übrigen freundlich in sich aufnimmt, läutert, klärt, belebt und heiligt, das ist die Kunst eines seligen Lebens, die Kunst, das Himmelreich in sich und Anderen zu fördern.

Adolf Wagner († 1835).

Heinrich von Kleist und Richard Wagner in ihrer historischen Stellung.

Von Albert Wellek.

I.

Die historische Stellung des Künstlers ist durch sein Verhältnis zu den wesentlichen Kunstströmungen seiner Zeit bestimmt, die als Formen des jeweiligen Zeitgeistes, ja als die Formen begriffen werden müssen, in denen der Geist in dieser oder jener Zeit einzig sich auswirken konnte. Seit Ende des 18. Jahrhunderts stehen sich nun in ihrer formalen Einstellung zwei entgegengesetzte künstlerische Typen und Tendenzen gegenüber, das Klassische und das Romantische. Es äußert sich dies in gleicher Weise in der Einstellung des Künstlers zum Formproblem in seiner Kunst, wie zur Form des künstlerischen Zeitgeistes im allgemeinen.

Bei der Gestaltwerdung des Kunstwerks ist der Klassiker bestrebt, mit seiner originellen Idee in eine überkommene Form hineinzuwachsen; ja bei dem naiv schaffenden, wie es vor allem der Musiker der klassischen Zeit in hohem Grade ist, sehen wir solch eine originelle Idee auf dem einfachen Stadium eines musikalischen Gedankens, eines Themas oder Motivs halten, das mit musterhafter Sorgfalt nach den überlieferten Regeln einer bestimmten musikalischen Form bearbeitet ist. Dieser naiv-klassizistische Fall musikalischen Schaffens ist es wohl, der Herbart und seine Nachbeter zu der primitiven Ansicht gelangen ließ, „das wahre Wesen der Musik beruhe auf den Regeln des einfachen und doppelten Kontrapunktes". So konnten bei J. S. Bach (um ein recht schlagendes Beispiel zu wählen) aus der Absicht, mustergiltige Übungsstücke für Klavierspieler zu liefern, Werke von ewiger Geltung hervorgehen, wie sein Wohltemperiertes Klavier, seine zwei- und dreistimmigen Inventionen (Sinfonien) und andere Meisterwerke. Hier bewährt sich eben der hohe Ruf der überkommenen Form als wohlbegründet, indem allein ihre getreue Verfolgung wie durch ein Wunder die dem Thema immanenten oder „in nuce" gegebenen Ideengehalte herausarbeitet und plastisch zum Ausdruck bringt. So kann der Klassiker das Gewaltigste un-

bewußt schaffen und doch in vollem Einklang mit dem klassizistischen Postulat Schillers, „Inhalt in Form umzuwandeln", oder dem hiefür gleichbedeutenden Deduktionsprinzip Wilhelm von Humboldts: „Von der Idee aus, und nicht zur Idee hin". Denn der so gestaltende Tonkünstler bleibt doch als Schöpfer des Themas notwendig auch der Schöpfer aller dieser daraus entfalteten besonderen Gehalte, deren Möglichkeit bereits mit der Erfindung des Themas gegeben ist, und zu denen ihn der formale Leitfaden bloß mit erprobter Sicherheit deduktiv (das Besondere aus dem Allgemeinen ableitend) hinführt — entgegen der Herbartischen Auffassung. In der klassischen Dichtkunst mag sich nun freilich dies Verhältnis umso schwieriger gestalten, je größer hier in Durchbildung und Breite die Ideen selbst erscheinen, je mehr hier der begriffliche und gedankliche Inhalt der Sprache ins Gewicht fällt. Indes erfährt auch hier die typische Form nach außen hin wenig oder gar keine wesentlichen Änderungen zugunsten irgendwelcher Anpassung an die Idee, ob diese Form nun direkt der Tradition entnommen oder antiken Mustern originell nachgebildet sei. In der Musik hingegen waltet eine natürliche Neigung zu schöpferischem Individualismus, zu persönlicher Absetigkeit, weil das Material dieser Kunst innermenschlich gebildet ist zum Ausdruck innermenschlicher Phänomene (der Affekte), also in der Natur nicht gegeben und darum relativ ist. Dem setzt nun die Musik der klassischen und vorklassischen Epoche gerade eine starre, von Regeln über und über beschwerte Formentradition entgegen. Nur deshalb konnte Schumann zur Zeit der Anfänge der musikalischen Romantik noch mit Recht schreiben (an Liszt, 31. Mai 1849):

> „Alle verschiedenen Kunstepochen haben dasselbe aufzuweisen, und Bach, Händel, Gluck, später Mozart, Haydn, Beethoven sehen sich an hundert Stellen zum Verwechseln ähnlich . . . Ganz original ist keiner —",

wobei aus der Schlußwendung die gegenteilige Neigung des Romantikers unbewußt hervorleuchtet. Ähnlich sagt später Brahms, man könne in einer klassischen Partitur wohl ein Dutzend Seiten lang in Ungewißheit lesen, ob sie von Haydn, Mozart oder Beethoven sei.

Wie wenig darin im Sinne des Klassizisten ein Tadel gelegen sein konnte, zeigt der Vergleich mit Goethes Ansichten. Dieser schreibt an Schiller (1795), er sei es wohl zufrieden, daß ihre Arbeiten verwechselt würden, denn dies beweise, daß sie beide über die persönliche „Manier" hinaus zum „Allgemein Guten" aufwärts schritten; und ein ander Mal (an Mannlich, 6. August 1804) meint er: „Die besten Meister, in ihren glücklichsten Augenblicken, nähern sich der höchsten Kunst, wo die Individualität verschwindet und das, was durchaus recht ist, hervorgebracht wird". So sieht er noch in dem „Respekt vor dem, was man konventionell nennen könnte", ein Kennzeichen echt genialer Anlage, da nur das „Halbvermögen"

an Stelle des „unbedingten" Ganzen „seine beschränkte Besonderheit zu setzen" bestrebt sei „unter dem Vorwand einer unbezwinglichen Originalität und Selbständigkeit"; wogegen „gerade das Genie, das angeborene Talent . . . den willigsten Gehorsam leistet" (Wanderjahre, 2. Buch, 8. Kap.). Und ferner äußert er sich, im Anschluß an die „Wahlverwandtschaften" (5. März 1809), über den Unterschied zwischen Manier und Kunst:

„In den Gebilden der Natur erscheint zuerst das Individuelle, d. h. man sieht zuerst das Individuum, und der Charakter, das Allgemeine, die Idee erscheint erst darauf . . . . In den Darstellungen der Kunst ist das Allgemeine, das Charakteristische, das Ideale das erste, was erscheint, und das Individuum füllt es gleichsam nur aus."

Analoges findet sich bei Winckelmann, z. B. in seiner „Geschichte der Kunst des Altertums": „Die griechischen Künstler reinigten ihre Bilder von allen persönlichen Neigungen, welche unseren Geist von der wahren Schönheit ablenken". Dasselbe lehrt ferner, mit besonderer Entschiedenheit, der klassische Hölderlin in seinen „Anmerkungen zum Ödipus" (§ 1), wie auch schließlich Friedrich Schlegel in seiner klassizistischen Frühzeit (namentlich „Über das Studium der griechischen Poesie").

Die Romantik kehrt nun, zunächst als Reaktionserscheinung gegen die lange Vorherrschaft des Klassizismus, dieses Verhältnis um und wirft Tradition, Regel und starre Form, dem Gesetz der geistigen Übermüdung gehorchend, mit mehr oder minder augenblicklicher Entschlossenheit über Bord. Nunmehr soll der Gedanke sich seine Form, die ihm einzig angemessene Ausdrucksweise, jeweilig selbst schaffen und also zu idealer Geltung gelangen; da nach der romantischen Ideologie einem neuen und wahrhaft originellen Gedanken, wie er selbst durchaus einzigartig ist, auch nur eine ganz bestimmte einzigartige und noch nie dagewesene Form oder Ausdrucksweise angemessen sein kann. Bei Wagner finden wir dies, in den Meistersingern, meisterlich formuliert, wenn Walter (III, 1) fragt:

„Wie fang ich nach der Regel an?",

und Sachs entgegnet:

„Ihr stellt sie selbst und folgt ihr dann!"

Zunächst bedeutet dies in genetischer Hinsicht keine Verneinung, sondern vielmehr radikale Bejahung des genannten klassizistischen Prinzips Schillers und Humboldts, das nunmehr über die Art der Entstehung des Kunstwerks hinaus auf die des Ergebnisses in formaler Hinsicht ausgedehnt wird: auch seine Form soll ganz „von der Idee aus" gebildet werden. Indes überträgt sich aber hiemit das Schwergewicht aller Aufmerksamkeit gerade auf diese Form, vom Ausgedrückten auf den Ausdruck, und so gewinnt Goethes treffender Satz aus der Italienischen Reise „Die Alten schildern das Fürchterliche, wir schildern fürchterlich" seine besondere Geltung mit gradueller Unter-

schiedserhellung auch für Klassik und Romantik. So wirkt sich der Formalismus bei Klassiker und Romantiker in entgegengesetzter Form aus: beim Klassiker in rigorosem Festhalten am Formentypus [1]), beim Romantiker in der Sucht nach origineller und etwa auch gekünstelter Prägung der Form.

Von hier nimmt aller künstlerischer Neuerungsdrang und alle schließliche Neuerungswut ihren Ausgang — wozu sich in der Litteratur schon im „Sturm und Drang" kräftige Vorläufer fanden — und in dem Maße, wie aus der Unzahl neuer künstlerischer Einzelgebilde nach und nach doch wieder neue Typen hervorgingen, wurden auch diese eiligst überflügelt und zum alten Eisen geworfen, so daß die Anarchie lawinenmäßig anwuchs. Und wie die Originalität der Idee nach romantischer Überzeugung die Neuartigkeit der Form notwendig nach sich zieht, sehen wir schließlich von innerlich unfruchtbaren Köpfen das Kausalverhältnis irrtümlich umgekehrt und die Jagd nach neuartigen Mitteln und Formen das Alpha und Omega des Kunststrebens werden, wobei sich zu der originellen Form leider die originelle Idee, der eigentliche Gehalt, so schwer freiwillig gesellen will. So endet dieses romantische Prinzip in völliger Verwechslung der Originalität der Gedanken mit der der Mittel, immer neue Methoden, Rezepte und Kapriffen des Ausdrucks werden mit alchimistischer Experimentiersucht herangeschafft, aber leider ist so gar nichts vorhanden, das für den Ausdruck dafürstünde.

Und gerade die Musik ist zufolge der erwähnten Natur ihrer Ausdrucksmittel zum Tummelplatz solcher Originalitätshascherei wie kein anderes Kunstgebiet geschaffen. Daraus erklärt es sich, daß in kürzester Frist die durchgreifendsten Umwälzungen in den formalen Grundlagen der Tonkunst vorgenommen und alsbald wieder rückgängig gemacht werden; wie z. B. die atonale Musik im Grunde gesonderter steht von der tonalen, und sei es auch der denkbar radikalsten und „überspanntesten", als diese letztere von der alten formenseligen Musik, die von ihr, der Form nach, doch nur graduell, nicht prinzipiell unterschieden ist.

Dieser Gegensatz des klassischen Strebens nach dem Allgemeingültigen und Typischen zu dem romantischen Ichtum stellt sich in dem Verhältnis von Form und Idee im Kunstwerk, auf eine — natürlich nicht streng mathematisch zu nehmende — Formel gebracht, in zwei Grenzfällen dar:

[1]) Siehe z. B. Schillers Brief an Goethe (1. Ausg. III, 390 ff.), wo er in „Herrmann und Dorothea" Abweichungen von dem „reinen strengen Begriff" des Epos durch „eine gewisse Neigung zur Tragödie" empfindet; das Herz sei hier „inniger und ernstlicher beschäftigt", als die epische Gattung es erheischt! Vgl. hiezu die Debatte über das Epos, welche die zweite Hälfte des April 1797 im Briefwechsel Goethes und Schillers durchzieht. Hier spricht Schiller u. a. (25. April 1797) hypothetisch davon, daß Hermann und Dorothea „ein reiner Ausdruck der epischen Gattung und nicht bloß einer epischen Spezies" sein könnte. Ob darin in der Tat „nur eine epische Art oder die ganze Gattung" erfüllt sei, weiß er aber nicht zu entscheiden. — Ähnliches sagt jedoch Novalis mit Entschiedenheit vom Wilhelm Meister aus (in den Fragmenten): „Meister ist reiner Roman, nicht wie die andern Romane mit einem Beiworte."

Entweder ist die Form ein Koeffizient der Idee und unter gegebenen Umständen eine Konstante, sodaß das Kunstwerk x als

$$x = FI = KI$$

erscheint; oder aber ist die Idee ein Koeffizient der Form und unter gegebenen Umständen eine Konstante, sodaß das Kunstwerk x'

$$x' = IF = K'F \text{ ist.}$$

Im Augenblicke, wo in beiden Fällen die Konstante (K oder K'), den Umständen angemessen, gewählt wurde, d. h. entweder (im klassischen Sinne) die Form oder aber (im romantischen Sinne) die Idee als ein Fertiges und Erkanntes feststeht, wird das vom Künstler erstrebte Resultat x oder x' im ersten Falle eine bestimmte Idee (eine bestimmte Größe für I), im zweiten Falle eine bestimmte Form (eine bestimmte Größe für F) bedingen; oder umgekehrt, wird im ersten (klassizistischen) Falle die vom Künstler geschaffene Idee, in die gegebene Form substituiert, und im zweiten (romantischen) Falle die von ihm geschaffene Form, der gegebenen Idee supponiert, je nach ihrem Werte ein Kunstwerk von bestimmtem Werte ergeben. Hienach zeigt sich also im ersten Falle das Kunstwerk als Funktion der Idee:

$$f'(F) = x'.$$

und im zweiten Falle das Kunstwerk als Funktion der Form:

$$f'(F) = x'.$$

Zwischen diesen beiden theoretischen Extremen werden alle denkbaren praktischen Fälle eine bestimmte, mehr dem einen oder dem anderen angenäherte Stellung einnehmen müssen.

Übertragen wir nun dieses künstlerische Schaffensverhältnis vom Kunstwerk, als dessen Objekt, auf den Künstler, als dessen Subjekt, so wird, was bisher Form des Geschaffenen war, Form der Schaffenden, d. i. die Zeitströmung der Kunst, und das, was bisher Idee der Persönlichkeit als deren Objekt war, Idee der Persönlichkeit als diese selbst, als Subjekt. Wir erhalten also nunmehr in unseren obigen Gleichungen für x und x' die Wesensrichtung des Künstlers y und y', für F die zeitgenössische Kunstströmung, für I die Individualität des Künstlers. Das vereinfachte Ergebnis erscheint mithin als

$$f(I) = y \text{ einerseits und}$$
$$f'(K) = y' \text{ andererseits:}$$

D. h. im klassizistischen Sinne ergibt sich, bei Unterordnung unter die bestehende Form der Kunstströmung, die Wesensrichtung des Künstlers daraus, was er kraft seiner Individualität jener abgewinnt; im romantischen Sinne aber, bei Festhaltung der Einzigartigkeit der Individualität des Künstlers, daraus, inwieweit er die Zeitströmung dieser seiner Individualität anzupassen

oder sogar sich selbst zum Träger einer neuen Kunstströmung, seine individuelle Richtung zur allgemeinen Richtung der Zeit zu machen vermag.

Für den Gegenstand unserer Betrachtung ergibt sich aus diesen Gegensätzen, daß eine an sich originelle und überdies zu romantischer Auswirkung neigende Geistigkeit in analoger Weise, wie beim Kunstschaffen zur Bildung neuer und unnachahmlicher Formen, so auch in der Schaffensrichtung zu einsamer, von den zeitgenössischen Kunstströmungen möglichst losgelöster Sonderstellung getrieben sein wird. Das unübersehbare und exklusive Sektenwesen, das Drunter und Drüber grundverschiedener künstlerischer Richtungen und Parteien zurzeit, die in der Regel nur ein einziges schöpferisches Haupt und sonst meist Nachahmer der Äußerlichkeiten aufzuweisen haben, bestätigt eine solche Annahme nur zu wohl. Wir könnten uns sonach verführt finden, die großen unter den so gearteten Geistern selbst als verkörperte Sonderrichtungen anzusehen und ihre Einreihung in umfassendere Richtungsbegriffe schlechtweg von der Hand zu weisen. Die Praxis zeigt indes, daß, abermals in vollkommener Analogie zu dem Verhältnis von Inhalt und Form im Kunstwerk, auch hier die Extreme kaum je erreicht werden und an ihre Stelle eine beliebig mannigfache Stufenleiter von Zwischenfällen gerückt wird, in denen der Künstler entweder mehr vom Zeitstrom getragen oder aber zum Träger des Zeitstroms wird. Der Erreichung der Extreme widersetzen sich nämlich, nach der klassischen Seite hin, die unerläßlichen Sonderheiten, die das Individuum stets in Gegensatz zur Allgemeinheit, das Konkrete gegen das Abstrakte, das Spezielle gegen das Universelle stellen; und, nach der romantischen Seite hin, die natürlichen Grenzen, die der Möglichkeit individueller Originalität von Haus aus gezogen sind. Denn selbst der urwüchsigste Geist und sein urwüchsigstes Werk wurzeln gleicher Weise durch Abkunft und Bildung in Zeit und Raum, und zwar in einer gegebenen Zeit und in einem gegebenen Raum. Und so finden wir in jedem neuen Menschen und in jedem neuen Werk alles ähnlich Geartete und von ihm (kraft der Homogeneität) oft rein instinktiv und indirekt aufgenommene Vorhergegangene in neuer Umstellung und Verquickung wieder. Darum sehen wir auch die aus der Tradition hervorgewachsenen klassischen Geister an dieser niemals starr festhalten, sondern mit der zeitgenössischen Kunstströmung in verschiedenen Lebensaltern anderwärts gerichtet; wie z. B. die ungeheuere Stufenleiter des Stilwechsels in Goethes Werk nur bei der außerordentlichen Breite seines Schaffens in zeitlicher Hinsicht denkbar ist, sodaß vollends dem alternden Meister eine innerliche Annäherung an den Geist der nunmehr zur Blüte entfalteten Romantik möglich wurde.

Wir können uns also der Tatsache nicht verschließen, daß eine einmal in die Welt gestellte Idee gebieterisch und unabwendlich auf alles Kommende einwirken muß, ob es nun bewußt dazu Stellung nehme oder nicht, und im bejahenden Sinne oder in verneinendem. So ist z. B. die gesamte Musik seit

Wagner, soweit sie überhaupt ernstzunehmen ist, durchwegs insofern wagnerianisch, als selbst der erbittertste Gegner der Wagnerischen Ideen das Dasein des Wagnerischen Kunstwerks und Wirkens schlechthin nicht leugnen kann und, gegebenenfalls widerwillig, an sich selbst erfahren muß. In diesem Sinne ist es, daß wir die gesamte Kunst des 19. Jahrhunderts in Bausch und Bogen (und cum grano salis!), mindestens soweit sie stilisierend und nicht realistisch ist, schlechthin als romantisch, d. h. auf den Voraussetzungen der Romantik irgendwie fußend, bezeichnen können.

Hier gilt es, die innere wesenhafte Geistesrichtung ein für alle Mal von der Kunstrichtung im historischen Sinne sorgfältigst zu sondern. Lange noch nach dem Verklingen der romantischen Schulen und des engeren romantischen Ideenzusammenschlusses können wir die mächtige Fortwirkung des dadurch entfesselten, aber längst in allem künstlerischen Wesen verborgen schlummernden Stromes beobachten, ja in der eben genannten Weise aufs beinahe Unbegrenzte ausdehnen. Solche geistige Grundtendenzen allein sind es, zu denen die schöpferische Individualität Stellung nimmt und in denen sie, unbeschadet ihrer Originalität, auch eindeutig aufgehen kann. Stäts aber erhebt sie sich als inkommensurable Größe über die historischen Einzelrichtungen, über Schulen und Parteiungen, weil sie nie einseitig genug sein wird, um sich ihrer Ausschließlichkeit anzuschließen; und dies ist der Grund, weshalb alle wahrhaft Großen kollektivisch erscheinen: kein Milton wird eindeutig Puritaner, kein Lessing eindeutig Rationalist, kein Goethe eindeutig Klassizist, kein Schopenhauer eindeutig Romantiker, kein Ibsen eindeutig Naturalist sein. Nichtsdestoweniger ist es aber möglich und zweifellos sogar Aufgabe des Historikers, die vorwiegende Grundtendenz eines jeden Geistes nach Maßgabe der Kunstströmungen zu bestimmen; wobei der Begriff dieser Strömung keineswegs als starre Unveränderlichkeit erfaßt, sondern vielmehr in diesem Vorgang auf seine Dehnbarkeit hin geprüft werden wird. Denn da die extremen Grenzfälle, wie wir soeben dargelegt, in der Praxis kaum vertreten sein dürften, erfährt jeder Richtungsbegriff in jedem seiner Vertreter eine Erweiterung oder Dehnung in dessen spezieller Richtung: So ist eben der Goethesche Klassizismus naturgemäß ein anderer als etwa der Schillerische oder Winckelmannische und Mengsische, u. s. f.; und es bleibt freilich nur zu ermitteln, wie weit man sich in der Richtung der Individualität von dem bisherigen (oder übrigen) Strömungsbegriff entfernen kann, ohne diesem seine Bedeutung und Berechtigung mit Hinblick auf die betreffende Individualität zu benehmen. Hierin läßt sich erwarten, daß die *Romantik* der weitaus *dehnbarste* Begriff sein wird im Gegengewicht gegen den allgemeinen Hang ihrer Vertreter zur abseitigen Originalität.

Die Art, wie in der Geschichte Ideen geboren werden, will es nun aber, daß ein bisher nur Angedeutetes oder Gestreiftes von einer bestimmten Persönlichkeit oder Gruppe von Persönlichkeiten auf den Schild erhoben

werde; und so können wir uns ein Musterbeispiel für die Einstellung des Genius zu den Ideen der Allgemeinheit gerade aus den Zeitgenossen einer solchen Ideengeburt herausgreifen. Für die litterarische Romantik in Deutschland bietet sich hier die problematische Erscheinung Heinrich von Kleists.

Die Frage der historischen Stellung Heinrich von Kleists kann heute im negativen Sinne als dahin entschieden gelten, daß seine lange Zeit übliche Zurechnung zur sog. Berliner Romantik oder auch zur deutschen Freiheitsdichtung ein durch Überschätzung der Äußerlichkeiten verschuldeter Mißgriff sei. Manche berufene Forscher gehen darüber hinaus soweit, seine ideelle Gemeinschaft mit dem romantischen Prinzip schlechtweg in Abrede zu stellen; bei Gundolf (Heinrich von Kleist, Berlin 1922) zeigt sich mit Heftigkeit die absolute Eigenwüchsigkeit Kleists betont, wenn er erklärt: „daß er (Kleist) nicht einzureihen ist, gehört freilich zu seinen Eigenschaften selbst, und ist keine bloße Negation." Diese Ansicht, der ich mich ohne Bedenken anschließen kann, zeigt uns Kleist sogleich, im Lichte unserer obigen Betrachtungen, in seiner Einstellung zu den Zeitströmungen der romantischen Art zugeneigt: seine mehr als eigenwüchsige, im wörtlichen und übertragenen Sinne eigensinnige Individualität spottet der Einschachtelung in Schulen und Cliquen und scheint vollends heimatlos zwischen Himmel und Erde, Diesseits und Jenseits, Klassik und Romantik schweben zu sollen. Halten wir jedoch an unserer Forderung einer positiven Lösung der Frage fest, so wird es unsere Aufgabe, den Grad der Zugehörigkeit Kleists zu dieser oder jener — nicht Schule, sondern geistigen Grundtendenz möglichst scharf zu ermitteln. Wir abstrahieren daher von dem engen litterarhistorischen Begriff der romantischen Schulen und suchen Beziehungen zu dem allgemeingeistesgeschichtlichen Wesensbegriff des Romantischen.

Hier fragt es sich zuvörderst, was Kleist von Haus aus zum Romantischen hinziehen konnte. Auf den ersten Blick tritt hier sein krankhafter Zug bedeutsam zutage. Der Klassiker ist (dem Gehalte nach [2]) gesund, dies ist und bleibt ein ihm selbstverständliches Wesens- und Merkzeichen. Es kann nicht meine Absicht sein, mich hier in den uferlosen Strom der Polemik über Art und Grad dieser Kleistischen Krankhaftigkeit zu stürzen: die bloße Tatsache genügt, und die ist unleugbar, auf sie hat sogar Kleist selber hingewiesen. Ein

[2]) Hiemit sei angedeutet, daß hier „Gesundheit" und „Krankhaftigkeit" nicht im formalen, sondern im stofflichen Sinne gemeint ist. Ein Hölderlin z. B. mag geisteskrank und trotzdem mehr denn je Klassiker sein; dies beweist aber nur, daß diese Krankheit bloß eine Form, nicht ein Gehalt, nicht Stoff seines Geistes ist; sie ist eine äußere Störung, kein innerer Wesensteil und darum äußert sie sich auch in seinen letzten Werken als zersetzende, nicht, wie bei Kleist, als mitzeugende Kraft. Am besten wäre es wohl, in diesem Sinne Krankheit und Krankhaftigkeit zu unterscheiden: Hölderlin wurde krank, Kleist war krankhaft; Hölderlins Krankheit und ihre Symptome in seinen Spätlingen gehörten vor ein ärztliches Forum — an Kleists Krankhaftigkeit aber wäre jede ärztliche Einsicht verloren!

zweites Moment, das erst die nähere Kenntnis zutage fördert, das aber mit dem ersten vielfach verknüpft sein mag, ist sein Streben, sein Drang, zu sein, was er nicht war. Der Klassiker gibt sich stets so, wie er im Grunde seines Wesens auch tatsächlich ist; der Klassiker kennt oder ahnt ferner die Grenzen und Maße seiner Begabung und Fähigkeit. Schon darum heftet sich an Kleist, der dieser klassischen Züge entbehrt, das Zeichen des Mißerfolgs. Von Zweifel und Unglauben an den Sinn des Daseins und an die Kraft des eigenen Genius ewig gehetzt, will er doch dem Dasein das Höchste abringen, nach dem er fieberisch verlangt: Ruhm, Ehre, Macht, — will er das Höchste, Unerhörteste schaffen, will alle Großen und Größten einer tausendjährigen Kunstentwicklung mit einem Schlage überbieten, stellt sich die übermächtigsten Aufgaben, triumphiert im verzweifelten Kampfe mit ihnen bald auf dem Gipfel des Glücks und Selbstbewußtseins und vernichtet bald in plötzlichem Kleinmut und Ohnmachtsgefühl mit nervöser Überhastung seine kostbare Frucht. . . . . So ging er auch im Leben der endlichen Selbstvernichtung durch das Übermaß seines Wollens und Verlangens und die notwendige Enttäuschung unaufhaltsam entgegen. Auch einzelne Wesenszüge Kleists zeichnen diese Seite seines Charakters noch deutlicher hervor: diese vielfach gemachte, nervös-gequälte, gewaltsame Willenskraft, die sich in Härte, Ungerechtigkeit, Zähigkeit und jähem Handeln gleichsam überstürzt; diese ebenso ostentative, mitunter hochfahrende Männlichkeit, die den Frauen um keinen Preis, auch gegen den sichtbarsten Widerspruch des Lebens, Gerechtigkeit widerfahren lassen will u. s. f. — Aus der Synthese beider besprochenen Eigenschaften ergibt sich als dritte Kleists echt romantische Zerrissenheit in sich selbst und im Verhältnis zur Umwelt, deren schließliches Ergebnis romantische Weltflucht und, darüber hinaus, Weltentsagung wird. „Ein unbegreiflicher" — „ein rätselvoller Mensch", so nennt er sich selbst. Ein weiteres verbindet Kleist mit der Romantik in seiner Bildung. Seine intensiv nationalistische, auf ein mittelalterliches Ritterlichkeitsideal gegründete Gesinnung, seine Ehrfurcht vor der Tradition des eigenen Geschlechtes und Volkes, wie sie seinem adeligen Ursprung entsprach, führte ihn naturgemäß zum liebevollen Anschluß an die völkische Vergangenheit und also zurück ins deutsche Altertum und in die Anfänge der Neuzeit. Die Mehrzahl seiner Werke, die Wahl von Zeit und Ort, und die Art der Gestaltung zeigen untrüglich, mit welch überwiegender Natürlichkeit er sich dorthin gezogen fühlte, und wie sehr er darin lebte, kaum erst genötigt, sich dahin einzuleben! Dem gegenüber erweist sich Kleists Verhältnis zur Antike als wenig durchdringend und durchaus eigenmächtig; obschon Gundolfs Urteil, es gäbe „keinen ungriechischeren Charakter und keine widergriechischeren Stücke als die Kleists", immerhin übertrieben anmutet. Hier gebrach es Kleist gänzlich an archäologischer Kenntnis und Anschauungsweise; auch fand er den Kontakt mit der Antike nicht so sehr auf direktem Wege, noch gar im Anschluß an

die deutschen Klassiker, sondern durch das Medium des einigermaßen parfümierten, steifen oder höfisch angehauchten französischen Klassizismus. Dieser führt seinerseits über das wenig vollwertige Zwischenglied der Lateiner im Drama auf Griechenlands absteigende Linie, auf Euripides einerseits, auf Menandros und die spätgriechische Komödie andrerseits zurück, wo das eigentlich Antike bereits im Verfall und die künftige Weltmacht des Romantischen aus den Zersetzungsprodukten emporzukeimen begriffen ist. So steht Kleists einzige antikisierende Konzeption, die „Penthesilea", im Gegensatz zu der großen Tradition des Homer, direkt auf Euripides und überdies auf Racine fußend, wozu sich ferner ein durchaus heterogenes Element, das Shakespearesche, gesellt. Die Art, wie Kleist hier der antiken (ob auch nicht im vollwertigsten Sinne antiken) Welt den Stempel der eigenen Persönlichkeit aufdrückt, zeigt ihn in einer weiteren und ausschlaggebenden Beziehung zum romantischen Geiste: es ist der direkte Zusammenhang der Gefühlswelt.

Seine orgiastische, tumultische, sinnlich-mystische Gefühlsart, sein rauschhaft dionysisch-dämonisches Wesen und Künstlertum, das Triebhafte, Impulsive, Affektive in ihm ist das moderne, romantische, dem Geist des Klassischen gegenpolige, aus dem heraus Kleist in der Penthesilea die Antike, soweit sie dort überhaupt vorhanden, gleichsam musikalisiert. Jede dieser Eigenschaften seines gewaltigen Gefühls — an sich auf die Art Friedrich Schlegels („Lucinde") hindeutend — birgt in sich den Schrei nach Musik; tiefste Musikalität ist von solcher Veranlagung durchaus untrennbar: denn wie das Gehör an sich ein unmittelbarer Sinn ist (im rein psychologischen Sinne), so wirkt eben auch die Gehörkunst unter allen Künsten sinnlich am intensivsten und mit höchster impulsiver Unmittelbarkeit auf das innere Geschehen im Menschen, wie keine andere zum Ausdruck des Affekts berufen. Die lebensgeschichtlichen Belege dafür sind wenig, aber von überzeugender Wucht; so berichtet Cl. Brentano, Kleist sei „einer der größten Virtuosen" auf der Flöte und Klarinette gewesen, und er selbst bezeugt an seine Braut seine visionäre musikalische Phantasie; und wenn Kleist sich selbst in Preisungen der Musik überbietet, so ist vollends die Form, wie er dies tut, absolute Romantik. Im Generalbaß vermeint er, der Dichter, „die wichtigsten Aufschlüsse über die Dichtkunst" zu finden; ja die Musik wird ihm zur algebraischen Formel jeder Kunst, oder ein andermal, „die Wurzel aller übrigen Künste". So denkt kein Klassiker; es ist dies „Synthese des Mannigfaltigen", Verwischung der äußerlichen oder zufälligen Grenzen des „Scheins der Wirklichkeit" durch die Einsicht der innerlichen Gemeinsamkeit — ein echt und ausschließlich romantisches Bestreben.[3]) Den vollgültigen Beweis

[3]) Ein Parallelbegriff zu dem des sog. romantischen Monismus: des Strebens nach Ausgleichung aller Gegensätze, zwischen denen der Romantiker im Leben hin und her taumelt, im idealen Zustand des Absoluten.

liefert aber nicht allein das Ergebnis, sondern die von ihm selbst bezeugte Art seines Schaffens. Hievon sagt Gundolf:

„Er fühlte in Farben, Tonfällen, Gebärden, die sich in Menschen umsetzen. Die sinnliche Bewegtheit, und zwar mehr die Ohr- und Nerven-, als die Augenbewegtheit ist der Grund seiner Werke, vor allem seiner Dramen!"

So ist also Kleist, ganz im romantischen Sinne, infolge seines dionysischen Wesens, dem apollinisch-plastischen durchaus abgekehrt: man betrachte nur die Kampfesszenen seiner Penthesilea, um zu begreifen, wie wenig er selbst in dem von Natur aus Bildlichen plastisch, oder Bildner im Sinne Goethes ist! [4]) Als künstlerisches Element, ja als sein Stoff (aus dem sich ihm die Gestalten formen) bietet sich Kleist nicht der Kontur, nicht die Form als Proportion und Struktur, sondern das Allgemeinsinnliche von Farbe, Klang und Gebärde, — diese als bloße Affektbewegung, nicht als Kontur begriffen; des weiteren hat aber auch hievon wieder das Klangliche, als unmittelbarer Sinnenreiz, besonders im Drama bei ihm das Übergewicht.

Fragen wir uns nach der Bedeutung dieser „Stoffwahl" für das Wesen der dramatischen Schöpfung, so bietet uns das Schema der Hegelschen Ästhetik darüber Aufschluß, die, durchaus romantisch fundiert, einer Ideenwelt entspringt, welche Kleist gleich seinen zeitweiligen Berliner Parteigenossen Arnim, Fouqué und Graf Loeben in vielen Hauptbeziehungen wesensverwandt erscheint. Hegel erklärt das Drama aus einer Synthese von Epik und Lyrik und sieht im Epischen vorzüglich das Plastische und Malerische, im Lyrischen das Architektonische und Musikalische vertreten. Hievon stellt er das Architektonische mit dem Symbolischen, das Plastische (im Sinne Schlegels und später Nietzsches) mit dem Klassischen, das Musikalische und Malerische aber mit dem Romantischen (gleichfalls in Übereinstimmung mit jenen beiden) in Parallele; was der Vergleich des klassischen und des romantischen Farben- und Klangsinnes und der Ästhetik beider Strömungen

[4]) Es handelt sich mir hier um keine Zuteilung Kleists zum auditiven oder zum visuellen Typus, wo er doch hierin vielleicht am stärksten zu einem dritten, dem motorischen Typus hinneigt (vgl. „Mimische Studien zu Heinrich v. Kleist" von Otokar Fischer, „Euphorion" XV—XVI), im Grunde aber alle drei Sinnestypen in sich vereinigt. Vielmehr fragt es sich hier nach der eigentümlichen Rolle und Bedeutung des Musikalischen in Kleists Werk, worauf wir noch zurückkommen werden. Ferner wird hier nicht Visuelles und Auditives (neben dem das Motorische nicht unberücksichtigt bleiben dürfte), sondern Plastisches und Malerisch-Musikalisches in Gegensatz gestellt, welcher Zweiteilung sich das Motorische, die Gebärde, so wenig wie irgend ein anderes Ausdruckselement, entzieht. Bei Kleist ist, wie in folgendem betont ist, die Gebärde unmittelbarer Ausdruck der „Affektbewegtheit" und darin der Musik verwandt, mit dieser auch durch ihren Rhythmus verbunden; Kontur, plastischer Ausdruck kommt dadurch nicht zustande. Hierüber sei noch ein weiteres Wort Gundolfs herangezogen: „Was Kleist gelebt, hat er musikalisch, nicht plastisch umgesetzt, und es steht deutlicher in der Formgebung als in den Aussagen seiner Werke, deutlicher in der Bewegung als in der Struktur seiner Stoffe, deutlicher in seinem Ton als in seinem Wort."

aufs sinnfälligste bestätigt. Da nun Kleist von musikalisch und (in zweiter Linie) malerisch Empfundenem, d. i. nach Hegel dem Romantischen in der Kunst, zu dessen Verquickung und Durchsetzung, besser noch: Durchgestaltung mit Architektonischem (nach Hegel Symbolischem) und Plastischem (Klassischem) strebte, zeigt sich bei Kleist das romantische Element als primär, seine über alle Einteilungsmöglichkeiten erhabene Synthese mit Klassischem und Symbolischem zu dichterischer Mannigfaltigkeit in seinem Werke aber als sekundär; sodaß sich dieses letzten Endes, dem Ursprung nach, doch auf ein romantisches Prinzip zurückführen läßt. Kleists dichterische Musikalität hat also keineswegs einen zeitgenössischen Charakter, der ihn mit der romantischen Schule direkt in Zusammenhang brächte; denn ihm lag es ferne (wie Gundolf ausdrücklich bemerkt), mit seinen Dichtungen nach der Manier Tiecks, Brentanos, Eichendorffs, musikalische Wirkungen, Klangwirkungen, hervorbringen zu wollen. Nur äußerlich mit dieser Schule verknüpft, abseits von allem Gesellig-Gleichen durch seine alleinige Persönlichkeit, war er nichtsdestoweniger, der inneren Form seiner Geistigkeit nach, im rein ideellen Sinne begriffen, Romantiker.

Aus dieser Einsicht heraus wird eine besondere Prüfung der klassischen Elemente in Kleists Wesen und Werk bereits entbehrlich, weil der Begriff des Klassischen im Allgemeinen über eine solche Phalanx romantischer Urbestandteile hinweg schlechthin nicht ausdehnbar ist; hingegen können wir den allgemeinen Begriff des Romantischen getrost auf seine individuelle Gestaltung oder Menschwerdung in Kleist erweitern, da ja auch die Gegensätze ineinander übergehen, und wir daher das anderwärts Gerichtete in Kleist wohl hieher miteinbeziehen dürfen: Wir werden demnach nicht sagen — die Romantik war träumerisch zerflossen und großer, kraftvoller, wohl gar dramatischer Schöpferkraft nicht fähig, ergo war Kleist kein Romantiker; sondern wir werden das Verhältnis umkehren und sagen — in Kleist, dem wesentlich romantischen Dichter, hat die Romantik ihren größten Gestalter gefunden, in ihm hat sie sich in ihrer Gestaltungskraft über sich selbst erhoben. Denn unbestreitbar geht Kleist in dieser Richtung über die übrigen Erscheinungen der romantischen Litteratur hinaus, wie der junge Wagner als Gestalter sich über die vornehmlich lyrischen Zentralfiguren der musikalischen Romantik erhebt.

Zur Festigung dieser Ansicht über die historische Wertung Heinrich von Kleists reiht sich nun die zweite Teilfrage in unserer Fragestellung an, inwiefern er nämlich in bewußter Bejahung solcher romantischer Wesensgemeinschaften der Romantik praktisch entspricht. Da häuft sich Einzelzug über Einzelzug, und darum muß es uns hier genügen, einige der markantesten herauszugreifen.

Hier ist vor allem Kleists Einstellung zu dem eingangs besprochenen doppelten Formproblem ausschlaggebend. Daß er sich der Zeitform gegen-

über auf romantische Weise verhielt, ist schon betont worden; nicht anders ist es um seine künstlerische Formengebung bestellt. Hierin charakterisiert ihn Gundolf selbst unbewußt als Romantiker, wenn er bei ihm eine „Verselbständigung der stärkstausgebildeten Ausdrucksmittel" wahrnimmt und hiezu sogar (ganz in meinem Sinne) einen Vergleich mit der „modernen Musik" heranzieht; oder wenn er meint: „Das Ausdrücken, der Ausdrucksakt" werde Kleist „wichtiger, als der Ausdrucksinhalt", und wenn er, ein ander Mal, ein „Überwiegen der Orchestration über den ursprünglichen melodischen Einfall, die Erstickung des Themas unter dem Schwall der Variationen" bei Kleist bemerkt haben will. Im Lichte dieser Beobachtungen werden Gundolfs eigene Argumente gegen Kleists romantisches Wesen, etwa schon in „Shakespeare und der deutsche Geist", hinfällig. Hier spricht er Kleist das künstlerische Schwergewicht in seinen Menschen und Charakteren zu, während die Romantiker nach dem Willkürprinzip der Märchendichtung Menschen und Gegenstände gleichgehalten und also alles entmenschlicht hätten. Dieser Einwand zeigt eben wieder eine unfruchtbare Beschränkung auf den Schulenbegriff der Romantik, so daß die Verirrungen der dramatisch impotenten Romantiker als Norm des romantischen Könnens und Strebens schlechthin angesehen werden: auf solche Weise müßte der Zusammenhang aller bedeutenden Dramatiker des 19. Jahrhunderts mit der Romantik, z. B. auch der Wagners und Ibsens, in Abrede gestellt werden.

Des weiteren treten bei Kleist drei Momente seiner romantischen Bestimmtheit oder Selbstbestimmung wesentlich hervor: seine Ironie und Paradoxie, sein religiöser Mystizismus und der schon einmal berührte (und mit beidem verwandte) Hang zur Synthese der Gegensätze und des Mannigfaltigen.

Für den erstgenannten Punkt kann man jedes beliebige Kleistische Drama als Beispiel geben, und zwar gerade in seinen Gipfelszenen, in denen die Ironie und Paradoxie der Situation geradezu Prinzip ist. Dieselbe Situationsironie ist auch das Alpha und Omega seiner Meistererzählung „Die Marquise von O.", die überdies in ihren Schlußsätzen bereits einen ganz eigentümlichen ironischen Ton anschlägt, wie er erst um vieles später, etwa durch Heine oder späterhin Maupassant, litterarisches Gemeingut wurde. Grausame Schicksals- oder vollends Vorsehungsironie ist der Sinn des „Erdbebens von Chili" und der „Verlobung auf St. Domingo", der damaligen nihilistischen Hoffnungslosigkeit des Dichters entsprungen. Ironisch ist ferner das ganze Problem des „Michael Kohlhaas", wie es gleich in seiner Einleitung ausgedrückt ist: „. . . die Welt würde sein Andenken haben segnen müssen, wenn er in einer Tugend nicht ausgeschweift hätte. Das Rechtsgefühl aber machte ihn zum Räuber und Mörder"; eine Auffassung des Aufwieglerproblems, die von der bloßen Unbändigkeit und jugendlichen Überkühnheit Karl Moors (die fast gar nichts Ironisches an sich hat) durch-

aus verschieden ist . . . Und so läßt sich dieser Zug durch alle seine Werke einzeln weiter verfolgen. Ironisch ist selbst noch der Ausklang seines Lebens angehaucht, vor allem das in aller Ruhe wahrhaft erschütternde Abschiedsschreiben Henriette Vogls an einen gemeinsamen Freund Ernst Friedrich Peguilhen, mit den sokratischen Zusätzen des Dichters selbst. Er schreibt von seinen eigenen Begräbniskosten, verordnet die Bezahlung seines Barbiers „für den laufenden Monat" u. dergl.; vor allem in der furchtbaren Ironie tritt dies kraß hervor, mit der sich die Todesbereiten in den Zustand des Erschossenseins vorausversetzen: „. . . . der bekannte Kleist und ich", so schreibt Henriette am Morgen des 213. November 1811, „befinden uns hier . . . in einem sehr unbeholfenen Zustande, indem wir erschossen[5]) daliegen und nun der Güte eines wohlwollenden Freundes entgegensehen —" 2c.

In dieser letzten Lebenszeit ist auch der religiöse Mystizismus Kleists in seiner sichtlich romantischen Form verkörpert, in fühlbarer Anlehnung an Novalis und dessen mystische Identifikation von Liebes- und Todessehnsucht, in dem Erlöschen des individuellen Daseinsgefühles in Nacht: Wollust und Tod. Kleists Kinderglaube an die Seelenwanderung ist wohl auf der Höhe seines Lebens ganz dem Unglauben gewichen, wie er denn in jenen letzten Tagen schreibt (an Marie v. Kleist): „Morgens und Abends knie ich nieder, was ich nie gekonnt, und bete zu Gott . . ." und dennoch, wie er hier nach berühmt-berüchtigter Romantikerart zum ausgesprochenen Hinterweltlertum, zum Pietismus und Katholizismus, seine Zuflucht nimmt, so zeigt sich schon früher auch in seinem Werke der Hang zum Katholizismus, namentlich (und sehr bedeutsam mit seiner Leidenschaft für die Musik verwoben) in der Legende „Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik". Mag hier auch zweifellos das begeisternde Motiv ein szenisches und musikalisches gewesen sein, so lebt sich Kleist in das legendarische Moment doch mit verwandtem Gefühl und ohne jeden Anhauch von Ironie ein und vertieft sich gerade in das apologetisch Katholische seines Gegenstandes. Sichtlich mit Lust lebt er hier im mittelalterlichen Milieu, in dem zwar der Anbruch der Neuzeit geschildert, doch hinter der Preisung und dem wunderbaren Sieg des Mittelalters beschämt wird — bei mancherlei Herabsetzung der Bilderstürmerei und des Protestantismus überhaupt.

Der dritte hauptsächlich romantische Zug Kleists: die Synthese der Gegensätze und des Mannigfaltigen, durchzieht sowohl sein Leben wie sein Schaffen und das Geschaffene selbst. Im Leben ist es vor allem sein Streben nach einem poetischen Leben und gelebter Poesie, worin er, mit Gundolfs Terminologie zu reden, Bildungserlebnis mit Urerlebnis identifizierte, d. h. jenes in dieses umschuf. Nach Gundolf hat er jede Lehre,

[5]) Dieses Wort ist in der Handschrift unterstrichen.

„gleich und ohne alle Umschweife in die Tat umsetzen wollen, gleichviel ob es praktische Regeln [die der Aufklärer], Stimmungen [z. B. Rousseauische] oder Erkenntnisprinzipien [die mißverstandene Kantische Noetik] waren". Dieser unerhörte Drang, bildungsgemäße Erfahrung in Tat und Erlebnis auszuwirken, machte Kleist zu einem Nachahmer der Kunst im Leben in jenem Sinne, wie Oscar Wilde es in den „Intentions" (The Decay of Lying) witzig aufzeigt. Unter dem suggestiven Einfluß seines künstlerischen reproduktiven Erlebnisses gestaltet sich ihm in unbewußter Nachfolge produktiv das tatsächliche Erleben. So erlebt er Maximilian Klingers „Kettenträger" und Tiecks „William Lovell" in seinem nihilistischen Mißverstehen der Kantischen Erkenntnislehre nach; nimmt Rousseau in seiner beinahe Tolstoi vorwegnehmenden Flucht zum Landleben beim Wort und folgt vollends dem Alceste (im Misanthrope) seines geliebten Molière nach, indem er seiner Braut die Wahl zwischen gehorsamem Teilnehmen an seinem abenteuerlichen Beginnen und — unwiderruflicher Trennung gibt, die er auch nach ihrer zwar nicht ausdrücklichen, aber faktischen Weigerung tatsächlich grausam vollzieht. Auch sein tragisch-freudiges Ende weist auf derartiges hin: das Beispiel des erhabenen Leidens und Ringens Novalis', und dessen Todesfreude, vorgebildet bei Herder und den Pietisten, wo sie durch die gewaltige Sprache eines Bach zu ihm redete, ist hier unverkennbar. — In Kleists *Werk* stellt sich die Synthese des Mannigfaltigen und Gegensätzlichen in seinem Doppel*gefühlen* und Doppel*empfindungen* dar. Den ersteren entspringt die berühmte Kleistische Gefühlsverwirrung, in der seine dramatischen und novellistischen Konflikte zu gipfeln pflegen; seine Gleichsetzung von Liebe und Haß, Wollust und Qual, worin beide scheinbar so gänzlich gegenpolige Gefühle oder Empfindungen bloß der entgegengesetzte und wechselnde Ausdruck einund desselben zweischneidigen Gefühls (Doppelgefühls), der erotischen Ekstase, werden; ferner sein Drang, sinnliche Schwüle in der Vertauschung der Geschlechtlichkeiten auszutoben, „Männisches im Weib und Weibisches im Mann" einander entgegenzustellen (wie Gundolf sagt) — worin er geradeswegs auf Friedrich Schlegel in der „Lucinde" hindeutet. Kleists Doppelempfinden hingegen äußert sich in seiner schon besprochenen Schaffensweise, die ich als synästhetisch oder, spezieller gefaßt, synoptisch ansprechen möchte. In Kleists Stil findet sich zwar die Doppelempfindung nur wenig und undeutlich vertreten, obschon darin der romantisch überwiegende Farben- und Klangsinn, der Vorbedingung und Ursache der Synästhesie ist, sehr ausgeprägt ist (man denke an seine Lautwirkungen und seine Tropik). Die einzigen stichhaltigen Beispiele sind das galante Epigramm:

„Eine Stimme, der Brust so schlank, wie die Zeder, entwachsen,
Schöner gewipfelt entblüht keine, Parthenope, dir."

und der analoge Vergleich einer Stimme mit „einem schönen Tänzer" im „Käthchen" (II, 1); ferner der Vers aus dem „Prinzen von Homburg" (I, 4):

„. . . Und weil die Nacht so lieblich mich empfing
Mit blondem Haar, von Wohlgeruch ganz triefend . . .“

(wobei jedoch der „Wohlgeruch“ auch stofflich gedacht sein könnte). Auch noch in der Legende von der heiligen Caecilie findet sich wohl Synästhetisches in der Beschreibung der refrainartig angebrachten Szene, wie die bekehrten Sünder ihr „gloria in excelsis“ anstimmen: „. . . die Fenster, von ihrer Lungen *sichtbarem* Atem getroffen, drohten klirrend, als ob man Hände voll schweren Sands gegen ihre Flächen würfe, zusammenzubrechen.“ Allein, das Synästhetische liegt bei Kleist tiefer, eben in seiner Schaffensweise, der Umsetzung einer abstrakt-musikalischen Vision in eine konkret, meist sogar bühnenmäßig, geschaute Dichtung, was der dem programmusikalischen Schaffen entgegengesetzte synästhetische Vorgang ist; denn der Programmusiker ist es, der umgekehrt seine dichterisch-augenmäßige diesseitige Vision in die Jenseitigkeit eines musikalischen Kunstwerks umsetzt und auflöst. Diese Eigentümlichkeit seines Schaffens ist, von allem Zufälligen oder Willkürlichen weit entfernt, beinahe die Grundformel von Kleists künstlerischem Wesen. Denn das Erlebnis gestaltet sich in Kleist vornehmlich klanglich, ohne doch in seiner Kunst in eigentlichem Sinne klanglich gestaltet zu werden; und doch ist es im Grunde vollends nur das Klangliche, was er wahrhaft erlebt, da die „Affektbewegtheit“ in unmittelbarster Weise eben nur im Klanglichen sinnliche Form gewinnt, da der Rausch, der dionysische Taumel *an sich* musikalisch ist. So ist also Kleist doppelempfindend in seiner Transfigurations- oder Umformungsfähigkeit, zwar schwerlich im physiologischen Sinne, jedoch in der Weise, wie es sonst nur bei den ausgesprochenen Synästheten unter den Dichtern, bei einem Ludwig, Wagner und Nietzsche zu finden ist.

Nach alldem sehen wir Kleist als überragende künstlerische Individualität dem Durchschnitt und der Allgemeinheit seiner Zeit vorauseilen, und dem Allgemeinen des Romantischen nicht bloß eine neue Sonderform, sondern neue Wesenheit und Bedeutung verleihen, indem er seine eigenen Wege geht und mit genialem Triebe das ihm eingeborene romantische Element zu durchaus einzigartigen Ergebnissen in sich verfolgt. Wir haben sonach in ihm den Gipfel zu erblicken, den die Romantik in seiner Zeit zu erklimmen vermochte. Mit Hinblick auf das Endziel dieser Betrachtungen erkennen wir aber in Kleists Erscheinung den Kernpunkt aller Vergleichsmöglichkeiten zwischen Wagner und der litterarischen Romantik, den Brennpunkt zugleich, in dem alle geistigen Tendenzen Wagners zur litterarischen Romantik hin zusammenlaufen, wofür Kleist als der einzig berufene Dramatiker der älteren romantischen Dichtung vorgebildet scheint.

Von hier aus wird es also möglich sein, die Brücke zu Wagner hinüber zu schlagen. Dies ist, vieler eigentümlicher Übereinstimmungen wegen, vielfach in dem Sinne geschehen, daß Kleist als Vorläufer oder Vorverkünder

Wagners dargestellt wurde (so bei Sigmund Rahmer und Frida Teller). Naturgemäß wird man die Begründung einer solchen Ansicht auf jene synästhetische Schaffensweise Kleists aufzubauen bestrebt sein, um aus der Analogie der Entstehung des Werkes mit Hilfe besonderer musikalischer Eigenschaften der Ergebnisse auch das Schaffensideal beider Künstler in Parallele zu stellen. In der Tat finden wir bei Wagner wie bei Kleist jene Art schöpferischen Doppelempfindens höchstentwickelt, die Gehörtes in Geschautes umwandelt; nur ist bei Wagner zufolge der Vielheit seiner Künstlerschaft dieser Schaffensakt mit dem häufigeren umgekehrten — programmmusikalischen gepaart, und dies so vollkommen gleichzeitig und korrelativ, daß die Richtung der Umsetzung im Ergebnis unkenntlich und verschwimmend wird. Aus dieser Verschiedenheit der Künstlerschaft ergibt sich natürlich auch, daß jene genetische Anteilnahme der Musik am Drama bei Wagner an den Ergebnissen sinnlich wahrnehmbar, bei Kleist aber unter der Oberfläche schlummernd erscheint; bei beiden ist sie aber grundsätzlich und eigentümlich unterschieden von der häufigen anregenden, also ganz indirekten (ja vielfach zufälligen) Anteilnahme der Musik an der Entstehung irgend eines andersartigen Kunstwerkes. Bei Otto Ludwig finden wir den Anteil der Musik mit der physiologisch bedingten Persönlichkeit des Dichters mehr als mit seinem Werke verknüpft: er war Synästhet im neurotischen (zwangsmäßigen) Sinne. Bei Goethe und Schiller wieder erscheint die Musik als Begleiterscheinung des dramatischen Schaffens oder auch bloß in dem zufällig anregenden Sinne, der nichts weiter als eine gewisse Empfänglichkeit für die suggestive Kraft der Musik voraussetzt und deshalb eine sehr verbreitete Erscheinung ist (von Alfieri bis Hugo Salus u. w.). Wie unwesentlich dies ist, geht schon daraus hervor, daß die Musik ebenso gut auch zum philosophischen oder ästhetischen Nachdenken Anregung bieten kann, wie das Beispiel Wackenroders lehrt. Die Musik als aktives schöpferisches Element finden wir aber im dichterischen Drama kaum anderswo als bei Kleist und Wagner.

Die Analogien zwischen beiden Künstlern greifen noch weiter. War es doch Wagner, der als erster den dithyrambischen, musikalisch-chorischen Ursprung der Tragödie — was später bei Nietzsche System wurde — betont und zum Gedanken einer künstlerischen Anschauungsweise gemacht hat;[6]) das Gefühl davon, die gewisse Ahnung, wenn nicht gar diese Erkenntnis selbst, spricht aber schon aus dem dramatischen Schaffen Kleists. Und abermals war es Wagner, der die dramatische Bedeutung der Sinfonie,[7]) be-

[6]) Bezüglich der Originalität dieser Einsicht vgl. den vielgenannten Ausspruch Schillers in einem Briefe an Goethe, 29. Dezember 1797: „Ich hatte immer ein gewisses Vertrauen zur Oper, daß aus ihr, wie aus den Chören des alten Bacchusfestes, das Trauerspiel in einer edleren Gestalt sich loswickeln sollte." Siehe unten!

[7]) Wagners Ansicht hierüber ist in dieser knappen Wendung kaum hinlänglich gekennzeichnet: Er sieht in der „dramatischen Aktion" die entsprechendste Umdeutung der Sin-

sonders der Beethovenschen, erkannt und zentral begriffen hat: hierin eine ähnliche Vorahnung bei Kleist anzunehmen, liegt nahe.

Dies führt einen geistreichen Verehrer Kleists, Carl Weichardt, („Die Musik des Dramas", Neue Zürcher Zeitung vom 17. und 18. Juli 1923) dahin, in Kleist den eigentlichen Verwirklicher der alten Ideologie vom musikalischen Drama finden zu wollen. Weichardt verallgemeinert nämlich Kleists berühmten Ausspruch von 1802 über seine beabsichtigte „Entdeckung im Gebiete der Kunst", der sonst stets nur auf den „Guiskard" bezogen wurde und bei diesem als einem Torso den entlegensten Hypothesen Raum gibt (s. z. B. Frida Teller); er bezieht ihn zunächst auch auf die Penthesilea und sucht daran zu erweisen, daß Kleist sich (schon damals!) nicht allein der Besonderheit seines musikalisch-dichterischen Genius bewußt, sondern diesen sogar in seinem Werke synthetisch zur Ausgestaltung zu bringen bestrebt gewesen sei. Schon Otto Ludwig, dem seine Veranlagung das synästhetische Begreifen nahelegte, hat in der Form des ersten Satzes der Sonate die Konstruktionsform und -vorlage des Kleistischen Dramas sehen wollen. Weichardt stellt nun, darüber hinaus, nach dem Vorgange Wilhelm Herzogs, Heinrich Meyer-Benfeys und Philipp Witkops und mit Berufung auf die allgemeinen Andeutungen Gundolfs und Julius Petersens, die Penthesilea mit der viersätzigen klassischen Sinfonie in Parallele.

In der Ausführung dieses Gedankens wirkt Weichardt freilich wenig überzeugend, schon weil er das Scherzo an die zweite Stelle (10. bis 15. Auftritt) und das Adagio an dritte Stelle (15. bis 20. Auftritt) zwängen muß, um seine Analogie aufrecht erhalten zu können. Dies gemahnt aber nur allzusehr an die Vorstellungen des heutigen Menschen von der Sinfonie seit Beethovens Neunter und widerspricht denen des Menschen von 1808 leider vollkommen. Nichtsdestoweniger sieht Weichardt in der Penthesilea das

---

sonie, und zwar, insbesondere bei Beethoven, in „Szenen zwischen Mann und Weib". Die eigentliche dramatische (oder vollends tragische) Wirkung der Sinfonie in sich selbst bestreitet er jedoch, weil der Musiker allein die „beunruhigende Frage nach dem Warum", die hiemit erweckt würde, „eben nicht befriedigend zu beantworten vermöchte." So sagt er später (in den Bayreuther Blättern, 1879): Zufolge der Entstehung und Begründung der (Haydn-Beethovenschen) Sinfonie aus der Tanzweise sei „das dramatische Pathos hier gänzlich ausgeschlossen, so daß die verzweigtesten Komplikationen der thematischen Motive eines Symphoniesatzes sich nie im Sinne einer dramatischen Handlung, sondern einzig möglich aus einer Verschlingung idealer Tanzfiguren, ohne jede etwa hinzugedachte rhetorische Dialektik, analogisch erklären lassen könnten. Hier gibt es keine Konklusion, keine Absicht und Vollbringung. Daher denn auch diese Symphonien durchgängig den Charakter einer erhabenen Heiterkeit an sich tragen. Nie werden in einem Satze zwei Themen von absolut entgegengesetztem Charakter sich gegenüber gestellt; wie verschiedenartig sie erscheinen mögen, so ergänzen sie sich immer nur wie das männliche und das weibliche Element des gleichen Grundcharakters." Nach Wagner muß daher das Gewebe der sinfonischen Musik mit der tatsächlichen szenischen Aktion organisch verschmelzen, um zu wahrhafter dramatischer Wirkung zu gelangen. (Vgl. meine eigenen Ausführungen hierüber im Folgenden!)

Musterbeispiel der „sinfonischen Tragödie" und macht sich obendrein erbötig, „den scheinbar ganz musikfernen Zerbrochenen Krug", die Goethesche Iphigenie, Ibsens Rosmersholm u. a. in gleicher Weise zu behandeln. Hier führt die zweifellos richtige Ahnung von der Parallelität verschiedenen Kunstschaffens zu übertriebenen, nicht zu sagen, abstrusen Folgerungen. Gewiß wird niemand bezweifeln wollen, daß die Sinfonie unter allen Formen der Instrumentalmusik neben der Ouvertüre die dramatischeste und unter allen musikalischen Stilen der polyphone, kontrapunktierende gleichfalls der dramatischeste sei; in der hieraus entspringenden Analogie aber in Einzelheiten zu gehen, erscheint müßig, zumal wenn Weichardt selbst angibt oder vorgibt, daß dies ebensowohl bei Dramen möglich sei, „die gewiß nicht aus musikalischer Stimmung" geschaffen wurden. Das Drama Wagners z. B. wächst in seinem musikalischen Bestandteile ganz naturgemäß aus der Sinfonie (und zwar aus der Beethovenschen als deren damals höchster Erscheinungsform) und dem polyphonen Bau hervor; wollten wir nun aber diesen musikalischen Teil der dramatischen Gesamtwirkung in einem Wagnerischen Werke ob seiner künstlerischen Höchstentwicklung für sich als Drama begreifen, so erwiese der Vergleich dieses sinfonisch gearteten Dramas mit dem ihm zugeordneten dichterischen Drama aufs schlagendste die Verschiedenheit in der Darstellung gleicher Ideen durch so verschiedenartige Kunstmittel. Dieser Unterschied beruht aber gerade auf den Prinzipien der Form dort, wo beiderseits Gleiches dargestellt wird — gar nicht zu reden von den beiderseitigen Abweichungen in der Wahl des Auszudrückenden zufolge der verschiedenen Eignung der Kunstmittel (auf deren Erkenntnis und weiser künstlerischer Berücksichtigung eben Wagners wunderbare Ökonomie in der Verteilung der Aufgaben beruht). Es ist gewiß ein Leichtes, Themen und Abwandlungen (Variationen) auch im poetischen Drama nachzuweisen; indes vermag ich hierin nur den Vergleichspunkt zu gewahren, von dem aus gerade die Unmöglichkeit einer musikalischen Wirkung der dichterischen „thematischen Arbeit" nachzuweisen ist: denn mehr als alle Verschiedenheit der Kunsttechniken kontrastiert hier die dichterische Logik mit der musikalischen.[8]) So ist schon die Art der Exposition der Themen in beidem grundverschieden: In der klassischen Musik wird das Thema durchwegs *fertig* gegeben und dann erst variiert und verwertet, also deduktiv behandelt, wie es dem eingangs genannten Humboldtischen Prinzip „von der

[8]) Vgl. über diesen Gegensatz die Ansicht Wagners (Ges. Schr. VII, 149): „So muß uns die Symphonie geradewegs als eine Offenbarung aus einer anderen Welt erscheinen; und in Wahrheit deckt sie uns einen von dem *gewöhnlichen logischen Zusammenhang* durchaus verschiedenen Zusammenhang der Phänomene der Welt auf", der „mit der überwältigendsten Überzeugung sich uns aufdrängt und unser Gefühl mit einer solchen Sicherheit bestimmt, daß die logisierende Vernunft vollkommen dadurch verwirrt und entwaffnet wird."

Idee aus, und nicht zur Idee hin" entspricht;[9]) und in dieser Form enthält das musikalische Thema, wie dort gleichfalls gesagt, von Anfang an bereits in nuce alle Möglichkeiten der Entfaltung, ob diese nun im Verlauf des Tonstückes ausgeschöpft werden oder nicht; sodann folgen die Themen *aufeinander*, wie es die musikalische Logik erheischt, um einander abzulösen; wenn das eine für den Bedarf des Augenblicks (der eben waltenden Stimmung oder Gefühle) erschöpft ist, wird es verdrängt, um bald in sinnreichem Form- und Bedeutungswandel mit ganz anderem Gehalt zurückzukehren, mit den Gegenspielern sich zu einen, zu verschmelzen, oder wieder gegen sie anzustürmen u. dgl. mehr: indem es verwertet wird, wird es umgewertet. Anders die Themen, die der Dichter in seinem Drama exponiert, oder eigentlich entwickelt: sie sind mehr Voraussetzungen als Inhalte, mehr Verheißungen als Erfüllungen; sie folgen *auseinander* mit der Logik der Sprache und des Denkens und bleiben nebeneinander in dem Widerstreit bestehen, den wir als vorzüglich dramatisch erkennen. Vollends aber die Heranziehung einer so strengen, geschlossen logischen Form, wie es die Sinfonie ist, zum Vergleich mit dem (wenigstens in dieser Hinsicht) freien und allein auf die Logik des Gedankens und der Charakteristik beschränkten Wortdrama müßte, ins Detail verfolgt, ad absurdum führen. Ja mehr als das: ein Blick auf die Art der Struktur ergibt schon den ganzen Widerspruch. Denn die Sinfonie ist (in der Regel) nach einem vierfältigen Plane gebaut, worin sich der Plan des langsamen Satzes von dem des großen Allegros u. s. f. von Grund auf unterscheidet, gleichviel ob letzten Endes die Sinfonie als einheitliches Werk und als Ausdruck *einer* Idee daraus hervorgehen mag. Das Drama hingegen ist (von Tetralogien und sonstigen Zyklen abgesehen) stäts nach einem einheitlichen Plane gebaut, in dem die einzelnen Szenen und Akte individuell und graduell, keinesfalls aber prinzipiell verschieden gestellt sind.

Es ergibt sich kurzum, daß jede Konkretisierung der Vergleichsfrage zum Technischen hin diese ihres eigentlichen Sinnes und obendrein ihrer Bestandesmöglichkeit beraubt. Im Prinzip dagegen mag der Gedanke viel auf sich haben, indes eigentlich deshalb, um zu zeigen, wie das echte Drama, ja überhaupt echte Poesie stets etwas Musikalisches an sich hat, wie umgekehrt die Musik immer etwas Dramatisches oder, im allgemeinen, Poetisches aufweist. Wenn also Kleist in seinen Dramen diese Seite der Dichtkunst, zu der er sich durch seine Veranlagung getrieben fühlen mußte, besonders auszugestalten fähig war, so bleibt darüber doch nicht abzusehen, wieso er damit die Frage, und mehr als das: die *Sehnsucht* nach dem

[9]) Die induktive Expositionsmethode, die das Thema vor den Ohren des Hörers entstehen läßt, ist romantischen Ursprungs und trägt programmusikalischen Charakter, daher sie auch zuerst bei Beethoven auftritt. Vorher erscheint sie nur außerhalb der Sonatenform, z. B. in dem ungleich älteren Präludium zur Fuge.

musikalischen Drama gelöst oder gestillt, ja eigentlich dazu auch nur einen Schritt getan haben sollte. Denn einen solchen Schritt zu tun, war und bleibt eben nur der befähigt, der dichterische und musikalische Fähigkeiten nicht bloß als Empfindungs- und Eindrucks-, sondern als Ausdrucksvermögen in sich vereinigt.

Die Sehnsucht nach einem solchen Künstlertum ist romantisch, ist eine Form der Synthese des Mannigfaltigen, des romantischen Monismus. Waren es doch auch Romantiker, die diesem Ideal als erste nachzueifern versuchten: der dämonische E. T. A. Hoffmann auf der einen, der freundliche und friedliche Albert Lortzing auf der anderen Seite. Lortzing, im Grunde eine einseitig musikalische Natur, hat sich mit dem angängigen Geschick eines durchschnittlichen Librettisten seiner Zeit die Texte zu seinen bescheidenen, volkstümlichen komischen Opern in aller Biederkeit selbst angefertigt, die sich jedoch dadurch in keiner Hinsicht wesentlich über das Maß der damaligen Produktion erheben. Hoffmann hingegen, dessen künstlerischen Rang sein litterarisches Schaffen ausmacht, vermochte zeitlebens die tatsächliche Synthese seiner mehrfachen Begabung nicht zu finden, was darin begründet sein dürfte, daß ihm trotz seiner poetischen Tiefe jede Begabung für den Vers abging; wozu sich noch eine gewisse Diskrepanz zwischen seinem musikalischen und litterarischen Künstlertum störend hinzugesellt. So gab Jean Paul, abermals ein romantischer Geist und gleich Hoffmann ein Doppelempfinder, der unbefriedigten Sehnsucht Hoffmanns und seiner eigenen Ausdruck, als er in seiner Vorrede zu dessen „Phantasiestücken in Callots Manier" (seltsamer Weise in Richard Wagners Geburtsjahre 1813 und überdies in Bayreuth) schrieb:

„Bisher warf der Sonnengott immer die Dichtgabe mit der Rechten und die Tongabe mit der Linken zwei so weit auseinanderstehenden Menschen zu, daß wir noch bis diesen Augenblick auf den Mann harren, der eine echte Oper zugleich dichtet und setzt."

Die Idee des musikalischen Dramas als solche ist freilich ungleich älter, ja eigentlich uralt, und schon deswegen nicht immer romantisch. Sie fußt naturgemäß auf dem Vorbild des griechischen Dramas als Gesamtkunstwerks, taucht zuerst als theoretische Forderung in der altspanischen Ästhetik auf und gebiert als praktisches Kunstideal (um 1600) die Oper im florentinischen dramma per musica (melodramma). Dieses Streben unwissender Dilettanten nach Erneuerung des griechischen Gesamtkunstwerks führt naturgemäß zu ganz entgegengesetzten Ergebnissen, indem es mit der Zeit jene Oper hervorbringt, die nachmals das schier unüberwindliche Hindernis bei der Verwirklichung der ursprünglichen Ideologie werden sollte. Immerhin aber blieb die Oper, so vollkommen auch dieser Versuch fehlschlug und Mißverständnis über Mißverständnis häufte, doch lange Zeit, namentlich in ihrer ernsten und pathetischen Gestalt, dieser ihrer ursprüng-

lichen Sendung nicht gänzlich uneingedenk. Dem Kampfe für die Dramatisierung der Oper erstehen die ersten großen Reformatoren der Musik, Lully im 17., Gluck im 18. Jahrhundert, beide als Musiker ganz auf die praktische Durchführung hinzielend. Die Idee als solche wird hingegen von den Aufklärern und den Klassikern der Litteratur mit Begeisterung auf den Schild gehoben: dort Voltaire, Batteux, Diderot; Sulzer, Gottsched; — hier alle deutschen Klassiker mit einziger Ausnahme Klopstocks und selbst ihr österreichischer Epigone Joseph v. Collin. Zentral erscheint hier das Ringen Goethes, das (praktisch genommen, ein steter Versuch mit unzureichenden Mitteln) theoretisch das Kunstwerk Richard Wagners antizipiert, worauf wir noch zurückkommen werden. Die Romantik aber, von Herders prophetischem Vorgange und wohl auch von Rousseaus musikdramatischem Ideal ausgehend, erstrebt das Gesamtkunstwerk aus ihrer monistischen Sehnsucht heraus und gesellt so zu der Sehnsucht nach der Antike eine neue unerhört gewaltige Triebkraft; kaum ein namhafter Dichter und Denker der Romantik, der nicht von der Vereinigung der Künste geträumt hätte: Schelling, Hegel, Schleiermacher, Solger, Krause, Lamennais; Novalis, Tieck, Anselm von Feuerbach, selbst der Engländer Thomas Love Peacock, und nicht zuletzt die schon genannten, Jean Paul und E. T. A. Hoffmann: diese sind auch die ersten, die das einzige Heil für die Idee in einer universellen künstlerischen Persönlichkeit erkennen und erhoffen.

Es ist nur natürlich, daß Kleist bei seiner Veranlagung und Denkweise diesem romantischen Traume gleichfalls nicht fremd geblieben ist (was nicht im mindesten gegen unsere Ablehnung der Rahmer-Teller-Weichardtschen Hypothesen spricht). War es doch Kleist, der die Forderung Schillers „die Musik in ihrer höchsten Veredelung muß Gestalt werden" selbst Wirklichkeit werden ließ in seiner synästhetischen Schaffensweise; nur daß auf diese Art der musikalische Urgrund latent werden mußte. Wie er so den organischen Zusammenhang zwischen Musik und Drama an sich selbst erlebte, scheint Kleist nun auch die darin verborgene Grundidee des musikalischen Dramas klar begriffen zu haben: in seiner schon mehrfach erwähnten Legende „Die heilige Caecilie oder die Gewalt der Musik" unterbricht er, entgegen seiner reifen Meistergewohnheit, den epischen Verlauf der Erzählung, um in Parenthese von „der weiblichen Geschlechtsart dieser geheimnisvollen Kunst" zu sprechen. Die nämliche Erkenntnis ist aber der Mittelpunkt der Wagnerischen Kunstlehre: der archimedische Punkt im Raume gleichsam, von dem aus das Gewaltige geleistet, die organische Vereinigung von Musik und Drama in wechselseitiger Bedingtheit allein geschaffen werden konnte. Chamberlain bringt in seinem Wagnerbuch (S. 278 ff. der 6. Aufl.) eine ganze Zusammenstellung Wagnerischer Aussprüche (und Hinweise auf solche), die stets dieselbe „weibliche Geschlechtsart" der Musik hervorheben; so sagt Wagner einmal (Ges. Schr. IX, 362):

Zum „Schauspiele verhält sich . . . die Musik in einer durchaus fehlerhaften Stellung, wenn sie jetzt nur als ein Teil jenes (dramatischen) Ganzen gedacht wird; als solcher ist sie durchaus überflüssig und störend, weshalb sie auch vom strengen Schauspiele endlich gänzlich ausgeschieden worden ist. Hiergegen ist sie in Wahrheit »der Teil, der anfangs alles war«, und ihre alte Würde als Mutterschoß auch des Dramas wieder einzunehmen, dazu fühlt sie eben jetzt sich berufen. In dieser Würde hat sie sich aber weder vor noch hinter das Drama zu stellen: sie ist nicht sein Nebenbuhler, sondern seine Mutter. Sie tönt, und was sie tönt, möget ihr dort auf der Bühne erschauen; dazu versammelte sie euch: denn was sie ist, das könnt ihr stäts nur ahnen; und deshalb eröffnet sie euren Blicken sich durch das szenische Gleichnis, wie die Mutter den Kindern die Mysterien der Religion durch die Erzählung der Legende vorführt." [10])

„Der Teil, der anfangs alles war," wäre die Musik vielleicht auch in Kleists Drama: nur daß sie bei ihm am Ende kein Teil mehr ist, weil sie in ihrer ganzen ursprünglichen Breite „Gestalt geworden" ist, jedoch andersartige Gestalt: transfiguriert. Hier ist das weibliche Element ganz ins männliche umgestaltet. Das Gesamtkunstwerk hingegen beruht auf einer Synthese des Weiblichen und des Männlichen (der Geschlechts-Gegensätze), welche nach Kants berühmtem Worte erst den Menschen schafft, d. h. hier, im Abstrakten, das vollkommene organische Kunstwerk erst ermöglicht. So wird die Musik, die in sich selbst, der Befruchtung bedürftig, nicht Gestalt werden konnte, Gestalt als Ursprung und innerlichster Gehalt eines dramatischen Organismus.

[10]) Vgl. hiezu die Umkehrung dieser Einsicht in ihrer Darlegung in „Oper und Drama" (II. Teil, 6. Abschnitt): hier bezeichnet Wagner als „befruchtenden Samen" (oder „Keim") oder auch als „zeugenden Samen" die Wortsprache und „die dichterische Absicht, die dem herrlich liebenden Weibe Musik den Stoff zur Gebärung zuführt." Beides zusammenfassend, sagt Wagner in derselben Schrift (I. Teil, 6. Abschnitt): „Aller musikalische Organismus ist seiner Natur nach . . . . ein weiblicher, er ist nur ein gebärender, nicht aber zeugender; die zeugende Kraft liegt außer ihm, und ohne Befruchtung von dieser Kraft vermag sie eben nicht zu gebären"; und kurz darauf, aphoristisch zugespitzt, kurz und bündig: „Die Musik ist ein Weib".

Zum Briefwechsel zwischen Adolf Wagner und Friedrich de la Motte-Fouqué.

Im Jahre 1848, dem ungünstigsten für stille litterarische Erscheinungen, war bei W. Adolf u. Comp. in Berlin ein Band von 36 Bogen herausgekommen, ausführlich betitelt: „Briefe an Friedrich Baron de la Motte Fouqué von Chamisso, Chezy, Collin, Eichendorff, Gneisenau, Heine, E. T. A. Hoffmann, Fr. Horn, Immermann, Jung-Stilling, Just. Kerner, H. v. Kleist, Wilh. Müller, Nicolovius, Jean Paul, Rückert, Schelling, A. W. v. Schlegel, Friedrich v. Schlegel, Dorothea v. Schlegel, Schwab, F. L. Stolberg, Uhland, Voß u. s. w. Mit einer Biographie Fouqué's von Jul. Ed. Hitzig und einem Vorwort und biographischen Notizen von Dr. H. Kletke, herausgegeben von Albertine Baronin de la Motte Fouqué. Das „u. s. w." umfaßt die 26 Briefschreiber, deren Namen an öffentlichem Ansehen den 24 Genannten wohl nicht gleich erschienen, um den Titel neben ihnen zu zieren: Apel, Atterbom, Bernhardi, Freiherr v. Blomberg, Graf Brühl, Fichte's Witwe, v. Gaudy, Frau v. Helwig, geb. v. Imhof, Kind, Krug von Nidda, Graf v. Loeben, Gräfin Luise ?, Fr. Majer, Matthisson, v. Miltitz, v. Müffling, W. Neumann, Jeanette Paalzow, Perthes, Rochlitz, Henriette v. Schenkendorf, H. Stieglitz, Chr. v. Stolberg, Theremin, Chr. v. Truchseß, Adolf Wagner.

Etwas mehr nach 1848 wie nach de la Motte Fouqué schaut es aus, daß 12 der Unterdrückten gerade von Adel waren, wogegen der Adel bei den Genannten meist unterdrückt ward. Diese Randbemerkung mag eine an sich unbedeutende Tatsache streifen, aber sie hat ihre Berechtigung in der stark bestimmenden Eigentümlichkeit des Briefempfängers: man kann sich nicht des Eindrucks erwehren, in ausnehmend adeliger Gesellschaft sich zu befinden, wenn man sich mit dem alten Frankenedeling Friedrich Baron de la Motte Fouqué beschäftigt. In der deutschen Romantik spielt der Adel, von Hardenberg bis Eichendorff, keine unbedeutende Rolle, gewissermaßen den nationalen Gegenpart zu dem sich einschleichenden Judentum, welches in Heine seine stärkste Wirkung erreichte, während der deutsche Adel in Kleist und Fouqué seine glänzendste Vertretung fand. Die Art des Glanzes war freilich sehr unterschieden; bei Kleist war es jenes innere Licht des wahren Genius, das nach außen, früh erloschen, erst auf lange Zeiten, weit über 1848 hinaus, in Wolken verborgen bleiben mußte, aber nun als ein hellster Stern der Verheißung noch heut an unserm Geisterhimmel steht; wogegen Fouqué, unbeschadet auch seiner inneren Werte und wahren Talente, doch wesentlich als die äußere Glanzerscheinung eines poetisch wiedererstandenen Rittertums in der romantischen Periode selbst gar funkelnd und prächtig hervorleuchtete, um dann aber nur zu rasch vom nächsten Zeitgeist gänzlich in's Dunkel der

Vergessenheit gestoßen zu werden. Die Juden konnten die Romantik mit Vergnügen überleben, der deutsche Ritter nicht! —

Hätte Fouqué wirklich die Romantik nicht überlebt, anstatt sich selbst zu überleben; er wäre, wenn nicht neben Kleist, doch sicherlich neben Theodor Körner ein gefeierter Held der Zeit des deutschen Volkserwachens geblieben. Als Talent wie als Natur, als Persönlichkeit war er denn doch eine ganz andere Erscheinung wie jener liebenswürdige, reichbegabte Jüngling aus Schillers Freundeshause! Wie er die Leier kraftvoller schlug und reichere Töne aus alter Sänge treu erforschter Kunde zum ersten Male wiederfand: so hat der Enkel des Feldherrn Friedrichs das Schwert seiner Ahnen als echter Ritter im Freiheitskampfe von 1813 doch auch mit höchstem Mute und mit Aufopferung seines Lebens bis zur äußersten Todesnähe geschwungen, nur daß eben nicht der rasche Heldentod, sondern Kampfunfähigkeit und Siechtum dem Armen beschieden war. So mußte er von 1813 bis 1843 noch ein Menschenalter leben, welch' ein Menschenalter! — und da es darin nichts mehr zu kämpfen für ihn gab, fortan nur „dichten" und in vornehmem, frommem Ton die romantische Leier rühren, auf welche eine unvornehme und unfromme Zeit längst nimmer hörte, der die Begriffe der liberté, démocratie, révolution aus der so gründlich verwandelten Heimat der alten la Motte-Fouqué's allzulaut und lockend in den Ohren klangen. Der freundliche Litteraturgönner (jüdischer Herkunft), Hitzig, dem wir auch die biographische Tradition E. T. A. Hoffmann's verdanken, stellt dieses trübselige Los des Unzeitgemäß-Gewordenen in seiner Biographie Fouqué's recht deutlich dar. Mit mehr Tiefe und Herzlichkeit berührt diesen Punkt der biedere Kletke in seinem kurzen Vorwort: „Der Abstand zwischen damals und heut ist so ungeheuer, daß dem Leser von heut Vieles nicht nur fremd, sondern geradezu unbegreiflich vorkommen muß. Dreißig Jahre scheinen ein Jahrhundert, wenn man auf die Umgestaltung des politischen und litterarischen Lebens sieht. Führt doch jedes Jahrzehnt fast eine litterarische Epoche herauf und — zu Grabe! Aber das Bleibende in der Gährung, das Feste in dem Flüssigen darf uns Trost einsprechen. Der Tag verschlingt den Tag, die Masse muß absterben, welche das frische Leben ersticken würde; aber der Geist sondert sich aus dem Irdischen, mit dem er scheinbar verschüttet ward, nach kurzem Untergange."

Dieses „Stirb und Werde" ist echt deutsch empfunden. Gilt es auch vielleicht nur in gar beschränktem Maße für den edlen Fouqué, der wohl nur als Dichter der „Undine" fortleben wird (sein vielgerühmter „Norderheld" hat für uns, die wir den „Ring des Nibelungen" erlebten, nur den Wert einer sehr anständigen Vorarbeit mit höchst merkwürdigen Unterschieden!): so gilt es doch gewiß vom romantischen Geiste, soweit es deutscher Geist ist, gilt vom Tiefsten und Echtesten, was auch in diesen alten Briefen romantischer Männer und Tage, uns minder „unbegreiflich" schon als den Leuten von 48, nach-

klingt, und nicht zum Wenigsten von jenem Manne, der den Schluß bildet: von Adolf Wagner, dem Ohm Richard Wagners. „Der Geist sondert sich aus dem Irdischen". Im Lebendigen erkennen wir ihn wieder. —

Über Adolf Wagner hat C. Fr. Glasenapp in den „Bayreuther Blättern" (1885 VII/VIII) einen besonderen Aufsatz geliefert; wer von unseren Lesern aber damals noch nicht zu uns gehörte, der wird inzwischen durch Glasenapp's große Biographie des Meisters genügend unterrichtet sein oder doch sich jederzeit unterrichten können, worin ein eigenes Kapitel des ersten Bandes (4. Auflage von 1905, S. 20 ff.) die bedeutende Persönlichkeit Adolf Wagners behandelt. Hierzu geben die Briefe an Fouqué so lebensvolle und tief einführende Bestätigungen, daß es schon um deswillen nicht unangebracht erschien, diese gänzlich verschollenen Zeugnisse eines seltenen Geistes nach 75 Jahren wieder an das Licht zu ziehen. Wird daraus mancher verwandte Zug mit dem gewaltigen Geiste des großen Neffen bemerkenswert hervorleuchten, so gewinnt auch der eigentümliche Charakter der romantischen Periode unserer geistigen Kultur durch dieses persönliche Beispiel eine besondere Beleuchtung. In beiden Fällen erkennen wir dann leicht den Meister unserer Zeit als den „Erfüller" dessen, was der Vergangenheit angehört, und doch nicht vergangen ist, sondern in ihm fortlebt.

