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.)

Neunundvierzigster Jahrgang 1926.

BIBLIOTHEK
DER
UNIVERSITAET
ZU
WÜRZBURG

Inhalt des Jahrganges.

Erstes (Winter-) Stück: S. 1—48.

Vorklang: Bayreuther Jahressprüche 1926. S. 1. — Richard Wagner. Von deutscher Gesangskunst. Aus den Gesammelten Schriften zusammengestellt von Ferdinand Graf Sporck. S. 3. — **Bayreuth und Draußen:** Aus den Vereinen (Darmstadt, Dresden, Graz). Deutsche Festspiele in Weimar. S. 48.

Zweites (Maien-) Stück: S. 49—96.

Hans von Wolzogen. Michael Georg Conrad. S. 49. — Hugo Dinger. Herzog Georg. S. 51. — Hans Benzmann. Althistorische Pfingstgesänge. S. 62. — Otto Daube. Geleitwort zu den Deutschen Festspielen in Weimar. S. 65. — Bitte an die Ortsgruppen des Rich. Wagner-Verbandes deutscher Frauen. S. 67. — **Besprechungen:** Alfred Wellek. Paul Bekker's Wagnerbuch. S. 68. — Karl Grunsky. Spannung zur Gegenwart. — „Im Anfang war die Liebe". S. 80. — Hermann Seeliger: Völkische Romane. — Der Fall Scheffauer. S. 87. — Walther Eggert. Friedrich Griese. S. 91. — **Bayreuth und Draußen:** Aus den Vereinen (Jugendbund Dessau, Dresden, Graz, Hamburg, Heidelberg, Leipzig, Wien). S. 93. — Bayreuther Bund der deutschen Jugend. S. 96. — Außerhalb der Vereine (Ascona, Bayreuth, München). S. 96.

Drittes (Sommer-) Stück: S. 97—152.

Zum Vorspruch. S. 97. — Albert Mäcklenburg. Liszt und seine „Ideale". I. S. 98. — Berthold Kellermann †. Gedenkworte von Hans von Wolzogen und Hildegard v. Zezschwitz. S. 105. — Julie Boeß-Kniese. Julius Kniese und Franz Liszt. S. 109. — Hans von Wolzogen. 25 Jahre vor 25 Jahren. S. 114. — Herbert Müller. Rich. Sternfeld †. S. 128. — Aufruf: Rich. Sternfeld-Freundesdank. — **Besprechungen:** Robert Boßhart. Sub specie aeternitatis (R. Saitschick). S. 130. — Hans von Wolzogen. „Ostwart", „Reichsehrenmal", „Raabe". S. 132. — Karl Grunsky. Musikalischer Streifzug. — Der Weimarer Führer. S. 135. — **Bayreuth**

und Draußen: Semesterbericht des Ak. R. W.-Vereins Leipzig. S. 142. — Jahresbericht des R. W.-Verbandes deutscher Frauen. S. 143. — Aus den Vereinen (Berlin, Graz, Hamburg, Mainz, Wien, Bayreuther Bund Darmstadt). S. 148. — Außerhalb der Vereine: Hanau. S. 149. — Arthur Prüfer. Deutsche Festspiele in Weimar 1926. S. 150. — Vorahnung als Nachklang. S. 152. — Aufruf für den Zusammenschluß der Akademischen R. Wagner-Vereine. S. 152.

Viertes (Herbst-) Stück: S. 153—200.

Albert Mäcklenburg. Liszt und seine „Ideale". II. S. 153. — Robert Saitschick. Der fliegende Holländer — ein Symbol unseres Zeitalters. S. 169. — Hermann Seeliger. Der Vorkämpfer des Bayreuther Meisters. S. 176. — Karl Rutkowsky. Ein Gedenkwort zu Anton Bruckners 30jährigem Todestage. S. 191. — **Bayreuth und Draußen:** R. Wagner-Stipendium-Stiftung. S. 193. — Bayreuther Bund deutscher Jugend. S. 195. — Aus den Vereinen: Darmstadt, Luzern, München. — Biographischer Wagnersaal. S. 200. — **Beilagen:** Bühnenfestspiele 1927. — Titel und Inhalt des Jahrgangs.

Auf den Umschlägen: Litterarische Anzeigen Nr. 132—135: 50 Bücher, 97 Zeitungsnummern, 2 Musikalien, 1 bild. Kunst, 46 Bemerkungen. — Weimarer Festspiele II. und III. Stück.

Erstes (Winter-) Stück 1926.

„Sie haben jetzt gesehen, was wir k ö n n e n, nun ist es an Ihnen zu w o l l e n, und wenn Sie wollen, so haben wir eine Kunst."

Richard Wagner 1876.

Vorklang.

Bayreuther Jahressprüche 1926.

Ein halbes Jahrhundert
Bayreuther Kunst!
Verlästert — bewundert —
mit Gift und Gunst! —
Ein Hundertjahr zähle,
Bayreuther Geist:
o daß du die Seele
des Volkes sei'st!

Ein s t u m m e s Jahr! Das macht Euch Pein?
Ich will Euch etwas sagen:
laßt es nur nicht ein l e e r e s sein,
dann braucht Ihr nicht zu klagen.
Der rechnet nicht nach Zeit und Jahr,
wer ew'gen Wert gefunden!
Ob der Gewinn der rechte war,
das sollen wir bekunden.

Viel junge deutsche Ritter
wohl dringen durch das Tal:
in Wüsten und Gewitter
sie suchen nach dem Gral.
Manch Einer irrt geblendet
vorbei auf krausem Pfad.
O daß ihr Alle fändet
den heil'gen Monsalvat!