Die 14 noch vorhandenen Briefe Fouqué's an Adolf Wagner sind einmal in den „Mitteilungen der Litteraturarchiv-Gesellschaft" von 1898 nur für die 100 Empfänger der Druckschrift abgedruckt worden. Sie umfassen den Zeitraum von 1811—1817, die meisten sind aus 1812 datiert. Auch die 11 Briefe Adolf Wagners an Fouqué stammen fast alle aus dem Jahre 1812; nur der erste ist am 23. Nov. 1811, also dem Tage nach Kleist's unglücklichem Ende, geschrieben, die letzten beiden im Jahre 1814. Aus dem Kriegsjahre 1813, während dessen Fouqué im Feuer stand, und danach todkrank lag, sind keine Briefe vorhanden. Es war 20 Tage vor Richard Wagners Geburt, am 2. Mai 1813, daß Fouqué in der Schlacht bei Großgörschen, nachdem er schon im Gefecht beim Einbrechen in ein feindliches Carré mit knapper Not vor dem Tode gerettet worden, durch einen unglücklichen Sturz mit dem Pferde ins Wasser sich das Siechtum holte, wovon er nie völlig genas. — Die letzten Briefe Adolf Wagners berühren diese nicht sorgenfreie Erhaltung teuren Freundeslebens, aber auch bereits jenes seltsame Ende der Romantik, welches man in den trüben, enttäuschenden Folgen des Freiheitskampfes, als ihrer leuchtendsten Weltblüte, und dem Beginn jener unkünstlerischen politischen Periode des leidigen Streites zwischen Staat und Revolution gewahrt. Nicht besser kann in diesem Zeitpunkte der eigentümliche deutsche Geist, wie er in Adolf Wagner lebte, charakterisiert werden, als durch seine eigenen Worte in jenen beiden Briefen:

„So haben wir denn eine Weltgeschichte ausgelebt, und gebe Gott, daß die neue Aera uns die geschlagenen Wunden heilet! Alles hat so schön be-

gonnen, und sich gewendet, daß viel zu hoffen stünde, wenn die Geschichte nicht überhaupt in Trennung und Endlichkeit verkehrte. Hat man denn eine Zeit in dem Dinge, was sie Staat nennen, gelebt, so findet man freilich, daß sie etwas ganz Anderes anstreben, als sie meinen, und wieder etwas Anderes erreichen, als sie anstreben. So kommt es denn, daß die Resultate einer großen Zeit zumeist ihren Anfang vergessen, und der Geist, sie höhnisch brechend, seiner Ewigkeit sich versichert." Und dann: „Daß so viel edles Feuer so wenig Neues und Herrliches beleuchtet! Da ist denn wieder einmal weniger der Neid des Himmels, als die Albernheit, der Weltregent. Wäre nicht die Welt Verneinung und Verstellung der Idee, an und durch welche sie dem blöden sterblichen Auge sich hebt, man könnte bitter von einer bittern Posse sprechen. Aber auch diesmal leuchtete das Göttliche nur wie ein Blitz durch die Welt, und wessen sie fähig war, das haben die Bessern geschaut. Hinweg davon, und zurück in die stillen Abgründe des Geistes!" —

Das ist ganz Geist der Romantik! „Hinweg von der Welt! In die stillen Abgründe des Geistes!" Wir finden die Flucht aus der Welt in die Kunst auch bei Richard Wagner wieder. Nennt er doch selber seinen „Parsifal" aus solcher Flucht entstanden. Die gleiche Erkenntnis, mindestens das Gefühl vom Wesen der Welt, liegt zu Grunde. Doch wie anders äußerte sich beides, Flucht und Erkenntnis, bei dem Künstler, der das 19. Jahrhundert überragte, wie die ideale Verklärung aller kühnen Werktätigkeit seiner Zeit. Er geht aus von dem stürmischen Bestreben, gerade die Welt selbst „zu bessern und zu bekehren", mitten in den Welthändeln, durch die „Revolution" sie zu ihrer reinmenschlichen Freiheit und Würde emporzuführen; und zieht er sich davon enttäuscht zurück, „in die stillen Abgründe des Geistes", so schafft er dort aber, ohne sich zu verträumen und zu verschwärmen wie die zarten Romantiker, eine große starke lebendige Kunst, eine neue, eigene Welt der Ideale, und mit dieser wendet er sich gewaltig andringend von der wider den Zeitgeist erbauten Bühne abermals zur Welt zurück: die Kräfte ihrer „Regeneration" am begeisternden Bilde des Erhabenen und Schönen ihrem Bewußtsein und Willen zu erwecken. Die Liebe zum Lebendigen schläft niemals ein in dem schmeichelnden Traume der Phantasie. — Sollte dann auch dieser letzte Versuch wiederum eine Täuschung gewesen sein, so ist doch der große Freiheitskampf einmal gekämpft worden: „Das Göttliche hat wie ein Blitz durch die Welt geleuchtet, und die Besseren haben es geschaut." In der Tat hat das Kind von 1813 den Kampf von 1813 in der geistigen Sphäre wiederholt, und in beiden Fällen hat die Romantik eine Erfüllung gefunden, welche über sie selbst, diesen schönen Traum des Geistes und vom Geiste, hinausführt, hineinragt in die hohe Sphäre der „Blitze", der genialen Taten. Nach jeder Enttäuschung aber, welche die Welt immer bringen wird, wo solche Taten geschehen, werden bei uns auch wieder die romantischen Seelen sich finden, welche davon hinweg in die stillen Abgründe des Geistes sich

flüchten und dort höchst achtungswert die deutsche Kultur, gleichsam in Traumbildern der Vergangenheit oder der Zukunft, lebendig zu erhalten suchen. Hoffentlich aber auch werden aus diesen heilig bewahrten Abgründen hervor zur rechten Zeit dann stäts wiederum die deutschen Helden der Tat, die Blitzgötter hervorgehen und die alte „Romantik" abermals „erfüllen". Romantik und Erfüllung gehören nun einmal beide zu der „Ewigkeit" deutscher Kultur, wie sie in der Geschichte wechselnd doch nie zum Ende sich auslebt. —

Man hat ganz richtig gesagt, daß die Romantiker keine rechten „Arbeiter" gewesen seien, in dem großen, starken Sinne, wie es unsere beiden klassischen Meister waren. Wohl waren auch die Romantiker auf ihre edelsinnige und schwärmerische Weise tätig, eine Welt innerlicher Kultur, eine ideale Gemeinsamkeit geistig feiner Anliegenheiten und Bestrebungen zu schaffen. Aber alles dieses vollzog sich in der Subjektivität; die objektive Welt, die zu ihrer Zeit dem Welteroberer gehörte, schien bis auf die Freiheitskämpfe, an denen Männer wie Fouqué, Schenkendorf, Körner teilnahmen, für sie nicht vorhanden zu sein. Kleist allein ging an dem Zwiespalt der gleich ernst genommenen Gegensätze, die er einsam in sich nicht ausgleichen konnte, zu Grunde. Es war eine für uns Bürger der realistischen Welt von heute bewundernswerte Sphäre rein geistigen Lebens, wahrhaft edler Gedanken, tiefer Empfindungen, an denen selbst solche gewissen Anteil hatten, die nur damit zu spielen wußten, denen sie zur bloßen Manier wurden. Es tut wohl, sich wieder einmal in diese Sphäre zu versetzen, wie bei der Lesung der alten Briefe jener innerlich regsamen Männer und Frauen. Doch wenn man sich ihres Meisters und Heiligen, Goethe, erinnert: so versteht man es auch, weshalb er selber nicht gar viel Vertrauen auf diesen Nachwuchs hatte, sie aber bald genug auch ihn wie eine fremde Erscheinung aus früheren Zeiten mit kühlem Respekt und leidlichem Unverständnis behandelten. Denn eben Goethe hatte das alles rüstig getan, was die Romantiker phantasierend unterließen. Indem er seine große Persönlichkeit rastlos ausbildete, die Welt nicht nur als bunte Bilderfülle, sondern als sich entwickelnde und durchgeistigende Natur in sich aufnehmend, arbeitete er auf allen Gebieten, die er anteilnehmend betrat, an der Ermöglichung bildender Wirkungen auf diese, ihm sonst noch so wenig sympathische und entsprechende Welt selbst. Er tat es ohne andere Mittel als das Beispiel, das er gab, während Schiller viel realistischer geradezu auf die Menschenseelen mit ernster Lehre und erhebender Mahnung eindringen wollte. Daher war Schiller den in sich selbst befangenen Romantikern vielmehr eine Art derber Störung. Sie fanden es unästhetisch, daß der künstlerische Mensch sich sollte „erziehen" lassen. Der Dichter als sittigende Persönlichkeit erschien ihnen eine Trivialität. War denn nicht der

καλός zugleich der ἀγαθός? Man sucht in den zahlreichen Briefen dieser 50 geistvollen Vertreter der romantischen Periode fast vergebens nach dem Namen Schillers. Wo von ihm gesprochen wird, geschieht es auf eine Weise, welche heute unmöglich wäre. — Der Shakespeareforscher Fr. Horn hatte noch für Kleist's Tod die schönen Worte gefunden: „Jener Tod ist fast fortwährend in meinen Träumen und ich muß mich oft mit Gewalt zurückhalten, der tiefen allegorischen Bedeutung desselben nicht zu tief und das eigene Herz verletzend nachzudenken: einen edlen, kräftigen Menschen und herrlichen Dichter hat die Zeit und die Sehnsucht nach einer besseren getötet; die Empfindung, die ein solcher Gedanke gibt, ist unendlich herber als die bei der Erinnerung an Hussen's und anderer Märtyrer Tod!" Schöner freilich Adolf Wagner in dem kurzen Satze: „Auch die irrende Kraft ist heilig!" Der selbe Horn aber schreibt im nämlichen Jahre 1811 an Adolf Wagner über Schiller: „Jean Paul haben Sie einst Schillern gegenübergestellt und wie billig vorgezogen. Ich ehre den vortrefflichen Schiller gar sehr, dennoch denke ich unwillkürlich zuweilen bei ihm an Cassius Severus, von dem mein großer Lehrer Tacitus sagt: er hat plus vis quam sanguinis". Horn erklärt freilich auch, Jean Paul stehe seinem Herzen viel näher als Goethe. Aber auch viel schroffer gegen Schiller gewandt zeigt sich A. W. v. Schlegel, dieser verdienstreiche kluge Kopf der Romantik, der Einzige, der des vor zehn Monaten erst verstorbenen Dichters noch gedenkt: „Woher kommt denn Schillers großer Ruhm und Popularität anders als daher, daß er sein ganzes Leben hindurch (etwa die romantische Fratze der Jungfrau von Orleans und die tragische Fratze der Braut von Messina ausgenommen, welche deswegen auch nicht die geringste Rührung hervorbringen konnten) dem nachgejagt hat, was ergreift und erschüttert, er mochte es nun per fas aut nefas habhaft werden. Der Irrtum des Publikums lag nicht in der Wirkung selbst, sondern in der Unbekanntschaft mit Schillers Vorbildern und der Unfähigkeit das übel verknüpfte Gewebe seiner Kompositionen zu entwirren. Sein Wilhelm Tell hat mich fast mit ihm ausgesöhnt, obwohl er ihn, möchte ich sagen, mehr Johannes Müller als sich selbst zu danken hat". So sprach die deutsche Romantik von Schiller, deren orientalische Muse Rahel sich über die „Trivialitäten" der „Glocke" totlachen wollte. —

Nebenbei bemerkt: von Herder hört man überhaupt keinen Wider- und Nachhall mehr in diesen Briefen; und doch ist er der eigentliche Vater oder doch Nährvater der Romantik bei uns gewesen. Schon was in Goethe romantisch war, und das war gewiß viel und schön und tief, es ward ihm durch Herder erweckt und bewußt. Wenn die klassischen Meister hernach, ein Jeder in seiner großen Eigenart, darauf ausgingen, dem nun erschlossenen Innenleben deutscher Seele eine edle und sichere Form der großen Kunst zu suchen und zu schaffen: dem gegenüber blieb Herder bei dem, seinem Jugendeifer so prächtig anstehenden Bemühen, die lebendigen Quellen

deutschen und menschlichen Wesens in der verschütteten Welt der Volkspoesie und des Volksglaubens aufzudecken und für ihre Hut und ihren Genuß zu begeistern. Einer hohen, freien Idee der „Humanität" nachgehend, löste er sich doch nicht von dem Boden der Natur und der Geschichte; es fehlte ihm auch völlig die künstlerische Kraft, sich darüber zu erheben und die in der Tiefe gefundenen Schätze in der Höhe zu verwerten. Darin war und blieb auch er der Arbeiter; und die ganze Romantik genoß seiner Arbeit Früchte, und freute sich des Behagens glücklicher Erben, ohne dessen noch viel zu gedenken, der einst (wie sie nun) Goethe und Schiller bedeutend gegenüberstand.

Mit Goethe dagegen hatte die romantische Weltanschauung wohl das gemein, daß sie in ihrem Grunde pantheistisch war. Aber auch hier welch ein Unterschied in der geistigen und künstlerischen Ausbildung! Goethes Pantheismus war nicht nur durchweg eine wirkliche Anschauung der Welt, während er bei den Romantikern im Gefühl stecken blieb; er suchte und fand auch fortwährend Bestätigung in der Natur selbst, als eine lebendige Idee, „ewigen Seins-Gestaltung, -Umgestaltung". Die Romantiker waren nur „umschwebt von Bildern aller Kreatur"; Goethe aber, wie sein Faust, sagt dem Teufel, dem die Idee ein Nichts ist: „Nur immer zu! Wir wollen es ergründen! In Deinem Nichts hoff' ich das All zu finden!" und schreitet mannhaft kühn und festen Blickes, „die Brust erweitert, hin zum großen Werke." Er holt die Helena aus der Unterwelt, die Schönheit aus der Natur, wogegen die Romantik immer nur bei dem Spiele der Hexenküche bleibt, das Bild der Helena im Spiegel zu bewundern und sich in dieser Spiegelung des Schönen zu verlieren. Der Pantheismus Goethe's führt ihn zur geistigen Durchbildung der Natur; derjenige der Romantiker geht alsbald in Mystizismus über. Gewiß ergreift uns dann ihr ahnungsvoller Tiefsinn, der uns bei den Klassikern oft in der klaren Schönheit der Kunst und des Gedankens selbst wie aufgelöst erscheinen mochte. Hier ist es uns, als warte er noch auf eine größere, völligere Lösung. Wir wissen jetzt, daß eine solche in künstlerischer Form nur durch die Musik möglich war. Es ist aber auch nicht zu verkennen, daß der tiefsinnige Mystizismus der Romantik sie vom Pantheismus ab dem Geheimnisse des aus dem Rationalismus wieder auftauchenden Christentums viel näher geführt hat als die Klassiker. Offenbar zog sie ein innerer Zug, fast mehr der Phantasie wie der Seele, zu dem Wunder der Wunder, der Menschwerdung des Ewigen in der Liebe. Doch wie alles bei ihr mehr und zu viel in's Phantastische als in das von innen Gestaltende ging, so war auch ihr Christentum kein gesund männliches, evangelisches — Luther blieb ihr gerade so fern wie Schiller! — sondern es verirrt sich vielfach, vom romantischen Wunderglauben verführt, in einen schwärmerischen Katholizismus, der ein entselbstetes Träumen in der Vorstellung von einer großen idealen Gemeinsamkeit gestattete. Das „Pan" des Theismus,

der Religiosität, wird da in der äußeren Allgemeinheit als beruhigendes Band gesucht, wogegen seine Verlegung in's innere Ich als wirkende Kraft urevangelisch ist.

Was von der Religiosität der Romantik gilt, kann man auch in ihrem Verhältnisse zur Wissenschaft bemerken: die Phantasie überwiegt und mischt getrennte Sphären durcheinander. Tiefsinn gehört nicht in die Wissenschaft, so wenig wie Außensinn in die Religion. Andererseits weiß die Phantasie sich nicht zurecht zu finden in den Dingen außerhalb ihrer selbst. So war das „Wissenschaftliche" den Romantikern an ihrem „alten Goethe" ebenso störend wie das „Sittigende" an Schiller. Nach ihrer phantastischen Anschauung sollte der Dichter in Dichters Landen leben; Steine klopfen und Knochen sammeln war nicht die Sache dieses Götterkindes, das die Welt mit freier Ironie betrachten durfte. Dennoch ist es ein unbestrittenes Verdienst der selben Romantik, an ihrer Spitze des tüchtigen und fleißigen Sprach- und Litteraturforschers A. W. v. Schlegel und seines weit geistvolleren, doch auch schon lockerer denkenden Bruders, daß sie auf Herders Spuren einen neuen lebendigen Geist an der Hand neuer belebter Kenntnisse in die Wissenschaft einführen konnten. Wäre doch schon ohne die Erschließung der Welt volkstümlicher Phantasie in ihrer grunddeutschen Dichtung die germanistische Wissenschaft der Brüder Grimm nicht zum Leben gekommen. Märchen und Sagen wurden durch die Romantik beachtungswürdige Stoffe auch für wissenschaftliche Beschäftigung. Aber auch die schöne, anregende Tätigkeit der Brüder Schlegel, welche ihren Zeitgenossen alte und fremde Litteraturen von Indien bis Shakespeare und Calderon nahebrachte, ist in ihren Wirkungen bis auf heute nicht zu unterschätzen. So ist ein Strom geistigen Lebens von der Romantik auf die Wissenschaft ausgegangen und hat sie befruchtet auf allen Gebieten des Denkens und der Forschung. Man denke nur an Schelling, Schleiermacher, Raumer, Savigny! Insbesondere hat der gewiß nicht bedeutungslose Zug, der die Romantiker gerade auf die Sprache und die Religion der Völker als auf die tiefsten Quellen der Kultur in Geist und Gemüt der Menschen geführt hatte, unserer Kultur- und Geschichtswissenschaft im Ganzen eine Richtung auf das Ideelle gegeben, welche sie durch die Tage des Materialismus und Naturalismus hindurch immer noch auf einer für Deutschland ehrenvollen Höhe wahrer Humanität erhalten hat. Adolf Bartels sagt in seiner deutschen Litteraturgeschichte ganz mit Recht: „Moderne Wissenschaft und Romantik — es gibt scheinbar keine größeren Gegensätze! und doch ist die moderne Wissenschaft zu einem großen Teile aus der Romantik geboren; denn sie ist es gewesen, die das Verhältnis des Menschen zur Natur und Geschichte zuerst gründlich verändert und aus dem Menschen des 18. den des 19. Jahrhunderts gemacht hat." Sie hat viel alten Staub toter Gelehrsamkeit abgefegt, und den reichen Boden des Lebens von Menschen und Völkern als ein Gebiet innerlicher Entwicklung der

Bearbeitung durch alle Späteren wieder sichtbar werden lassen. So ist denn echte Wissenschaft aus der Romantik hervorgegangen, wenn auch ihre eigenste wissenschaftliche Tätigkeit vielfach der angeborenen Phantastik wiederum allzu leicht erlag. —

Ein hervorragendes Beispiel solcher phantastisch-romantischen Wissenschaft bietet uns jener beliebte Freund Adolf Wagners dar: der Mytho- und Etymolog Arnold Kanne, von welchem seine Briefe nur im Tone der Schwärmerei reden. Und wahrlich birgt sich in diesen ausschweifenden Phantasien über Sprache und Glauben der Völker der ganze Tiefsinn der Romantik, den zwar unsere gestrenge moderne Wissenschaft kühl und scharf als unwissenschaftlich beiseite schieben muß, welcher aber doch, wohl verstanden, manche erstaunlich vorgeahnte Erkenntnisse aus der Grundwahrheit der Idee heraus schöpfte, die mehr vielleicht durch die Kunst als durch die Wissenschaft einstmals zur Geltung zu bringen waren. So erinnere ich mich, in Kanne's Schriften, die mir Richard Wagner selber zu lesen gab, wirklich bedeutende lautsymbolische Bemerkungen gefunden zu haben, wie wir sie heute nicht besser aus der elementar-poetischen Sprachsphäre des „Ringes des Nibelungen" hätten abziehen können. Taucht doch auch schon die „Edda" einmal bei Adolf Wagner auf, und zwar „auf dem kritischen Hell-Haufen unbekanntem Wege", nämlich in Kanne's „germanischen Trümmern". Wir wissen ja, wer aus den germanischen Trümmern den deutschen Wunderbau zu errichten berufen war. Eine Arbeit, die gleichfalls nur gelingen konnte „auf dem kritischen Hell-Haufen unbekanntem Wege" — doch dem Wege, den die Romantik zuerst betreten hatte, nur ohne die eigentliche Höhe der großen Kunst zu erreichen.

Das ist das Unglück der Romantik, daß — was sie auch für Wissenschaft und Kunst bedeutsam und unersetzlich vorgewirkt haben mochte — sie selber doch bei und mit allem dem schließlich in der „Litteratur" stecken blieb, ja, daß ihre ganze schöne ästhetische Kultur mit all ihren Feinheiten und Tiefen, deren wir uns noch heute erfreuen dürfen, nur in das Litterarische ausging. Das Phantastische, welches sich mit der realen Welt nicht vertrug, blieb eben, um sich zum Ausdruck zu bringen, auf dieses stumme Geisterreich der Schriftzeichen angewiesen. Auch den Größten unter ihnen fehlte jene Größe, welche eine Abwendung von der Welt ertragen und etwas aus ihr machen kann. Es fehlte ihnen die Kraft, in die Welt eine neue von innen hineinzubauen, wie sie doch in dem Geisteswerke unserer Klassiker, Dichter und Musiker, als lebendige Gesamtheit mitten unter uns spät Nachlebenden besteht und wirkt. Nur ein Goethe konnte das Wort als betätigte Wahrheit seines Lebens mit klarer Heiterkeit aussprechen, das so ganz nach dem mystischen Ideal der Romantiker klingt:

„Laß der Sonne Glanz verschwinden,
wenn es in der Seele tagt:
Wir im eignen Herzen finden,
was die ganze Welt versagt."

Darin aber sind die Klassiker und Romantiker, die Kraftvollen und die Schwachen, beide sich völlig gleich: in der Empfindung ihrer Stellung zur Welt, als des unversöhnlichen Gegensatzes zwischen Idealismus und Zeitgeist; und dies so schmerzlich tief empfunden zu haben, wird die romantischen Geister immer allen auf das Ideale gerichteten deutschen Seelen sympathisch und verehrungswürdig bleiben lassen. A. W. v. Schlegel, der Schillergegner, sagt in seinem selben Briefe an Adolf Wagner: „Die Poesie, um lebendig zu wirken, muß immer in einem großen Gegensatz mit ihrem Zeitalter stehen" — ganz in Schillers radikalem Sinne, der die „Opposition gegen den Geist des Zeitalters" als den Hauptcharakter seiner Schriften bezeichnete. — Und weiter über das „Publikum" — davon Schiller gesagt hat: „Ich würde mich für sehr unglücklich halten, für dieses Publikum zu schreiben, wenn es mir überhaupt eingefallen wäre, für ein Publikum zu schreiben," äußerte sich auch Schlegel mit aller Herbheit: „Wir fanden (bei dem Versuche, die Poesie wieder zu beleben) eine solche Masse prosaischer Plattheit vor, so erbärmliche Götzen des öffentlichen Beifalls, daß wir so wenig als möglich mit einem gemeinen Publikum wollten zu schaffen haben und beschlossen, für die paar Dutzend echte Deutsche, welche in unseren Augen die einzige Nation ausmachen, ausschließend zu dichten." „Ich mache dieses Recht," fügt Schlegel bezeichnend hinzu, „dem Dichter auch nicht im mindesten streitig; nur die Dramatik (wenigstens die theatralische) hat die Aufgabe, populär zu sein, den Gebildetsten zu genügen und den großen Haufen anzulocken, was auch Shakespeare und Calderon geleistet haben." Daher versagte denn auch die reine Romantik vor dem Drama. Sie fühlte sich zu zart und vornehm für die Bühne, die im allgemeinen doch nur die andere Hälfte des „Publikums" bedeutet. Sie spielte mit dem Spiele in ihrer freien Phantasie, und sie zog sich dazu gern in eine fernentrückte Sphäre, meist die des phantasievollen Mittelalters, selten auch wohl, noch vom klassischen Hauche gestreift, in eine nachgeträumte Antike zurück, wovon die Zeit nichts wissen wollte. Dem Schlegelschen „Jon" trat so der Apel'sche „Polyidos" sehr achtenswert zur Seite und ward unter Adolf Wagners ästhetisch feinsinniger Anleitung vor geschlossenem Kreise als reines Geistesvergnügen der schönen Bildung in Leipzig zu stilmäßig festlicher Aufführung gebracht. Apel, der reformatorische Metriker, war bekanntlich der Vater des Jugendfreundes Richard Wagners, und selbst ein Intimus des Oheims. In einem Briefe an diesen von 1815 schreibt der hochgebildete Mann in noch schärferem Tone als Schlegel vom Zeitgeiste, der doch im Grunde ein Allzeitgeist ist: „Das Volk ist jetzt wirklich zu verächtlich, um sich um seine Meinung zu bekümmern. Sie wissen in der

Poesie nicht, wo ihnen doch der Begriff zu Hilfe kommt, was sie reden und meinen, und nun gar in der Musik, die ganz mit Sinn und Gefühl empfangen sein will. Gefällt dem Volk etwas, so scheut es sich es zu bekennen, weil es meint, es lasse fürnehmer und stelle höher, wenn man nicht genug zu haben scheint, als wenn man sich befriedigt zeigt. Hat sich die Menge schon entschieden, nun krähen sie mit in den allgemeinen Unisonus und begreifen nicht, daß der dem Göttlichen fast gleich ist, der es sogleich anerkennt und bekennt, während es Alltagsseelen sind, Figuranten und miserable, moralische und ästhetische Ripienisten, die, wenn der Vorspieler nicht stampft, ewig zweifeln, wann und mit welchem Tone sie einzufallen haben." Genau so Adolf Wagner selbst: „Es muß heutzutage den Menschen erst vorgesagt werden, daß und was Großes um sie vorgehe!" — Heutzutage? — Ach, alle Tage! Es ist — mit Schiller zu reden — nur „die ewige Dasselbigkeit", davon die wenigen feineren und wahrhaftigeren Geister sich immer wieder in menschenwürdigere Sphären zu erheben suchen, selbst wenn die Erhebung einer Flucht gleichsehen müßte. Sie bilden doch die Gefolgschaft des heroischen Geistes aller Zeiten. —

In dieser geistigen Sphäre, dem Unedleren der Außenwelt ab-, dem Edelsten der Innenwelt zugewandt, lebte auch Adolf Wagner. Er trug das Los der Romantik in seiner eigenen zarten Natur mit der bescheidenen Würde des Freundes und Genossen der besten Männer seiner Zeit. Reichbegabt mit allem, was einen Menschen hätte zum Künstler aufwachsen lassen, entbehrte er doch der eigentlich schöpferischen Kraft, und vielleicht mit größerer Selbsterkenntnis und auch höherer Achtung vor dem großen Beruf der Kunst als mancher seiner romantischen Freunde, blieb er der stille Gelehrte voll reiner künstlerischer Interessen, der seine geistigen Gaben verschenkt, ohne sie zu sammeln. „Er griff aufnahmslustig nach allen Einzelheiten, da jedes ihn interessierte, und er in seinem reichen beweglichen Geiste für jedes ein Organ der Verarbeitung hatte; aber nirgend genügte er dabei sich selbst oder ließ sein eigenstes Wesen in dem, was er schrieb, zu seinem Rechte kommen." So urteilte ein Zeitgenosse über ihn. Daher war er auch, wie wir vernehmen, ein bei weitem besserer Redner, Erzähler, Unterhalter im gesellig-geistigen Verkehre, als Schriftsteller. Es heißt von ihm geradezu: „Nie hat man einen Deutschen vortrefflicher und in edler fließenden Melodien an Sprache und Gedanken reden gehört", wogegen seinem Schreibstil mühsame und gesuchte, eigentümlich selbstgeschaffene und künstlich geschraubte Wendungen nachgesagt wurden. Man spürt davon selbst in seinen Briefen, welche doch andererseits in dem vollen Strome der Gefühle und Gedanken gewiß seiner Sprachweise näherkamen, ihn jedenfalls uns recht lebendig nahebringen können. Als charakteristisch bemerken wir immer den Reichtum an Bildern, wo von Poesie und Kunst die Rede ist, eine selbst durchaus künstlerischem Triebe entstammende Ausdrucksweise, wodurch schon der Oheim, wie später in so bewundernswerter Weise der große Neffe, die Unsagbarkeit der Kunst

mittels der Wortsprache dennoch zu verdeutlichen suchte. Der Sinn für das Bild bleibt aber bei ihm nicht nur eine natürliche Eigenschaft der Phantasie; er hat sich offenbar in ihm bereits fortentwickelt zu einem Sinn für die Form, für den Stil. Man erinnere sich nur an seine Bemühungen für jene Leipziger Aufführungen, denen etwas von der Feierlichkeit klassischer Maße eigen gewesen sein muß, wie sie den Romantikern sonst ferne lag. Was Adolf Wagner gar über eine damals schon aufgekommene „Modernisierung" des Sophokles sagt, ist ihm von diesem Sinn für Stil eingegeben, den unsere heute modernen Hofmannsthals bei aller Sprachartistik arg vermissen lassen, während wir ihn in Bayreuth zu musikalisch beseelter, lebendig gegenwärtiger Kunsttat verkörpert erschauen durften. An diesem besonderen Zuge erkennt man schon einigermaßen, daß Adolf Wagner unter den Romantikern eine Stellung eingenommen hat, welche ihn näher bei den Klassikern erhielt, als es jenen möglich gewesen war. Mag es sein, daß es ihm an der Selbständigkeit mangelte, welche sich eher von großen Eindrücken losreißt, und dann doch nicht stark genug ist, etwas gleich Bedeutendes an ihre Stelle zu setzen. Jedenfalls blieb bei ihm die Nachwirkung seines frühen Umgangs mit Schiller in Jena (1798) bestimmend lebendig. Kam dazu später der Verkehr mit Tieck in Dresden, so floß aus diesen beiden freundschaftlichen geistigen Einwirkungen von den besten Seiten der Klassik und Romantik die edel ausgeglichene Strömung zusammen, welche sein ganzes Geistesleben so eigen rhythmisch sanft dahin getragen hat. Es verbanden sich in ihr die Vornehmheit der Klassizität mit der Belebtheit der Romantiker und mit der durch sie wieder aufgedeckten Tiefe des Mystizismus. Aber der stille Mann versank nicht darin; er blieb sich bewußt, auf seine reingeistige Art, wie seine verehrten klassischen Meister, auch ein Bildner des Volksgeistes sein zu sollen, der nicht nur das Gute und Schöne zu befördern, sondern auch wider das Schlechte und Häßliche aufzutreten hat, sodaß es in einem Nekrologe von ihm heißen durfte: „Er hat mit den Besten seiner Zeit und seines Volkes in Verbindung stäts gegen das Gemeine, Schlechte und Oberflächliche in Leben und Litteratur kräftig gekämpft." Also — ein „Vorkämpfer" wiederum jenes Größeren, der einst als staunender Knabe und eifriger Jüngling in der bücherreichen Gelehrtenstube die erste Ahnung davon empfing, daß es noch außerhalb des verlockenden und begeisternden Theaters eine höhere Welt geistigen Lebens gebe, worinnen das Beste unserer Art sich rein bewahrte, frei von allem Tages- und Menschendienst, so wie der Onkel Adolf wunderlich lebte. So wenig dieser selbst an der allgemeinen Theaterlust seiner Familie sich erfreuen konnte, weil er schon mit dem Feingefühl des Mannes der wahren Kultur empfand, was später der kühn wagende Sprößling dieser Familie gerade auf dem Boden der Bühne mit vollstem Bewußtsein vor aller Welt betätigen sollte, die Verneinung des „Theaters": so wenig konnte der letztere in stürmischen Jugendtagen dabei sinnend verharren, worin der Alte sein

wehmütiges Behagen fand: er mußte hinaus von Büchern und Stube in die Welt, ja, in die Welt der Theater, und durch sie hindurch in seine eigenste neue Welt! — Doch auch Adolf Wagner hatte auf seine litterarische Weise schon besser als viele seiner Zeit den wahren Inhalt und Sinn der klassischen Periode erkannt, indem er in seinem vor 100 Jahren erschienenen Werke: „Zwei Epochen der modernen Poesie, dargestellt in Dante, Petrarca, Boccaccio, Goethe, Schiller, Wieland" über die Einzelerscheinungen der schönen Litteratur hinaus auf die „keimende neue Welt" hinwies, welche die „Konzentrierung bisher zerstreuter Kräfte" bringen werde. Diese Welt als Kunst — die Welt des Ideals im lebendigen Drama aus der Musik — schuf Richard Wagner. —

Nur auf drei Hauptmotive möchte ich zum Schlusse noch hingedeutet haben, worin die wurzelhaften Beziehungen der Romantik zu unserer Kunst zum Ausdruck gelangen.

Da haben wir erstens das entschiedene Deutschgefühl, welches die Romantiker, im Anschluß an Herder und den jungen Goethe, in unserem Kulturbewußtsein unaustilgbar erweckt haben, dergestalt, daß seitdem, trotz aller Einflüsse fremder Geister, doch keine fremde Kultur mehr in unserem geistigen Leben zur Herrschaft kommen konnte. Wie schön bezeichnete doch Adolf Wagner einmal die Eigentümlichkeit des deutschen Wesens mit den Worten: „Es ist nur den Deutschen vorbehalten, die Kälte und den Leichtsinn der Plastik mit der brütenden Innerlichkeit zu vermitteln durch die Seele!" Das gemahnt uns an den genial erkannten deutschen Geist, der „von Innen baut". Das selbe Gefühl äußert sich aber auch schon bei Adolf Wagner als wirkliches nationales Mitempfinden, welches freilich im Jahre 1814 kein sächsisches sein konnte, wenn er ausruft: „Das Beste und Heiligste in unserer Zeit ist mir denn doch die große Völker- und besonders Eure Preußen-Wallung, das Aufschlagen ihrer Geistesglut an die Throne, und das wird bleiben, wenn es auch die plumpe Hand der Zeit" (oder „das Ding, was sie Staat nennen") „einpferchen sollte in den Hag, den es eben verschmäht und zürnend niederreißt!" „So heißt das Lied vom Siege-Fried, von deutschen Heeres Tat gedichtet!"

Zum zweiten ist die eigentümliche Religiosität zu beachten, jener unwiderstehliche innere Trieb, der bei allen ernsten Dingen bis auf den religiösen Grund hinabdringt. Hierfür ist der ganze Brief vom 25. Nov. 1812, worin Adolf Wagner das tiefsinnige Bekenntnis seines Christentums ablegt, ein edles Zeugnis. Wir finden dort Glauben und Schauen zu einem Symbolismus verknüpft, der uns sofort zu den Gedanken von „Religion und Kunst" hinüberführt. „Gern will ich Ihnen zugeben, daß der Glaube dies (den Symbolismus) entbehren kann; aber ein ins Schauen übergegangener, in ihm

verklärter Glaube ist doch auch wohl achtungswert, ja wenn ich den innersten Geist des Christentums nicht mißkenne, das, wozu wir eben berufen sind." „Man könnte sagen, daß da, wo die Religion künstlich wird, es der Kunst vorbehalten sei, den Kern der Religion zu retten, indem sie die mystischen Symbole, welche die erstere im eigentlichen Sinne als wahr geglaubt wissen will, ihrem sinnbildlichen Werte nach erfaßt, um durch die ideale Darstellung der selben die ihnen verborgene tiefe Wahrheit erkennen zu lassen."

Das Dritte ist die mystische Anschauung der geistigen Produktion als Ausfluß der Liebeskraft im Menschen, wovon der Brief des 2. Mai 1812 in herrlichem Sprachschwunge redet: „Was der Mann gibt in Gesinnung und Tat, ist doch auch nur Frucht der Liebe, die Welt seiner Kraft, das Abbild der Urwelt, aus welcher er mit der physischen Geburt verstoßen ward" u. s. f. „Und so ist ja überall Liebe und Freude, die in dem herben Schmerzenskeime sich zur Süße emporringt, aus der Nacht in das Licht, und so ist ja ein würdiges, freies Leben die immer dauernde Osterzeit und Osterwelt, die klar vor uns liegt u. s. f." — Ich brauche nicht erst zu erinnern an Worte wie diese: „Nichts Lebendiges kann aus der wahren, unentstellten Natur des Menschen hervorgehen, was nicht der charakteristischen Wesenheit dieser Natur entspräche, das charakteristische Merkmal dieser Wesenheit ist aber das Liebesbedürfnis." Und: „Mein von der Musik erfülltes künstlerisches Empfindungsvermögen gab mir die Fähigkeit, dieses Bedürfnis auch in der Kunstwelt überall da zu erkennen, wo ich durch die abstoßende Berührung mit ihrem äußerlichen Formalismus mein eigenes Liebesvermögen verletzt und aus dieser Verletzung gerade mein eigenes Liebesbedürfnis tätig erwacht fühlte. So empörte ich mich aus Liebe." Unzertrennlich aber erscheint immer von der Liebe das Leiden; und wenn Adolf Wagner im letzten seiner Briefe dem leidenden Fouqué, selbst leidend, das merkwürdige Wort sagt von dem „alten lieben Gaste, den uns unser lieber Herr Christus zusendet, ich meine den Schmerz", so tönt in uns wohl gar etwas wieder von dem letzten Spruche des Parsifal: „Gesegnet sei Dein Leiden!" —

Das alles sind echt Wagnerische Gefühle und Gedanken, und als solche gehörten sie in unsere Blätter. Mögen nun auch die Briefe selber an ihrer uns entfernten, aber würdigen Stelle verständnisvolle und dankbare Leser gefunden haben und finden! [1])

H. v. Wolzogen.

---

[1]) Der Briefwechsel zwischen Adolf Wagner und Fouqué ist im vorjährigen Märzheft der Zeitschrift „Der Wächter" (her. v. Prof. W. Kosch, Verlag Parcus u. Co., München) erschienen, der ihn die B. Bl. wegen Raummangels leider hatten abtreten müssen.

Bayreuth und die Jugend.

Von Otto Daube.

3.
Wege und Wille.

Was ich im zweiten Teile der vorliegenden Folge nur kurz andeuten konnte, darf, nachdem nunmehr alle Instanzen ihre Genehmigung gegeben haben, nicht mehr vorenthalten bleiben, da der praktische Weg in allen Erziehungsfragen der wichtigste ist. Über die Notwendigkeit einer Erziehung zu Bayreuth mag man theoretisch klar sein, die theoretische Einführung der Jugend an den höheren Schulen — etwa von Untersekunda ab — ist durchaus möglich, das Beste aber geben wir einer lebensfrohen, nach Betätigung drängenden Jugend erst mit der Möglichkeit ihrer Selbstbetätigung. Wie denn auch die moderne Pädagogik die „freie, geistige Selbtätigkeit" und die „Arbeitsschule" als Methode betont.[1])

Auch hier können wir zwei Wege gehen. Der eine führt ins Schulhaus zurück. Niederschriften über den behandelten Stoff — etwa „Das Leben Richard Wagner's" oder „Inhaltsangabe des „Tannhäuser" —, Berichte über eine Theateraufführung, die von der Klassengemeinschaft besucht wurde, von Schülern selbst gehaltene Vorträge — z. B. „Eine Pilgerfahrt zu Beethoven" oder „Ende eines deutschen Musikers in Paris" —, an diese angeschlossen Klassenbesprechung, endlich im Gesangunterricht Chorteile aus den Musikdramen, so den „Wach auf-Chor" oder mit einem besonders gut geschulten Schulchor gar die Chöre im Gralstempel, im Instrumentalunterricht eine sorgfältig getroffene Auswahl von Stellen aus „Rienzi", „Lohengrin", „Tannhäuser", all das bietet reiche Gelegenheit dar, der Jugend ein für sie umfangreiches Bild der Bayreuther Welt zu geben.[2])

Der zweite Weg — nicht minder Arbeit erfordernd — wird entweder neben dem angedeuteten ersten einherlaufen oder für die Jugend, die gezwungen ist, nach der Konfirmation ins Leben hinauszugehen, die einzige Möglichkeit bleiben, zum Bayreuther Kunstwerk Fühlung zu gewinnen. Es wäre verfrüht, etwa dreizehnjährigen Knaben und Mädchen mit Analysen — und wären sie noch so einfach — zu kommen und bei solchen formlosen Begriffsmitteln zu verweilen. Hier gilt es zunächst nur, Lust und Liebe zu wecken, durch ein Erlebnis einen so starken Eindruck zu vermitteln, daß der Name Wagner sich fest in das Herz des jungen Menschenkindes einprägt und die Verbindung zum späteren Leben herstellt.

[1]) Kerschensteiner, München und Gaudig, Leipzig.

[2]) In einem der nächsten Stücke lasse ich Aufsatzproben über „Tannhäuser" von 16jährigen Mädchen folgen.

Die Jugend muß das Kunstwerk erleben, soll sie es lieben lernen. Bayreuth muß ihr ein so schöner, edler und hoher Begriff werden, daß ihre Sehnsucht nicht eher gestillt ist, bis sie in das Heiligtum eingetreten sind.

Dreizehnjährige zum „Tannhäuser" führen?

Wie aber, wenn wir von des Meisters Meistersohn aus zu Richard Wagner zurückfinden. Siegfried Wagner schenkte uns Werke voller echt deutscher Volkstümlichkeit, die deutschen Märchen und Sagen leben in seinen Schöpfungen auf, seine Gestalten sind Menschen von Fleisch und Blut, seine Melodien sind zart, weich und schön — und wenn auch die tiefen Ideen seiner Werke den jungen Reifenden noch verschlossen bleiben müssen, so umgibt sie doch eine Welt, lebensfroh, heiter, gut und edel, in der eine Jugend wohl aufleben kann.

Als ich dem Meister Siegfried Wagner den Wunsch einer solchen Jugenderziehung mitgeteilt hatte, durfte ich mit seiner Genehmigung sein erstes Werk „Der Bärenhäuter" für die Jugend einrichten. Es liegt nun in einer Jugendausgabe vor, die in Handlung, Charakteristik der Personen und Szenenfolge dem Werke des Meisters gleich geblieben ist, den Text aber von der Musik löst und deshalb in einer neuen, der Jugend verständlichen Wortform bringt. Wenn der Künstler in seiner Bescheidenheit seinen Werken keine Bezeichnung beifügt und die böse Welt ihn als „Komponist" der „Märchenoper" beurteilt, so darf der Freund das Siegfried Wagner-Kunstwerk in ihm den Träger des Musikdramas erkennen. Es wäre infolgedessen eine Unmöglichkeit, die Wortdichtung des „Bärenhäuter" getrennt von der Musik sprechen zu lassen und dabei auf das nur durch die Musik erklingende innere Drama zu verzichten. Die außergewöhnlich gewählte Form seiner Wortdichtung ist obendrein für die Jugend, an die wir zunächst denken (13—15 Jahre), zu schwer, um sie ihr unvermittelt zu geben. Das Jugendspiel bringt also eine neue Textform in Versen, die die Handlung der Jugend verständlich machen kann. Erst später tritt an Hand des Jugendspiels der Text der Dichtung selbst in die Behandlung. Von der Musik können wir nun die schönsten und der Jugend verständlichsten Stellen wählen, um sie ihnen aus dem Geist der Dichtung heraus nahe zu bringen. So erklingt zu Beginn des Jugendspiels der Soldatenmarsch, im 3. Bilde die „Morgenstimmung", der Ländler, den sich die Mädchen ertanzen, in der Musik der Diebstahlsszene lernen die Kinder die Art des Musikdramas kennen (ängstliches Horchen, Laufen, Zögern, Insektenschwirren, Angst, Wut und Wehklagen), das Gebet der Luise kann von „Ihr Engel im Himmel ..." bis „... ihn zu befreien" gesungen werden, der Teufelswalzer, die Höllenfahrt, das Würfelmotiv und das Motiv des Kampfes (als Vorspiel zum letzten Bild), all diese Stellen ergeben für die Kinder ein erstes Bild des Schaffens eines deutschen Meisters.

Die Rollen werden verteilt und gelernt. Nach einer Einführung in die Handlung erfolgt die erste „Leseprobe". Dann werden die musikalischen

Stellen gespielt und den Kindern nahegebracht — und, zum Lob der Jugend sei es betont, mit ganzer Seele haben die jungen Darsteller der ersten Aufführung der Musik gelauscht und sie verstanden.

So erspielt sich die Jugend ein Meisterwerk zunächst in einer ihr eingerichteten Form und findet einen Weg zum Kunstwerk und zum Meister.

Der Wille ist der beste Freund des Erziehers. Will seine Jugend, dann kann er mit Freude und Erfolg zu Werke gehn. Den Willen zu Bayreuth gilt es vor allem zu wecken, dann können wir freudigen Herzens gemeinsam weiter wandern.

Die Erinnerung an die erste „Bärenhäuter"-Aufführung ist so schön, daß sie mit Erlaubnis des Herausgebers ein ander Mal der Folge „Bayreuth und die Jugend" angeschlossen werden soll.

Besprechungen.

Was uns hoffen läßt.

„Die Hoffnung laff' ich mir nicht mindern,
Nichts stieß sie noch übern Haufen."

Bei Theognis, der eine Umwertung alles Wertvollen ähnlich der unsern erlebte, lesen wir (Vers 1135—1150) ein zu Herzen gehendes Lied „An die Hoffnung", die als einzige Göttin throne, wogegen bisher geltende göttliche Kräfte, wie Treue, Besonnenheit, Anmut den Olymp verlassen haben. Mit der Frömmigkeit bringt Bacchylides die Hoffnung in Zusammenhang (I, 159 ff.): herrlicher sei dem menschlichen Herzen die Hoffnung des Frommen als die Aufgeblasenheit des Reichen; Reichtum entscheide nicht über den Wert des Menschen. Die Wirklichkeit der Gegenwart treibt auch uns der Hoffnung in die Arme. Nicht aus Verzweiflung, sondern im Sinne des tapferen Spruchs (von Emil Rittershaus): Mittel gibts auf Erden gegen alle Pein: laßt uns besser werden, gleich wird's besser sein. Es liegt an uns, zur allgemeinen Besserung beizutragen. Wir brauchen uns nur, anstatt den Torheiten des Zeitgeistes, dem zuzuwenden, was die Aussicht auf bessere Zukunft freimacht.

Da ist vor allem die Besassung mit der deutschen Vergangenheit, welche immer wieder angestrebt und erpflegt werden sollte. In den Gymnasien bereitet sich ein Umschwung des Denkens vor, demzufolge wir von den Alten das Brauchbarste lernen: die Vaterlandsliebe. Das heranwachsende Geschlecht gewinnt eine andere Liebe zu den alten Quellen, wenn es ihnen z. B. ablauscht, wie es mit unsern Vorfahren bestellt war. Aber auch dem nicht Sprachkundigen erschließen sich die alten Berichte, wenn sie übersetzt sind. Eine vortreffliche Eindeutschung hat Dr. Ludwig Wilser begonnen: in einer volkstümlichen Sammlung sind die ältesten Denkmäler deutscher Geschichte (bei Th. Weicher in Leipzig) erschienen. Der erste Band enthält Plutarchs Leben des Marius (der Kimbern und Teutonen von Rom abwehrte), mit Ergänzungen aus Strabon, Livius, Dion, Cassius, Diodor von

Sizilien, und mit Hinweis auf Pytheas. Die nächsten Bände bringen Cäsars gallischen Krieg. Dann folgt Vellejus Paterculus und das Älteste über die Varusschlacht. Die Bände 5 und 6 füllt Tacitus. Man hat übrigens den Eindruck, daß Denkmäler deutscher Geschichte einst planmäßig beseitigt wurden. Tacitus Germania hat uns ein seltener Glücksfall in einer einzigen Handschrift erhalten. Von Wilsers beiden Bänden über „Die Germanen" (Weicher, Leipzig) haben wir früher schon berichtet.

Verfolgen wir nun etwa die Geschichte der deutschen Sprache und des deutschen Schrifttums, so fällt uns eine Ähnlichkeit mit dem Griechischen auf: der Sinn für Lebensweisheit. Ein bedeutender Teil der ganzen griechischen Dichtung spiegelt Lebenserfahrung in Sprüchen. Diese sind es, welche Schule und Hochschule als Honig aus dem Altertum sammeln sollten; die Redekunst läßt uns kühl wie Zeitungsgeschwätz. Mit Eifer haben sich auch die germanischen Stämme der Spruchprägung gewidmet; man denke nur an die Edda. Ein reichlicher Anteil entfällt im Deutschen auf das Sprichwort, das heißt auf die Sprüche des Volkes, welche die benamten Dichterworte wertvoll ergänzen. Man wird heute oft gefragt, wie man sich über das Sprichwort unterrichten könne. Alles Wissenswerte findet der Leser vereinigt in der Deutschen Sprichwörterkunde von Friedrich Seiler (Oskar Beck, München, 1922). Dieser schöne Band (von 457 Seiten) ist selber ein Bestandteil des großen Handbuchs für den deutschen Unterricht an höheren Schulen; auf dieses Werk, das Dr. Adolf Matthias begründete, möchten wir nachdrücklich hinweisen. Es enthält z. B. auch die Einführungen ins Gotische, Alt- und Mittelhochdeutsche.

Ein anderes Gebiet, von dem die Bayreuther Blätter seit Gobineau Rechenschaft ablegen, ist das der Rassenfrage. In sechster, stark umgearbeiteter Auflage erschien kürzlich die rasch bekannt gewordene Rassenkunde des deutschen Volkes von Dr. Hans Günther (J. F. Lehmann, München, 1924; 504 Seiten, mit vielen Abbildungen). Zur nordischen, westischen, dinarischen, ostischen Rasse ist auf Grund emsiger Beobachtungen eine fünfte hinzugetreten: die ostbaltische. Ein Anhang unterrichtet über die Rassenkunde des jüdischen Volkes. Wertvoll und besonnen wie der wissenschaftliche ist auch der Teil des kostbaren Buches, der ins Leben hineingreift und unsere Aufgabe vorzeichnet. Im Sinne Chamberlains bleibt auch dem Verfasser der „Blutstamm" (ein Ausdruck Luthers) als etwas der Gestaltung Fähiges. Bei allem Ernst der Lage läßt Günther keinen Trübsinn aufkommen. Nur das betont er klar, daß Zustände und Verhältnisse nicht gebessert werden, wenn man ihre Träger außer Acht läßt.

Zur Geschichte und Kunst übergehend machen wir auf ein großzügiges Unternehmen aufmerksam, das die Gesellschaft zur Verbreitung klassischer Kunst mit erfreulich großem Erfolge durchführt: Lebenserscheinung und Lebenswerk großer Männer bietet sie im Bilde dar. Als Proben liegen vor: Friedrich der Große und Goethe. Beides Geschenkbände edelster Art. Den graublau, bei Goethe rotbraun getönten Tiefdruckbildern ist ein sparsamer, sorgfältig abgewogener Text zwischengegeben. Jeder Band enthält über 90 Seiten länglicher Hochform. Herausgeber des einen Bandes ist Prof. Dr. Hans Kania, des andern das Goethe-Nationalmuseum in Weimar; vom Goethebuch erschien bald (nach einem halben Jahre) die zweite Auflage. Ein Wagnerband ist unter der Presse. Wenn Werke dieses Stils Eingang finden, kann es nicht so schlecht um uns bestellt sein.

Das Recht auf Hoffnung nehmen wir aber auch aus dem Gedanken deutscher Frömmigkeit. Wir wiesen gelegentlich auf die grünen Hefte der Volksbücher zur Deutschkunde hin, welche Walter Hofstätter (bei Haase in Wien) herausgab: auch dort war diesem Gedanken ein Bändchen gewidmet (von Schmid-Kugelbach). Heute

erwähnen wir ein großes Quellenwerk (327 Seiten), das sich ebenfalls „Deutsche Frömmigkeit" betitelt; Verleger ist Eugen Diederichs in Jena. Das Buch enthält eine vorzügliche Auswahl aus den Schriften der deutschen Mystiker. Voran glänzt das Dreigestirn Eckart, Tauler, Seuse. Dann ertönen Stimmen aus dem Kreise der Gottesfreunde und wir vernehmen die Weise der deutschen Theologie des Frankfurter Deutschherrn; diese Überlieferung hat ja auch auf Luther eingewirkt, der jedoch später die Erben der deutschen Mystik nicht mehr verstand. Luthers Zeitgenossen Sebastian Franck kennen zu lernen (er ist bei Diederichs gut vertreten), das lohnt sich in jedem Falle. „Keins der Dinge, die außer uns sind, kann uns fromm machen", sagt Sebastian Franck; auch das äußere Wort sei nichts als ein Zeigerweisel und Zeugnis des innerlichen Wortes, das vorher in uns ist. Auf dieser Innenfindung, auf Empfindung der Innerlichkeit alles dessen, was uns zu Gott führt, ruht der Nachdruck. Valentin Weigel, der stille Geistliche, der ganz im Verborgenen lebte, leitet dann über zu Jakob Böhme, der mit der protestantischen Geistlichkeit so betrübende Erfahrungen machte (siehe Deussens Vortrag, bei Brockhaus). Böhme berührt sich mit der Größe Eckarts. Ihm folgt noch Angelus Silesius — dann eine lange Leere, bis Fichte von neuem anknüpft und die Kluft überbrückt. Ein Held in der Geschichte deutscher Frömmigkeit ist sodann fürs 19. Jahrhundert Paul de Lagarde. Vergebens haben ihm seine Gegner das Recht zur theologischen Belehrung abgesprochen: jeder gewinnt sich soviel derartigen Rechtes als die Gewalt seiner Predigt ausrichtet. Aus der Gegenwart begrüßt uns schließlich noch Arthur Bonus. Geschmückt ist das Ganze mit vier reizvollen Bildern von Otto Philipp Runge. Wem die deutsche Mystik noch fremd ist, der halte sich an Seuses Spruch: „Kann ein Mensch die Dinge nicht begreifen, so sei er müßig (= still und ruhig), dann begreifen die Dinge ihn."

Will man Eckart näher treten, so nehme, wer das Mittelhochdeutsche kennt, Franz Pfeiffers Ausgabe zur Hand (2. Band der Deutschen Mystiker des 14. Jahrhunderts). Wertvolle Ergänzungen sind neuerdings in den deutschen Texten des Mittelalters (Weidmann, Berlin) die Abschnitte im „Paradies der vernünftigen Seele" (Band 30, herausgegeben von Philipp Strauch) und eine kleine, gleichfalls von Strauch besorgte Ausgabe der „Göttlichen Tröstung" und des „Edlen Menschen", wozu noch die „Reden der Unterscheidung" kommen (Ernst Diederichs); die letztgenannten beiden Bändchen sind Bd. 55 und 117 der „Kleinen Texte" Hans Lietzmanns bei Marcus und Weber in Bonn. (Ebendort Nr. 96 die „Deutsche Theologie", von Willo Uhl.) Das Mittelhochdeutsche hat namentlich bei Eckart den Vorzug, daß es Einblick in seine geniale Sprachbildung verschafft. Man schlage einmal in Euckens Geschichte der philosophischen Terminologie nach, was wir Eckart verdanken! (Nicht ergessen wollen wir Taulers Predigten, in jener großen Weidmannschen Ausgabe Band 11, von Vetter.)

Von Übersetzungen Eckarts ins Neuhochdeutsche ist die umfangreichste die von Hermann Büttner (bei Eugen Diederichs, Jena, 1923); den zwei Bänden folgt ein dritter. Vortrefflich ist Büttners Einführung in Eckart. Das Buch der göttlichen Tröstung findet man einzeln in der Insel-Bücherei (Nr. 231), die Reden der Unterweisung bei Oskar Beck in München (eingeleitet von Josef Bernhart). Vieles dringt gegenwärtig auf den Leser ein: bereuen wird es keiner, der sich entschließt, die Fragen der Gegenwart mit den Schlüsseln der deutschen Vergangenheit zu öffnen.

*

Auf Meisterspuren.

Stehen wir nicht alle noch im Banne der Erinnerung an die Festspiele des vorigen Jahres? Ja freilich; doch nicht als wäre dieser Bann eine störende Verzauberung, die uns von Pflichten oder Taten abhielte, sondern er baut einen festen Wall gegen jene Mächte, welche wider unsere Hoffnungsfreude anstürmen. Bayreuth macht uns nicht bloß auf Augenblicke reich, sondern festigt unser Inneres, daß es in den Angriffen des Lebens ausdauert. Ganz in die Festspieltage von 1924 versetzt uns ein „Bayreuther Tagebuch" von Otto Daube (Sis-Verlag in Zeitz; 120 S., 2.50 M). Mit rühmenswerter Lebendigkeit und Offenheit erzählt es von dem Vorher und Nachher, von dem Erlebnisse im Festspielhause selber, von manch anderm gleichzeitigen Eindruck, wie ihn Stadt und Landschaft, Menschen und ihr Treiben dem aufnehmenden Sinne darbieten. Es ist ein köstliches, der heiligen Erinnerung geweihtes Büchlein, das seine Unmittelbarkeit wirklich aus gleichzeitigen Aufzeichnungen und Berichten gewinnt. Wer sich über Wesen und Ziele Bayreuths vom Meister selber eine geschichtliche und aufs Leben zurückwirkende Kenntnis verschaffen will, der kann ein billiges Reclam-Bändchen zur Hand nehmen, worin gesammelt ist, was Wagner in seinen Schriften über die Festspiele geäußert hat; der Titel heißt einfach „Bayreuth"; Herausgeber ist Georg Richard Kruse. Einen ganz besondern Genuß aber bereitet den Lesern der Bayreuther Blätter eine neue Auswahl der zum Teil vergriffenen Aufsätze — Wagner und seine Werke —, in denen Hans von Wolzogen das wenig unterrichtete deutsche Volk in die Kunst und durch die Geisteswelt des Dichters und Denkers von Bayreuth geleitet. So unsachlich die Meinungen der Gleichgültigen oder Gegnerischen sein mögen, so sachlich, liebevoll, sicher tritt ihnen hier die Belehrung entgegen, und zwar nicht ohne die Würze feinen Humors. Welch inhaltreicher Zeitraum wird hier durchmessen! Von den lärmgestörten drei Meistersingeraufführungen in Berlin, bis zum kräftigen Erblühen Bayreuths! Es ist einer der wertvollsten Bände von Bosses Deutscher Musikbücherei (Nr. 32; 267 Seiten). Diese bietet uns ferner eine übersichtliche, höchst nützliche Zusammenfassung von Schopenhauers Schriften über Musik dar, herausgegeben von Karl Stabenow (Band 40; 217 Seiten). Mangelte dem Philosophen auch die eigentliche fachmännische Einsicht, so hat er dem Wesen der Musik doch genialer auf den Grund geschaut als die berufsmäßig Vorgebildeten.

In der sonst in mancher Hinsicht schätzenswerten Geschichte der deutschen Musik von Hans Joachim Moser (Cotta, Stuttgart), deren dritter Band das Werk jüngst abschloß, finden sich Ausführungen über Wagner, die des guten Willens keineswegs entbehren, jedoch zugleich an dem leidigen Bestreben kranken, jedes Wort der gerechten Anerkennung durch hemmende Bedenken und einschränkende Zurücknahmen abzustumpfen. So entsteht ein unfrohes Gesamtbild, trotz aller ehrlichen Bemühung, z. B. den Wert der Arbeit von Dr. Alfred Lorenz (Das Geheimnis der Form bei Wagner) richtig einzuschätzen. Ein Buch, das volkstümlich sein möchte, braucht nicht durch den Spruch eines akademischen Gewährsmanns die Ansicht nahezulegen, im „Ring" sei Wagner „seines Stoffes dramatisch nicht Herr geworden". Ein besonderer Anstoß scheint den Gelehrten immer noch die Tatsache zu sein, daß des Meisters Schriften gelesen werden. Man beachte, daß „Wagners scheinbar historische Ausführungen genau so leidenschaftliche Anwaltsklitterungen darstellen, wie seine ästhetischen Behauptungen immer einzig seinem ichtümlichen (egoistischen?) Kunstwollen dienen" (S. 250). Wohlgemerkt, wir halten mit den Fachleuten Einzelheiten in den Schriften für ebenso zeitlich

bedingt wie etwa bei Luther oder Goethe und wissen, daß es ein Ziel des Denkens ist, zu unterscheiden. Aber den Zugang zu Wagners Gedankenwelt durch derartiges Postenstehen und „Warnung" Rufen zu versperren, das halten wir nicht für das Richtige. Mehrfach betont Moser das „Sinnliche" von Wagners Musik. Mit dieser Neigung erweist er sich im Gefolge solcher, welche die Tagesmeinung machen: von einem Gelehrten erwarten wir mehr Selbständigkeit.

Doch wir kehren zur erfreulichen Seite der Besprechungen zurück. Siegfried Wagners Bärenhäuter ist von Otto Daube, dem Verfasser des Bayreuther Tagebuchs, als Märchenspiel in sieben Bildern für die deutsche Jugend bearbeitet worden (W. Härtel, Leipzig; der ursprüngliche Verleger bleibt Max Brockhaus; W. Härtel verlegt auch einen Klavierauszug jener Fassung). Wir sehen hierin ein schönes Zeichen der Zeit. An der Jugend liegt es, den Willen zur Gesundung durchzusetzen, die unserm Opernbetriebe nottut. Mögen weitere solche Bearbeitungen folgen! In Erfurt und Stuttgart ist ja kürzlich das „Hütchen" so begeistert aufgenommen worden.

Steigen wir in die Vergangenheit hinab. Wer kennt nicht das musikalische Kulturbild „Sebastian Bach in Arnstadt", von Karl Söhle? Der Verlag Staackmann hat nun einem andern Verlagshause (Kistner und Siegel) die Herausgabe eines Auszugs ermöglicht, der einen andern Titel trägt: „Die letzte Perfektionierung". Diese Bachnovelle behandelt den Ausflug nach Lübeck zu Buxtehude und die charaktervolle Art, in der Bach der Versuchung zum Strebertum widerstand. Diese Betonung des Männlichen in Bachs Wesen hebt die Erzählung aus Tausenden heraus und macht sie uns immer wieder lieb.

Wir tun den Schritt ins 19. Jahrhundert zurück. Auf einem heißumstrittenen Gebiete, das von Berufenen, von Unberufenen beackert wird, hat wertvollste Früchte gezeitigt der Meister des neuen Liedes, Hugo Wolf. Heinrich Werner veröffentlicht neuerdings seine Briefe an Henriette Lang, nebst den Briefen an deren Gatten Prof. Joseph Freiherrn von Schey. Frischer als je äußert sich hier Wolfs Lebensmut und Künstlerlaune. Eine Dame, die für Brahms schwärmt, kuriert er von diesem Krampfe mit Hilfe Wagners, nachdem er wie ein Herodes gegen Brahmsens Kinder gewütet hatte, ohne den Messias unter ihnen zu treffen. „Jetzt aber will ich Ihnen den Messias zeigen" — und so begann er den Tristan zu spielen. Aus dem Parsifal liebte Wolf die Stelle des dritten Aktes: „Auf, Kundry, auf! Der Winter floh, und Lenz ist da!" Das ganze Werk betrachtet er als die „weihevollste Schöpfung des Meisters." „Parsifal ist wohl das weitaus Schönste und Erhabenste auf dem Gebiete der Kunst überhaupt." Mit solchen Zeugnissen stimmt allerdings die Stellungnahme mancher Verehrer Wolfs nicht ganz überein. Auch macht der Herausgeber gleich im Vorwort einen verfehlten Ausfall gegen Mottl und Schönaich, als hätte der ernste Jüngling ihr genußfrohes, freies Künstlerleben meiden müssen. Die Stimmungen, in denen sich Wolf vorübergehend von Wagner abwandte, wurden von einem allzu nachgiebigen Freundeskreise doch wohl überschätzt. Die erwähnte Briefausgabe bildet den 48. Band von Bosses Deutscher Musikbücherei. In diesem Zusammenhange erwähnen wir auch den sehr reichhaltigen neuen Almanach der Deutschen Musikbücherei, der Ende 1924 erschien, umfänglicher als alle seine Vorgänger. Es steckt eine achtungsgebietende Leistung in dieser vielfältigen Sammlung alles Erdenklichen, was anregt oder fesselt. Wir sagen dies, ohne allem zustimmen zu können. Der vorgeschlagene Umbau der Bühne z. B. überzeugt uns nicht; was uns mit einem solchen Walkürenfelsen, mit solchen Freischützbildern geholfen sein soll, sehen wir nicht ein. Gegen die Nüchternheiten des gesinnungsverwandten Appia, der die Basler mit

seinen Versuchen beunruhigt, hat unser Freund Adolf Zinßtag in der „Baseler Rundschau" (23. Januar und 6. Februar 1925) Einspruch erhoben. Bosse's Almanach bietet u. a. eine Aufsatz-Reihe dar über die deutsche romantische Oper; Mozart und Beethoven werden von Hermann Abert untersucht. Der Aufsatz über Wagner ist wenig geglückt: in Zustimmung wie Ablehnung überwiegt die Redensart eine besonnene Abwägung.

Der Winter 1924/25 bringt zur Hundertjahrfeier manche Bruckner-Aufführung mehr als sonst. Auch manche Erinnerungen tauchen neu auf. Als Nachträge nennen wir den berichtenden Aufsatz über Bruckner von Domkapellmeister Franz X. Müller in Linz, in der Wochenschrift „Das Neue Reich" (Wien, 20. Sept. 1924.) Ebenso brachten die Alpenländischen Monatshefte in Graz im September vorigen Jahres wertvolle Erinnerungen an Bruckner von Dr. Karl Giannoni und eine Arbeit des Wolffreundes Heinrich Potpeschnigg über „Bruckner in Graz". Wir empfehlen beide Hefte der Beachtung. — Das letztemal berichteten wir von den neuen Erscheinungen, welche Bruckners Werke allgemein verbreiten helfen: Der 150. Psalm, die drei Messen sind teils in der Universaledition, teils im Wiener Philharmonischen Verlag erschienen. Von Orchesterwerken sind wichtig die neuentdeckte „Nullte" in D-moll, deren Scherzo und Finale von 1869 stammen und es mit jeder anderen Symphonie aufnehmen. Dann die frühe F-moll-Symphonie (viersätzig; erschienen bis jetzt nur das Andante). Ebenso die Ouvertüre in G-moll — alles dieses in der Universaledition (das letztere Werk in großer wie kleiner Ausgabe). Neuerdings bringt nun derselbe Verlag eine neue schöngestochene Ausgabe des Streichquintettes. Sie war nötig geworden, weil Bruckner auch nach dem Gutmannschen Stich weiter umarbeitete. Gewissenhaft hat Josef Wöß die Arbeit dieser Neuausgabe besorgt. Daß zum Quintett auch das Intermezzo gehört (Univ.-Ed.), ist erst vor wenigen Jahren bekannter geworden.

Endlich können wir den Lesern noch eine erste Sammlung von Briefen Bruckners vorlegen, welche Franz Gräflinger in Bosses Deutscher Musikbücherei (Bd. 49) veröffentlicht. Gewiß war Bruckner kein Briefschreiber nach den Gesetzen stilgewandter Geistigkeit: kein Wilhelm von Humboldt, kein Wagner oder Liszt, welche sich über alle Fragen des Lebens und der Kunst verbreiteten. Und doch greifen uns diese Briefe ans Herz durch die vielen sicheren Zeichen und Beweise menschlicher Größe. So einfach, gerade und schlicht wie seine Musik spricht auch seine in Dankbarkeit, Hingebung, Freundschaft getauchte Seele. Dazu kommt noch der Umstand, daß Bruckner nicht bloß sprach, sondern auch schrieb, ganz wie er dachte. Seine Ausdrücke, seine Gedankengänge sind urwüchsig und urtümlich. Der Seelenkundige bekommt sofort den Eindruck einer ungewöhnlichen, einzigartigen Persönlichkeit. Diese 146 brieflichen Urkunden enthalten aber zugleich geschichtliche Zeugnisse von unverlierbarem Werte, in bezug auf die allgemeinen musikalischen Zustände Wiens, wo die deutsche Kunst einen schweren Stand hatte, und natürlich besonders über die Geschichte der Anerkennung Bruckners selber. Als nicht lange vor Vollendung seines 70. Lebensjahres eine Berliner Zeitung vorbrachte, seine Werke haben ein Recht, aufgeführt zu werden, ist dies ein riesiges Ereignis für den planmäßig Unterdrückten. Wie langsam ging es mit der Drucklegung seiner Meisterwerke! An Honoraren empfing er so gut wie nichts; heute bringt er den Verlegern ungemessene Reichtümer. Erschütternd wirkt sein Brief an Moriz von Mayfeld, von 1875, als er sich in Wien ganz unglücklich fühlte; mit Mühe verschaffte ihm Herbeck das Lektorat an der Universität. Die Wiener Philharmoniker erklärten die Erste für das Werk eines Wahnsinnigen, verschmähten die Widmung der Zweiten, fanden die Dritte unaufführbar u. s. f. Es scheint, daß

Briefe Bruckners, welche von der ihm widerfahrenen schlechten Behandlung erzählten, absichtlich vernichtet wurden (vergl. S. 12); wo stecken z. B. die Briefe an Krzyzanowski? Um so heller hebt sich von den Schatten des Leides die Hingebung seiner Freunde ab. Levi und Nikisch, Mottl und Muck erscheinen in diesen Briefen unserer dankbaren Bewunderung wert. Zu Nikischs Uraufführung der Siebten wäre noch zu bemerken, daß sich das Gewandhaus Bruckner verbeten hatte, und daß die unmittelbare Aufnahme des Werkes, so wie die Dinge damals lagen, recht kühl war (vergl. die bestimmte Erinnerung von Franz Schalk, „Neue Freie Presse", 29. Nov. 1924). Erst München löste den Bann; daher sich denn der Tondichter (S. 128) ganz zu München gehörig fühlt. Die Briefe an Mottl sind von mir schon 1900 (in Nr. 68 des „Schwäbischen Merkurs") herausgegeben worden. Eine Anfrage hätte alle Kürzungen, die damals wünschbar waren, heute sinnlos sind, leicht beseitigt, da ich sorgfältige Abschriften besitze. Gegen Ochs in Berlin war Bruckner fast überschwenglich dankbar; trotz flehentlicher Bitten hat Ochs die Aufführung der F-moll-Messe um die Kleinigkeit von 21 Jahren verschoben. Weingartner, der die Achte aufführen „wollte" und sich in seinen Erinnerungen der Gleichgültigkeit gegen Bruckner rühmen zu müssen glaubt, ist vom Tondichter gefühlsmäßig erahnt worden.

Wie leuchtet die Urteilskraft des Bayreuther Meisters, wenn er 1882 erklärte, er selber werde seine Symphonien aufführen (S. 147)! Auch das ist dem Bayreuthisch Gesinnten eine Freude, wie früh schon Hans von Wolzogen mit Bruckner verbunden erscheint. Übrigens ist der Brief Nr. 135 ins Jahr 1885 zu setzen, wie der vorhergehende, wogegen Nr. 136 ins Jahr 1889 gehört. Daß außer den persönlichen Anliegen in den Briefen auch die Werke selber manche Streiflichter bekommen, erhöht den Wert der Äußerungen. So erfahren wir, daß die von Bruckner erlaubten Kürzungen die Aufführung in Gottes Namen ermöglichen sollten; die volle Fassung „gilt späteren Zeiten" und auch da „für einen Kreis von Freunden und Kennern". Daß dem Tondichter übrigens auch mitten aus dem wirklichen Volke Freunde erstehen, welche seine Ursprünglichkeit spüren, davon legen beredtes Zeugnis ab die Arbeiterbriefe, die Prof. Dr. Arthur Seidl in Bosses genanntem Almanach auf 1924/25 bekannt gibt.

Dr. Karl Grunsky.

Von deutscher Art.

„Das aber ist das Wesen des deutschen Geistes, daß er von innen baut; der ewige Gott lebte in ihm wahrhaftig, ehe er sich auch den Tempel seiner Ehre baute" — dies herrliche Wort Richard Wagners ist eine jener intuitiven Erkenntnisse, wie sie nur dem Genius gegeben sind, die in dem Blitzlicht eines einzigen Wortes eine Wahrheit aufleuchten lassen, die zu finden dem Historiker erst auf dem mühevollen Wege durch die Entwicklung einer mehr als tausendjährigen Geschichte eines Volkes gelingen kann. Aber mit dieser wundervollen Wahrheit beschwört er für den rückwärts gerichteten Blick zugleich die Vorstellung der unsäglichen Tragik unserer Geschichte herauf. Mehr noch, aller germanischen Stämme, nicht blos der deutschen. Denn im Grunde begann ihr tragisches Schicksal, als der Arianismus, den die Ostgermanen ganz, die Westgermanen zum Teil ursprünglich angenommen hatten, nicht stand hielt, und allmählich die gesamte germanische Welt von dem römisch-

katholischen Christentum erobert wurde.[1]) Die Folgen mußten unabsehbar sein, wenn man bedenkt, daß in dem allerentscheidendsten Besitz eines Volkes, in seinem Glauben etwas verwurzelt wurde, was ihm völlig artfremd war; jener unheimliche jüdische Gottesbegriff, an dessen Identität mit dem germanischen die in dogmatischem Formalismus erstarrte Kirche noch immer fest hält. Aber der deutsche Geist baute immer von neuem von innen heraus. Zwar blieb der Versuch der Einkleidung des Christentums in nordischem Gewand, die ein ostsächsischer, wahrscheinlich geistlicher Edeling im Anfang des 9. Jahrhunderts im „Heliand" unternahm, ohne Nachwirkung; aber seit Ende des 13. Jahrhunderts flammte in der Mystik die ganze Inbrunst deutschen Gottesbewußtseins mit einer Glut empor, die noch Jahrhunderte durchleuchtet hat und deren Wärme wir noch heute verspüren.

Es ist ein nicht hoch genug zu schätzendes Verdienst Ernst Ludwig Schellenbergs, in seinem Büchlein „die deutsche Mystik" dies von der Kirche verketzerte, von der Wissenschaft auch nicht nach Gebühr gewürdigte Gebiet einer Darstellung unterzogen zu haben, durch die bei aller Sachlichkeit es wie ein Leuchten der Ewigkeit schimmert. „Mystik ist der ungehemmte Aufblick nach dem Ewigen, das Verlangen, unmittelbar einzugehen in den Weltgeist, unterzutauchen in den Fluten göttlichen Geschehens". Und dann führt er uns durch die Gedankengänge der Mystiker mit einer Ergriffenheit und Überzeugungskraft, wie sie nur der Ausdruck innersten Erlebens sein kann. Wenn irgend wo, dann blicken wir hier in die tiefste geheimste Werkstatt der von innen bauenden deutschen Seele. Das germanische Gottesbewußtsein steigt in Schellenbergs Darstellung in seiner ganzen hehren Reinheit und einsamen Unvergleichlichkeit vor unserem Geiste empor. Die Ehrfurcht vor dem Unerkennbaren — „ein begriffener Gott ist kein Gott" — die ungeheuere Dynamik der gotischen Seele, die das Erlösungswerk in die Kraft des Gotteserlebens des Ich verlegt und in der Überwindung der starren jüdischen Religionslehre eine wahrhaft schöpferische Erweckung vollzog —: „Nicht mehr galt das alte Wort: Gott ist; jetzt gab es nur eine Gewißheit: Gott wird" —: nun, wem nicht der Blick unheilbar verblödet ist, der muß hier den tiefen Wesensunterschied zwischen dem germanischen Christentum und dem römischen erkennen. Es sind zwei ganz verschiedene Religionen. Daß die letztere die „offizielle" des Germanentums blieb, ist ein Schicksal von nicht auszusagender Tragik: was frommt schließlich alle Anstrengung im Kampfe gegen das Judentum, wenn es mit traditioneller Heiligkeit unserer Religion anhängt?

Von ergreifender Innigkeit sind die beiden Gedichte, in denen Schellenberg den Gefühlsgehalt des Dargestellten noch einmal abschließend zusammenfaßt, und der prachtvolle, Bach gewidmete Schlußteil, der, in unbedingter Übereinstimmung mit unserer Auffassung, diesen unsern Altmeister ausschließlich aus der Gotik begreift, steht gleichfalls in reinstem Einklang mit dem Eingangs erwähnten Ausspruch Wagners, wenn es darin (S. 141) heißt: „Darum sind alle diese Schöpfungen der unmißverständliche Ausdruck einer tragenden aufbauenden Gesinnung. Dies eben war es ja, was die Mystiker erkannten und stäts von neuem bekräftigten, und was man so häufig nicht begriffen oder abgelehnt hat: daß alle Religion mit dem äußeren Schaffen zunächst nichts gemein habe." Alle Künste sind relativ, die Musik ist absolut und darum der Mystik im tiefsten verbunden: nur ein Musiker konnte sie ihrer Vollendung entgegenführen. Vollendung aber ist „Gnade am Ziel".

Daß Schellenberg dem Büchlein von der deutschen Mystik „Das Buch der deutschen Romantik" folgen ließ, versteht sich für eine Dichternatur bei einer seelischen Einstellung wie der seinigen eigentlich von selbst. Auch „Ro-

[1]) Hans von Schubert, das älteste germanische Christentum 2c. Tübingen 1909.

mantik ist die Sehnsucht nach dem Unendlichen .... ein Arme breiten über die Grenzen hinaus", denn „der deutsche Mensch ist der Mensch der Unendlichkeit, der aus sich heraus gestalten will; dem nicht das ruhige Maß der Dinge bestimmend ist, sondern die Weite des seelischen Verlangens". Kein wissenschaftliches Werk im eigentlichen Sinne, sondern ein Bekenntnisbuch wie jenes „ein Erzeugnis der Liebe, entstanden aus der herzlichen und treuen Versenkung in eine mir besonders werte Kunstwelt". Und fürwahr, ganz wundersam muß die taufrische Unberührtheit dieser Liebe in einer aus Mangel an Liebe zugrundegehenden Zivilisation jeden berühren, der dem Reiche der „mondbeglänzten Zaubernacht" auch nur einigermaßen nahe steht. Wir lassen uns willig tragen von der Kraft dieser treuen Hingabe, mit der der Verfasser die ganze Welt der deutschen Romantik mit ihrer Weltanschauung, Dichtung, Malerei und Musik in eindrucksvollen Bildern vor uns heraufbeschwört. Selbst da, wo er in vielleicht zu starker Betonung der Lichtseiten manche Erscheinungen über Gebühr zu werten scheint oder aus umgekehrtem Grunde unser Standpunkt von dem seinigen abweicht, werden wir die Überzeugung seines Gefühls ehren. Erlebtes läßt sich eben nicht diskutieren, und ein Werk, das selbst der künstlerische Niederschlag seelischen Erlebens ist, wird kein vernünftiger Mensch mit der Sonde wissenschaftlicher Kritik untersuchen wollen. Aber der Verfasser wird es uns darum wohl auch nicht verübeln können, wenn wir von unserem Standpunkt aus hie und da eine Ausstellung machen müssen, zumal der Wert des Ganzen in keiner Weise dadurch beeinträchtigt werden soll. Man wird nicht mit ihm rechten können, wenn er Hölderlin und Friedrich Schlegel ausschließlich für die Romantik in Anspruch nimmt, obzwar von anderer Seite der eine als Enthusiast der Antike, der andere gar als Gräkomane bezeichnet wird. Von ihrem Standpunkt haben beide Parteien Recht. Aber wenn er Heine, was durchaus in Ordnung ist, überhaupt nicht berücksichtigt, so mußte er eigentlich unserer Anschauung nach auch Phil. Veit und Mendelssohn ausschließen: als Artfremde von anderm Weltgefühl konnten sie doch selbst beim ehrlichsten Wollen nicht gotisch empfinden.[2]) Ihre Romantik ist letzten Endes aufgeklebt. Wenn Karl Lamprecht von einem spezifischen philosophisch-historischen Standpunkt aus Richard Wagner nicht mehr zu der Romantik rechnet, so ist diese Betrachtungsweise durchaus folgerichtig unter Voraussetzung der Geltung seiner Theorie: wenn aber Schellenberg vor Richard Wagner Halt macht bezw. ihm — er sagt es nicht ausdrücklich — der Zeit des Niedergangs zuweist, so erscheint uns das unbegreiflich. Er bezeichnet den „Hyperion" als das Lied des Leides, „jenes Leides, das immer den Edlen, Seelenvollen bereitet ist, die an der Masse zerschellen", und etwas weiter heißt es: „Die Sehnsucht nach dem Unendlichen .... wo vollendet sie sich reiner und erlebter als in jenem tiefmystischen Verlangen nach dem Untergang des Ich und nach der Läuterung der inneren Kräfte? Ist das nicht Hyperions Wille?" Ja, ist das nicht auch der Wille aller tragischen Gestalten Wagners, ist das nicht die ausschließliche Idee seines Erlösungsdramas? Und wenn er von den andern Gestalten im „Hyperion" sagt: „sie werden und vergehen im großen Rhythmus des Lebens, im Einklang mit der Melodie des Alls", wem drängt sich da nicht sofort gebieterisch die Erinnerung an den „Tristan" und besonders an die letzten Worte Isoldens auf? Auch im Hinblick auf die uneingeschränkte Verehrung, die Schellenberg, ganz in unserem Sinne, dem „treuen Seher" E. Th. A. Hoffmann entgegenbringt, bleibt die Zurückstellung Wagners verwunder-

[2]) „Im Ghetto steht alles still. Und auch in der Seele des Einzelnen" — dies ebenso harte wie wahre Wort Spenglers fällt die endgültige Entscheidung in dem Streit über das jüdische Kunstschaffen: es ist ein Versuch, der immerdar an dem entscheidendsten Punkte scheitern muß.

lich. In einem trefflichen und höchst reizvollen — gleichfalls erlebten — Büchlein [3]) „E. Th. Hoffmann, der deutsche Geisterseher" (Leipzig, Verlag Siegel-Kistner) hat Hans v. Wolzogen nicht bloß die Übereinstimmung der künstlerischen Ansichten Hoffmanns und Wagners dargelegt, sondern auch die tiefen seelischen Zusammenhänge zwischen den beiden Dichtermusikern in eine Beleuchtung gehoben, in der der Bayreuther Meister als der Verwirklicher der Ideen „des Geisterschers" und somit als Vollender der Romantik sich darstellt. Daß Schellenberg ihn von seinem romantischen Erleben auszuschließen scheint, müssen wir bedauern, umsomehr als es bei seiner Auffassung vom Wesen der Romantik wie gesagt unbegreiflich ist.

Zum Schluß noch ein Wort zu seinen feinen unterscheidenden Bemerkungen bezüglich der gotischen und der klassischen Kunst. (S. 61 f. u. 234 f.) Soweit sie sich auf die Gegenüberstellung des „visionären" Gotikers und des Klassizisten beziehen, ist daran nichts auszusetzen; aber er wirft den Klassizismus, die Renaissancekunst mit der „klassischen" Kunst von Hellas zusammen und kommt damit zu Behauptungen, die mehr als kühn sind Was wissen wir denn von der Seele von Hellas, um dessen Kunst jede Transzendenz absprechen zu können? Weil sie auf uns nordische Menschen mit dem gotischen Weltgefühl akademisch stilisiert, als Kunst der „Erscheinung" diesseitig wirkt, auf uns wohlgemerkt, müssen dem griechischen Volke die inneren religiösen Bindungen gefehlt haben? Weil wir die Formensprache dieser Kunst zu verstehen glauben, dürfen wir da ohne weiteres urteilen, daß der griechische Künstler Schönheit gegeben habe, weniger aus innerlichem Streben als um den schönen Menschenschlag seines Volkes wiederzugeben? Hier sollte man sich doch bescheiden und auf den Glauben an die Erkennbarkeit der metaphysischen Grundlagen einer fremden Kultur, und wenn sie uns auch noch so nahe zu stehen scheint, verzichten, denn nach dieser Seite hin ist uns in Wirklichkeit die Antike zweifellos viel ferner und fremder als wir ahnen, da wir in sie viel mehr hineinlegen, von unserem Wesen nämlich, als wir herauszulesen imstande sind.

Doch das nebenbei: der Wert des schönen Buches wird dadurch nicht angetastet. Daß es in jeder Hinsicht ein solches sei, hat der Verlag Hugo Bermühler, Berlin-Lichterfelde [4]) sich treulich angelegen sein lassen. Die zahlreichen, nach neuem Verfahren hergestellten Kunstbeilagen erheben es fast zum Range eines Prachtwerkes.

Und wie in der seelischen Not der Gegenwart das — auch reichlich bildgeschmückte — Büchlein von der deutschen Mystik so recht berufen erscheint das Konfirmationsgeschenk für unsere Jugend, gleichviel ob protestantisch oder katholisch, zu werden, so gehört das Buch von der deutschen Romantik vorzugsweise unter den deutschen Christbaum — ist doch dieser letzten Endes auch ein romantisches Symbol.

Dr. Hermann Seeliger.

---

[3]) Das auch schon deshalb höchst verdienstvoll ist, weil durchaus nicht alle Leser Hoffmanns — eher die wenigsten — die tiefe Symbolik und die oft durch die phantastische Darstellung überwucherte Idee seiner Dichtung zu erfassen imstande sein werden.

[4]) In dem Verlage erscheint neuerdings ein prachtvolles Werk über die Vögel Mitteleuropas; vielleicht ist es einmal angänglich in diesen Blättern etwas darüber zu berichten.

Deutsche Kunst dem deutschen Volke!

Der nachfolgende Aufruf sei auch unsern Lesern zu ernstlicher und freundlicher Beachtung empfohlen. —

Seit undenklichen Zeiten haben große deutsche Meister Alles, was ihr Volk im Geiste und Gemüte bewegte, was die Deutschen als hoch und heilig tief im Herzen bargen und verehrten, in unsterblichen Werken aller Kunstgebiete sinnfällig und erhebend gestaltet. Was wahrhaft deutschem Wesen entspricht, das können wir aus herrlichen Kunstwerken erkennen; und in vielen schweren Zeiten unseres Volkes, in denen äußere drückende Not den deutschen Gedanken, d. i. ein hoher, edler Idealismus, zu ersticken und in öden Materialismus zu verwandeln drohte, waren es deutsche Künstler, die durch ihre Werke den Zeitgenossen ideal deutsches Denken mahnend ins Herz prägten und echtes deutsches Wesen für spätere Geschlechter treu erhielten; denn

„Was deutsch und echt, wüßt' keiner mehr,
Lebt's nicht in deutscher Meister Ehr'."

Da wird nun mancher betrübt fragen: Hat sich denn reines deutsches Wesen nunmehr so verwandelt, daß wir all' das Schreckliche, das Vaterlandsgefühl Untergrabende und die Menschen Entsittlichende, das uns heute unter dem Namen Kunst angepriesen wird, als einen Spiegel neuen deutschen Wesens annehmen sollen? — Die Antwort kann nur lauten: Nein! Deutsches Wesen kann sich nicht ändern, wohl aber zeitweise durch fremde, böse Einflüsse in die Irre geleitet werden. Was uns heute marktschreierisch als Kunst gepriesen wird, ist gar keine Kunst, sondern ein verderbliches Gift, das Fremde uns einflößen wollen, um deutsches Volkstum, deutsche Kultur zu vernichten. Noch leben aber, Gott sei Dank, echte deutsche Künstler, deren Werke uns den richtigen Weg weisen. In dem materialistischen, nur auf Geschäft und niederen Genuß gerichteten Tageslärme verhallt aber ihre Stimme und sie werden dem Volke totgeschwiegen, damit ihre Werke nicht wirken können.

Unser Volk ist jetzt schwer seelisch krank, und seine Gegner wollen es in dem materialistischen Sumpfe ganz ersticken lassen, wozu ihnen diese Afterkunst ein willkommenes Hilfsmittel neben anderen ist. Darum ist es hohe Pflicht jedes echt und warm für deutsches Volk und deutsche Kultur Empfindenden, nach besten Kräften Heilung und Rettung aus diesem Sumpfe für unser Volk zu erstreben. Noch ist zu unserer Freude in allen Schichten des deutschen Volkes der alte gute Kern, die Sehnsucht nach vaterländischer, religiöser und künstlerischer Erbauung lebendig. Diesen guten Kern wieder neu zu wecken bietet die wahre Kunst das beste Mittel dar. Sehr treffend sagt Adalbert Stifter: „Durch nichts wird ein Volk so schnell und so edel gehoben und gebildet, als durch nachhaltige Anschauung wahrer Kunst, so wie es durch nichts so schnell entsittlicht wird, als durch die Einwirkung schlechter Kunst, sei es durch schlechte Theater, schlechte Gemälde, schlechte Dichtungen."

Richard Wagner, Schiller, Luther und viele andere der größten Deutschen betonten in ihren Schriften, daß wahre Kunst der Volksseele neuen idealen Aufschwung verleiht. Jetzt aber in diesen traurigen Zeiten benötigen wir nicht nur des idealen Schwunges, sondern des geistigen und seelischen Wiederaufbaues. Dieser kann nur durch das Gemüt bewirkt werden, und dazu ist die Kunst die beste Lehrmeisterin, zeigt sie doch dem Volke, „was deutsch und echt" in Wahrheit ist. Dies aber ist in ihr in höchstem Maße von der Bühne herab möglich, weil sie von hier aus gleichzeitig viele Hunderte im tiefsten Gemüte ergreifen, erhebend und wandelnd auf sie einwirken kann. Darum nannte Schiller das Theater eine moralische Anstalt.

Dieser seelische Wiederaufbau ist jetzt wohl nötiger als der wirtschaftliche. Er allein gibt dem Volke die sittliche Kraft, mit reinen, ehrlichen Händen auch an diesen heran zu gehen, und den vollberechtigten Stolz auf unser Volkstum, unsere altehrwürdige Kultur wieder aufleben zu lassen; während ein wirtschaftlicher Aufschwung ohne den seelischen den Untergang von Volkstum und Kultur in vaterlandslosem, selbstsüchtigem Materialismus zur Folge hätte.

Für diesen seelischen Wiederaufbau durch rechte Kunst will das jetzt entstehende Unternehmen „Deutsche Kunst dem deutschen Volke" wirksam arbeiten. Es zerfällt in drei Abteilungen: 1. die „deutsch-künstlerische Arbeitsgemeinschaft", in der alle echt deutsch gesinnten Theater-Leiter, Schauspieler und Dichter vereinigt eine nicht mehr tot zu schweigende Macht zum Kampfe gegen Schmutz und Schund werden sollen, 2. die „Bühne deutscher Kunst". Sie wird bestehen zunächst aus einer — später hoffentlich mehren — Wanderbühne bester deutscher Künstler, die die herrlichsten Werke deutscher Meister in alle deutschen Gaue bringen soll, und aus den „Deutschen Festspielen", welche alljährlich im Sommer in Coburg die größten deutschen Werke in vollendetster Darstellung bieten werden. Natürlich werden die Werke unseres Meisters von Bayreuth von diesen Festspielen nicht gebracht werden, sie müssen für dieses Unternehmen, das sich nicht an dem schnöden Gralsraube des Reichstages von 1913 beteiligen darf, stäts unantastbar bleiben. 3. Der Verein „Deutsche Kunst dem deutschen Volke!" bestehend aus allen deutschen Kunstbegeisterten und Kunstverständigen. Er soll durch Jahresbeiträge und Spenden die notwendigen, laufenden Mittel aufbringen, während das Grundkapital von den Ehrenförderern, die Ehrenförderer-Scheine zu je 500 Mark kaufen, eingebracht und erhalten wird.

Möge im deutschen Volke der Opfermut sich zeigen, durch den dies Unternehmen am seelischen Wiederaufbau unseres Volkstums, der Rettung unserer arg gefährdeten Kultur mitzuwirken in die Lage komme. Die Beiträge sind so abgestuft, daß jeder, der guten Willens ist, ob arm oder reich, dem Vereine beitreten kann. Die Geschäftsstelle befindet sich bei

Professor Dr. R. Freiherrn v. Lichtenberg in Gotha,
Moltkestraße 10,

von hier aus werden auf Anfrage über alle Einzelheiten unterrichtende Drucksachen stäts gerne versandt.

Bayreuth und Draußen.

Aus den Vereinen.

Berlin. R.-W.-Verband deutscher Frauen und akadem. W.-V. Gedenkfeier 13. 2. Vortrag des Geheimrat Prof. Dr. G. Roethe über die „Meistersinger". Stücke aus „Meistersinger", „Tannhäuser", „Götterdämmerung" (Fr. Opernf. Roth, Frl. Ingeborg Holmgren und Charlotte Jäger). Begleitung: Herr Geh.-Rat Prof. Dr. Richard Sternfeld.

Hamburg. Mozart-Abend 16. 1. 25. Arien aus Figaro und Il re pastore, Violinkonzert A-dur, Sonate F-dur für Violine und Klavier, Menuett D-dur, Gigue G-dur, Rondo A-moll, Lieder „An Chloe", „Wiegenlied". Ausführende: Edith Weiß-Mann (Klavier), Lotte Ackers-Ulmer (Violine), Adelheid Armhold (Gesang). — Gedächtnisfeier

13. 2. Heldenklänge, Ballade und Spinnlied, 5 Gedichte, Tannhäuser-Ouvertüre (Liszt). Ausführende: Dr. Albert Mayer-Reinach Vortrag über den „jungen Wagner", Cornelius Czerniawski-Wiesbaden (Klavier), Martha Geißer (Gesang), Dr. F. Glage (Begleitung).

Wien. Ak. W.-V. Ferdinand Löwe-Gedenkfeier 31. 1. Anton Bruckner, Adagio aus dem Streichquartett (Prix-Quartett), Gedenkworte von Max Millenkovich-Morold, Hugo Wolf, 3 geistliche Lieder (Frau Felicie Hüni-Mihacsek, Ferd. Foll), Anton Bruckner, Adagio aus der 7. Symphonie (Ferd. Foll, Heinrich Wührer).

Außerhalb der Vereine.

Breslau. R.-W.-Feier der Deutschnationalen Volkspartei 25. 2.: Columbus-Ouvertüre 1835 (Frl. Wally Schmidt), Wildenbruchs Gedicht auf W.'s Tod, Melodram: Gretchen vor der Mater dolorosa 1832 (Frau Helene Henke), drei Gesänge (Frau Lotte Roschütz), Wotans Burgbegrüßung (Herr Konzertsänger Böhm), Vortrag des Herrn Prof. Dr. Max Koch: „R. W.'s deutsche Sendung", Hans Sachs' Ansprache (Herr Konzertsänger Böhm), Brünnhildens Abschiedsgesang (Frau Charlotte Jäger-Berlin). Begleitungen: Herr Werner Buchwald, Herr Oberorganist Conrad Westphal, Frl. Wally Schmidt.

Dresden. 7 Vorträge von Alfred Pellegrini im Februar und März 24: R. W., sein Leben, Wirken und seine Bedeutung, 6 Erläuterungsvorträge über Ring, Meistersinger, Parsifal mit Bayreuther Original-Lichtbildern und Vorführung am Klavier. Das Selbe in Glashütte im Oktober und November 24. Ferner hielt Hr. Pellegrini Wagner-Vorträge in Prag, Dux, Oberleutensdorf, Aussig (Urania), Frankenstein, Kolditz, Schneidemühl, Osnabrück, und über „Meistersinger" in Ostpreußen und Pommern auf ministerielle Einladung.

München. „Dem Gedenken König Ludwig II." Wagnerfeier am 13. 2.: Tristan-Vorspiel (Orgel: Ernst Lorenz), Gedenkworte (Ludwig C. Berg-Bauer), Gebet der Elisabeth (Mila von Milde), drei Widmungen an den König (Elisabeth Seefried), Elsa's Traum (Mila von Milde), Gedanken der „Meistersinger" (Orgel: E. Lorenz). Dazu Werke von Beethoven und Reger (Frl. Gertrude Tilsen, Pauline Frieß) und Rezitationen Nietzsche'scher Gedichte (Elisabeth Seefried).

Bayreuther Blätter.

An die Vorstände der Vereine.

Es ist zu verstehen, daß die Vorstände der für Bayreuth tätigen Vereine gern im Besitze der B. Bl. sein möchten, und nichts könnte uns lieber sein, als wenn unsere Verhältnisse es gestatteten, die Zeitschrift ihnen allen unentgeltlich als Pflicht- und Freiexemplar zu liefern. Man weiß ja, daß gerade der enge Zusammenhang der für die Stipendienstiftung wirkenden Vereine mit den Blättern einst Richard Wagners eigenster Gedanke und Wunsch gewesen ist. Eben darum erscheint es unter den obwaltenden Umständen, da die Blätter nur mit Not fortgeführt werden können, vielmehr eine echt Bayreuther Aufgabe der Vereinsvorstände zu sein, zugleich mit der Stipendienstiftung auch die Blätter nicht nur durch einen zahlenden Bezug für ihre Vereine, sondern auch durch Werbung von Einzelbeziehern bei ihren Mitgliedern möglichst zu unterstützen. Die Gewährung von Freiexemplaren muß leider überhaupt stark eingeschränkt werden, damit den Blättern nichts entzogen werde, was ihnen ihre Pflicht erleichterte, ihrer Lesergemeinde möglichst viel von dem zu sagen, was heute mehr denn je im Bayreuther Sinne zu sagen wäre.

Die Schriftleitung der Bayreuther Blätter.

Der Bezugspreis für die B. Bl. wird an die Geschäftsstelle von Breitkopf & Härtel in Leipzig Postscheckkonto 2228, erbeten.

Abgeschlossen am 20. Februar 1925.

Zweites (Sommer-) Stück.

Es gibt keine Kunst, die nicht heilig wäre. Das Schöne ist selbst das Moralische, nur in anderer Form. Die Kunst ist ewig klar. Die Nebel der Unwissenschaft sind ihr so feindlich als die lebenzerstörende Stickluft der Immoralität.

E. T. A. Hoffmann.

Worte des Meisters.

Zur Erinnerung an die erste Aufführung von „Tristan und Isolde" vor 60 Jahren.

(München 10. 6. 1865.)

Aus einem Briefe vom Jahre 1865.

Der bevorstehenden Aufführung des Tristan lege ich einen für alle Zeiten entscheidenden Wert bei. Nun wären es sechs Jahre, daß ich dieses Werk vollendet habe, ohne es bisher noch aufführen zu können. Was liegt für mich nicht alles in dieser Erfahrung? — Nun soll es aber geschehen. Was damit geleistet wird, ist noch garnicht ganz zu ermessen. Jedenfalls wird diese Aufführung eine der allerseltensten und bedeutungsvollsten Kunsttaten: denn hier tritt das Ideal meiner dramatisch-musikalischen Verkörperung des Gedankens vollständig in das Leben; was ich zuvor nur andeuten konnte, wird hier klar ausgesprochen. — So wird denn Tristan, dies mein Schmerzenskind, edel und frei der Welt geboren werden. —

Aus einem Notizbuche vom Jahre 1854/5.

3. Akt. Tristan auf dem Krankenlager im Schloßgarten, die Zinne zur Seite.

Aus dem Schlummer erwachend ruft nach dem Knappen, den er auf der Zinne wähnt, ob er nichts sehe. Der ist nicht da. Auf seinen Ruf kommt er endlich. Vorwürfe. Entschuldigung. Ein Pilger sei zu bewirten gewesen. Sonst und jetzt. Tristans Ungeduld. Der Knappe sehe noch nichts. Tristans Bedenken. Zweifel. Gesang aus der Tiefe, sich entfernend. Was es sei? Knappe erzählt vom Pilger — Parzival. Tiefer Eindruck. Liebe als Qual. „Meine Mutter starb, als sie mich gebar; nun ich lebe, sterbe ich daran, geboren worden zu sein. Warum das?" — Refrain Parzivals — vom Hirten erwidert.

= die ganze Welt nichts wie ungestilltes Sehnen. Wie soll es denn je sich stillen? — Parzivals Refrain.

Einzelne Notizen.

Tristan. „Stürbe ich, so schwände mir, was mich hindert,
dich immer ganz zu lieben."

Tristan: Wer braute diesen Trank?
— Ach, ich Unseliger selbst!

O die wonnevolle Nacht, wenn mir das Auge vor Entzücken bricht!
Wie hass' ich den Tag, der dich mir entzieht. Nachtfeier! —

Isolde (nach dem Wächterruf)
Hörst du den Ruf?

Tristan (leise): Laß uns sterben!
(dann gesteigert)

Isolde: Laß mich sterben! —

Letzter Akt:

Fluch der Liebe, dann neues Verlangen, immer und immer sich steigernd bis zum verzehrenden Sehnen. — Man sieht das Schiff — wachsende Ungeduld — endlich — endlich — furchtbare Ungeduld — es reißt Tristan im Sturm auf — er stürzt entseelt Isolden in die Arme — die vom wohlwollenden Marke ihm züchtig ehrbar zugeführt werden sollte. Deshalb die Verzögerung in Isoldens Auftreten. Isolde über Tristan hingebeugt, kommt zu sich und lauscht mit wachsender Entzückung den sich steigernden Liebesmelodien, die wie aus Tristan's Seele zu ihr aufzusteigen scheinen, anschwellen wie ein Blütenmeer, in das sie sich zum Ertrinken dann stürzt und — stirbt. —

Tristanerlebnis.

Zu der Zeit, da ich anfing geistig zu erwachen und mir damit die Schrecken der Welt offenbar wurden, hörte ich zum erstenmal Richard Wagners „Tristan und Isolde". — Diese Epoche des Lebens, wo die Illusionen der Kindheit alle verwelken und die ganze grausame Nüchternheit des alltäglichen Lebens an ihre Stelle tritt, ist wohl die schwerste in unserem Dasein. Alles Wunderbare zerrinnt, und an seine Stelle ist noch keine tiefere geistige Befriedigung getreten. Und doch war es ein Wunder, daß mir gerade damals die Welt des „Tristan" aufging, oder, wenn ich es richtig sagen will, ich in ihr unterging. Der geniale Atem dieses Werkes verschlang mich. Mit all meinen Kräften lebte ich diese Musik, dies Wort mit, und Tristans Tod war auch für mich ein Sterben. Nur schwer ward ich nach einer Tristanvorstellung wieder der Welt zugänglich und nach Wochen eines völlig versunkenen Innenlebens fing mir die sichtbare Welt erst trübe an zu dämmern, und die Menschen, die sich darin bewegten, waren nicht mehr als „Tagsgespenster und Morgenträume, täuschend und wüst". — Die Heiligkeit dieses Werkes, die aus dem tiefsten Leiden seines Schöpfers quoll, war auch meiner Seele unendlich heilig, und die mystischen Schauer dieser Musik gingen über den in leidenschaftlicher Versunkenheit Lauschenden hin, wie nächtiger Frühlingshauch über aufbrechende Blüten. Und doch war mir eines unbewußt deutlich: Der dieses Werk geformt hatte, mußte trotz seiner glühenden Hingebung daran eine geheimnisvolle Entfernung ihm gegenüber gehabt haben, die durchaus notwendig war, wenn die überirdische Schönheit in der Form aufgehen sollte. Während er das Meer dieser Menschenseelen aufschäumen ließ, mußte *seine* Seele selber daliegen wie unermessne ruhvolle lichtverklärte Flut. In seinem Innersten mußte er bei diesem Schaffen eine göttliche Lust empfinden.

Wagners Seele und Wesen sind mir nie ein Rätsel gewesen. Auch als ich ihn noch nicht verstand, noch nicht bewußt erfaßte, als nur *er* mit stürmischer Gewalt über mich hinbrauste und mich aufwühlte, erweckte und verwandelte, da war er mir schon zum Erschrecken vertraut, war mein Vertrauen zu ihm schon ohne Grenzen; damals ward auch schon die *Liebe* zu ihm in mir geboren, die aus tiefer Innigkeit zu großer Ehrfurcht wuchs und zu einem geistigen Erlebnis wunderbarster Art reifte.

Aber damals, als ich den „Tristan" erlebte, da war mir klar, daß das Erleben dieser Art mich verzehren mußte. Das Aufgehen im Werk war so grenzenlos, daß nichts mehr von mir übrig blieb. Kein Damm war da, der mich vor der blauen, in mystischem Lichte leuchtenden Flut dieser Musik geschützt hätte. Und trotzdem hat mich nie *Furcht* vor der Gewalt dieser

Persönlichkeit überfallen, wie sie mir so oft an Menschen begegnet ist, die sich ihre eigene Persönlichkeit dadurch zu bewahren glauben, daß sie sich nie einem größeren Elemente rückhaltlos hingeben, und die dadurch das wundervolle Erleben nie kennen lernen, womit einen das sich Wiederfinden auf höherer Stufe beglückt und bereichert.

Schwere Erlebnisse waren mir beschieden, die mir nach und nach das Verständnis für den „Parsifal" eröffneten. Immer vertrauter wurde mir die Erkenntnis von der unbedingt tragischen Art des Erdendaseins. Die Wahrheit fand ich in den Werken der großen Tragiker aller Zeiten, im Leidenswege Christi trat sie mir mit erschütternder Deutlichkeit entgegen. Die Lüge des flachen rosigen Optimismus war mir etwas Fremdes, womit ich nichts zu tun hatte. Immer deutlicher erkannte ich, daß der Mensch mit zunehmender Verinnerlichung, ob er will oder nicht, unbedingt in einen Gegensatz zur Welt zu stehen kommt, der sich im Leiden aller bedeutenden Menschen deutlich genug kundgibt. Aber es entging mir auf die Dauer nicht, daß das Leiden jener — im Gegensatz zu meinem eigenen Leiden an der Welt — etwas Befreiendes an sich trug. Mit Bewunderung und Ehrfurcht erkannte ich, daß jene großen Geister mit zunehmender Reife ihre Leiden immer bewußter und nicht mehr ausschließlich passiv getragen haben, und daß es durch ihren bewußten Leidenswillen zu geistiger Erkenntnis, schöpferischer Schönheit und tätiger Liebe geläutert wurde. —

Was aber gibt dem Menschen, der keine Schleier über die Abgründe des Daseins wirft, die Kraft, in seiner Einsamkeit nicht nur auszuharren, sondern wie eine Sonne aus sich heraus zu leuchten?

Solange der Mensch in einem Kunstwerk untergeht, ist er nicht fähig, es ganz zu erfassen, es mit der großen Liebe zu lieben. Das Versinken im Werk ist aber nur der Weg und die Bedingung zu einem Verständnis, das schöpferisch auf die Seele wirkt. Werke glühender Seelen können nur wieder von einer selber in Feuer flammenden Seele aufgenommen werden. Wie sich mir nach und nach das passive Erleiden der Welt verwandelte, wurde auch mein Verhältnis zum „Tristan" anders. Ich hatte die Notwendigkeit des Leidens eingesehen, daß es nicht eine nur persönliche Erfahrung ist, sondern eine unerschütterliche objektive Wahrheit. Von nun an erlebte ich den „Tristan" nicht mehr als das Werk, das ein einzelnes tragisches Geschick darstellt, das Einzelnen eine subjektive Wahrheit verkündet. Was auf der Bühne vorging, war für mich Wahrheit im allerobjektivsten Sinn geworden, und so stellte ich mein persönliches Schicksal nicht mehr dem der Liebenden gleich. Wenn ich aus dem Theater trat, war mir der Gegensatz der beiden Welten wohl bewußt, traf mich aber nicht mehr mit der heftigen Bitterkeit wie ehedem. Trug ich jene in blauer Dämmerung mild leuchtende Welt nicht mitten im Gewühl der Straße noch in mir? Webte sie nicht in einsamer Schönheit noch in meiner Seele fort? — Was also konnte

mir der „Tag" anhaben? – Nur um eines war ich besorgt: Die beiden Welten sollten getrennt bleiben, denn aus ihrer Vermischung quillt unermeßliche Qual: die höhere Welt fühlt sich durch die niedere immer verraten. Sie mag die Strahlen ihrer Schönheit, ihrer Liebe auf die in der Täuschung befangene Erdenwelt werfen; ein Fluch aber liegt auf der scheinbaren Einigung der beiden Welten. Halte jene hohe Sternenhafte heilig in dir und unberührt, so wird sie die Düsternis des Alltags durchleuchten. Eine innere Stimme raunte mir diese Worte zu.

Aber was hatte sich denn im Tiefsten am Erleben des „Tristan" in mir verändert? Ich hatte erlebt, daß jedes persönliche tragische Geschick zugleich die überpersönliche Wahrheit verkörpert, die ja immer tragisch ist. Und damit war mir das Werk zur Offenbarung der übersinnlichen Welt geworden, die hinter allem sichtbaren Geschehen verborgen webt. Und erst jetzt war ich auch fähig, seine helle berückende Schönheit ganz aufzunehmen, eine Schönheit, die wie alles in der Wahrheit Schöne nicht von dieser Welt ist. — Mit diesem Erlebnis war ich am Urquell angelangt, aus dem zu allen Zeiten die großen Geister geschöpft haben, der ihnen die Kraft der Liebe in herber Einsamkeit schenkte. In Ehrfurcht und Staunen stand ich nun vor dem Werk, das ich nicht mehr nur als Verkündigung, sondern als überweltliche Wirklichkeit erlebte. —

Die wenigsten Menschen haben auch nur eine Ahnung davon, daß sich in einem Werk von solcher Genialität die übersinnliche Welt in Wirklichkeit verkörpert, daß im Grunde überhaupt jedes geniale Kunstwerk eine verkörperte Vorausnahme des Lebens in höheren Sphären bedeutet, daß das Geheimnis des Todes in der Schönheit des genialen Werkes verschlossen ist, dem Schöpfer manchmal selbst unbewußt, gleicht er doch im Schaffen dem blinden Seher. Solange der Mensch selber ein Gefangener seines Subjektes geblieben ist, wird er das Werk des Genies subjektiv deuten und erleben. Ringt er sich zur Wahrheit durch, so lernt er, in ihm die Wahrheit zu erfassen und Einzelschicksale als umfassendes Weltschicksal zu begreifen. Und in hohen Stunden, wo der Wille schweigt, und der Mensch für Augenblicke ganz geistiges Schauen ist, geht ihm mit einemmal die Stellung eines solchen Werkes zur ganzen Schöpfung in überwältigender Klarheit auf. Und er ahnt: Ein solches Werk ist aus derselben Notwendigkeit erschaffen, aus der heraus der Weltengeist einen leuchtenden Stern in die Kette des Sternenreigens fügte, und der Schöpfer eines solchen Werkes ist weit mehr als sein Name sagt — Michelangelo ist mehr als Michelangelo, Beethoven ist mehr als Beethoven, Wagner ist nicht mehr nur Wagner —. Durch das willige Auffichnehmen des Leidens wird er zum Werkzeug des schaffenden Weltgeistes, der so die tiefsten Mysterien durch ihn offenbart, die sich uns darbieten als Werke von überpersönlicher Bedeutung, Wahrheit und Schönheit. Und wie Millionen leuchtende Sterne um eine Sonne kreisen, von der

sie geschaffen wurden, von der sie sich losgerungen haben, um in unerhörter Lust und unerhörter Qual in ihrem Anblick sich selbst bewußt zu werden — denn sie sind ja Feuer von ihrem Feuer—; also sind die genialen Kunstwerke ein Gefüge von geistigen Welten, die sich losgerungen haben von Gott in unerhörtem Leid, und die in unerhörter Lust — in seinem Anblick sich selbst wiederfindend, denn sie sind ja Licht von seinem Licht — seine Schönheit strahlend verkünden.

Hätten die Menschen eine Ahnung, wie nahe ihnen in solch einem Werke die übersinnliche Welt tritt, sie würden in seinem Erleben umgewandelt und geläutert. Sie ahnen aber auch nicht, was für einen Frevel sie damit begehen, wenn sie solche Werke als Unterhaltung nehmen, als ein Mittel gegen die Langeweile.

In keinem Werk webt das Geheimnis des Todes so tief wie im „Tristan". Keines hat dem Tode so auf den Grund geschaut wie der „Tristan". — In keinem berühren uns die mystischen Schauer der Unsterblichkeit so unmittelbar wie in ihm. — Der genialen Kunstwerke sind wenige, und wenigen Menschen ist es gegeben, sie zu erfassen. Es ist deshalb nur traurig, aber nicht verwunderlich, wenn auch diesem heiligen Werk so wenig Ehrfurcht entgegengebracht wurde und noch wird. Je bedeutender ein Werk ist, umso unverstandener und einsamer steht es da. Die überweltliche Schönheit des „Tristan" leuchtet nicht am „Tage". — Es ist das Werk, das dem gesellschaftlichen Empfinden am fernsten von allen Kunstwerken steht, das in genialem Ansturm aus Zeit und Raum herausbricht. Wie wollte die Gesellschaft, die auf die Erhaltung des diesseitigen Lebens und seiner Formen konsequent ausgeht, ein solches Werk verstehen? In Einsamkeit wurde es geschaffen, und in Einsamkeit lebt es seitdem. Es ist ein Gipfel, der in die Sterne ragt und mit den Sternen heilige Zwiesprache hält. Es verlangt mit keinem Ton nach dieser Welt. — Wahre Schönheit ist selig in sich selbst. Sie fragt so wenig wie wahre Güte nach einem Zweck außer sich. Und darin liegt das göttliche Geheimnis beschlossen. Hier haben Raum und Zeit ein Ende; eine neue Macht ist Wirklichkeit geworden. Wir haben keinen Namen dafür. Das Wort ist dem sterblichen Munde versagt. Wenn wir es negativ ausdrücken, so stammeln wir: Freiheit und bezeichnen damit den Zustand der Losgelöstheit vom Kausalgesetz. Das „neue Leben" haben wir damit nicht in Worte gefaßt.

Aber es ist da, strahlt uns entgegen aus der Wunderpartitur des „Tristan". — Ist das nicht Seligkeit genug? — Unvergeßlicher Tag, an dem ich schaudernd diese Partitur zum erstenmale aufschlug! Die herrlichen Bogen, die sich wie bei einem kunstvollen Bau in harmonischer und gesetzmäßiger Schönheit zu den großartigen Gewölben vereinigen, wie strahlten sie aus dem Notenbild heraus! Da ist keine Willkür zu finden! Wie bezauberte mich das Geflecht des polyphonen Gewebes, das mit dem Tönen zugleich zu

schimmern scheint! Aber das größte Wunder liegt doch darin, daß eine ganze wundervolle Welt vom Menschengeiste auf ein paar armselige Blätter gezaubert werden kann, eine Welt, die in der tönenden Belebung so unfaßbar beschwingt und bis ins Letzte lebendig beseelt erscheint, wo die Schönheit wie der kühle überirdische Hauch einer Sternennacht unaufhörlich leis schaudernd niedertaut.

Ist das nicht ein Wunder? Und ist die Gnade, einen solchen Menschen, ein solches Werk verstehen und lieben zu dürfen, nicht ein „unbegreiflich hohes Wunder"?

Robert Voßhart.

Der Kern von Richard Wagners Tristandrama.

Von Gustav Wehrt.

Über den Grundgehalt, die „Idee", von Richard Wagners „Tristan und Isolde", der weltentrücktesten aller Schöpfungen des gewaltigen Musikdramatikers, unbestritten am unmittelbarsten von allen dem Herzblut ihres Schöpfers entquollen, ist bereits viel gesprochen und geschrieben worden, darunter Seichtestes wie Vortreffliches. Eine Deutung aber, die genügend ausgiebig auf das hinweist, was mir gerade als das Wesentlichste daran erscheint, fand ich noch nicht.

Ohne mir dabei einer Überhebung bewußt zu sein — der Fehler kann ja vielmehr auch auf meiner Seite liegen, in nicht genügender Belesenheit meinerseits beruhen! —, versuche ich daher, mir selbst zu helfen und eine solche gewünschte Darstellung im Folgenden, nächst dem 2. namentlich im 3. Abschnitt, zu geben.

Ich gehe dabei aus von dem, was man sonst im allgemeinen als Kern des Tristandramas zu bezeichnen pflegt. Man kann es etwa so zusammenfassen:

1.
„Liebestod".

Zwei unsagbar einander liebende Edelmenschen, nach mannigfaltigen Irrungen und Täuschungen, „Wahn und Wehe furchtbarster Art", zueinander gefunden, verzichten im „Liebestod" auf den lauten, lärmenden, vergänglichen, eitlen „Tag" der Welt, auf die „Welt als Erscheinung", auf den Trug der Sinne, des äußerlichen irdischen Lebens, in welchem, zumal unter den gegebenen äußeren Umständen der Dichtung (Marke!), einer Sehnsucht von der Intensität der Liebe dieser Menschen, dieser Edelinge, doch nie und nimmer so restlos vollste Erfüllung werden kann, wie sie einzig einer solchen

Sehnsucht entspricht, — sie verzichten im „Liebestod", um in der ungetrübten „Nacht" eines jenseitigen, außersinnlichen, höheren Seins in einem irdisch ihnen eben nicht möglichen Maße einander anzugehören, einander sich zu weihen, „ganz sich selbst gegeben, der Liebe nur zu leben".

2.
„Verneinung, und doch Bejahung!"

Abwechselnd mehr oder minder als Vorwurf oder auch einmal als das Gegenteil gemeint, hat dieser Grundzug oft, zunächst ja zweifellos mit scheinbarem Recht, die Bezeichnung einer rein schopenhauerischen absoluten Verneinung, einer Weltabkehr, Weltflucht, erhalten. Eine wirklich tiefer dringende Betrachtung daraufhin zeigt aber schon sehr bald, daß es sich hier in Wahrheit um eine nur sehr bedingte, ja letzten Endes eigentlich geradezu eine Bejahung bedeutende Verneinung handelt, die somit meines Wissens von Schopenhauer nicht unwesentlich abweicht.

Selbst wenn man es nämlich nicht für richtig hält, mit Houston Stewart Chamberlain die Sache gleich auf die äußerste Spitze zu treiben und sich der Paradoxie seiner Behauptung, „Tristan und Isolde" sei „die höchste Verherrlichung, die Apotheose der Bejahung des Willens zum Leben", anzuschließen, selbst dann läßt sich doch auch keinesfalls leugnen, daß es den Liebenden in Wagners „Tristan" im tiefsten Grunde auf etwas durchaus und ganz und gar Positives ankommt, auf eine Lustbejahung im höchsten Grade. Ein Kern, der sich freilich unter der Hülle, der Form einer tatsächlichen Verneinung: der gänzlichen Absage und Loslösung vom irdischen, unzulänglichen, äußeren Leben verbirgt. Aber fragen wir einmal: Wozu denn diese Absage, zu welchem Zweck? — Ja, entkleidet man den berühmten „Scheidegesang" im 2. Akt: „So stürben wir, um ungetrennt ...." aller Beiworte usw., so lautet der Satz, auf seinen nackten „Grundbestand" sozusagen zurückgeführt, etwa: „Wir wollen sterben, um zu leben"! Und fragen wir weiter: Als was empfinden denn die beiden Liebenden selbst diese „Bejahung durch Verneinung", dieses „Verneinen, um zu bejahen"? — „Höchste Lust!" sind äußerst bezeichnend die letzten Worte Isoldens,[1]) mit denen sie ihre Leiblichkeit sanft von sich streift und ihre Seele im All verschweben, verwehen, verhauchen läßt, gleichzeitig auch die letzten Worte des Dramas überhaupt, aufschlußreich genug für jeden, der Augen hat, zu sehen und Ohren, zu hören! Kurz: Geht man den letzten Gründen und Zwecken jener Verneinung nach, so ergibt sich allemal, daß sie wiederum durchaus bejahender Natur sind — mag diese Bejahung auch das irdische Leben nicht zum Gegenstande und zur Stätte haben —, daß also, rundheraus gesagt, diese Verneinung letzten Endes eine Bejahung ist, und das

[1]) „Höchste Liebeslust!" ebenso bezeichnend die letzten Worte der Liebesnacht!

eben wird auch Chamberlain mit jener Bezeichnung gemeint haben, die nun freilich etwas mißverständlich und unter Umständen irreleitend sein mag, denn wenn schon ein Wille zum Leben, so ist es ja keinesfalls ein solcher zum irdischen Leben, der hier verherrlicht und bejaht wird (man denke doch nur an den furchtbaren Liebes- und Lebensfluch Tristans im 3. Akt!), an einen solchen pflegt man aber beim Gebrauch des Schlagworts von „Verneinung" oder „Bejahung des Willens zum Leben" zu denken. Man müßte dann schon stäts ausdrücklich sagen: Wille zum außerirdischen Leben im Geisterreich, in der Wesenswelt, im All, im Nirwana usw.

3.
„Verschmelzung".

Innerhalb der großen Linien aber dessen, was wir im Vorhergehenden als den geistigen Kern des Tristandramas erkannt und bezeichnet haben, muß noch eine weitere Tiefe, noch eine weitere Feinheit beachtet und ergründet werden, denn bis zur wirklich letzten, tiefsten Tiefe des Grundgehalts im „Tristan" sind wir hiermit noch nicht vorgedrungen. Fragten wir zuvor: Warum sehnen sich die Liebenden denn fort aus dieser Welt? und erhielten darauf die Antwort: Weil die ersehnte Vereinigung, das ersehnte Glück ihnen in dieser Welt eben nicht erreichbar ist — so bleibt uns nun noch weiterzufragen: Warum aber ist ihnen das denn hier so unerreichbar? Welches ist denn der eigentliche, tiefste, letzte Grund hierfür? Denn der kann doch sicherlich nicht allein in der bloßen äußerlichen Zufälligkeit zu suchen sein, daß Isolde bereits einem anderen Manne angehört! Das ist gänzlich unmöglich, ja, das bei einem Werk von der Erhabenheit und Vergeistigung des Wagnerschen Tristandramas auch nur einen Augenblick überhaupt in Betracht zu ziehen, ist schon banal und vermessen. Nein wahrlich, dieser letzte Grund muß weit tiefer liegen, er muß, rundheraus gesagt: metaphysisch, muß im Uebersinnlichen gelegen sein.

Und so ist es. Um das aber näher darzulegen, ist es nötig, ein wenig weiter auszuholen.

Schon urmenschlicher Weisheit, schon den alten Indern war es nicht mehr verborgen geblieben, daß alle Not, alles Elend und Leid der Menschen letzten Endes aus der rätselhaften Erscheinung der Individuation sich herleitet, aus der rätselhaften Erscheinung, daß Geist sich auf Erden nicht anders verkörpern kann als in der Form, der Hülle, ja, sagen wir ruhig: dem Käfig des einzelnen individuellen Ichs, aus der rätselhaften Erscheinung, daß irdisches Leben schlechterdings nur möglich ist, indem die irdischen Lebewesen sich im Einzeldasein darstellen, im Einzeldasein wie der Pflanze, des Tieres so auch des Menschen. In der Einkerkerung in das enge kleine Ich, in tausend enge kleine Ich-Zentren, die zunächst ausnahmslos jedes die Welt von sich aus und sich selbst ganz unwillkürlich als den Mittelpunkt

ihres Außer-sich betrachten, die Welt stets auf sich, nie aber sich auf die Welt beziehen, — in dieser Einkerkerung beruht letzten Endes alles Leid der Menschenbrust. Denn gleichzeitig mit der bitteren Not der furchtbaren „Einzelhaft" und ihrer inneren Einsamkeit liegt hier auch der Fluch der Selbstsucht begründet, eben jenes unwillkürlichen Nur-auf-sich-Eingestelltseins, Alles-von-sich-und-für-sich-Ansehens. Die Selbstsucht aber mit ihrem Fluch ist die Wurzel überhaupt des menschlichen Leids und Elends in all seiner bunten Mannigfaltigkeit. Aber das nur nebenbei.

Gleichzeitig mit dem Fluch der Selbstsucht auch das bittere Leid der furchtbaren „Einzelhaft", sagte ich: Denn alle diese tausend und abertausend vereinzelten, auf sich beschränkten, kleinen engen Ichs sind in dem unbarmherzig sie gefangen haltenden Kerker dieses ihres Ichs verdammt zu furchtbarster innerer Einsamkeit. Die „einsame Majestät" hat man treffend die menschliche Seele genannt, die nie aus sich und ihrer engen Ich-Fessel, ihrer Individualität, heraus, nie wirklich über sich selbst hinaus kann. Jeder mehr als ein bloßes Naturdasein lebende Mensch kennt diese Mitteilungsunfähigkeit der menschlichen Seele im Tiefsten und Besten, eine Erkenntnis, die zu Zeiten mit erdrückender Wucht als trostloses, rettungsloses inneres Alleinsein auf dem Menschen lasten kann, desto mehr, je zarter organisiert, von je höherer Innenkultur und je feiner empfindend daher er ist.

So uralt wie die Erkenntnis dieser Seiten des menschlichen Seelenlebens ist, so uralt ist begreiflicherweise auch auf der Gegenseite das Sehnen des menschlichen Herzens, herauszukommen aus dieser erstickenden, erdrückenden Engheit seiner Ich-Gefangenschaft, die Sehnsucht nach „Ferien vom Ich" (Paul Keller). Dabei bewirkt nun die Unmöglichkeit, ein solches Sehnen hier auf Erden restlos zu erfüllen, da ja eben irdisches Leben nicht anders als im Einzeldasein, im Ich-Kerker, in „Einzelhaft" möglich ist, eine gedankliche und gemütliche Verlegung der Erfüllung, der „Erlösung", ins „Jenseits", in ein außerirdisches Sein. Und so stellt sich uns schon bei den alten weisen Indern, die als wirkliches Kulturvolk in allen seelischen Dingen, allen Dingen des inneren Menschen turmhoch über allem standen, was wir armseligen Menschen der Zivilisation, d. h. der selbstgenügsamen Herrschaft über alles Äußerliche, heute dagegen stellen können, durchaus nur als gradlinige Konsequenz aus solchen Voraussetzungen die erhabene Lehre vom Trug der Individuation, vom garnicht wirklichen Sein der einzelnen Individualität als solcher, dar, die pantheistische Lehre vom Allgefühl, vom All-Einssein, von der kosmischen, der Allverbundenheit, die Lehre, „daß alle Vielheit nur scheinbar sei, daß in allen Individuen dieser Welt, in so unendlicher Zahl sie auch, nach- und nebeneinander, sich darstellen, doch nur eines und das selbe, in ihnen allen gegenwärtige und identische, wahrhaft seiende Wesen sich manifestiert." (Schopenhauer.) Eine Lehre, die bekanntlich gipfelt in dem ungeheuren, man möchte sagen: einem wuchtigen, urwelt-

lichen Felsblock gleich in die Welt geschleuderten Gedanken des „tat tvam asi", d. h. „Das bist du!", womit der indische Weise dem Erkenntnisdurstigen die Umwelt wies, seien es nun Felsen, Bäume, Tiere oder Menschen, um ihm zu zeigen, daß er, der einzelne Mensch als Ich, nichts, seine Besonderheit nur ein Trug, in Wahrheit aber alles eins sei und keine wirkliche Spaltung der Ureinheit des Urwesens in die Vielheit der „Welt als Erscheinung" bestünde, vielmehr das Göttliche im Menschen (atman), die Einzelseele, in Gott, dem Göttlichen im All (brahman), der Allseele enthalten sei und umgekehrt. (atman = brahman.) — Um ein beliebiges poetisches Beispiel zu bringen, gebe ich hierzu ein Gedicht von Hermann Löns wieder:

„Das bist du".

„Der Schmetterling, der dich umspielt,
Der goldene Sonnenschein,
Der Blumenduft, die Meeresflut,
Das alles wirst du sein.

Wenn deine enge Ichheit stirbt,
Machst du die Augen zu
Für immer, was die Welt erfüllt,
Das alles bist dann du."

Die ständig steigende furchtbare Seelennot der Neuzeit, insbesondere der unmittelbaren Gegenwart, die offenkundig und wie schon erwähnt als eigentlicher und einziger Wurzel aus dem strikteſten Gegenteil jeglichen Allgefühls, jeglichen Bewußtseins von Allverbundenheit, jeglicher Allgemeinheits-, Alleins-Gesinnung, aus brutalster, krassester Ichsucht entspringt, zeigt, wie ungeheuer weit wir Menschen von heute — wie ungeheuer weit namentlich gegenüber den alten Indern! — noch von der Verwirklichung auch nur des kleinsten Bruchteils jenes Ideals entfernt sind. Und daß, wenn auch keine restlose Erfüllung, so doch immerhin eine gewisse Annäherung an eine solche Verwirklichung auch im irdischen Leben möglich ist, zeigt uns die Geschichte des Menschen in mannigfaltigen Beispielen. Kein restloses Erreichen, sagte ich — denn demgegenüber sieht menschliches Denken, kann es immer nur sehen, daß eine solche Möglichkeit auf die Dauer und in uneingeschränktem Maße auf Erden nicht vorhanden ist. Da muß menschliches Denken als solches den Platz dem denn doch noch zu tröstlicheren Ergebnissen gelangenden Gefühl räumen, dem Glauben, der religiösen, mystischen Phantasie, und kann selbst nur immer wieder in pessimistischer Resignation zu der nüchternen Erkenntnis von der irdischen Begrenztheit, Eingeengtheit und endlichen Einsamkeit des Einzelnen gelangen. Und so flüchtet das Gemüt des Menschen sich denn nach wie vor aus diesen Nöten auf das Gebiet des Glaubens, der Sehnsucht, der reinen Idealität, der

Religion (die beim Kulturvolk der alten Inder sich eben vielfach mit Philosophie vermischte, ja, deckte), der — Kunst.

Doch ziehen wir nunmehr den Kreis unserer Betrachtungen enger.

Die selbe Tragik vergeblichen, ungestillten, unstillbaren Sehnens „aus sich heraus" erblicken wir wie im Leben der Menschen im allgemeinen so auch und gerade im Liebesleben zwischen Mann und Weib im besonderen: Auch hier wieder die furchtbare Unnahbarkeit im Innersten, Tiefsten des Menschen, die Unnahbarkeit der Seele, die nie ganz aus sich heraus, nie ganz in eine andere und wenn auch noch so innig geliebte, noch so heiß begehrte, noch so inbrünstig umfangene Seele hinein, nie mit ihr — verschmelzen kann; die Mitteilungsunfähigkeit der Seele, die an ihrem Letzten, Tiefsten, Besten selbst den geliebtesten „Du"-Menschen doch nie wirklich restlos, wirklich unmittelbar teilnehmen lassen kann, denn selbst dieser geliebteste „Du"-Mensch bleibt doch unerbittlich immer „der Andere", das „Außer-Ich". Fast möchte man meinen, das herrliche, schwermutdunkle alte Volkslied von den zwei Königskindern: „Et wassen twe Künigskinner, de hadden enanner so lef; de konnen tonanner nich kummen, dat Water was vil to bred, dat Water was vil to bred" sei als Symbol gedacht gewesen für das endliche Nicht-zueinander-kommen-Können von Seele zu Seele wegen der gleich der unergründlich tiefen und dunklen Wasserfläche schroff dazwischenstehenden Trennungswand der Individuation, als Symbol für die innere Unnahbarkeit, das ein für allemal im Leben Voneinander-Abgeschlossensein der Seelen, das gerade hier, wo man sich alles sagen, alles geben, keinerlei Schranken, keinerlei Ungekanntes mehr zwischen sich haben möchte, am allerbittersten schmerzt. Aber unbarmherzig bleibt es so: „Die zur Wahrheit wandern, wandern allein. Keiner kann dem Andern Wegbruder sein." (Christian Morgenstern.)

Und auch hier im besonderen bietet sich der Betrachtung naturgemäß wiederum das selbe Gegenüber dar wie zuvor im allgemeinen: In den Träumen der Sehnsucht, der Phantasie, der — Kunst finden wir Altar neben Altar, Tempel neben Tempel errichtet dem Ideal, sich zu befreien aus den Banden der Individuation, abzuwerfen die Ketten des Ich-Kerkers, dem Ideal der Verschmelzung, des völligen Einswerdens, des restlosen Ineinanderaufgehens von Mann und Weib. Nur daß dies alles hier eben nicht, wie etwa in der philosophischen Lehre des „tat tvam asi", aus religiösen, weltumspannenden, welterlösenwollenden Gründen geschieht, sondern zunächst allein um eines alles irdische Maß übersteigenden gegenseitigen Glücks der beiden Liebenden willen.

Gleichwohl deutet Richard Wagner, nebenbei bemerkt, an anderem Orte die Brücke von der Geschlechtsliebe zur Erlöserliebe, zur „Caritas" an, wenn er vom „Drange zur Selbstaufopferung zugunsten eines geliebten Gegenstandes der Liebe" spricht, ein Drang, der wahrlich nicht etwa nur als Wahn-

gebilde im Hirn eines Künstlers und Phantasten spukt, sondern den jeder wahrhaft Liebende am eigenen Leibe, in eigener Seele kennen zu lernen allerausgiebigste Gelegenheit hat. Andernfalls handelt es sich eben garnicht um Liebe, sondern — Geschlechtstrieb! Und eben nur dann, wenn von mehr als rein sexueller Anziehung gesprochen werden kann, kommt der Liebe zwischen Mann und Weib als mystischer Einigung eine höhere Würde zu, nur dann ist die Bezeichnung „Mysterium der Liebe" gerechtfertigt, Mysterium der Liebe, weil die Liebe zwischen Mann und Weib das Problem der Zwei-Einigkeit zum Gegenstande hat. (Abbetmeyer.) In diesem Sinne schreibt auch Rudolf Louis in „Richard Wagners Weltanschauung": „Schon im reinen Amor muß ein keimhaftes Element der Willensverneinung vorhanden sein, welches zunächst als Sehnsucht nach Aufgeben und Aufgehen der eigenen Individualität in einer fremden, des Ich in dem geliebten Du, wie sie von Dichtern aller Zeiten so oft besungen ward, ganz unmittelbar neben der Bejahung des Willens im rein sinnlichen Liebesgenuß zur Geltung kommt." Es ist „jene geistige und mystische Seite des Eros, die seit den Tagen des Platonischen Symposion von tiefer dringenden Denkern immer wieder betont wurde."

Aus der Überfülle möglicher Beispiele in Kunst und Litteratur für das Motiv der ersehnten Seelenverschmelzung von Mann und Weib diene uns diesmal ein kleines Bruchstück aus Friedrich Rückerts „Liebesfrühling":

„Nicht, mit Armen dich umschlingen,
Kann mir gnügen, sondern mich
Geist mit Geist mit dir durchdringen,
Aufgehoben Du und Ich.

Immer stehn die Körperschranken,
Zweier Seelen Scheidewand;
Bis sie nicht in Staub zersanken,
Wird nicht frei der Himmelsbrand.

Liebe! diesen Leib verzehren
Müssen deine Lohen ganz;
Denn er will zwei Funken wehren,
Aufzugehn in einen Glanz.

Zitternd habet ihr, o Flammen,
Euch berührt im Sehnekuß,
Schlaget nun in eins zusammen,
Daß die Welt verbrennen muß!"

Und nun können wir uns endlich wieder zu unserem eigentlichen Ziele wenden. Denn als letzter Kern wiederum dessen, was zuvor (1.) schon als Grundgehalt in Richard Wagners „Tristan und Isolde" bezeichnet ward, ist

eben die Einsamkeitsqual der Gefangenschaft im Ich und das gerade hieraus geborene Sehnen nach dem „Liebestod" zu erkennen, das Sehnen nach dem „Liebestod", der im Abstreifen des irdischen Leibes besteht, um nach dem Freiwerden vom Trug der Individuation, von der Fesselung der Seelen im kleinen, engen, auf sich beschränkten, vereinzelten Ich, zu einem mystischen Ineinanderfließen der Seelen der Liebenden zu gelangen, die nun schranken-, trennungs-, ich-los im All aufgehen:

„In des Weltatems
wehendem All, —
ertrinken,
versinken, —
einbewußt, —
höchste Lust!"

(atman = brahman, Einzelseele = Allseele, s. o.).

Freilich steht der so grundwichtige, allessagende Ausdruck „einbewußt" an dieser Stelle nicht wörtlich so, sondern Wagner hat hier geschrieben „unbewußt", während „einbewußt", auf das Bedeutsamste hervorgehoben, im Ausklang der Liebesnacht seinen Platz hat:

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

Isolde: Du Isolde,
Tristan ich,
nicht mehr Isolde!

Beide: Ohne Nennen,
Ohne Trennen,
neu Erkennen,
neu Entbrennen,
endlos ewig
ein-bewußt:
heiß erglühter Brust
höchste Liebeslust!"

Sehr mit Recht, wie unschwer zu erkennen, ist von Max Seiling die Überzeugung ausgesprochen worden, daß hier beide Worte, „unbewußt" und „einbewußt", den selben, am deutlichsten durch „einbewußt" wiederzugebenden Sinn haben, wobei namentlich sehr bezeichnend ist, daß beide von gleicher Musik getragen sind: vom sogenannten Glückseligkeits-Motiv, dem eigentlichen musikalischen Motiv des „Liebestods", der mystischen Seelenverschmelzung.

Das Motiv der Seelenverschmelzung enthüllt sich im „Tristan" vor allem in der Liebesnachtsszene im 2. Akt, so schon bei:

Isolde: „Herz an Herz dir,
Mund an Mund;
Tristan: e i n e s Atems
e i n ' g e r Bund!",

sodann namentlich im Wechselgesang, der sich um „das süße Wörtlein: und" dreht:

Isolde: „Doch unsre Liebe,
heißt sie nicht Tristan
und — Isolde?
Dies süße Wörtlein: und,
was es bindet,
der Liebe Bund,
wenn Tristan stürb',
zerstört es nicht der Tod?
Tristan: Was stürbe dem Tod,
als was uns stört,
was Tristan wehrt,
Isolde immer zu lieben,
ewig ihr nur zu leben?
Isolde: Doch dieses Wörtlein: und, —
wär es zerstört,"

und zwar durch was zerstört, nämlich durch den T o d, als der Aufhebung der Ich-Schranke, wonach „nicht mehr Tristan, nicht mehr Isolde", — das sagt Isolde gleich darauf selbst, als sie fortfährt:

„wie anders als
mit Isoldes eignem Leben
wär Tristan der Tod gegeben?" usw.

Endlich krönt das Ganze der schon erwähnte Ausklang: „Tristan du, ich Isolde, nicht mehr Tristan" usw., gipfelnd in „endlos ewig e i n - b e w u ß t", ein Ausklang, der wahrlich an Deutlichkeit des Hinweises auf die tiefsten, letzten Gründe des „Sehnens hin zur heil'gen Nacht" nichts zu wünschen übrig läßt.—

„Tristan und Isolde", schreibt Ernst Uehli, der bekannte anthroposophische Schriftsteller, „durchbrechen im Liebestod die Ich-Schranke und dringen über sie hinaus. Mit dem Sinnesauge schaut der Mensch in die Welt der Zweiheit von Ich und Du. Das Auge der Liebe, der Sehnsucht, schaut nur ein Einheitliches. Darin liegt der tiefe Sinn der Liebe, daß sie das Andere zu sich machen, daß sie mit sich selbst innerlich vereinigen will, was äußerlich getrennt ist. Die Liebe will fortwährend die Welt der Zweiheit aufheben und zu einer einheitlichen Welt machen. Sie will alle Trennung aufheben. Die Liebeshandlung vereinigt mystisch, was sinnlich-räumlich getrennt ist." —

Gewiß, die Liebenden in „Tristan und Isolde" kehren sich vom irdischen Leben ab, zunächst weil in äußerlichen Verhältnissen liegende Gründe sie dazu treiben: weil König Marke zwischen ihnen steht, gewiß, das ist unleugbar auch in der Handlung enthalten, das hat Richard Wagner mit seinem Tristandrama auch zum Ausdruck gebracht, und wem das genügt, der mag sich ja daran genügen lassen. (Er möge sich aber auch bewußt sein, daß dann der Ausgang des Dramas nicht mehr von innen heraus bedingt, keine innere dramatische Notwendigkeit, kein seelisches Muß mehr ist, sondern, da Marke ja bei seinem letzten Erscheinen seine Bereitwilligkeit zum Verzicht auf Isolde erklärt, allein in der äußerlichen Zufälligkeit begründet liegt, daß diese Erklärung um wenige Minuten zu spät kommt, — daß von diesem Später oder Früher weniger Minuten dann also allein Tristans und Isoldes Liebestod oder — Heirat abhängt!) Wer aber bei derlei nicht stehen bleiben kann und will, wen es drängt, den Dingen wahrhaft auf den Grund zu gehen, der erkennt klar: Der letzte, der Urgrund dafür, daß Tristan und Isolde dies Leben von sich werfen, der Urgrund dafür, daß sie hienieden ein Glück von der Intensität, wie ihre Liebe, ihr Sehnen, es erfordert, nie finden können und der endliche Gipfelpunkt ihres Entzückens, — der ist einzig und allein in jenen ausgeführten mystischen Zügen zu finden.

*

Ich habe im Vorstehenden von dem Motiv der Seelenverschmelzung im „Tristan" mit einer weit ausholenden Breite und Ausführlichkeit gehandelt, die den übrigen Bestandteilen der Tristan-Grundidee gegenüber ganz unverhältnismäßig ist. Ein Mißverhältnis, das mir sehr wohl bewußt ist, seinen Grund aber ganz einfach darin findet, daß eine eingehende Deutung, wie ich sie dem Verschmelzungsmotiv gegenüber mir hier als Aufgabe gestellt hatte, bei jenen anderen Zügen nicht in meiner Absicht lag, sondern als bereits vorhandene Erkenntnis von mir hier schon vorausgesetzt wurde, wie die Kürze des 1. Abschnittes zeigt, der nur schon erlangte Ergebnisse, aber keine Untersuchungen mitteilt. In Wahrheit tritt natürlich weder im Drama selbst das Motiv der Seelenverschmelzung irgendwie aufdringlich tendenziös zutage, noch kann mir selbst etwas daran gelegen sein, eine solche aufdringliche Tendenz nun etwa erst noch nachträglich künstlich in das Werk hineinlegen zu wollen. Vielmehr zeigt dieses, allerdings letzten Endes eben wichtigste und tiefste, auch gerade, wie gezeigt, in kausaler Beziehung tiefste, Motiv sich im Drama selbst organisch vereinigt mit den anderen Bestandteilen der Grundidee, so der trotz aller bejahenden Elemente doch keinesfalls zu leugnenden großen Verwandtschaft mit der Schopenhauerschen bezw. indischen Ideenwelt. Ich erinnere da nächst dem schon genannten furchtbaren Liebes- und Lebensfluch Tristans im 3. Akt als einer Willensverneinung

von höchster Energie z. B. an die prachtvolle Verkörperung, die der erhabene „tat tvam asi"-Gedanke in dem Zwiegesang findet:

Beide: „Bricht mein Blick sich
wonn' erblindet,
erbleicht die Welt
mit ihrem Blenden:
Isolde: die uns der Tag
trügend erhellt,
Tristan: zu täuschendem Wahn
entgegengestellt,
Beide: Selbst dann
bin ich die Welt." (!!),

oder an die unmittelbare Beziehung des gleich darauf folgenden Ausdrucks beider: „Niewiedererwachens wahnlos hold bewußter Wunsch" zu der indischen Seelenwanderungs- und Wiederverkörperungs-Lehre, wonach erst derjenige von der Qual des Immer-wieder-Geborenwerdens, aus dem endlosen Kreislauf des Immer-wiederkehrens befreit, erlöst wird, der einmal stirbt, ohne noch dabei sich ans Leben zu klammern, ohne noch dabei einen Lebenswillen, Lebenstrieb, Lebenswunsch zu haben, der eben ihn zuvor immer wieder einem neuen qualvollen Erdendasein zugeführt hatte. (Vgl. Wotans und Kundrys endliche Erlösung.)

Um daher die Dinge schließlich auch hier wieder in ihr rechtes Zueinander zu rücken, möge den Beschluß machen:

4.

Zusammenfassung.

Die beiden Liebenden verzichten im „Liebestod", einer Verneinung, die letzten Endes, im Hinblick auf ein höheres Sein in weitestem Sinne, auf durchaus Positives abzielt, dem irdischen Leben gegenüber allerdings absolut ist, auf den „Tag" des irdischen Lebens, um sich in die „Nacht" eines wonnevollen, höheren außersinnlichen Seins zu flüchten; sie verzichten, weil das irdische Leben ihnen ein Glück von der ersehnten Fülle und Tiefe hienieden je zu erreichen, ein für allemal verwehrt, das außerirdische Sein ihnen diese Erfüllung aber verheißt. Verwehrt aber ist ihnen dies Glück auf Erden einmal zwar auch durch äußere Umstände: weil Isolde bereits einem anderen Manne angehört, vor allem anderen aber durch innere Gründe: infolge des irdischen Naturgesetzes der Individuation, des Gesetzes der engen Ich-Schranke, der unüberbrückbar zwischen ihnen stehenden, ein wirkliches seelisches Einswerden in diesem Leben für immer unmöglich machenden Scheidewand zwischen Ich und Du — eine Schranke, die eben einzig erst mit dem irdischen Tode endgültig fällt.

Heinrich von Kleist und Richard Wagner in ihrer historischen Stellung.

Von Albert Wellek.

II.

Der Gedanke des Wagnerischen Gesamtkunstwerks ist freilich viel zu verschlungen, um in dieser einen romantisch-monistischen Idee aufzugehen oder erschöpft zu sein. Und dies ist der Grund, weshalb dieser Gedanke in seiner überraschenden Vielgestaltigkeit dem Verständnis seiner Zeit weit vorausgreifen mußte, wiewohl Generationen der erlauchtesten Geister ebendanach gestrebt hatten. Denn gerade jene, die auf anderen Wegen als Wagner ein Gleiches wie er erstrebten oder erstrebt hatten, konnten ihn am wenigsten verstehen, weil er endlich die Zusammenfassung aller ihrer bruchstückweise errungenen Einsichten in seinem Geiste brachte, wo sich die Schlüsselerkenntnis aus ihrem klar überschauten Zusammenhang erst entwickeln konnte. Der Mann, der endlich nun der Alleskönner war und mit diesem vielseitigen künstlerischen Talent eine ganz seltene philosophische Denkkraft verband, mußte etwas unerhört Neues und Unvergleichliches schaffen. Weil aber alle auf ihn wie auf den Messias gewartet hatten — kein Wunder da, daß ihn die wenigsten erkannten, da jeder eben seinen eigenen — besonderen Messias im Sinne hatte!

Diese absolute Originalität Wagners ist nur von dem Lehrsatz Hermann Keyserlings aus verständlich, daß nicht der Tatbestand die Bedeutung, sondern die Bedeutung den Tatbestand schafft. Denn das scheinbare Paradoxon der Geschichte ist hier dies, daß kaum ein einziger ästhetischer Gedanke Richard Wagners bei ihm selbst zum ersten Male ausgesprochen wurde — in voller Bewahrheitung der Weisheit Salomons „Es gibt nichts Neues unter der Sonne". Wer also dies als Tatbestand begriffe, müßte zu dem Schluß gelangen, daß die Wagnerische Kunstlehre so unoriginell und alltäglich wie nur irgend möglich gewesen sei. Der wahre (und gegenteilige) Tatbestand aber entspringt der Bedeutung, die alldies in Wagners Schöpfergeiste gewann; der neue Sinn, der neue Zusammenhang, die neue Folgerung und Folge, die neue Wirkung und, nicht zuletzt, der neue Ausdruck.

Diese Behauptungen bis in alle Einzelheiten zu belegen, ist in diesem Rahmen nicht statthaft. Es sei nur in Kürze darauf hingewiesen, daß sich selbst Technisches, wie die Verdeckung des Orchesters in Bayreuth, schon bei der Florentinischen Opernschule, die das Orchester hinter die Bühne verwies, bei Grétry, dem Meister der älteren Opéra comique, in seinem „Vorschlag zu einem neuen Theater", später selbst bei Goethe u. a. vorgebildet

findet; daß die Beanspruchung einer Mitarbeit des Publikums zur Vollendung des dramatischen Kunstwerks z. B. schon bei Thomas Love Peacock („Musical Reminiscences", 1834) in der Theorie vorweggenommen ist; daß ferner selbst die zentralsten Ideen Wagners nicht eigentlich neu sind, wie es soeben an dem Beispiel Kleists gezeigt worden und auch für die Erkenntnis des Reinmenschlichen als einzigen möglichen Vorwurfs des Musikdramas (und des Entscheidenden einer solchen Selbsteinschränkung) schon bei Herder und Schiller und wohl auch bei Goethe (wie wir noch hören werden) zutrifft.[1]) Und doch ist Wagner der erste, der die ästhetische Forderung der Verhüllung des Orchesters in der Tat vollzieht, indem er das Orchester entsprechend neuorganisiert und vervollkommnet und das Theater baut, wo all dies erst möglich wird. Und es ist abermals Wagner, der Schumanns pessimistische Erkenntnis „So wie der Komponist kennt und versteht doch niemand sein Werk" (die, nach H. J. Mosers geistreicher Behauptung, den Autor allein als ideales Publikum gelten läßt) mit dem Ungestüm und der Zuversicht der genialsten Willenskraft über den Haufen stößt und sein Publikum zu kongenialer Mitarbeit heranzieht, im Vertrauen auf die eigene Suggestionskraft und die echter Kunst überhaupt, von der Goethe singt:

„Und in diesen höhern Sphären
Kann das Ohr viel feiner hören,
Kann das Auge weiter tragen,
Können Herzen freier schlagen."

Das scheinbar Unmögliche ermöglicht er, indem er sein Kunstwerk grundsätzlich nur für „seine Freunde" vorhanden sein läßt, gemäß seiner eigenen Lebensweisheit: „Alles Verständnis kommt uns nur durch die Liebe"[2]); an diese „Freunde" wendet er sich aber zugleich mit unermüdlichen

[1]) Vgl. H. St. Chamberlain, „Richard Wagner", 6. Aufl., S. 271 ff.; wie eng dies beides verknüpft ist, geht, insonders im Vergleich mit unseren obigen Ausführungen, aus folgenden Sätzen Wagners in „Oper und Drama" (IV, 127) hervor: „. . . das, wodurch der Verstand (das Männliche) dem Gefühle (dem Weiblichen) . . . verwandt ist [in derselben Schrift nennt er das Drama „Gefühlswerdung des Verstandes" an der Stelle, die unten im Zusammenhang angeführt werden wird], ist das Reinmenschliche, das, was das Wesen der menschlichen Gattung als solcher ausmacht. An diesem Reinmenschlichen nährt sich das Männliche und das Weibliche, das durch die Liebe verbunden erst Mensch ist." Hier haben wir wieder den Gedanken Kants. — Aus der Forderung des reinmenschlichen Dramas geht übrigens Wagners allerdings höchst neuartige und schöpferische Idee der „unendlichen Melodie" folgerichtig und mit logischer und praktischer Notwendigkeit hervor.

[2]) Vgl. hiezu die folgenden Variationen auf dieses Thema: „Nur die Liebe erfaßt die Schönheit, nur die Schönheit bildet die Kunst"; „Ich kann den Geist der Musik nicht anders fassen, als in der Liebe" und „Erkenntnis durch die Liebe ist . . . Allfähigkeit" und seine praktische Folgerung in der „Mitteilung an meine Freunde": „Einzig an diejenigen kann (der Künstler) sich . . . halten, die, in ihrer Sympathie für ihn überhaupt . . . in selbstschöpferischer Freiwilligkeit die Fülle von ermöglichenden Bedingungen ihm ersetzen, die seinem Kunstwerke von der Wirklichkeit versagt sind"; wie auch die ganze übrige Einleitung zu dieser Schrift.

Schriften und Verkündigungen, er wirbt um sie nicht allein durch die Taten seines Schöpfergeistes, sondern auch mit allen Mitteln und Kräften seiner weitverzweigten Intelligenz, er wird zum Erzieher des Publikums und, darüber hinaus, der schaffenden und ausübenden Künstler seiner Zeit; der Schar „mitschöpferischer Freunde" widmet er schließlich sein Bayreuther Festspielhaus und alles, was er darin für sie vollbracht. Und so ist es auch erst Wagner, der das „Reinmenschliche" von allem Historischen, Zufälligen, Materiellen, Vergänglichen geläutert, durch ein symbolisches Erfassen der mythischen Welt wiederfindet und in seinem Werke der reinen urkräftigen Natur ein Gleichnis schafft, der so in seiner verbildeten, reflektiven Zeit die elementare Sprache der Natur von den Ideen an sich spricht.

Nichts aber ist für die Bedeutung des Wagnerischen Kunstwerks bezeichnender, als dessen Vorgängerschaft in Goethes musikdramatischen Bestrebungen, wie sie Chamberlain in seinem Goethebuch [3]) aufgezeigt hat. Goethe hat die Wurzel des Verderbs der Oper im „Mangel schicklicher Texte" erkannt; dem zu begegnen, sinnt er auf eine besondere Technik der Operndichtung, abweichend von der des Wortdramas: „Bedeutende Situationen in einer künstlichen Folge," nicht Intriguen, nicht „überflüssige Kunstworte" wünscht er und preist daher die Wahl solcher Zeiten und Zustände, die „noch nah an der Natur" sind und „eine grenzenlose Mythologie an die Hand geben zu dichterischer Ausbildung." Er selber nimmt sich vor, nicht eigentlich die Helden Ossians, sondern vielmehr „die übrige nordische Mythologie aufs lyrische Theater zu bringen", wobei ihn bereits ein feiner Instinkt von der gemachten Urkraft des empfindsamen Surrogats Macphersons zu den wahren mythischen Quellen treibt. [4]) Auch die „bedeutende Frage", ob sich aus der „so reichen epischen Dichtung" des Nibelungenliedes „Stoff zur Tragödie herausheben lasse", beschäftigt ihn. Noch eigentümlicher muß es uns heute berühren, wenn Goethe zu seinem mißglückten Singspiel „Der Löwenstuhl" anmerkt, hier seien „Eddas Rhythmen" anzuwenden (und dies vermutlich 1813, in Wagners Geburtsjahre!). Ferner ist es auch Goethe,

[3]) S. 546 ff. (1. Aufl.), im folgenden in extenso mitgeteilt.

[4]) Zu der Erkenntnis der Bedeutung des Mythos als vornehmlich reinmenschlichen Stoffgebiets für das Musikdrama gesellt sich bei Wagner die Einführung des (poetischen) Wunders ins Musikdrama aus dem nämlichen Grunde (beides zur Entfernung von der Realität). Das poetische Wunder ist gleichfalls nicht zuerst von Wagner zum Gegenstand der musikdramatischen Darstellung gemacht worden, sondern, laut Guido Adler, schon 1783 von dem Jesuiten Stefano Arteaga als Wesen des Musikdramas bezeichnet worden; später bei Schiller (an Goethe, 29. Dez. 1797) angedeutet und mit Nachdruck von E. T. A. Hoffmann (z. B. „Der Dichter und der Komponist") gefordert. Außerdem ist es in der volkstümlichen und romantischen Oper vor Wagner ähnlich vorgebildet, wie der Mythos durch den dort allgemeinen Hang zum Märchen und zur Sage. — Zu den vielen Gegensätzlichkeiten in Wagners Künstlererscheinung zählt nun der Widerspruch, den hiegegen seine Neigung zum Realismus und Naturalismus in bestimmter Hinsicht hervorruft (wovon noch zu sprechen sein wird).

der Glucks Versuch, mit dem Tonkörper dem abstrakten Wortgebilde Zug für Zug nachzugehen, abratend entgegentritt (an Kayser): „Denken Sie sich alles als Pantomime, als Handlung, eben als ob Sie ohne Worte mehr tun müßten, als Worte tun können... Wenn Sie sich bei jeder Szene die theatralische Handlung lebhaft denken, werden Sie noch manches finden, was mit Worten nicht ausgedrückt ist." In diesem durchaus Wagnerischen Gedankengange tut Goethe einen Sprung weiter, wenn er fortfährt: „Wenn Sie so glücklich sind, ein Hauptthema zu finden, das sich gut dazu schickt, so werden Sie wohl tun, solches immer wieder hervorkommen zu lassen, und nur durch veränderte Modulation, durch Major und Minor, durch angehaltenes oder schneller fortgetriebenes Tempo die einzelnen Stellen zu nüancieren." Hier sehen wir die Form des Leitmotivs, ja sogar seine technische Handhabung, von dem Dichter Goethe, lange bevor ein Berlioz oder Wagner geboren war, entdeckt und vorhergesagt. Auch gegen die Grillen der Sänger, die Eitelkeit und Widerwilligkeit des Virtuosen, womit Wagner sein Leben lang aufs erbittertste zu kämpfen hatte, nimmt Goethe Stellung und erkennt die hohe Bedeutung sinnreicher Ausweichungen für die „natürliche Deklamation"; ja er, der klassizistische Freund der wasserklaren Musik, gelangt vollends zum dramaturgischen Verständnis des für sein Ohr Unmelodischen, wenn er in der „Novelle" von der bezaubernden Wirkung einer Melodie spricht, „die keine war, eine Tonfolge ohne Gesetz, und vielleicht eben deswegen so herzergreifend...". Und in Wilhelm Meisters Lehrjahren kennzeichnet er einen nicht unwesentlichen Vorzug des Musikdramas für den Schauspieler darin, daß „die Musik die Bewegungen des Körpers leitet, ihnen Leben gibt, und ihnen zugleich das Maß vorschreibt", und daß ihm durch den Komponisten Deklamation und Ausdruck bereits vorgeschrieben wird, während „im prosaischen Drama" er sich dies alles selbst erschaffen muß, worin ihn „noch dazu jeder Mitspielende stören kann". — All dieses prophetisch zukunftswärts gerichtete Streben scheiterte aber schließlich an der Unmöglichkeit für den großen Künstler, sich in einem kongenialen Musiker wiederzufinden; und so sind denn die Goetheschen Singspiele mit ihrer fühlbaren Gequältheit nur unebenbürtige Zeugen eines so hellsichtigen Denkens und schmerzlichen Ringens geblieben.

All diese großen Ahnungen, dieses im Keim an den mangelnden Voraussetzungen verkommene Wollen, finden wir nun in Wagner kraft seiner synthetischen Kunstbegabung vereinigt; hier wird das Zerstreute Einheit: alle Fäden, die sich durch Jahrhunderte bis dahin spinnen, sehen wir in ihm wie in einem Knotenpunkt zusammenlaufen und verschlungen. Von diesem Knotenpunkt sehen wir aber zugleich neue Fäden ausgehen und sich weiterspinnen. So ist es der Lebensgang Richard Wagners, dreigeteilt: die Vergangenheit zusammenzufassen, die Fäden zu sammeln; das ungeahnte Ergebnis ans Licht zu fördern, den Knoten zu schürzen; und endlich, die Zukunft

seinerseits ahnend zu suchen, neue Fäden ins Unbekannte hinauszusenden. Diese Erkenntnis ist für die historische Bewertung Wagners grundlegend.

An sich erscheint das Problem der historischen Stellung in ihm höchst verwickelt, weil zu dem Widerstreit des klassischen und des romantischen Elements, das den Künstler des 19. Jahrhunderts kennzeichnet, noch der besondere Unterschied hinzutritt, den die Verschiedenheit der Bedeutung dieser Elemente in der Litteraturgeschichte einerseits und in der Musikgeschichte anderseits ausmacht. Dies ist sowohl historisch als auch formal, aus den Kunstmitteln, begründet. Der Gegensatz des Klassischen und des Romantischen ist in der Musik zufolge ihrer Allgemeinheit und Unstofflichkeit eigentlich nur an den eingangs besprochenen formalen Verhältnissen feststellbar, da dem Stoff nach die Musik, allgemein gefaßt, überhaupt a priori romantisch geartet ist, insofern sie dionysisch, mystisch, gestaltlos, unfaßlich, auflösend, unirdisch, zeitlos, ideal ist [5]); im Augenblicke aber, wo sie einen konkreten (dinghaften) und gestalteten Stoff sucht (was sie notwendig nur außerhalb ihres engeren Bereichs vermag), wo sie also Programmusik wird, muß sie erst recht romantisch werden, da nämlich die Programmusik durchaus Idee und Errungenschaft der romantischen Musikepoche ist. Daher hat Schumanns Zweifel (Ges. Schr. I, 40), ob „sich in der Musik, *als romantisch an sich*, eine besondere romantische Schule bilden könne", eine weittragendere Bedeutung, als bloß die einer beliebten romantischen Verallgemeinerung des Begriffs der Romantik, wie etwa bei den Brüdern Schlegel, bei Novalis und Tieck. Und hier ergibt sich vollends ein Gegensatz zwischen musikalischer und litterarischer Romantik: Die klassische Musik ist *absolut* in einem stilistischen, wie in einem ideellen Sinne; und soweit die romantische Musik dies aufhebt und (im Sinne der Programmusik) aus sich herausstrebt, tritt sie als konkretisierend (und daher auch in der Tonmalerei zum Naturalismus neigend) in Widerspruch zur litterarischen Romantik (daher das absprechende Urteil der Brüder Schlegel über die Programmusik, allerdings in deren Anfängen, und vielleicht auch die Abneigung Wagners dagegen); während anderseits das selbe Streben auch in litterarischem Sinne romantisch ist (man denke an die Phantasien Wackenroders und Tiecks), da hier in doppelter Gestalt Synthese des Mannigfaltigen vorliegt: einesteils in der Synthese verschiedener Kunst- und Sinnessphären, anderenteils in der Synthese einer

[5]) Der junge Wagner formuliert die absolute Wesenheit der Musik in seiner Novelle „Ein glücklicher Abend" (I, 183) in dem berühmten Satz: „Das, was die Musik ausspricht, ist ewig, unendlich und ideal; sie spricht nicht die Leidenschaft, die Liebe, die Sehnsucht dieses oder jenes Individuums in dieser oder jener Lage aus, sondern die Leidenschaft, die Liebe, die Sehnsucht selbst, und zwar in den unendlich mannigfaltigen Motivierungen, die in der ausschließlichen Eigentümlichkeit der Musik begründet liegen, jeder andern Sprache aber fremd und unausdrückbar sind." Hiemit gibt Wagner der Musik einen ähnlichen Rang unter den Künsten, und aus den nämlichen Gründen, wie Schopenhauer in den Parerga (II, § 21) der Philosophie unter den Wissenschaften.

im klassischen Sinne bereits strukturarmen Mannigfaltigkeit in der Einheit einer dichterischen (zumeist im Titel gegebenen) Idee. Hier wird eben an Stelle der klassischen Einheit der Musik in ihrer eigenen Form eine fremde Einheit gerückt; wie denn auch die musikalische Romantik, ganz analog zur litterarischen, Gleichgewicht und Ruhe der Klassiker für Heftigkeit und Zerrissenheit eintauscht, was sich formal auch in dem ungeheuren Aufschwung der Chromatik gegenüber der im Klassischen (auch im wörtlichen Sinne!) tonangebenden Diatonik kundtut.

Hier sind wir eben wieder bei der formalen Kontrastierung von Klassik und Romantik in der Musik. Da dies Formale, wie schon gesagt, die einzige unbedingt gültige Antithese in jenen Musikströmungen bietet, ist es nur natürlich, daß die eingangs aufgestellten Merksätze

$$f\,(I) = x \text{ für die Klassik und}$$
$$f'\,(F) = x' \text{ für die Romantik}$$

in keiner Kunst so ausgeprägte Geltung finden, wie eben hier. Der sachliche Grund hiefür liegt in der Allgemeinheit des Tones, dergegenüber z. B. das Wort durch seinen Begriffsinhalt individuell bestimmter erscheint. Daher kommt es, daß Brahms (wie eingangs erwähnt) ganze Seiten klassischer Musik unspezifisch finden kann, während dies in der klassischen Dichtkunst höchstens von einigen Zeilen oder Absätzen, Versen oder Strophen gelten können wird. Denn hier tritt nicht bloß der Stil, die Ausdrucksweise, sondern auch die ganze Denkweise, die geistige Struktur des Verfassers charakteristisch zutage, und Ansicht und Meinung wirken individuell mitbestimmend. Immerhin war es aber auch hier möglich, daß Goethe ein Gedicht Georg Jacobis zugeschrieben werden, seine Kunstlieder in den „Stimmen der Völker in Liedern" für echte Volkslyrik genommen werden konnten — von Prosa gar nicht zu reden; daß ein Bruchstück einer Klopstockischen Ode selbst von neueren Forschern (unter der Aufschrift „Der Tod") für echten Hölderlin angesehen werden konnte u. s. f. Und wenn in der Musik selbst dem fachmännischen Urteil die Frage dunkel bleiben kann, ob diese oder jene von den 125 Haydnischen Sinfonien echt oder bloß unterschoben sei, so wird derselbe fachmännische Blick in der Litteratur vielleicht bloß bei einem Zweizeiler, dem Distichon der „Xenien", schwanken müssen, ob er Goethe oder Schiller zuzuschreiben sei. Freilich wird man auch nicht finden, daß Ähnliches in der romantischen Kunst nicht vorkomme; doch ist dies dann Manier und Nachahmung, während es beim Klassiker natürlich und eigenwüchsig entsteht; dem Romantiker stößt solches zu, dem Klassiker gelingt's; beim Romantiker ist es Schwäche, beim Klassiker aber Sieg!

In der Musik spezialisiert sich nun der besagte Gegensatz im formalen Streben von Klassik und Romantik meist auch noch auf die Schöpfertätigkeit des einzelnen Künstlers. Beim Klassiker wird hier der einmal errungene

Stil in immer neue Formen gegossen, ohne selbst anders verändert zu werden als im Sinne der Abwandlung, der Variation; der Romantiker hingegen sucht seinen Stil in jedem seiner Werke möglichst anders und neu zu gewinnen. Mit Hans Joachim Mosers Terminologie ungefähr zu reden, bleibt sich also der Persönlichkeitsstil des Klassikers womöglich gleich, und sein Stil als solcher ändert sich tunlichst nur mit dem Zeit- und Gattungsstil; beim Romantiker hingegen ändert er sich nicht bloß mit diesen, sondern vor allem auch mit dem Werkstil. So unterscheidet sich (bei unserem obigen Vergleich zu bleiben!) ein Haydnisches Quartett vom anderen stilistisch nur wenig oder gar nicht, und in merklicher Weise bloß dort, wo der Abstand der Entstehungszeiten sehr beträchtlich ist; hingegen wird es von einem Oratorium oder Singspiel desselben Meisters im Stil naturgemäß und aus allen Lebensaltern durch das Genre deutlich unterschieden sein. Ganz anders steht bei einem Kleist, Weber, Wagner ein Werk dem andern, gerade auch bei Gemeinsamkeit der Kunstgattung, gegenüber, wie eine Welt der anderen, ohne allerdings den Zusammenhang der Persönlichkeit vermissen zu lassen: Der romantische Geist wandelt sich nicht ab, sondern gebiert sich immer neu, das einmal Erreichte ist, wie erreicht, so überwunden; er kann sich nicht wiederholen, sondern erschöpft sich mit jedem seiner Werke in einer Richtung seiner romantischen Vielgestalt. Daher auch der augenfällige Unterschied in der Menge der Produktion: die herdenweise entstehende klassische (z. B. eben Haydnische) Sinfonie-, Sonaten-, Kammer- und Kirchenmusik, aber schon die 9 Sinfonien und 16 Streich-Quartette Beethovens oder die 13 abgeschlossenen Bühnenwerke Wagners, die ja im wesentlichen (von der Faust-Ouvertüre, den 5 Wesendonck-Liedern, dem Siegfried-Idyll und etlichen Erstlingsversuchen abgesehen) sein gesamtes musikalisches Schaffen ausmachen.

Im formalen Gegensatz von Klassik und Romantik tritt nun aber, gleichfalls am deutlichsten in der Musik, der historisch bedeutendste Fall ein, wo die idealen Extreme sich nicht nur berühren, sondern geradeswegs decken. Die Möglichkeit einer Identität der radikalen Gegensätze, deren Erkenntnis als letzte Folge aus dem romantischen Monismus hervorgeht, ist eine der tragfähigsten Ideen der Romantik, wie sie bei Novalis, Schlegel, Hölderlin, Shelley, Schelling, Hegel, Schopenhauer, und auch in Kleists Schrift „Über das Marionettentheater" [6]) geistreich zum Ausdruck kommt. Und diese Idee oder, richtiger, Denkweise liegt auch Kleists theoretischer Auffassung vom Form-

[6]) Hier wird das „unendliche Bewußtsein" „die Göttlichkeit" und das Unbewußtsein mit Bezug auf ein Drittes: die Unschuld, die Grazie gleichgehalten. Aehnlich spricht später Schopenhauer die Naivität als Kennzeichen des Genius an, die andererseits doch auch die Eigentümlichkeit der Unbelehrtheit ist. Bei ihm, wie auch bei einer Reihe anderer Denker, findet sich überdies die bedingungslose Identifikation der Gegensätze (meist subkonträrer) vornehmlich in der Gleichsetzung von Mikrokosmus und Makrokosmus („Seele und Weltseele") und deren mannigfaltigen Analogien.

problem in der Kunst unbewußt zugrunde, wie er sie in seinem „Brief eines Dichters an einen andern" niedergelegt hat. Fordert der Klassiker von der vollendeten Form, daß ihr nicht die geringste Spur der Mühe des Formenden anhafte — und eben dort am wenigsten, wo sie am sauersten gewesen — so sieht Kleist als romantischer Individualist das Kennzeichen „aller echten Form" in ihrer Unauffälligkeit überhaupt, d. h. darin, „daß der Geist augenblicklich und unmittelbar daraus hervortritt, während die mangelhafte ihn, wie ein schlechter Spiegel, gebunden hält und uns an nichts erinnert, als an sich selbst". In diesem Vergleich der Form mit dem Spiegel verrät sich am deutlichsten Kleists identifizierende Anschauung: er wünscht die geformte Idee spiegelgleich mit der ungeformten, und wie ein Spiegel umso vorzüglicher ist, je weniger man ihn als solchen wahrnimmt, so ist auch die Form umso vollkommener, je weniger sie die Blicke auf sich zieht. Kleist in seiner romantischen (und vor allem gut Kleistischen!) Unbedingtheit und Draufgängerei geht allerdings in dieser Forderung so weit, daß der Formenkundige selbst die Form, der Spiegelmacher selbst den Spiegel nicht beachten dürfen solle; er vergißt, daß stäts nur der Laie, der naive Genießer das Verhältnis ungetrübt, ohne willkürliche Verschiebung des Schwerpunkts, erfassen wird. An sich aber, als Feind jedes Formalismus, wie sich Kleist hier zeigt, fühlt er, daß die Form, dort, wo sie der Idee am reinsten entspricht, auch wenn sie (im romantischen Sinne) ganz aus dem individuellen Charakter der Idee geboren ist, doch wieder nur typisch sein kann; und daß sie als solche im Strom der allgewohnten Natürlichkeit, wie diese eben (im klassischen Sinne) in einer schmiegsamen Tradition: der Konvention, sich ausdrückt, untergehen muß. Hier ergibt sich ihm mithin (freilich ohne ihm als solche klar ins Bewußtsein zu treten) eine Identität des Charakteristischen und des Typischen, beides im radikalen Sinne begriffen. — Demselben Gedanken in anderem Gewande und neuer Bedeutung begegnen wir nun auch bei Wagner, wenn er in seinem theoretischen Hauptwerk (IV, 97) verkündet:

> „Das Drama unterscheidet sich als vollendetstes Kunstwerk von allen übrigen Dichtungsarten eben dadurch, daß die Absicht in ihm durch ihre vollständigste Verwirklichung zur vollsten Unmerklichkeit aufgehoben wird: wo im Drama die Absicht, d. h. der Wille des Verstandes noch merklich bleibt, da ist auch der Eindruck ein erkältender, denn wo wir den Dichter noch wollen sehen, fühlen wir, daß er noch nicht kann. Das Können des Dichters ist aber das vollkommene Aufgehen der Absicht in das Kunstwerk, die Gefühlswerdung des Verstandes."

„Die Absicht" — das ist der ausdrückende, der formende Wille: so fordert auch Wagner von einem wahren Gelingen das Aufgehen dieses Formalen in der dadurch ideal verwirklichten Idee; und an seiner Forderung einer Um-

setzung von Gefühl in Verstand (also kontradiktatorischer Gegensätze, nach seiner Auffassung) erkennen wir abermals die identifizierende Bestrebung.

Kleists geistreich hingestelltes Ideal ist nun freilich in seinem Werk nur sehr wenig Wirklichkeit geworden; dazu ist er noch zu einseitig Romantiker, zu heftig, zu wuchtig, zu hartnäckig in seinem Ausdruck (man denke nur an das geistreiche Wort Brentanos: Kleists Personen redeten zu einander, als wenn sie alle taub wären!). Doch wie in dieser Richtung ein weittragendstes Gelingen zu denken ist, darüber werden wir uns am leichtesten aus einer Gegenüberstellung Mozarts und Beethovens klarwerden: Ein naheliegender (und auch bei Richard Wagner berührter) Unterschied in rein künstlerischer Hinsicht drängt sich hier darin auf, daß die Durchführungen, der schwierigste und gewichtigste Teil der klassischen Sonatenform, bei Mozart noch als gemacht, bei Beethoven aber als geworden erscheinen, was mit der allgemeineren Einsicht Wagners (Entwürfe, Gedanken und Fragmente, S. 69) parallel läuft: „Der Musiker (wird) von außen her in seine Kunst eingeführt; Mozart starb, als er an das Geheimnis drang. Beethoven zuerst trat ganz hinein." Sonach hätte Mozart seine musikalischen Gedanken nach oder an Hand der überlieferten Form zu ende gedacht, Beethoven sie aber bereits in jener Form aus gedacht. Beethovens Ideenbildung verwächst (in seiner Reifezeit) mit der gegebenen Formidee so vollkommen, daß er in gar keiner anderen Form denken kann, als eben in der gegebenen. Der formale Ausdruck steht nunmehr, nach klassischem Prinzip, im vollkommenen Einklang mit der Überlieferung, und ist dennoch zugleich, nach der romantischen Ideologie, ganz aus der individuellen Natur der Idee herausgewachsen: Idee und Form sind dem Künstler eins und identisch geworden. In diesem Idealfall sind die beiden vorhin wieder angeführten Formeln

$$\begin{cases} f(I) = x \\ f(F) = x \end{cases} \quad \text{und}$$

für ein und das selbe Kunstwerk (gleichzeitig) gültig und also gleichzusetzen; woraus, sobald wir die Funktionen („f"), die Abhängigkeiten, ebenfalls gleich annehmen, sich ergibt, wovon wir ausgegangen sind: daß nämlich I und F gleichwertige Größen, Idee und Form identisch geworden sind. Hiedurch verliert natürlich die Form ihre Absolutheit, ihr fühlbares Dasein bloß um ihrer selbst oder um der Konvention willen, wie es Wagner zu wiederholten Malen bei Mozart als „banale Form" angreift; an Stelle des noch kenntlichen Zusammenwirkens von Inhalt und Form tritt das ideale Kunstwerk als reinste Idee („reiner Geist" im Sinne Kleists) und zugleich eben hiedurch als reinste Form, als unkenntliche Form.

Hier treffen der klassische und der romantische Geist in idealster, von allem Zufälligen befreiter Einfalt und Reinheit in einem Punkt zusammen; ihm strebten sie beide in entgegengesetzten Kurven, in + und —, zu und fänden

sich, wenn sie ans Ziel gelangten: zu ihrer beider Ziel, dem idealen Kunstwerk. Der ganz große Schöpfer aber in seinem genialen Instinkte geht beide Wege zugleich, er nimmt gleichsam (im Sinne der physikalischen Addition der Kräfte gedeutet) die Gerade zu jenem Treffpunkte auf der Nullachse zwischen beiden entgegengesetzten Kurven — und er erreicht das unendlich Ferne. Dadurch überwindet er aber die Gegensätze in sich und schafft aus ihrer Synthese ein Drittes: seine eigene alleinige und souveräne Künstlerschaft; so wie es Nietzsche im Nachlaß der Umwertungszeit von der Musik aussagt: sie sei „die Versöhnung der inneren Gegensätze zu etwas Neuem, Geburt des Dritten".

Dasselbe großartige Phänomen wie in Beethoven wiederholt sich nun, mutatis mutandis, in Richard Wagner: er, dessen ganze Tätigkeit, im Gegensatz zu Kleist, ein großes Gelingen ist, hat auch dieses halb bewußte, halb unbewußte Ziel seines Strebens erreicht. Gegenüber Beethoven erscheint freilich die äußere Aufmachung entgegengesetzt: Beethoven bleibt äußerlich Klassiker, indem er der formalen Tradition treu bleibt, er ist in seiner reifen Zeit der Form nach Klassiker, dem Geiste nach Romantiker; Wagner hingegen geht als Romantiker ans Werk, indem er sich erst entgegen aller herrschenden Tradition eine neue Form selbst erschafft, nach seinen schon genannten Worten:

„Wie fang ich nach der Regel an?"
„Ihr stellt sie selbst und folgt ihr dann."

Einmal mit seiner neuen Form vertraut und ihr Meister geworden,[7]) will er nun nur, was Beethoven als Meister nicht anders kann: in dieser Form allein denken und dichten. Das Willensmäßige, das auf das Neue der Form gerichtet ist, die Selbsthilfe, die freie Tat im romantischen Sinne, trennt Wagner hier von Beethoven. Allein auch diese „freie Tat" ist, wie wir im vorigen erfahren haben, eine große Notwendigkeit der Geschichte, ein bloßer Durchbruch des allgemeinen Dranges und Bedürfens. So ist

[7]) In ähnlichem Gedankengange, wie bei seiner eben berührten Unterscheidung Mozarts und Beethovens, sagt Wagner von sich selbst in der „Mitteilung an meine Freunde" (1851), er habe „die Fähigkeit des musikalischen Ausdrucks" sich „in der Weise anzueignen gehabt, wie man eine Sprache erlernt". Und er fährt fort: „Wer eine fremde, ungewohnte Sprache noch nicht vollkommen innehat, ... ist ... für jede seiner Kundgebungen in der Beobachtung der formellen Regeln der Sprache befangen ... er muß seine Empfindungen und Anschauungen für ihre Kundgebung selbst nach dem Ausdrucke modeln, dessen er nicht so mächtig ist, wie der Mutterspräche ... Jetzt hatte ich aber die Sprache der Musik vollkommen erlernt; ich hatte sie inne wie eine wirkliche Mutterspräche; in dem, was ich kundzugeben hatte, durfte ich mich nicht mehr um das Formelle des Ausdrucks sorgen; er stand mir zu Gebote, ganz wie ich seiner bedurfte ..." — Erwägen wir übrigens, daß die Gewinnung der Mutterspräche Urerlebnis, das spätere Hinzulernen einer fremden Sprache aber Bildungserlebnis ist, so sehen wir uns hier in einer Identifikation von beidem durch die Tat wieder an Kleist erinnert! (s. oben).

diese individuelle Tat im Kerne typisch, wie Wagners bis an die Grenzen der Möglichkeit charakteristische Kunst im Kerne typisch ist — und Klassik und Romantik finden sich hier abermals versöhnt zusammen. So ist er auch Träger des Kunststromes und doch zugleich der Getragene.

Mit der Erkenntnis dieser synthetischen Wesenheit Wagners sind alle die scheinbaren Widersprüche, die ihn umstricken, entwirrt, die Paradoxe seiner unoriginellen Originalität, seiner gebändigten Zerrissenheit, dieser schmerzlichen Lebensfreude seines positiven (hoffenden und bauenden) Pessimismus, seiner berauschten Hoheit, seiner subjektiven Objektivität — kurz, seiner typischen Persönlichkeit. Als solche ist Wagner tatsächlich, was wir eingangs allgemein angedeutet, verkörperte Sonderrichtung, er ist der Romantiker par excellence, in dem jedoch das Romantische klassische Prägung erhält, ja geradeswegs klassisch wird; er ist der absolut Eigenwüchsige, Eigenwillige, er bringt das absolut Neuartige — und doch nur aus dem Stamm der mächtigsten Geschlechter, aus dem Willen der Jahrhunderte, aus dem Besitz der Väter hervorgewachsen und herausgeschaffen. So tritt er als ein Drittes zwischen Klassik und Romantik, von dieser ausgehend, auf dem Gipfel der Reife aber beides in einheitlich-einiger Gegensätzlichkeit zu einem Dritten, Niedagewesenen zusammenfassend.

Der Vergleich mit der Romantik in großen Zügen wird dieses Bild zur Ganzheit ründen.

Wagners Verhältnis zur musikalischen Romantik ist im historischen Sinne ziemlich eindeutig; galt er doch selbst mit Liszt als Haupt der sog. neuromantischen Strömung der 40er und 50er Jahre in Deutschland, die, in ihrer Weimarer Gruppe, ein musikalisches Jungdeutschland vorstellt, dem Wagner seinerseits gleichfalls nicht fernstand. Dies schließt allerdings nicht aus, daß er, als prinzipieller Gegner der Programmusik (wie schon erwähnt), noch in Oper und Drama (III, 348 ff.) „die Berliozische Neuromantik" mit parteilicher Heftigkeit aburteilt und selbst noch in seinem Brief „über Franz Liszts symphonische Dichtungen" (V, 250), wo er endlich zur Aussöhnung mit der Programmusik im Hinblick auf diesen seinen Freund gelangt ist, von seiner eigenen „drolligen Lage" spricht, „gerade mit unter die Programmusiker gezählt und mit ihnen in einen Topf geworfen zu werden." Nichtsdestoweniger ließ Wagner in den Jahren seines kühnsten Aufschwungs gerade von dieser Seite sowohl Berlioz als auch Liszt, als auch andrerseits Schumann und dessen (rein „vokalen") Fortsetzer in der Entwicklung des deutschen Gesangsstils, Robert Franz, anregend oder auch vorbildlich auf sich einwirken. Der musikalischen Frühromantik gegenüber (Spohr, Weber, Marschner und den ihnen geistig verwandten Meistern der napoleonischen Ära) erscheint Wagner als Schüler; seine unmittelbarste geistige Grundlage führt aber direkt zu der synthetischen Erscheinung Beethovens, dessen Erbe im höheren Sinne er zu werden wußte: ihn erfaßt er als stäte unwandelbare Grundfeste seines Fort-

baues, während er von allen Neueren in kritischer Auslese aufnimmt, wessen er bedarf. (Mozart gegenüber erscheint der junge Wagner romantisch eingestellt, wenn er das Requiem, die Jupiter-Sinfonie und, aus Neigung zum Volkstümlichen [8]), die „Zauberflöte" an ihm weitaus bevorzugte). Sind diese wesentlich romantischen Beziehungen für die Anfänge Wagners ausschlaggebend, so führt ihn erst sein Ausgang, durchs ganze Leben von dem einen Beethoven geleitet, schließlich zu Palestrina und Bach in den Schoß der klassischen und vorklassischen Musik zurück: über den Sturm seiner gewaltigen Dissonanzen zurück zur Anbetung der Konsonanz, von der höchsten Bewegtheit im Weltenkampfe zurück zur erhabenen Ruhe in sich selbst. Als Musiker ist Wagner jedoch in seinem Wesen nirgends und niemals als ausschließlich romantisch anzusehen, da er zeitlebens mehr im stofflichen als im gedanklichen Zusammenhang mit der romantischen Musikströmung seiner Zeit seinem über die Musik (als solche) gestellten allgemeinkünstlerischen Ideal zustrebte, das im Grunde die Entwicklung der romantischen Oper (trotz Weber) geradezu abbrechen und weit eher auf Gluck zurückgreifen mußte. In seiner musikalischen Denk- und Ausdrucksweise schöpft Wagner nichtsdestoweniger und ganz naturgemäß aus der Fülle seiner Gegenwart heraus, jedoch vorzüglich in dem Bestreben, gleichsam alles in der Musik bisher Dagewesene zur Bewältigung seiner großen Aufgabe zusammenzuraffen. Dasselbe gilt für Wagners Vorbilder in Litteratur und Philosophie, worin noch viel weniger schulmäßige Eindeutigkeit nachzuweisen ist. Alles, was, in der Litteratur z. B., von seinem Verhältnis zu Heinse, Jean Paul, Tieck, Hoffmann, ferner zu Heine, Laube und dem ganzen jungen Deutschland u. s. f., bekannt ist, wiegt die eine Tatsache seines innerlichsten Zusammenhangs mit dem griechischen Drama und den deutschen Klassikern auf der einen, mit Shakespeare und den Spaniern auf der anderen Seite an nachhaltiger Bedeutung für ihn nicht auf.

Wie also Wagner alles mit Bezug auf seine alleinstehende Aufgabe aufnimmt, so nimmt er auch alles in diesem Bezuge gewertet wahr, und beides, Inhalt und Wert, macht er sich selbstherrlich zu Diensten. So ist es eben auch sein letzter Schluß über Sinn und Wert der Programmusik (Bayreuther Blätter, 1879), daß die Instrumentalmusik in diesem ihrem Streben aus sich heraus (zu einer anderen „Kunstart" hinüber) in letzter und höchster Potenz

[8]) Dieser Hang, der im „Fliegenden Holländer" so kraftvoll zutage tritt (hier noch als Erbe des Singspiels und der romantischen Oper), verrät sich auch in seinen reifsten Werken noch zummindesten in der bewußten oder unbewußten Beeinflussung seiner musikalischen Phantasie durch volksmelodische Elemente. So nach seinem eigenen Hinweis die „traurige Weise" im Schlußakt des Tristan durch den Klageruf der venezianischen Gondoliere; und das Beckmesserlied im Mittelakt der Meistersinger möglicherweise durch ein Tartarenlied, das Wagner in Rußland gehört haben konnte. (Diese Annahme legt eine in der Doegenischen „Lautbibliothek" zu Berlin enthaltene Aufnahme eines solchen Liedes nahe.)

zum musikalischen Drama hinführen mußte, dem nun andererseits die durch die Programmusik gewonnenen neuen Möglichkeiten und Ausdrucksfähigkeiten der Musik zugutekommen konnten: es zeigte sich, wie er sagt, „daß grenzenlose Verirrungen, welche den Geist der Musik ernstlich zu schädigen drohten, von dem weiteren Verfolge der Ausbeutung jener [neuerworbenen] Fähigkeiten nur dadurch ferngehalten werden konnten, daß diese Richtung selbst offen und unverhohlen sich dem Drama zuwandte." Was Wagner nämlich, wie wir hier sehen, im ideellen Sinne (eben durch die Auffassung seiner Aufgabe) besonders von der musikalischen Romantik seiner Zeit trennen mußte, ist nicht seine synthetische Bestrebung, die allen Romantikern, welcher Art immer, gemeinsam ist, wohl aber der ideale Radikalismus, mit dem er dies und alles in Angriff nahm und in einen Punkt zusammenschaute. Dieser ideale Radikalismus, der ihm, wie soeben gezeigt worden, die Versöhnung der Gegensätze in ihm selbst ermöglichte, erscheint (in dieser Eigenschaft) als der wichtigste und eigentümlichste Zug seiner Persönlichkeit: er ist es auch, der die Forderung des musikalischen Dramas aufstellt und tätig zu verwirklichen weiß.

So verwirft schon der jüngere Wagner implicite die Programmusik und ebenso andrerseits das Schauspiel mit Musik (wie der ältere z. B. in der oben angeführten Stelle über die Stellung der Musik im Drama), wenn er sagt (III, 139 f.): „Der Wille zum gemeinsamen Kunstwerke entsteht . . . in jeder Kunstart unwillkürlich, unbewußt von selbst, sobald sie, an ihren Schranken angelangt, der [ihr] entsprechenden Kunstart sich gibt, nicht aber von ihr zu nehmen strebt: ganz sie selbst bleibt sie, wenn sie ganz sich selbst gibt: zu ihrem Gegenteil muß sie aber werden, wenn sie endlich ganz von der anderen sich nur erhalten muß: ‚wes Brot ich esse, deß Lied ich singe'. Wenn sie aber ganz einer anderen sich gibt, so bleibt sie auch ganz in ihr enthalten, vermag ganz aus ihr in die dritte überzugehen, um so im gemeinsamen Kunstwerke in höchster Fülle ganz sie selbst wiederum zu sein." — Hier haben wir die Begründung der soeben mitgeteilten Ablehnung der Programmusik als einer Halbheit, die, radikal an die Grenzen der Möglichkeit getrieben, so Musik als Dichtkunst ad absurdum führen müßte; und wir haben zugleich den ganzen Wagnerischen Radikalismus, der die Vereinigung des Gegensätzlichen von Grund auf und in einem Dritten erstrebt: durch die „Selbstvernichtung" dieser Gegensätze (wie er es am gleichen Ort kurz vorher andeutet — III, 138), die durch das Aufgehen in das Dritte aufhören, sie selbst zu sein. So sehen wir einen weiteren scheinbaren Widerspruch in Wagner erklärt: wir sehen ihn gerade als Separatisten, als Gegner der Vermengung der Künste, die Vereinigung der Künste im Sinne eines untrennbaren, sinnlich dargestellten Organismus (wie weiter oben erklärt) verwirklichen.

Die Versöhnung der Gegensätze durch den Radikalismus bestimmt das

Denken Wagners auch anderwärts in großen Zügen, ohne freilich als allgemeines Prinzip erkannt zu sein; ähnlich wie sie auch bei Nietzsche nicht zu verkennen, wenngleich nicht überall erkannt ist. Es scheint, daß diese Denkweise, wie sie selbst nur eine kühne Steigerung und Vertiefung des romantischen Monismus (die Synthese der Gegensätze bis zu ihrer Identifikation) bedeutet, auf dem romantischen Boden des „Grenzfalls" am ursprünglichsten gedeiht, wie wir ihn sowohl in Wagner als auch in Nietzsche, wenn auch auf sehr verschiedene Weise, verkörpert finden. Zugleich aber ist sie, eben da sie mit innerer Notwendigkeit aus der Gegensätzlichkeit dieses romantischen Grenzfalls entspringt, die Waffe, das selbstgeschaffene Bewältigungsmittel des Grenzentsprossenen gegen die Widersprüche der eigenen Natur, also zur Überwindung dieses Romantischen in ihm.

Wie sehr Grenzfall, Monismus und Romantik Hand in Hand gehen, erhellt in besonders schlagender Weise das Aufkommen der Frauenemanzipation im romantischen Zeitalter, die einerseits ein Streben nach Verwischung der Geschlechtsgegensätze und Verherrlichung des Mannweibes, andrerseits aber, offenbar als dessen biologische Ursache, eine Mehrung der geschlechtlichen Mischtypen (d. h. im Sinne von Otto Weiningers Gesetz der geschlechtlichen Affinität: Zwischenstufen zwischen „M" und „W") mit sich bringt oder vielmehr zum Ausgang hat.

Vergleichen wir nun diese Erscheinung des Mannweibes, wie es (als Grenzfall) der romantischen Zeit neuerdings eigentümlich, zugleich aber auch von ihr gewollt ist, wofür wir die Ausführungen Ricarda Huchs, der Geschichtsschreiberin der Romantik und Heroldin auch dieses ihres Ideals, als maßgeblich begreifen können [9]) — mit Wagners denkerischer Einstellung zum Weibe, wie er sie besonders scharf in folgendem ausgedrückt hat (III, 160).

„Genau nur in dem Grade, als das Weib bei vollendeter Weiblichkeit, in seiner Liebe zu dem Manne und durch sein Versenken in sein

[9]) „Blütezeit der Romantik" (5. Aufl., Leipzig 1913: z. B. S. 86, 167, 201 ff., 206 [!], 268 ff u. w.) Der dort dargelegte Standpunkt ist allerdings nicht einheitlich und zusammenhängend. Die Baaderſche Androgynenlehre besagt zunächst in abstracto nichts anderes (nur in mystischer Einkleidung statt in empirischer Form), als die Schopenhauerische Metaphysik der Geschlechtsliebe („Die Welt als Wille und Vorstellung" II, Kap. 44): daß nämlich die Liebe der instinktiv ins Bewußtsein tretenden Fähigkeit zweier Individuen verschiedenen Geschlechts entspringe, sich zum reinen Menschentypus zu ergänzen und auszugleichen; was nun von Baader und seinen Vorgängern als Ziel und Ideal begriffen wird. Hieraus folgt aber mit keinerlei Notwendigkeit, daß etwa extreme Männlichkeit und Weiblichkeit zu „überwinden" und, was ja der Sinn der Androgyne ist, in einem Individuum zu verwischen sei: denn ebensogut wie die Grenzfälle können die Extreme nach dem eben erwähnten (aus dieser Auffassung der Liebe abgeleiteten) Gesetz der geschlechtlichen Affinität ausgeglichen werden. Daß trotzdem auch Schopenhauer (a. a. O., Ed. P. Deußen, S. 624) davon spricht, daß die Weiblichkeit „bis zur anmutigen Androgyne steige" (wie schließlich ähnlich auch Weininger), beweist einen ursächlichen Zusammenhang mit jener Erkenntnis nicht, vielmehr nur die Allgemeinheit der Neigung zum Mannweibe bei den Romantikern.

Wesen, auch das männliche Element dieser Weiblichkeit entwickelt und mit dem rein weiblichen in sich zum vollkommenen Abschlusse gebracht hat, somit in dem Grade, als sie dem Manne nicht nur *Geliebte*, sondern auch *Freund* ist, vermag der Mann schon in der Weibesliebe volle Befriedigung zu finden."

und in Anmerkung hiezu: „Die Erlösung des Weibes in die Mitbeteiligung an der männlichen Natur ist das Werk christlich germanischer Entwickelung." — und ferner (III, 389): „Das Weib erhält volle Individualität erst im Momente der Hingebung."

Sonach strebt auch Wagner nach der Synthese der Geschlechtsgegensätze im Sinne einer „Vermännlichung des Weibes", doch auf einem der geläufigen Romantik und Emanzipation ganz entgegengesetzten Wege. Dem romantischen Emanzipationsfreunde, wie eben Ricarda Huch, ist das vermännlichte Weib letzten Endes doch nur im realen Sinne ein Weib mit männlichen (geschlechtsfremden) Eigenschaften, die virago oder Androgyne: also ein Zwitter *in sich selbst*. Wagner hingegen sucht den radikalen Typus des Weibes, „das Weib bei vollendeter Weiblichkeit", mit dem radikalen männlichen Typus tatsächlich *in der Idee* zu versöhnen, indem er im Sinne Kants, doch freilich über diesen hinaus, das Weib durch die Liebe, durch die Hingebung der Liebe, den Mann in sich aufnehmen und so (mit Kant zu reden) den ganzen Menschen erst werden läßt. Das Weib, das, solange oder bevor nicht die Liebe sein Leben ausfüllt, nach Wagners Überzeugung keine eigene abgeschlossene Individualität besitzt, nimmt durch die Liebe das männliche Element auf und ergänzt sich so zur menschlichen Individualität. Im Sinne Huchs und der Romantik ist also das vermännlichte Weib eine reale Mischung aus Mann und Weib, aus männlichen und weiblichen Komponenten oder Wesensteilen; bei Wagner hingegen eine ideale Vereinigung von Mann und Weib, Synthese zweier Individualitäten, oder eigentlich des Plans einer Individualität mit einer fertigen, in der Liebe, zu einem höheren Dritten. Wagner ist radikal, die Romantik kompromißhaft: die Verhältnisse wiederholen sich bei Wagner in genauer und folgerichtiger Analogie (weil eben im untrennbaren gedanklichen Zusammenhange) mit seiner radikalen Auffassung des Gesamtkunstwerks (und des Reinmenschlichen), mit seiner Synthese männlicher und weiblicher Kunst in diesem. Denn wie er, nach seinen oben angeführten Worten, von der nach Synthese strebenden Musik fordert, daß sie nicht (als Programmmusik) von der Poesie nehme, oder (als Begleitmusik) durch die Poesie von sich nehmen lasse, sondern ihr *ganz sich selbst gebe*, so vermännnlicht sich ihm auch das Weib nicht durch Annahme männlichen Wesens, sondern durch seine volle Hingabe daran; und wie die Musik durch jene Hingebung schöpferisch in dem Gesamtkunstwerk als Drittem aufgeht, so das Weib durch die Hingebung im Menschen. Dieses Urverhältnis der Gegensätze zu einander in der Be-

ziehung von Mann und Weib tritt Wagners versöhnendem Radikalismus so stark und unabweislich ins Bewußtsein, daß er, wo immer er von dem Ausgleich oder der Vereinigung des Gegensätzlichen handelt, daran gemahnt, sei es auch nur, indem er die Gegensätze als einander „vermählt" bezeichnet: das Verhältnis von Mann und Weib wird ihm zum Urverhältnis der Dinge überhaupt.

Dieser ideale Radikalismus, den wir nun deutlich von dem mehr scheinbaren Radikalismus des Draufgängerischen verschieden erkennen (an dem es ihm freilich, selbst noch in reiferen Jahren, auch keineswegs gebracht!), läßt uns nunmehr den Kreis schließen, indem er uns zur Erscheinung Kleists zurückführt. Denn wenn wir in der synthetischen Wesenheit Wagners seinen entschiedensten Zusammenhang — ideell und gefühlsmäßig — mit der Romantik erkennen, ja eigentlich seinen ganzen Hervorgang aus ihr, so ist doch zugleich in seiner besonderen Art hierin, durch das Hinzutreten seines Radikalismus, sein ganzer Hinausgang über die Romantik gegeben: Von Kleist nun, an dem der unvoreingenommene Blick neben und in der Gefühls- und Empfindungswelt eben jene synthetische Wesenheit mit Wagner gemeinsam erkennen muß, und bei dem wir gleichfalls, wenn auch nur von ferne, der Identifikation der Gegensätze (der Wurzel des idealen Radikalismus) begegnet sind, wird sich uns eben in Grad und Bedeutung des Wagnerischen Radikalismus gegenüber dem seinigen der Hinausgang Wagners über die Romantik am deutlichsten abheben.

Es ist hiemit nicht beabsichtigt, ein Streben Kleists von der Romantik weg oder über sie hinaus in Abrede zu stellen; vielmehr muß gerade wieder sein Hang zum Realismus und Naturalismus als ein ihm mit Wagner gemeinsamer Zug erkannt und anerkannt werden; und es bleibt freilich nur die Frage offen, ob dieser Realismus (im Sinne des 19. Jahrhunderts) nicht abermals im Grunde lediglich Romantik ist, sei's auch in durchaus unterschiedlicher Gestalt, etwa nur eine teilweise Reaktionserscheinung gegen die Romantik, sonst aber gerade aus ihr emporgewachsen. Denn der Realismus steht selbst in seiner radikalsten Form, als Naturalismus, (soweit dieser überhaupt ernstlich zur „Kunst" gerechnet werden kann) nie in unvereinbarem Gegensatz zur Romantik, wie sich denn auch z. B. in der Erscheinung Gerhard Hauptmanns Naturalismus und reinblütige Romantik in schönster Verträglichkeit zusammenfinden, und ähnlich in Björnson, Ibsen, Strindberg. So scheint, wie eben diese Beispiele lehren, die Romantik im Verlaufe des 19. Jahrhunderts abermals in ein Paar von Gegenströmungen sich aufzulösen oder zu zerfallen durch ihre Selbstflucht im Realismus und ihre Selbststeigerung, in Reaktion hiegegen, im Symbolismus. Aus diesem Gegenpaar, dem also die Romantik begrifflich nicht sowohl entgegengestellt, als vielmehr übergeordnet erscheint, geht dann um die Jahrhundertwende dessen letzte Fortbildung im Impressionismus und Expressionismus hervor; was jedoch für

unseren Gegenstand nicht mehr unmittelbar in Betracht kommt. — Über diese Auffassung der Verhältnisse würden auch die ausgesprochenen realistischen Neigungen der Romantiker im engeren Sinne, namentlich auch der musikalischen in ihrer Neigung zur Lautmalerei und synästhetischen Naturschilderung, zu denken geben. Bei Wagner finden wir diese Neigung der musikalischen Romantik besonders in der Detailschilderung (man denke z. B. an das Gebaren der Zwerge im „Ring") in niedagewesener Entfaltung, nicht zu reden von seiner Stimmungsschöpfung durch Naturschilderungen, und die äußere Anlage der Meistersinger erhärtet an ihm diesen Zug auch im ideellen Sinne; er ist es ferner, der Szenerie und Bühnenbild der Wagnerischen Dramen (im Sinne der Illusionsbühne) bestimmt, weil nach der die Musik erklärenden Aufgabe, die Wagner dem Bühnenbild anweist, gerade ihm die Rolle eines der Realität annähernden Gleichnisses zufallen muß. Aber auch der Wagnerischen Annäherung des Gesanges an die Sprache im „Sprechgesang", an die natürliche Deklamation als naturalistische Deklamation, kann eine ähnliche Bedeutung nicht abgesprochen werden (man denke z. B. an das Seemannslied im Tristan mit seinem naturgetreuen Ausdruck der Unsicherheit des jungen Sängers im Intonieren); wiewohl hierin abermals gerade Wagners Synthetik und Radikalismus zum Ausdruck kommt: drei mannigfaltige und gegensätzliche Elemente, Gesang, Sprache und Pause (Schweigen) in einem vierten, der „unendlichen Melodie" [10]) aufgelöst, versöhnt, verbunden! Ähnlich geht von Wagners Naturschilderung unmittelbar sein großer symbolistischer Zug aus, gleichfalls eine eigentümliche Verquickung der Gegensätze, von Realismus und Symbolismus, darstellend, die sich in seinem Werk immer wieder findet. Wie die unendliche Melodie, welche in gewisser Hinsicht an den Realismus annähert, entspringt auch Wagners Symbolismus aus dem Reinmenschlichen seiner Kunst, aus ihrer Erhebung zu gleicher Höhe der Verklärung; und wie seine Naturschilderungen zugleich realistisch und ins Übersinnliche, ewig Bedeutsame hinweghebend sind, so findet überhaupt (umgekehrt betrachtet) die von ihm symbolisch erfaßte Mythen- und Wunderwelt vielfach in realistisch geschauten oder gehörten Bildern ihr Gleichnis: es ist dies die niedere konkrete Einkleidung,

[10]) Vgl. Wagners Ausführungen hierüber in der Flugschrift „Zukunftsmusik", vor allem den folgenden Satz: „. . . In Wahrheit ist die Größe des Dichters am meisten danach zu ermessen, was er verschweigt, um uns das Unaussprechliche selbst schweigend uns sagen zu lassen; der Musiker ist es nun, der dieses Verschwiegene zum hellen Ertönen bringt; und die untrügliche Form seines laut erklingenden Schweigens ist die unendliche Melodie", und den darauffolgenden Vergleich der unendlichen Melodie mit der Melodie des sommerabendlichen Waldes; ferner (nach einem Ausspruche, 1878) über Parsifals Erscheinen auf der Terasse (II. Akt, 2. Szene): „Im gesprochenen Drama wäre diese Pause unmöglich: die redende Pause — das ist das Eigentum der Musik"; schließlich im Tagebuch für Mathilde Wesendonck, 12. Oktober 1858: „Ich kehre nun zum „Tristan" zurück, um an ihm die tiefe Kunst des tönenden Schweigens für mich zu Dir sprechen zu lassen."

in der die hohe abstrakte Idee allein die den Dramatiker kennzeichnende Kraft, ja Notwendigkeit der Überzeugung gewinnt. So kontrastiert z. B. auch im ersten Bild des „Parsifal" die (wenn auch durch das Mittel der Phantasie) realistisch erschaute mittelalterliche Umwelt mit der symbolischen Gedankenwelt, ohne jedoch die Einheit im Ergebnis vermissen zu lassen, bis zu jenem Gipfelpunkt im Augenblick der Verwandlung, wo Parsifal, kurz nach dem realistisch gezeichneten Auftritt mit dem Schwan, ausruft:

„Ich schreite kaum —
doch wähn ich mich schon weit",

und Gurnemanz antwortet:

„Du siehst, mein Sohn,
zum Raum wird hier die Zeit." ...,

ganz im Sinne einer romantisch-monistischen Idee [11]); und umgekehrt sticht von dem weihevollen Tiefsinn des ganzen zweiten Bildes der im Wort- und Bühnenteil (also im realistischen Teil) derbe Abschluß mit Gurnemanzens Ruf ab: „... und suche dir Gänser die Gans!"

Zusammenfassend, was hier angedeutet wurde, gelangen wir zu dem Schluß, den Wagner in einem Brief an Mathilde Wesendonck (vom 29. Okt. 1859) selbst gezogen hat, wenn er „die Kunst des Überganges" als seine eigentümlichste Errungenschaft bezeichnet:

„... In meiner Natur liegt es ursprünglich, schnell und stark in den Extremen der Stimmung zu wechseln: die höchsten Spannungen können fast kaum auch anders als nah sich berühren ... Im Grunde hat auch die wahre Kunst keine andren Vorwürfe, als diese höchsten Stimmungen in ihrem äußersten Verhalten zu einander zu zeigen: das, worauf es hier einzig ankommen kann, die wichtige Entscheidung, gewinnt sich ja nur aus diesen äußersten Gegensätzen ... Ich erkenne nun, daß das besondere Gewebe meiner Musik ... seine Fügung namentlich dem äußerst empfindlichen Gefühle verdankt, welches mich auf Vermittelung und innige Verbindung aller Momente des Überganges der äußersten Stimmungen hinweist. Meine feinste und tiefste Kunst möchte ich jetzt die K u n s t d e s Ü b e r g a n g e s nennen, denn mein ganzes Kunstgewebe besteht aus solchen Übergängen —".

Diese Kunst des Überganges, nicht bloß in zeitlicher, sondern auch in transzendenter, künstlerischer Dimension (in der Verkettung und Aneinandergliederung der gegensätzlichsten Elemente), heiße sie nun „unendliche Melodie" als Wagners Idee, oder die proteische Gabe des Alles-durchfühlen-könnens

[11]) Bei Novalis in den Fragmenten (Ed. Minor II, S. 205 Nr. 104) so formuliert: „Zeit ist innerer Raum. — Raum ist äußere Zeit. (Synthesis derselben.)" und ähnlich; was offenbar eine kühne Folgerung aus dem psycho-physischen Gegensatz ist, dessen große Bedeutung er in anderem Zusammenhange (ebenda S. 311 Nr. 425) hervorhebt.

als seine Gefühlsweise, oder thematische und modulatorische Kunst u. s. f.[12]) als sein Können: diese Kunst, die sich, ins Gebiet des Denkens übertragen, als jener ideale Radikalismus offenbart, ist der Gipfelpunkt jeder möglichen Steigerung der monistischen und proteischen Fühl- und Denkweise des Romantikers.

In der Musik finden die Gegensätze und deren Übergänge ihren sinnfälligsten Ausdruck in den Klangstärken, also in der Dynamik. Diese nun ist bis zu Bach hinauf in älterer Zeit zunächst überhaupt nicht vorhanden — die einzigen Vortragsangaben betrafen bis dahin lediglich die Phrasierung —, später aber bloß registermäßig heterogen entwickelt: f gegen p stellend; erst im Laufe des 18. Jahrhunderts kommen die Überleitungen, die Crescendi und Diminuendi 2c. allgemein auf. Während es nun aber der Klassiker zumeist verschmäht und überdies (nach der Art seiner Kunst) nicht nötig hat, auf den Vortrag angelegentlich einzuwirken (wie er auch in seinen programmmusikalischen Neigungen an eine Festlegung des Programms gar nicht denkt), dokumentiert sich der durch den Eintritt der Romantik herbeigeführte stilistische Umschwung in dem ungeheuren Anwachsen der Vortragszeichen, namentlich auch der dynamischen, die nun nicht bloß von Phrase zu Phrase, sondern auch innerhalb dieser unablässig wechseln, überleiten, abtönen, verbinden — wie es sowohl dem neuen Gehalt dieser Kunst entspricht als auch dem Streben dieser Künstler nach der einzigartigen Form, die sie nun selbst in ihrer ganz besonderen, individuellen Auffassung dem Werke aufprägen und dem Nachschaffenden aufdrängen zu müssen glauben ... Wie hier im Ausdruck, so auch in seinen Mitteln (ganz analog beginnt die erfolgreiche Vervollkommnung der Instrumente namentlich zu ihrer chromatischen Brauchbarkeit in der romantischen Ära) in der Durchtönung und Verfeinerung des Orchesterkolorits und der Instrumentation überhaupt 2c. — und schließlich auch im Gedanken und im Erlebnis: überall die denkbar höchstgespannten Extreme erstrebt, die Grenzen der Möglichkeiten durchmessen und dazwischen eine unübersehbare Stufenleiter von Zwischenmöglichkeiten in allen Abschattungen.

In der Zusammenfassung aller dieser Mannigfaltigkeiten bis zu ihren schärfsten Gegensätzen hinauf bietet nun Wagner unstreitig ein non plus ultra dar: Tristan gegen Meistersinger — Siegfried gegen Alberich — Wotan gegen Fricka — Prügelszene gegen Wahnmonolog: Satire und Apotheose, Kleinbürgerlichkeit und Weltüberwindung, historische Umwelt und metaphysische Verklärung in den Meistersingern (dazu der Schöpfer selbst in doppelter lebenswahrer Gestalt: Walther und Sachs: Jugend und Reife, Be-

[12]) Ich erinnere hier an Kleists Wort vom „szenischen Generalbaß", dem mit Bezug auf das logische Ineinandergreifen der Bilder und Auftritte ein ähnlicher Sinn zuzuschreiben ist, wie der Wagnerischen „unendlichen Melodie" bezüglich der Ausspinnung des musikalischen Gedankens durch das ganze Werk.

gehren und Entsagen, Gewinnen und Überwinden, Handeln und Erkennen ...) — Wolluströserei und Madonnenverehrung im Tannhäuser ...

So auch die Vereinigung des abstrakten Menschentypus mit dem sinnlichen, und hierin wieder der Sinnestypen, in Wagner, welch letztere ihm, soweit eine solche Vereinigung überhaupt denkbar ist, mit Kleist gemeinsam zu sein scheint. Wie sich ihm mit so außerordentlicher abstrakter Fühl- und Denkkraft die tiefstgreifende Sinnlichkeit, Sensibilität: konkrete Gegenständlichkeit und charakteristischer Humor mit metaphysischem Pathos vereinigt, so auch die auditive, visuelle und motorische Richtung der Sinnenwelt. Die Ansicht des jungen Nietzsche, daß Wagner Apollinisches und Dionysisches in sich vereine, deutet bereits darauf hin. Das auditive und motorische Element in Wagners Sinnlichkeit wird wohl niemand anzweifeln; das visuelle ist, wie bei Kleist, das strittigste: doch wird dieses bei Wagner von seinem unvergleichlichen szenischen Sinn und mehr noch von dem gedachten, als von dem ausgeführten Bühnenbild seiner Meisterwerke, schließlich auch durch seine persönlichen Bekenntnisse bezeugt. Daß ihm kein nennenswertes Verhältnis zur bildenden Kunst zugesprochen werden kann, darf hierin nicht beirren. Vielleicht war er dazu viel zu sehr Maler in seinem eigensten Gebiete, der Musik, wie dies Baudelaire sehr sinnvoll herausgefühlt hat: und zwar Maler im eigentlichen, nicht bloß im übertragenen Sinne! Alldies ist eben aus der höchst seltenen Verbindung musikalischer und dichterisch-dramatischer Schöpferkräfte in Wagner bedingt, worin ihn nun Kleist, wie wir erfahren haben, im psychologischen, nicht aber im tätigen, bauenden Sinne vorwegnimmt.

Dies aber ist die Kluft, die Wagner von Kleist bei allen ihren innerlichen Gemeinsamkeiten doch unüberbrückbar trennt, eben auch in ihrer Synthetik: dort Anlauf und Möglichkeit — hier Verwirklichung, Gelingen. Es ist recht eigentlich der Unterschied der Lebensenergien, der Macht über die Realität: der Gegensatz des Negativen und Positiven, des Suchers und des Finders — im Leben freilich, nicht eigentlich in der Kunst.

Kleist und Wagner — beide sind Weltüberwinder. Jedoch jener in der Auflösung, dieser in der Erlösung seiner selbst: jener vermag die Gegensätze, deren Berührung er fühlt, nicht dauernd zum Ganzen zu zwingen, dieser heißt sie sich selbst vernichten und zum höheren Dritten über sich selbst erheben oder erlösen. So ist auch das tragischeste Lebensschicksal beider Künstler, das ihnen so innig gemeinsam ist, in seiner Bedeutung ganz verschieden: in der Hälfte und Fülle des Menschenlebens etwa, nach langem Leidensgang durch aufreibende und feindliche Geschicke, in äußerlich dürftiger und bedrückter, ja hoffnungsloser Lage, der Zusammenbruch ihres inneren Halts unter dem Ansturm tragischer Liebe. Da überwand nun Wagner im Leben die Welt durch seine Selbsterlösung in seiner Kunst, durch seinen Erlösungsgedanken; Kleist aber überwand sie im Tode durch seine Selbstauflösung

in seinem Glauben, im Auferstehungsgedanken. An diesem Leben gemessen, erscheint Kleist als Persönlichkeit *verneinend*, mag er auch immer die Möglichkeit irdischen Glücks, eben durch die mystische Versöhnlichkeit seines Selbstopfers, für Andere erkannt haben; Wagner hingegen als *bejahend*, wiewohl er in harten Zeiten an der Möglichkeit irdischen Glücks, in seiner Zeit zumal, verzweifeln mochte: denn er zwingt das Leben, er will es auch mit aller Leidenschaft seines innerlichsten Lebensdranges für die Allgemeinheit neu und schöner gestalten. Dieses Negative und Positive im Menschen bedeutet aber letzten Endes den Unterschied zwischen dem eigentlichen Romantiker und dem Überwinder der Romantik — wie es uns auch z. B. Ibsen gegenüber Björnson, paradox zu sagen, romantischer erscheinen läßt.

So greift auch der reife und greise Wagner im Parsifal ganz anders zur christlichen Mystik zurück als die frühgreisen und spätunreifen Vollromantiker. Denn wenn diese, quietistisch verkatholisiert, ihr bisheriges positives Leben widerrufen, ja eigentlich verhöhnen, so findet Wagner — kein Büßer, sondern ein Vollender, kein Bekenner, sondern ein Erkenner —, die natürliche Kurve seines Daseins vollendend (so wie er sie vom Gipfel seines Lebens schon vorauserschaut), in der christlichen Mystik das letzte, unvergänglichste Gleichnis und Sinnbild jenes Erhebungs- und Erlösungsgedankens, der sein ganzes Leben erfüllt. Daß dieser aber im Kern ein *diesseitiger*, kein hinterweltlerischer, noch viel weniger ein Dogmenglaube ist, schafft Abstand von der eigentlichen Romantik und bestätigt sich auch aus seiner positiven Bedeutung in Wagners praktischer Philosophie. Denn hier, in den Fragen des realen Lebens, äußert sich sein erlösender Radikalismus in der Negierung des Bestehenden um des besseren Künftigen willen, in der Brandmarkung des Verfalls zum Heil des Entschlusses zum Aufbau, zur Regeneration: in seiner leidenschaftlichen Fortschrittlichkeit, seinem revolutionären Geiste. Dies ist ihm allerdings mit den wahren Größen der romantischen Musik nur gemeinsam, mit Weber, Schumann, Berlioz, Liszt und umsomehr mit den jüngeren, von seinem Geiste berührten oder getragenen; indes stellt es ihn, im seltsamen Widerspruche hiezu, in Gegensatz zu den Dichtern und Philosophen der Vollromantik, nahezu ohne Ausnahme. Schon in der Kunst, ihrem eigentlichen Daseinselemente, war kein Romantiker, selbst in der Musik, geschweige in der Litteratur, ein so durchgreifender und kühner, ja schroffer Neuerer wie er. Und nun gar auf dem Felde der Anschauungen und Meinungen, d. h. der Autoritäten und Traditionen! Keiner hat hier mit so unerbittlicher Schärfe Kritik an dem Bestehenden geübt: Gesellschaft, Staat, Kirche und deren Mittel und Folgen im Patriotismus, Militarismus, Journalismus, Politik, Technik, Industrie, Kapitalismus, Eigentum, Moral, Aberglauben, Dogmatismus . . . Man stelle daneben den Panegyrikus alles Bestehenden, der den Gipfel aller möglichen Vollkommenheit in seinem nachnapoleonischen rückschrittlichen Zeitalter (und in sich selbst) gewahrt: den

Lobpreiser des Konservativen, Hegel; man vergleiche mit ihm in der Einstellung zu Staat und Konfession Fichte, Wackenroder, Novalis, Brentano, Arnim, Fouqué, Eichendorff, Kleist, Adam Müller u. s. w.: der grundsätzliche Unterschied der realen Weltanschauungen ist offenkundig. Mit einigen von ihnen teilt Wagner allerdings trotzdem in den Kollektivanschauungen den Nationalismus und Antisemitismus, jedoch in keinem wesentlich anderen Sinne, als mit Schiller einerseits und Goethe andrerseits. Denn über alle diese geht er hierin durch die Verbindung auch dieser seiner Anschauungen mit dem Erlösungsgedanken hinaus. Nicht gegen die Franzosen oder die Juden oder gar jeden einzelnen Franzosen oder einzelnen Juden, sondern gegen das Franzosentum und Judentum wendet sich sein Haß: gegen die geistige Tendenz und Wesenheit dieser Kollektiva, die er als seinen Fortschrittsidealen, seiner menschheitserlösenden Regeneration, feindlich erkannt hat. Die Erkenntnis dieser Abstrakta bildet sich ihm freilich, wie alle Kollektivurteile im Wesen Vorurteile sind, nach unvollständiger Sachkenntnis (die ja am Kollektivum notwendig stäts zufällig und sporadisch bleiben muß) aus der praktischen Lebenserfahrung, nach der Gesamtheit der Wirkungen jener Volkheiten durch Ereignisse und durch ihre ihm bekannt gewordenen Vertreter auf ihn, namentlich auf seine Willensregungen, seine Ziele und Hoffnungen. So ist vor allem seine erbitterte Judenfeindschaft tief verwurzelt eben mit seinem Neuerungsdrang, dem damals (nicht ganz wie heute!) gleich stark in Kunst und Sittlichkeit das Judentum als herrschendes Element, in modischer Flachheit und sittlicher Entartung, zuwiderlaufen mußte. So wird ihm das Judentum zum Dämon des modernen Geschäftsgeistes, der industriellen Menschheitsversklavung. Die Erlösung davon predigt er aber gleicherweise seinem eigenen Volk, das ihm von solchem jüdischen Wesen durchsetzt erscheint, wie den Juden selbst: fern von materialistischer Überschätzung der häufigen Zufälligkeit der Geburt, zeigt er auch dem Juden den Weg zu seiner Erlösung von sich selbst in der Selbstvernichtung zu höherem gemeinsamen Menschentum, worin er die Gegensätze der Rassen zu zwingen hofft: Seine Erlösung kann aber der Jude „nur mit auch unserer Erlösung zu wahrhaften Menschen finden" (V, 107).

In der Art der Einstellung zum Kollektivum weicht Wagner auch durchwegs von Kleist ab, wenngleich weniger sinnfällig, als in seinen politischen und religiösen Gesinnungen. So in ihrer beider Einstellung zum Weibe: theoretisch — wo gegenüber der besprochenen männlichen Erhabenheit Kleists (wie andrerseits gegenüber dem romantischen Mannweib) abermals Wagners Erlösungsgedanke steht, als von der „Erlösung des Weibes in die Mitbeteiligung an der männlichen Natur"; und praktisch — wie unzählige persönliche Bekenntnisse Wagners bezeugen, umsomehr, als er doch Frauen vielfach (und mit gutem Grunde) höher einschätzt als die meisten Männer; während umgekehrt Kleist nichts aus der Gunst der Frauen zum Aufbau zu

gewinnen wußte. Bei Wagners Ansicht vom Weibe ist beispielshalber die Klage Beckmessers (1. Akt):

„Verstündens die Fraun! Doch schlechtes Geflunker
Gilt ihnen mehr als all' Poesie ..."

zweifellos als ein besonders beißender satirischer Zug gedacht. Denn nach seiner Überzeugung wendet der Künstler sich stäts vorzüglich nur an das Gefühl, nicht an den Verstand — und seiner Lebenserfahrung gemäß sind eben die Frauen „die Musik des Lebens" (dies die Umkehrung seiner besprochenen Erfahrung: „Die Musik ist ein Weib"), weil sie es sind, die sich „bei aller herrschenden Gemeinheit" die Empfänglichkeit und reiche Natürlichkeit des Gefühls noch am ehesten erhalten haben; daher eben der eigentliche Unkünstler, der künstlerisch sich gebarende Pedant und Silbenzähler, indem er mit seiner vermeinten Kunst an den Verstand sich wendet, bei Frauen hiefür allerdings Verstand und Verständnis schwerlich finden wird. —

In letzter Zusammenfassung sehen wir nun Kleist als die überragende romantische Persönlichkeit, Wagner als eine ebensolche überromantische, für deren höchst eigenartigen Einzelbegriff wir, selbst bei äußerster Abstraktion, kein Wort, keine Allgemeinheit mehr kennen. Es war daher notwendig, ihren Zusammenhang mit unseren Allgemeinheiten des Klassischen und Romantischen wenigstens in bestimmter exakt faßlicher Hinsicht aufzusuchen, und hiefür bot sich uns das von Eingang an durchbeleuchtete Verhältnis des Ausdrückenden und des Auszudrückenden, der Form zur Idee. Galt es doch hier überhaupt die schwierige Vergleichung sehr unähnlicher, ja in gewissem Sinne inkommensurabler Größen, da beide nicht derselben Einteilung nach Kunstgebieten unterliegen. So mußte also das Feld unserer Betrachtung zu einem doppelten werden, welcher Schwierigkeit ich andererseits durch die volkheitliche Beschränkung auf die Erscheinungen der deutschen Litteratur und Musik zu begegnen bemüht war. Methodisch war nunmehr das Problem dies, die besonderen Begriffe der Romantiken (und somit auch Klassiken) in der deutschen Kunst durch Abstraktion des ihnen beiden Gemeinsamen für unseren Gesichtspunkt brauchbar und mithin abstrakter umzuwerten; was weiters eine größere und häufigere Ungenauigkeit gegenüber einzelnen empirischen Fällen nach sich ziehen mußte. Dementsprechend sind auch meine Schlüsse und Ableitungen mit Bezug auf Wagner nicht durch eine Rückausdehnung jener Begriffe zu mißdeuten, indem man ihnen die konkreteren Inhalte, die ihnen etwa in der Litteratur allein zukommen, zurückerstatten würde, was mir ja gerade noch bei Kleist zulässig schien, bei Wagner jedoch keinesfalls: auf solche Weise ließen sich denn auch alle jene Ergebnisse durchwegs und ganz naturgemäß anfechten, indem ihnen ein Sinn und eine Geltung beigelegt und abgefordert würde, die ich ihnen selbst nicht zugemessen habe. Im allgemeinen ist es überhaupt für das Eingehen in meinen Ver-

such Voraussetzung, den einseitigen Gesichtspunkt der „Litteraturpoesie“ [13] (wie Wagner es nennt) bewußt und grundsätzlich aufzugeben und daher eben auch auf jede der üblichen Bewertungen Wagners als Dichters (soweit es sich hier überhaupt um Werturteile handelt) durch den Vergleich mit anderen, also z. B. eben mit Kleist, als Dichter zu verzichten, weil ja gegen Ganzes stäts nur ein Ganzes gestellt werden kann. Der Standpunkt der Litteraturpoesie würde aber an der Erscheinung Wagners einen ganz unkünstlerischen und tötlichen Längsschnitt verüben, der sich nur äußerlicher Umstände wegen so sehr aufdrängt, z. B. schon aus dem Grunde, daß der „Text“ vom Drama schlechterdings geschieden werden kann und auch (zeitlich) sein zuerst realisiertes Glied ist. Dennoch kann an dieses Glied, eben weil es ein organisch bedingtes *Glied*, kein *Bestandteil* im mechanischen Sinne ist, nur mit Rücksicht auf die Gesamtheit des Werkes der Maßstab einer allgemeinen Poesie in abstracto, nicht der der konkreten selbstgenügsamen Litteraturpoesie angelegt werden. Denn — wie in obigem angedeutet worden — der einheitliche schöpferische Wille gebiert stäts nur lebendige Organismen, die nachher von einem allzu bereitwilligen empirischen Seziermesser nur in lebloses Stückwerk zerlegt werden können; welches alsdann gegen Lebendes zu vergleichen, müßig und kurzsichtig wäre. So wird auch nach der Genesis der Mensch aus Leib und Seele geschaffen; und trennst du das eine vom andern, so hast du alsbald einen Leichnam — keinen Menschen mehr vor dir!

Dies gelte denn, wie so oft, als Nachrede an Stelle der Vorrede.

---

[13]) Von diesem Standpunkt aus dürfte man auch eine nähere Beleuchtung von Wagners Verhältnis zur Antike und zu den deutschen Klassikern, wie dies schon in zahlreichen Sonderschriften geschehen, als Beleg für meine Aussagen über dessen historische Stellung vermissen. Dies habe ich jedoch, als einen naheliegenden Fall der besagten Rückausdehnung, aus dem Rahmen dieses Versuchs verweisen müssen, um nicht die Einheitlichkeit meines einmal gewählten methodischen Grundsatzes zu trüben oder gar den Anschein zu erwecken, als wollte ich Wagner zu einem Klassiker oder Auch-Klassiker im Sinne des geläufigen litterarhistorischen Begriffes stempeln. In meinem allgemeineren Sinne ist das gewichtige Urteil Baudelaires („R. Wagner et Tannhauser à Paris“) zu deuten: „. . . les poèmes de Wagner bien qu'ils révèlent un goût sincère et une parfaite intelligence de la *beauté classique*, participent aussi, dans une forte dose, de *l'esprit romantique*“.

Bayreuth und die Jugend.

Von Otto Daube.

4.

Schlußwort zu den Festspielen 1925.

Wenn wir heute, fast fünfzig Jahre nach der Vollendung des mächtigen Baues auf dem grünen Hügel, in Bayreuth noch immer vor der erschütternden Tatsache stehen, daß vielen, ja den meisten deutschen Kunstfreunden die große Idee des „Werkes von Bayreuth" verschlossen geblieben ist, daß es also an uns liegen muß, immer wieder zu betonen, daß neben den Musiker Richard Wagner der große Dramatiker tritt, der in seinen Werken uns eine deutsche Welt und in ihr die deutsche Seele erschlossen hat, so können wir den Grund dieser vielen mangelnden Erkenntnis nur in dem grundlegenden — für die meisten einzigen — Bildungsfaktor der Schule erkennen. Der echte „Bayreuther" wird seine Jugend, ob als Einzelner oder in der Arbeit seines Richard Wagner-Verbands, stäts über das rein Musikalische ins Dramatische führen. Damit ist gewiß ein glücklicher Weg beschritten, den zum Ziele fortzuführen, nämlich die gesamte deutsche Jugend zu gewinnen, unsere wichtigste Aufgabe ist.

Wenn deshalb in dem vorliegenden Heft die Reihe „Bayreuth und die Jugend" ihr letztes Kapitel erhält, so soll dies unter dem Eindruck der gemeinsamen Festspielarbeit geschehen, die neben dem erhebenden Festspielerlebnis als Aufgabe der „Bayreuther" steht. Es ist durchaus im Sinne des Meisters, nicht nur seine Werke aufzunehmen, sondern seine Ideen weiterzutragen in die Nation, daß sie ein Vollbesitz des gesamten deutschen Volkes sein können. Die Getreuen und Freunde Bayreuths gehen nach den Festspielen hinaus in alle Lande, um wiederum in einer längeren Zwischenzeit bis zur nächsten Einkehr neu zu schaffen. Der Krieg und seine unglückselige Folgezeit brachte Niedergang und Verwirrung, das Erlebnis auf dem grünen Hügel, als Hort deutscher Kultur, wird aufbauen helfen zum Heile der Nation.

Daß die „Bayreuther" ihre Pflicht erfüllen werden, darüber besteht gewiß kein Zweifel. Die Schule als einflußreiche Erzieherin unserer Jugend gilt es noch zu gewinnen, da hier heute nur Einzelne den Geist von Bayreuth weitergeben. Nicht allein dem Musikunterricht bleibt die fachgemäße Einführung vorbehalten — dann hätten wir wieder jenes einseitige Bild des Musikers. Wie gerade der Deutschunterricht zu Bayreuth führen kann, erkennt man aus dem Stoffgebiet der Sekunda, die sich mit Edda und mittelhochdeutscher Dichtung zu beschäftigen hat. Der Dichter — Seher und Dramatiker — Richard Wagner weckte die poetischen Schätze aus deutscher Vergangenheit

und schuf aus ihnen sein gewaltiges musikalisches-dramatisches Kunstwerk. Dies gilt es zu erschließen!

Wege der Theorie und Praxis, der wissenschaftlichen und der lebendigen Arbeit am Bayreuther Werke sind genügend gegeben. An uns liegt es nun, sie bis zum Erfolge zu beschreiten.[1])

Besprechung.

Curt Hildebrandt: „Wagner und Nietzsche. Ihr Kampf gegen das 19. Jahrhundert".

Breslau 1924 bei Hirt. — Besprochen von Dr. Meinck.

Zwar das Buch von Grießer: „Nietzsche und Wagner" ist von Karl Grunsky in diesen Blättern (1924 S. 87) einer eingehenden Besprechung unterzogen worden, nicht aber das oben erwähnte, welches ungefähr gleichzeitig mit jenem erschienen ist. Verfasser ist zwar tüchtig philosophisch gebildet, aber seine sagengeschichtlichen (so schreibt er S. 98 Z. 6 v. u. Niebelungen statt Nibelungen) und musikalisch-litterarischen Kenntnisse, Einsichten und Urteile sind sehr schwach. Insbesondere für das Dämonische und Symbolische in den Bühnenwerken des Dichterkomponisten fehlt ihm, nüchtern und hausbacken wie er ist, jedes Verständnis. Hagen z. B. „als Bastard, den Königin Grimhild dem Zwergen (!) Alberich, von diesem überlistet, gebar, leibhaft auf der Bühne, ist widrig. Mannentreue und Heldensinn fehlt dem Wagnerschen Hagen, diesem somnambulen Theaterdämon, ganz, er ist nur verworren häßlich". Ein solches absprechendes Urteil über den Wagnerschen Hagen glauben wir schon einmal gelesen zu haben und zwar bei dem Litteraten Julian Schmidt, der als gebildeter Kenner der deutschen Litteratur in den „Preußischen Jahrbüchern" (1876 S. 429) nach den Bayreuther Bühnenfestspielen schrieb: „Wagner hat, was mich am meisten verdrießt, unsern guten alten Hagen (sic!), dies tolle, aber echte Bild deutscher Gemütlichkeit (Schmidt schwebte wohl der Hebbel'sche Hagen vor!), zum Bastard eines Zwergen herabgesetzt." Mit dem Schmidt'schen Aufsatz schien Wagners Nibelungendichtung in den gebildeten litterarischen Kreisen Deutschlands erledigt zu sein! Hildebrandt tischt uns diesen alten abgestandenen, schon kahmig gewordenen Wein wieder auf! Ist denn in Deutschland von dem ganzen großen weitverzweigten Nibelungenstoffe nur das auf Schulen gelesene Nibelungenlied bekannt? Und doch ist vor Jahren schon eine Verfügung für die höheren Schulen erlassen worden, daß wenigstens einige nordische Sagen zum Gegenstand der Behandlung und Besprechung gemacht werden sollen.

Wagner hat in Bezug auf Hagen die Thidrekssaga, früher Wilkinasaga genannt, zu Grunde gelegt, die gerade hier einen recht altertümlichen Bericht aufweist, insofern sie die älteste deutsche Mahrensage enthält. Der männliche Incubus, der verstohlen naht und wieder entweicht (Alberich, Albgast, Albrian, Aldrian), erzeugt hier den Hagen (Högni), indem er die weintrunken in einem Blumen(Gras?)-garten entschlafene Königin Grimhild in ihres abwesenden Mannes Gestalt bewältigt. Auf diese Weise ist Hagen von übernatürlicher, albischer Abkunft, da er

[1]) Der neue Lehrplan für die Preußischen höheren Schulen schreibt vor: Musik. Oberprima: Durchnehmen eines Wagnerischen Musikdramas, möglichst in Verbindung mit dem deutschen Unterricht. Proben aus dem musikalischen Schrifttum des 19. Jahrhunderts: E. T. A. Hoffmann, Schumann, Wagner.

zwar dieselbe Mutter, aber einen anderen Vater als Gunther hat, also dessen Halbbruder ist. Seine hohe Gestalt hat er von seiner Mutter geerbt, sonst aber sind die Kennzeichen seiner albischen Abkunft selbst im Nibelungenliede an ihm noch deutlich sichtbar (schreckliches, totenbleiches Angesicht: unt eyslîch sîn gesihene), mögen auch die in feudalen Diensten und Anschauungen stehenden ritterlichen Sänger des Mittelalters der Hohenstaufenzeit (und dazu gehört der Dichter unseres Nibelungenliedes) es versucht haben, den Mörder Siegfrieds zum Typus der Vasallentreue herauszugestalten, während in der nordischen Sage der Mord von Högni, dem rechten Bruder, auf den Stiefbruder Guttorm abgewälzt wird. „So erscheint dieser Held (Hagen) in Blick und Antlitz durchaus elbisch, nibelsichtig, ein echter Nibelung", sagt Uhland („Zur Geschichte der Sage I, Seite 162). Es seien hier noch einige andere Aussprüche berühmter Sagenforscher angeführt, aus denen hervorgeht, wie richtig und echt sagengemäß Wagner (der mit Prof. Ettmüller in Zürich die Sagen studierte) seinen Hagen aufgefaßt hat. Nach Giesebrecht (Berliner Jahrbuch II. S. 214) ist Hagen „die nebelhafteste von allen zu der Siegfriedsage vereinten Gestalten, deren unheimliches und gespenstisches Wesen auch darin sich bewährt, daß sie, vor die Geschichte geführt (wie Gunther-Gundicarius), kein Spiegelbild werfen will." Nicolaus Hocker („Hagen von Throneck und die Nibelungen" S. 375. Als Anhang zu: „Des Mosellandes Geschichten, Sagen usw. Trier 1852) erblickt in dem Urbilde Hagens, „wenn auch keinen Gott, so doch ein übermenschliches Wesen, das, dem Heidentum angehörend, durch die Einwirkungen des Christentums menschliche Verhältnisse angenommen hat, dessen ursprüngliches Bild aber nur dann in seiner vollen Glorie strahlen wird, wenn wir die Tünche der Geschichte, die seit mehr als einem Jahrtausend auf ihm klebt, mit kühner Hand beseitigen." Max Rieger (Pfeiffers Germania III S. 178.) zeigt, wie sich Hagens Name, so viel geschichtliche Personen ihn auch entlehnten, zu den zahlreichen Teufels- und Alpnamen stellt, die von Pflanzen entnommen sind. Im Dorn wohnt die Seele als Alp, aber dieser Alp ist auch wieder der Todbringer oder der Tod selbst, und in Hagano gäbe sich denn der Todesdämon unverhüllt zu erkennen. Der rechte Vollstrecker von Siegfrieds Mord ist Hagen, der Todesdorn. Was den über die Quelle Gebeugten tückisch traf, war nach dem ursprünglichen Sinne *sicher nichts als ein Alpschuß*. Nach v. Liliencron ist Hagen der alte Vertreter der finstern Winternächte, die dunkle, finstere Seite des lichten Sonnen- und Himmelsgottes Siegfried, der ihm erliegen muß. Der holländische Sagengelehrte Symons hat erwiesen, daß bereits in der mythischen Siegfriedssage ein Albenmythos vorgelegen hat. Durch einen albischen Trank betört (bei Wagner ist Hagen dessen Urheber, in der nordischen Sage die alte Königinmutter Grimhild, die Wagner, um eine Person im Haushalt des Dramas zu sparen, wegläßt), vergißt Siegfried (im Norden Sigurd) seine frühere Braut Brünnhilde (im Norden Brynhildis) und all die Eide, die er ihr geschworen: ihr Erinerungstrank (minnis-öl) wird zum Vergessenheitstrank (ominnis-öl). Im Nibelungenliede ist aus der verlockenden Albin (grîm-hild = verhüllte Kämpferin, Nachtdämonin) eine schöne Königstochter gemacht worden: Kriemhilde, deren Name in der nordischen Sage mit dem Zauberwesen zugleich auf die Mutter überging. Den Namen der Tochter Gudrun veränderte Wagner mit bewußter Absicht in Gutrune, um eine Verwechselung mit der Gudrun des deutschen Gudrunliedes zu vermeiden.

Max Rieger hat a. a. O. den ursprünglichen Sinn der Nibelungensage in ähnlicher Weise entwickelt, wie sie Wagner (den er gar nicht kannte) gestaltet hat: der Vergeßlichkeitstrank hat letzten Endes den Zweck, den lichten Wälsungensproß Siegfried in die Gewalt und Abhängigkeit der bösen Nibelungenmächte zu bringen,

deren Hauptvertreter Hagen ist. Damit ist aber Hagen, der nach dem Ringe trachtet, noch weit von seinem Ziele, denn Brünnhilde trägt ja den ihr von Siegfried geschenkten Ring als Pfand seines Eides. Darum muß sie selber in die Gewalt der Nibelungen kommen, Siegfried, der sie vergessen, zu grausamem Hohne sie selber gewinnen. Gerade in der heutigen Zeit hat diese Sage vertiefte Bedeutung gewonnen, wenn man Siegfried gewissermaßen als Repräsentanten des deutschen Volkes gelten lassen will, wie das z. B. schon der Sagenforscher Wolfgang Menzel mit folgenden Worten ausgesprochen: „Gerade dieses Betrogenwerden und Sichhergeben Siegfrieds, wodurch er unwissend dem Bösen dient, *ist ganz aus dem Leben gegriffen*, hat sich von jeher in der Welt, sonderlich mit der Jugend und dem Volk unter dem Einfluß mächtiger und schlauer Verführer zugetragen. *Es liegt also in diesem Mythus die tiefste Menschenkenntnis und das Verständnis eines der tragischesten Züge im Geschick des deutschen Volkes.*"

Ueber den „Ring" als Wotandrama schlägt Hildebrandt den Ton der Entrüstung an. „Wagner wußte, daß die Zeit eines Gottes bedurfte, er frevelte, indem er das göttliche Bild durch Grübelei und Selbstüberdruß vergiftete. Gottloseres ist nicht gesagt als Wotans Verzicht: „So nimm meinen Segen, Niblungen Sohn! Was tief mich ekelt, dir geb ichs zum Erbe: der Gottheit nichtigen Glanz!" Dieses ganz unsinnige Urteil verrät jedenfalls schwache Kenntnis der altgermanischen Mythologie. „Nicht von außen kommt über die Götter die Dämmerung: *sie dunkeln von innen*," sagt Felix Dahn in seinem Roman „Odins Trost" S. 196. Veranlassung des Unterganges der bestehenden irdischen Welt sind nach altheidnischer Anschauung vor allem gebrochene Eidschwüre, wie es in dem Eddaliede Völuspâ heißt: „Es zergingen die Eide, Worte und Gelöbnisse und alle mächtigen Verträge zerfuhren". Wenn an derselben Stelle des Eddaliedes auch eine Andeutung gegeben wird, worin dieser Eidbruch bestanden habe, darin nämlich, daß die Götter, ihrer Schwüre ungeachtet, nicht für die gewährte Sicherheit des Riesenbaumeisters eintraten, als es den Zorn Thors erregte (was Ernst Krause, Tuiskoland S. 458 für einen echt tragischen Zug hält), so müssen wir die Dichtung Wagners von der Hauptschuld Wotans, wonach dieser das den Riesen gegebene Versprechen, ihnen zum Lohn für den Burgbau die Göttin Freia geben zu wollen, bricht, für durchaus dem Mythus entsprechend halten. Ernst Krause schreibt S. 107: „Die Tiefe der nordischen Weltanschauung bewährt sich darin, daß der Germane sogar *über die Götter seiner eigenen Vorzeit sich zum Richter aufwarf*, die und einen Teil seiner Genossen ihrer *moralischen Unzulänglichkeit* überführte und die Lehre von der Götterdämmerung aufstellte, die aus der innersten Ueberzeugung hervorging, daß die ältere Weltanschauung zum Falle reif sei. *Wir kennen kein ähnliches Gericht über veraltete Göttervorstellungen* bei Griechen und anderen Kulturvölkern."

Die nordische Religion zeichnet sich durch gänzlichen Mangel von Bußgedanken und Zerknirschung aus. Odin bereut seine Schuld ebensowenig wie die Burgunden am Ende des Nibelungenliedes die ihrige, und wie diese, so ziehen auch alle Asen todesmutig und mit männlichem Trotze zum letzten Kampfe aus. Ein schöner, ruhmvoller Tod, ein Tod ohne Verweichlichung und Entnervung im letzten ungeheuerlichen Weltkampf, den Odins Verschuldung herbeigeführt, schließt des Gottes Dasein im Mythus würdig ab. Wagner weicht darin vom Mythus ab, daß sein Gott zwar in der „Walküre" über Unfreiheit, Schmach und Schuld klagt, aber im „Siegfried" in der großen Szene mit Erda aus eigener Machtvollkommenheit dem Schicksal zuvorkommt, indem er es durch seinen Willen überwindet:

„Was in Zwiespalts wildem Schmerze
verzweifelnd einst ich beschloß,
froh und freudig
führ' ich frei es nun aus."

Der Gott bewährt sich erst durch freies Handeln als göttlich. Das Gefühl innerer Selbstbestimmung erhebt ihn über die unumschränkte Herrschaft desjenigen, was bis dahin menschlich an ihm war. Wagner schrieb in diesem Sinne an seinen Freund Röckel (25. Januar 1854): „Wodan *schwingt sich bis zu der tragischen Höhe, seinen Untergang — zu wollen.* Dies ist alles, was wir aus der Geschichte der Menschheit zu lernen haben: Das Notwendige zu wollen und selbst zu vollbringen." Die Musik aber zu den oben angeführten Worten, die auch am Schluß der „Götterdämmerung" wiederklingt (Motiv Buddhas des Entsagenden in dem nicht fertiggestellten Drama „Der Sieger") „muß klingen wie die Verkündigung einer neuen Religion". Diese Religion, die aus den Ruinen der gesunkenen Heidenwelt hervorstrahlt und aus der Glut und Asche des Weltenbrandes sich emporhebt ist die der allgemeinen Menschenliebe, der Gedanke der geistigen Wiedergeburt der Menschheit.

Hildebrandt schreibt weiter: „Niemand wird die allegorische Bedeutung der Tetralogie klären: Unklarheit und Widerspruch sind in ihrer Entstehung begründet, in ihrem Wesen befestigt. Wer aber nicht allegorisch ablieſt, sondern mythisch betrachtet, welcher Vorgang sich hier in der europäischen Seele abspielt (Abdankung Bismarcks), der kann sich eines Grauens nicht erwehren". Schreiber dieser Zeilen sei an die Worte Robert Hamerlings erinnert: „Poetische Meisterwerke wie Dantes „Commedia" oder Goethes „Faust" werden durch die vereinigte Geistesarbeit der Gelehrten im Laufe der Zeit endlich gedeutet. Dunkles wird aufgehellt, die Grundideen werden erläutert, die Beziehungen des Details ins Klare gesetzt . . . *Jedes echte Dichtwerk ist vieldeutig wie ein Naturwerk*; nur Tendenzwerke haben eine schroff-einseitige und, wie man zu sagen pflegt, scharf zugespitzte Bedeutung; *eine künstlerische Schöpfung ist so geheimnisvoll tief, so wenig auszuerklären, als das Leben selbst*; daher kann die Frage nicht sein, was der Künstler oder Dichter mit Bewußtsein hineingelegt hat, sondern was überhaupt darin liegt. Nur ersteres weiß der Dichter, über letzteres ist seine Kompetenz nicht größer als die eines andern." Zudem hat Hildebrandt Allegorie mit Symbol verwechselt: Symbolik ist, wie in jedem echten Mythus, auch im „Ringe" vorhanden und bei der Erklärung heranzuziehen, Allegorie (den Unterschied hier auseinanderzusetzen wäre zu weitläufig!) kann nur zwangsweise angewendet werden. Wenn nun Hildebrandt gar von einem Vorgange in der europäischen Seele spricht und auf die Abdankung Bismarcks hinweist, so ist das eine besonders starke Allegorie, für die man nur folgende Gleichung aufstellen kann: Wie Wotan den Siegmund aufgibt und fallen läßt, dadurch sich aber in unabwendbares Unheil verstrickt, so hat auch Kaiser Wilhelm durch Entlassung Bismarcks sein eigenes späteres Unglück im Weltkriege freventlich heraufbeschworen u. s. w., was doch eine sehr gewagte, ja absurde Allegorie wäre. Werturteile dem Ausspruche Hildebrandts entgegenzusetzen, darauf verzichte ich, sonst könnte ich Ernst von Wildenbruchs Worte zitieren „R. Wagner ist der größte Dramatiker nach Schiller", oder Gerhard Hauptmann („Merker", Wien, Juli 1911, 2. Jahrg., Heft 19—20), der den Mund reichlich voll nimmt: „Ein Werk wie der „Ring" ist, was Ursprung, Wachstum und Vollendung anlangt, das Einzige seiner Art in der Welt und vielleicht das mächtigste Kunstgebilde der letzten Jahrtausende".

Bayreuth und Draußen.

Aus den Vereinen.

Bayreuth. Am 17. 4. sprach Herr Geheimrat Prof. Dr. Richard Sternfeld im Wagnerverein über „Tristan und Isolde".

Berlin. R. W.-Verband deutscher Frauen. 29. 4. Nachmittagstee. Vortragende: Zdenko von Kraft, Fr. Kammersf. Emler-Hinze, Eva Liebenberg, Hr. Kammersf. Melchior, Hr. Kapellm. Ahlberg. — 12. 5. Vorfeier des 22. 5. in der alten Aula der Universität. Vortrag des Hrn. Hofpredigers Dr. Richter über „Parsifal"; künstlerische Mitwirkende: Hr. Geh. Rat R. Sternfeld, Frau Kammersf. Ch. Jäger, Hr. Opernsf. Dr. Völker.

Darmstadt. R. W.-Verband deutscher Frauen. 22. 3. Zum Besten der R. W.-Stipendien-Stiftung: Vortrag des Prof. Beyn über den „Sagenkreis der Nibelungen", dazu Rezitation aus Nibelungen-Dichtungen und „Wotans Abschied", gesungen von Hrn. Joh. Bischoff; am Flügel Frau Kabinettsrat Menges. — Im Wagner-Verein fand am 2. 3. ein außerordentliches Konzert statt zu Ehren des verdienstvollen 1. Vorsitzenden Herrn Rats Hermann Sonne (des Begründers des Vereins 1888): Werke von Beethoven, Mozart, Friedemann Bach, A. Mendelssohn, Hugo Wolf, Mahler, Schubert-Liszt, zum Schluß die Anrede des Hans Sachs. Mitwirkende: Das Drumm-Quartett, Opernsängerin Gertrud Callam, Konzertmeister Drumm, Klaviervirtuos G. Beck, Opernsänger Joh. Bischoff.

Eisenberg i. Th. Siegfried Wagner-Festkonzert. Die kleine Ortsgruppe des Richard Wagner-Frauen-Verbands Eisenberg hatte am 7. April 1925 ihren großen Tag, da Siegfried Wagner der Einladung seiner Eisenberger Freunde gefolgt war und, freudig begrüßt von den zahlreichen, aus allen umliegenden Städten herbeigeeilten Besuchern, ein Konzert mit dem Philharmonischen Orchester Leipzig dirigierte. Seine sinfonische Dichtung „Glück" und das Vorspiel zur „Heiligen Linde" waren Höhepunkte musikalischen Erlebens. Aus Jena, Weißenfels, Gera, Zeitz, Altenburg und Weimar hatten sich treue Bayreuther zu diesem seltenen Feste eingefunden, das mit einer Nachfeier für den verehrten Gast beschlossen wurde. Festreden feierten den Bayreuther Meister Richard Wagner, seinen Meistersohn Siegfried, die „heil'ge deutsche Kunst" und Helena Wallem, die begeisterte Bayreuther Vorkämpferin, der Eisenberg das Fest verdankt.

Graz. Bericht über die Hauptversammlung des Grazer R. Wagner-Vereins am 15. Februar 1925 für das Jahr 1924. Der Verein hielt 6 Vollversammlungen ab. Die selben wurden immer eröffnet mit einer Vorlesung aus den Schriften R. Wagners oder von Wolzogen und Chamberlains. Darnach folgte gewöhnlich eine Besprechung des Gehörten. Hierauf ein musikalischer Vortrag einer zusammenhängenden Szene oder eines ganzen Aktes aus den Werken R. Wagners. Voraus ging immer eine dramatische musikalische Erläuterung dieser Gesangsvorträge auf Grund der gedruckten „Leitmotive" von Hans von Wolzogen. Dem Verein steht jetzt in Herrn S. Alfred Schmid ein vortrefflicher Pianist zur Verfügung, sowie in Frau Minna Tübe und dem Ehepaar Christian 3 vorzügliche Opernkräfte, denen sich ein paar stimmbegabte Dilettanten anschließen, sodaß die Vorträge einen durchaus künstlerischen Charakter haben. Infolgedessen wächst auch wieder die Mitgliederzahl. Der Verein hat im Jahr 1924 ein Patronat für die Festspiele erworben und für die „Bayreuther Blätter" eine Spende von 358 800 Kr. abgeliefert. — Durch Todesfall im Jahr 1924 verlor er zwei rührige Ausschußmitglieder in Herrn Ludwig von Bernuth und Herrn Julius Schuch, die dem Verein viele Jahre treu und eifrig gedient hatten. Die Neuwahl des Ausschusses für 1925 ergab: Obmann: Architekt Friedrich Hofmann, Obmann-Stellvertreter: Hofrat Dr. Julius Weis von Ostborn, Schriftführer: Dr. Otto Ködel, Kassier: Oberrechnungsrat Eugen Mihurko, Beiräte: Dr. Norbert Stücker und Richard Görner.

Hamburg. Schubert-Abend am 17. 4. (15 Lieder, 4 Klavierstücke). Ausführende: Lorenza Behrens (Kl.), Friedel Hollern, Hans Bonewal (Ges.), Dr. F. Glage (Begleitung).

Heidelberg. R. W.-Verband deutscher Frauen. 1. 3. Weber-Abend. Erläuternde Worte von Dr. Herm Halbig, „R. Wagner über Weber", vorgelesen von Frl. Helga Panzer, Lieder von Weber, ges. v. Hrn. Pfaff; am Flügel: Frau Irmgard Dargel.

Leipzig. R. W.-Verband deutscher Frauen. 3. 1. Teenachmittag: Elisabeth's Begrüßung der Halle, Albumblatt, Elsa's Traum, Schmerzen, Träume, Fis moll-Fantasie. Ges.:

Erika Voigt, Violine: Paul Hungar, Klavier: Fritz Weidmann. — 21. 3. Teenachmittag: Violinkonzert von Siegfried Wagner, Gesang der Rheintöchter u. a. Ges. Ilse Kögel, Marie Syberg, Gertrud Wagner, Marie Nöllert; Violine: Konzertmeister Otto Kobin aus Magdeburg, Klavier: Max Wünsche, Johannes Wagner

Mainz. Richard Wagner-Verein. 6. Juni 1924. Siegfried Wagner und seine Werke. (Prof. Bernhard.) 4. Juli 1924: Bayreuth und seine Bedeutung für unsere Kultur (Prof. Bernhard), Telramunds Ansprache, Hallenarie, Am stillen Herd, Winterstürme (Frau Görlitz, Herr Brake, Herr Burger). 5, Sept. 1924: Bayreuth 1924 (Prof. Bernhard), Suite von Händel, Sonate A-dur von Mozart, Sonate G-moll von Beethoven (Herr Goertz). 3. Oktober 1924: Die Hauptmotive im „Ring" in ihrem Zusammenhang (Prof. Bernhard), Elsas Traum (Frau Görlitz). Ein Schwert verhieß mir der Vater, Winterstürme, Romerzählung (Herr Haupt). 14. November 1924: Richard Wagner und Peter Cornelius (Prof. Bernhard), Künstlerweihe (vorgetragen von Herrn Hand), Vorabend, Veilchen von Peter Cornelius, gesungen von Frau Görlitz. 12. Dezember 1924: Was wollen wir in unseren Wagner-Vereinen (Prof. Bernhard), Elsas Traum (Fr. Wabe), Adagio aus dem Klarinetten-Konzert von Mozart (Prof. Bernhard), Arie aus Hans Heiling (Fr. Wabe). 13. März: S. Wagners „Kobold" (Prof. Bernhard). 3. April: Trios von Haydn (die Herren Greb, Heith und Frenay). 7. Mai: 1. Richard Wagner und Beethovens IX. (Herr Reinhard), 2. Erläuterung der IX. Symphonie (Herr Prof. Bernhard), 3. Abschnitte aus der IX. Symphonie für Klavier 4 händig (Frl. Platt, Herr Greb).

Bayreuther Bund. Ortsgruppe Darmstadt. Im Jahre 1924 fanden 17 regelmäßige Bundesabende und eine öffentliche Morgenfeier statt, bei welcher Bruckners IV. Symphonie mit vierhändigem Vortrag am Flügel (Herr Paul Pretzsch und Frau) erläutert wurde. An 11 Bundesabenden setzte Herr Pretzsch die schon im vorigen Jahre begonnene Erläuterung des „Ring des Nibelungen" fort als Vorbereitung für die Festspiele 1924. Ein Abend war dem Gedächtnis Anton Bruckners gewidmet, wobei das Andante seiner nachgelassenen und das Adagio seiner I. Symphonie erläutert und vierhändig vorgetragen wurden (Herr Pretzsch und Frau). An einem weiteren Abende führte Herr Gerhard Hundt die neu erschienene Walküren-Mappe von Franz Stassen vor. Vier Abende dienten der Einführung und Erläuterung von „Rienzi" (Hundt).

Außerhalb der Vereine.

Chemnitz. Ende April beschloß Herr Friedrich Zimmermann seine Reihe der Vorträge über „Rheingold" und „Walküre" und die betr. Bildwerke Franz Stassen's.

Gautzsch bei Leipzig. Otto Daube's Bearbeitung des „Bärenhäuter" von S. Wagner für die Jugend ward hier, unter Leitung des Herrn Kantor Brandt, durch Schulkinder aufgeführt.

Hamburg. Am 18. 3. hielt Herr Gustav Wehrt einen Vortrag über „S. Wagner als Mensch und Künstler" mit besonderer Berücksichtigung seines Werkes „Schwarzschwanenreich". Am Klavier: Frl. Elisabeth Schmedt.

Leipzig. Hr. Prof. Dr. Arthur Prüfer liest im Sommersemester der Universität über die „Meistersinger", im Seminar über „Staat und Religion" im Zusammenhang mit der Geisteswelt des 18./19. Jahrhunderts.

Stettin. Die R. W.-Gedächtnisstiftung veranstaltete am 26. 3. im Stadttheater eine Festaufführung des „Siegfried" mit Gästen (Richard Schubert-Wien, Wilhelm Rode, Karl Seydel-München, Ludwig Ermold, Eugenie Burghardt-Dresden, Else Jülich de Vogt-Berlin, dazu Marie Kube und Hermann Vockerad-Stettin). Musikalische Leitung: Kapellmeister Großmann, Inszenierung: Georg Amens-Stettin.

Zur Beachtung der Leser!

Die Bestimmung im vorigen Stück, wonach der Bezugspreis für die B. Bl. nur an die Versandstelle Breitkopf & Haertel einzuzahlen sei, bezog sich nicht auf diejenigen Bezieher, welche ihre „Blätter" von Buchhandlungen erhalten.

Abgeschlossen am 15. Mai 1925.

Drittes (Herbst-) Stück.

Ein Mystiker, der sich in die Zelle des eigenen Herzens zurückzieht, ist imstande, jegliche Erscheinung mit gleicher Liebe zu umfangen; wer dagegen hinaustritt unter die Menschen und sich tausendfachen Wirkungen aussetzt, muß sich behaupten, sich wappnen, seine Individualität scharf ausgestalten; sollen die unzähligen Eindrücke sich wieder zu einer Welt zusammenfinden, so muß es *seine* Welt sein, sonst herrscht nur Chaos.

Houston Stewart Chamberlain.

Richard Wagner über das Vorspiel zum 3. Akt der Meistersinger.

Aus einem unveröffentlichten Briefe.

Als ein Nachklang der Festspiele 1925.

Beim dritten Vers des Schusterliedes des Hans Sachs hörten wir zu der Liedweise eine zweite, tiefklagende Melodie in gehaltenen Tönen erklingen. Diese tritt nun in den tieferen Noten ganz allein, ernst, schwermütig, wie klagendes Sinnen, zu Anfang der Einleitung des dritten Aktes hervor: sie wird von den anderen Saiteninstrumenten in Verschlingung aufgenommen, wird wie zu einem traurig resignierten Abschluß gebracht; unmittelbar mit diesem Abschluß treten jedoch die tieferen Blasinstrumente mit dem „Wach auf! es nahet gen den Tag!" hinzu, welches am Schlusse des Akts das ganze Volk in feierlichster Ergriffenheit anstimmt, um Sachs damit zu begrüßen. Jetzt tönt es wie eine wonnige Vorverkündung: nach dem ersten Teile dieser Melodie schließen sich die Saiteninstrumente wieder an, wie in zarter Rührung die Augen nach der Sonne erhebend, die freundlich über das Haupt des Sinnenden zum Fenster hereinstrahlt und den Staub in goldenes Spiel setzt, in dessen Anblick der Entrückte wehmütig lächelnd sich verliert. Da treten wieder die tiefen Blasinstrumente mit dem zweiten Teile der glorreichen Verkündigung ein und schließen es mit feierlicher Rührung ab: die Saiteninstrumente treten da wie mit einem Ausbruch erhabenster Tränen hinzu; es ist das gleiche Thema wie im Anfang, aber in weicher, sanfter Färbung; es senkt sich wie zu lächelnd milder Resignation, dem einzigen Glücke eines edlen Herzens und hohen Geistes, herab, um, wie mit einem veredelten Anklange an das eigentliche Schusterlied, zart und rührend sich zu verlieren. — Das ist das Vorspiel: der Vorhang hebt sich:

Hans Sachs im Stuhl mit der Weltchronik; er unterhält sich endlich selbst mit David, ohne sich eigentlich in seinem Sinnen stören zu lassen: als dieser fort ist, hören wir wieder die erste klagende, tiefe Melodie; zu ihr beginnt nun Sachs: „Wahn! Wahn! überall Wahn!" —

Michael Balling.

† 1. September 1925.

Von schwerem Leiden erlöst! So sagt das menschliche Gefühl bei dieser Trauerkunde! Mehr aber sagt uns noch der tiefergreifende Tod des bedeutenden Mannes. Als er mit letzter unerhörter Willenskraft die „Götterdämmerung" am 19. August bis zu Ende geleitet, in der Empfindung, ja, wohl mit dem Wunsche, wie ein heldischer Kämpfer auf dem Felde seiner Ehre, unter diesen mächtig ausklingenden Tönen selber in den Tod zu gehen: da hat sich in ihm sein edelstes Wesen, sein innerstes Vermögen, sein höchster Beruf zur Vollendung emporgerungen, da war seine künstlerische und menschliche Schicksalsbestimmung erfüllt. Nur das leidende Leibliche noch blieb zwei traurige Wochen an die Erde gefesselt, die ihm mit dem Scheideblicke auf das ihm teure Bayreuth und das geweihte Haus auf dem Hügel schon versunken war. Seit mehr als zwei Jahrzehnten hatte er dort mitgewirkt, zunächst im Orchester als Spieler am Bratschenpult, dann als Leiter vom „Tannhäuser" an bis zu dieser letzten Höhe des „Ringes", woran sich noch einmal in wundersamer Steigerung sein ganzes Bayreuther Künstlertum kundtat. Ja, er, der geistig hochbegabte, stäts sinnende und suchende Künstler, er hat noch gewußt, was nur in Bayreuth zu lernen und zu lehren war, und darin war sein Bestes heimisch. Wo er nicht ganz Bayreuther sein konnte, im Dienst der Außenwelt, im Kunstbetrieb, da war er wohl der vortreffliche Musiker, aber das war nicht sein wahres Leben; damit ward er wohl fertig, aber er konnte sich darin nicht vollenden. Er mußte zur Heimat zurück, und wo er wahrhaft lebte, mußte er auch wahrhaft sterben: da wird er nun auch weiterleben, ein Glied der Ehrenkette, der Geschichte der Bayreuther Kunst, dem unseres Dankes und Gedenkens Wort für allezeit gewidmet sei! —

H. v. W.

Tannhäusers „anima christiana“.

Von Prof. Dr. Robert Saitschick.

1.

Die tragische Lebensansicht, die auf das Wesen der Dinge gerichtet ist und nicht auf das Zeitliche, ist notwendigerweise übergeschichtlich. Die Willensmenschen schaffen die äußere Seite der Geschichte. Ihre Lebensansicht ist daher eine diesseitige, das Gegenteil von der tragischen. Die echte Tragödie muß daher übergeschichtlich sein: sie erhebt uns über den Schein der Dinge und zeigt, ohne es zu wollen, den wesentlichen Unterschied zwischen Vergänglichem und Unvergänglichem. Selbst wenn die Tragödie eine geschichtliche Persönlichkeit in den Mittelpunkt ihrer Darstellung rückt, so ist sie doch stäts darauf bedacht, eine solche zu wählen, in der der Widerspruch zwischen der angeborenen tieferen Charakteranlage und dem äußerlichen, rein politischen Bestreben einen tragischen Konflikt ergibt. Der unüberwindliche Mangel jedes historischen Dramas besteht jedoch darin, daß es überaus schwer ist, die äußere geschichtliche Wahrheit mit der inneren Wahrheit zu verschmelzen. Die geschichtlichen Persönlichkeiten bilden ja nur den Anlaß zur Darstellung des hinter dem geschichtlichen Scheine verborgenen Lebens.

Wie ganz anders ist der Mythos mit seinen Göttern und Helden! Dieser enthält schon eine Deutung des Lebens, eine Erhöhung der konkreten Lebenskräfte. Er ist losgelöst von den Äußerlichkeiten, von der Nützlichkeit des Diesseits; fern allem Geschichtlichen und Konventionellen führt er auf gradem Wege zum Wesentlichen. Mythos und Legende bieten daher einen ungleich reineren Stoff dar: hier tritt uns die ganze Ursprünglichkeit und Unmittelbarkeit des Daseins entgegen.

Wie tiefsinnig ist nicht auch die Legende vom Tannhäuser, in der unser innerstes Erleben zum Ausdruck kommt. Gleich Tannhäuser sind wir das Produkt von Christentum und Heidentum, die beide um unser Inneres streiten. Christentum und Heidentum sind ja nicht bloß *geschichtliche* Tatsachen, sondern vielmehr innerste Erfahrungen. Wir streben einer höheren Welt zu; wir können nicht mehr in der abgeschlossenen, ruhigen Mitte bleiben. Die Einwirkung der christlichen Kultur hat uns aus dem mittleren Kreise herausgerissen und uns eine Perspektive ins Unermessene eröffnet. Wir können die Welt nicht mehr wie der vorchristliche Mensch hinnehmen und deuten. Unser Erleben ist das Ergebnis einer mannigfachen Verschmelzung verschiedenartiger Erfahrungen seit der Zeit der Völkerwanderung, eines tief aufgewühlten geschichtlichen Bodens, einer polyphonen und reichen Innerlichkeit. Der Widerspruch zwischen der Ideenwelt, die über unserem Leben

in unerreichbarer Höhe schwebt, und der uns umgebenden Wirklichkeit tritt uns nur allzu oft mit schneidender Schärfe entgegen. Ein sehnsuchtsvolles Verlangen nach Ausgleichung und Überwindung der Gegensätze, nach innerer und äußerer Freiheit beherrscht jeden tiefer angelegten Menschen.

Holda, die Venus der alten Germanen, die Göttin der frischen, naiven Freudigkeit, mußte aus unserem Leben verschwinden und sich in den Venusberg flüchten, in eine Gegend, die durch die Volksphantasie mit dämonischen Mächten bevölkert wurde. Wies doch das Neue im Christentum den Menschen auf den vollen Lebensernst hin und stellte ihm höchste, überirdische Aufgaben. Auf der Höhe des Lebens muß uns der naive Genuß als etwas unser Unwürdiges vorkommen. Eine innere Stimme ruft uns unerbittlich nach oben, in eine Welt ausgeweiteten und erhöhten Wollens. Durch die Vertiefung und Bereicherung unseres Innern, durch die Steigerung unseres Gewissens, sind wir individueller geworden. Daher ist unser Leben nicht nur ein Kampf von Gegensätzen zwischen der inneren Welt und der Außenwelt, sondern durch unser ganzes gesellschaftliches Leben geht auch der Gegensatz zwischen Individuum und Gemeinschaft. Wir können nicht mehr zurück, sondern müssen immer vorwärts: was in unser Inneres durch die vielen Generationen hindurch gepflanzt worden ist, können wir nicht mehr ausschalten, denn es ist mit unserem ganzen Wesen verwachsen. Das Feuer unserer Überzeugungskraft und unsere Leidensfähigkeit sind christlichen Ursprungs: wir können nicht mehr abgeschlossen, kühl und gleichgültig dahinleben. Unsere Seele schmachtet unter dem Drucke der Unfreiheit in der ganzen Natur, und unser entwickeltes Gewissen verlangt nach unbedingter persönlicher Freiheit. Wann wird die Menschheit von der auf ihr so schwer lastenden Unfreiheit erlöst werden? Wo ist die Erlösung?

2.

Unser natürlicher Trieb, der die höheren Forderungen des Gewissens nicht kennt, ruft uns zu Venus; unsere Seele aber fordert von uns Mitgefühl, innere Verfeinerung, tiefern Edelsinn, Selbstüberwindung. Nachdem wir gleich Tannhäuser sieben Jahre im Bereiche der Venus, des Genusses und der Selbsttäuschung geweilt haben, ruft uns unsere innere Stimme in eine höhere Welt: selbst im Genusse noch verlangen wir Unermeßliches und Überzeitliches. Wir fühlen, daß unsere Aufgabe nicht darin bestehen kann, nur für den vergänglichen Augenblick zu leben. Wir ertragen die Täuschungen der Illusion nicht, weil der Sinn für die Wahrheit in uns zu stark geworden ist, und weil wir von unserer Bestimmung eine zu hohe Vorstellung haben: die Würde des Menschen steht unausweichlich in unserem Gesichtskreis. All das bringt eine tiefe Unruhe mit sich. Das Christentum hat zwar das Seelenleben vertieft, den Geist erhöht, aber die chaotischen Triebe in uns und um uns nicht besiegt. Wir sind nichts Ganzes.

Gerade in der religiösen und in der künstlerischen Natur lebt das Gefühl dieser Gespaltenheit mit schmerzhafter Deutlichkeit. Das Naturell des echten Künstlers reagiert sowohl auf die Seite des Temperamentes, als auch auf die des seelischen und geistigen Lebens. Tannhäuser ist der künstlerische Mensch, der intensiv auf beide Wirklichkeiten reagiert. Aber wie viele gibt es, die aus Mangel an inneren Erfahrungen nur die äußeren Erscheinungen des Lebens wahrnehmen und daher weder zur Religion noch zur echten Kunst eine Beziehung gewinnen. Auch in diesem unbegreiflichen Gegensatze verschiedener Charakteranlagen äußert sich das Rätsel unseres Daseins. Was ist die Zweiheit, die Tannhäuser als tief und stark veranlagte Natur in sich verkörpert? Christentum und Heidentum streiten um sein Inneres. Der kühle Verstand spricht von Leib und Seele, als seien sie Begriffe und wähnt daher, die Gegensätze leicht überbrücken zu können. Wer aber konkrete innere Erfahrungen hat, sieht deutlich, daß der Einklang, die Überwindung des tragischen Zwiespaltes in der unteren Wirklichkeit garnicht möglich ist, da sie einer höheren Welt angehören.

In Tannhäuser kämpft die menschliche Natur mit sich selbst: sie möchte zu einer höheren Einheit gelangen, in der aber die Genußfähigkeit, die Ursprünglichkeit und Naivität der Sinne in die Forderungen des Geistes einginge. Wird dies Tannhäuser gelingen? Kann die Menschheit die erträumte Harmonie zwischen Sinnen und Geist, zwischen den gebrochenen Kräften erlangen? Tannhäuser wurde durch sein starkes Temperament zum unmittelbaren Genusse geführt: es war ein Genießen, das den ganzen Menschen in Anspruch nahm, keine Lauheit in der Hingebung der Sinne an die Außenwelt, keine Überlegung, sondern unmittelbare Leidenschaft, lodernde Glut. Aber seine Natur ist zu mannigfaltig, sein Geist läßt ihn nicht ruhig beim Genießen verweilen, sein Mitgefühl ruft ihn zu den Mitmenschen, sein Gewissen weist ihn auf eine Welt hin, die zu weit und zu hoch ist, als daß sie sich mit seinem eigenen Ich decken könnte. Er ist sich deutlich bewußt, daß der naive Genuß seiner Natur nicht anstehe, da er sie einschränken, seinen Geist einengen müßte, und zugleich fühlt er, daß sein ganzes Naturell garnicht dazu geschaffen sei, selbst im Genießen Maß einzuhalten, da es Höhen und Tiefen in sich trage. Eine Stimme wie aus einer fernen Welt wird ihn aus seiner leidenschaftlichen Hingebung an die Göttin der Liebe und des Genusses plötzlich aufscheuchen — es ist die Stimme seines angeerbten Gewissens. Und jetzt verspürt er die Fähigkeit zu einem starken Willensakt, mit seiner Vergangenheit zu brechen und Zielen entgegenzueilen. Trägt er doch eine unversiegbare Vitalität in sich: das Beste in ihm wie in der Menschheit ist unvernichtbar. Wer so aus der unberechenbaren Leidenschaft und mit voller Hingebung lebt, der mag vielfach fehlen, straucheln, Umwege machen, immer wieder wird er sich emporrichten und sich den Weg zu höheren Zielen bahnen. Auch die Menschheit häuft Irrtümer auf Irrtümer; ihre

ganze Geschichte ist voller Verfehlungen, die oft sogar in Missetaten und Böswilligkeiten ausarten, und doch lebt in ihr der unverwüstliche Glaube an ihre Bestimmung, an eine höhere Welt, und immer wieder erwacht sie aus dem Traume, der sie im Eigennutz und auf der Oberfläche festhält.

3.

Tannhäuser schreitet, nachdem er den Venusberg verlassen hat, mit unbestimmter Sehnsucht und innerer Unruhe in eine Welt, die ihn vernehmbar zu sich ruft. Er fühlt, daß die Überwindung der ihn peinigenden Gegensätze möglich sei, wenn auch auf einer Höhe, die seinem Auge noch verhüllt ist. Die Liebe, die er innerlich als Gnade herbeisehnt, und die nichts mehr mit dem Bereiche der Venus gemein hat, ist für ihn kein Hirngespinnst. Die wahre Liebe zieht uns zu sich, weil sie aus innerster Nötigung uns entgegenkommt, während die Überlegenheit des Intellektes und des Wissens uns oft niederdrückt. Nachdem wir unseren Ehrgeiz und unsere Triebkraft, denen oft zerstörende Wirkungen innewohnen, betätigt haben, kommen wir immer wieder für Augenblicke zu unserem innersten Wesen. Die innere Seelenwärme ist dem Menschen noch notwendiger als die Sonnenwärme, und doch werden sich nur wenige bewußt, daß sie den größten Teil ihres Lebens in einer frostigen Atmosphäre von Ehrgeiz und Machtgelüste und in dem drückenden Nebel der Habgier und des Neides verweilen: sie sehen die höhere Welt nicht und wähnen, die untere mit all ihren sinnlosen Widersprüchen sei die einzige.

In Tannhäuser lebt dagegen eine unstillbare Sehnsucht nach einer höheren Wirklichkeit. Nachdem er den Venusberg verlassen hat, muß er sich mit der ihn umgebenden Menge auseinandersetzen. Auch hier die im Leben begründete Zweiheit in ihrer ganzen tragischen Äußerung. Der innerlich entwickelte Mensch befindet sich notwendig in einem Gegensatze zu seiner Umgebung. Er kann und darf aber in sich selbst nicht verharren: je gesteigerter sein Seelenleben ist, desto tiefer ist in ihm auch das Gefühl, die Mitmenschen hätten Anspruch auf ihn. Die schwerste Forderung, die das Leben an den individuell entwickelten Menschen stellt, ist — liebevoll sich mit der Masse abzufinden: hängen wir doch alle miteinander aufs engste zusammen; denn ohne unsere Vorfahren, ohne das, was wir den anderen schulden, sind wir garnicht zu denken. Je höher einer steht, desto tiefer ist freilich der Widerspruch, in dem er sich zur Welt befindet, und doch ist er für diese bestimmt. Das reine Mitgefühl und die hohe Gesinnung führen ihn notwendig zu einer engeren Zusammengehörigkeit mit der Gemeinschaft; denn der losgelöste Individualismus ist im Grunde nichts anderes, als die ins Abstrakte übersetzte Ichsucht, die die Wurzeln unseres innersten Lebens annagt, sodaß wir keine Frucht mehr tragen können. Das Volk kennt keine Theorien, denn in ihm lebt Urwüchsigkeit und Unmittelbarkeit; hinter seiner äußeren

Unansehnlichkeit verbirgt sich ein tiefes Verlangen, das Echte zu verehren, eine Ehrfurcht vor allem Hohen.

Tannhäuser überwindet den in seinem Individualismus begründeten Stolz; er schließt sich dem Volke an, wodurch er den wichtigsten Schritt zu der Erfahrung der Demut tut. Mit dem Pilgerzug wiederholt er das traditionelle Glaubensbekenntnis von der menschlichen Sünde und von der Erlösung. Mögen viele dieses Glaubensbekenntnis, worin die Bestimmung unseres Lebens zusammengefaßt ist, nur äußerlich nehmen, so gibt es doch auch manche, für die es eine tiefe Bedeutung und innere Wirkung hat, obschon auch sie in den vollen Sinn der erlösenden Wahrheit nicht einzudringen vermögen. Was für das Volk überlieferter Glaube ist, muß für Tannhäuser innerste Erfahrung werden. Er muß noch manches innerlich durchkämpfen, um das Leben von allen Seiten zu erfahren und nicht bei Einseitigkeiten stehen zu bleiben: „Laßt mich! mir frommet kein Verweilen, / und nimmer kann ich rastend stehn; / mein Weg heißt mich nur vorwärts eilen, / denn rückwärts darf ich niemals sehn." / Sein inneres Feuer, seine individuelle Kühnheit, die ihn über alles Mittelmaß und jede Selbstzufriedenheit erhebt, muß ihn nach wie vor in einen Gegensatz zur durchschnittlichen Norm der Gesetzesmenschen bringen. Was wäre aber das Leben ohne das sittliche Gesetz? Ist doch dieses das Ergebnis jahrtausendelanger Erfahrung des Menschengeschlechts, wenn es auch „ohne erneuernde Kraft der Liebe" zur pharisäischen Enge und Selbstgerechtigkeit herabsinkt. Sein glühendes Temperament, seine vorwärtsstrebende Sehnsucht wird über Tannhäuser Konflikte heraufbeschwören. Weder das Gebot „du sollst nicht", noch auch der abstrakte Gedanke ethischer Überlegung über die Art, wie wir glücklich und ruhig hienieden uns einzurichten hätten, kann zum Innern Tannhäusers sprechen. Nur die Verkörperung der Liebe kann es. Wie im Umherirren des Fliegenden Holländers, so liegt auch in der Rastlosigkeit Tannhäusers das Verlangen nach grenzenloser Liebe, zu der das gesellschaftliche Leben in einem Gegensatze steht, da es nur die Herrschaft des Gesetzes anerkennt.

Die Liebe verkörpert sich für Tannhäuser in der Opferwilligkeit Elisabeths. Der Augenblick, in dem er ihr naht, trägt alle Verheißungen und Hoffnungen in sich. Solche Augenblicke des sichern Glaubens an die Verwirklichung des langersehnten Ideals sind die Höhepunkte im Leben des Einzelnen wie auch in dem der Menschheit: „Dem neu erkannten Leben / darf ich mich mutig weih'n; / ich nenn' in freud'gem Beben / sein schönstes Wunder mein." /

Hatte Tannhäuser schon darin „ein unbegreiflich hohes Wunder" gesehen, daß ein Etwas in seinem tiefsten Innern ihn aus dem Venusberg gerufen hatte, so erfuhr er jetzt deutlich den vollen Sinn dieses verborgenen Wunders: erst jetzt hat er ein offenes Auge für das, was ihm früher unzugänglich war — die Liebe Elisabeths. Innere Erfahrungen sind erforderlich,

um innere Erfahrungen zu begreifen. Wenn Tannhäuser nicht weiß, wie er dazu gekommen sei, den Venusberg zu verlassen und damit dem genießenden Individualismus zu entsagen, so ist das zugleich der Ausdruck für den inneren Zustand der sich zum Christentum bekennenden Völker, die auch nicht wissen, was sie dazu getrieben habe, aus der vorchristlichen Phase herauszutreten. Wie für Tannhäuser, so ist es auch für die europäische Menschheit „wie ein Wunder". Die Zweiheit der menschlichen Natur ist ein Rätsel, dessen Lösung wohl das größte der Wunder genannt werden muß.

Tannhäuser und Elisabeth, die wahlverwandt zu einander gehören, waren lange von einander geschieden. Alles, was Tannhäuser inzwischen erfahren hat, konnte nichts Ganzes, nichts Beglückendes und Befriedigendes sein. Aber auch Elisabeth mußte sich bewußt werden, wie sie ohne Tannhäuser ihrer innersten Kraft verlustig ging. Erst in seiner Nähe kann ihre Seele zu neuem Leben erwachen. Auch Elisabeth befindet sich in einem Widerspruch zu ihrer Umwelt, die nie die Vereinigung mit Tannhäuser zulassen wird. Die Harmonie, in der sie beide einen Augenblick lang wie in einer höheren Welt verweilt haben, wird nur allzubald getrübt und gebrochen werden.

4.

Tannhäusers Sehnsucht, die Spontaneität seiner Leidenschaft, sein Streben, die sichtbare Wirklichkeit mit der höheren zu vereinigen — hier liegt der Grund der heftigen Konflikte, die er über sich heraufbeschwört. Das gesellschaftliche Leben zerfällt notwendig in Bruchstücke, setzt sich aus einzelnen Richtungen zusammen, von denen jede dem Durchschnitt der Anlagen und Bedürfnisse einer bestimmten Menschenart entspricht, und erträgt das Einigende und Universelle nicht. Jede Richtung glaubt eben zur vollen Lebenswahrheit hinzuleiten. Der Idealist vertritt zwar eine höhere Wahrheit, wie der feinsinnige Wolfram von Eschenbach in seiner Liebe zu Elisabeth, d. h. in seiner Auffassung des Ewig-Weiblichen, das er wie einen fernen Stern verehrt, aber sein Glaube hat keine Urwüchsigkeit, da er nicht aus inneren Kämpfen mit den tragischen Gegensätzen des Lebens hervorwächst, sich nicht auf der Kraft des Temperaments und auf der Mannigfaltigkeit aller Lebensäußerungen erhebt.

Auch wer die Tugend, gleich Walter von der Vogelweide, in den Mittelpunkt der Lebenserfassung rückt und in ihr den Quell alles Glückes sieht, weiß nicht, daß, wenn auch ein solches Glück erreicht werden könnte, es doch nichts Hohes wäre und sich keineswegs mit unserem polyphonen Erleben deckte. Ist doch die Bestimmung des Menschen nicht Glück, sondern das Streben nach Größe sogar auf Kosten persönlichen Glückes. Weder der edelgesinnte Idealist noch der Tugendmensch hat eine tragische Ansicht vom Leben und kann sich mit der Beschaffenheit unserer Triebwelt auseinandersetzen. Sie sehen die konkreten Charaktere nicht, von denen jeder in seiner

Zusammensetzung ein unbegreifliches Rätsel darstellt. Ihre Lebensansicht muß daher die volle Wirklichkeit einschränken und Bruchstücke für das Ganze ausgeben. Der Idealist schwebt über der Lebenswirklichkeit, und der Tugendmensch behauptet sich in der mittleren Sphäre, ohne Beziehung zu den Tiefen und Höhen.

Am eingeschränktesten verhält sich zum Leben der Willensmensch, der sich einer geschichtlich gegebenen Form anschließt, nicht nur keine inneren Erfahrungen hat, sondern ihnen sogar tief abgeneigt ist, selbst wenn er sich auf Tugend und Größe beruft und neben den gegebenen Gesellschaftsformen den Inhalt der Tradition mit heftigstem Eifer verteidigt. Wo nur etwas Hohes verwirklicht wird, dort setzen sich in dessen Nähe Menschen wie Biterolf fest, deren Ideal die äußere Form ohne lebendigen Inhalt ist. Auch das ist eine der vielen Äußerungen der Lebenstragödie, daß auf das Echte sich Menschen berufen, die sich nur äußerlich, aus traditioneller Notwendigkeit, sogar aus Überlegung oder Eigennutz dazu bekennen. Was wir dann sehen, ist Selbstgerechtigkeit, Liebloſigkeit, Kälte, ja Gewalttätigkeit, die desto verwerflicher ist, als sie sich zur Beschützerin der Religion der Liebe aufwirft, wie Biterolf, der gleich zum Schwerte greift. Er ist innerlich nicht nur der Spontaneität Tannhäusers, sondern auch der liebevollen Hoheit Elisabeths feindselig. Und doch beruft auch er sich auf Liebe. Jeder deutet das Hohe und Echte gemäß seiner Charakteranlage: nichts Tragischeres als die Beurteilung des Hohen durch das Mittelmäßige und Niedere! Die Auseinandersetzung mit den konkreten Lebensäußerungen der menschlichen Charaktere muß notwendig zur tragischen Lebensauffassung führen.

Der Konflikt zwischen der Selbstzufriedenheit und Mittelmäßigkeit der Gesellschaft und den Erfahrungen Tannhäusers, der in seiner unberechenbaren Leidenschaft den Kampf mit der ganzen Welt aufzunehmen bereit ist, beleuchtet hell den Inhalt der Lebenswirklichkeit. Tannhäuser zieht der Lauheit und Zufriedenheit sogar die Selbstzerstörung vor. Er strebt über alles Mittelmaß hinaus, wenn er auch noch nicht weiß, was die hoheitvolle Liebe Elisabeths ist, in der allein die Lösung all seiner Widersprüche beschlossen liegt. In den ihn umstürmenden Widersprüchen befangen, kann er die wahre Liebe noch garnicht erschauen. Aber er *leidet* an seiner eigenen Ungelöstheit und kann sich nicht in optimistische Träume wiegen oder Abstraktionen an die Stelle der Grundkräfte des Lebens setzen. Seine Sprache ist noch die des Trotzes, der inneren Unfreiheit; aber seine vor nichts Halt machende Kraft rüttelt an der selbstzufriedenen Tugend und dem traditionellen Einerlei der Gesellschaft. Sein Auftreten ist eine leidenschaftliche Herausforderung, die hingeworfene Alternative — entweder volles Leben oder Selbstvernichtung, nur keine Halbheit, keine Gesinnungslosigkeit, kein Wortkram.

Aber die Menschen können die Fülle des Lebens nicht ertragen. Selbst wenn sie ahnen, was die Unermeßlichkeit der Liebe und die Grenzenlosigkeit

der Freiheit ist, müssen sie sie doch in ihre eigene Sprache übersetzen und dadurch die Ganzheit in Bruchstücke auflösen. Nicht Jeder, der sich zur Freiheit bekennt und für sie kämpft, ist auch innerlich erlöst: Die Unfreiheit kämpft für Freiheit, die Lieblosigkeit oft im Namen der Liebe. Ist es doch ein wesentlicher Unterschied — Ideen im Kopfe tragen, oder sie auch dem Willen einprägen und einverleiben. Die menschliche Gesellschaft würde aber auf die Dauer ohne die verkörperte Liebe, die im Verborgenen wirkt, nicht bestehen können. Vor der höheren Erscheinung der Liebe und des Opfers bleibt auch die traditionelle Moral in Verwunderung stehen und läßt jedes Urteil verstummen. Daß man von allem, was den Anderen als das Wertvollste gilt, sich loslösen kann, das ist etwas so Ungewöhnliches, daß es sogar Niederung und Mitte für Augenblicke erschüttert. Wir erfassen den tragischen Sinn des Lebens nicht, solange wir ihn nicht an uns selbst oder in unserer nächsten Nähe erfahren haben. Sobald wir aus der Betäubung der Außenwelt zu uns selbst gelangen, gewinnen wir notwendig die Einsicht, daß mit allen Unbegreiflichkeiten der ineinander wirkenden Realitäten, mit den Unlösbarkeiten der Außenwelt und unseres Innern, mit den Verworrenheiten der Lebenswirklichkeit nur die Liebe sich auseinanderzusetzen vermag. Nur das Opfer, das wir freiwillig auf uns nehmen, kann die harten und oft grausamen Naturnotwendigkeiten aufheben. Haben wir mit der Lebenswirklichkeit innerlich und äußerlich gerungen, sie in ihrem konkreten Inhalt durchlebt, so müssen wir notwendig darüber hinaus. Es ist eine theoretische Behauptung, man könne tiefste Lebenserfahrung haben und doch in der Mitte verharren. Nur die folgerichtigste Ichsucht wäre fähig, bei den Widersprüchen und schreienden Unzulänglichkeiten gleichgiltig und kalt zu bleiben. Nur die tragische Lebensansicht, die wie jedes echte Kunstwerk aus der Einsicht in die tiefen Zusammenhänge der Wirklichkeit und zugleich aus dem Mitgefühl mit den menschlichen Schicksalen entspringt, ist die der echten Reife. Wahre Reife des Geistes setzt Selbstüberwindung voraus und ist garnicht fähig, sich zu irgend einer Einseitigkeit zu bekennen, weil jede Art von Einseitigkeit stäts Selbstsucht ist. In der Einseitigkeit steckt immer mehr Naturtrieb als wahre Schaffenskraft, denn sie erkennt nur die Oberfläche, nicht aber auch den verborgenen Inhalt der Dinge. Bei diesem beginnt aber erst das wahre Leben, denn auf der Oberfläche ist einengender, tierischer Trieb, Geistlosigkeit und Würdelosigkeit. Sobald wir zur Selbbesinnung gelangen, beginnen wir den Sinn unseres Daseins anderswo zu sehen, als in dem verwirrenden Scheine des Vergänglichen.

5.

Elisabeth ist die Verkörperung seelischen Lebens, jener schöpferischen Macht, die von tieferer Wirkung ist als alle Lebensrealitäten. Sie ist ganz Seele, ganz Liebe, während in den meisten Menschen die Liebe nur wie ein Funke

unter der Asche der selbstischen Willensäußerung glimmt. Elisabeths Liebe erkennt unmittelbar das Wesen der Dinge. Sie ist mitfühlend, leidensfähig und zugleich erlösend. Weder die selbstsichere Tugend, noch die kalte Klugheit, geschweige denn die niedere Kraft, die alles mit dem Schwerte erreichen und am Leben schöpferisch bauen zu können wähnt, weiß um das Leiden. Die Lebensklugheit kennt nur die schillernde Oberfläche; auch der Idealismus in seiner Lebensferne bleibt an der Schwelle stehen. Nur die Liebe kennt den Quell, aus dem die schöpferische Kraft entspringt. Wenn die Gesellschaft Tannhäuser verdammt, weil sie keinen Zugang zu seinen inneren Kämpfen hat, so sagt die Liebe in uns, daß wir kein Recht zu richten und zu verdammen hätten. Denn um zu richten, müßten wir das Innerste unserer Mitmenschen kennen, was eben nur der Liebe gegeben ist. Jedes verdammende Urteil ist notwendigerweise einseitig und grenzt an Selbstüberhebung. Die Liebe allein findet sich in allen Lebenskonflikten mit wunderbarer Sicherheit zurecht und macht uns innerlich frei.

Elisabeth sieht mit der ihr eigenen Helligkeit, wie unergründlich das menschliche Innere ist, und daß keine moralischen Grundsätze genügen, es zu erfassen. Sie verdammt Tannhäuser nicht, sie betet für ihn. Dieses Gebet ist nicht traditionelles Hersagen äußerlicher Worte, sondern das tiefe Symbol der Opferbereitschaft. Das Seelische teilt sich durchdringend den Anderen mit, weckt in ihnen schlummernde Kräfte und hat die läuternste Wirkung. Nichts sonst in der Welt ist erlösend. Die folgerichtige Selbstbehauptung, von der Mancher, der die Lebenspyramide auf die Spitze stellen möchte, eine schöpferische Umgestaltung des menschlichen Lebens erwartet, muß sich notwendig als Selbstzerstörung erweisen. Der wahre Edelsinn kann ebensowenig in Abrede gestellt werden wie Licht und Wärme.

Tannhäuser schließt sich dem Pilgerzuge an, weil er weiß, daß die Buße, die Reue in unserem Seelenleben tief begründet liegt, und daß gerade der persönlichste Mensch am meisten der Demut bedarf. Wenn die Lieblosigkeit der Gesellschaft Tannhäuser verstoßen will, so ahnt dieser, daß Elisabeths Liebe ihn auf allen seinen Wegen begleitet als die schöpferische Kraft, die alles um sich belebt und erneuert und das Wunder vollbringt, selbst den dürren Stab ergrünen zu machen.

Der „Wahn" bei Schopenhauer und Wagner.

Die ewiggleiche, zeitlose stille Klage der Natur um das Wesen der Welt, in der der Wille einzig herrscht, wir kennen sie aus der alten, ernsten Weise des Hirten in „Tristan und Isolde".

Tristan: „Zu welchem Los erkoren,
ich damals wohl geboren?
Zu welchem Los?
Die alte Weise
sagt mir's wieder:
mich sehnen — und sterben!...
Im Sterben mich zu sehnen,
vor Sehnsucht nicht zu sterben!"

„Aus der Nacht der Bewußtlosigkeit zum Leben erwacht, findet der Wille sich als Individuum in einer end- und grenzenlosen Welt", in der „die Natur ihren Zweck nur erreichen kann, indem sie dem Individuum einen gewissen Wahn einpflanzt, vermöge dessen dem Individuum als ein Gut für sich selbst erscheint, was in Wahrheit bloß eins für die Gattung ist, sodaß das selbe dieser dient, während es sich selber zu dienen wähnt, bei welchem Hergang eine bloße, gleich darauf verschwindende Chimäre ihm vorschwebt und als Motiv die Stelle der Wirklichkeit vertritt. Es nimmt hier also die Wahrheit die Gestalt eines Wahnes an, um auf den Willen zu wirken". Denn alles Wesen, alles Geschehen, es „mag gehen oder stehen", umleuchtet der Schein der Maja, ist in den verschiedensten Stufen der Objektivation nur die Form der Erscheinung des Willens: — Möglichkeit in der Vielheit, in Raum und Zeit. So gewinnt Arthur Schopenhauer die Überzeugung von der Nichtigkeit und dem Leiden des Lebens, das sich ihm darstellt als „ein fortgesetzter Betrug, im Kleinen wie im Großen".

Selbst die Künste erlösen den Künstler nicht auf immer, sondern nur auf Augenblicke vom Leben, sind nur ein Trost in diesem. Sind sie doch ein Abbild der (platonischen) Ideen, während allein die Musik den Willen selbst darstellt, dessen Objektivität auch die (platonischen) Ideen sind, und alle Regungen unseres innersten Wesens — als in der vollkommensten Objektivation — wiedergibt: das innere Wesen, das Ansich der Welt. So sind selbst die Künste nicht Quietiv des Willens, so wunderbar sie auch sein mögen.

„Trug und Wahn", „eitles Wähnen" bringt der „Tag mit seinem Schein", der Tag als Welt der Erscheinung im principium individuationis, — er stellt uns die „Welt zu täuschendem Wahn entgegen". Und den „unerforschlich tief geheimnisvollen Grund" sagt uns das Ursehnsuchtsmotiv.

Tristan erkennt selbst, daß er es war, der den unglückselgen Trank gebraut hat. Und Kurwenal nennt dies freilich: „der Welt holdesten Wahn".

Und wie die alte Weise — „Sehnsucht klagend" — als ureigenste Sprache alles Seins, nur einmal sich aufhellt an dem höchsten Schmerzenstage, wo die „entsündigte Natur ihren Unschuldstag erwirbt", wo „alle Kreaturen dem guten Menschen zu Nutz kommen", eine „Kreatur in der andern" ein guter Mensch zu Gott trägt — so findet Schopenhauer nur einen Weg, nur eine Erlösung aus des „Tages leerem Wahn" in der Lehre von der Verneinung des Willens zum Leben, in der Abwendung von dem Treiben und den Genüssen der Welt, in der Erkenntnis jenes *πρῶτον ψεῦδος* unseres Daseins — Aufhebung des Wahnes und damit — Aufhebung des Willens.

Wie die Inder im anderen Wesen das eigene Wesen wiedererkannten und im Mitleiden das fremde Leiden als eigenes empfanden: „Das bist Du!" (tat tvam asi) — so ist ein Weg des Heiles für Schopenhauer: mittels bloßer Erkenntnis, durch Aneignung der Leiden einer ganzen Welt: — „nur die Erkenntnis ist geblieben, der Wille ist verschwunden!" Ein anderer Weg — der *δεύτερος πλοῦς* — ist der, durch welchen Läuterung des Willens und Erlösung herbeigeführt wird durch das Leiden des Lebens. Und „denen, in welchen der Wille sich gewendet und verneint hat, ist diese so sehr reale Welt mit ihren Sonnen und Milchstraßen ein — Nichts!"

„Heil'ger Dämm'rung
hehres Ahnen
löscht des Wähnens Graus
welterlösend aus."

Im Herbste des Jahres 1854 lernte Richard Wagner Schopenhauers Werk „Die Welt als Wille und Vorstellung" kennen. Und nie wieder konnte sich der Meister von der Beschäftigung mit diesem Philosophen trennen. War er doch, zu seinem eigenen Erstaunen, selbst zu einer ganz ähnlichen Auffassung gekommen in einem seiner Werke: dem „Ringe des Nibelungen". Wer einmal in Bayreuth jenes tief erschütternde Werk erlebt hat, wie die Welt des Wahnes zusammenbricht und — schon eine neue aufdämmert —, der wird dies verstehen (vgl. Glasenapp, VI. Bd., 63).

Im Jahre 1864 hat Richard Wagner selbst über den „Wahn" geschrieben in seiner Schrift über „Staat und Religion", die er seinem königlichen Freunde Ludwig II. von Bayern widmete.

Der Wahn ist nach Richard Wagner:

„Eine der gemeinen Erkenntnis ganz entgegengesetzte Anschauungsweise. Dem individuellen Erkenntnisvermögen spiegelt er einen Zweck vor, welchen man für die Befriedigung des eigenen Bedürfnisses hält, während er in Wahrheit nicht dem Individuum, sondern der Gattung gehört. Als Erreger und

Bildner dieses Wahnes bezeichnet unser Philosoph den Geist der Gattung selber, welcher als allmächtiger Lebenswille für das beschränkte Erkenntnisvermögen des Individuums eintritt."

Bedenken wir wohl: Während Schopenhauer zwar auch von einem „Wahn" spricht, in dem, subjektiv genommen, der Wille zum Leben erscheint — dem der Egoismus wesentlich ist — nicht aber von einem bewußten, wahren und sonst im allgemeinen etwa vom „Trug", „Blendwerk" oder „Meisterstück" der „Maja", und, soweit es die Kunst angeht, von der adäquaten Idee des Willens, vom Abbild der (platonischen) Ideen, oder inbezug auf die Musik: vom Willen selbst, oder dem Ansich der Welt, neben der Welt der Erscheinung, — wendet Richard Wagner den Ausdruck „Wahn" für alle diese Erscheinungen der Objektivation des Willens gemeinsam an, nach „höherer" oder „niederer" Stufe gegliedert, die er selbst auch: „normale Beschaffenheit alles Lebenden" (entsprechend der Schopenhauerschen Auffassung) und — „sympathischer Zustand" oder „abnormer = wahrer Wahn" nennt: — je nachdem der „Erreger und Bildner" des Wahns bewußt: egoistisch oder sympathisch — gelenkt wird, — oder der Erreger allein der Geist der Gattung selber ist. (R. W. an Liszt, London, 7. Juli 1855.)

Eine Abweichung von Schopenhauer, neben gemeinsamer Grundidee, findet sich bei Wagner auch in der Auffassung von der Kunst, die ja nach Schopenhauer den Künstler nicht für immer, sondern immer nur für Augenblicke vom Leben erlöst. Denn Wagner gewinnt als großer Künstler die Ansicht, daß die Kunst jenes einzige leistet: Durch das Setzen eines bewußten Wahns an die Stelle der Realität: „Die Kunst — dieser freundliche Lebensheiland, der innerhalb des Lebens über dieses erhebt und es selbst uns als ein Spiel erscheinen läßt, das uns hier doch nur als ein Wahngebilde gezeigt wird, welches uns als solches tröstet und der gemeinen Wahrhaftigkeit der Not entrückt. So erscheint die ernste Wirklichkeit selbst nur als ein Wahn. Die Nichtigkeit der Welt, hier ist sie offen, harmlos, wie unter Lächeln zugestanden: Denn, daß wir uns willig täuschen wollten, führte uns dahin, ohne alle Täuschung die Wirklichkeit selbst zu erkennen." — Erst auf diesem Wege hat Wagner das volle Bewußtsein der Heiterkeit wiedergefunden. Und „Wahnfried" nannte er sein Heim, wo sein „Wähnen Frieden fand".

So ist eben Richard Wagner so sehr Künstler und Mensch, daß er den hohen Wert der Ideen Schopenhauers anerkennt und sie sich zu eigen macht, doch darüber hinaus in einigen Punkten grundlegend von ihm abweicht. Wenn man dies feststellt, darf man dabei aber nie vergessen, wie sehr Wagner immerfort und erneut, bis kurz vor seinem Tode, mit diesen Problemen gerungen hat. Dennoch — trotz allem — war es ihm aber beschieden, im Lichte des Grals an eine mögliche Regeneration in der Zukunft zu glauben.

Die ungeheure Tragik alles Daseins zeigt der „Parsifal". Er zeigt aber auch, wie die „normale Beschaffenheit" alles Lebenden (= entsprechend der Auffassung Schopenhauers) — sich erhebt zum „sympathischen Zustand", in einer Welt und einer Religion des Mitleidens, das die Schwere des Daseins überwinden läßt: Parsifal erkennt, „welthellsichtig geworden", der „Irrnis und der Leiden Pfade":

Parsifal: „Ich bin's, der all' dies Elend schuf!"
vgl. Tristan: „Den furchtbaren Trank,
ich selbst — ich selbst,
ich hab 'ihn gebraut."

Das „furchtbare Sehnen", „ungebändigten Sehnens Pein", dieses „Elend aller Rettung Flucht": Es ist des „Weltenwahns-Umnachten". Kundry kann nur lachen, nicht weinen; nur schreien, wüten, toben, rasen, in „stäts erneuten Wahnsinns Nacht": Das ist ihr Fluch: Das ist der „Wahn", der sie durch's Dasein hetzt. So „wähnt" sie denn noch:

„Gelobter Held! Entflieh dem Wahn!
Blick auf! Sei hold der Huldin Nah'n!" —

auf Parsifals Schmerzensschrei: „Erlöser! Heiland! Herr der Huld,
Wie büß' ich Sünder solche Schuld?"

Allein in „Trauer und Trümmer stürzt die trügende Pracht": Dem „zagen Toren" gab das Leiden der Welt und des Amfortas, wie das eigene:

„Mitleids höchste Kraft
und reinsten Wissens Macht." —

„Wahn, Wahn! überall Wahn!" Es ist die „Klage des resignierten Mannes (Hans Sachs), welcher der Welt ein heiteres und energisches Antlitz zeigt" (XII, 346). Durch die Kunst gelangt er zur Überwindung der Welt, zum Quietiv des Willens: „offen, harmlos, ernst, wie unter Lächeln" gesteht er sich die Nichtigkeit der Welt ein und gelangt dazu, die Wirklichkeit der Welt zu erkennen": Ein edler Wahn ermöglicht es ihm: „Die heil'ge deutsche Kunst". Diese bleibt ihm, zerginge „gleich das heil'ge röm'sche Reich in Dunst": Diese erhebt ihn über die Welt, über der er hier schon steht. Und doch fühlt und lebt er mit ihr, hilft und wehret, wo er nur kann, um dem Wahren und Guten zum Siege zu verhelfen: Hans Sachs, „ein Schuhmacher und Poët dazu!"

Nach all' dem Treiben und „Wahn" im „lieben Nürenberg", wo man mit Blumen, Bändern und Fahnen heut' den Johannistag begehen will, schüttet Hans Sachs, einsam über seinen Folianten sinnend, seine Seele aus, so schmerzvoll und doch so mitleidvoll sorgend für das Wohl seiner Mitbürger. Niemand von diesen ahnt wohl jene abgekehrte Resignation dieses

Mannes, die er der Welt gegenüber nicht zeigt: Ein „wahrer Wahn" gibt ihm die Kraft dazu!

Die Leute quälen sich im Getriebe der Welt „in unnütz toller Wut": „im heftigsten Willensdrange", ohne gestaltende Idee, ohne Mitleiden: Hat doch niemand Dank davon. Im Verfolg der weiteren Worte des Hans Sachs (Wahnmonolog) erinnern wir uns an Schopenhauers Lehre vom „Wahn" und an Richard Wagners Auffassung vom „normalen" und „egoistischen" Wahn, der auch hier leise mit hindurchklingt, jener Wahn, der in allen seinen Abstufungen „Stadt- und Weltchronik" bewegt. Auch denken wir an Richard Wagners eigene Worte im Dante-Schopenhauer-Brief an Liszt: „Die wahrhaften Genies und wahrhaften Heiligen aller Zeiten ... erkannten die normale Beschaffenheit alles Lebenden und die grauenvoll sich ewig widersprechende, sich selbst zerfleischende, und blind nur sich wollende Natur des allem Lebenden gemeinsamen Willens zum Leben." Der Wahn, von dem Hans Sachs spricht, ist auch ein solcher, der als ein Gut für sich selbst erscheint, welches „in Wahrheit bloß eines für die Gattung ist: „In die Flucht geschlagen, wähnt er zu jagen."

Sagt doch Schopenhauer einmal ganz ähnlich: „Das Leben ist eine mit mehr oder weniger Überlegung angestellte Jagd nach dem positiven Glück, welches als solches aus positiven Genüssen bestehen soll. Da führt denn diese Jagd nach einem Wilde, welches gar nicht existiert, in der Regel zu sehr positivem Unglück. Dies stellt sich ein als Schmerz, Leiden, Krankheit, Verlust, Sorge, Armut, Schande und tausend Nöte. Die Enttäuschung kommt zu spät." (Parerga I., Kap. V, Seite 433.) — Vergleichen wir indes damit Brangänes Worte:

„Die heut' im Rat
dies nächtliche Jagen
so eilig schnell beschlossen,
einem edlern Wild
als dein Wähnen meint,
gilt ihre Jägerlist."

Ein ähnliches Bild gebraucht Schopenhauer in anderer Fassung: „Wir gleichen Lämmern, die auf der Weide spielen, während der Metzger schon eines und das andere von ihnen mit den Augen auswählt!" (Parerga II, Kap. XII, § 151, Seite 313.)

„Wer gaukelrische Wohllüste genießt, verzehrt wie Thyestes gierig sein eigenes Fleisch". (W. a. W. u. V." IV. Buch, § 66, Seite 479, Reclam): Hans Sachs sagt es selbst von diesen Wahnbetörten: Er

„hört nicht sein eigen Schmerzgekreisch,
wenn er sich wühlt ins eig'ne Fleisch,
wähnt Lust sich zu erzeigen.
's bleibt halt der alte Wahn."

Hier, ganz wie Schopenhauer, erkennt Hans Sachs das Wesen des Wahnes, und ganz im Sinne der indischen Lehre von der Seelenwanderung und der Erkenntnis der Identität des Ich und des All, wie es der Meister selbst angedeutet hat: Selbst in Zeit und Raum verschiedene Individuen „teilen ein Geschicke, ihre Heimat ist nicht hier", — denn das Ansich aller Erscheinung ist der Wille, der „sich selbst zerfleischt". In den „Siegern" „erreicht", wie Wagner es einmal deutet, „Sawitri" (Elsa) den „Ananda vollständig", ist die eine Erscheinung auch von der andern durch ferne Zeiten und Räume getrennt. „Der eine Wille zum Leben ist es, der, sich selbst verkennend, gegen sich selbst seine Waffen wendet, indem er in einer seiner Erscheinungen gesteigertes Wohlsein sucht („wähnt Lust sich zu erzeigen"), eben dadurch der anderen das größte Leiden auferlegt und großes Leiden hervorbringt. Der Quäler und der Gequälte sind eins." („W. a. W. u. V." IV. Buch, § 63, Seite 456 [Reclam]). „Im heftigsten Drange schlägt er die Zähne ins eigene Fleisch, nicht wissend, daß er immer nur sich selbst verletzt, durch das Medium der Individuation" (Seite 456). „Es ist schwer zu begreifen wie man dies hat verkennen können und sich überreden lassen, es sei das Leben da, um dankbar genossen zu werden." („W. a. W. u. V." II. Bd., Kap. 46): „Hat keiner Lohn noch Dank davon!"

Es finden sich also hier bei Wagner neben der selben geistigen Auffassung sogar wörtliche Anklänge an Schopenhauer.

1. Schopenhauer: „W. a. W. u. V." I. Bd. IV. Buch (Reclam):
   § 70, Seite 518: „Der hungrige Wolf schlägt seine Zähne in das Fleisch des Wildes, der Zerfleischende und der Zerfleischte."
   § 66, Seite 479: verzehrt gierig sein eigenes Fleisch.
   § 63, Seite 456: schlägt die Zähne ins eigene Fleisch.
   R. Wagner: An Liszt: „sich selbst zerfleischende Natur des gemeinsamen Willens zum Leben."
   „Meistersinger": „wühlt sich ins eig'ne Fleisch".
   (wörtliche Entlehnung!)
2. Schopenhauer: Parerga: I, Seite 433 (Frauenstädt)
   „Jagd nach positivem Glück" — „nach einem Wilde, das garnicht existiert."
   R. Wagner: Brangäne: „Das Jagen gilt einem edlern Wilde, als dein Wähnen meint."
   Parsifal: „Den Weg des Heiles nie zu finden, in pfadlosen Irren jagt ein wilder Fluch mich umher."
   Hans Sachs: „In Flucht geschlagen, wähnt er zu jagen."

Zum Teil lassen sich die selben Stichworte, wie bei Schopenhauer, wiederfinden (Qual, Lust, Wahn, Dank, jagen, sein eigen Fleisch ...) und die selbe

Gesamtanschauung, wie bei Schopenhauer, liegt so fast mit den selben Ausdrücken vor; es ist eben die Rede von dem „normalen" und „egoistischen" Wahn, der in seinen niederen Stufen hier eben deutlich durch das Schopenhauersche Weltbild hindurchklingt.

Ohne diesen „fortgesetzten Betrug" (Wahn), „im Kleinen, wie im Großen", mag nichts geschehen, „es mag gehen oder stehen", versucht man, den „stäts wieder aufstrebenden Willen zu dämpfen" (W. a. W. u. V. § 68, Seite 502, Reclam):

„Er schläft nur neue Kraft sich an;
gleich wacht er auf,
dann schaut, wer ihn bemeistern kann!"

Ein Sixtus Beckmesser konnte dies freilich nicht: In ihm wirkt sich der Wahn aus in der von Schopenhauer erkannten Weise, wenn er sagt: „Das Verliebtsein eines Menschen liefert oft komische, mitunter auch tragische Phänomene: Beides weil er, vom Geiste der Gattung in Besitz genommen, jetzt von diesem beherrscht wird und nicht mehr sich selbst angehört; dadurch wird sein Handeln dem Individuo unangemessen." („W. a. W. u. V.", II. Bd., IV. Buch, Kap. 44.) — So bekennt Beckmesser ja auch selbst von sich, wenn er noch ein neues Lied dichten sollte:

„Ich armer zerschlagener Geselle,
Wie fänd' ich heut' dazu Ruh'?
Werbung und eh'lich Leben,
ob das Gott mir beschied?"

Bald nennt er den Hans Sachs: Freund Sachs — bald „Schuster voll von Ränken" — bald „Freund Sachs" — „Hans Sachs, mein Teurer" — bald „verdammter Schuster". Er ist in vollkommene Verwirrung geraten; er ist — im „Wahn"!

Über diesem „Wahn" steht Hans Sachs: Ruhig betrachtend, in heiterer Resignation. Hat doch der Wahn auch in Nürenberg sein Unwesen getrieben in der Johannisnacht. Fein weiß der Weise ihn zu „lenken". Um ihm zu wehren, zog er „an des Wahnes Faden". Hiermit erhebt sich Hans Sachs über den Schopenhauerschen Pessimismus; er hat die sympathische, abnorme, idealistische: „wahre" Form des Wahns, im Reiche der Kunst, innerlich in sich aufgenommen: Daher seine heitre Resignation.

Die „jugendheißen Gemüter", Walter und Eva, planen eine Flucht. Dies Unglück weiß ihr weiser Freund zu verhüten: Wie er einen hellen Lichtschein auf das Paar fallen läßt; wie er sein, doch auch so ernstes Schusterlied singt; wie er den Merker spielt bei Beckmessers Ständchen, sodaß dieser immer lauter zu singen versucht, um den Lärm zu übertönen. Wie die Nachtbarn aufmerksam werden, wie der Wahn anfängt zu rasen, auf „Gassen und

Straßen", alles sich anfällt wie toll und blind, David und Beckmesser; dann die Lehrbuben, Gesellen, Meister; Mann, Weib und Kind:

„Und will's der Wahn gesegnen,
nun muß es Prügel regnen,
mit Hieben, Stoß und Dreschen
den Wutesbrand zu löschen." —

Wieder „zieht" Hans Sachs „fein" an des „Wahnes Faden": zieht Walter in den Laden hinein, befreit Beckmesser, alles flieht, — alles war nur — ein Spuk in der Johannisnacht: So wendet es Sachs humoristisch:

„Ein Kobold half wohl da!"
„Ein Glühwurm fand sein Weibchen nicht,
der hat den Schaden angericht'." —

Und doch — es war nur — ein Wahn! Nun aber kam Johannistag: Und nun schauen wir so recht das gütige, heitere Wesen des Hans Sachs. Jetzt gilt es ihm, „ein edler Werk zu tun", den „Wahn fein zu lenken". Denn nur der gemeinen Anschauungsweise entgegengesetzt, „selten vor gemeinen Dingen, gelingen solche Werke, und nie ohn' ein'gen Wahn": Und Hans Sachsens stille, entsagende Liebe zu Eva, die auch diese ganz versteht, vollbringt dies edle Werk: Für Walter setzt sich ihr treuer Freund ein, versöhnt diesen, deutet ihm die Meisterregeln, entlockt ihm das Preislied und schreibt es ihm auf. Beckmessers Wahn kommt ihm entgegen, ist ihm „für seinen Plan sehr lieb": wie jener das Lied wegnimmt, wie er es jedoch nicht lesen und singen kann. Walter hingegen wird, auf sein Preislied hin, in die Zunft der Meistersinger aufgenommen und erringt den hehren Preis: Eva im Paradies und Muse des Parnaß.

Angeregt durch das Schusterlied des Hans Sachs, wie Eva aus dem Paradies verstoßen, verdichtet sich Walter dieses zu einem wunderschönen Morgentraum, der ihm sein Meisterlied: die „selige Morgentraumdeut-weise" schenkte. Geschlafen hat er „nur wenig", aber „fest und gut", — „am Morgen". Da belehrt ihn Hans Sachs:

„Glaubt mir, des Menschen wahrster Wahn
wird ihm im Traume aufgetan:
All' Dichtkunst und Poëterei
ist nichts als Wahrtraumdeuterei.
... sind Freunde beid', steh'n gern sich bei."

Die Auffassung des Hans Sachs beruht auf Richard Wagners ureigenstem Erlebnis. Und doch hat der Meister auch hier wieder — vgl. die Schrift „Beethoven" — Schopenhauers Theorien weiter ausgesponnen.

Den Ausdruck „Wahrträumen" übernahm der Meister von Schopenhauer. Ebenso finden sich direkte Anklänge an dessen Theorie: Kennzeichen bei beiden für das Wahrträumen sind: „Am Morgen", — „Schlaf nicht tief": „ein wenig, aber fest und gut". Eingehender begründet Richard Wagner seine Ansicht hierüber in seiner Schrift „Beethoven", im Anschluß an Artur Schopenhauer: „Der Traum des tiefsten Schlafes übersetzt sich nun in die Sprache eines zweiten, dem Erwachen unmittelbar vorhergehenden, allegorischen Traumes" (Seite 73) — in dessen „Gewand gehüllt nunmehr der ursprüngliche prophetische Traum ins wache Bewußtsein gelangt, wo er folglich dann noch der Auslegung, Deutung bedarf". (Parerga I, Seite 271.)

Der ursprüngliche, prophetische, allegorische Traum Walters von Eva im Paradies und der Muse des Parnaß, wie er sich im 1. und 2. Bar kundgibt, bedarf nun, einmal „ins wache Bewußtsein gelangt", noch der Deutung, die Walter in der 3. Strophe seines Preisliedes selbst gibt und jetzt gefunden hat:

Walter: „Durch Sanges Sieg gewonnen
Parnaß und Paradies."

Indem der Meister die Idee Schopenhauers von der Inspiration des Komponisten, wie einer „magnetischen Somnambule", und dessen Idee vom „Wahrträumen" und vom „allegorischen Traum", der noch der „Deutung" bedarf, in neuer Verbindung und Ausdeutung auf Musik, Dichtkunst, auf das Schaffen des Künstlers überträgt — sowohl in den „Meistersingern" als in der Schrift „Beethoven" — kommt er zu dieser seiner Theorie von der „Wahrtraum-Deuterei": Auch sie ist ein edler Wahn, ein „wahrer" Wahn.

Die Kunst ist für Hans Sachs der freundliche „Lebensheiland", vermöge welches er die Nichtigkeit der Welt wie unter Lächeln zugesteht, ihre Wirklichkeit erkennt, durch einen edlen Wahn: — die „heil'ge deutsche Kunst".

Aber noch an eines müssen wir zurückdenken: An König Marke! Hans Sachs und König Marke: Zwei edle Gestalten, so verschieden in ihrer Denkungsart, und doch wieder so innig verwandt. Viel Leid hat der König erfahren. Eines nach dem andern verliert für ihn Gestalt. Nur, als er nicht mehr anders kann, willigt er ein in eine zweite Vermählung: Nicht als „wollte er Glück" für sich, wie es Hans Sachs in seiner Art humoristisch wendet: „Da ließ er's denn so sein." — Er ist der Entsagende. War die innige Freundschaft mit Tristan gebrochen? War auch sie nur ein schöner Wahn? — Frei findet der Freund den Freund von Schuld, gelangt zu der lichten, tiefsten Erkenntnis vom Wesen der Welt, alles Leidens: „Die Ursehnsucht war es, die auch hier ein „Motiv" wurde, um „auf den Willen zu wirken", und so die schöne Freundschaft zu trüben. Der Wahn ist es, der alles in seinen Bann zog. Deshalb ist es auch durchaus unrichtig, Melot einen „Feind" Tristans zu nennen — ebenso unzutreffend, wie etwa eine

Parallele mit Hunding! Denn dann verstehe ich auch nicht das Wesen dieser hehren Freundschaft: Marke und Tristan: wie wir sie seit den Worten des Weisen von Mantinea selten gesehen. Erlösendes Mitleiden ist es, das Marke ergreift, als er die Leichen segnet, nun steht er ganz über der Welt, nun hat auch er des „Wähnens Graus" überstanden: „Des Trugs geahnter Wahn zerrinnt." — Einsam steht Marke vor uns — in einer Welt, in der noch eben — die „Ernte mehrte dem Tod" — — — der „Wahn"!

Heinrich Stegemann.

Das Nornenseil.

Ein mythologisches Geheimnis.

Schon in „Siegfrieds Tod" heißt es von den Nornen: „sie spannen ein goldenes Seil aus"; und in der „Götterdämmerung" knüpft die erste Norn „während ihres Gesanges ein goldenes Seil mit dem einen Ende an einen Ast der Tanne". Im Wortlaut der Dichtung wird das Seil nicht mehr als „golden" bezeichnet, aber die szenische Vorschrift besteht: es soll golden sein. Dieses goldene Seil nun stammt ersichtlich aus dem 1. Helgiliede der älteren Edda; aber auch dort wird es nur einmal erwähnt, an geheimnisvoller Stelle. Als Helgi geboren ward, erschienen die drei Nornen und wanden zu seines Lebens Schutz um das ganze Land nach West und Ost und Nord ihr Seil; dieses wird gullinn simi genannt: der goldene Strick. Sonst kommt das goldene Seil nicht vor, wohl aber steht das Gold mit den Nornen in geheimer Verbindung. Da die Nornen die Schicksalsschwestern sind, darf man auch von einer verhängnisvollen Verbindung reden. Dies deutet „Völuspa" in der Edda durch die Spuren einer alten Sage an: die Götter lebten bei heitern Spielen schuldlos dahin, bis „drei Töchter aus Riesenheim kamen" — ihre Gestalten verschwinden wieder unter dem Stückwerk der Dichtung, dann aber heißt es weiter: „da ward zuerst Kampf in der Welt, als sie Gullweig mit Speeren stießen", und Gullweig wird die „dreimal geborene" genannt. Sie ist das Gold, welches die Fehde unter Götter und Menschen gebracht hat, wann? — als die drei Nornen kamen. Und seitdem zieht sich der Goldfluch durch Sagen und Geschichte. Hiernach ist es denn auch nicht wunderbar, daß die Nornen das Gold in ihrem Seile haben: es gehört zum Schicksal, unvermeidlich, auch wenn sie es binden. Aus der Stelle im Helgiliede ist also das goldene Seil in die Dichtung vom Nibelungenringe gekommen; dort aber gibt es dem Nachdenkenden zur Verwunderung allerdings Anlaß.

Wie kommt das Gold in das Nornenseil, da es ja doch im „Rheingold" unberührt auf des Rheines Tiefen ruht. In Urzeiten hat es da geruht, und erst als es von dort geraubt und durch Nibelheim an's Licht der Welt kam, — „ward Kampf in der Welt". Zuvor ahnten die Götter selbst nichts vom Golde — erst Loge erzählt ihnen Wunder davon —, und darum tragen sie auch keine goldenen Gegenstände an sich, als wir sie in der freien Gegend auf Bergeshöhen finden. Wie also kommt das Gold doch schon in das Nornenseil? Das Nornenseil bedeutet offenbar die Kette der Kausalität, das Gewebe von Ursache und Wirkung, woran alles Geschick und Geschehen haftet. Das Rheingold in der Wassertiefe ruht aber außerhalb aller Kausalität. Man darf nicht sagen: „in Urzeiten"; denn Zeit gibt es erst, wo Kausalität ist. Ein Urzustand, das ewige Sein, das ist es, worin das Gold selbst noch ein unschuldiges Wesen bedeutet. Die Welt der Kausalität ist eine ganz andere, verhält sich zum Urzustande wie Zeit zu Ewigkeit. Das Gold mag als Symbol der Unschuld in jenem Urzustande ruhen, — da, wo Zeit ist, d. h. in der Zeitlichkeit, weben die Nornen das Seil der Kausalität, und in ihm ist das Gold nicht „Rheingold", sondern Fluchgold. Was im Drama erst wird, Eins aus dem andern entsteht, durch tragische Flüche erzeugt wird, das ist in dem spekulativen Verhältnis von Zeit und Ewigkeit schon gegeben. „Im Zwange der Welt weben die Nornen" — sie sind sozusagen die mythisch gestalteten Ideen der Welttragik. So gut wie das Gold einerseits in den Rhein gehört — und von da beginnt das Drama —, so gut gehört es andererseits in das Nornenseil — und dort wird die Tragödie gewoben, das Seil ist ihr Mythos, ihr Symbol, ihr Schicksalsbild. Mit Recht kann Siegfried sagen: die Nornen „flochten wilde Flüche" in ihr Seil. Er ist ein unkunder Knabe, aber er wird in einem Augenblick vor seinem Tod hellsehend und ahnt — schaut etwa wie im Traum — daß es eine verhängnisvolle Tat gewesen, als „sein Schwert einen Speer zerschlug", und daß es seine eigene Schicksalstat ist: „Nothung zerhaut es den Nornen", das goldene Seil! Ja, das Gold ist der Fluch im Seil der Kausalität. —

Schopenhauer nennt die Materie „durch und durch Kausalität" oder auch: „objektivierte Kausalität". Was ist nun ein besseres Symbol für die Materie als eben das Gold, dieses recht eigentliche Triebmittel alles Materialismus? Die Kausalität erscheint uns als Seil, die Materie als Gold. Das Gold ist „durch und durch" Seil, und das Seil ist „objektiviert" im Golde. Wir sehen das Seil, weil es golden ist. So treffen hier Philosophie, Mythos und Dichtung wunderbar zusammen. Und nun ist es nur ein Schritt weiter, wenn wir, durch dies Wunderbare von unserer ersten Verwunderung befreit, die andere Frage stellen: ist das goldene Nornenseil die Kausalität, wie kann es dann „reißen", wie kann ein Held es zerhauen? Wenn auch mit einem Götterschwert. Ist denn die Kausalität nicht Zeitlichkeit ohne Anfang und Ende? — Ja, Zeitlichkeit, innerhalb der Erscheinungswelt. Aber was allein

durchbricht diese Welt und zeugt von einer anderen, die nicht nur Erscheinung ist? Nur die freie Tat aus dem Innersten des Menschenwesens. Die wahrhaft freie Tat ist auch die gute Tat. Wer solche Taten tut, ist ein wahrer Held, gleichviel ob sie ihn zum Tode führt. Der Tod trifft nur die Erscheinung, ist ein Moment der Kausalität; das Heldenwesen lebt ewig, im Mythos dichterisch gestaltet. Wenn die Nornen ihr fluchdurchwobenes Goldseil nicht mehr zu winden vermögen und schreiend verkünden müssen: „es riß!" dreimal: „es riß!" — wie die dreimal geborene Gullweig mit Speeren gestoßen ward—: so heißt das nichts anderes, als daß freie Taten geschehen, welche die Kausalität durchbrechen. Siegfried und Brünnhilde, das Heldenpaar, sind die Täter dieser Taten. Sie verkünden sie gleichfalls im Voraus, in einem wahnvollen Lebensjubel, mit tragischer „Hybris", mit Göttertrotz: „ Zerreißt ihr Nornen das Runenseil" singt Brünnhilde, „Nothung zerhaut es den Nornen" ruft Siegfried. Aber um die freie Tat zu tun, müssen sie durch den Tod. Die freie Tat Siegfrieds, des Furchtlosen, besteht darin, daß er sich selber dem Tode weiht, der die Schicksalskette lösen soll, womit Götter und Helden gefesselt sind: er verweigert den Rheintöchtern den Ring. Es ist sein freier Wille, er nennt es in „Siegfrieds Tod": „Wozu mein Mut mich mahnt, das ist mir Urgesetz". Das Ur-Gesetz ist Freiheit. Siegfried handelt frei, aus höchstem Willen, aber noch unter einem Wahn. Brünnhilde ist nicht nur furchtlos, sie ist wahnfrei, sie tut ihre freie Tat aus tiefstem Wissen („Alles weiß ich, alles ward mir nun frei!") mit ihrem Tode in der Hingabe des Ringes, und damit erst ist das goldene Nornenseil wahrhaft und völlig zerrissen, das Schicksal erfüllt, die Goldschuldwelt vom Fluche erlöst. So im mythischen Gedicht, im symbolischen Drama. In der Zeitlichkeit wird das Seil immer von Neuem geknüpft, und immer wieder wird es von Gold durchwoben sein, immer wieder werden Schicksale walten und sich erfüllen. Aber auch immer wieder geschehen die freien Taten, werden die Helden geboren, die den Tod nicht scheuen, die im Leiden und Opfer die freie Tat als geheiligt erkennen lassen zu Taten des guten Willens, des Willens zu Gott. Jede solche wahre Heldentat zerreißt im Lichte der Ewigkeit das Nornenseil. Die Kausalität kettet, die Tat befreit. Unter den Flüchen der Kausalität leidend hoffen wir auf die erlösenden Taten der Helden!

Hans von Wolzogen.

Lebensmusik.

Von Paul Dießsch.

Jeder Mensch sucht sich, wohin ihn das Schicksal auch stellen mag, seiner Eigenart entsprechend auszuleben. Konnte er nicht den Beruf ergreifen, für den er geboren war, so wird er doch diesen Beruf nach Möglichkeit auch in dem anderen zum Ausdruck bringen, wird ihn gewissermaßen in diesen transponieren. Wird ein Künstler durch äußere Umstände gezwungen, sich auf einem seiner Begabung weniger zusagenden Felde zu betätigen, so wird er seine ursprüngliche Richtung auch hier nicht verleugnen. Er wird sich weniger der betreffenden Kunstform, als die Kunstform sich amalgamieren. Jean Paul, der geborene Lyriker, schrieb, einem Zuge seiner Zeit folgend, Romane. Aber die Nachwelt erfreut sich nur an dem lyrischen Blütenflor, der aus seinen Werken strahlt und duftet, um das wüste epische Gestrüpp, das ihn umgibt, kümmert sie sich nicht. Die dramatische Anlage eines Walter Scott kann sich auch im Roman nicht verleugnen, und Schubert, Mendelssohn und Schumann ergießen ihr lyrisch gestimmtes Gemüt auch in die Sinfonie.

Durch besondere Umstände war ich gezwungen, der Musik als Beruf zu entsagen. Ich war sogar gezwungen, jeden direkten Verkehr mit ihr durch Hören und Selbstausüben oft lange Zeit gänzlich zu meiden. Da aber Musik das Herz meines Herzens war und blieb, so suchte ich umso eifriger jenes innere Instrument zu kultivieren, von dem J. P. Jakobsen im Lhynne spricht. Es heißt da: „Daß er ein wenig schwerhörig war, verhinderte ihn nicht, die Musik zu lieben und ein leidenschaftlicher Violinspieler zu sein; denn er sagte, man höre die Töne nicht mit den Ohren allein, der ganze Körper höre, die Augen, die Finger, die Füße, und ließe uns auch das Ohr einmal im Stich, so würde doch die Hand den rechten Ton zu finden wissen, auch ohne Hilfe des Gehörs. Und schließlich seien doch alle hörbaren Töne falsch, wem aber einmal die Gnadengabe der Töne bescheert sei, der besitze in seinem Innern ein unsichtbares Instrument, gegen das die herrlichste Cremoneser Geige nur wie die Kalebaßvioline der Wilden sei und auf diesem Instrumente spiele die Seele, auf seinen Saiten erklängen die idealen Töne und auf ihm hätten die großen Tondichter ihre unsterblichen Werke komponiert. Die äußerliche Musik, die die Luft der Wirklichkeit durchbebt und die man mit den Ohren vernimmt, sei nur eine armselige Nachahmung, ein stammelnder Versuch, das Unaussprechliche zu sagen, sie sei im Vergleich zu der seelischen Musik dasselbe, was die Statue, die mit den Händen gebildet, mit dem Meisel ausgehauen, mit dem Maße gemessen sei, im Vergleich zu des Bildhauers wunderbarem Marmortraum sei, den zu schauen sterblichen Augen nicht vergönnt wird."

So betrachtet, erscheint auch das Los des ertaubten Beethoven minder beklagenswert. Trägt jeder Musikmensch in seinem Innern „ein unsichtbares Instrument, gegen das die herrlichste Cremoneser Geige nur wie die Kalebaßvioline der Wilden": wie viel mehr muß dies der Fall sein bei einem Herrscher im Reich der Töne!

Vom Musikleben abgesperrt, suchte ich Lebensmusik. Wie viel fand ich da, was andere nicht finden, weil sie es nicht brauchen und darum nicht suchen! In Strauß' „Freund Hein" lesen wir: „Das Leben ist *auch* eine Fiedel, wer sie richtig spielen gelernt hat, dem geht diese Musik bald über jede andere."

Ziehen nicht oft beim Anhören von Musik an unserem Geiste Erinnerungsbilder vorüber: Heimat, Jugend, Menschen, Naturszenen? Glauben wir uns nicht bald in lauschiges Waldesdunkel, bald auf sonnige Bergeshöhe versetzt? Warum soll nicht umgekehrt auch das körperliche Schauen uns musikalisch stimmen, sich in Tonbilder umsetzen? Wer, mit Musiksehnsucht im Herzen, in ein weltentlegenes Dorf, fern vom Musiktreiben der Zeit, verschlagen wurde, der wird sich gewiß mit der *Musik der Natur* innig befreunden. Das Orchester der Elemente wird sein Leben musikalisch umrahmen. Ein nebelverhüllter Herbsttag wird ihm ein endlos trübes Moll bedeuten, der Herbstwald ihm eine Sinfonie in Gold vorspielen, ein Sonnenaufgang den Übergang zum Finale von Beethovens C-moll-Sinfonie darstellen. Ein lachender Maimorgen wird sein Leben in A-dur singen lassen, ein regnerischer Novemberabend es nach B-moll transponieren. Grüne, buntbeblümte Wiesenflächen, an die sich dunkler Laubwald anschmiegt, im Hintergrunde blauduftige Berge: ein farbenprächtiges Orchestergemälde. Zartes Blattgrün auf blauem Himmelsgrunde: eine besonders glückliche Klangkombination. So innig ich als einstiger unfreiwilliger Musik-Exulant in die Musik der Natur mich eingelebt habe, so umschwebt mich doch Musik nicht minder, wenn ich die Straßen und Plätze, die Galerien der Großstadt durchwandle. Stein- und Farbendichtungen verwandeln sich mir in Tongemälde.

Keiner hat tiefer das Wesen der Musik erfaßt als E. Th. A. Hoffmann, wenn er sagt: „Die Musik schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf, eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußeren Sinnenwelt, die ihn umgibt, und in der er alle *bestimmten Gefühle* zurückläßt, um sich einer unaussprechlichen Sehnsucht hinzugeben." Oder: „Die Musik kleidet alles in den Purpurschimmer der Romantik und selbst das im Leben Empfundene führt uns hinaus aus dem Leben in das Reich des Unendlichen." Und keiner hat mehr das Wesen der Musik *verkannt* als Berthold Auerbach, wenn er gegen die „musikalische Verschwemmung des strengen und geraden Empfindens" eifert. Er hätte vermutlich für das Ende der Poesie erklärt, was Friedrich Schlegel für ihren Anfang erklärte: „Den Gang und

die Gesetze der vernünftig denkenden Vernunft aufzuheben und uns wieder in die schöne Verwirrung der Phantasie, in das ursprüngliche Chaos der menschlichen Natur zu versetzen." Dieser Ausspruch Schlegels beweist uns wiederum, in welch innige Beziehungen zur Schwesterkunst, bis zum Verwischen der Grenzen beider Künste, die Musik im Zeitalter der Romantik getreten war. „Mehr Poesie als Musik" — sagte Grillparzer mit Unrecht von Webers „Euryanthe". „Mehr Musik als Poesie" — kann man mit Recht von vielen Dichtungen unserer Romantiker Tieck, Brentano, Eichendorff sagen. Auch Mörike bewegt sich häufig in rein musikalischen Stimmungen. „Du bist Orplid, mein Land", „Bedächtig stieg die Nacht ans Land" sind wie in eine Wolke von Musik gehüllt, so daß der Gedankeninhalt unklar und verschwommen erscheint. So sind auch manche Novellen von Storm und Eichendorff durch und durch musikalisch, ohne daß von Musik darin die Rede wäre.

Mich können schon einzelne Worte, wie „Frühling", „Heimat" musikalisch erregen. Sind diese Worte Akkorde oder Harmonien, so werden mir Verse und Streckverse zu Melodien. So die Claudius-Worte:

Und aus den Wiesen steiget
Ein weißer Nebel wunderbar —

die mir immer den Anfang der Apassionata vorzaubern. Oder die dem gleichen Stimmungskreise entstammenden Faustworte:
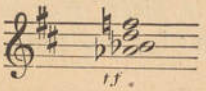
Um Bergeshöhle mit Geistern schweben,
Auf Wiesen in deinem Dämmer weben . . .

Oder die Stelle aus dem Werther: „Eine wunderbare Heiterkeit hat meine ganze Seele eingenommen, gleich den süßen Frühlingsmorgen, die ich mit vollem Herzen genieße —", die wie Mozarts himmlische Melodik blüht.

Auch in bestimmten, ihrem Charakter entsprechenden Tonarten höre ich diese Wortmelodien. Stellen wie die obige aus dem Werther höre ich in A-dur, das trauerschwere Herbstlied Verlaines in Gis-moll, eine pompöse Ode von Klopstock in Es-dur, eine liebliche Idylle von Hölty in F-dur, Goethes „orphische Urworte" in H-dur u. s. w. Die Poesie entfernt sich von der Musik, wo sie dem Verstande Raum gibt und darum stehen Calderons die Gefühle spitzfindig zergliedernde Schauspiele oder Hebbels grüblerische Problemdramen ihr besonders ferne. Sie nähert sich der Musik, wo sie die Schleusen des Herzens zieht und das Gefühl alle Dämme überfluten läßt. Darum sind Shakespeare, Schiller, Kleist vorzüglich musikalische Dichter. Ein wunderbarer Musikmoment, eine Orgie der Leidenschaft ist der Schluß des zweiten Aktes in den „Räubern", von Rollers Worten an: „Und wenn die Hölle uns neunfach umzingelte!" — Hier fühle ich mich immer an einen andern großen dramatischen Moment erinnert: im „Fliegenden Holländer", bei Sentas Ausruf:

Ich sei's, die dich durch ihre Treu erlöse!

Bei aller Verschiedenheit des äußeren Vorgangs doch innerlich wesensverwandt: hier wie dort Pause, ängstliche Spannung, wie vor einem Gewitter — und dann ein wahrer Wolkenbruch der Leidenschaft!

Ich nenne noch einige dramatische Momente, die zugleich Musikmomente sind und alle in diese Kategorie gehören: das alle Höllenhunde der Leidenschaft entfesselnde Auffahren Glosters in „König Richard der Dritte" (dritter Aufzug, vierte Szene), das Ausrasen des bis dahin ruhigen Etzel in Hebbels „Nibelungen", Judas' Zerstörung des heidnischen Altars und Eleazers Reue und Rückkehr in Ludwigs „Makkabäern", endlich Enobarbus' unvergleichliche Sterbeszene in „Antonius und Kleopatra". Solch ungezügelte Kraftausbrüche, jähe Übergänge von Stille zu Sturm finden sich besonders häufig in Beethovens Musik. So der Schluß des Klavierkonzerts in B-dur, oder der Übergang von G-dur über  nach D-dur im Finale der zweiten Sinfonie. Auch der Schluß der „Freischütz"-Ouvertüre, die nach dem Erlöschen in C-moll so unerwartet in C-dur wiederaufflammt, ist hierher zu rechnen.

Überall, wo in der Litteratur das Gefühl fesselos hervorbricht, fühlen wir uns plötzlich wie in's Reich der Töne entrückt. Darum enthält auch jene Dichtung Hebbels, worin er sich am wenigsten als Grübler und Problematiker zeigt, die meisten Musikmomente, so wenn die spröde Kraftnatur eines Hagen, aus Grimm und Hohn gemischt, sich in weichen Gefühlsmodulationen ergeht, z. B. wenn er seinem Liebling Giselher die Worte widmet:

Es tut mir leid um dieses junge Blut!
Der Tod steht aufgerichtet hinter uns,
Ich wickle mich in seine tiefsten Schatten
Und nur auf ihn fällt noch ein Abendrot.

Und ganz am Schlusse, als der erschöpfte König nach einem Sitze verlangt, da wirft sich der todwunde Mann auf Hände und Füße nieder:

Hier, edler König, hier, und einer, der dir selbst sogar gehört!

In diesen schlichten Worten offenbart sich die Liebe und Dankbarkeit für den König, der um seinetwillen in Not und Tod ging.

Das Juwel der Gottfried Kellerschen Erzählungskunst, „Romeo und Julia auf dem Dorfe", enthält auch ein musikalisches Juwel. Es ist jenes sekundenlange Anlächeln der Julia rusticana, das sie ihrem Romeo schenkt, als sie mit diesem die streitenden Väter zu trennen sucht, jenes Lächeln, das dieser nicht wieder vergessen kann, das in seiner Seele fortstrahlt und seine Tage durchklingt und durchduftet wie eine süße Melodie. Einer der glücklichsten Einfälle, die je einem Dichter gekommen sind, ist dieser auf nacht-

dunklem Grunde aufblühende Stern. Er gemahnt an einen ähnlichen Meisterzug eines Tondichters, an die Zwischenaktsmusik in Schumanns Manfred.

Wie Hesses Peter Camenzind für Wolken, so schwärmt mein Herz für Ruinen. Als Kind lief ich oft stundenweit einiger alter Trümmer wegen. Ruinen wecken Vergangenheitsgefühle, Erinnerungen, und die Erinnerung ist, wie ich einmal an anderer Stelle ausgeführt habe, die Musik des Lebens. Oft wird es mir verdacht, daß ich mich so gerne in Märchenbücher versenkte — man weiß nicht, daß ich mich dann gleichsam in einer Märchenoper befinde, worin ein Orchester von Erinnerungen die Musik ausführt. Ebenso scheint es dem Exoterischen unbegreiflich, daß ich manchem trivialem Stücke, das einst meine Kinderhände ausführten, mit Entzücken lausche, weil er die mitklingenden Erinnerungen nicht hört —

Er hat in ihrem Klange
Wohl m e h r als Klang gehört!

(Wilhelm Müller.)

Als Mensch habe ich Vieles erlebt, woraus ich als Schriftsteller Kapital schlagen könnte und was ich gleichwohl ungenutzt lasse, weil ich immer wie in einer Wolke von Musik lebe, die mir den Ausblick ins Leben verdeckt.

Im Anfang war der T o n — lautet mein Katechismus. Das Leben — Musiktraum!

Der „Biographische Richard Wagner-Saal" in Bayreuth.

Eine Mahnung.

Von Paul Pretzsch-Darmstadt.

Seit Helena Wallem ihren Aufruf zur Gründung eines biographischen Richard Wagner-Saals in Bayreuth an die Freunde und Patrone der gemeinsamen Bayreuther Sache (Beilage zum 1. Stück der B. Bl. 1924) in die Welt hinaus sandte, sind anderthalb Jahre verflossen. Die Festspielbesucher von 1924 und 1925 konnten sich von seiner Wirkung bereits durch den Augenschein überzeugen: in zwei einstweilen hierzu hergerichteten Räumen ihrer Privatwohnung waren die bisherigen Eingänge zur Schau gestellt. Eine dem Wagnerforscher und dem ungelehrten Freund der Kunst von Bayreuth gleichermaßen wertvolle Sammlung, die eigentliche Heimstätte alles erreichbaren Urkundlichen aus des Meisters Leben, Schaffen und Wirken gab es da in ihren ersten Anfängen zu sehen. Mit weitblickender Großzügigkeit hat die Stadtverwaltung von Bayreuth den Plan zu dem ihrigen gemacht, und so ist das Unternehmen schon jetzt als eine städtische Einrichtung anzusprechen, die sich überdies auch der Förderung seitens der Bayerischen Kultus- und Finanz-Ministerien, wie der Verwaltung des ehemaligen Krongutes erfreut. Durch das verständnisvolle Zusammenarbeiten aller Beteiligten ist erreicht worden, daß die Sammlung demnächst in eigens für sie hergerichtete Räume des Neuen Schlosses übergeführt werden kann, wo auch das Glasenapp'sche Gedenkzimmer mit seiner wertvollen Bücherei zweckentsprechend Platz findet.

Diese Lösung der schwierigen Raumfrage ist äußerst glücklich, ja sie bedeutet erst die endgültige Sicherung des ganzen Unternehmens. Denn dieses kann seine Aufgabe nur erfüllen, wenn die Sammlung in einer würdigen Umgebung zu bequemer Benutzung dargeboten und wenn die Anordnung übersichtlich und zweckmäßig gestaltet wird, wozu nicht nur ein wohldurchdachter Plan, sondern auch genügend große, helle Räume gehören. Diese werden jetzt im Neuen Schloß geschaffen, die Richtlinien sind, wie die Leser jenes Aufrufes wissen, bereits gegeben und der Aufbauplan bewährt sich schon heute, insofern die bisherigen Gaben und Eingänge sich wie von selbst in ihn einordnen. Was bisher vorliegt, ist natürlich nur ein Anfang, aber ein verheißungsvoller. Daß aus diesem ermutigenden Beginn dereinst ein möglichst geschlossenes Ganzes werde, das ist, neben der Lösung der Raumfrage und der Übersichtlichkeit der Anordnung, die dritte und nunmehr wichtigste Forderung.

Eine gedrängte Übersicht mag zeigen, wie weit wir von dem idealen Ziel einer Vollständigkeit der Sammlung noch entfernt sind — hierzu gehört Jahrzehnte erfordernde unermüdliche Arbeit! — zugleich aber auch, wie Schönes schon gespendet und erreicht worden ist.

Da sind für den eigentlichen „Wagner-Saal" wertvolle bildliche Darstellungen des Meisters in Büste, Relief, Photographie oder Gedenkmünze vorhanden, ebenso Abbildungen mehrerer seiner Wohnstätten, ferner seltene Erstausgaben seiner Schriften und alte Stiche von Klavierauszügen. Ein entzückendes Jugendbildnis der Frau Cosima Wagner verdient besondere Erwähnung, desgleichen das schöne Relief und die lebensvolle Büste der beiden Meister C. M. von Weber und Beethoven von der Hand des dem Meister befreundeten Bildhauers Gustav Kietz. Hierzu sind

in neuerer Zeit Stiftungen des Verlags Hanfstaengl-München in Gestalt schöner Wagner- und Liszbilder getreten. Ein großes Glasgemälde König Ludwigs II. von de Bouché (1872) ist zur Erwerbung angeboten, ebenso ein kostbares Stück der vom Meister für den Druck auf Stein mit besonderer Deutlichkeit geschriebenen Tannhäuser-Partitur (1845), deren Wert die eigenhändige Widmung an Robert Schumann noch erhöht. Unter Glas und Rahmen befindet sich ein entzückendes Blatt (Faksimile der in einer amerikanischen Staats-Bücherei unerreichbaren Urschrift), nämlich die Abendmahlschöre aus „Parsifal", von Richard Wagners eigener Hand ausgeschrieben und zu einer häuslichen Vorführung auf die Kinder des Hauses: Lusch, Boni, Loldi, Eva und Fidi stimmgemäß verteilt; die Männerstimmen wurden durch Plüddemann, Rubinstein und Humperdinck, sowie den Meister selbst ausgeführt, der sich für den Tenor („Ich") bestimmte. Von den Wirkungsstätten Richard Wagners sind besonders Dresden und München anschaulich durch Bilder und sonstige Urkunden vertreten. Eberhardts allgemeiner Polizei-Anzeiger (Dresden) fahndet im Jahre 1853 noch immer und mit erneuter Aufforderung zur Verhaftung nach dem ruhig in Zürich am „Ring" schaffenden Meister. Unter den zahlreichen Büchern sei Röckels hierher gehöriges Buch „Sachsens Erhebung und das Zuchthaus zu Waldheim" (1865) erwähnt. Aus der jüngeren Gegenwart wiederum stammen die Faksimile-Partituren zu „Tristan" und „Parsifal", das „Meistersinger"-Vorspiel und „Siegfried-Idyll", schöne Geschenke des Drei Masken-Verlags-München. Ein vom Meister selbst benütztes Rauchtischchen bildet hoffentlich den Anfang einer möglichst langen Reihe persönlicher Gebrauchsgegenstände, welche sich noch in manchem Privatbesitz befinden und die so recht geeignet sind, dem Besucher des Saals einen Hauch vom Menschen im Künstler zuwehend zu vermitteln.

Die Abteilung „Geschichte der Festspiele" enthält u. a. die Urschriften der Zeichnungslisten zur „Parsifal"-Schutzbewegung, also die Namenszüge aller der wackeren Deutschen, denen der Meisterwille und die Heiligkeit des erhabenen Werkes mehr galt, als das Sensationsbedürfnis der Menge und der Geschäftsgeist der Theater. Das sind wahrlich „goldene Bücher" trotz ihrer schlichten Blätter und sie werden ihren geschichtlichen Wert immerdar behalten. Auch die gesammelte Litteratur zur „Parsifal"-Schutzbewegung wird in dieser Abteilung zu finden sein; erfreulicherweise auch das tapfere Buch M. G. Conrads über den Prozeß des amerikanischen Gral-Räubers Conried gegen ihn, mit handschriftlichen Randbemerkungen des Verfassers.

Für die Abteilung der „Getreuen" liegen schon mancherlei Zeugnisse des Wirkens dieser Getreuen und zahlreiche Bildnisse von ihnen vor, darunter auch solche der in Bayreuth ansässigen Freunde und zwar, was die Hauptsache ist, aus den Jahren ihres Verkehrs mit dem Meister.

Auch das „Lesezimmer" verfügt bereits über dankenswerte Stiftungen von Büchern namhafter Wagner-Schriftsteller, u. a. von Hans v. Wolzogen, C. Fr. Glasenapp, Erich Kloß, Max Koch und Arthur Prüfer. Die Schriften des Meisters, zum Teil auch ihre Übersetzungen in fremde Sprachen, stehen zur Benutzung, ebenso Briefausgaben.

Reich bedacht ist endlich die Abteilung „Bildende Kunst", wobei auch der Künstler-Bilder und -Erinnerungen gedacht sei. Da findet man unter anderem den starken Widerhall, den des Meisters „Ring des Nibelungen" im deutsch empfindenden bildenden Künstler weckt, mit dem Griffel auf das Blatt gebannt in den Mappen von Joseph Hoffmann, Hugo Braune und Franz Stassen, von letzterem zunächst die bisher erschienenen Steinzeichnungsfolgen (50 Blätter) zu „Rheingold" und „Walküre". Eine vorübergehende moderne Kunstrichtung

glaubt über den „Ring des Nibelungen" hochmütig ablehnend urteilen zu dürfen. Nun, ein Werk, das bildende Künstler zu so kraftvollen Schöpfungen anregt, wie sie in diesen Mappenwerken vorliegen, muß selbst von unausschöpfbarer Tiefe und erhabener Vollendung sein. Franz Stassen stiftete auch bereits seine „Tristan"- und „Parsifal"-Mappen. Ganz kostbar sind die Erinnerungen an den ersten Tristan-Darsteller und die erste Brünnhilde und Kundry, in Gestalt von Bildern, an Frau Materna ein solches besonders lebensvolles vom Meister, mit eigenhändiger Widmung, von Schnorr von Carolsfeld ein ergreifend schönes Kostümbild aus dem 2. „Tristan"-Akt. Man versteht, vor dem packenden Ausdruck seiner Züge, ohne weiteres sowohl die Begeisterung, mit der dieser einzigartige Künstler seine unerhört schwierige Aufgabe löste, als auch die Bewunderung und die Dankbarkeit, mit der der Meister an diesem, ihm so bald darauf jäh entrissenen Freunde hing. Ein Abguß von Schnorr's Hand und seine eigenhändige Niederschrift der ganzen Tristanpartie in sauberer, klarer Notenschrift (welcher Tristan-Darsteller von heute machte sich aus Begeisterung diese Mühe?) mit seinen eigenhändigen Vermerken der denkwürdigen 4 ersten Münchener Aufführungstage, sowie die aus dem Besitz des ersten Rienzi-Darstellers Joseph Tichatschek stammende handschriftliche „Tristan"-Dichtung, mit seinem Namenszug, vervollständigen diese Erinnerungen.

Zuletzt sei auch einer für die Benutzung der Sammlung äußerst wichtigen und hochherzigen Stiftung der Klavierbauerei Friedrich in Eisenberg (Thür.) gedacht, die nämlich ein besonders wohl gelungenes, tonschönes Erzeugnis ihrer Klavierbaukunst dem Wagner-Saal zum Geschenk machte, das heuer schon fleißig benutzt wurde.

So hat also bereits eine nicht unbeträchtliche Zahl von Erinnerungen an des Meisters Erdenwallen und von Urkunden seines Wirkens und Schaffens den Weg nach Bayreuth zur Vereinigung an dieser Gedenkstätte gefunden, vieles ist auch schon testamentarisch zugesichert. Die Zeit arbeitet ja, unerbittlich dahinfließend und die heute noch verschlossenen Truhen und Schreine öffnend, mit an der Vollendung des schön begonnenen Werkes. Jedem heute noch lebenden Besitzer von wertvollen Wagner-Erinnerungen schlägt einmal das letzte Stündlein. Gehört er zum Bayreuther Kreis, so weiß er nun, wo er seine lebenslang gehüteten Heiligtümer in treue Hände niederlegen und für alle Zeit vor Händlers Zugriff bewahren kann. Steht er aber dem heutigen Bayreuth und seiner Gemeinde fern, so heißt es, ihn auf die Heimstätte aller Wagner-Erinnerungen, eben den „Biographischen Richard Wagner-Saal", beizeiten aufmerksam machen. Es gilt darüber hinaus zu werben, mit Wort und Schrift, es gilt den Beziehungen des Meisters zu den ortsansässigen Familien oder deren Hinterbliebenen nachzuspüren und sie zugunsten der Sammlung neu zu knüpfen. Kurz, es muß an möglichst vielen Orten Mitarbeit geleistet werden, und wo es keine unmittelbaren Sammelstücke zu erwerben gibt, da heißt es mittelst Veranstaltungen aller Art Geldmittel zu erschließen, sowie sonstige Zuwendungen (Einrichtungsgegenstände) zu vermitteln. Ein schönes Beispiel hierzu hat eine holländische Mitarbeiterin, Frau Margarete Thomas-Sluyterman van Loo gegeben, indem sie die ersten Opernkräfte im Haag dafür begeisterte, ihre Kunst in den Dienst dieser Bayreuther Sache zu stellen. Im Februar d. J. fand dort ein großes Wagner-Konzert zugunsten des Wagner-Saales statt, das ihm eine hübsche Einnahme erbrachte.

Es liegt auf der Hand, daß ein so reich gegliedertes Arbeitsfeld, wie Helena Wallem es ins Auge gefaßt, die Kraft einer einzelnen Frau auf die Dauer übersteigt. Deshalb bedarf es dringend freiwilliger Mithilfe aller echten Bayreuther und

zwar nicht etwa nur der unter dem Namen Richard Wagner tätigen Vereinigungen, sondern noch mehr der eifrigen Mitarbeit des Einzelnen, des Werbens von Mund zu Mund, von Herzen zu Herzen. Von Jahr zu Jahr wächst die Gefahr, daß wertvolle Stücke ins Ausland wandern. Daher heißt es unverzüglich allerorts die Hände regen, auf daß die neuen schönen Räume für die Gedenkstätte des Meisters würdig hergerichtet und ihm zu Ehren gefüllt werden mögen. Wer mittun will, melde sich als Vertrauensmann für seinen Ort bei Frl. Helena Wallem, Bayreuth, Friedrichstr. 19.

«Ohne Zeit zu verlieren, richt' er das aus!»

Bayreuther Bund der deutschen Jugend.

Vorgeschichte — Gründung — Ziele — Ausbaupläne.

Von **Otto Daube**; 1. Bundesvorsitzender.

Die langen Jahre der uns aufgezwungenen Ruhepause haben nicht nur da oben auf dem grünen Hügel von Bayreuth manches verändert, sondern auch in den Reihen der Getreuen und Freunde mancherlei Verluste gebracht und, was das Betrüblichste jener Notzeit geworden ist, die Bayreuther Vereinigungen — sei es durch das Hinscheiden starker Führerpersönlichkeiten, sei es durch die alles vernichtende Inflation, sei es aber durch die Zersetzung unseres Volkscharakters — in ihrer Arbeitskraft und Ausbreitungsmöglichkeit so sehr geschwächt, daß fast sämtliche Ortsgruppen des «Allgemeinen Richard Wagner-Vereins», des Frauen-Verbandes, des Akademischen R. Wagner-Vereins und des Bayreuther Bundes bis vor einem Jahre zur Untätigkeit sich gezwungen sahen, ja zu einem überwiegenden Teil auch heute noch nicht wieder zu neuem Leben erstanden sind. Die Notwendigkeit einer gesteigerten, planvollen Arbeit in den einzelnen Verbänden ist gerade in diesem Jahre wiederum häufig betont worden, und es steht zu hoffen, daß die bisher noch untätig gebliebenen Ortsgruppen es denen nachtun, die bereits wieder leuchtende Großtaten im Dienste Bayreuths vollbracht haben. So durfte vor allem die Ortsgruppe Magdeburg des «Richard Wagner-Verbandes deutscher Frauen» von einem so herrlichen Erfolge erzählen, daß man deren begeisterter Führerin und ihren getreuen Mitarbeitern und Mitarbeiterinnen immer wieder die Hand zum Danke schütteln muß und die leise Hoffnung aussprechen darf, daß Magdeburg im Verein mit all denen, die den Mut nicht haben sinken lassen und ebenso weitergeschafft haben, eine neue, kraftvolle Bewegung zur Pflege unseres Nationalheiligtums Bayreuth durchsetzen werden.

Die Anregungen der letzten vier Aufsätze in den «Bayreuther Blättern», «Bayreuth und die Jugend», die die Erziehung unserer Jugend zu Bayreuth betonten, sind zu den diesjährigen Festspielen in Bayreuth selbst in die Tat umgesetzt worden. Vom 1. August 1925 an haben wir einen «Bayreuther Bund der deutschen Jugend», der eine Notwendigkeit erfüllen wird, die von vielen schon erkannt und erstrebt, nun endlich Wahrheit geworden ist.

Man hört jetzt so oft das bedeutungsschwere: «Unsere ganze Hoffnung gehört unserer Jugend! Unsere Jugend wird Deutschland retten!» Wohl darf man den frischen, unverbrauchten und unbeeinflußten Kräften und der edlen Begeisterung der Jugend vertrauen, die Jugend aber nicht sich selbst überlassen und etwa in müder

Resignation der freien Entwicklung jener Jugendkräfte zuschauen. Die Jugend braucht Führer und will Führer, denen sie folgen kann. Die Kräfte können nur dann zum Heil sich entwickeln, wenn ein festes Vorbild und eine starke Hand sie zu leiten vermag. Noch haben wir Bayreuther solche edle Persönlichkeiten, die der Jugend die rechten Wege zu weisen wissen. Bilden wir der Jugend eine Heimstätte, führen wir sie in die Wunderwelt des Meisters von Bayreuth, offenbaren wir ihr die Meisterwerke, schenken wir ihr den Reichtum der deutschen Kultur, wie sie in den Werken Richard Wagners Gestalt gewonnen hat, lehren wir sie die Verehrung deutschen Geistes und deutscher Seele — machen wir echte Bayreuther aus denen, von denen wir dann mit Recht eine neue Blütezeit deutschen Kulturlebens erwarten dürfen!

Solches sind die Gedanken, die zur Gründung des Bundes geführt haben, der in Übereinstimmung mit Männern wie Hans von Wolzogen, Franz Stassen, Paul Pretzsch, Geheimrat Sternfeld, Hofrat Linnemann am 1. August 1925 geschaffen worden ist. Ein wackerer Jungbayreuther, der Berliner Gymnasiast Herbert Müller, hatte mit unbedingter Energie den Anstoß dazu gegeben und seit dem Gründungstage gehen nun zahlreiche Werbeschriften in alle Gegenden des Reichs, um die ganze deutsche Jugend zu erfassen. Die Zustimmung der Festspielbesucher, soweit sie von der Organisation erfahren konnten, war allgemein, welche Mitarbeit aller Freunde der Sache begeistert versprachen, sodaß die Bundesleitung schon Ende November mit einer ersten Sonderschrift als einem Bericht über ihre bisherige Arbeit, die gegründeten Ortsgruppen, die Kassenverhältnisse und ihre Arbeitspläne, in die Öffentlichkeit treten kann.

Dazu bedarf es jedoch in noch weit größerem Maße der Mithilfe aller Bayreuth-Getreuen, an die die dringende und herzliche Bitte geht, ein jeder an seinem Ort und nach seinen Kräften mitzuhelfen, damit die schöne Bewegung allgemein werde und alle wertvollen Teile unserer Jugend umfasse. Nur dann kann etwas ganz Großes geleistet werden. —

Dem Ehrenpräsidium gehören an: Siegfried Wagner, Frau Winifred Wagner, Frau Geheimrat Daniela Thode, Frau Gräfin Gravina, Frau Eva Chamberlain, Hans Paul Freiherr v. Wolzogen, Hofrat Linnemann, Geheimrat Prof. Dr. Sternfeld, Helena Wallem, Franz Stassen, Paul Pretzsch, Georg Niehrenheim, Frau Kommerzienrat Marg. Strauß, Frau Sanitätsrat Dr. M. Siedentopf, Fritz Gießel, Prof. Dr. R. Freiherr von Lichtenberg. Der Bundesvorstand wird noch verdienstvolle Persönlichkeiten Bayreuths in das Ehren-Präsidium wählen.

Den Bundesvorstand bilden: Otto Daube (1. Vorsitzender), Herbert Müller (stellv. 1. Vorsitzender), Regierungsrat Franz Rabich (Schatzmeister), Studienrat Fritz Merseberg und Oberregisseur Alexander Spring (Beigeordnete).

Die Bundeshauptkasse liegt bei der Bayerischen Staatsbank in Bayreuth.

Die Geschäftsstelle des Bundes befindet sich z. Zt. beim Bundesvorsitzenden, Altenburg, Leipzigerstraße 1.

Die Organisation erfolgt nach den nachstehenden Richtlinien:

1. Die Hauptpflegstätten bilden die Schulen, an denen einer der Herren aus dem Kollegium — Deutsch-, Musiklehrer — die Mitglieder zu einer Schulgruppe vereinigt. In Zusammenkünften (etwa 1—2 mal monatlich) wird in das Werk von Bayreuth eingeführt. (S. Punkt 8.)
2. Die Schulgruppen der einzelnen Schulen einer Stadt schließen sich zu einer Ortsgruppe zusammen, die ihren Ortsgruppenleiter wählt und als geschlossene Ortsgruppe 2—3 mal im Jahre zu einer größeren Veranstaltung, die festlichen Charakter tragen kann, zusammenkommt. Solche Ortsgruppen-

feiern können am 13. Februar, 22. Mai und 13. November (zu Ehren des Ehrenpräsidenten Hans v. Wolzogen) angesetzt werden.

3. Die Ortsgruppen und Schulgruppen wie die Einzelmitglieder finden ihren Zusammenschluß in dem Bund, der geleitet wird vom Bundesvorstand.
4. Später werden einzelne Bundesbezirke eingeteilt werden, die dem Bundesvorstand als Helfer und Mittler zur Seite stehen.
5. Die Schul- und Ortsgruppen verwalten sich streng nach den vom Vorstand erlassenen Satzungen, die jede Gruppe vom Vorstand erhält.
6. Mitgliedskarten hat jede Gruppe selbständig auszustellen, bis der Bund finanziell in der Lage sein wird, eine einheitlich gefaßte Mitgliedskarte auszugeben.
7. Bei aller Bewahrung einer selbständigen Betätigung der jugendlichen Mitglieder, die zur Mitwirkung an der künstlerischen Betätigung in den Zusammenkünften herangezogen und angeleitet werden müssen, ist es unbedingt erstrebenswert, daß sich Erwachsene in hohem Maße an den Zusammenkünften wie an der Arbeitsverteilung beteiligen und selbst häufig durch Vorträge u. a. den Bund fördern. Die Unterstützung einer jeden Gruppe durch Erwachsene — ja selbst die Leitung der Gruppen durch Freunde und Erzieher der Jugend — wird durchaus gutgeheißen.
8. Der Arbeitsplan der Gruppen bietet bei aller Bewahrung des Bundeszieles große Freiheit in der Auswahl der zu behandelnden Gebiete. Häufig wird dabei auf örtliche Verhältnisse und die Zusammensetzung der Mitglieder (Alter — Interessen) Rücksicht zu nehmen sein. Günstig erscheint etwa folgender Plan: Das Leben Richard Wagners. Zeitgeschichtliche und kulturgeschichtliche Betrachtungen. Zeitalter der Klassik und Romantik. Das Wesen des Musikdramas. Besprechung eines Musikdramas (etwa „Tannhäuser") nach der dramatischen, musikalischen, musikdramatischen, ethischen und historischen Seite (mehrere Abende). Lesen der Pariser Schriften (Ein deutscher Musiker in Paris). Die Festspiele. Die Geschichte Bayreuths. Musikalische Vortragsabende. Franz Liszt. Siegfried Wagner als Erbe Bayreuths. Siegfried Wagner als eigenschaffender Dichter und Komponist. Die deutsche Kultur der Gegenwart. Hans von Wolzogen und sein Lebenswerk. E. Fr. Glasenapp u. a.
9. Von der Wagner-Litteratur ist nur das Beste auszuwählen. In Zweifelsfällen ist beim Bundesvorstand Rat einzuholen.

Wenn der Bund somit seine große Bedeutung für die Erziehung unserer Jugend nachweisen kann, so betrachtet er es als geschlossene Einheit überdies für seine Aufgabe, einmal an der Erhaltung aller Bayreuther Einrichtungen mitzuschaffen und durch Jahresbeiträge aus seiner Bundeshauptkasse den Festspielfond, den Stipendienfond, die Bayreuther Blätter und den Biographischen Richard Wagner-Saal in Bayreuth zu unterstützen, auf der anderen Seite tatkräftig in das deutsche Kulturleben einzugreifen. Wie schon die Ortsgruppen größere Veranstaltungen übernehmen werden, wird der Bund, der von Jahresversammlungen absehen muß, dennoch einmal im Jahr ein Bundesfest abhalten, das einen rein deutsch-kulturellen Charakter trägt. Zu diesem Fest wird er die Öffentlichkeit einladen und somit eine kulturelle Mission erfüllen, die den Regenerationsgedanken Richard Wagners auf unsere deutsche Kunst überträgt.

Für das Jahr 1926 plant der Bund eine Siegfried Wagner-Festwoche mit Aufführungen des „Bärenhäuter" und „Sternengebot" an einem großen, mittel-

deutschen Stadttheater. Die Vorarbeiten sind bereits im Gange. In den ersten Novembertagen werden die Einladungen erfolgen.

Etwas Großes ist im Entstehen begriffen. Keiner von uns darf zurückstehen, das Fundament zu schaffen, das in Zukunft unser Bayreuth tragen wird! Wenn die deutsche Jugend unsere Zukunft sein soll, dann gilt es, sie zu ihrer großen Aufgabe und der Erkenntnis ihrer deutschen Art zu führen!

Vom „Bund für Deutsche Kirche".

In der unierten Kirche der alten preußischen Provinzen haben in den letzten Monaten die Wahlen zu den Provinzialsynoden stattgefunden. Dabei hat zum ersten Male auch der obengenannte Bund es versucht, Vertreter seiner Richtung aufzustellen und durchzubringen. Selbst wenn dies letzte nicht gelungen wäre, wäre die rührige Arbeit, die namentlich der Geschäftsführer Dr. Niedlich in dieser Hinsicht entfaltete, und auch die notwendige Aufwendung der Kosten, die einmal bei solchen Organisationsbestrebungen unvermeidlich sind, auf keinen Fall umsonst geleistet worden. Denn die in den letzten Jahren im Stillen geübte Tätigkeit trat damit an die Öffentlichkeit und zwang die bestehenden kirchlichen Richtungen, sich mit den Fragen und Zielen der „Deutschkirche" auseinanderzusetzen. Aber merkwürdigerweise gelang schon der erste Versuch über Erwarten. Es sind im Ganzen in 4 Provinzen 20 Vertreter der deutschkirchlichen Richtung gewählt worden und zwar in der Provinz Sachsen und Brandenburg je 3, in der Provinz Schlesien und Pommern sogar je 7. Dadurch bekommt die Deutschkirche auch ein Sprachrohr, um unmittelbar zur Ausgestaltung und Verbesserung des kirchlichen Lebens mitzuwirken und auch Angriffen entgegenzutreten. Die Synode der Provinz Sachsen hat bereits getagt; die drei genannten Vertreter haben sich auf das beste eingeführt und bei wichtigen Beschlüssen mitgeholfen. Mit ihnen kamen am 24. August in Berlin die übrigen Vertreter mit den Leitern und Freunden des Bundes zusammen, wo über ein weiteres gemeinsames Vorgehen auf Grund der in Sachsen gemachten Erfahrungen beraten wurde. Es zeigte sich dabei eine schöne Einheit in den Grundsätzen und ein hoffnungsfreudiges Wollen betreffs der Fülle der Zukunftsaufgaben. Geplant wurde auch eine Reichstagung in Gera für das nächste Jahr.

Für solche, denen diese Bestrebungen neu sind, sei bemerkt, daß der Bund durchaus im Rahmen der bestehenden Kirchen arbeiten will und auf festem christlichen Standpunkt steht, jedoch gerade darum die jüdischen Einflüsse auf dem religiösen Gebiete unseres Volkslebens ausschalten will. Namentlich kommt hierfür auch eine Reinigung des Religionsunterrichtes unserer Jugend in Betracht. Der Vorstand des Bundes setzt sich zusammen aus: Hauptpastor Andersen-Flensburg (Bundeswart), Studienrat Dr. Niedlich-Berlin (Hauptgeschäftsführer), Studienrat Dr. Bamler-Gera und Pfarrer Bublitz-Nantikow, dem Herausgeber des Bundesblattes „Die Deutschkirche".

Fr. A.

Besprechungen.

Zwei Gralsbücher.

1. Wolfgang Golther: Parzival und der Gral.

(Stuttgart, J. B. Metzler. VI und 372 S.)

Dieses wissenschaftlich bedeutende Werk wird auch der Laie nicht aus der Hand legen ohne Dank für wertvolle Kenntnisse und Einsichten, die es ihm in leicht verständlicher und fesselnder Weise vermittelte. Von Chretiens Gralsgeschichte und Robert von Borons «Josef von Arimathia» als Grundlagen aller späteren Bearbeitungen ausgehend, betont der kritisch betrachtende Gelehrte immer wieder die gewonnene Überzeugung, daß an ältere Quellen nicht zu denken sei, abweichende und hinzutretende Züge in den angeschlossenen wälschen, französischen, deutschen Gedichten von Peredur, Perceval, Parzival und dem Gral vielmehr als Eigengut der weiterspinnenden Phantasie der Dichter oder Berichter angesprochen werden dürften. Gleichviel, wie weit dies, besonders für die wälsche Formung, stimmen möge, was der Laie nicht beurteilen, der Gelehrte kaum endgiltig entscheiden kann: es muß gewiß zugegeben werden, daß die Phantasietätigkeit, selbst bei niederen Begabungen, geschweige bei Dichterpersönlichkeiten wie Wolfram, nicht ausgeschlossen, unterschätzt, allzu eng beschränkt werden darf! Eben Wolfram tritt nun umso bedeutender hervor, wenn er sich auch ganz an Chretien hält, doch aber ein echter deutscher Dichter seiner Zeit sein mußte, um sein Werk zu schaffen. Er hat es nicht vollendet — hat darin manches ungeklärt und unausgeführt gelassen, wo ihm die Phantasie versagte, oder er sich keine Mühe mit ihr geben mochte; daher denn seine Nachfolger und Vollender, Heinrich und besonders Albrecht, in der Tat mit eigener dichterischer Arbeit ergänzend wirken konnten, ohne dazu des Studiums anderer, unbekannter Quellen zu benötigen. Was diesen Alten erst nachträglich zugestanden werden mußte, wird Niemand bei den Neuen anzweifeln. Der Stoff, wie er von jenen überliefert worden, ward von diesen selbständig gestaltet, vielfach unbefriedigend, aber von Einigen immerhin beachtenswert. Aus der Menge, die schon im 15. Jahrhundert mit dem Artusgedicht des Engländers Malory beginnt — 200 Jahre nach Albrecht —, und welche der Verfasser auf's Fleißigste zusammengetragen, geprüft und beurteilt hat, ragen allerdings streng genommen nur zwei unter sich sehr verschiedene Dichtungen von bleibendem Werte persönlicher Kunstwerke hervor: Immermanns «Merlin» und als Abschluß der gesamten Übersicht: Wagners «Parsifal». Bei Immermann aber leuchtet der Gral nur wie traumhaft hervor, und Parzival, der ja nicht Hauptperson ist, gelangt nur in die Vorhalle von Monsalvatsch; das Stück hat es mit Artus' Tafelrunde und dem Halbteufelsproß Merlin zu tun, der als problematische Natur immer eine etwas unglückliche dramatische Figur spielen wird, auch wenn ihn ernsteste und geistvollste dichterische Begabung zu gestalten sucht. Halbwesen überzeugen nicht, und das verlangt das Drama, während der Roman durch psychologische Erklärung zu wirken vermag. Mit Immermanns schöner Dichtung in keiner Weise vergleichbar ist Wagners Parsifal. Gerade hier, auf der Spitze des Gesamtwerkes von der litterarischen Behandlung der Geschichten Parzivals und des Grales, muß es dem Leser völlig klar werden, daß mit dem Bühnenweihfestspiele die «Litteratur» ein Ende hat, und man die vollendete — sagen wir kurz: — Kunstwerdung des großen Stoffes erlebt. — In den rein erfaßten Grundzügen der oft so wirren

Sagenformen steht das Kunstwerk des Dramas vor uns. Das Genie hat sich des Stoffes bemächtigt und ihm endgiltig Sinn und Gestalt gegeben. Wissenschaftlich Gebildeten mag es dabei ein Vergnügen sein, einer durch die Wissenschaft gerechtfertigten Kunst ins Gesicht zu blicken; uns bleibt darüber nichts weiter zu sagen. Nur ein Besonderes kommt nebenher dazu, was nicht ganz unerwähnt bleiben soll. Neuerdings geht, vornehmlich in theologischen Kreisen, wieder die Rede von dem „buddhistischen Element" im Parsifal. Man lese in diesem Buche die S. 361 ff. nach, und man wird manches finden, womit man sich zu dieser Frage äußern kann. „Buddhistisch" ist übrigens zu eng gefaßt; es sollte eher „indisch" oder „orientalisch" gesagt worden sein. Das orientalische Zauberwesen im 2. Aufzuge, der dramatische Gegensatz gegen das Gralsreich, ist allerdings geschöpft aus indischer Vorstellungswelt, aber im Umweg über des mittelalterlichen „Pfaffen Lamprecht" Alexanderlied; das sogenannte „Element" ist also dramatisches Moment. In dieses Bereich gehört Kundry — „hier lebt sie heut, vielleicht erneut" — also: Seelenwanderung, doch nicht als Teil der Handlung, nur einmal erwähnt, wie etwa Jesus die Wiederkehr des Elias in Johannes andeutet. Ferner: „Sind die Tiere hier nicht heilig?" Braucht es dazu eines Buddha? Heiligkeit der Tiere kennen mehr oder minder alle Völker, vornehmlich die arischen. Endlich: „Karfreitagszauber", die durch den Menschen entsühnte Natur? Ist der Gedanke buddhistisch oder paulinisch? Die sich nach Erlösung sehnende und seufzende Kreatur. Verträge sich das nicht mit dem Christentum? Vielleicht nicht mit der dogmatischen Theologie, wohl aber mit der „Theologia teutsch"! Man hätte statt „buddhistisch" gleich „mystisch" sagen können. Aber darum sollen gewisse Einflüsse indischer Gedanken nicht abgeleugnet werden; nur ist zu beachten, was daraus geworden ist. Das Buch läßt vor allem erkennen, wie asiatische Asketik in christgermanisches Heldentum verwandelt ist. Über einen Punkt aber wäre schließlich doch noch ein entschiedeneres Wort zu sagen. Der theologische Anstoß am „buddhistischen Element" hat auch die wunderliche Form gefunden: im Parsifal spielt *Wissen* und *Mitleid* eine Hauptrolle, ebenso im Buddhismus! — Gewiß, aber mit einem Unterschied. Buddha lehrt ein Mitleid auf Grund eines Wissens, Parsifal wird wissend aus Mitleid. Und der buddhistisch Erleuchtete *bemitleidet* die umwissende Menge; der das Leiden des Sünders *mit-leidende* Tor wird hellsichtig für den Grund des Sünderleidens. Ganz andere Begriffe! Wie kann man so oberflächlich urteilen, nur auf den Wortklang „Wissen" und „Mitleid" hin! Wie wohltuend wirkt dagegen die klar sehende und sicher erwägende Gelehrsamkeit des Goltherschen Werkes.

Hans von Wolzogen.

---

2. Wilhelm Müller-Wallbaum: Der ewige Gral.

(Erfurt, Kurt Stenger.)

Eine beachtenswerte Seltenheit ist ein solches an sich und für uns gleich bedeutendes Buch. Tiefbegründete und durchdachte philosophisch-psychologische Erkenntnisse bilden eine Weltanschauung, welche in ihrer wissenschaftlichen Darstellung durchweg von den Gestalten der Parsifal-Dichtung durchzogen wird. Nicht etwa in der nur allzu gewöhnlichen Weise, daß in die Dichtung die philosophischen Begriffe hinein oder aus ihr heraus gedeutet werden. Im Gegenteil! Die Weltanschauung ist wohlgefügt und abgeschlossen gegeben, findet aber ihre Symbole gestaltet in der Dichtung. Dabei ist nun zu bemerken, wie doch schließlich diese Bilder des Künstlers die Tiefen der Weltanschauung viel klarer beleuchten und erkennen lassen, als wie die mühsamen Bestrebungen des philosophischen Geistes

sie durch die Sprache der Begriffe uns verständlich zu machen vermögen. Daß der Dichter „intuitiv", wie man sagt, mehr erkennt als der Denker, diese von Wagner selbst einmal eingestandene Erfahrung wird dadurch in besonders überzeugender Weise bestätigt. Auch scheut sich der Verfasser garnicht davor, dies aus eigener Einsicht überall durchschimmern zu lassen. Er will eben nicht „deuten"; wo eine Heranziehung der Dichtung dergleichen vermuten lassen könnte, pflegt er in vorsichtiges „vielleicht" hinzuzufügen. Er überläßt vielmehr dem Dichter die volle Deutung, sodaß wir am Ende doch im „Parsifal" die eigentliche Gestaltung des Weltgeheimnisses sehen. Dieses aber beruht auf einem Weltzwiespalt (zwei „Tiefenpole" oder „Tiefenschichten"), welcher einmal erfaßt allerdings etwas außerordentlich Einleuchtendes und Erleuchtendes hat. Dem arischen Geiste ist er eine urtümlich eigene mythische Erkenntnisform gewesen. „Natur und Geist, so spricht man nicht zu Christen", sagt freilich der Kanzler-Bischof im „Faust"; und doch ist das wahre Christentum erst erfüllt in der Synthese beider Welten. Siegfried und der Gral vereinen sich zur Gestalt des Parsifal. (Auch aus dem Schluß der Tannhäuser-Ouvertüre tönt diese Vereinigung.) Die Naturwelt ist zur Geisteswelt zu steigern, im Menschen, in der Menschheit. In jedem Einzelmenschen — in jedem Einzelleben — in jedem Weltaugenblick! Und eben damit im Urgemeinsamen, Ewigen, außer der Zeit. — Betrachtet man diesen großen ethischen Wandel nur unter der Form der Zeit, als Entwicklung zu einer endlichen Zukunft hin, so gerät man in Oberflächlichkeit und Irrtum. Die Zeit spielt sich zwischen den beiden Welten ab. Nicht dort vollzieht sich jene ethische Hochsteigerung, wobei der Held zum Heiligen wird, sondern es entsteht nur eine trübe, unruhige Mischung, welche für Natur und Geist gleich schädlich in die Breite und Fläche des „nur-bewußten" Zwischenreiches sich ergießt, wo die „Zivilisation" obenauf schwimmt, und wo das Judentum seinen Fischzug tut. Das Kapitel des 1. Teiles „Das Judentum" ist allein für sich an Tiefbegründung und Scharfbeleuchtung eine außerordentliche Leistung. Auch die Kapitel des 2. Teiles „Vom Held zum Heiland", „Das Schulderlebnis", „Religion und Kunst" möchte ich für unsere Leser, wenn sie Leser des Buches werden wollen, noch besonders hervorheben. Überall packende Wahrheiten und glänzend geprägte Sätze, keinerlei leichtfüßige Phrasen, immer schwerwiegende Gedanken, die zu strengem Nachdenken zwingen. Leicht liest das Buch sich nicht, aber wenn man dem allzu wirbelnden und allzu weitführenden Strome, als philosophischer Laie, hier und da nicht mehr zu folgen vermag, stäts findet man doch wieder eine Gedankeninsel, wo man Fuß fassen, rasten und sich heimisch fühlen kann. Um einige Beispiele zu geben, die für sich selber sprechen und weitere Worte ersparen:

„Kultur ist geformte Gemeinschaft, Zivilisation ist verschweißte Feindschaft. Ihre nur mechanische Einheit kann künstlich konstruiert werden, und da es sich immer nur um äußere, mittelbare Zweckbeziehungen handelt, in allen ihren Teilformen von fremder Seite übernommen werden; während eine Zusammenflickbarkeit der organischen Kulturein heit aus unorganischen Elementen ebenso unmöglich erscheint, wie die Darstellung der Einzelseele als Summe aus ihren Teilgefühlen und Teilerlebnissen. Sie ist ein unteilbares Ereignis, das aus ewigen Quellen gespeist ist. Auf ihrer Seite haben wir als deutlichstes Symbol das Kunstwerk, das keine rein technische Herstellung verträgt, vielmehr aus einer ganz anderen, nicht-kausalen Notwendigkeit, jenseits der Grenze des Zweckes, geboren wird". („Volk und Masse" S. 51.)

„Der Zivilisation ist es gelungen, das Schicksalsgesetz der Welt durch das Kausalitätsgesetz zu ersetzen, durch einen Erklärungsgrundsatz wertfremder Art,

der mit einem Schlage alle bangen Fragen und Probleme, die allen ursprünglichen im Mythus verwurzelten Kulturen eigen waren, abschaffen soll. Es ist vom Stande unserer Anschauung klar geworden, daß die Setzung der Kausalität als eine abschließende Formulierung des Weltgesetzes nur ein Steckenbleiben auf halbem Wege und eine falsche Flucht vor dem Schicksal bedeutet, das damit in eine gewordene, entbildete, erstarrte Form gegossen wird." („Das Schulderlebnis" S. 135.)

„Nur der Genius, der im qualvollen Kampfe mit den Hemmungen des Daseins zu immer höherer Klarheit emporstrebt, erlebt das seltene Geschenk des Einsseins mit jener überwachen Weltsicht. Was er im Besitz dieses Wachseins, dieses Zustandes völligen Losgelöstseins von aller sinnlichen Gegenständlichkeit und Zweckhaftigkeit schafft, das mag ihm selbst, wenn er in das Flachland der „diskursiven" Überlegung zurückgekehrt ist, wie eine ihm von außen zugeströmte Eingebung erscheinen, der gegenüber er passiv war. Im Grunde war es die höchste Steigerung seines bewußten Wesens, der vollständige, wenn auch einfall- oder blitzartig vorübergehende Aufschluß aller im vorbewußten Dunkel schlummernden Ahnungen". („Der Sinn der Keuschheit" S. 217.)

„Wenn der Mythus in der mythologischen Epoche, die jeder geschichtlichen Kultur vorausgeht, in der ersten, reinen, unbefangenen Form zur Gestaltung kommt, so bleibt er als das Übergeschichtliche überhaupt, auch in dem geschichtlichen Werdegang, das unsichtbare innere Entwicklungsprinzip. Wir haben keine Mythologie mehr, aber wir leben immer noch aus den unversieglichen Quellen des Mythus, der allein geeignet ist, die individuellen Glieder zum Volk zu verbinden und damit das Einzelbewußtsein zur Ganzheit zu erweitern." („Der Sinn der Keuschheit" S. 226.)

„Die tiefste Strebung aller Wirklichkeit ist der Ausdruck. Alles, was ist, will sich darbringen im Symbol, und es kommt alles darauf an, über welches Maß von Reinheit und Tiefe dieser Ausdruck verfügt. Damit aber ein Volk seine reichen und tiefen Bedürfnisse, seine Seele, sich retten kann, bedarf es die Gelegenheit einer höchsten Form des gesammelten Insichseins und der allbewußten Selbstbesinnung. Diese Gelegenheit ist die geniale, im Volk selbst verwurzelte Persönlichkeit". („Religion und Kunst" S. 267.)

„Als die Religion von ihren tieferen Wurzeln losgerissen und zum Bezirk und gleichzeitig priesterlich „monopolisiert" wurde — da zog sich die Kunst, ihres Mutterbodens, ihres ureigenen Mediums, in dem sie allein zu atmen vermochte, beraubt, auf sich selbst zurück, um sich als Selbstzweck zu behaupten. In diesem Zustande der Selbstentfremdung — denn alle Eigensucht ist Selbstentfremdung — bildete sie, oder ließ sie zu ihrer eigenen Rechtfertigung und Stützung die Zwangsvorstellung einer interesselosen Anschauung bilden, in der wohl noch die Abkunft abglanzartig sichtbar blieb, in der aber gleichzeitig allzudeutlich jene Hilflosigkeit und Halbheit sich verrät, die aus der Not eine Tugend erfindet. — Mit der Verblassung der höheren seelischen Wirklichkeit blieb die Kunst beschränkt auf die vermittelnde Auseinandersetzung mit dem Möglichen; sie erfand das Reich des „Aesthetischen", das es früher, als die religiöse Kultur alle Wirklichkeit restlos erfüllte, noch nicht gab." („Religion und Kunst" S. 296/7.)

Und welches ist das letzte Wort dieses, in solche Tiefen steigenden, in solche Weiten führenden Buches?

„So wendet sich schließlich der Ruf der Bayreuther Kunst vor allem an die Einsamen und Einzelnen, die das geistige Volkstum zu tragen und zu führen berufen sind, an alle diejenigen, die mit dem fortschreitenden Verfall auch die Schuld in sich wachsen fühlen. Wenn sich erst bei wenigen einzelnen der Sinn

dieser Zeit und der Notwendigkeit einer Kulturerneuerung erschlossen hat, dann werden wie von selbst neue Mittelpunkte sich formen, welche mit lebenerweckender Kraft in die Ferne strahlen und so befähigt werden, die kranke Übergangsstimmung unseres gequälten und sich quälenden Zeitalters in eine gläubige Selbstgewißheit umzuwandeln. Möge Bayreuth, wie der heilige Gralstempel, den es von neuem offenbaren will, zu einem Symbol, zu einem Mysterium der Wandlung und Wiedergeburt werden!"

Hans von Wolzogen.

Karthago. Kampf und Untergang.

Roman von **Emil Ertl**. Im Verlag von L. Staackmann, Leipzig.

Dem historischen Roman, besonders dem Altertumsroman, stehen wir mit einiger Skepsis gegenüber, und nicht mit Unrecht. Denn der Dichter ist letzten Endes doch immer das Sprachrohr der Empfindungen und Anschauungen seiner Zeit; ist es schon unmöglich, die denkbar größte Phantasie und Einfühlungsfähigkeit zugegeben, sich in die Seele der eigenen Volksgenossen einer um Jahrhunderte zurückliegenden Epoche völlig versetzen zu können, um wie viel weniger in die der Antike oder einer gar uns wesensfremden Kultur. Aus einer solchen heraus gestalten zu wollen heißt im Grunde nichts anderes als mehr oder weniger in sie hineinzugestalten, d. h. die Menschen und die Verhältnisse so darzustellen, wie wir sie aus den Bedingtheiten unserer Art, unseres Weltgefühls, der zeitlichen Entfernung sehen. Das Bild wird der Wirklichkeit gegenüber immer schief sein müssen. Andererseits freilich hat der Dichter nicht die Aufgabe des Historikers zu erfüllen, und jener Fehler wird somit ausgeglichen, wenn es ihm gelingt, seinen Menschen und ihrem Schicksal jene innere Wahrheit zu verleihen, die sie ohne Rücksicht auf historische Treue wirklich und notwendig erscheinen läßt. Denn was für ihn in erster Linie in Frage kommt, ist die Darstellung der Leidenschaften und Zustände der menschlichen Seele: Liebe und Haß, Freude und Schmerz, Glück und Not — das ist das doch in allen Kulturen sich immer Gleichbleibende, wie es sich auch äußern möge. „Niemand ist lediglich ein Bürger des Gemeinwesens, dem er angehört: das Menschliche erhebt sich aus dem Nationalen und darüber. Darauf beruht alle Religion, aber auch alle Teilnahme an der Entwicklung des menschlichen Geschlechtes." In diesen Worten Leopold von Rankes bei seiner Würdigung des Polybius, des Geschichtsschreibers der punischen Kriege, liegt zugleich die Rechtfertigung unseres Gefallens am historischen Roman, zumal wenn er so erschütternde Parallelen zu unserem darbietet wie Emil Ertls „Karthago". Wir sehen längst nicht mehr die Karthager durch die chauvinistische Brille des Livius; uns gilt Hannibal, der Mann „von mehr als punischer Treulosigkeit", wie ihn der römische Geschichtsfälscher nennt, als eine Idealgestalt unwandelbarster Treue gegen sein Vaterland, und wir werten die Handlungsweise der Römer, wozu eine aus der politischen Lage sich ergebende, zwingende Notwendigkeit nicht vorhanden war, als eine Untat des Egoismus jener durch und durch korrupten Geld-Aristokratie, wie sie uns Sallust im „Jugurtha" und „Catilina" oder Cicero in den Reden gegen Verres mit erschreckender Greifbarkeit schildert. Ist der Stoff an sich schon von tiefer Tragik, so mußte er vollends bei der gegenwärtigen Lage des deutschen Volkes zur Gestaltung geradezu herausfordern. Trotzdem kann man Ertls Buch keineswegs als Tendenzroman bezeichnen. Die Ähnlichkeit des Geschicks Karthagos und Deutschlands am Ausgang des Weltkrieges, die Unwirklichkeit einer kurzsichtigen, töricht optimistischen Politik, die Parteizersplitterung, die Einkreisung und Entwaffnung, die verpaßten Gelegenheiten, das Nebeneinander

von Heldentum und Jämmerlichkeit, das alles lag im Stoff an sich, den der Dichter nur mit persönlichem Leben zu erfüllen brauchte. Und das ist ihm gelungen. Er zeichnet nicht nur die verschiedenen Volksklassen, die sich bekämpfenden Parteien und ihre hin und her schwankende Politik mit sicherer Hand, sondern er hebt aus dem Hexenkessel der in Leidenschaften, Nöten und Hoffnungen fiebernden Stadt Einzelschicksale von erschütternder Tragik heraus, die ihrerseits aufs Engste mit dem Schicksal des Vaterlandes verflochten sind. Alle auftretenden Personen, auch die nebensächlichsten, sind mit gleicher psychologisch vertiefender Sorgfalt charakterisiert; ganz wundervoll namentlich sind die Frauengestalten getroffen. Die Situation immer von hinreißender Lebendigkeit, mag es sich um Rats- oder Volksversammlungen, um Kampf- und Sterbeszenen handeln oder um Liebesnächte, durchweht vom Gluthauch Afrikas. Und im Hintergrunde des ganzen von Anfang an ein drohendes, unbekanntes Schicksal, wie der Schatten eines Urwaldes, das mit Riesenschritten näher rückt, unentrinnbar und entsetzlich, bis die Fittiche des Todes über der von den Göttern verlassenen Stadt zusammenschlagen. In einem Meer von Blut und Feuer wird alles Leben begraben, unter den letzten die liebliche Ellot und die heldenmütige Allisat, die Gattin des feige zu den Römern übergelaufenen Boëtharchen Hasdrubal des Widders. Dem Glauben aber an eine sittliche Weltordnung, die die Strafe für begangenen Frevel in sich birgt, gibt der Dichter Ausdruck in den ahnungsvollen Worten des römischen Feldherrn, denen sein achäischer Freund Polybius trotz seiner rationalistischen Anschauungsweise zustimmen muß: „Nicht der, der Unrecht leidet, nein, der, der Unrecht tut, ist der Besiegte!“

Dr. Hermann Seeliger.

Der Dom. Bücher deutscher Mystik.

Insel-Verlag, Leipzig.

Es kann sich hier nur um einen Hinweis auf diese Sammlung handeln, deren Einzelbände mit das Tiefste, Edelste und Eigenartigste enthalten, was deutsche Menschen jemals empfunden und ersinnen, was sie jemals in irgend welchen geistigen Verbindungen mit der Weltseele — um diesen Grund der Seele wie des Weltalls einmal so zu bezeichnen — *erlebt*, in Visionen und Extasen geschaut haben. Nur der schaffende Künstler kann die Wirklichkeit des extatischen Zustandes, einer geistigen und seelischen Verbindung mit dem schöpferischen Prinzip, mit dem Unbegreiflichen nachempfinden; denn auch ihm kommt intuitiv und durch ihn wird Kraft, Wort, Bild und Melodie, was als solches, als schaffende Kraft, als eine Kohärenz mit dem Ewigen nicht erkannt werden kann. Es soll hier, wie gesagt, nur ganz allgemein auf diese herrliche Sammlung aufmerksam gemacht werden, es sollen diejenigen darauf hingelenkt werden, die ein innerer Drang nach einer vertieften Weltanschauung, zu einem Erleben dessen, was nicht erkundbar, wohl aber fühlbar ist, was nur tief erlebt werden kann, hintreibt. Mystik bedeutet *Erleben* des Geheimnisses Gottes und der Natur, je nachdem dies *unmittelbare* Verhältnis — und hierauf kommt es an — zum Unbegreiflichen, nicht logisch, nicht wissenschaftlich Erkennbaren ganz und allein oder kombiniert aufgefaßt wird als ein *persönliches* Verhältnis zu *Gott*, zu einem sich offenbarenden Gott, oder zur allumfassenden, universalen, das Göttliche mit umfassenden Natur. Demgemäß wird man von *Gott-Mystik* und *Natur-Mystik* reden können. Demgemäß wird sich Denken und Fühlen mehr in religiös-ethischer, rein abstrakter, aber auch symbolischer oder mehr in naturhaft-konkreter, pantheistischer oder gar atheistischer Form vollziehen. Die *Art* des Fühlens, des

Schauens, der Hingebung verbindet alle diese Denker, diese Mystiker, so verschieden sie auch an sich gerichtet sein mögen. Mystik an sich bedeutet also in diesem ganz allgemeinen Sinne — im Gegensatz zum reinen Denken, bei dem das Subjekt dem Objekt kritisch gegenübersteht, also feindlich — volle Vereinigung von Subjekt und Objekt, von Mensch und Gott (Natur) und demgemäß nicht nur einen momentanen Prozeß, sondern einen andauernden, nicht zu unterbrechenden Zustand, Hingebung der ganzen Persönlichkeit an das höhere Erleben, innigste Vereinigung, wie gesagt, von Seele, Gott, Natur. In diesem Zustande beruht höchste Seligkeit, ähnlich der Seligkeit des schaffenden Künstlers. Darum werden nur tiefe Naturen zu solchen Schriften greifen. Ihnen sei diese schöne Sammlung besonders empfohlen. Es führen wohl von diesen deutschen Mystiken uralte naturhafte, von ihnen selbst oft nicht geahnte Zusammenhänge zurück zur Philosophie Indiens, der Upanischaden, und Chinas (Taoismus), zu den Vorsokratikern, Neuplatonikern und Gnostikern. Oft auch zu älteren, aus der Scholastik hervorgegangenen Denkern (Duns Scotus, Scotus Erigena). Oft auch bestehen bewußte Beziehungen und Abhängigkeiten zwischen neueren und älteren Mystikern. Meister Eckart hat sicher die Neuplatoniker gekannt, auch Platon und Aristoteles, wie natürlich auch in die Lehren der tiefsinnigsten Kirchenväter sich versenkt. So haben ihn wiederum und spätere Mystiker, wie Paracelsus, Valentin Weigel u. a., Jacob Böhme gekannt, und etwa ein Angelus Silesius die Schriften Böhmes. Aber es geht auch ein Immanentes, ein gemeinsames, verwandtes Fühlen, Denken, Erleben an sich von Indien her bis zu Hamann, Fechner u. a., und dies entspricht natürlich der Gleichartigkeit alles menschlichen Denkens und Fühlens, aber ganz besonders der mystischen Sehnsucht einzelner begnadeter Menschen. Immer aber muß auch betont werden, daß die Eigenart der Mystik eben eine vollkommene Eigenart in jedem Einzelfalle ist. Hier gerade offenbart sich Persönlichstes, hier grade enthüllen sich ganz einmalige starke, geistig gleichsam geladene Persönlichkeiten. So ist jeder Mystiker, den die glänzende Reihe „Der Dom" mit seinen hervorragenden Werken darbietet — (in schönen, würdigen, hohen Bänden) für den Leser im höchsten Grade eine einmalige Erscheinung, und hierin in diesem naturhaften Sichselbstoffenbaren, in der fast immer inspirierten Art des persönlichen Stils, in diesem vollkommen einheitlichen Wesen von Gedanke, Gefühl, Sprache, Stil beruht der besondere Reiz dieser Schriften. Bisher sind erschienen von mittelalterlichen, man möchte sagen gotischen Mystikern die Schriften der Hildegard von Bingen (ausgewählt und eingeleitet von Johannes Bühler), Heinrich Seuse, Deutsche Schriften, ausgewählt und übertragen von Anton Gabele, Theologia Deutsch, herausgegeben und mit einer ausführlichen Einleitung über das Wesen der Mystik versehen von Josef Bernhart, Johann Tauler, Predigten, übertragen und eingeleitet von Leopold Naumann, Jan van Ruisbroeck. Die Zierde der geistlichen Hochzeit und kleinere Schriften, herausgegeben von Friedrich M. Huebner, ferner Theophrastus Paracelsus, Schriften, herausgegeben von H. Kayser; Jacob Böhme, Ausgewählte Schriften, herausgegeben von H. Kayser. Und von neueren Mystikern: J. G. Hamann, Schriften, ausgewählt und herausgegeben von Karl Widmaier; Franz von Baader, Schriften, ausgewählt und herausgegeben von Max Pulver; Gustav Th. Fechner, Zend-Aveſta, Gedanken über die Dinge des Himmels und des Jenseits vom Standpunkte der Naturbetrachtung, frei bearbeitet und verkürzt, herausgegeben von Max Fischer.

Hans Benzmann.

1. Nachklänge.

Herbstlicher Himmel, welkendes Laub, Rückzug in heimelige Räume, und bei äußerer Stille wirds im Innern lebendig: die Eindrücke des Festspielsommers bewegen das Gemüt und treiben Gedanken über Wert und Unwert gegenwärtigen Geschehens hervor. Wie wenige sind es doch, denen der Sinn fürs Ursprüngliche gegeben ist! Welcher Zeitaufwand, wo es sich um die nichtigsten Dinge handelt, wie kargt der gute Wille, wenn das Außerordentliche hervortritt! Aber wer die Festspiele mitgefeiert hat, läßt sich herbstliche Kühle und Gleichgiltigkeit der großen Welt nicht anfechten, sondern bleibt von glücklichen Erinnerungen umgeben und beschützt. Wir nehmen den geistigen Verkehr mit des Meisters Welt auf und besteigen statt der Fahrzeuge, die den irdischen Staub berühren, das Luftschiff der Gedanken . . . .

Bei der Rückkehr vom Festspielhügel begrüßte mich das festliche Buch von Richard Graf Du Moulin Eckart über Wahnfried. Es ist der Lebensarbeit, der Lebensleistung der Familie gewidmet, die Wagners Werk nach seinem Sinne aufgebaut hat. Man empfängt den Eindruck des Großen, das die Mitglieder des Hauses beseelt hat; man staunt über das Zusammentreffen glänzender Anlagen, hervorragender Charaktereigenschaften mit dem glücklichen Gelingen des Erfolges. All diese zusammenfassenden Mitteilungen wünschen wir auch in der Hand derer, die von Nebeln der Mißverständnisse umwogt sind; endgiltige Klärung und Aufhellung tut not. Den Wert des Buches erhöhen 43 Abbildungen, die zum großen Teil ganz neu sein dürften. Den Verlag hat Kistner und Siegel in Leipzig übernommen. (Preis ℳ 5,50 bezw. ℳ 6,50.) — Eine neue Sammlung der Wagnerschen Briefe, ähnlich der Breitkopfschen von Dr. Benedict, hat Prof. Dr. Wilhelm Altmann, Leiter der Musikabteilung der Preußischen Staatsbibliothek, im Bibliographischen Institut (Leipzig) herausgegeben. (Preis ℳ 12,—.) Die Auswahl füllt zwei Bände. Sie hält sich genau an die zeitliche Folge und gewährt dem Leser den Genuß einer lückenlosen, äußerst anschaulichen Lebensbeschreibung; die beigegebenen Bildnisse und Handschriften erhöhen den Reiz des Werkes, das durch ein gewissenhaftes Namensverzeichnis, durch Erläuterungen (ohne den zusammenhängenden Fluß zu stören), durch Zeittafeln und sonstige Nachweise vollends zu einer willkommenen Quelle der Belehrung wird. Berücksichtigt sind auch die neuesten Veröffentlichungen. Möge die Ausgabe, die als geschlossenes Ganzes befriedigt, vielen auch als Eingangspforte zu den vielen Einzelsammlungen dienen, welche noch nicht alle nach Gebühr gewürdigt oder gekannt sind! Unter den neuesten Erscheinungen tritt da vermöge der schönen Ausstattung (in Deutschdruck, wie bei Altmann) und der fachkundigen Einleitung und Erläuterung die Reihe der Wesendonckbriefe besonders hervor, wie sie Prof. Dr. Richard Sternfeld der Deutschen Buch-Gemeinschaft anvertraut hat. Letztere ist ein Unternehmen, das auch von seiten unserer Leser Teilnahme und Empfehlung verdient: ein eigenartig angeordnetes Zusammenwirken macht möglich, daß bei zwangloser Auswahl die gewünschten Bücher weniger als die Hälfte des üblichen Preises kosten. Wir teilen deshalb die Anschrift der Deutschen Buch-Gemeinschaft mit: Berlin SW. 61, Teltowerstraße 29. — Von Dr. Walter Lange, dem Kustoden am Leipziger Stadtgeschichtlichen Museum, dem Verfasser des Buches über Wagner und Leipzig, nennen wir als neuestes Werk Heinrich Laubes Aufstieg (H. Haessel, Leipzig), weil Laube in Wagners Leben bedeutsam eingreift. Von den gegenseitigen Beziehungen hat ja Dr. Lange im Festspielführer dieses Sommers Mitteilung gemacht. Außerdem gehört der

Verlag des Buches für sich schon zu denen, auf welche die Freunde der Bayreuther Blätter Acht geben sollten. Auf dem Gebiete der Bildwerke ist als erfreuliche Neuheit der Prachtband zu begrüßen, den die Gesellschaft zur Verbreitung Klassischer Kunst darbietet: Dieser Wagnerband, herausgegeben von Paul Alfred Merbach, mit Beiträgen von Michael Georg Conrad, Ernst von Wildenbruch und andern, verbindet Wort und Bild zu einem ungewöhnlich fesselnden Gesamteindruck. Der Bildstoff selber ist mit Bedacht so ausgelesen, daß er weniger oder noch nicht Bekanntes bevorzugt; seine Druckausführung befriedigt die höchsten Ansprüche. Auch über dem Text waltet eine Bayreuth zugewandte Gesinnung. — In Bosses Musikbücherei, die unsere volle Aufmerksamkeit verdient, hat Hans von Wolzogen dem Buche über Wagner und seine Werke (Band 32) die lang erwartete neue Auflage der Großmeister deutscher Musik (als 30. Band) hinzugefügt. Bach und Mozart, Beethoven und Weber sind hier von der aussichtöffnenden Bayreuther Warte aus mit unendlicher Liebe erschaut und der Bayreuther Meister selber wird in betrachtsamer Versenkung gewürdigt. Treffliche Bildnisse schmücken das Buch. — Die Frage nach den Geheimnissen künstlerischen Schaffens und inneren Geschehens behandelt Dr. Otto Strobel in einer sorgsam ausgearbeiteten Schrift: R. Wagner über sein Schaffen (Bayerische Druckerei und Verlagsanstalt, München). Wir haben bisher wohl Sammlungen von Aussprüchen des Meisters über seine Werke, auch Versuche, seinem Schaffen seelenkundig beizukommen. Strobel stellt nun alles Erreichbare, was der Künstler irgendwie verlautbart oder andeutet, in übersichtlichen Zusammenhang und gibt in dieser Beschränkung ein geschlossenes Bild der mannigfachen Vorgänge, durch die sich das Werden des Kunstwerks vom ersten aufblitzenden Einfall bis zur fertigen Gestalt und lebendigen Aufführung bewegt. — Eine andere Aufgabe hat sich Wilhelm Müller-Walbaum gestellt: er sucht in Wagnerschem Sinne Probleme des allgemeinen Denkens wie der brennenden Gegenwart zu lösen. Besonders wichtig ist dem Verfasser die Gedankenwelt des Parsifals. Auf Einzelheiten einzugehen, würde uns hier zu weit führen. Der Titel des Buches, das wir als ernstzunehmende Leistung dem Mit- und Nachdenken empfehlen, heißt: Vom ewigen Gral (306 Seiten Großoktav; Kurt Stenger, Erfurt). — Eine wohlgemeinte, stellenweise für Zeitungen bestimmt gewesene Darlegung der ganzen Erscheinung Wagners bietet Franz Rabich als 71. Heft des Musikalischen Magazins: R. Wagner und die Zeit (Hermann Beyer, Langensalza). — Kehren wir zu Hans von Wolzogen zurück: eine Kulturgeschichte des Theaters steckt in seiner neu erschienenen Schrift Die Idealisierung des Theaters (Kistner und Siegel, Leipzig). Diese Bayreuther Betrachtungen über Festbühne und Volksbühne waren früher (1884 und 85) in den Bayreuther Blättern zu lesen. Die erste Buchauflage hat dann der Allgemeine R. Wagner-Verein verlegt. Die neue, vollkommen veränderte, zugleich gekürzte Ausgabe bringt uns so recht zum Bewußtsein, zu welchen Studien und zu welch fruchtbaren Gedanken die Lebenswelt unseres Meisters anregt. Unmittelbar ins Treiben der Gegenwart greift ein, was Wolzogen z. B. über die Naturbühne vorbringt; es bedarf keiner besondern Nachweise, wie lebhaft man seine Wunschbilder aufgenommen und auserprobt hat. Wir nennen hier nur die Zoppoter Waldoper, für die eine Schrift des Verlags Georg Stilke (Berlin) wirbt. Daß man neben andern Meistern hauptsächlich auch Wagner in der Natur draußen wirken läßt, im deutschen Walde, den vom Standpunkte des Naturforschers kein Geringerer als Francé für das deutsche Lebenselement hält, daß man Tannhäuser, Lohengrin, Walküre, Siegfried im Freien aufführt, das erfüllt uns Bayreuther mit großer Freude. Um so

verwunderlicher bleibt, daß sich jene Werbeschrift Bayreuth gegenüber ganz ungebärdig stellt und eine recht brüchige Ästhetik zur Unterlage wählt. Doch an solche Mißverständnisse sind wir gewöhnt; sie scheinen recht langsam zu veraltern . . .

Ring, Meistersinger und Parsifal haben uns in diesem und dem vorjährigen Sommer aufs neue beglückt. Einen Mit- oder Nachklang möchten wir noch zu jedem dieser Werke antönen. Der Ring läßt, wenn wir ans deutsche Schrifttum zurückdenken, außer der Edda immer wieder auch das Nibelungenlied mitschwingen. Die gegenwärtige Forschung hat neue Ergebnisse gezeitigt, nachdem die Ansicht, als läge eine Liedersammlung vor, unhaltbar geworden und der Unterschied zwischen Sage und Dichtung geklärt war. So wenig wie das Volkslied stammt eine künstlerische Formung der Sagen von unbestimmbarer Allgemeinheit her. Über Nibelungensage und Nibelungenlied hat nun der Schweizer Andreas Heusler ein bedeutendes, wundervoll klares Buch geschrieben (Fr. Wilh. Ruhfus, Dortmund), worin er mit freier Beherrschung des weitschichtigen Gebietes die Stoffgeschichte des deutschen Heldenepos auch für Nichtfachleute in deutlicher Sprache verständlich macht. Während Heusler den Dichter nach bisheriger Annahme dem östlichen deutschen Lande zuweist, versucht Julius R. Dietrich die südostdeutsche Fassung als die Bearbeitung einer rheinfränkischen Dichtung zu erhärten. Den Dichter selber glaubt er in Sigehart von Lorsch vermutungsweise gefunden zu haben. Sein Büchlein ist scharfsinnig geschrieben und wird auf jeden Fall, wie man sich auch zu diesem neuen Vorschlage stellen mag, überaus anregend wirken. Es betitelt sich: Der Dichter des Nibelungenliedes, und ist die sechste Jahresausgabe der Gesellschaft Hessischer Bücherfreunde in Darmstadt. — Wer sich, im Banne der Meistersingerdichtung Wagners, mit Hans Sachs näher beschäftigen will, auf den wir ja kräftigst hingewiesen werden, den wird es nicht gereuen, wenn er Sachsens Fastnachtsspiele aus den „Zweifäusterdrucken" kennen lernt, die der Verlag Erich Matthes darbietet. Die erste Folge dieser köstlich ausgestatteten Kleinbändchen enthält zehn solche Spiele, und schon sind fünf neue Bändchen dazugekommen (darunter: Frau Armut und Frau Glück). Diese Sammlung trägt dazu bei, daß Hans Sachs in seinem urwüchsigen Humor wirklich wieder ein Stück unseres Lebens werde. Auch sei aus diesem Anlaß erneut auf den Verlag Erich Matthes (Leipzig und Hartenstein im Erzgebirge) aufmerksam gemacht: wir brauchen bloß an Schemanns Wagner-Erinnerungen, an sein Werk über Lagarde, an seine Lebensfahrten eines Deutschen zu denken, um zu ermessen, wie wichtig eine solche verlegerische Tätigkeit für uns ist. — Endlich haben wir, vom Bühnenweihfestspiel erfüllt, noch der Freude Ausdruck zu geben, daß jetzt Prof. Dr. Wolfgang Golther sein längst ersehntes großes Gegenstück zum Tristanwerke (Hirzel, 1907) bei Metzler in Stuttgart erscheinen ließ. Es behandelt Parzival und den Gral in der Dichtung des Mittelalters und der Neuzeit, ganz wie jenes Buch den Tristanstoff. Der Leser findet auch im Parzivalwerke die höchsten Erwartungen befriedigt. Mit jener Begeisterung, die von tiefster Sachkenntnis getragen unwiderlegbar bleibt, spricht Golther von der Krone der Wagnerschen Schöpfungen. Als Germanist aber meistert er alle Zusammenhänge, die der Stoff von uralter Formung bis zu neuesten Versuchen durchläuft. Der Gelehrte legt Ergebnisse vor über Kristian von Troyes, Robert von Boren und Wolfram von Eschenbach. Kristian, und nicht ein Unbekannter, schuf die brühmte Dichtung, welche unvollendet namentlich auch Wolfram reizte; diesem wird in Golthers Auffassung als selbständigem Fortbildner sein volles Recht. Aus der Neuzeit findet der Leser

unter andern auch Immermann, Gobineau, Lienhard, Hans von Wolzogen und Chamberlain gewürdigt.

Mehr als wohl früher dehnt der Festspielbesucher teilnehmende Gedanken auch auf Bayreuth selber, auf die Stadt Nürnberg, auf das schöne Frankenland aus. In Kürze seien deshalb noch einige Werke genannt, zu denen der Liebhaber mit Genuß greifen wird. Bei Karl Gießel erschien ein herrlich ausgestattetes Prachtbuch über die Stadt Bayreuth, mit Beiträgen z. B. von Oberbürgermeister Preu, Graf Du Moulin-Eckart, Hans von Wolzogen, Karl Kittel. Was uns die Meistersingerstadt bedeutet, wird etwa aus dem Bande der „Historischen Stadtbilder" klar, der die Stadt Nürnberg behandelt; Verfasser ist Albert von Hofmann (Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart). Ein schönes Heimatbuch: Um Main und Donau verdanken wir Florian Asanger und Karl d'Ester (Friedrich Brandstetter, Leipzig, Preis ℳ 5,50); mit Verständnis ist darin auch Bayreuths gedacht. Der Verlag Wasmuth in Berlin bringt zurzeit ein Sammelwerk Orbis terrarum heraus, das mit Kurt Hielschers Deutschland (Baukunst und Landschaft) einen vielverheißenden Anfang gemacht hat. (Im gleichen Verlag erschien Albrecht Haupts Baukunst der Germanen.) Doch zuletzt, wie Goethe sagt: „Ins Herz zurück! Dort wirst du's besser finden!" Als Abschluß legen wir unsern Lesern persönliche Erinnerungen von Rosa Eidam (Gunzenhausen an der Altmühl) vor, welche die „Bayreuther Festspielzeiten" von 1883 bis 1924 (mit Nachtrag von 1925) umspannen. In vorbildlicher Treue hat die Verfasserin zu Bayreuth, zu Wahnfried gehalten. Nicht ohne Bewegung wird man diese Bekenntnisse in sich aufnehmen; sie zeugen von den lebenspendenden Eindrücken des Festspielhauses!

Dr. Karl Grunsky.

2. Musikgeschichtliches.

Man hat den Bayreuthisch Gesinnten den Vorwurf gemacht, sie widerstreben der geschichtlichen Einordnung. Nun ist allerdings am Genius nicht das Wichtigste, daß man abmesse, was er mit andern gemeinsam habe, sondern zuerst gilt es, ihn von andern zu unterscheiden. Hat man ihn ins Gemüt aufgenommen, so meldet sich das Recht des Erkennens, und dem haben wir uns nicht verschlossen; vielmehr beseelte uns das Vertrauen, daß die lebendigen Eindrücke immer auch dem nachprüfenden Verstande stichhalten würden. In der Tat ist doch gerade aus Bayreuther Kreisen jenes Buch vom Geheimnis der musikalischen Form bei Wagner (Hesse, Berlin) hervorgegangen, das ja auch der kritischen Zunft zu schreiben freistand. Sie hat aber Alfred Lorenz anerkennen müssen. Die gerügte musikalische Barbarei der Wagnergemeinde ist also eines der Hirngespinste, das gerade die Gelehrtesten geplagt hat. Alter Gewohnheit getreu vermerken wir in Kürze, was auf musikgeschichtlichem Gebiete neu vorliegt. In allgemein verständlicher Form bringt Johannes Wolf eine Geschichte der Musik. Der erste Teil schildert die Entwicklung der Musik bis um 1600 anschaulich und übersichtlich, mit großem Lehrgeschick. Das Bändchen (zu ℳ 1,60) gehört zur Sammlung „Wissenschaft und Bildung" (Quelle und Meyer, Leipzig). Anschließen darf ich wohl die eben erschienene dritte Auflage meiner Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts (Sammlung Göschen). Der Wölbingverlag in Berlin kündigt die mehrfarbigen Facsimile-Drucke des Locheimer Liederbuchs und des ältesten Lehrbuchs des Orgelsatzes, des Fundamentum organisandi von Konrad Paumann an (Preis 65 ℳ, Luxusausgabe 120 ℳ). „Berliner

Beiträge" zur Musikwissenschaft, herausgegeben von Hermann Albert, eröffnen ihre Sammlung mit Studien zur Vorgeschichte der Orchestersuite im 15. und 16. Jahrhundert von Friedrich Blume (Kistner und Siegel, Leipzig). Diese scharfsinnigen und überzeugenden Untersuchungen gehen uns besonders an. Sie bestätigen Wagners Anschauung von der Entstehung der Spielmusik: sie hat sich gerade am Tanze selbständig gemacht. Der Verfasser unterscheidet aufs feinste zwischen Anregungen des ausgeübten Tanzes und dem Ergreifen musikalischer Möglichkeiten, nämlich der Fortbildung und Variation. Jedenfalls geht Scheins Orchestersuite auf frühere Errungenschaften zurück und die Entstehung der Beethovenschen Orchestersprache in den allerersten Anfängen zu belauschen ist sehr reizvoll; ein Anhang von 58 Seiten enthält die Notenbeispiele. Merkwürdig ist, daß die Musikgelehrten (auch Hans Joachim Moser) die Niederlande immer noch zum undeutschen Auslande rechnen. Allerdings wird in Holland gegenwärtig ein Zusammenhang mit der deutschen Sprache in Abrede gestellt und das Holländische aus dem Keltischen (!) abgeleitet: eine Folge unserer Niederlage. Aber daß die deutsche Musikwissenschaft weltgeschichtliche Tatsachen außer Acht läßt, nimmt Wunder; da steht vollends das Eingehen auf Rassenfragen in weiter Ferne.

In die Welt Johann Sebastian Bachs führt in eigenartiger Weise Heinrich Sitte ein: er erzählt von ihm und seinen Werken in Legendenform, das heißt, er gibt seinen Ausführungen eine künstlerische Fassung, die das gefühlsmäßige Verständnis weckt und beschäftigt. Auch solche Kundgebungen sind berechtigt und erfüllen ihre Aufgabe oft besser als dickleibige Erörterungen, zumal wenn wie hier ein reicher Bildschmuck mitwirkt. (Der Verlag ist Erich Reiß, Berlin). Bachs Einzelsonaten und Einzelsuiten für Violine und Violoncell allein hat Prof. Dr. Ernst Kurth im Dreimasken-Verlag mit Einleitung herausgegeben. Der Pianist Gottfried Galston widmet den ersten Teil seines „Studienbuchs" Bachscher Klaviermusik; die zweite, vermehrte Auflage dieser höchst anregenden Ausführungen verlegt Otto Halbreiter in München. Zu Mozart wissen wir einen reizvollen Neudruck der Erzählung Mörikes: Mozart auf der Reise nach Prag (in den Zweifäusterdrucken des Verlags Erich Matthes, Leipzig und Hartenstein im Erzgebirge). Vom Mozart-Jahrbuch haben wir schon früher berichtet. Der zweite Jahrgang ist ebenfalls im Dreimaskenverlag in München erschienen; die Leitung hat Hermann Abert. Aus dem reichen Inhalte nennen wir die Hauptstoffe, die behandelt sind: Thematik der Klaviersonaten, harmonische Probleme in den Streichquartetten, die formgeschichtliche Stellung der Klavierkonzerte, die Ouvertüren und endlich die allgemeinen Grundlagen der Variationskunst. Sowohl diese Fragen und Gegenstände für sich, als ihre Behandlungsweise verrät, daß das Jahrbuch die Gefahr des Unlebendigen aufs glücklichste meidet. Um gleich auf Beethoven überzugehen: das einstige Frimmelsche Jahrbuch wird durch ein solches von Sandberger ersetzt (bei Filser, Augsburg). Darin steht z. B. die Untersuchung von Dr. Alfred Lorenz: „Worauf besteht die bekannte Wirkung der Durchführung im ersten Eroicasatze?" Als Beitrag zur Psychologie des Schaffens veröffentlicht Dr. Alfred Lorenz im Aprilhefte der Zeitschrift für Musikwissenschaft (Breitkopf und Härtel) Betrachtungen über Beethovens Eroica-Skizzen. Max Reinitz stellt auf Grund eigener Forschungen „Beethoven im Kampf mit dem Schicksal" dar (Rikola-Verlag, Wien). Ohne Amt oder bürgerlichen Beruf, ganz auf sich selber gestellt, hat Beethoven sein Dasein ertrotzen müssen. „Studien zu Beethovens Personalstil" (bei Breitkopf und Härtel) teilt Dr. Gustav Becking mit: eine ungemein fördernde Arbeit, die zunächst das

Scherzothema untersucht. Ein bisher unveröffentlichtes Scherzo ist beigegeben. In solcher Betrachtungsweise sollten auch die andern Satzgebilde bestimmt werden. Becking ist auch Herausgeber der Werke des Romantikers Hoffmann (Kistner und Siegel, Leipzig). Über Beethovens Lehrer Christian Gottlob Neefe gibt es jetzt eine Einzelschrift stattlichen Umfangs (208 Seiten Großoktav, mit zwei wertvollen Bildnissen, Notenbeispielen, Handschrift-Nachbildung) von Irmgard Leux. Das fesselnde Buch steht in der Reihe der Veröffentlichungen des Fürstlichen Instituts für musikwissenschaftliche Forschung zu Bückeburg; den Verlag hat Kistner und Siegel in Leipzig. Eine Art Beethovenbrevier gab Richard Lenz bei Gerstung in Offenbach an Main heraus als „Beethovens Denkmal im Wort". Die Ausstattung ist dem edlen Gehalte angemessen: ein schöner, großzügiger Druck, eine Bucherscheinung ersten Ranges! Über Beethovens Handschrift stellt Max Unger grundlegende Untersuchungen an im neuesten Beethovenhefte der Zeitschrift Die Musik (März 1925; Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart).

Von Webers Liedern zur Gitarre erschien eine von Ludwig Karl Mayer besorgte Auswahl in der Sammlung Musikalischer Stundenbücher des Dreimasken-Verlags in München. Bei dieser Gelegenheit sei die erfreuliche Mitteilung weitergegeben, daß das bekannte Weberhäuschen in Hosterwitz bei Dresden, in welchem der Freischütz entstand, nun in den Besitz des Heimatschutzes übergegangen ist; eine Zeitlang war es stark gefährdet. — In Anwendung des Leitspruchs „Verachtet mir die Meister nicht", erwähnen wir auch einer bescheideneren Erscheinung: der Violinkünstler Bernhard Molique (1802—1869) wird als Tonsetzer gewürdigt von Dr. Fritz Schröder (Berthold und Schwerdtner, Stuttgart). Die schön ausgestattete, mit thematischem Katalog versehene Schrift gilt namentlich den Instrumentalkompositionen Moliques und liefert einen beachtenswerten Beitrag zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Ebenso wird die erste und einzige Lebensbeschreibung Joachim Raffs der gebührenden Teilnahme begegnen, da ja Raff eine Zeit lang in Weimar im Kreise Liszts verkehrte. 1865 machte er sich auf die Fahrt nach München, zum Tristan; damals stand er zum letztenmale dem Meister gegenüber. Helene Raff, die Tochter des Tondichters, die sich als Romanschriftstellerin und als Schriftleiterin einer Frauenzeitung betätigt, entwirft von ihrem Vater ein Bild, dem man ungefärbte Schlichtheit und Wahrhaftigkeit nachrühmen darf. In der Eigenart von Raffs Wesen, das unter allen Umständen auf Selbständigkeit erpicht war, liegt die Erklärung für seine Stellung zu Liszt und Wagner. Die Biographie erschien in der Deutschen Musikbücherei von Gustav Bosse in Regensburg (Band 42; 288 Seiten). Als Band 43 finden wir ebendort die Briefe Otto Nicolais an seinen Vater, herausgegeben von Prof. Dr. Wilhelm Altmann. Sie ergänzen Nicolais musikalische Aufsätze (Band 10 der Deutschen Musikbücherei) in der Richtung menschlicher Eindrücke, die uns Nicolais Persönlichkeit immer sympathischer machen. Das Verhältnis zum Vater war nämlich durch dessen Schuld recht erschwert, und trotzdem vertraute er den Briefen seine Erlebnisse wie seine künstlerischen Erwägungen an. Dem haltlosen Vater hat der treue Sohn immer wieder geholfen und Opfer gebracht. — Einen Spiegel zeitgenössischer Kunstpflege und Kunstauffassung, in welchem Gegenstände wie Wunschbilder an uns vorüberziehen, bietet der Bühnenvolksbund mit seinem stattlichen Bande Deutsche Musikpflege, von Prof. Dr. Ludwig Fischer und Ludwig Lade; unter den Mitarbeitern bemerken wir Alban, Schachleiter, Julius Smend, Hans Joachim Moser, August Halm, Paul Marsop. Von letzterem bringt Bosse in Regens-

burg Musikalische Satiren und Grotesken, die köstlich zu lesen sind und gute Beobachtung verraten. Mehr Einheit und klarere Farbe als jener Spiegel deutscher Musikpflege bewährt das Deutsche Musikjahrbuch, das Rolf Cunz (Schriftleiter an der Rheinisch-Westfälischen Zeitung) im Verlage Reismann-Grone in Essen herausgibt. Zweiter und dritter Band sind in Ein Buch (von 400 Seiten) zusammengezogen. Mit dem Deutschen ist es diesem Herausgeber Ernst, und er hat den Mut, Erscheinungen wie das Frankfurter Tonkünstlerfest gebührend zu kennzeichnen. Kein Geringerer als Siegfried Wagner ist unter denen, die zu diesem Musikjahrbuch beisteuern. Alfred Lorenz, Arthur Seidl, Wilhelm Altmann, Reinhold Zimmermann, Schulz-Dornburg und vielen anderen Namen von bestem Klang begegnen wir in der Reihe der Mitarbeiter.

Unser Rundgang kehrt nun zu einzelnen großen Meistern zurück. Zu den Musikalischen Stundenbüchern des Dreimaskenverlags gehören auch Ausgewählte Lieder von Hector Berlioz, eingeleitet und herausgegeben von Dr. Karl Blessinger. In zwei kleinen Bändchen des Reclamschen Verlags bietet Max Chop geschichtliche und musikalische Erläuterungen der Symphonien und symphonischen Dichtungen Franz Liszts. Die einfache, sachliche Einführungsweise ist dem allgemeinen Verständnisse zugänglich und wird von zahlreichen Notenbeispielen trefflich unterstützt. Mögen die beiden Büchlein der Pflege Lisztscher Kunst zugute kommen! In das Reich großer Meister führt auch die Behandlung des Themas: Faust in der Musik von Dr. James Simon (21. Band der von Arthur Seidl herausgegebenen Sammlung Die Musik; Kistner und Siegel, Leipzig), Wagners und Liszts ist hier mit Liebe und Verständnis gedacht. Das Schrifttum über Hugo Wolf ist von Bosse in Regensburg um eine neue schöne Gabe bereichert worden: den Briefen an Henriette Lang, den Erinnerungen Schurs, der Einzelschrift über den Wolf-Verein gesellt sich (als 53. Band der Deutschen Musikbücherei) eine Darstellung: Hugo Wolf in Perchtoldsdorf von Heinrich Werner. In einem freundlichen Marktflecken bei Wien hat der Tondichter fast die Hälfte aller seiner unsterblichen Lieder geschaffen. Mit innigster Teilnahme folgen wir daher den persönlichen Erinnerungen, die der Sohn des Eigentümers jenes Hauses in Perchtoldsdorf mitteilt. Verstärkt wird der Eindruck durch Briefe an Dr. Michael Haberlandt, Rudolf von Larisch und andere; zum größten Teil sind diese Schreiben hier zum erstenmale veröffentlicht. Das Buch ist mit schönen Abbildungen geschmückt. Man wird es mit Bewegung lesen: in Perchtoldsdorf genoß ein Auserwählter die Wonne des Schaffens. Von Bruckner verzeichnen wir eine neue Folge von Briefen, die Max Auer sammelte und herausgab (Band 55 in Bosses Deutscher Musikbücherei, Regensburg). Anläßlich der ersten Briefreihe (von Franz Gräflinger) haben wir im Frühjahrsstücke einiges Grundsätzliche über Bruckners Briefe bemerkt. Auer gibt im Gegensatze zu Gräflinger der zeitlichen Anordnung in dankenswerter Weise den Vorzug. Der stattliche Band (408 Seiten) umfaßt 326 Briefe Bruckners und gibt noch etwa 100 an Bruckner gerichtete Briefe dazu; unter den Absendern sind hier zu nennen Liszt, Cosima Wagner, Hans von Wolzogen, Hermann Levi, Karl Muck. Gute Verzeichnisse und ein fein gewählter Bildschmuck sichern Brauchbarkeit und Wert dieser einzigartigen Sammlung. Zum Schluß ist als neues Unternehmen des Verlags C. F. Peters in Leipzig die Ausgabe neuer Studienpartituren der Symphonien Bruckners hervorzuheben. Bis jetzt liegen die erste, zweite und vierte Symphonie vor. Die geradezu ideale Abmessung der äußern Form entspricht den Partituren der klassischen Quartette, die man bei Peters findet.

Stich und Druck sind vollendet schön; ein breiter Rand erhöht den vornehmen Eindruck. Wir werden vom Fortgange des Unternehmens Kenntnis geben. Auch stehen weitere Bruckner-Veröffentlichungen unmittelbar bevor.

Dr. Karl Grunsky.

3. Im Strome der Zeit.

Die Gobineau-Bewegung, die wir Ludwig Schemann verdanken, hat in der Neuen Gobineau-Gesellschaft ihren gegenwärtigen Ausdruck gefunden, nachdem die frühere Gobineau-Gesellschaft 25 Jahre hindurch gewirkt hatte; ein Verhältnis, ähnlich wie bei alter und neuer Bach-Gesellschaft. Unter den Jahresgaben erwähnen wir Hans von Wolzogens Übersetzung der Akten von St. Avit, einer reizvollen Dichtung, die uns Typen der Klosteräbte anschaulich vorführt. (Erich Matthes, Hartenstein im Erzgebirge). Prof. Franz Hahne in Braunschweig hat für den Reclamschen Verlag (Leipzig) ein knappes, vorzügliches Lebensbild Gobineaus entworfen; es ist Schemann gewidmet und eignet sich vortrefflich zur Einführung in die Gedankenwelt des Begründers der Rassenforschung. Ebenfalls Schemann gewidmet ist eine Weltgeschichte auf rassischer Grundlage von Lic. Dr. Wilhelm Erbt (bei Moritz Diesterweg in Frankfurt am Main, wo auch das Wellersche Lehrbuch der Geschichte erschienen ist). Erbt gibt auf 247 Seiten (Preis 6 *M*) über Urzeit, Morgenland und Mittelmeer einen Überblick, der natürlich Geschichtskenntnisse voraussetzt; es sind feinsinnige, tiefste Fragen berührende Betrachtungen, etwa vergleichbar den Geschichtswerken (der „Angewandten" Geschichte) von Heinrich Wolf, doch ganz von den Ergebnissen der neuesten Rassenforschung getragen. Wer übrigens der Neuen Gobineau-Gesellschaft zuneigt, möge Näheres beim Verlag Erich Matthes, Hartenstein im Erzgebirge, erfragen. Wie allgemein jetzt die Teilnahme für die Gedanken und Anregungen Wagners, Gobineaus, Schemanns, Chamberlains ist, kann man daraus entnehmen, daß Hans Günthers Rassenkunde des deutschen Volkes schon in sechster Auflage vorliegt. Der nordischen, westischen, dinarischen und ostischen Rasse ist jetzt als fünfte Prägung das Bild des ostbaltischen Blutstammes hinzugefügt. Derselbe Verfasser gab in einem besonderen Buche: Kleine Rassenkunde Europas eine Anwendung dieser Erkenntnisse auf die anderen europäischen Völker. Diese beiden geradezu unentbehrlichen Werke verlegt J. F. Lehmann in München; seit 1917 erscheint dort auch, unter Chamberlains Augen, die Zeitschrift „Deutschlands Erneuerung", und so manches andere, was uns angeht. Ein anderer wichtiger Verlag ist der von Theodor Weicher in Leipzig. Ihm entstammt eine mehrbändige Geschichte der Germanenforschung von Theobald Bieder. Die beiden ersten Bände (I. vom Jahre 1500 bis 1806 reichend, II. von 1806 bis 1870) haben wir schon im Sommer 1923 empfohlen. Vor uns liegt nun der dritte Band (248 Seiten; mit Namenverzeichnis), der wie ein geplanter vierter die Zeit von 1870 an behandelt. Die Fülle des Stoffes erheischte hier eine fachliche Trennung: dieser dritte Teil enthält namentlich die Geschichte der Frage nach der Urheimat der Germanen, während der vierte den Rassen- und Kulturfragen gewidmet sein wird. In Schule und Haus müssen Bieders Nachweisungen unendlich viel Gutes wirken. Da ist z. B. ein großer Abschnitt über die Germania des Tacitus. Der Wert einer Geschichte der Germanenforschung besteht keineswegs nur in Anhäufung gelehrten Wissens, sondern wirkt sich besonders auch darin aus, daß wir über die Darbietungen der gegenwärtigen Geschichtschreiber soviel Zuverlässiges erfahren, um die trüben Quellen meiden zu

können und mit Ersparnis an Zeit, an Kosten, an Ärger gleich aus den klaren Quellen zu schöpfen. Wir kommen, sobald der Schlußband da ist, auf das Ganze zurück.

Jede Besassung mit geschichtlichen Fragen bedingt ein tunlichst reiches Maß von Kenntnissen. Da möchten wir, was die Zeit von 1815 bis 1871 betrifft, die Geschichte des neunzehnten Jahrhunderts vom Wiener Kongreß bis zum Frankfurter Frieden nennen, die der bekannte Stuttgarter Geschichtschreiber Gottlob Egelhaaf in zwei stattlichen Bänden (zusammen 1088 Seiten; Preis 28 bezw. 33 oder 40 ℳ) niedergelegt hat (Krabbe-Gußmann, Stuttgart). Der Kenner und Verehrer Bismarcks verfügt über ein unversiegliches Wissen und aus den Erfahrungen des Lehrberufes heraus über eine fließende Darstellungsweise. Spiel und Gegenspiel der politischen Kräfte sind meisterhaft geschildert. Egelhaaf hat auch eine ungemein dankenswerte Historisch-politische Jahresübersicht begründet, die regelmäßig im selben Verlage herauskommt. Seit einigen Jahren verfaßt sie der schwäbische Politiker Hermann Haug (ein Mitarbeiter an Rohms „Leuchtturm"), der sich durch scharfsinniges Urteil und ursprüngliche Auffassung einen Namen gemacht hat. Vor uns liegt der 17. Jahrgang, die Jahresübersicht für 1924 (360 Seiten; Preis 10 bezw. 12 ℳ), die wir ihres reichen Inhalts und des vaterländischen Gesichtspunktes wegen empfehlen. — Im Frühjahrsstück dieses Jahres hatten wir Anlaß, auf die schönen Geschenkbände hinzuweisen, die von der Gesellschaft zur Verbreitung klassischer Kunst eingeführt wurden. Außer Goethe und Friedrich dem Großen — den Wagnerband nannten wir in anderm Zusammenhang — ist auch Bismarck im Sachsenwald erschienen, herausgegeben von Arthur Rehbein (Alt vom Rhyn). Auf 125 Seiten länglicher Hochform sind Bilder und Textbeiträge zu einem prachtvollen Zusammenklange geordnet. — Von Bismarck streift unser Gedanke nach der großen Frage oder Aufgabe vaterländischer Wiedergeburt. Ob und wann uns ein Führer beschieden ist, der alle Kräfte zusammenfaßt und sie wieder zum Ziele führt, weiß niemand. Sicher aber ist, daß viele Kräfte vorhanden sind und im Stillen wirken. Des Deutschen Volksverlags von Dr. Ernst Böpple, der auch Hans von Wolzogens Deutsche Sprüche darbietet, haben wir schon öfter gedacht. Nachdrücklich müssen wir heute seine Halbmonatsschrift, den „Weltkampf" in den Vordergrund stellen. Der Kampf gegen die Überfremdung wird hier auf alle mitbetroffenen Länder und Völker ausgedehnt. Auch das macht einen bedeutsamen Unterschied von ähnlichen Unternehmungen, daß der Schriftleiter — der Deutschbalte Alfred Rosenberg — in jedem Hefte auf Nachweisung unwiderlegbarer Tatsachen Wert legt; dadurch gewinnt jedes einzelne Heft erneute Teilnahme und bleibende Dauer. Unsere Leser wird z. B. im ersten Junihefte 1925 der Aufsatz von Dr. Hermann Seeliger über den Abbau des deutschen Geistes in der Musik in hohem Grade fesseln. Als Einzelerscheinungen des gleichen Verlags reihen wir an: Weltvernichtung durch Bibelforscher und Juden von A. Fetz (164 Seiten mit Namenverzeichnis); Adolf Hitlers Reden (159 Seiten); Die internationale Hochfinanz als Herrin der Arbeiterbewegung in allen Ländern, von Alfred Rosenberg (71 Seiten). Deutsche Lebensfragen erörtert im Lichte der Biologie R. von Engelhardt unter dem Titel Organische Kultur (J. F. Lehmann, München; 115 Seiten; 3.20 ℳ bezw. 4.50 ℳ). Erfreulicherweise stehen seine Ausführungen, denen allgemeine Beachtung zu wünschen ist, im Zeichen Goethes. Nur anschauendes, organisches Denken kann den Mißerfolg der einseitig verstandesmäßigen Denkweise wieder gut machen und unserem Leben statt der Zivilisation die Kultur schenken. Wagners

und des Bayreuther Kreises wird mit Hochschätzung gedacht; doch dürften die Fäden hier etwas zahlreicher gesponnen sein und dafür manche Zeitgrößen fehlen. Einen unserer gewissenhaftesten, wenn auch nicht weltbewegenden Denker, Wilhelm Wundt finden wir in einem Sammelwerke gewürdigt, das Arthur Hoffmann-Erfurt zusammengebracht hat (Verlag Kurt Stenger, Erfurt; Preis 6.75 ℳ bezw. 7.50 ℳ). Den Reigen der Beiträge eröffnet Felix Krüger (Leipzig) mit einer Darlegung: „W. Wundt als deutscher Denker". Die verschiedenen Gebiete, Leistungen und Anregungen des Philosophen werden dann von neun weiteren Mitarbeitern besprochen. Wilhelm Wundts Sohn Max Wundt, seit 1920 Professor in Jena, hat eine völkisch gerichtete Staatsphilosophie verfaßt (J. F. Lehmann, München). Auch erwähnen wir von ihm Die deutsche Philosophie und ihr Schicksal (Keyser, Erfurt; unter den Beiträgen zur Philosophie des deutschen Idealismus). In der diesjährigen Festschrift völkischer Akademieverbände (Elberfeld, Dr. Iseler, Kasinostr. 23) ist gleichfalls der Name Max Wundt vertreten.

Aus der deutschkirchlichen Bewegung ist der Plan eines Andachtsbuches für deutsche Christen mitzuteilen. Sobald es erschienen ist, geben wir Rechenschaft von seinem Inhalt. Über Das religiöse Drama im deutschen Mittelalter unterrichtet Prof. Dr. Wolfgang Stammler (Greifswald) in einem Bändchen der deutschkundlichen Bücherei des Verlags Quelle und Meyer in Leipzig (Preis 60 ₰). Eine hervorragende Leistung ist das Jakob Böhmeheft der Deutschen Bauernhochschule (zweites Herbstheft 1924), das Bruno Tanzmann, der Herausgeber des Hakenkreuzkalenders, zusammengestellt hat und mit einem gehaltvollen Beitrag über den philosophus teutonicus einleitet. Darin weist er nach, welch wertvolle Dienste die deutsche Mystik vor, neben und nach Luther einer Umgestaltung der Kirche dargeboten hat. Sodann wird Religion und deutsches Volkstum nach Vorträgen des Dichters und Schriftstellers Georg Stammler in gegenseitige Beziehung gebracht. Außer einem allgemeinen Gedenkaufsatz enthält das umfangreiche Heft (beinahe fünf Bogen größter Form, zu drei Mark) eine Abhandlung Böhmes über das höhere Sinnenleben, in einer Bearbeitung von Cl. von Seld, und schöne Leseproben aus Böhme und den andern Mystikern, nebst zugehörigem, wenig bekanntem Bildschmuck. Die Kenntnis der deutschen Mystik, die ganz in der Bayreuther Gedankenrichtung liegt, wird von Bruno Tanzmann durch dieses Heft kräftigst gefördert.

Dr. Karl Grunsky.

Romanische Skulptur in Deutschland.

Während die gotische Welle ein wenig verebbt zu sein scheint, wendet sich nun die Teilnahme mehr und mehr dem Stil zu, der doch irgendwie die Wurzel des gotischen sein muß: dem romanischen. Wie noch vor wenigen Jahren die gotischen, so müssen nun auch die romanischen Denkmäler erst „entdeckt" werden, mindestens für einen größeren Kreis von Gebildeten. So ist unter obigem Titel ein vorzüglich ausgestattetes Werk von Hermann Brenken im Verlage Klinkhardt und Biermann erschienen. Nach neuer Gepflogenheit, die durchaus zu billigen ist, ist ein verhältnismäßig kurzer zusammenhängender Text vorausgeschickt (30 S.); dann folgen auf 271 S. die Abbildungen mit Einzelbesprechungen. Die Bilder sind z. T. ganz vorzüglich, wahrscheinlich so gut, wie sie nur irgend sein können. Kleinere sind vielfach zum Vergleich gegenübergestellt; Einzelheiten, zumal Köpfe, sind besonders groß wiedergegeben. Freilich befriedigen nicht alle Abbildungen. Bei der großen Fülle der abgebildeten Werke, die z. T. sehr fern lagen (ich nenne nur

Chur, Lukka, Basel, Amsterdam, Maastricht), will diese vereinzelte Erscheinung aber nichts besagen.

Das Werk umfaßt das 11. und 12. Jahrhundert. Ein zweiter Band über Spätromantik soll folgen. Damit eröffnet der Verlag eine neue Reihe: Handbücher der Kunstgeschichte.

Im einleitenden Text gibt Vf. nun einen Ueberblick über die Entwicklung des plastischen Stils in jener Zeit. Natürlich muß er dabei auch größere Zusammenhänge streifen. Er weist hin auf die Buchmalerei ums Jahr 1000, die einen reifen Höhepunkt darstellt und schon eine lange Entwicklung voraussetzt. Dabei ist zu beobachten, daß nicht Starrheit sich in Bewegung wandelt, sondern daß wir umgekehrt „Erstarrung des früher Bewegten", „Verzicht auf alten Reichtum" sehen. Vergegenwärtigt man sich das, so ist das eine klar, was ohnehin längst Gemeingut der Gebildeten sein sollte: die romanische Starrheit ist nicht Unvollkommenheit, nicht mangelndes Können, sondern „Zusammenfassung und Organisation der künstlerischen Kräfte". Wie streng jene Kunst Ueberflüssiges, mochte es auch bereichern, ausschied, zeigt unübertrefflich der Vergleich des Evangeliars Heinrich II. mit den entsprechenden Bildern der Bamberger Offenbarung.

Wenn man damals so den alten Reichtum der Karolingerzeit aufgibt, das Naturähnliche ins Naturfremde umdeutet, kurz „auf die reiche Lebensfülle des antiken Erbes" verzichtet, welches sind nun, so fragen wir mit dem Verfasser, die wirklichen Werte dieser Kunst? Was ist ihre Bedeutung? Ja, was ist „das Wesen der Menschen, die hinter solchen Werken stehen"? Nun, es ist eine Kunst der geistigen Energien und Spannungen; denn die Menschen jener Zeit lebten im Uebersinnlichen. „Hinter aller Erscheinung wirkt ein überzeitliches Sein, das allem Leben und allen Dingen erst Form und Richtung gibt".

Im Besonderen zeigt Verfasser nun die Entwicklung zur Plastik. Er unterscheidet Skulptur, d. h. die Bildnerkunst, und Plastik, worunter das räumlich greifbare Herausarbeiten der Körperlichkeit zu verstehen ist (s. Brinkmann, Plastik und Raum). Am Anfang stehen die Flachbilder der Hildesheimer Türen. Lichtvoll ist der Vergleich mit der gleichzeitigen Buchmalerei. Bei beiden zeigen sich große leere Flächen: Strahlungsfelder der geistigen Kräfte, die von den Gebärden ausstrahlen. Mit der Freude, die jedes Erkennen begleitet, lassen wir uns vom Verfasser zeigen, wie hier die Bilder noch mehr erzählen, wie die Gestalten in räumlichem und zeitlichem Zusammenhang stehen, wie sie sich aber besonders im 12. Jahrhundert aus diesem Zusammenhange allmählich lösen, wie jede Gestalt mehr als einzelne Wert und Bedeutung erhält und sich dabei nun in den übergreifenden, begrifflichen Zusammenhang der Kirchenlehre einordnet. Also: die Bildgestalten sind etwa Glieder im bildlichen Lehrgebäude von der Welterlösung.

Damit geht Hand in Hand die Entwicklung von der Bildplastik zur Bauplastik. Die älteren Bildnereien wie gesagt erzählen mehr, kümmern sich dabei wenig um die Bauglieder, denen sie eingefügt sind (denn wir haben es in Deutschland in den allerseltensten Fällen mit Freiplastik zu tun). Wie die einzelnen Gestalten sich aber mehr verselbständigen und sich doch in einen übergreifenden Zusammenhang einordnen, so fügen sie sich auch mehr den Gliedern des Baukörpers (Pfeilern, Türbogen, Türgewänden usw.) ein. So werden gerade in späterer Zeit die Gestalten oft zu gewaltiger Wirkung starr gereiht.

Nebenher geht nun die Entwicklung des eigentlich plastischen Sinnes, insofern, volkstümlich gesagt, Körperlichkeit und Stofflichkeit immer natürlicher dargestellt werden.

Je mehr die einzelne Gestalt, trotz des begrifflichen Zusammenhanges, in dem sie steht, eigenes Leben gewinnt, desto mehr bekommt sie unterscheidenden geistigen Ausdruck. Das zeigt der Verfasser am Schluß des Werkes an den teils gewaltigen, teils feinen, sehr hoch stehenden Flachbildern in Hildesheim und Halberstadt. Die einzelnen Gestalten sind aufs feinste in ihrer Geistesart unterschieden. Und nicht nur die Köpfe zeigen das, sondern die ganze Gestalt, in der Haltung, der Gebärde, dem Zuge des Gewandes. Das ganze Bild ist gleichsam aus einer Einheit aufgebaut (wie O. Hagen das für spätere Zeiten in seinem „Deutschen Sehen" nachweist). Außerordentlich wichtig erscheint es mir, wie Verfasser diesen Uebergang feststellt vom Unpersönlich-Ueberweltlichen zum Einzelmenschlich-Geistigen. Hier zeigt uns m. E. die Kunst besser als alle anderen Urkunden, wann die Einzelpersönlichkeit geboren wurde.

Das Gesagte gibt nur einen schwachen Begriff von der Fülle des Stoffes und des darauf gewendeten Scharfsinnes. Dafür, und daß so manches Entlegene hier zugänglich gemacht wird, gebührt dem Verfasser tiefer Dank. Verfasser kommt auf Grund seiner Untersuchungen nun vielfach auch zu ganz neuen zeitlichen Feststellungen. Im einzelnen wird er da allerdings wohl nicht immer Beifall finden. Doch das mögen die Fachgelehrten entscheiden.

Bei der Fülle der feinen formgeschichtlichen Untersuchungen bewahrt einen das Gefühl vor dem Ermüden, daß der Verfasser in tiefer Bewegung von der Größe seines Gegenstandes ergriffen ist. Wenn es erlaubt ist, noch ein Bedenken auszusprechen, so ist es dies, daß der Verfasser wohl manches Fremdwort noch hätte vermeiden können. Der Vorgang eines Mannes wie Heinrich Schäfer in Berlin zeigt, daß auch die kunstgeschichtliche Forschung ihrer entraten kann. Auch Hermann Brenken beweist an verschiedenen Stellen Sprachkraft genug.

Alles in allem haben wir alle Ursache, uns des verdienstvollen Werkes tief zu freuen. Nach Hermann Ginsau stellt es „einen tüchtigen Schritt vorwärts" dar. „Es ist ihm als erstem gelungen, den Zusammenhang der deutschen Plastik des 12. Jahrhunderts mit derjenigen des 11. Jahrhunderts überzeugend zu begründen." (Deutsche Lit. Ztg. 1925, 4. Heft.)

Hoffentlich ergreifen nun auch recht viele diese neue Gelegenheit, sich in frühdeutsches Wesen zu vertiefen. Hier sind die starken Wurzeln unserer Kraft.

Ernst Seeliger.

Kurt Geucke, ein Dichter unserer Zeit.

Von Franz Alfons Gayda.

Die Zeit dürfte nunmehr reif geworden sein für die Kunst dieses männlich starken Dichters. In wenigen, aber fast durchweg ganz besonders wesentlichen Büchern, die ein in sich ruhender und ganz eigener Künstler geschrieben, liegt das Werk uns vor. Da ist der „Ruf", dieser deutsche Roman der Arbeit und des Segen schaffender Tat. Die Geschicke eines deutschen Mannes als Bergarbeiter, als Arbeiter in der glühenden Hochofenwelt, als Kohlenschlepper in Hamburg, Reedereiangestellter, — schließlich als Gründer einer Kolonie in Uebersee — erfahren hier eine Vertiefung und Bedeutsamkeit deutschen Schicksals: ein lauterer Charakter, schwer und in stätiger Entwicklung, ein starker Wille, der sich ein großes, schweres Ziel gestellt, — den Reichtum der Seele nicht zu vergessen, beißen sich durch Verrat, Feindschaft, Schicksalsschläge, Sturm und Not zäh hindurch zur Erfüllung. Das dem Roman vorangestellte Wort Goethes: Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen — erfährt eine ganz deutschempfundene

und überragend gestaltete Verlebendigung. Ein Buch, allen Tatfreudigen, Strebenden, dem wirklichen, bunten, reichen Leben zugetanen Menschen zu wünschen. Ein Buch, deutscher Jugend aus allem Gerede und Getue endlich den Weg zu weisen: Arbeit und Tat aus ehrlichem Herzen! Eine Jugendausgabe des „Ruft" unter dem Titel „Der Steiger von David Richt-Schacht" (Scherl-Verlag) sollte in jeder Schule, in jedem Elternhaus frohe Heimstatt haben.

Das tiefe und schwere Buch „Nächte" (gleich Ruft im G. Grote-Verlag) dagegen ist für jene Menschen und für jene Stunden geschrieben, die von der Erde aus die lastenden Rätsel dieses Daseins, der Ewigkeit, der unsterblichen Seele, aufhellen wollen, um an diesem irdischen Leben nicht zu verzweifeln, um trotz dem, was nie erkannt und nur gläubig angenommen werden kann, ein Ja zum Leben zu finden. In glücklichen Bildern, Allegorien, in einfachsten und doch selten glücklich gefundenen Worten kommt der Dichter den letzten Dingen oft überraschend nahe. Groß leuchtet und stark und beseeligend hell Gottes Geheimnis am Ende des Buches, aus dem Friede in jede willige, offene Seele strömt.

In dem erfolgreichen Trauerspiel „Sebastian" (bei Reclam) ist eine neue Darstellung des Demetrius-Stoffes gegeben. Vielleicht die stärkste bisher. Die Tragödie des Auserwählten, aber nicht Berufenen, erhoben zu einem jener in sich ruhenden Kunstwerke, deren Wert nicht mehr allein die Kritik bestimmt, sondern das Leben selbst. Eine Komödie „Der Meisterdieb" (G. Grote) zeigt den philosophischen Humor dieses starken Ethikers, besonders in den beiden ersten Akten, von Phantasienfülle und Bühnenwirksamkeit, die allerdings erst im „Sebastian" ihre Höhe erreicht. Die wenigen künstlerischen Bühnen im Reiche haben auch an Geucke manches gutzumachen. Beide Stücke haben ihr Leben schon wiederholt auf verschiedenen Bühnen erwiesen.

Irgendwie empfängt eine jede Persönlichkeit entscheidende Wachstumskräfte von dem früher bereiteten Boden (auch wenn es nicht jedem voll bewußt wird — oder er es sich nicht recht eingestehen will). Bei Geucke ist Goethe, dieser ewige, unausschöpfbare Born, dieser keimkräftige Boden, der stärkste Eindruck. Und die Schrift „Goethe und das Welträtsel" (Verlag Concordia, Berlin) ist eine ungewöhnlich bedeutende Frucht dieser geistigen Beziehungen. Frei von philosophischer Konstruktion und Schwere, gibt Geucke reiche Ausblicke.

Als letztes und zugleich neuestes Werk (Concordia, Berlin) möchte ich aber die Geburtstagsgabe des Dichters anzeigen „Scholle und Stern", Gedichte, Lieder und Balladen. Die von Erdkraft und Sternenglanz gesättigten Ströme, die das ganze Werk im Innern tragen, sind in eine gemeisterte, herbe Form gefaßt und künden in einer vielgestaltigen Fülle das lautere Wesen dieses Dichters und Menschen: Von der Scholle zu den Sternen!

Zur Beurteilung Wagners als Dichter.

Ein Wort zu Paul Herrmanns Übertragung der „Völsungasaga" (in Band XXI: „Isländische Heldenromane" der Sammlung „Thule". Jena 1923).

Von Dr. Otto Strobel.

Kann es noch als bedauerliche, aber doch bedenkliche Entgleisung angesehen werden, wenn in einem so prächtigen Büchlein wie Bruiniers „Die germanische Heldensage" („Aus Natur und Geisteswelt", 486. Bändchen, S. 98) von Wagnerschen „Singspielen" die Rede ist, so fordert dagegen die Art und Weise, in der Holz in

seinem gehaltvollen, aufschlußreichen Werkchen „Der Sagenkreis der Nibelungen" („Wissenschaft und Bildung", 6. Bändchen, 3. Aufl. [1920]) den dramatischen Dichter Wagner beurteilen zu müssen glaubt, schon zu lebhafterem Widerspruche heraus. Nicht etwa möchten wir von seinen die „Ring"-Dichtung betreffenden Erklärungen, wie: daß Wagner, obgleich er als Dichter das Recht dazu habe, „gar so willkürlich" mit dem Stoffe umspringe (S. 130), daß er in der Behandlung des Stabreimes nicht glücklich gewesen sei und daß seine Dichtung „schwerlich irgendwelchen Einfluß erlangt haben" würde, wenn er „nur Dichter, nicht auch der große Komponist gewesen wäre" (S. 131), irgendwie viel Aufhebens machen, denn das sind alte, sattsam bekannte, heute doch wohl auch schon in wesentlich anderes Licht gestellte Einwände. Wir hätten schließlich sogar allen Grund, uns aufrichtig zu freuen, wenn Holz — den Erfolg des „Ring" allerdings im wesentlichen auf das Konto der Musik setzend — weiterhin meint, Wagner habe mit seiner „so wirkungsvollen Komposition" (!) „für die Wiederbelebung des Interesses an der alten Sage das Höchste beigetragen", ja durch sein „großes Tonwerk" für sie wohl „am allertiefsten und mächtigsten gewirkt" (S. 131). Dann aber (S. 135/36) schreibt er: „Wagner, Hebbel und Jordan sind die bedeutendsten modernen Bearbeiter der Nibelungensage; von ihnen steht, was die glücklichste Auffassung der alten Sage, das tiefste Eindringen in ihren Geist angeht, zweifellos Hebbel an erster, Wagner an letzter Stelle". Da hätten wir's also wieder einmal: Wagner „zweifellos" an „letzter Stelle". Somit: man kann ein Stück höchsten dramatischen Geschehens, durch das, nach Max Kochs Ansicht, „der Hauch germanischer Urzeit in einer von keinem anderen Dichter je ähnlich erreichten Naturfrische und Kraft weht", nämlich den ersten Akt der „Walküre", formen ohne „glücklichste Auffassung der alten Sage", ohne „tiefstes Eindringen in ihren Geist". Aber, zu solchen Ergebnissen führt es, wenn man Dinge einander gegenüberstellt, die vielleicht in gewissen Einzelheiten einen Vergleich zulassen, denen aber als Ganzes das tertium comparationis völlig abgeht. Und dies ist bei Hebbel und Wagner der Fall; denn wie beide schon rein persönlich sich als Gegensätze fühlten und daher in ihrer gegenseitigen Beurteilung einander nie Gerechtigkeit widerfahren lassen konnten, so sind sie auch im Reiche der Kunst Gegensätze, vor allem schon wegen der gänzlichen Verschiedenheit ihrer Ausdrucksmittel.

Eine Würdignug des dramatischen Dichters Wagner dürfte durch Vergleich seiner Werke mit denjenigen eines rezitierenden Dramatikers überhaupt schwerlich zu gewinnen sein, sondern muß notwendigerweise ihren Ausgang von den Quellen nehmen, aus denen er geschöpft hat. Besonders erfolgreich und dabei zu tiefsten Einblicken in das Schaffen des Meisters führend, haben in diesem Sinne Golther und Meinck gewirkt. Wer aber selber von Wagners Dichtergröße sich überzeugen möchte, der nehme Band I und II der Sammlung „Thule, Altnordische Dichtung und Prosa" (verlegt bei Eugen Diederichs in Jena), in denen Felix Genzmer eine geradezu glänzende Übertragung der „Edda" bietet, vor allem aber den 1923 erschienenen Band XXI: „Isländische Heldenromane" zur Hand. Er findet darin, in einer ausgezeichneten Verdeutschung durch Paul Herrmann, an erster Stelle „Die Geschichte von den Völsungen", die neben der „Edda" Wagner bekanntlich als Hauptquelle für sein Nibelungendrama gedient hat. Durch diese Tatsache fühlt sich denn auch Herrmann veranlaßt, nicht nur in knappen, aber vielsagenden Fußnoten wiederholt auf die „Ring"-Dichtung hinzuweisen, sondern auch in dem einleitenden Kapitel eine kurze Darstellung von Wagners poetischer Kraft zu geben. Hatte schon Wintermann in seiner „deutschen Edda" (Leipzig 1919, S. 49 und S. 50) erfreulicherweise sich dahin ausgesprochen, daß der Meister im „Ring" die altheidnische,

vorchristliche Grundlage nicht bloß wiederhergestellt, sondern sie auch verklärt, vertieft, mit genial glücklicher Hand ausgeglichen und ergänzt" habe und in seiner Auffassung und Gestalt der Stoff jetzt „in uns allen" lebe, so verdienen die schönen, in jeder Hinsicht bedeutsamen Worte, in die Herrmann seine Meinung zusammenfaßt, in aller Vollständigkeit hier festgehalten zu werden. Er schreibt nämlich (S. 19): „So groß die Begeisterung war, mit der sich Wagner in die Völsungasaga und Edda vertiefte, sowie auch in die wissenschaftliche Litteratur über Mythus und Heldensage — er hat zum Glück mit dem Auge des Dichters geschaut, nicht des Forschers, und so sich den Mythus, in dem sich Götter- und Heldensage verbinden, zur Grundlage gewählt, aber diesen Mythus mit dichterischer Freiheit ganz eigentümlich neu gestaltet, und darum ist ihm dieser auf den ersten Blick unmögliche Versuch, Mythologie zum lebensvollen Drama umzumodeln, in so einziger Weise gelungen, indem neben Siegfried der Gott Wotan zum tragischen Helden wurde. Dieses Wagnis, einen mythischen Stoff zur Grundlage einer Tragödie aus den Andeutungen eines isländischen Heldenromans zu machen, ist Wagners ureigenste, genialste Tat. Gerade der Vergleich mit der Quelle rückt die dichterische Größe und Selbständigkeit Wagners in helles Licht und zeigt, daß das Beste und Schönste das ist, was Wagner neu hinzugefügt hat. Nur hüte man sich davor, seine Dichtung zur Wiederherstellung einer verlorenen Sagenwelt zu benutzen. Das ist Sache der Wissenschaft." Auch der Eigenart von Wagners Künstlergenius, demzufolge dieser bei seinem Schaffen „selbst nicht mehr unterscheiden" konnte, „wo der Dichter und wo der Musiker wirkt", wird Herrmann vollauf gerecht, wenn er (S. 21) meint, daß „das majestätische Wotan- oder Walhallmotiv, die schmetternde Schwertfanfare, das von Trompeten, Posaunen und Tuben glänzend getragene Motiv des hehrsten Helden der Welt, überhaupt die bestrickend wohllautende Melodik und der hinreißende Schwung des ersten Aufzugs der Walküre .... wohl ohne Kenntnis der Geschichte von den Völsungen niemals die Welt beglückt haben" würden. Wenn aber Herrmann endlich noch (S. 21/22) den feinen Hinweis für nötig hält, daß bei Sieglindes Erzählung „der Männer Sippe saß hier im Saal" der Leser erst der sachlichen Erklärung bedürfe, wer der Fremde gewesen sei, der das Schwert in der Esche Stamm stieß, während an dieser Stelle die Musik „ein unendlich feinerer Dolmetsch" sei, indem sie leise „die feierlich prachtvollen Klänge" anstimme, „die Walhall und seinen Beherrscher Wotan kennzeichnen", so mag uns dies wieder als ein Beweis für die alte, aber scheinbar ewig neue Tatsache gelten, daß ohne Einbeziehung des Musikers eine Wertung des Dichters Wagner unmöglich ist.

Den Freunden „Bayreuths" sei Herrmanns Buch, das auch noch „Die Geschichte von Ragnar Lodbrok", „Die Erzählung von Nornagest", „Die Geschichte von Hrolf Kraki" und Erzählungen „Von Hroar und Helgi, den Halfdanssöhnen" enthält, sowie „Thule" überhaupt wärmstens empfohlen. Die trotz ungünstigster Zeitumstände ermöglichte Herausgabe dieser umfangreichen Sammlung (XXIV Bände und ein Einleitungsband) darf sich der berühmte Jenaer Verlag als eine wirkliche Tat buchen.

Bayreuth und Draußen.

Hauptversammlung des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins.

Die am 21. Juli in Bayreuth abgehaltene ordentliche Hauptversammlung hat einstimmig beschlossen, den Aufsichtsrat der Deutschen Festspielstiftung Bayreuth zu ersuchen, die notwendige Grundlage zur Gründung einer Gesellschaft zu schaffen, die alle den Namen R. Wagners tragenden Vereinigungen zusammenfassen soll.

Aus den Vereinen.

Graz. 25. 4. Der Vorsitzende, Herr Architekt Friedrich Hofmann, hielt auf eine Anfrage aus dem Kreise der Mitglieder nach deutschen Unterhaltungsschrifttum einen Vortrag über Gottfried Keller, Wilhelm Raabe und Willibald Alexis, worauf er aus dessen „Falschem Woldemar" ein Kapitel („Die Uechtenhagen") vorlas. Herr Baron von Viebinghof-Scheel spielte Isoldens Verklärung und das Parsifal-Vorspiel, danach die Todkündung der Walküre (Frau Tübe, Herr Christian, Begl. Herr Schmöller). 14. 5. Gedächtnisfeier: Nach einleitenden Worten des Vorsitzenden trug Herr stud. techn. August Schmöller einen von ihm für das Radio verfaßten Aufsatz über den Erlösungsgedanken bei Wagner vor. Es folgte der Vortrag von 3 Gedichten H. v. Wolzogens durch Frau Henny Kienzl; zum Schluß spielte Herr Baron Viebinghof-Scheel am Klavier den Pilgerchor aus „Tannhäuser", den Feuerzauber und Isoldens Verklärung.

Aus dem Jahresbericht des Richard Wagner-Verbandes deutscher Frauen (E. V.) für 1924.

Den Mittelpunkt unseres Berichtes bildet diesmal der langersehnte Wiederbeginn der Festspiele in Bayreuth, nach 10 Jahre langer Pause! Voll Stolz und Dankbarkeit kann der Richard Wagner-Verband deutscher Frauen auf das vergangene Jahr zurückblicken, denn so manchem jungen Menschen konnte durch die Hilfe des Verbandes das Erleben Bayreuths geschenkt werden! Dem Vermächtnis des Meisters: der Stipendien-Stiftung gilt unsere Liebe und Treue und unser unermüdliches Schaffen: Würdigen Unbemittelten soll ein Erleben Bayreuths gebracht werden, vorzüglich Solchen, die bildend und erziehend auf unser Volk wirken und damit ein schönes edles Geschlecht heranbilden helfen!

Wie wunderbar und groß die Eindrücke in Bayreuth auf die Stipendiaten wirken können, zeigt nachfolgender Brief, den Frau Strauß von einer jungen Musikstudierenden erhielt: „Die Tage, die ich in Bayreuth verleben konnte, sind für mich ein Lebensabschnitt, was sie mir waren, trage ich als höchstes Gut still verborgen in meiner Seele, — was sie mir noch sein werden, wird sich, es ist meine feste Zuversicht, in meinem Studium kund tun. Von neuer Kraft erfüllt wandere ich jetzt meinen Weg. Der Mensch braucht von Zeit zu Zeit Stunden, wo er nur in Schönheit lebt! Er muß einmal sein staubiges, alltägliches Menschentum abstreifen, vergessen können und sich mit ganzer Seele dem Göttlichen hingeben, dem Ewigen, das uns die Kunst ahnen, ja fast unmittelbar fühlen läßt. Gerade dieses Erleben in Bayreuth war mir wie ein Gruß aus göttlichem Lande, von solcher Intensität, daß ich weiß und ganz davon durchdrungen bin, daß ein geheimnisvolles Band des Menschen Seele an diese Urkraft bindet! Die Seele, die sehnsuchtsvoll zurückverlangt zu dem, von dem sie getrennt wurde, kann für Augenblicke Ruhe finden beim Hören solcher Tondichtungen. Da findet sich plötzlich die Brücke zur Urheimat. O, könnten wir Menschen immer so nahe dem Ewigen leben, wieviel besser und edler würden wir alle. Man ist doch nicht fähig, in solch einer Zeit etwas Häßliches, Unschönes zu tun oder zu denken. Ich glaube aber, wenn man den festen Willen hat, im Rückerinnern an dieses Erhabensein sich weiter zu bemühen, sein Leben nur dem Schönen, Edlen und Reinen zu weihen, so gelingt es auch."

Wenn man solch ein köstliches Zeugnis der Hingabe eines von Bayreuth Heimkehrenden liest, möchte man seine Kräfte verdoppeln, um recht vielen das große Erlebnis: Bayreuth, zu bringen! Auch unsere Ortsgruppen, in denen, leider zum Teil nur, recht erfreuliche Erfolge zu verzeichnen sind, wird dies rührende Bekenntnis eines

Stipendiaten mit großer Freude erfüllen, zugleich aber auch ein erneuter Ansporn sein, tatkräftig und nicht erlahmend mitzuhelfen, viele junge Menschenkinder dieses Glückes teilhaftig werden zu lassen.

Das Vermögen der Stipendien-Stiftung ist durch die schweren Jahre, wie so manches Vermögen — in Nichts zerflossen! Die jetzigen Stipendien werden gekauft von den einlaufenden Geldern der Ortsgruppen, die laut einem weisen Statut „zur unmittelbaren Verfügung" verwendet werden können. Ferner hatte Siegfried Wagner in gütigster Weise 42 Plätze in der Fürstenloge für die Stipendiaten zu den Generalproben zur Verfügung gestellt, sodaß 96 Stipendien ausgegeben werden konnten! Dazu kommen noch 4 aus Hannover, die die Ortsgruppe Hannover — mit Reisezuschuß — gestiftet hat und 11 von der Dresdener Ortsgruppe, also zusammen 111 Stipendiaten — das ist für den Anfang ein schöner Erfolg, umsomehr, als langsam wieder ein Grundstock zum Vermögen gelegt wird! — Die Verteilung der 96 Stipendien war ungefähr so: Die weitaus Meisten bekamen Karten und Geld (70), an 17 wurden nur Karten, an 9 nur Geld ausgegeben.

Die 12. Hauptversammlung fand in Bayreuth statt, über der ein eigener Zauber lag, der noch lange in allen Teilnehmern nachwirkte. Ausführlich hat bereits das Protokoll des Vorjahres darüber berichtet. Der Frau Kronprinzessin, unserer hohen Protektorin, sandten wir eine Dankesdepesche auf ihre gütigen Worte:

„Meine Gedanken weilen heut mit besonders herzlichen Wünschen für erfolgverheißendes Weiterbestehen des Verbandes angesichts wiederaufgenommener Festspiele. Alle bestens grüßend Cecilie."

Unsere liebe Schatzmeisterin, Fräulein Anna Held, legte ihr Amt nieder. Auch an dieser Stelle sei ihr nochmals herzlich gedankt für ihre jahrelange Mühewaltung. Fräulein Held gehört nunmehr dem Hauptvorstand als Ehrenmitglied an. Das Amt der Schatzmeisterin übernahm unsere verehrte Schriftführerin Frau Margarete Paßmann.

Hauptvorstand:

Ehrenpräsidentin:	Frau Margarethe Strauß, Magdeburg, Gr. Klosterstraße 14.
Ehrenmitglieder:	Herr Friedrich von Schoen, Berchtesgaden, Dietfeldhäusl.
	Fräulein Anna Held, Bonn, Koblenzerstr. 237.
1. Vorsitzende:	Frau Marianne Lange, Hannover, Oeltzenstr. 21.
2. Vorsitzende:	Frau Gräfin Schlippenbach, Berlin C., Königsplatz 5.
Schriftführerin: } Schatzmeisterin: }	Frau Margarete Paßmann, Hannover, Langelaube 21.
Stellv. Schriftführerin:	Frau Clara Wolff, Dresden-Weißer Hirsch, Lutherstr. 9.
Beisitzende:	Frau Kekule v. Stradonitz-Weimar, Frau Lambrecht-Pabst-Nürnberg, Frau Mey-Dresden, Frau v. Löbbecke-Eisenach, Frau Grotrian-Steinweg-Braunschweig, Freifrau v. Buttlar-Cassel.

Kassenbericht 1924.

Einnahmen:

Bestand am 1. Januar 1924	ℳ 5.—
Überwiesen am 13. Oktober 1924 (für Unkosten)	„ 140.—
	ℳ 145.—

Ausgaben:

Rechnung für Jahresberichte und Protokolle	ℳ 73.25
Portiauslagen, Umschläge 2c.	„ 30.—
	ℳ 103.25

Kassenbestand am 31. Dezember 1924 . . . ℳ 41.75.

Ortsgruppenberichte:

Bayreuth. Die Ortsgruppe hat sich im Festspieljahre 1924 stark vergrößert, von 35 Mitgliedern gingen an Beiträgen 163 ℳ ein. 145 ℳ wurden im August und September an die Staatsbank einbezahlt.

Berlin. Die Zahl der Mitglieder beträgt 110. Die Einnahmen betrugen 1650 ℳ, davon wurden 1635 ℳ nach Bayreuth gesandt. Zwei Hauskonzerte wurden veranstaltet.

Bonn. Im Vorstand der von Fräulein Held geleiteten Gruppe legte die Schriftführerin Fräulein L. Schell ihr Amt nieder. Ersatz wurde bis jetzt noch nicht gefunden. Die Mitgliederzahl beträgt 18. Die gesammelten Beiträge ergaben 36.50 ℳ. 35 ℳ wurden nach Bayreuth gesandt.

Braunschweig. Das Berichtsjahr brachte dem Vorstand eine rege Tätigkeit in dem Bestreben, die Ortsgruppe weiter auszubauen, ihren Mitgliederbestand zu vermehren

und die Stellung der Ortsgruppe im Musikleben Braunschweigs zu befestigen. Bisher haben in diesem Winterhalbjahr 5 musikalische Veranstaltungen stattgefunden, die wohl alle, teils mehr, teils weniger, zu der Erreichung des erstrebten Zieles beitrugen. Die Gruppe kann daher auf einen zufriedenstellenden Verlauf des Berichtsjahres zurückblicken, wenngleich auch die finanziellen Resultate wesentlich hinter den Erwartungen zurückblieben. Nach Bestreitung der Abgaben und Unkosten ist leider ein Überschuß nicht zu verzeichnen und so wird es der Ortsgruppe sehr schwer gemacht, weiter gesteckte Ziele zu verfolgen. Die Mitgliederzahl ist etwas gewachsen — beträgt 240. Leider hat die Gruppe einen Teil der Mitglieder, die nicht in der Lage sind, den jährlichen Beitrag von 3 *M* aufzubringen, verloren. Einige solcher Mitglieder, die durch langjährige Mitgliedschaft dem Vorstand stäts großes Interesse entgegenbrachten, haben unentgeltliche Mitgliedskarten zugeschickt bekommen. In der vergangenen Spielzeit sind zwei Braunschweiger Stipendiaten berücksichtigt. Abgeliefert wurden nach Bayreuth 450 *M*.

Cassel. Die Ortsgruppe zählt 140 Mitglieder. Es sind eingenommen 370 *M*. Davon abgeführt nach Bayreuth 300 *M*. An Veranstaltungen fanden statt: Am 2. Mai ein Wagner-Abend im Casino, am 14. November im Hotel Schirmer ein musikalischer Abend, an welchem Frau Margarethe Strauß, Magdeburg, die Gruppe durch ihre Anwesenheit und ihren Vortrag über „die Festspiele Bayreuth 1924 und die Ziele des Verbandes" erfreute. Die Veranstaltungen waren gut besucht, der Reinertrag aber infolge der erheblichen Unkosten und des geringen Eintrittspreises nicht groß, letztere sollen für die Zukunft wesentlich erhöht werden. Außerdem fanden mehrere Vorstandssitzungen und Mitgliederversammlungen statt, die in erster Linie Werbezwecken dienen sollten und auch dahingehende Erfolge aufwiesen.

Darmstadt. Die Ortsgruppe zählt 110 Mitglieder bei 13 Austritten — meist durch Verzug — und 15 neu hinzugetretenen Mitgliedern. An freiwilligen Beiträgen gingen 214,70 *M* ein. Nach Bayreuth wurden 300 *M* gesandt. Veranstaltungen konnten in diesem Jahre nicht stattfinden, doch sind für das nächste Jahr solche geplant. Die von der Ortsgruppe eingegebenen 3 Stipendiaten wurden berücksichtigt.

Dresden. Mit großer Befriedigung kann die Ortsgruppe auf den Verlauf und auf die Erfolge des Jahres 1924 zurückblicken. Die Zahl der Mitglieder stieg von 80 auf 325. Zwei Teenachmittage mit musikalischen Darbietungen erster Dresdner Künstler erbrachten einen stattlichen Reinertrag, sodaß 11 Gesuchstellern um Stipendien für Bayreuth dieser Wunsch erfüllt werden konnte. Zur Generalversammlung des Verbandes im Juli in Bayreuth war, außer vielen Mitgliedern, der Vorstand der Ortsgruppe vollzählig erschienen. Den Bericht über diese Hauptversammlung erhielten die Mitglieder anläßlich einer Versammlung am 3. Okt. im Hause Chrambach durch die 1. Vorsitzende, Frau B. Mey. Die Gesamteinnahmen betrugen 4031,23 *M*. Für die Stipendienstiftung wurden 1200 *M* nach Bayreuth gesandt. Außerdem sandte die Ortsgruppe selbst 11 Stipendiaten. An einen kranken Künstler, sowie an noch in der Ausbildung begriffene Künstlerinnen wurden größere Unterstützungen geleistet.

Eisenach. Die Mitgliederzahl ist von 100 auf 120 gestiegen. An Mitgliederbeiträgen wurden 140 *M* eingenommen. 80 *M* wurden nach Bayreuth gesandt. Am 8. März fand ein Teeabend statt, der „Dichtung und Tanz" in „alter und neuer Zeit" brachte. Die Einnahme diente der Bezahlung der auf Grund des Patronatsscheines bestellten Festspielkarten. Am 6. Juni fand die Verlosung der Festspielkarten unter den Mitgliedern statt. Am 16. Dezember wurde ein zweiter Teeabend veranstaltet, der dem „Das deutsche Lied" in Wort, Gesang und Cellovorträgen gewidmet war. Die Ortsgruppe hatte die Freude, mit einem Stipendium bedacht worden zu sein, für das sie hier noch einmal ihren Dank aussprechen möchte.

Eisenberg i. Thüringen. Die junge Ortsgruppe Eisenberg, zu der der Grund im Mai 1924 gelegt worden war, hat die Arbeit im Bayreuther Geiste in ihrem ersten Jahr mit besonderer Liebe und Tatkraft aufgenommen. Am 18. September fand ein großer Werbeabend statt, während am zweiten Abend, einem Einführungsabend in „Sternengebot" von Siegfried Wagner und nach einem Werbekonzert mit Werken Richard Wagners die Zahl der Mitglieder auf 54 gestiegen ist. Die Leitung der Gruppe liegt in den Händen von Frau M. v. Schrödel-Siemau, stellvertretende Vorsitzende ist Frau Dr. Sammet, Schriftführer Herr Otto Daube.

Halle a. S. Die im Jahre 1910 gegründete Gruppe hatte seit 1917, gezwungen durch die Zeitverhältnisse, alle Vereinstätigkeit ruhen lassen müssen. Im Mai 1924 trat der Vorstand unter dem Vorsitz von Frau Professor Sommerlad wieder zusammen. Da Frau Sommerlad erklärte, daß sie das Amt der Vorsitzenden anderer Pflichten wegen nicht mehr bekleiden könne, ward an ihre Stelle Frau Direktor Bausenwein-Kathe gewählt, welche im

Namen des Vorstandes Frau Prof. Sommerlad den wärmsten Dank für ihre bisherige Tätigkeit aussprach. Der Vorstand setzt sich aus folgenden Mitgliedern zusammen: 1. Vors.: Frau Direktor Bausenwein-Kathe, 2. Vors.: Frau Bankier L. Lehmann, 1. Schriftführerin: Frl. J. Schneider, 2. Schriftführerin: Frl. L. Kallmeyer, 1. Schatzmeisterin: Frau Prof. Sommerlad, 2. Schatzmeisterin: Frl. Th. Jacob. — In der Vorstandssitzung wurde beschlossen, neue Verbandsmitglieder zu werben. Es konnte bereits eine Anzahl der ausscheidenden alten Mitglieder durch neugewonnene ersetzt werden. Die Zahl der Mitglieder beträgt 40. An den Stipendienfonds sind 100 *M* abgeführt worden.

Hannover. Die Einnahmen aus den Beiträgen und Veranstaltungen der Gruppe haben sich recht erfreulich gestaltet, sodaß die ansehnliche Summe von 1200 *M* nach Bayreuth überwiesen werden konnte. Es war der Gruppe eine herzliche Freude, im Jahr, in dem sich die Pforten Bayreuths zum ersten Male wieder öffneten, auf die Patronatsscheine der Gruppe vier Stipendien für die „Meistersinger" und „Parsifal" verteilen und jedem Stipendiaten noch einen Reisezuschuß von 50 *M* aus eigenen Mitteln gewähren zu können. Gut besucht waren die musikalischen Veranstaltungen (4 Hauskonzerte, ein Tee, eine Morgenfeier).

Heidelberg. Das abgelaufene Berichtsjahr zeigt keine wesentliche Aenderung gegen das vorhergehende. Die Zahl der Mitglieder ist durch Wegzug und Tod nur gering zurückgegangen und beträgt jetzt 86. Die Einnahmen betrugen 364,32 *M*, die nach Abzug von 9 *M* Verwaltungs- und Portokosten nach Bayreuth gesandt wurden.

Joachimstal. Die Ortsgruppe konnte im Berichtsjahr 2 Hauskonzerte veranstalten. Im Mai hatte die Gruppe die Freude, Adele aus der Ohe, eine alte Liszt-Schülerin, zu hören. Im August gaben die alten treuen Freunde der Ortsgruppe, Käthe Heinemann und Willy Heinemann, ein Konzert. Die Einnahmen deckten knapp die Ausgaben. Die Mitgliederzahl ist leider sehr zurückgegangen, ca. 30 Personen. An Beiträgen wurden 60 *M* eingenommen und 2 Drittel davon nach Bayreuth gesandt.

Karlsruhe-Baden-Baden. Der Vorsitz der Ortsgruppe, in der die Verbandstätigkeit noch ruhte, ist aus den Händen Ihrer Exzellenz Frau v. Chelius in die der Frau Marchesa Spinola übergegangen.

Leipzig. Der Vorstand setzt sich aus 10 Damen zusammen, für die verstorbene Frau Professor Prüfer trat Frl. Susanne Stade ein. Die Mitgliederzahl beträgt 160.

Magdeburg. Mit freudigem Mute hat sich im Februar 1924 ein neuer Arbeitsausschuß neben dem Hauptvorstand gebildet, um unter dem Vorsitz von Frau Marie Charlotte Siedentopf die gänzlich auseinander gefallene, einst so blühende Ortsgruppe wieder zusammenzufassen und ihrer hohen Bestimmung zuzuführen. Ohne die geringsten Geldmittel begann der Wiederaufbau, eine rege Bewegung kam in den Verband, die rastlose Tätigkeit des Arbeitsausschusses erweckte neues Leben. Auftakt zur Arbeit war im Februar ein von über 600 Personen besuchter Gesellschaftsabend mit künstlerischen Darbietungen von ersten Kräften des Magdeburger Stadttheaters und Damen und Herren der Gesellschaft, geboten unter der verständnisvollen Leitung des Herrn Professors Ernst Hoffmann, Maler an der Kunstgewerbeschule Magdeburg. Im März hielt Herr Universitätsprofessor Dr. Hans Hahne, Leiter der Landesanstalt für Vorgeschichte, Halle, einen Lichtbildervortrag: „Götter, Helden und Menschen unserer Vorzeit". Ausklang war der Hinweis auf das Werk Richard Wagners und eine Vorlesung aus der „Edda". Das „Siegfried-Idyll" in Original-Besetzung, von ersten Mitgliedern des städtischen Orchesters unter Dr. Rabls bewährtem Dirigentenstab gespielt, leitete den Abend ein. „Deutsche Heldenballaden", prachtvoll gesungen von Frau von Florentin-Weber und Herrn Richard Gaebler vom hiesigen Stadttheater bildeten den vertiefenden Schluß. Ein Vortrag von Herrn Otto Daube, Eisenberg in Thüringen, über Siegfried Wagner, erläutert durch Klaviervorträge aus dessen Werken, vom Redner selbst dargeboten, bereitete vor auf das Orchester-Konzert unter Siegfried Wagners persönlicher Leitung als ein ersehntes und mit Glück erreichtes Ziel der Ortsgruppe! Nach Bayreuth wurden 130 *M* gesandt. Am 31. Dezember 1924 zählte die Ortsgruppe 387 Mitglieder.

Minden i. Westf. Die Ortsgruppe besteht aus 190 Mitgliedern, der Vorstand setzt sich aus 10 Damen zusammen. Die Gruppe veranstaltete einen Konzertabend „Das deutsche Volkslied in Gesang und Tanz" von Kammersänger Heß bearbeitet und zusammengestellt. Der Abend nahm einen glänzenden Verlauf. Nach Bayreuth wurden 306,20 *M* gesandt.

Nürnberg. Zur Zeit hat die Ortsgruppe Nürnberg 269 Mitglieder. An Veränderungen im Vorstand sind zu verzeichnen: Austritt von Frau Kommerzienrat Guckenheimer, Eintritt von Frau Oberlandesgerichtspräsident Ziegler und von Frau Apotheker Schad. Durch Mitgliederbeiträge wurden 1280 *M* eingenommen. Der R. W.-Stipendienstiftung Bayreuth wurden 891 *M* überwiesen, Herrn v. Wolzogen für die Bayreuther

Blätter 100 ℳ, Frl. Helena Wallem für das Glasenapp-Gedenkzimmer ebenfalls 100 ℳ. Am 8. Dezember veranstaltete die Vorsitzende für die R. W.-Stipendienstiftung unter Mithilfe verschiedener Vorstandsdamen, an deren Spitze die 2. Vorsitzende Frau Major Neischl stand, ein Konzert, das ausschließlich Johann Sebastian Bach gewidmet war. Mitwirkende waren u. a.: Frau Daniela Thode, Bayreuth, und Carl Kittel, Bayreuth (Klavier). Neben dem großen künstlerischen Erfolg war auch der finanzielle ein sehr günstiger (der nach Abschluß der Rechnung im Februar 1925 nach Bayreuth überwiesene Betrag von 900 ℳ wird für das nächste Berichtsjahr verbucht).

Schweidnitz. Die Ortsgruppe zählt 18 Mitglieder. Drei musikalische Veranstaltungen fanden in Privathäusern statt, außerdem 3 Wohltätigkeitskonzerte des Herrn Grafen Pückler-Ober-Weistritz. Die Ortsgruppe ist bemüht, durch kleine Unternehmungen und Zusammenkünfte der Jugend Wagner näherzubringen.

Schwerin. Nachdem sich am 18. März 1920 die Ortsgruppe Schwerin leider ganz aufgelöst hatte, trat man im Jahre 1923 vom Hauptvorstand aus verschiedentlich an Frau Landesfinanzamtspräsident Lorentz mit dem Ersuchen heran, eine neue Ortsgruppe zu bilden. Dies erschien zunächst unmöglich, erst am 13. Februar 1924 faßte nach langen Vorbesprechungen und im Hinblick darauf, daß Bayreuth seine Pforten wieder öffnen wollte, Frau Präsident Lorentz den Mut zur Neubildung der Gruppe. Ihr, als der jetzigen ersten Vorsitzenden, stehen in treuer Mitarbeit zur Seite Freifrau v. Dinklage als Schatzmeisterin, Fräulein v. Eschstruth als erste und Frau Regierungsoberbaurat Krieger als zweite Schriftführerin. Ferner wurde, nachdem die in Ludwigslust wohnende Großherzogin Alexandra den Ehrenvorsitz der Ortsgruppe zu übernehmen geruht hatte, die gleichfalls in Ludwigslust wohnende Frau Bürgermeister Behn als zweite Vorsitzende gewählt. Die Zahl der Mitglieder beträgt 181, der Jahresbeitrag 2 ℳ, doch soll energisch ein höherer angestrebt werden, da die sogenannten Mitglieder-Versammlungen, um kulturell zu wirken, mit kleinen Konzerten und Vorträgen verbunden werden, für die ein besonderer Eintrittspreis nicht erhoben wird. Da Schwerin nur klein und die Einnahme der Gruppe einstweilen nur gering ist, sie aber der Stipendienstiftung doch möglichst viel Geld zukommen lassen möchte, sendet die Gruppe aus ihrem Restbestand mehr als die üblichen Zweidrittel, wozu sie satzungsgemäß verpflichtet ist. Es wurden 300 ℳ nach Bayreuth gesandt.

Stettin. Die Zahl der Mitglieder ist auf ca. 300 gestiegen. Der Jahresbeitrag wurde für die Einzelperson auf 3 ℳ, für Familien auf 5 ℳ und für Musiklehrerinnen auf 1 ℳ festgesetzt. Die Jahreseinnahme betrug 500 ℳ, wovon 300 ℳ an die Stipendienstiftung abgeliefert wurden. Die Ortsgruppe war in der glücklichen Lage, zwei Berufsmusikern 1924 je ein Stipendium für Bayreuth geben zu können.

Weimar. Die Ortsgruppe ist in der bisherigen Weise weitergeleitet worden. Sie zählt 68 Mitglieder. An die Bayerische Vereinsbank wurden 54 ℳ abgeführt.

Ortsgruppen-Vertretungen:

Altenburg (S.-A.):	Frau Th. Schmidt, geb. Freiin v. Biedermann, Agnesplatz 2.
Bayreuth:	Frau Hedwig Wölfel, Festspielhügel.
Berlin:	Frau Frida Witte, Berlin-Friedenau, Goßlerstraße 7.
Bonn:	Fräulein Anna Held, Koblenzerstraße 237.
Braunschweig:	Frau Elsbeth Grotrian-Steinweg, Bohlweg 48.
Cassel:	Freifrau von Buttlar, Exzellenz, Königstr. 43.
Darmstadt:	Frau Oberstleutnant von Selzam, Neckarstr. 19.
Dresden:	Frau Berta Mey, Nürnbergerstr. 14.
Eisenach:	Frau Gertrud von Loebbecke, Karl-Auguststraße 4.
Eisenberg i. Thür.:	Frau M. v. Schrödel-Siemau, Schloß Friedrichs-Tanneck b. Eisenberg.
Gera (Reuß):	Frau Paula Haller, Waldstraße 67.
Halle:	Frau Hedwig Bausewein-Kathe, Gr. Märkerstr.
Hannover:	Frau Olga Tramm, Hindenburgstr. 51.
Heidelberg:	Freifrau v. Waldberg, Mönchhofstr. 12.
Joachimstal:	Frau General v. Lewinski.
Karlsruhe: / Baden-Baden:	Frau Marchesa Spinola, Fremersbergstr. 55 B.-B.
Magdeburg:	Frau Sanitätsrat Dr. Siedentopf, Goethestr. 10 A.
Minden i. W.:	Frau Eugenie Hoppe, Stiftstr. 14.
München:	Frau Erika Ritter, Konradstr. 2.
Nürnberg:	Frau Konsul Lambrecht-Pabst, Rollnerstr. 47.
Schweidnitz i. Schl.:	Freiin v. Zedlitz-Leipe, Zülzendorf b. Schweidnitz.
Schwerin i. M.:	Frau Präsident Lorentz, Finanzamt.

Weimar:	Frau Geheimrat Anna Kekule v. Stradonitz, Johann Albrechtstr. 16.
Leipzig:	Vertretung durch die Schriftführerin, Frau Käthe Stempel, Gottschalkstraße 86.
Stettin:	Vertretung durch die Schriftführerin Frau Lucie Hoschke, Wrangelstraße 7.

Richard Wagner-Verband deutscher Frauen.

Ortsgruppe Heidelberg. 1. 3. Weber-Abend. Einleitende Worte von Herrn Dr. Hermann Halbig, R. Wagner über Weber, vorgelesen von Frl. Helga Panzer, Lieder von Weber, gesungen von Herrn Fritz Pfaff, am Flügel Frau Irmgard Dargel. 29. 5. Vortrag des Herrn Dr. H. J. Moser: „Aus J. S. Bachs Kantatenwelt".

Ortsgruppe Nürnberg. Im Juni hielt die Ortsgruppe ihre 16. Hauptversammlung ab. Die 1. Vorsitzende, Frau Konsul Lambrecht, gab ihrer Freude darüber Ausdruck, daß der Verein in Frau Oberlandesgerichtspräsident Ziegler, Frau Apotheker Schad und Frau Dr. v. Schuh neue Vorstandsmitglieder gewonnen hat. Der Verband zählt zurzeit 335 Mitglieder. Zu bedauern sei der Rücktritt der ersten Schatzmeisterin, Frau Justizrat Zilcher, die aus gesundheitlichen Gründen das Amt, welches sie lange Jahre mit Treue und Hingebung verwaltet hat, niederlegen mußte. Der Jahresbericht brachte viel Erfreuliches. Vier Stipendien konnten für die Bayreuther Festspiele verteilt werden, und zwar unter Leistung teils von Reise- und teils von Reise- und Aufenthaltskosten. Drei der Stipendiaten sind Mitglieder der Ortsgruppe, 1 Stipendium wurde auf Empfehlung von Siegfried Wagner gegeben, und zwar an Frl. Kübler-Erlangen. Die übrigen Damen waren Fr. Winter-Herzog, Frl. L. Gagstetter, Fr. Burger-Bamberg u. Frl. Tremel-Bamberg. Außerdem erging an jene Damen, die anläßlich der Geburt von S. Wagners erstem Sohn sich zu einem Taufgeschenk zusammengeschlossen hatten, eine Einladung zu den Generalproben. „Ein wahrhaft fürstliches Gegengeschenk", so schreibt eine der Mitstifterinnen! Nun folgte der Bericht über das am 8. Dezember veranstaltete Konzert zum Besten der Richard Wagner-Stipendienstiftung. Die Vorsitzende hatte unter Mithilfe von Frau Major Dr. Neischl und verschiedener Vorstandsdamen viel Vorarbeit geleistet, und es war ihr gelungen, allererste Kräfte für den Abend zu gewinnen. Es war ein J. S. Bach gewidmeter Abend unter Mitwirkung von Dan. Thode geb. v. Bülow-Bayreuth, Klavier; K. Kittel-Bayreuth, Klavier; Seby Horvath-Nürnberg, Geige, und W. Bauer-Augsburg, Gesang. Die Begleitung hatte der bekannte Pianist Erich Kloß-München übernommen. Der erste Teil des Konzerts brachte zwei von Wilhelm Bauer stilvoll vorgetragene Arien: „Großer Gott und starker König!" und „Liebster Gott, wann werd ich sterben!" Seby Horvath erfreute durch die dritte Sonate in E-dur für Violine und Klavier, bei der sowohl der Geiger wie der Pianist ihr hervorragendes Können zeigten. Der 2. Teil des Konzerts brachte in unvergleichlicher Ausführung durch Frau Thode und Herrn Kittel die „Goldberg-Variationen". Nicht endenwollender Jubel, ein Sturm von Begeisterung und später einstimmige, höchste Anerkennung der Kritik haben die Künstler für ihre Leistung belohnt. Besonders erfreulich war es, daß neben dem hohen künstlerischen Erfolg auch der finanzielle ein überaus günstiger war. Dazu trugen in selbstloser, aufopferndster Weise die Künstler und einige Mitglieder der Vorstandschaft bei. Ein dem Konzert folgendes Festessen im „Künstlerhaus", wo auch das Konzert stattgefunden hatte, beschloß den für alle Beteiligten gewiß unvergeßlichen Abend. Die neugewählte Schatzmeisterin Frau Reinwand-Enders erstattete den Kassenbericht. Die Einnahmen betrugen 2236,64 ℳ. 1791 ℳ überwies die Ortsgruppe der Richard Wagner-Stipendienstiftung, 100 ℳ wurden den Bayreuther Blättern und 100 ℳ für ein neugegründetes Glasenappzimmer in Bayreuth gegeben. Für die Kammersängerin Rosa Sucher, die sich in bedrängten Verhältnissen befindet, wurde eine Sammlung veranstaltet, die 64 ℳ ergab. Hierauf verlas die Schriftführerin, Frau Prof. Hirschmann, einen Aufsatz über „Die Richard Wagner-Stipendienstiftung", aus dem hervorging, wieviel Segen, Erbauung und Glück durch diese Stiftung in das Leben vieler junger Künstler kam. Frau Prof. Leidig las einen in der „Basler Zeitung" erschienenen Bericht vor, der sich voller Empörung gegen die dortige Inszenierung des Nibelungenringes wendet, die eine Verhunzung, ja Verhöhnung des Werkes ist. Man freut sich, daß es doch noch Männer gibt, die es öffentlich wagen, offen und scharf gegen derartiges Stellung zu nehmen. Im Schlußwort sprach Frau Konsul Lambrecht allen Dank aus, die treu und helfend dem Verein zur Seite standen, besonders auch der Presse, und bat, weiterhin als gute Deutsche den Verein nach besten Kräften zu fördern. Möge der schöne Erfolg, den unser Konzert hatte, eine gute Vorbedeutung für das jetzige Vereinsjahr werden und unserer Ortsgruppe ein ferneres, gesegnetes Gedeihen beschieden sein.

Bayreuther Bund, Ortsgruppe Darmstadt.

In den Monaten Januar bis Mai 1925 fanden 12 Bundesabende statt. An 4 Abenden erläuterte Herr Paul Pretzsch am Flügel Siegfried Wagners „Kobold" und an einem anderen Abend die symphonische Dichtung „Glück" und das Vorspiel „Die heilige Linde" von demselben Meister zur Vorbereitung auf die Aufführung dieser Werke in Darmstadt. Ein weiterer Abend war der Einführung in Anton Bruckners zweite Symphonie gewidmet mit vierhändiger Vorführung am Klavier (Herr und Frau Pretzsch). An 6 Abenden besprach Herr Pretzsch „Tristan und Isolde".

Außerhalb der Vereine.

Graz. Herr Dr. Hödel hat seit dem 22. Mai 2 Vorträge über die Bayreuther Bühnenfestspiele durch das Radio gehalten, und Herr Dr. Karl Hafner, Archivar des historischen Vereins für Steiermark, den 3. und letzten Vortrag in dem genannten Verein am 27. Juni über die „Beziehungen Richard Wagners zu Graz", in dem er namentlich die Verdienste des unvergeßlichen Dr. von Hauseggers eingehend hervorhob. Beide Vortragende sind Mitglieder des Grazer Wagner-Vereins.

Abgeschlossen am 31. August 1925.

Viertes (Weihnacht=) Stück 1925.

Habt Ehrfurcht vor der Jugend!

Jean Paul.

Über Richard Wagners „Sieger".

Bevor ich zu meinem eigentlichen Gegenstand komme, will ich kurz bei der indischen Gedankenwelt verweilen, um dann auf die „Sieger" überzugehen.

Noch findet sich in den Hymnen des Rigveda, diesen ältesten Liedern indischer Litteratur, nichts von weltenschwerem Entsagen. Man freut sich vielmehr an Spiel und Tanz, man berauscht sich am Somatrank, erfreut sich am Würfelspiel. Ja man trifft sich zum Stelldichein, versteht sich auf Liebeszauber, um den Geliebten für sich zu gewinnen. Die Freude am Dasein scheint unüberwindlich. Man bittet selbst um ein langes Leben:

R. V. 10, 18,7: (1.) „Entfern' dich, Tod, und ziehe deine Straße,
Für dich geschieden von dem Weg der Götter.
Du siehst und höreſt, was ich zu dir rede,
Verletz' uns nicht, die Kinder, nicht die Männer.
(4.) Ich setz' die Scheidewand für die so leben,
Daß niemand mehr zu jenem Ziele laufe.
Sie sollen 100 lange Herbste leben,
Den Tod durch diesen Felsen von sich halten."
(Übers. von Roth.)

Doch schon in den späteren Teilen dieser Vedalieder findet sich etwas gänzlich anderes. Es ist eigenartig, wie sich schon in der Vedazeit tiefe Gedanken auffanden über das Wesen des Seins (R. V. 10, 129,7), wie sich Zweifel erheben. Darin verrät sich schon, daß dem arischen Volke ein tiefgründiges spekulatives und abstraktes Denken eigen sei, und es ist ergreifend zu sehen, wie allmählich die Spekulation überhand nimmt, wie man nach einem Urprinzip sucht und dieses findet in der Allseele, im Atman-Brahman. So in den Upanishaden (Vedanta). Schopenhauer hält sie für „die Ausgeburt der höchsten menschlichen Weisheit („Parerga"). In der eigenen Brust lebt das Allwesen. Richard Wagner sagt darüber: „Jene Lehre war somit das Ergebnis einer tiefsten metaphysischen Erkenntnis, und wenn der Brahmane uns die mannigfaltigsten Erscheinungen der lebenden Welt mit dem Bedenken: „das bist Du" vorführte, so war uns hiermit das Bewußtsein davon erweckt, daß wir durch die Aufopferung eines unserer

Nebengeschöpfe uns selbst zerfleischten und verschlängen". (X, 224.) Die Vereinigung mit der Allseele führt der Tod herbei. Etwas mehr liegt freilich doch Isoldes Ahnung zu Grunde:

„In dem wogenden Schwall,
In den tönenden Schall,
In des Welt-Atems wehendem All—
Ertrinken,
Versinken —
Unbewußt —
Höchste Lust."

Nämlich: „Die ewige Vereinigung in ungemessenen Räumen, ohne Schranken, ohne Banden, unzertrennbar." (XII, 345.)

In Zusammenhang mit jener Lehre von der Allseele steht die von der Seelenwanderung, und damit tritt etwas Mystisches hinzu. Die Moral wird altruisiert: „Das einzig ihn bestimmende Mitleid mit jedem atmenden Wesen erlöste den Weisen von dem restlosen Wechsel aller leidenden Existenzen, die er selbst bis zu seiner letzten Befreiung leidend zu durchleben hatte." (X, 201.) Aber, wie es das Wesen der Welt mit sich bringt, — diese Entwicklung führt zugleich einen gewissen Pessimismus herbei.

In diese Gestaltung der Anschauungen fällt das Leben des Buddha. Er ist, etwa 560 v. Chr. geboren, ein Mann aus dem vornehmen Geschlechte der Chakyas, auch Chakyamuni (der Einsiedler aus dem Chakyastamme) genannt. Er verläßt sein Elternhaus, entsagt der Welt und geht von der Heimat in die Heimatlosigkeit. Nach der Legende ist ihm unter dem Buddhibaume der böse Mara genaht, um ihn zu versuchen (vgl. B. Bl. 1891, S. 68 und Hermann Güntert, Kalypso S. 148/9): Allein er bleibt sieghaft. Als letztes Mittel bleibt dem Mara nur noch die Verführungskunst seiner blühenden Töchter, deren Lied uns überliefert wird:

(1.) „Die schönste der Jahreszeiten, der holde Lenz ist gekommen,
Du Lieblicher, Holder, wo die Bäume blühen.
Ach, wie ist deine Erscheinung so reizend, du Holder,
In ihrem Schönheitsglanze, so lusterweckend,
So hold, entzückend."

Der Chakya durchschaut aber das Wesen dieser Mächte, dieser Mädchen, die er vor sich sieht. Er erkennt die Verführungskunst des Mara. Die Wurfscheibe, die der Böse noch auf den Buddha schleudert, bleibt in der Luft stehen. Wir denken an die Blumenmädchen und Klingsors Speer (Wagners Quelle war allerdings Lamprechts Alexanderlied). Unter diesem Baume hat Buddha die Erleuchtung gefunden. Er ist überzeugt von dem Leiden der Welt: Alles Leben ist ihm Leiden. Er will den Weg offenbaren, der zum Heile, zur Erlösung führt:

„Blumen sammelt der Mensch, nach Lust steht sein Sinn:
Wie ein Wasserfluten über Nacht,
So kommt der Tod über ihn und rafft ihn hin." (Dhamnapadam.)

Während die Brahmanen mehr philosophisch gerichtet sind, durchdrungen von der Erkenntnis der Identität des Ich und des All, ist der Buddhismus mehr praktisch zur Erreichung des Heiles, der Erlösung. — Allmählich erstarrt alles in einem öden Formelwesen, zu einer Spitzfindigkeit der Priesterkaste, und führt so zu einer Erstarrung, die gänzlich verschieden ist von der Weisheit der Upanishaden und der Zeit der vedischen Inder.

Nach Buddhas „Lehre von der Seelenwanderung wird jeder Lebende in der Gestalt desjenigen Wesens wiedergeboren, dem er, auch bei sonst reinstem Lebenswandel irgend einen Schmerz zufügte, damit er selbst diesen Schmerz kennen lerne, und nicht eher hört diese leidenvolle Wanderung für ihn auf, nicht eher wird er nicht wiedergeboren, als bis er nach einer Wiedergeburt in einem Lebenslaufe keinem Wesen ein Leid mehr zufügte, sondern in Mitgefühl mit ihnen sich, seinen eigenen Lebenswillen, vollkommen verneinte." (XII, 100, an Liszt, 7. Juli 1855). Schon in diesen Worten Wagners findet sich eine Idee, die 1 Jahr später in dem Entwurf der „Sieger" in der Erzählung von Pakritis Dasein in einer früheren Geburt weiter ausgesponnen ist. Im „Parsifal" ist die Wiedergeburtslehre ja auf Kundry beschränkt: „Zu büßen Schuld aus früh'rem Leben", sagt Gurnemanz von ihr.

Kundry: „Kennst du den Fluch,
Der mich durch Schlaf und Wachen,
Durch Tod und Leben,
Pein und Lachen,
Zu neuem Leiden neu gestählt,
Endlos durch das Dasein quält. —
Ich sah — Ihn — Ihn —
Und — lachte . . . . .
Da traf mich sein Blick." —

Es ist dies ihr Vergehen am Heiland selbst: Sie sah ihn in Todesnot und verlachte ihn.

Klingsor: „Herauf! Herauf! Zu mir!
Dein Meister ruft dich, Namenlose,
Urteufelin! Höllenrose!
Herodias war'st du, und was noch?
Gundryggia dort, Kundry hier." —

Um zu zeigen, wie sehr Richard Wagner diese Lehre ans Herz gewachsen war, muß ich noch eine Stelle aus den Wesendonk-Briefen anführen (Paris, Anfang August 1860): „Nur die tiefsinnige Annahme der Seelenwanderung konnte mir den trostreichen Punkt zeigen, auf welchen

endlich alles zur gleichen Höhe der Erlösung zusammenläuft, nachdem die verschiedenen Lebensläufe, welche in der Zeit getrennt nebeneinanderlaufen, außer der Zeit sich verständnisvoll berührt haben. Nach der schönen buddhistischen Annahme wird die fleckenlose Reinheit des Lohengrin einfach daraus erklärlich, daß er die Fortsetzung Parzifals — der die Reinheit sich erkämpft — ist. Ebenso würde Elsa in ihrer Wiedergeburt bis zu Lohengrin heranreichen. Somit erschien mir der Plan zu meinen „Siegern" als abschließende Fortsetzung von „Lohengrin". Hier erreicht „Sawitri" (Elsa) den „Ananda" vollständig."

Und nun noch die erschütternden, philosophisch gefärbten Worte: „So wäre alle furchtbare Tragik des Lebens nur in dem Auseinanderliegen in Zeit und Raum zu finden: da aber Zeit und Raum nur unsere Anschauungsweisen sind, außerdem keine Realität haben, so müßte dem vollkommen Hellsehenden auch der höchste tragische Schmerz nur aus dem Irrtum des Individuums erklärt werden können: ich glaube, es ist so! Und in voller Wahrheit handelt es sich durchaus nur um das Reine und Edle, das an sich schmerzlos ist."

Von den Werken, die Richard Wagner gern las, soweit sie die indische Litteratur betreffen, will ich nur kurz erwähnen:

1. Carl Friedrich Köppen: Die Religion des Buddha. 2 Bde. Berlin 1857. 1859.
   (Gerade aus diesem Werke entnahm R. Wagner einen wesentlichen, früher unbeachteten Zug, der die Ausgestaltung der „Sieger" unendlich vertiefte.)
   (Vgl. an M. Wesendonk, Venedig, 5. Oktober 1858.)
2. Eugène Burnouf (Prof. des Sanskrit am Collège de France): Introduction à l'histoire du Buddhisme indien. I. Bd. Berlin 1844.
   (Diesem Werke entnahm der Meister seinen Stoff zu den „Siegern", wie wir aus „Mein Leben" [XV, 108] wissen.)
3. Adolf Holzmann: Indische Sagen. Stuttgart.
   (Vgl. an M. Wesendonk, London, 30. Mai 1855.)
4. Hermann Oldenberg: Buddha, sein Leben, seine Lehre, seine Gemeinde. Berlin 1881.
5. Adolf-Friedrich Graf von Schack: Stimmen vom Ganges. Berlin 1857.
   (Vgl. an Prinzessin Marie Wittgenstein, Zürich 1857.)

Der wesentliche Zug, den Richard Wagner Köppens Religion des Buddha entnahm, besteht in der Aufnahme des Weibes in Buddhas Gemeinde, die früher nur aus Männern bestand. Noch 1883, zwei Tage vor seinem Tode, hat Richard Wagner über dies Problem nachgedacht, und nun auch von der Entartung des Mannes gegenüber seiner Idealität zur Zeit Buddhas gesprochen: „Es ist ein schöner Zug der Legende, welche auch den siegreich Voll-

endeten zur Aufnahme des Weibes sich bestimmen läßt. Gleichwohl geht der Prozeß der Emanzipation des Weibes nur unter ekstatischen Zuckungen vor sich." (XII, 343, Vendramin, 11. Februar 1883.) — „Chakyamuni spricht wiederholt die Absicht aus, die Frauen seien von der Natur viel zu sehr der Geschlechtsbestimmung und somit der Laune, dem Eigensinn und dem Hange an der persönlichen Existenz unterworfen, als daß sie zu der Sammlung und weiten Beschaulichkeit gelangen könnten, durch die der einzelne von der Naturtendenz sich lossage, um zur Erlösung zu gelangen. Sein Lieblingsjünger Ananda, — der selbe, dem ich bereits in meinen „Siegern" seine Rolle zuerteilt hatte, — war es nun, der endlich den Buddha vermochte, von seiner Strenge abzugehen und auch den Frauen die Aufnahme in die Gemeinde zu eröffnen." (An M. Wesendonk, 5. Oktober 1858, Venedig.)

Die dramatische Handlung der „Sieger" stellt sich uns dar:

1. In der Skizze vom 16. Mai 1856 in Zürich (XI, 325).
2. In dem Brief an die Prinzessin Marie Wittgenstein, Januar 1857. (Bayr. Blätter 32 [1909], 255—61.)
3. In dem Brief an M. Wesendonk, Venedig, 5. Oktober 1858.

Personen der Handlung:

Chakya-Muni.
Ananda, sein Lieblingsjünger.
Prakriti, (auch Sawitri: z. B. an M. Wesendonk, London, 30. April 1855; Paris, Anfang August 1860), aus der verachteten Kaste der Tschandalas.
Brahmanen.
Jünger des Chakya.
Volk.

„Der Buddha auf seiner letzten Wanderung. — Ananda am Brunnen von Prakriti, dem Tschandalamädchen, getränkt. Heftige Liebe dieser zu Ananda; dieser erschüttert. — (II. Akt.) —: Prakriti im heftigsten Liebesleiden: Ihre Mutter lockt Ananda herbei: Im vollsten Rausche wühlt Pakriti sich in die Blumen, als sie Ananda erwartet, saugt Sonne, Vögel, Wasser — alles — die ganze Natur wohllüstig in sich ein. — Großer Seelenkampf: Ananda bis zu Tränen ergriffen und geängstigt, von Chakya befreit. Tief erschüttert und gerührt kann Ananda diese Liebe nur in seinem, dem höchsten Sinne erwidern, als Verlangen, die Geliebte zu sich heranzuziehen, auch ihr das letzte Heil teilhaft werden zu lassen. Hierin begegnet ihm, nicht schroff, sondern einen Irrtum beklagend, der Meister. Endlich aber, als Ananda schon in tiefster Trauer die Hoffnung aufgeben zu müssen glaubt, fühlt Chakya, durch sein Mitleiden und wie durch ein letztes neuestes Problem, dessen Lösung noch sein Verweilen im Dasein aufgehalten hat, angezogen, sich bestimmt, das Mädchen zu prüfen.

Dieses kommt nun, in seinem tiefsten Jammer den Meister selbst anzurufen, sie dem Ananda zu vermählen. Am Stadttore unter dem Baume tritt sie zu Buddha. Dieser fragt sie, ob sie die Bedingungen dieser Vereinigung erfüllen wolle. Doppelsinniges Zwiegespräch, von Prakriti auf eine Vereinigung im Sinne ihrer Leidenschaft gedeutet. Nun legt er die Bedingungen vor, der Entsagung der Welt, der Ausscheidung aus allen Banden der Natur: Sie ist endlich aufrichtig genug, machtlos zusammen zu brechen: Sie stürzt erschreckt und schluchzend zu Boden, als sie hört, sie müsse auch Anandas Gelübde der Keuschheit ertragen. —

Nun entspinnt sich die reiche Szene mit den Brahmanen. Ananda wird von ihnen verfolgt. Auch dem Buddha werfen sie den Verkehr mit solchen Mädchen vor, als Beweis für das Irrige seiner Lehre. Buddhas Angriff des Kastengeistes. In der Zurückweisung jedes menschlichen Hochmutes erzählt er dann von Prakritis Dasein in einer früheren Geburt:

Sie war damals die Tochter eines stolzen Brahmanen; der Tschandalakönig, der sich eines ehemaligen Daseins als Brahmane erinnert, begehrt für seinen Sohn des Brahmanen Tochter, zu welcher dieser heftige Liebe gefaßt. Aus Stolz und Hochmut versagte die Tochter Gegenliebe zu dem Unglücklichen. Dies hatte sie zu büßen und ward nun als Tschandalamädchen wiedergeboren, um die Qualen hoffnungsloser Liebe zu empfinden. —

Als Prakriti nun den ganzen ungeheuren Zusammenhang des Weltleidens an ihrem eigenen Leiden erkannt hat, — zu jedem Gelübde sich bereit erklärt und Buddhas letzte Frage mit einem freudigen Ja beantwortet, gelangt endlich sein wachsender Anteil an dem Mädchen zu solcher Stärke, daß er sie, wie zu letzter eigener Verklärung, unter die Heiligen aufnimmt. Von Chakya aufgefordert, um sich und über sich zu blicken, und dann gefragt, „wie dünkt dich alles das?" — „Nicht mehr schön!" — sagt sie da ernst und wehmütig, denn sie schaut nun die andere Seite der Welt. Ananda begrüßt sie als Schwester. —

Buddhas letzte Lehren. Alles bekennt sich zu ihm. Er zieht dem Orte seiner Erlösung zu, und sieht somit seinen erlösenden, allen Wesen zugewandten Weltlauf als vollendet an, da er auch dem Weibe — unmittelbar — die Erlösung zusprechen konnte." —

Über die „Sieger" sind besonders zu vergleichen:

Max Koch: Richard Wagner.

K. Heckel: Jesus von Nazareth, Buddha, Parsifal. (Bayreuther Blätter 14 [1891], 5—19.)

Ganz ähnlich ist der Gang der Handlung in dem Werke von Eugène Burnouf, aus dem Richard Wagner seinen Stoff entnahm: So z. B. die Szene am Brunnen: „Un jour Ananda, le serviteur de Chakyamuni, après avoir longtemps parcouru la campagne, rencontre une jeune fille de la tribu des tschandalas, qui puisait de l'eau, et il lui demande à boire ... Ananda

lui repond: Je ne te demande, ma soeur, ni ta caste, ni ta famille; je te demande seulement de l'eau, si tu peux m'en donner." — Auch jenes doppelsinnige Zwiegespräch ist bei Burnouf angegeben: „Une suite de questions que Pakriti peut prendre dans le sens de son amour, mais qu'il fait dans un sens tout religieux". —

Auf einzelnes brauche ich nicht weiter eingehen, nur noch auf eine wesentliche Abweichung von Burnouf in der Erzählung Buddhas von Prakritis Dasein in einer früheren Geburt, die eben ganz wieder R. Wagner eigen ist, der seinen Stoff ganz mit der Idee des Reinmenschlichen durchdringt: In der indischen Legende versagte nämlich nicht Prakriti in ihrem früheren Leben die Gegenliebe zum Sohne des Tschandalakönigs (Triçangku), sondern ihr Vater, ein stolzer Brahmane (Puchkarasârin), ohne Wissen seiner Tochter. So wird dort ausführlich der Streit zwischen dem Brahmanen (Puchkarasârin) und dem Tschandalakönig (Triçangku) geschildert. Von einem gänzlich äußeren Konflikt, zu dem die indische Legende herabgesunken ist, wird die innere Handlung auf einmal durch genialen Blick Richard Wagners unendlich vertieft, der uns eben die Seele malt.

Durch Wagners eigene Aufzeichnungen wissen wir einiges Wenige, wie er die musikalische Ausführung gestalten wollte. Durch Liszt's ungarische Rhapsodien wird ihm in der starken Vorführung der Zigeuner-Natur („unverkennbar die Tschandalas Indiens"), Prakriti oder Sawitri lebhaft vorgeführt (an M. Wesendonk, 11. November 1859). — Das Schwierige sei, „diesen vollkommen befreiten, aller Leidenschaft enthobenen Menschen, den Buddha selbst, für die dramatische und namentlich musikalische Darstellung geeignet zu machen". Es löse sich nun „dadurch, daß er selbst noch eine letzte Entwicklungsstufe erreicht, durch anschauliche Gefühlserfahrung, somit auf dem Wege der Erschütterung und Bewegung des eigenen Innern" (an M. Wesendonk, Venedig, 5. Oktober 1858). — In „Mein Leben" (XV, 108) sagt Wagner:

> „Außer der tiefsinnigen Schönheit des einfachen Stoffes bestimmte mich zu seiner Wahl alsbald ein eigentümliches Verhältnis desselben zu dem in mir seitdem ausgebildeten musikalischen Verfahren. Vor dem Geiste des Buddha liegt nämlich das vergangene Leben in früheren Geburten jedes ihm begegnenden Wesens offen, wie die Gegenwart selbst da. Die einfache Geschichte erhielt nun ihre Bedeutung dadurch, daß dieses vergangene Leben der leidenden Hauptfiguren als unmittelbare Gegenwart in die neue Lebensphase hineinspielte. Wie nur der stets gegenwärtig miterklingenden Reminiszenz dieses Doppel-Leben vollkommen dem Gefühle vorzuführen möglich werden durfte, erkannte ich sogleich, und dieses bestimmte mich, die Aufgabe der Ausführung dieser Dichtung mit besonderer Liebe mir vorzubehalten." —

Es bleibt nur noch übrig, darauf hinzuweisen, wie sich R. Wagner gleichzeitig mit seinen „Siegern" und anderen Stoffen beschäftigt hat, nicht nur mit „Tristan und Isolde" (an Liszt, 12. Juli 1856; „Mein Leben", XV, 123). Auch gerade während seiner Arbeit am „Siegfried", wie er sein Schwert schmieden soll, ist Wagner bei der Ausgestaltung des Entwurfs seiner „Sieger" (an Prinzessin Marie Wittgenstein, Januar 1857). Aus „Mein Leben" (XV, 108) erfahren wir: „So hatte ich denn, neben der immer noch zu riesenhaften Dimensionen vor mir liegenden Arbeit der Nibelungen, zwei neue Stoffe, den „Tristan" und die „Sieger" meiner Phantasie eingeprägt, welche von jetzt an neben jener Arbeit mich stets lebhaft beschäftigten." — Und noch während der Arbeit am „Parsifal", während der Komposition der zweiten Hälfte des 1. Aktes (Glasenapp, VI, 44) und während der Blumenmädchenszene dachte er an die „Sieger", deren Inhalt er in ergreifender Weise 1880 in Neapel erzählte (Glasenapp, VI, 311). Den Entwurf der „Sieger" von 1856 hatte er schon einmal — am 22. Oktober 1856 — in Zürich vorgetragen. („Mein Leben", XV, 123.) — „Dieses Werk werde er in hohem Alter schreiben, es würde sanfter sein als „Parsifal", in diesem sei, durch das überall hereinragende Bild des blutenden Heilands am Kreuze, alles jäh und schroff." (Glasenapp, VI, 311.) — 1881 plant er noch immer die „Sieger", wir wissen es bei der Instrumentation der Klingsor-Szene des zweiten Aktes (Glasenapp, VI, 495). Und bei der großen Parsifal-Kundry-Szene, die ihn mit dem Ungeheuren ihrer Leidenschaftlichkeit stark mitnahm — es war am 6. Oktober —, las er wieder im Burnouf den Stoff zu seinen „Siegern" durch. — Jedoch am 13. Januar 1882, dem Tage der Vollendung des „Parsifal", äußert sich der Meister gegen eine Ausführung der „Sieger": „Das Christentum sei in seiner Reinheit zu zart gewesen, um Boden zu fassen, und in seiner Anbequemung an die Welt habe es nur Inkonsequenzen hervorbringen können. Daß der Heiland im eigentlichen Sinne keine Gemeinde gehabt habe und für die Wenigen, die sich an ihn schlossen, kreuzigen ließ —, das sei erhaben! rief er aus. In der Ritterschaft des Grales sei dieser „Gemeinde"-Gedanke von ihm ausgedrückt. Die „Sieger" könnten dasselbe nur schwächlicher, unbedeutender wiederholen, deshalb sei „Parsifal" gewiß sein letztes Werk." (Glasenapp, VI, 582.) Ein wenig später meint er, „die wiederholte Erwähnung von Lotosblüten, duftenden Mangos, zierlichen, über alles Laub sich erhebenden Fächerpalmen sei ihm aus der Anschauung ungeläufig, daher müßte auch die Dichtung künstlich sein" (Glasenapp, VI, 699). — Auf die Schwierigkeit der Sprache hatte er schon früher hingewiesen (— 1881 —, Glasenapp, VI, 422).

Wollte man schließlich noch fragen: Wie konnte sich Richard Wagner gleichzeitig für den Buddhismus und für das Christentum begeistern?, so kann diese Frage keine ernsthafte sein. Vielmehr wird man gerade hierin einen ganz Richard Wagner eigenen Zug seines Wesens finden. Weder

faßte er das Christentum dogmatisch auf, noch schätzte er die oft von ihm erwähnte Künstlichkeit des Brahmanismus und Buddhismus. Ich könnte an den Dante-Schopenhauer-Brief an Liszt, 7. Juli 1855, erinnern (XVI, 100); wo Richard Wagner ähnlich wie Arthur Schopenhauer „das reine ungemischte Christentum" noch als einen Zweig des ehrwürdigen Buddhaïsmus bezeichnete. Man darf aber auch diese Worte zur Auswertung nicht zu engherzig fassen: er fühlte eben in beiden Religionen den einzig tiefen Kern, der ihn bis ins Innerste durchdringt und erschüttert, tiefer als jede Dogmatik buchstabengläubige Gemüter. Und so auch erfaßt er die gemeinsame Lehre von der Entsagung mit dem Blick in die Tiefe der Menschenbrust. In jeder leben zwei Seiten, zwei Seelen, — denken wir nur an Platon —, deren Dualität uns eben als unauflösbar gegeben ist, deren *eine* Seite aber, selbst bei noch so erhabener Darstellung, wie in den „Siegern", *nicht* zum Lebensprinzip gemacht werden kann. Und darin unterscheidet sich Richard Wagner von dem großen Philosophen, wenn auch beide durchaus tief von der Erkenntnis des Welten-Wahns und der Welt des leeren Scheines, — deren Geflecht die Nornen weben, bis es zerreißt, — durchdrungen sind. Und diesen Dualismus, zugleich aber auch seine Tragik — wir sehen, wie sie sich im „Parsifal" löst — hat niemand tiefer erkannt als Richard Wagner. — „Ihr edelstes Erbe hinterließ uns die christliche Kirche als alles klagende, alles sagende, tönende Seele der christlichen Religion." („Religion und Kunst", X, 250) ... „Die in der Klage geeinigte Seele der Menschheit, durch diese Klage sich ihres hohen Amtes der Erlösung bewußt werdend, entschwebt da dem Abgrunde der Erscheinungen, und losgelöst von jener grauenhaften Ursächlichkeit alles Entstehens und Vergehens, fühlt sich der rastlose Wille in sich selbst gebunden, von sich selbst befreit." (X, 249.)

Heinrich Stegemann.

Erzbischof Söderblom und die Stockholmer Konferenz.

Die Stockholmer Weltkonferenz für christliche Tat, die zum erstenmal im Verlauf der Weltgeschichte Vertreter aller protestantischen Kirchen zu gemeinsamer Arbeit vereinigte, die zum erstenmal nach fast tausendjähriger Trennung wieder Christen des Ostens mit denen des Abendlandes in gottesdienstlicher Gemeinschaft vereinigte, hat den Namen des evangelischen Primas von Schweden und Erzbischofs von Upsala Nathan Söderblom in aller Mund gebracht. Wer mit evangelischem und christlichem Geistesleben vertraut war, kannte ihn längst. Er gehört zu den genialsten Vertretern der vergleichenden Religionswissenschaft, der er in seinen Büchern „Werden des Gottesglaubens" ganz neue Gesichtspunkte erschlossen und die er lange Zeit auf dem ersten dafür errichteten theologischen Lehrstuhle Deutschlands in Leipzig vertreten hat; noch heut ist sein immer wieder aufgelegtes „Kompendium der Religionsgeschichte", in fast unübersehbarer Fülle den Stoff aller Religionskulturen in meisterhafter Konzentration und tiefgreifender Charakterisierungskunst zusammenfassend, ein Grundbuch wissenschaftlichen Lernens auf diesem Gebiet. Er trägt den theologischen, philosophischen, medizinischen Ehren-Doktorhut der Universität Greifswald, den juristischen von Berlin, englische, französische Fakultäten haben ihn ähnlich geehrt. Universal wie als Gelehrter ist er auch als Mann der Tat: ein großer Teil unseres deutsch-evangelischen Liebeswerkes ist in den schweren Zeiten nach dem Krieg nur durch Söderbloms entschlossenen Samariterwillen aufrecht erhalten worden; unter seiner Führung hat die Kirche Schwedens sich mannhaft gegen den Rechtsbruch des französischen Ruhreinfalls gewandt; er ist es, dessen unermüdlicher, sich auf fast ein Jahrzehnt erstreckender Arbeit das Werden jener Stockholmer Tagung zu verdanken ist. Aber dieser Zug ins Universale wäre nichts, wenn er nicht zugleich in letzten Tiefen christlichen Bewußtseins gegründet wäre; wer dem schlichten Mann mit der mächtigen blondhaarigen Stirn und den gütigen blauen Augen nähertreten durfte, der weiß: hier steht nicht nur ein urwüchsiger germanischer Mensch von ungebrochener Stammeskraft — noch der Student führte mit fester Hand den Pflug über den Pfarracker seiner nordischen Heimat —, der weiß: hier ist vor allem ein Mensch, der sein innerstes Leben aus den tiefsten Quellen göttlicher Gnadenkraft lebt, der er sich in Ehrfurcht und Demut ganz zu eigen gegeben hat, dem alles Handeln ein Dienst und darum ein Tun in stäter Verantwortung vor dem heiligen Willen des Herrn ist. Es ist kein Zufall, daß Söderblom zugleich auch der Mitanreger des bahnbrechenden Werkes gewesen ist, das sein Freund Friedrich Heiler über „Das Gebet" schrieb, um uns damit eine Überfülle von Zeugnissen religiösen Lebens, von den

Naturvölkern bis zur Hochblüte mystischer und prophetischer Frömmigkeit zu erschließen. Wenn es Bücher überhaupt vermögen, dann können Söderbloms und Heilers Werke einer Zeit und einem Volk, die wie wenige in ihren besten Geistern um das Religiöse ringen, den Weg ins Zentrum weisen. Abschnitte wie Heilers Kontrastierung von christlichem Gebet und buddhistischer Versenkung, oder Söderbloms Skizze des möglichen Hochwegs prophetischer Frömmigkeit, der bis in jene Gipfeleinsamkeit führt, in der Jesu Botschaft beginnt, sind nicht nur wissenschaftliche Berichte, sondern selbst Zeugnisse lebenatmender religiöser Realität; vor ihren weltweiten Perspektiven klären sich so manche, aus dem Anblick einer religiös armen Gegenwart allein gewonnene Urteile und Vorurteile oft wie von selbst.

Von hier aus wird man auch verstehen, warum der Erzbischof Söderblom von selbst den Linien seines kirchlich-sozialen Wirkens jene die ganze Welt umfassende Richtung geben mußte, die in dem Werk des Stockholmer Konzils solch mächtigen Ausdruck fand. Dem Mann der lutherisch-innerlichen Frömmigkeit hat sich wie wenigen das Geheimnis und die ganze Tiefe dessen erschlossen, was im christlichen, zuerst von Paulus erschlossenen Sinne „Kirche" ist: die Gemeinschaft der Christusergriffenen, und im Christusgeist Lebenden, das corpus mysticum derer, die sich als Glieder fühlen des lebendigen Herrn, der ihr Haupt ist, und die in dieser gliedschaftlichen Verbundenheit untereinander eine Gemeinschaft durch Zeit und Ewigkeit sind — die „unsichtbare Kirche" Luthers, die als Sinn, Wesen und Ziel irgendwie in jeder sichtbaren Gemeinschaft lebt und atmet, die sich um das Evangelium sammelt. Und dem Mann des geistigen Universalismus wurde es ebenso von selbst verständlich offenbar, daß diese Una sancta ecclesia des altkirchlichen Bekenntnisses Gestalt hat und haben muß in entschlossener, weltweiter Gemeinschaft aller derer, die in glaubensgezeugter Tat durch alle Konfessionen, Kirchen und Sekten hin den ewigen Liebeswillen des gekreuzigten und auferstandenen Heilands verwirklichen. In zwei Vorträgen „Zur religiösen Frage der Gegenwart" (Leipzig, Hinrichs'sche Buchhandlung. 2. Aufl. 1925) hat Söderblom tiefsinnig auf die Frage „Gehen wir einer religiösen Erneuerung entgegen?" geantwortet und zugleich „den Weg der Kirche Christi in unserer Zeit" aufgewiesen; in einem über zweihundert Seiten starken Band „Einigung der Christenheit" (C. Ed. Müllers Verlag Halle a. S.) hat er eben diese Einigung als Tatgemeinschaft der Kirchen aus dem Geist werktätiger Liebe, nicht nur als Problem, sondern vor allem als Pflicht dargestellt. Es ist schlechthin meisterhaft, wie er hier im weitausgreifenden Gang durch die Kirchengeschichte zeigt, wie überall die Kirchentrennung geworden, die charaktervolle Sonderart der Kirchen entstanden ist und eine unendlich vielfältige Ausprägung christlicher Frömmigkeit in ihnen nationale und individuelle Gestalt gewonnen hat. Gerade weil eine jede von ihnen den Herzschlag ihrer besonderen Frömmigkeit spürt, weil er in

den reinen Frommen überall etwas vom Abglanz des Liebeswillens Christi spürt, wird es ihm zur Erkenntnis: der Weg zur Einheit kann nicht der Weg der Auffaugung und der Uniformierung von Kultus, Dogmatik und Organisation sein, wie ihn die Kirche Roms will — der bewußte Lutheraner Söderblom, dem in Luthers Kampf der tiefste Sinn christlichen Glaubens aufgegangen ist und dem für Luther in der angelsächsischen Welt der Calvinismus um Verständnis zu werben ein hohes Lebensziel ist, weiß mit ihm: in allen jenen Dingen muß nationale und individuelle Freiheit und Vielfältigkeit sein, weil das innere Leben das Wesentliche ist, weil allein die Liebe berufen ist, die Welt zu erobern. Oder, wie es die Botschaft der Stockholmer Konferenz gefaßt hat: „Je näher wir dem gekreuzigten Christus kommen, um so näher kommen wir einander, wie verschieden auch die Farben sein mögen, in denen unser Glaube das Licht widerstrahlen läßt. Unter dem Kreuze Christi strecken wir einander die Hände entgegen, denn der gute Hirte starb dafür, daß er die zerstreuten Kinder Gottes zusammenführe".

Man wird vielleicht verstehen, wenn aus solchen Gedanken und Eindrücken heraus auch die junge Generation Deutschlands, die im bewußtchristlichen Bekenntnis durch die ungeheure Krisis des Weltkrieges geschritten ist, ein ganz anderes Verhältnis zu Kirche und Kirchentum gewonnen hat, als frühere Generationen, die für sie oft nur die reine Ablehnung eines allzu aristokratischen Individualismus kannten. Keine empfindet stärker als sie die Verhärtung, Verflachung und Entartung, die an so vielen Stellen der sichtbaren Kirche eingesetzt hat und in einer religiös armen Zeit naturnotwendig einsetzen mußte, aber nur um so entschlossener mußte sie sich mit bewußter Aufnahme der Verantwortung auch für ihre Schwächen mitten in sie hinein stellen. Um eben jenes unvergänglichen Wesenskernes der unsichtbaren Kirche in ihr, aus dem Gemeinschaftsgebot der Liebe heraus und in dem Bewußtsein, daß, seit Christus die Jünger um sich scharte, alles lebendige Christentum sich in Gemeinschaft des Glaubens, des Gebets und der Tat verwirklicht hat. So wird man auch verstehen, warum eben von jener Generation mitten in der sichtbaren Kirche der Ruf „Die kommende Kirche" erhoben werden konnte; einer der nächsten Mitarbeiter Söderbloms, zugleich als Reichswart der evangelischen Jungmännerbünde Deutschlands einer der Führer jener jungkirchlichen Bewegung, Erich Stange hat unter diesem Artikel „Gedanken zum Werdenden innerhalb unserer deutschen evangelischen Kirchen" herausgegeben (Verlag C. L. Ungelenk, Dresden), die keiner ungelesen lassen sollte, dem es um das Neuwerk christlichen Glaubens und christlicher Tat zu tun ist. Was er von Zerfall und Krisis, von Durchbruch der neuen Formen der Gemeinde und der Erneuerung des evangelischen Bischofsamtes, von der Not der Jugend und der missionarischen Sendung der Kirche, die in apostolischer Kraft den Ruf zum Herrn durch eine entgottete Welt ertönen lassen soll, zu sagen weiß, das ist von seltener Kraft und Tiefe und zugleich

von ungemeiner Eindringlichkeit und Schärfe der Formulierung. Wer das jung aufsprießende religiöse Leben etwa in unserer Universitätsjugend kennt, weiß, wie in diesem Buch etwas von jenem Werden und Ringen seinen Niederschlag gefunden hat, dem es wirklich um das Letzte der unmittelbaren Gottes-wirklichkeit zu tun ist. Man möchte es in seinem Ernst der Kritik und der freudigen Kraft seiner Gewißheit jedem Gebildeten deutscher Nation in die Hand geben — ob dann nicht mancher als Mitkämpfer und Mitträger der Verantwortlichkeit gegenüber Zeit und Ewigkeit helfend zu jenen käme, die oft in so tiefer Einsamkeit in ihrer nächsten Umwelt jenen Kampf kämpfen?

Denn das scheint uns freilich das Entscheidende zu sein: Gewiß ist der Gebildete unserer Zeit dem Religiösen aufgeschlossen — das Tragische ist nur, daß es so oft, ja zumeist nur bei Reden und Problematisieren, bei weicher Stimmung und hohen Gefühlen bleibt, daß es an der Entschlossenheit fehlt, mit zwei ganz einfachen Dingen ernst zu machen: mit der entschlossenen, ganz persönlichen Hingabe an Gott und seinen heiligen Willen, und mit dem Willen sich bewußt an irgend eine, und sei es noch so kleine Stelle der aktiven christlichen Tatfront zu stellen. Wer die tiefe religiöse Symbolik des Bühnenweihfestspiels erfaßt hat, dem braucht man es freilich eigentlich nicht zu deuten: „Hört ihr den Ruf? — So danket Gott, daß ihr berufen, ihn zu hören!" Das Morgengebet der Knappen am Gralssee und Kundrys „Dienen — dienen —" im dritten Akt deuten es uns in stärkster Bildkraft aus, was es heißt, das Tagwerk in betende Hingabe an die segnende Gnadenkraft Gottes zu legen und in bewußter Aufnahme, auch der bescheidensten, Dienstes schöpferischer Liebestat zu erfüllen. Freilich — ob alle, die den Parsifal auf dem Hügel von Bayreuth erlebten, wahrhaft wissen, was es um diese Dinge mitten in der Nüchternheit des Alltags ist, wissen, was es heißt, sich in dieser Zeit der Klingsormächte bekennen zum Leben des Gebets, sich einordnen in das soziale Liebeswerk christlicher Gemeinschaft, den schöpferischen Dienst der Ritterschaft Christi? Es ist das Große an Söderblom und seinem Kreis, daß sie in allem Hochflug des Wissens und aller Tiefe glaubenden Erkennens dennoch nicht die feurige Liebeskraft verlernten, die sich entschlossen zum Alltagsdienst am ehrwürdigen, noch so sturmzerklüfteten Bau der sichtbaren Kirche wendete, eben darum, weil sie in ihr das heilige Gralsgut des Evangeliums leuchtend, läufernd wie auf dem Altar weiß. Wir dürfen nicht in selbstgenügsamer Einsamkeit in unserem Winkel stehen — nur wenn jeder, der sich Christus und damit seiner Gemeinde zugeschworen weiß, es handelnd täglich von neuem bejaht, nur dann hat jenes Raten und Besinnen von Stockholm einen Sinn, nur dann klingen die Gralschöre auch durch unseren Alltag: „Froh im Verein, brüdertreu, zu kämpfen mit seligem Mute."

Günther Holstein.

Friedrich Lienhard.

Zum 60. Geburtstag (4. Oktober).

Im Jahr 1920 hielt Lienhard in der Goethegesellschaft zu Weimar den Festvortrag über das Elsaß Goethes um 1770/71. Wie kaum ein anderer, aus tief innerem Empfinden heraus, konnte er von seinem innig geliebten verlorenen Vaterland berichten, aber auch im trostreichen Gedanken, daß ihm Weimar eine neue Heimat geworden. Vom Wasgau nach Weimar, vom Grenzland ins Hochland, nach kurzer Abschweifung in die Weltstadt (Berlin) und nach einer Reise ins Nordland, führt der Weg des Denkers und Dichters, dem es vergönnt war, sein Leben künstlerisch abgerundet zu gestalten. Aus Jugenderinnerungen und Tagebüchern liegt Lienhards geistige Entwicklung klar vor uns: er läßt uns an seinen Erlebnissen und Erfahrungen bis zu deren Verdichtung teilnehmen. Man darf ihn nicht zu eng und einseitig als Begründer und Vertreter der Heimatkunst fassen, wennschon er gegenüber dem wurzellosen Berliner Litteratentum auf deutschem Grund und Boden steht. Aber er strebt aufwärts zur Höhenkunst, nach Geistland, Lichtland, Hochland! Er ist nicht vom Zufall nach Weimar verschlagen worden, sondern er hat Weimar gesucht, und dabei den übers Örtliche und Geschichtliche hinaus erweiterten und vertieften Weimargedanken gefunden, das Hochziel deutscher Kunst und Kultur, dessen er heute im „Türmer", in seiner ausgezeichnet geleiteten Zeitschrift, getreulich waltet. Mit litterar-geschichtlichem Maßstab und Begriff kommen wir seinem wahren Wesen nicht näher, wir müssen ihn in der Auswirkung seiner Gesamtpersönlichkeit, als Schriftsteller und Forscher, als Liederdichter, Erzähler und Dramatiker verstehen. Dann tritt die Frage als unwesentlich zurück, ob er auf diesem oder jenem Gebiet, in dieser oder jener litterarischen Gattung glücklicher war.

Von Lienhards Schriften sind die Wasgaufahrten und das Thüringer Tagebuch anschauliche Wanderbücher durch die alte und neue Heimat, Landschaftsschilderungen, geschichtliche Betrachtungen, dichterische Entwürfe, die dieser Umwelt entstammen. So enthält z. B. das Thüringer Tagebuch in Gestalt einer Erzählung vom Nibelungendichter, von der heiligen Elisabeth, von Luther und dem Teufel den Sagenkreis der Wartburg, der später zum dreiteiligen Drama ward. Die Wege nach Weimar sind „Beiträge zur Erneuerung des Idealismus"; jeder Band bringt allgemeine Leitaufsätze, Lebensbilder bedeutender Männer, Proben aus ihren Schriften, Gedichte, Tagebuchblätter. Sie verkünden den Weimargedanken in seinem weitesten Umfang und tiefsten Gehalt. Das kleine Schillerbüchlein hebt in kurzen Zügen die Eigenart der heroischen Dichterpersönlichkeit hervor, die Einführung in Goethes Faust stellt das Gedicht zu den großen Mysterien der Menschheit, die eigentlich immer nur eine Frage behandeln: Herkunft, Sinn und Zukunft der Seele. Das Buch vom klassischen Weimar faßt den wesentlichen Gehalt der Wege nach Weimar übersichtlich zusammen. Die Geschichte der deutschen Dichtung in ihren Grundzügen ist ein Ausblick und Überblick, der nur die ragenden Gipfel streift: Wartburg, Wittenberg, Weimar, denen später als vierter Stabreim noch Wahnfried, der Bayreuther Gedanke, sich anreiht. Nach Vollendung und Veredlung strebt Lienhard in allen seinen Schriften, vornehmlich in seinem dreibändigen Werk „der Meister der Menschheit". Die Wege nach Weimar geleiteten zu den großen Geisteshelden, im Meister der Menschheit ist ein noch höheres Ziel gewiesen: der Aufblick zum Erlöser. „Unsere Kernkraft ist im Göttlichen" — Lienhard ist Gralsucher geworden. Der letzte Band ist „Reichsbeseelung" über-

schrieben. Das alte Deutschland, leider schon vom Beginn der Reichsgründung an, verlor die Seele immer mehr an den Zeitgeist, das neue Deutschland hat im Drang der schlimmen Jahre seine Seele noch gar nicht gefunden.

Das unbeseelte Reich zerbrach,
wir stehn vor aller Welt in Schmach.
Nun bleibt uns aufzubaun aus Licht
ein Seelenreich, das nie zerbricht.

„Lebensfrucht" nennt Lienhard die 1915 erschienene Gesamtausgabe seiner Lieder, die, in einzelne Gruppen geteilt, mit den Überschriften „Heimat — Weltstadt — Nordland — Hochland" seine Lebensfahrt spiegeln. Drei Romane „Oberlin", „Spielmann", „Westmark" sind Zeitbilder großen Stils. Das Elsaß während der französischen Revolution und beim Zusammenbruch von 1918 ist eindrucksvoll geschildert, die elsässische Frage wird nach allen Seiten erörtert. Auch die Dramen sind aus den verschiedenen Lebensabschnitten, aus ihrer Umgebung und Stimmung hervorgegangen. Die „Weltrevolution" (1889) stammt aus der Berliner Sturm- und Drangzeit als ein Versuch realistischer Dichtung, der in wahrhaft seherischem Geiste die Umwälzung von 1918 vorausnimmt. „Odilia" und „Gottfried von Straßburg" gehören zum Elsaß, „König Arthur" zum Nordland, die „Wartburg" zu Thüringen, der „Wieland" zum Hochland. Die Walküre hebt den erdgebundenen, in dunkler Höhle hausenden Schmied nach Walhall, seinem dumpfen Sehnen nach Licht kommt das Schwanmädchen aus Himmelshöhen hilfreich entgegen.

In diesen Tagen erscheint Lienhards neuestes Werk: „Unter dem Rosenkreuz, ein Hausbuch aus dem Herzen Deutschlands", das die Wanderbücher Wasgaufahrten und Thüringer Tagebuch zu einer Dreiheit abrunden soll. An Goethes „Geheimnisse" anknüpfend, wo über der Klosterpforte ein mit Rosen umwundenes Kreuz steht, hat Lienhard dieses Zeichen für sein Weimarer Haus gewählt mit der sinnigen Deutung: „in Rosen wandle sich das Leid der Zeit" und mit dem Wunsch, „daß nach verwundnem Weh das Rosenkreuz auch über Deutschland steh".

Durch Weltanschauung, Glaubensbekenntnis und Hoffnung ist der Gedanke von Weimar eins mit dem Gedanken von Bayreuth. Die Erscheinung Richard Wagners, mit dem sich Lienhard als Wielanddichter unmittelbar berührt, tritt allmählich immer lebendiger in seinen Gesichtskreis. In Deutschlands Mitte sind die Weihestätten deutscher Kunst und Kultur errichtet, hier liegen auch heute noch, wie nach dem Zusammenbruch von 1806, die starken Wurzeln deutscher Zukunft. In diesem Sinne wollte Lienhard die Goethegesellschaft zu einer edlen, schöpferisch wirkenden Lebensgemeinschaft, ihre Versammlungen zu durchgeistigten und beseelten Festen erheben. Als letztes Ziel forderte er eine Goethe-Akademie, über der als Ehrensenat eine Vereinigung der bedeutendsten geistigen Führer Deutschlands walten sollte. In einem Gedicht zieht Lienhard die Summe seines Lebens und Strebens: vergeblich nahm er einst gegen das internationale Berliner Litteratentum als den Inbegriff des Undeutschen den Kampf auf, vergebens suchte er sein Elsaß zum Deutschtum zu beschwören:

Nun bau' ich in Deutschlands Mitte
des Herzens heiligen Hain — —
Gott, laß es nicht die dritte
der Niederlagen sein!

Wir grüßen in Lienhard den Vorkämpfer deutscher Art und Kunst, den treuen Wahrer des Weimarer Gedankens mit dem klaren und scharfen Auge des Türmers auf der Hochwacht.

Rostock. **W. Golther.**

Besprechungen.

Ludwig Schemanns „Cherubini".

Dies Werk konnte nur von einem Deutschen geschrieben werden, und, wir dürfen es sagen, nur von einem Bayreuther. Die verehrende Liebe zu einem Meister, den man als Großen erkannt hat, auch auf Andere zu übertragen, die heilige Überzeugung, von der man ganz erfüllt ist, Andern mitzuteilen, um ihr Wissen und Innenleben zu bereichern, eine Arbeit von vierzig Jahren einzusetzen für einen Musiker, der zu Unrecht verkannt und fast vergessen ist: das ist deutsch, das ist Bayreuthisch (denn so hat der Meister sich für Beethoven eingesetzt), und das ist — Schemannisch, ist ganz die Art und Weise des Mannes, der Gobineaus Leben und Werke der Welt kundgetan, Lagardes Bedeutung zusammengefaßt und den schönen Beruf allzeit in sich stark gefühlt hat, den er selbst scherzend als „Spezialisten für verkannte und vergessene Größen" bezeichnet.

Die Beschäftigung Schemanns mit Cherubini reicht in die siebziger Jahre zurück; mit dem Meister [1]) hat er in Bayreuth über den großen Musiker, dessen „Requiem" ihn soeben „wahrhaft überwältigt" hatte, manche Gespräche gehabt; von da an hat er nicht aufgehört, sich in Cherubini mit ebensogroßer Liebe wie Gründlichkeit zu versenken. Er beherrschte seine bekannten Werke schon völlig, als er 1917 daran ging, eine umfassende Biographie zu versuchen. Diese konnte ihm aber nur gelingen, wenn er alle Werke Cherubini's, also auch die nicht gedruckten kennen lernte; und das wurde ihm nur vergönnt durch den Besitz der Berliner Staatsbibliothek, die 1878 den vollständigen Nachlaß Cherubinis erworben hatte. Es war in den Sternen geschrieben, daß der Italiener Cherubini, der sein Leben in Frankreich zugebracht, in seiner Kunst aber weder Italiener noch Franzose war, in Deutschland das finden sollte, was seine tiefgekränkte Witwe ersehnt hatte: „Viendra peut-être après moi un jour de justice."

So liegt denn ein Riesenwerk von 830 Seiten [2]) vor uns, eine der besten Lebensbeschreibungen eines großen Musikers, die wir kennen. Deutsche Begeisterung, die stäts von der Gewissenhaftigkeit gezügelt wird, hat dies Buch geschaffen, das auch ein biographisches Kunstwerk ist. Hier ist nicht der Raum, es zu zergliedern; aber das steht fest: es fehlt nichts, was man auch bei strengsten Ansprüchen von einem solchen Werke fordern kann. Eine Einleitung von 60 Seiten prüft die Tradition, die bisherigen Werke über Cherubini (das beste von Hohenemser wird stäts sehr gerühmt), die Quellen für die Lebenserforschung, und zeichnet dem Werke seine Art und Bestimmung vor.

Im 1. Teil wird das Leben des großen Florentiners erzählt, der, wie Wagner, mit 27 Jahren in die Pariser Fremde verschlagen wurde, dort aber Wurzel faßte und bis zum Tode 1842 verblieb. Dieser Abschnitt ist reich an großen historischen Erinnerungen: die Revolution, Napoleon, die Restauration, die musikalischen Zeitgenossen im Verhältnis zu Cherubini ziehen vorüber; aber auch sein Familienleben, sein Wirken als Lehrer, und die Entstehung seiner Werke wird erzählt.

---

[1]) Die schönen „Erinnerungen" Schemanns an Rich. Wagner, eben in 2. Ausgabe bei Erich Matthes in Leipzig erschienen, sollten im Kreise der jungen Bayreuther sehr beachtet werden.

[2]) Cherubini von Ludwig Schemann, Deutsche Verlagsanstalt Stuttgart 1925, LVIII und 770 Seiten, gr. 8°.

Dann folgt eine Zeichnung seines Charakters; und hier tritt die apologetische Aufgabe Schemanns klar und fest hervor: er hat eine Ehrenrettung zu vollziehen und tut dies mit überzeugender Sachlichkeit; nichts von allem Klatsch und Mißverständnis Cherubinis kann fürder bestehen vor der Würde und Sittlichkeit dieses adeligen Charakters.

Der 2. Teil beschäftigt sich mit den Werken Cherubinis und stellt damit auf 400 Seiten die Großtat Schemanns klar ins Licht. Dabei zieht sich ein Leitgedanke hindurch: das Italienische, Französische und Deutsche in der Musik seines Meisters zu scheiden, worüber viel Einleuchtendes gesagt wird. Es folgen die dramatischen Werke, unter denen Schemann gerade die als wertvoll bezeichnet, die heute kaum dem Namen nach bekannt sind: Demophon, Kukurgi, besonders „die Abenceragen", das glänzendste Muster der großen romantischen Oper, „Anakreon", eines der köstlichsten Werke von hinreißender Melodik, und „Ali Baba", die letzte in der musikdramatischen Technik am weitesten vorgeschrittene Oper.[3]) — Wir lernen dann die Kirchenmusik kennen. Die religiöse Stellung Cherubinis wird in ihrer tiefen Frömmigkeit uns nahe gebracht und der unvergängliche Wert seiner geistlichen Werke durch Hinweis auf ihre Schönheiten im einzelnen erwiesen. Den Beschluß machen die Vokal- und Instrumental-Werke, von denen heute nur einige Streich-Quartette noch bekannt sind.

Auf 100 Seiten werden dann die Einflüsse der Vorgänger auf Cherubini und mehr noch seine Einflüsse auf die Späteren dargelegt.[4]) Die Aufführungen seiner Werke, besonders in Deutschland, der Höhepunkt und das allmähliche Nachlassen der Wirkungen seiner Musik wird erörtert und schließlich die Frage gestellt, die von Anfang an auch den Leser bewegt, der sich von dem Eifer Schemanns mitgerissen fühlt: Wird sein Held auferstehn, werden die Werke Cherubinis wieder die gebührende Würdigung und Wertschätzung finden? Schemann meint: wie von Deutschland nach seinem Tode jede Förderung seiner Musik ausgegangen ist, so kann von hier auch nur eine Wiedererweckung seiner größten und besten Werke hervorgehen. Dem können wir mit der dankbarsten Anerkennung des schönen, ganz vollendeten Werkes hinzufügen: wenn überhaupt eine solche Auferstehung möglich ist (und daß sie möglich, lehrt uns das Schicksal der Bachschen Musik und zuletzt noch der Händelschen Opern), dann kann und muß sie durch dieses Buch Schemanns erfolgen, dem wir von Herzen den gleichen Erfolg wünschen, der seinem Eintreten für Gobineau beschieden war. Der Bayreuther Kreis aber müßte auch hier mit gutem Beispiel vorangehen, wie er es für Liszt, Bruckner, Cornelius, Humperdinck, Wolf getan hat.

R. Sternfeld.

---

[3]) Daß Sch. dabei dem „Erinnerungsmotiv" sorgfältige Beachtung zuwendet, läßt sich denken, besonders in der großartigen „Medea", die „zweifellos die interessanteste Zwischengestalt zwischen Gluck und Wagner" ist. Leider hat Sch. das neue Buch von Bücken nicht gekannt, das uns zeigt, wie in der französischen Oper das Leitmotiv entsteht und Méhul, der von Wagner so hochgeschätzte Meister des „Joseph", in seinem „Uriodant" der Schöpfer des eigentlichen Leitmotivs im Wagnerschen Sinne gewesen ist.

[4]) Hier kann ich nicht allem zustimmen. Daß Schumann durch bewußte Nachbildung des Anfangs der Wasserträger-Ouvertüre am Beginn von „Paradies und Peri" Cherubini gehuldigt habe, sehe ich nicht. Auch den Urteilen über Beethovens „Missa Solemnis" kann ich nicht beipflichten. Was Dörffel 1870 über das Dona pacem gesagt hat, gilt heute nicht mehr. Vielleicht hätte Schemann in meiner Schrift über die Missa Aufklärung der „Dunkelheiten" gefunden.

H. St. Chamberlain: Rasse und Persönlichkeit.

Als eine leider etwas verspätete Gabe zum 70. Geburtstag bringt der Verlag F. Bruckmann A.-G. (München) unter obigem Titel eine Sammlung älterer Aufsätze und Vorträge Chamberlains heraus, die — teils unveröffentlicht, teils in Zeitschriften verstreut — den meisten wohl unbekannt sein dürften. Wertvolles wird auf diese Weise dauernd vor Vergessenheit bewahrt. In einem ersten aus dem Jahre 1917 stammenden Aufsatz, „Deutsche Weltanschauung" überschrieben, stellt Chamberlain den Begriff der Freiheit, wie ihn der Deutsche im Unterschied zu allen andern Völkern versteht, in den Mittelpunkt einer geistvollen und beherzigenswerten Betrachtung. Nur die Deutschen kennen den wahren Begriff der Freiheit, weil man nur in Deutschland in der Willkür das Gegenteil von Freiheit sieht. Wer Gleichheit will wie die Franzosen — und, was jetzt leider hinzugefügt werden muß, wie die heute so lauten undeutschen Strömungen — kann nicht Freiheit wollen. Freilich weist Chamberlain in seiner großen Wahrheitsliebe dann auch nachdrücklich auf das große „Naturgesetz der Entgegensetzung" hin. Nur dieses macht es verständlich, „daß die Weltanschauung der Deutschen zugleich eine heldenmäßige und eine philiströse sein kann, eine staatbildende sondergleichen und eine aufreizend kindisch unpolitische, eine zu höchsten Höhen sich erhebende, dichterisch verklärte und im Bierkrug ersoffene, glatt nüchterne, eine zu der erhabensten Mystik eines Eckehart sich durchläuternde religiöse und eine Büchnersche Philosophie der Verdauung." —

In einem kleinen Aufsatz: „Kultur und Politik" berührt Chamberlain die Gedankenkreise seiner „Politischen Ideale". Eine interessante Abhandlung behandelt die gerade heute wieder sehr brennende Frage der „Katholischen Universitäten". Chamberlain betont immer wieder, wie wir „scharf zwischen der von Rom aus verkündeten Kirchenlehre und den Katholiken, wie sie in Wirklichkeit sind, unterscheiden" müssen.

Die „Rassenfrage" und „Die Preußische Rasse" bilden wichtige Ergänzungen zu den „Grundlagen". Einen „Brief über Heinrich Heine", den Chamberlain bei Gelegenheit der Denkmalsfrage 1906 schrieb, müßte heute jeder Deutsche lesen, wo uns wiederum die Schande eines Heinedenkmals droht. „Was aber die Denkmalsfrage anbetrifft," schrieb Chamberlain damals, „so genügt es, auf den Aufsatz zu verweisen, den ein besonnener französischer Akademiker, nachdem er Heines sämtliche Schriften durchgelesen hatte, neulich im Pariser „Figaro" veröffentlichte, und in welchem er zu dem Schluß kommt: ‚Errichten die Deutschen wirklich dem Heine ein Denkmal, so können wir Franzosen am selben Tage ein Armeekorps entlassen'."

Sehr wertvoll ist eine kleine Studie über „Hermann Levi". Unvergängliche Verdienste erwarb er sich, weil er sich „dem Dienste deutscher Kultur widmete". Und dennoch lag über diesem Leben eine Tragik, die in seiner Stammesangehörigkeit begründet war: an dem Punkte, wo die innigste Berührung mit uns Germanen stattfand, gähnte zugleich die Kluft so weit, „daß man von hüben und drüben mit trostlosen Augen sich anblickte". Und doch läßt sich, meint Chamberlain, aus dem Leben Levis, dessen Eigentümliches ein unermüdliches Streben und Suchen gewesen ist, eine große und schöne Moral ziehen: „sie wäre geeignet, in dem Sinne der Schlußworte vom ‚Judentum in der Musik' und von ‚Erkenne dich selbst' Hoffnung zu wecken".

Ein schon 1904 geschriebener Aufsatz „Die Natur als Lehrmeisterin, ein neues Bildungsideal", eine knappe Stellungnahme voll Licht und

Klarheit, sollte jeder lesen, den die Fragen der heutigen Schulreform bewegen. Ferner wird in einem andern Aufsatz das Verhältnis Goethes zu Linné eingehend erörtert.

Die Krone des neuen Buches bilden indessen drei herrliche, zum Teil von ganz persönlichem Hauche durchwehte Vorträge über Richard Wagner. Sie behandeln in sehr tiefer Ausdeutung Wagners Regenerationslehre, sein Verhältnis zur Politik und seine Auffassung des Todes. Auch eine kurze Kennzeichnung des Bayreuther Festspielgedankens lesen wir gerade jetzt, wo die Festspiele wieder aufgenommen sind, mit Interesse. Den Beschluß macht das Vorwort zur 14. Auflage der „Grundlagen", in dem Chamberlain uns so recht von ganzem Herzen auf die deutsche Zukunft hoffen lehrt — trotz des Zusammenbruchs, trotz der feindlichen Mächte, deren Tun hier mit rücksichtsloser Offenheit gekennzeichnet ist. So rundet das Ende zum Anfang zurück, und wenn auch inzwischen die verschiedensten Fragen und Gebiete berührt wurden, so geht doch durch das ganze Buch der einheitliche Zug, wie er im Titel Ausdruck findet: Rasse und Persönlichkeit!

Dr. Hans Alfred Grunsky.

Weihnachtsbescherung.

Im umgekehrten Verhältnis zum Vorrat an Raum der Bayreuther Blätter wächst der Vorrat an Stoff, der in irgend einer Weise besprochen werden sollte. Da möge uns diesmal verstattet sein, die Sache so einzurichten, daß wir heute, was weihnachtlicher Empfehlung wert ist, kurz zusammenfassen, mit dem Vorbehalte, auf Wichtiges in gesonderter Betrachtung zurückzukommen.

Das Schrifttum über Beethoven ist in erfreulichster Weise bereichert worden durch ein Sonderwerk Der junge Beethoven von Prof. Dr. Ludwig Schiedermair (Bonn); den Verlag hat Quelle und Meyer in Leipzig. Viele Kupferdrucktafeln und einige Faksimilebeilagen vervollständigen die schöne Ausstattung des Buches. Was den Inhalt betrifft, so zeichnet der Verfasser auf Grund neuer Forschungen ein farbenreiches Bild der Bonner Zustände am Ausgang des 18. Jahrhunderts. Politisches und Wirtschaftliches läßt alles Musikalische um so eigenartiger hervortreten. Doch ist Schiedermair keineswegs dafür, das Genie restlos aus der Umwelt zu erklären. Vielmehr hält ein zweiter Teil dem ersten die Wage: da baut sich Beethovens Innenleben auf, wie es aus Eindrücken hereinnimmt, was seiner Anlage entspricht. Die Eltern werden freundlicher als früher beurteilt. Sorgfältige Prüfung erfahren die Jugendwerke; veröffentlicht ist zum erstenmal ein Violinkonzert (52 Seiten). Die Würdigung der rheinischen Heimatjahre berührt um so überzeugender, als der Sinn und Wert der Kaiserstadt nicht verkannt wird. Über Meister Bruckner liegt endlich das große Werk des Berner Universitätsprofessors Ernst Kurth vor (Verlag Max Hesse, Berlin; 2 Bände zus. 1351 Seiten). Von einem neuen musikästhetischen Standpunkte aus, der übrigens schon im Linearen Kontrapunkt und in der Romantischen Harmonik gewonnen war, fällt auf den großen Symphoniker hellstes Licht, von dem zu wünschen ist, daß es möglichst weit und kräftig durchdringe. Alle Werke Bruckners findet der Leser eingehend besprochen. Wir müssen ihn auf einen ausführlichen Bericht vertrösten. Gleichzeitig mit Kurth erschien ein Brucknerbuch des Wiener Privatdozenten Dr. Alfred Orel (Hartlebens Verlag, Wien; 254 Seiten Großoktav). Auch diese sympathische Leistung sparen wir einer eigenen Würdigung auf. — In Bosses Deutscher Musikbücherei ist eine zweibändige Lebensbeschreibung des Peter Cornelius von Karl Maria Cornelius herausgekommen (zus. 752 Seiten).

Eine vorläufige warme Empfehlung geben wir einem Briefbande mit, der Malvida von Meysenbugs Briefe an ihre Pflegetochter mit der Überschrift „Im Anfang war die Liebe" enthält; Berta Schleicher, die Herausgeberin, hat die Einleitung geschrieben. (Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München.) Den Bayreuther Kreis berühren die Briefe dieser bedeutenden Frau besonders nahe. Wir stellen eine Betrachtung über das reichhaltige, anregende Buch in Aussicht.

In der deutschkirchlichen Bewegung tauchen immer deutlicher und bestimmter unsere alten sogenannten Mystiker wieder als Leitsterne hervor. Lasse sich niemand einreden, die Mystik reihe sich pathologischen Erscheinungen an. In der Hauptsache leistet sie sehr bewußte, zielsichere Gedankenarbeit, allerdings aus einem recht urwüchsigen Gefühl für das religiöse Erlebnis heraus. Wer sich Jakob Böhmes bemächtigen will, der nehme die wissenschaftliche, gründliche Lebensbeschreibung von Will-Erich Peuckert zur Hand (Verlag Eugen Diederichs in Jena). Böhme beschämt den „entarteten" Protestantismus, von dem Max Wundt kürzlich als von etwas Deutschfremdem redete. Dem Andenken Lagardes, des einsamen Deutschen, widmet Ernst Ludwig Schellenberg eine kleine durchsichtig-feine Schrift „Das Alte Testament und wir" („Bücher der Sonne", Volksdeutsche Verlagsanstalt, Köslin). In knapper Kürze ist hier alles zusammengebracht, was wir gegen das Alte Testament auf dem Herzen haben, und maßvoll sachlich gezeigt, warum es gar nichts mit uns zu tun hat. Von Dr. Hans Günther, dem Verfasser der Rassenkunde des deutschen Volkes (und neuerdings einer europäischen Rassenkunde), bringt der Verlag von „Deutschlands Erneuerung" (J. F. Lehmann, München) ein wundervolles Buch, das eine der weihevollsten Weihnachtsgaben bedeutet: Der nordische Gedanke unter den Deutschen. Auf diese Darlegungen, die wir zunächst aufs wärmste empfehlen, werden wir auch noch zurückzukommen haben. Rechtzeitig machen wir auf den Hakenkreuz-Jahrweiser aufmerksam, der zum siebenten Male hinausgeht. Herausgeber ist Bruno Tanzmann in Hellerau bei Dresden. Seines Jakob Böhmeheftes der „Deutschen Bauernhochschule" haben wir im Herbststück als einer bedeutenden Leistung gedacht. Möge sich der neue Jahrweiser immer neue Freunde gewinnen! Ebenso wünschen wir dem Hakenkreuz-Merkbuch für 1926, das uns soeben noch erreichte, die Gunst unserer Leser.

Unermüdlich zeigt sich auch Dr. Boepples Deutscher Volksverlag tätig im Sammeln von Stoff zur Zeitgeschichte. Namentlich im „Weltkampf" finden unsere Leser, was sie suchen, wenn sie den Kampf um deutsche Ideale zu führen gedenken. Über Musikalisches unterrichtet Dr. Hermann Seeliger im 1. Aprilheft. Die neuesten Hefte erwähnen auch Stöcker und handeln von den Aufgaben völkischer Kulturarbeit. Als Buch erschien bei Boepple Erotik und Rasse, von Herwig Hartner: viele Erscheinungen der Gegenwart werden verständlich, wenn man sie im Lichte der beigebrachten Tatsachen sieht. Recht viel von dem, was die gewöhnlichen Zeitungen verbergen, erfährt man auch aus den Aufklärungsblättern der Deutschen Erneuerungsgemeinde (Leipzig, Königstraße 17; bisher 211 Stücke).

Doch wenden wir uns von der Wirklichkeit ins Reich der Dichtung. „Wohltäterin Musik" betitelt Hans von Wolzogen eine reizvolle Sammlung von Gereimtem und Nichtgereimtem. (31. Band der Deutschen Musikbücherei von Gustav Bosse in Regensburg.) Da finden wir „Viola d'amore", ein musikalisches Lustspiel in einem Aufzuge, ein dramatisches „Preislied" auf die Wohltäterin Musik, schon einmal fast ganz vertont, aber vielleicht zur Wiederholung des Versuchs einladend; dann das von d'Albert so glücklich in Musik gesetzte lustige Stücklein:

„Flauto Solo"; weiter den „Holdastern", eines Musikers Märchentraum; auch ein Gesicht vom „himmlischen Bach", vom Spiel der Goldbergvariationen eingegeben; eine „Mär vom Widerhall" bietet in eigentümlicher Mischung dramatischer und epischer Gestaltungsweise die Dichtung Hellmund und Hagidis, — von ihrem Inhalte wollen wir nichts verraten, zumal es nicht ohne freudige Zwischenbemerkungen abginge. Eine ausgeführte Beurteilung wäre in diesen Blättern nicht angebracht. Ebenso müssen wir uns heute hier begnügen, ohne kritischen Versuch von Wieland dem Schmied zu berichten, der von Otto Daube nach R. Wagners dramatischem Entwurfe in Versen ausgeführt worden ist, und zwar in engster Anknüpfung an des Meisters Gedankengang. (Verlag von W. Härtel, Leipzig.) Ein Stück wie geschaffen für die deutsche Jugend! Die Gestalt Dietrichs von Bern, die wir ja dramatisch aus Siegfried Wagners Banadietrich kennen, bietet in erzählender Form Dr. Leopold Weber, der bekannte Verfasser von Asgard und Midgard (Thienemanns Verlag, Stuttgart). Ein Dichter ist hier am Werke, namentlich der empfänglichen Jugend das Verständnis für altes Heldentum zu erschließen. — Endlich erwähnen wir, daß den Mitgliedern der Neuen Gobineau-Gesellschaft letzthin die erste deutsche Übersetzung der „Drei Jahre in Asien" zuging (Erich Matthes, Hartenstein im Erzg.). Gobineau schildert seine Eindrücke und Erlebnisse in Persien, das er als Gesandter gründlich kennen lernte. — Der „Piperbote" (R. Piper, München) gedenkt im Herbststück auch Jean Pauls, anläßlich einer von Richard Benz ausgewählten Sammlung: Blumen-, Frucht- und Dornenstücke aus Jean Pauls Werk. Das Winterstück ist namentlich der bildenden Kunst gewidmet. Über Germanische Kultur im Bronzezeitalter unterrichtet auf Grund neu erschlossener Quellen Lic. Dr. Wilhelm Erbt, der Verfasser der „Weltgeschichte auf rassischer Grundlage"; dieses neueste Werk verlegt Theodor Weicher in Leipzig. Wir kommen auf Erbt noch zurück. Zuletzt noch ein kurzer Hinweis auf Heinrich Schäff-Zerweck, der in seinem neuesten Betrachtungsbuche Lebensland (Urquell-Verlag Erich Röth, Mühlhausen in Thür.) durch ursprüngliche Eigenart der Verse, Schilderungen und Gedanken erfreut.

Dr. Karl Grunsky.

Klara Boesch:
Schöpfer und Deuter deutscher Weltanschauung.

Greifenverlag, Rudolstadt (Thür.).

Die kleine, 90 Seiten füllende Schrift verdient ganz besonders hervorgehoben zu werden, weil sie klare deutschkirchliche Gedankengänge durchläuft. Sie folgt den Meistern. Die Abschnitte gliedern sich nach Eckart, Seuse, Tauler, Luther u. s. w. Von Neueren treten z. B. Fichte, Arndt, Lagarde, Chamberlain hervor. Schon manches ist ja über ihre Gedankenwelt gesagt worden. Aber selten in einer so schönen, würdigen Sprache, und mit so herzlicher Schlichtheit. Deshalb kommt das Buch zu rechter Zeit, um über die religiösen Denker aufzuklären und die Kreise der ernstlich Suchenden für die Beschäftigung mit ihnen zu gewinnen. Die Verfasserin meidet alle Schroffheit und weiß ihre Auffassungen immer mit sachlicher Überlegung zu begründen. Was uns Paulus hochschätzen läßt, ist mit Bedacht ausgedrückt. Ebenso bahnt sie sich und andern den Weg zum undogmatischen Luther. Trefflich sind auch die Meister des 19. Jahrhunderts gezeichnet. Gegen Spengler finden wir sehr Verständiges vorgebracht. Wir wünschen den lehrreichen Darlegungen die gebührende Beachtung.

Dr. Karl Grunsky.

Stätten der Schönheit und Andacht in Thüringen und Sachsen.

„Weimar". 18 Bilder in Kupfertiefdruck. — „Dornburg". 6 Bilder. — Beide erschienen in der Müllerschen Verlagsbuchhandlung in Rudolstadt. — „Ruhla". 18 Kupfertiefdrucktafeln. Verlag Ruhlaer Buchhandlung Bruno Eppelin in Ruhla. — „Rudolstadt, Schwarzburg, Paulinzella und Bad Blankenburg". 33 Bilder. Müllersche Buchhandlung, Rudolstadt. — „Dresden", ein Büchlein zu dauernder Erinnerung an eine schöne Stadt. 31 Bilder. Kunstverlag Bild und Karte, Leipzig. — Druck und Bildherstellung in allen Fällen von F. A. Brockhaus-Leipzig. — Bildaufnahmen und Texte sämtlich von Paul Wolff.

Von manchen dieser Stätten gibt es der schönen Aufnahmen und Erörterungen bereits genug. Aber es ist wohl anzuerkennen, daß diese, die hier angegeben sind, ganz besonders fein und stimmungstief gelungen sind, vieles von einer besonderen Seite und sehr vieles auch ganz neu zeigen. Man hat von Paul Wolffs von künstlerischem Feingefühl zeugenden Aufnahmen ebenso seine besondere Freude wie an seinen frischen textlichen Ausführungen, die Litteratur und Historie poetisch fast novellenartig hineinziehen, sodaß das Bildliche noch lebendiger und beseelter wirkt. Man denkt bei diesen anschaulichen Stimmungsbildern, die der Humor mit aufgezeichnet hat, an Fontanes klassische „Wanderungen durch die Mark Brandenburg". Um einiges hervorzuheben: Weimar unter anderm wieder einmal das wundervolle (hier etwas anders angesehen), das einzige unvergeßliche „Goethes Gartenhaus" und das Goethehaus in Weimar, hier hauptsächlich mit Abbildungen des verträumten, vielwissenden Gartens; Schillerhaus, Haus der Frau v. Stein, aus Froriep's Garten, das Tiefurter Schlößchen, Schloß Belvedere — alles so wohlbekannt und immer wieder ersehnt, hier hat man's wenigstens in schönem Bilde. — Und aus dem Dornburg-Heft: die drei Schlösser selbst und jedes besonders (von denen jedes etwas aus dem Leben Goethes weiß, Glück, Arbeit, Enttäuschung, tiefsten Schmerz), holdselige Stimmungen: „das alte Schloß", „das Rokokoschlößchen" und „das Goetheschloß" — „das Goethezimmer". — Unvergeßlich ist Dem Ruhla, der vom Inselsberg über den Rennsteig in das zwischen Abhängen wie Weinbergen gebettete Städtchen hinabsteigt. Wolffs Aufnahmen zaubern diese Talstimmungen wundervoll lebendig und charaktervoll dem Beschauer wieder vor, und alle Sehnsucht erwacht wieder nach dem sagenumwobenen Städtchen, von dessen Geschichte Wolff soviel zu erzählen weiß. Herrliche Bilder sind: Blick auf die „Trinitatiskirche", „Blick auf den mittleren Ortsteil", „Blick auf Berggasthof Nordmann", „Der Wachstein", „Am Ottowald", „Jagdhaus Kissel", „Märchen (Am Bergfried der Scharfenburg)", „Volkslied (Am Fuße der Scharfenburg)". Auch über das landschaftlich so reizvolle Rudolstadt weiß Paul Wolff aus Geschichte und Sage, aus ältester Zeit bis in unsere Tage, soviel des Merkwürdigen und Interessanten zu berichten, und ganz besonders über das ragende Schloß der Stadt, die Heidecksburg, die der Stadt das einzigartige landschaftliche Bild gibt. Aber auch alle, die das Schwarzatal lieben — und wer es einmal gesehen, dem bleibt es eine ewige Sehnsucht —, werden an diesem Büchlein mit seinen Sonderkapiteln über das Schwarzatal und den herrlichen Bildern ihre innigste Freude haben. Allein „Schloß Schwarzburg" und ganz eigen vom Trippstein aus gesehen! — Endlich der „Büchlein „Dresden" mit Sovielem von dem Schönen, was Dresden darbietet, und wiederum mit Geschichte und Geschichten von der Brühlschen Terrasse, vom alten herrlichen Residenzschloß, vom Grünen Gewölbe, vom Zwinger, von Gottfried Semper, Galerie und Opernhaus, von der Frauenkirche, und endlich auch nach vielen anderen von Pillnitz, Stätten, wo einst E. T. A. Hoffmann und Richard Wagner gewandelt sind. Und dies alles mit wohlbedachten und wohlgelungenen Aufnahmen.

Hans Benzmann.

Bayreuth und Draußen.

Aus den Vereinen.

Graz. 24. 10. Erster Wagnerabend: Obmann Fr. Hofmann las anläßlich der Wagner-Biographie von Barthou richtig stellend aus den Briefen an M. Wesendonk und besprach dann Chamberlains „Rasse und Persönlichkeit"; Herr stud. techn. August Schmöller las daraus: „Ein Brief über Heinrich Heine". Frau Minna Tube sang die Erzählung der Isolde und den Schlußgesang der Brünhilde, zur Begleitung des Herrn Dr. Alfred Schmiedt. — 30. 11. 1. Auf die Frage einiger Mitglieder nach der Berechtigung der Zaubertränke in den Werken R. Wagners las Herr stud. techn. Hora aus dem Buche: „Wagneriana" von Hans von Wolzogen den Aufsatz vor: „Die Zaubertränke in Wagners Dichtung". 2. Vortrag der Szene Waltraute und Brünnhilde aus Götterdämmerung, von Frau Koch-Hanschmann und Frau Tube. 3. Szene 3. Aufzug Parsifal und Gurnemanz bis zum Aufbruch nach der Gralsburg. Parsifal Herr Dr. Ernst Holzer, Gurnemanz Herr Paul Pampichler, Kundry Frau Koch-Hanschmann. Am Klavier Herr Dr. Alfred Schmiedt.

Wien. Akad. W.-V. 14. 10. Hugo Wolf-Lieder aus dem italienischen Liederbuch. (Frau Jolan Helfferich-Kalusay, H. Wilhelm Scholz). — 20. 11. Gesänge von Wagner, Liszt, Berlioz, Klaviersonate von Liszt. (Frau Steffy Grohmann, Frl. Hilda Oeckher, Hr. Prof. Walter Kerschbaumer, Hr. Fritz Koba).

Außerhalb der Vereine.

Deutsch-Krone. 19. 9. Dr. Mangelsdorf, die Bedeutung Bayreuths für die deutsche Kunst und Kultur. — 24.—26. 9. Prof. Dr. Richard Sternfeld, der Ring des Nibelungen, mit Erläuterungen am Klavier.

Richard Wagner-Stipendien-Stiftung

Unter Aufsicht der Regierung von Oberfranken.

Abrechnung für das Jahr 1924/25.

Kap. I.

A. Einnahmen:

Aktivbestand.

Guthaben bei der Staatsbank am 1. Oktober 1924		ℳ 868.55

Kap. II.

Zinsen aus Aktivkapitalien.

a) Erträgnisse aus Goldpfandbriefen	ℳ 648.—	
b) Bankzinsen	ℳ 275.87	ℳ 923.87

Kap. III.

Einnahmen aus Stiftungen und Vermächtnissen.

Hermann Levi-Stiftung.

Breitkopf und Härtel, Leipzig	ℳ 10 119.07

Kap. IV.

Beiträge von Ortsgruppen:

Baden-Baden	ℳ 80.—	
Bayreuth	ℳ 345.70	
Berlin	ℳ 600.—	
Braunschweig	ℳ 450.—	
Cassel	ℳ 300.—	
Darmstadt	ℳ 365.—	
Dresden	ℳ 2 600.—	
Eisenach	ℳ 80.—	
Eisenberg	ℳ 102.—	
Halle	ℳ 100.—	
Hannover	ℳ 1 800.—	
Heidelberg	ℳ 705.32	
Joachimstal	ℳ 40.—	
	ℳ 7 568.02	ℳ 11 911.49

	ℳ 7 568.02	ℳ 11 911.49
Leipzig	ℳ 300.—	
Nürnberg	ℳ 1 600.—	
Magdeburg	ℳ 1 100.—	
Minden i. W.	ℳ 306.20	
Schweidnitz	ℳ 51.—	
Schwerin	ℳ 300.—	
Stettin	ℳ 300.—	
Weimar	ℳ 116.—	ℳ 11 641.22

Kap. V.

Außerordentliche oder zufällige Einnahmen:

Deutscher Volksdienst-Verlag, Berlin	ℳ 20.—	
Zentralleitung des Allgemeinen Richard Wagner-Verbandes, Leipzig	ℳ 400.—	
Ungenannt	ℳ 10.—	
Dr. Behring, Hamburg	ℳ 50.—	ℳ 480.—

Kap. VI.

Heimbezahlte Aktivkapitalien.

Bayer. Staatsbank Bayreuth festes Geld	ℳ 4 100.—
Summa der Einnahmen:	ℳ 28 132.71

B. Ausgaben:

Kap. I.

Verwaltung und Regiekosten.

Drucksachen, Porti 2c.	ℳ 157.—

Kap. II.

Auf den Zweck.

a) Barunterstützungen an Stipendiaten	ℳ 2 890.—	
b) Angekaufte Festspielkarten	ℳ 3 241.—	ℳ 6 131.—
		ℳ 6 288.—

Kap. III.

Ausgeliehene Aktivkapitalien.

Bayer. Staatsbank, Bayreuth ℳ 12 000.— 8 % Südd. Bodenkreditbank Gold-Pfbf. à 84.20	ℳ 10 104.—

Kap. IV.

Sonstige Ausgaben. Depotgebühren, Effektenstempel 2c.	ℳ 24.55
Summe der Ausgaben	ℳ 16 416.55
Summe der Einnahmen	ℳ 28 132.71
sohin Barbestand	ℳ 11 716.16

Summarischer Ausweis des Vermögensbestandes.

I. Kapitalien:

bei der Bayer. Staatsbank, Bayreuth festverzinsliche Wertpapiere Nom. RM 12 000.— à 84.20		ℳ 10.104.—
Nom. PM 648 000.—		ℳ —.—
Kontoguthaben		ℳ 11 716.16
		ℳ 21 820.16
II. Schulden		ℳ —.—
		ℳ 21 820.16

Das Reinvermögen beträgt:

	RM 11 716.16	Barbestand
Nom. RM 12 000.—	RM 10 110.—	Wertpapiere (zum Tageskurs à 84¼)
Nom. PM 648 000.—	RM —.—	
	RM 21 826.16.	

Der Güte Herrn Siegfried Wagners, der uns für unsere Stipendiaten wieder die Fürstenloge für die Generalproben zur Verfügung gestellt hatte, wie der sich immer neu bewährenden Treue unserer Frauenortsgruppen verdanken wir es, daß wir in diesem Jahre 150 Stipendiaten mit einem Aufwande von ℳ 6 131.— nach Bayreuth entsenden konnten. Davon erhielten 5 nur Geld, 81 Karten und Geld, 64 nur Karten. Ganz besonders dankbar sind wir jenen Gruppen, die nicht alle ihre angesammelten Gelder für ihre Stadt allein verwendet wissen wollten, sondern mit Freuden den Gedanken aufnahmen, unsere Arbeit vom Sozialen ins Nationale zu erhöhen und neben der Berücksichtigung kleinerer Gruppen vor allem unsere Auslandsdeutschen mit teilnehmen zu lassen an den Segnungen unserer Stiftung. Wir konnten dadurch 6 Auslandsdeutsche und 2 Herren aus dem Saarland mit vollen Stipendien versehen.

Gerade die Saarländer, der deutsche Lektor an der Universität Helsingfors und 5 Persönlichkeiten aus der Tschechoslowakei waren tiefinnerlich beglückt, daß ihr heißgeliebtes Mutterland ihrer gedachte, um sie durch die Darbietungen reinster deutscher Kunst in ihrem deutschen Fühlen zu stärken. Mit Stolz fühlten sie ihr Deutschtum in Bayreuth; sind doch Richard Wagners Werke ein klarer Spiegel deutscher Empfindungs- und Ideenwelt!

Unser Vermögen beträgt ℛℳ 21 820.16, hat sich sohin gegen das Vorjahr vervierfacht. Durch das freudige Eintreten und Wirken aller Ortsgruppen-Vorsitzenden für unsere Sache, das dadurch immer wachsende Interesse der Ortsgruppen-Mitglieder erhöhte sich die Gesamtablieferung der Ortsgruppen um das Doppelte, während die Anfälle aus der Hermann Levi'schen Stiftung sogar um das 3 fache des letzten Rechnungsjahres stiegen. Wir dürfen auch hoffen, daß aus dem Effektenbestande unseres früheren Vermögens durch die Aufwertung eine kleine Summe gerettet wird.

Ein besonderer Dank soll hier ausgesprochen werden für die unschätzbare Hilfe, die die selbst immer opferbereite, nimmermüde Vorsitzende der Ortsgruppe Bayreuth des R. Wagner-Frauenverbandes unserer Sache angedeihen ließ. Ihr haben wir es zu verdanken, daß die Besitzer der Hotels Goldener Anker, Bayerischer Hof, Post und Reichsadler während der Generalproben je ein zweibettiges Zimmer nebst freiem Frühstück für 2 Stipendiaten zur Verfügung stellten. Von ganzem Herzen sei diesen gütigen Wohltätern gedankt, wie ebenfalls Herrn Lederer, dem Leiter des Festspiel-Restaurants, der 6 Stipendiaten während der Generalproben kostenlos mittags verpflegte.

In vorbildlicher Weise hatten auch verschiedene Bayreuther Familien sich bei diesen Guttaten für unsere Schützlinge durch Freitische und Freiquartiere beteiligt. An den warmen Dank dafür knüpfen wir die Hoffnung, daß doch im nächsten Festspieljahre immer mehr gütige, edle Herzen sich finden möchten, die diesem so viel Segen stiftenden Beispiel folgten.

Allen übrigen gütigen Spendern und Helfern sei auch an dieser Stelle der wärmste Dank ausgesprochen.

Spenden und Überweisungen für die Stiftung wolle man an die Bayerische Staatsbank Bayreuth unter gleichzeitiger Mitteilung an den Schatzmeister, Herrn Hermann Krück, Bayreuth, Lisztstr. 22, freundlichst senden!

Magdeburg / Bayreuth, den 30. September 1925.

Der Schatzmeister:
Hermann Krück,
Bayreuth.

Der Vorstand:
Frau Margarethe Strauß,
Magdeburg, Gr. Klosterstr. 14.

Bayreuther Bund der deutschen Jugend.

Ehrenpräsidium:

Siegfried Wagner. Frau Winifred Wagner. Frau Geheimrat Daniela Thode. Frau Gräfin Gravina. Frau Eva Chamberlain. Hans Paul Freiherr von Wolzogen. Hofrat Linnemann. Geheimrat Prof. Dr. Sternfeld. Helena Wallem. Franz Stassen. Paul Pretzsch. Georg Nierenheim. Frau Kommerzienrat Marg. Strauß. Frau Sanitätsrat Dr. M. Siedentopf. Fritz Gießel. Prof. Dr. R. Freiherr von Lichtenberg. Prof. Dr. Arthur Prüfer.

Bundesvorstand:

Otto Daube (1. Vorsitzender). Herbert Müller (stellv. 1. Vors.). Regierungsrat Dr. Gemming (2. Vors.). Regierungsrat Rabich (Schatzmeister). Alexander Spring, Fritz Merseberg (Beigeordnete).

Bezirke:

Berlin: Herbert Müller, Berlin-Steglitz, Holsteinischestr. 53.
Hamburg: Frau Martha Ottersbach, Hamburg-Volksdorf, Haus Dryade.
Thüringen: Fritz Merseberg, Jena, Lutherstr. 13.
Baden: Dr. Otto zur Nedden, Pforzheim i. Baden, Zähringer Allee 41/II.
Rheinland: Dr. Schulz, Elberfeld, Alexanderbrücke.

Ortsgruppen (bezw. Schulgruppen):

Berlin, Hamburg, Pforzheim, Jena, Elberfeld-Barmen: siehe Bezirke.
Arnstadt: Studienrat Dr. Beneke, Berggartenweg.
Dessau: Generalmusikdirektor von Höslin; Prof. Dr. A. Seidl; M. L. Obermann, Wolfgangstr. 33/I.
Dresden: Herta Teucher, Dresden 24, Münchnerstr. 25.
Eisenberg (Thür): Lehrer Karl Heymer, Prinzenstraße.
Eisenach: Frau Gertrud v. Loebbecke, Karl Auguststr. 4.
Gotha: Wilhelmine Schaller, Goethestr. 2.
Magdeburg: Frau Sanitätsrat Dr. Siedentopf, Goethestr. 10 a.
Naumburg: Musikdirektor Lichey, Schulpforta, Landesschule.
Weimar: G. Wahnes, cand. phil., Meyerstr. 68/I.
Zeitz: Dr. Weger und Reinhold Jubelt d. J., Zeitzer Neueste Nachrichten.
Zwickau: akad. Zeichenlehrer Lange, deutsche Oberschule.

Über viele Orts- und Schulgruppen kann bis heute noch nichts mitgeteilt werden, da bis zum Tage der vorliegenden Ausgabe noch keine Angaben eingesandt waren.

Geschäftsstelle des Bundes:

Altenburg, Leipzigerstr. 1.

Bundeshauptkasse:

Bayerische Staatsbank, Bayreuth.

Deutsche Festspiele 1926

im Deutschen Nationaltheater Weimar.

Das Verlangen nach einer deutschen Festspielbühne ist in den letzten Jahren immer stärker geworden, je mehr die Pflege des deutschen Kunstwerks durch unsere deutschen Theater hinter die der modernen, international-ausländischen Kunst zurückgetreten ist. Wir leben in einer Zeit, die trotz der uns Deutschen aufgezwungenen Sonderstellung unter den Staaten mehr Verbeugungen vor den außerdeutschen Künstlern als vor unseren eigenen Großen macht, und es ist erstaunlich, ja betrüblich zu sehen, wie weite Kreise unseres deutschen Kunstpublikums ihren guten Geschmack und ihr eigenes Urteil verloren haben, um den beständigen Einflüsterungen reklametüchtiger Impresarios und Kulturhändler nachzulaufen. Dieser offensichtliche Verfall der deutschen Kunst verlangt eine doppelte Betonung zur deutschen Kunst

von denen, die von dem modernen Kesseltreiben durch Tageszeitungen, Lichtreklamen oder wie die Mittel unseres heutigen Kunstmarktes heißen mögen, unberührt geblieben sind, und die all denen zugestimmt haben, die für eine Reformation deutschen Kulturlebens durch Wort und Schrift eingetreten sind.

Bei Wort und Schrift allein zu bleiben und deren Inhalt lediglich in Ausschüssen oder Vorstandssitzungen zum Leben zu bringen, hieße, der Sache eher schaden denn nützen, da gar viel kostbare Zeit und Arbeitskraft verbraucht wird, ohne die Ideen in die Tat umzusetzen. Es erscheint daher notwendig einmal aus der Passivität hervorzutreten, um tatkräftig in die Gestaltung unseres deutschen Kulturlebens einzugreifen. Heute erscheint uns die Lage am günstigsten, da das Verlangen weitester Kreise nach deutscher Kunst übergroß geworden ist und da im kommenden Jahre das Bayreuther Festspielhaus, der Tempel der heil'gen deutschen Kunst, seine Pforten nur den Künstlern zu einer Probezeit für das Festspieljahr 1927 öffnen wird. Frei also von jeder Abschwächung des Bayreuther Gedankens, ja im Geiste des Meisters von Bayreuth, ruft der in diesem Jahre gegründete und von allen Seiten herzlich aufgenommene Bayreuther Bund der deutschen Jugend in Gemeinsamkeit mit der deutschen Festspielbewegung des Gothaer Freiherrn von Lichtenberg nach Weimar als der anderen großen deutschen Kulturstätte, um dort mit seinen Freunden und all denen, die die Bedeutung seiner Bewegung — die deutsche Kunst zu pflegen — erkannt haben, die ersten deutschen Festspiele zu feiern und zu besuchen, die nach endgültigen Verhandlungen mit den maßgebenden Stellen auf die Zeit vom 22.—31. Juli 1926 festgelegt worden sind.

Zur Aufführung gelangen „Der Bärenhäuter" von Siegfried Wagner, „Münchhausen" von Friedrich Lienhard, „Sternengebot" von Siegfried Wagner, „Longinus" von Hans von Wolzogen und ein Richard Wagner-Konzert mit einem Orchester von 100 Mann. Ihre Mitwirkung haben zugesagt: Siegfried Wagner (künstlerische Leitung), Karl Elmendorff, München (musikalische Leitung), Alexander Spring, Aachen (Regie), Karl Braun, Staatsoper Berlin, Rudolf Watzke (dortselbst), Heinrich Schultz (dortselbst), Eduard Habich (dortselbst), Josef Coreck, Staatsoper Dresden, Hanns Beer, Volksoper Wien, Elli Sendler, Berlin, Inge Sarauw, Coburg, Fritz Wolf, Würzburg. Mit anderen bekannten Künstlern, die zu den Bayreuther Festspielen verpflichtet waren, wird noch verhandelt, sodaß ein stattlicher Kreis hervorragender Mitwirkender für eine künstlerisch reife Wiedergabe bürgen soll.

Alles Nähere erfährt man durch die Geschäftsstelle des „Bayreuther Bundes der deutschen Jugend", Altenburg, Leipzigerstr. 1 oder durch die Verwaltung der deutschen Festspiele, Verlag W. Härtel u. Co., Leipzig, Johannisgasse 30/III.

Die Preise zu den Festspielen bewegen sich zwischen 3 ℳ und 20 ℳ (3, 5, 6, 8, 10, 15, 20 ℳ), sodaß der Besuch dieser deutschen Festzeit durch die Begrenzung und die Wahl der Plätze erleichtert worden ist.

Wer bald bestellt, hilft am Aufbau! Wer für den Besuch der Festspiele wirbt, hilft am Gelingen!

Für den Bayreuther Bund der deutschen Jugend:

Otto Daube.

Weihnachtstück und Jubiläumsjahrgang.

Unser Weihnachtstück erscheint nur als eine kleine Zugabe; denn die Mittel sind knapp und bedürften einer „Zugabe" selbst recht sehr. In den „guten Zeiten" erhielt die Caritas-Kasse zu Weihnachten bisweilen freundliche Spenden, jetzt würde die Caritas den „Blättern" not- und wohltun. Dann ließe sich freieren Herzens in das — Jubiläumsjahr hineingehen.

Die rechnenden Menschen halten uns vor: 1876—1926, das sind 50 Jahre; und die feiernden Menschen verstehen es nicht, daß wir nicht auch feiern. Aber so ist Bayreuth: es feiert nicht, es arbeitet. Das ist seine Aufgabe. Draußen in der Welt wird schon übergenug gejubelt — sie muß wohl Gründe dafür haben, Gott weiß es! — Da brauchen wir nicht auch noch zu jubeln, haben auch keinen Grund dafür, Gott weiß es! — Oder doch? Durch viele schwere, stäte Nöte ist Bayreuth während dieses halben Jahrhunderts immer noch durchgekommen, nach der traurigen Kriegs- und Elendspause ist es wieder erwacht und hat sich in hohem Maße lebendig gezeigt. Sein Publikum hat gejubelt. Die Wissenden und Tätigen aber können nur d a n k b a r sein, sehr dankbar für allen Segen, der auf der Arbeit am Ideal geruht hat. Und diese Dankbarkeit kann sich gar nicht besser beweisen als durch neue Arbeit im selben Sinne. Das ist mehr wert als aller Jubel: „wie wir's so weit gebracht!" —

Da nun einmal Bayreuth 1924 einem sehr dankenswerten Verlangen nachgab und die Festspiele wieder aufnahm — nach 10 Jahren wahrlich eine Aufgabe und eine Arbeit! — so mußte vor Allem das einmal Geleistete festgehalten und vervollkommnet werden. Das war 1925. Diese zwei Jahre hintereinander waren eine künstlerische Notwendigkeit, die sich gelohnt hat. Hätte man mit dem Wiederbeginn bis 1925 warten können, dann wäre diese glückliche, bejubelte Wiederholung auf 1926 gefallen. Die W e l t hätte ihr „Bayreuther Jubiläum" gehabt und „zu dem Übrigen legen" dürfen. Was macht denn eine Zahl! Jedes Festspiel ist doch schließlich in sich selber ein Fest der siegreichen Kunst, und wird es für Jeden, der es erlebt. So soll es auch 1927 wiederum werden: was in diesen zwei Jahren auf der Nürnberger Festwiese erlebt ward, das wird dann im Sängersaal der Wartburg sich erfüllen: „Die holde Kunst, sie werde jetzt zur Tat!" Die Bayreuther A r b e i t aber hat inzwischen in diesem Jahr 1926, das gewiß zu ernstem Gedenken auffordert, jenes für jede neue Aufgabe nötige Vorjahr gewonnen und wird darin auf gut Bayreuthisch nicht feiern, aber zum Fest rüsten: ein „Jubiläum", ihr guten Feierleute draußen, der unvergeßlichen „V o r p r o b e n" 1875, da der „Ring" zum ersten Leben erwachte! —

Das Bayreuther Werk aber gipfelt wohl, besteht jedoch nicht allein in den Festspielen. Was wäre es ohne den Bayreuther Geist?! Nun, und d e n können und sollen alle, die in Bayreuth ihre Feste gefeiert haben, jetzt auch im stummen Jahre auf alle mögliche Weise und mit allen Kräften hegen und pflegen, damit seelischen und geistigen Boden schaffen helfen für das nächste Festspiel, für sein „Publikum". Das ist auch ein würdiges Begehen des „Jubiläums"; dazu gehört eine rechte Freudigkeit im Bayreuther Geiste! Unsere „Bayreuther Blätter" nehmen daran teil, ihren eigens zugewiesenen Teil, und wollen dies bezeugen, indem sie den Jahrgang gleich eröffnen mit Worten, ja, mit einer L e h r e des Meisters selbst: „Richard Wagner von deutscher Gesangskunst". Von den Rechten recht beachtet und verstanden, darf dies wohl auch zur großen Festspielarbeit mitgerechnet werden. Jedenfalls sei diese Voransage der Neujahrsgruß unseres Weihnachtsstückes!

H. v. W.

Abgeschlossen am 30. November 1925.