„Wirtschaft! Wirtschaft!" heißt die Parole.
Fragt sich nur —: zu wessen Wohle?
Und ob dies „Wohl" das höchste der Güter?
Lindwürmer sind keine Graleshüter! —
Ein Heiltum hat der Deutsche zu wahren.
Das können wir in Bayreuth erfahren! —
„Arbeit! Arbeit" so heißt es dort, —
doch nicht am Nibelungenhort!

„Ein Kapitel Theatergeschichte
mit der Überschrift: Bayreuth" —
Das gefiel' Euch, schlaue Wichte,
die Ihr deutsche Größe scheut!
Wir doch wissen aus Erfahrung:
mitten unter Neid und Spott,
Deutschen Geistes Offenbarung
steht Bayreuth vor Welt und Gott.

Die klugen Leute, die nichts können,
verdarben uns das Vaterland.
Den Nachruhm darf man ihnen gönnen:
bis dahin langte ihr Verstand.
Nun steh'n wir auf dem kahlen Acker —
noch blieb Bayreuth! Das gibt Vertrau'n:
in seinem Geiste gilt es wacker
das Feld von Grund aus neu zu bau'n.

„Der Untergang des Abendland's"
droht Jedem, der ihn glaubt.
Wohl ist erloschen mancher Glanz,
manch grüner Baum entlaubt.
Getrost, wer besser'n Glaubens voll
mit uns zum Hügel stieg!
Mag niedergeh'n, was fallen soll:
wir hoffen auf den Sieg!

H. v. W.

Richard Wagner
Von deutscher Gesangskunst.

Aus den Gesammelten Schriften zusammengestellt von **Ferdinand Graf Sporck.**

Vorwort.

Die Stimme.

4./8. Das älteste, ächteste und schönste Organ der Musik, das Organ, dem unsere Musik allein ihr Dasein verdankt, ist die menschliche
4./9. Stimme; am natürlichsten wurde sie durch das Blasinstrument nachgeahmt; der symphonische Zusammenklang eines Orchesters von Blas- und Streichinstrumenten ward wieder von der Orgel nachgeahmt; die unbehilfliche Orgel aber endlich durch das leicht handbare Klavier ersetzt. Wir bemerken zunächst, daß das ursprüngliche Organ der Musik von der menschlichen Stimme bis zum Klavier zu immer größerer Ausdruckslosigkeit herabsank. Wir haben im Klavier ein Instrument, welches die Musik nur noch schildert.
4./10. Wahrlich, unsere ganze moderne Kunst gleicht dem Klaviere: in ihr verrichtet jeder Einzelne das Werk einer Gemeinsamkeit, aber leider
4./8. eben nur in abstracto und mit vollster Tonlosigkeit. Hämmer — aber keine Menschen! Die Entstehung des Litteraturdramas verdankt sich ganz demselben egoistischen Geiste unserer allgemeinen
4./10 Kunstentwicklung, wie das Klavier. Verfolgen wir nun das Litteraturdrama rückwärts bis auf den Ursprung dieses Klavieres und wir treffen endlich auf den lebendigen menschlichen Sprachton, der mit dem Gesangtone ein und dasselbe ist. Mir gilt es wahrlich nicht bedeutungslos, daß der Wundermann des Klavieres, Liszt, gegenwärtig dem tönenden Orchester und der lebendigen menschlichen Stimme sich zuwendet.
1./137. In den Instrumenten repräsentiren sich die Urorgane der Schöpfung und der Natur; das was sie ausdrücken, kann nie klar bestimmt und festgesetzt werden. Ganz anders ist es mit dem Genius der Menschenstimme; diese repräsentirt das menschliche Herz und dessen abgeschlossene, individuelle Empfindung. Ihr Charakter ist somit beschränkt, aber bestimmt und klar.
4./207. Das musikalische Instrument ist gewissermaßen ein Echo der menschlichen Stimme von der Beschaffenheit, daß wir in ihm nur noch den, in den musikalischen Ton aufgelösten Vokal, nicht aber mehr den wortbestimmenden Konsonanten vernehmen. Man könnte ein musikalisches Instrument in seinem bestimmenden Einflusse auf die Eigenthümlichkeit des auf ihn kundzugebenden Tones als den konsoniren-

den wurzelhaften Anlaut bezeichnen, der sich für alle auf ihm kundzugebenden Töne als bindender Stabreim darstellt.

4./209. Der Konsonant des Instrumentes bestimmt aber ein für allemal jeden auf dem Instrumente hervorzubringenden Ton, während der Vokalton der Sprache schon allein aus dem wechselnden Anlaute eine immer andere, unendlich mannigfaltige Färbung bekommt, vermöge welcher das Tonorgan der Sprachstimme eben das reichste und vollkommenste, nämlich organisch bedingteste ist, gegen das die erdenklich mannigfaltigste Mischung von Orchesterfarben ärmlich erscheinen muß, — eine Erfahrung die allerdings Diejenigen nicht machen können, die von unsern modernen Sängern die menschliche Stimme bei Hinweglassung aller Konsonanten und Beibehaltung nur eines beliebigen Vokales zur Nachahmung des Orchesterinstrumentes verwendet hören und demnach die Stimme wiederum als Instrument behandeln.

4./162. Der tönende Laut, der bei vollster Kundgebung der in ihm enthaltenen Fülle ganz von selbst zum musikalischen Tone wird, ist für die besondere Eigenthümlichkeit seiner Kundgebung in der Sprachwurzel aber durch die Mitlauter bestimmt.

4./167. Wie der Konsonant den Vokal nach Außen abgrenzt, so begrenzt er ihn auch nach Innen, d. h. erbestimmt die besondere Eigenthümlichkeit seiner Kundgebung durch die Schärfe, oder Weichheit, mit der er ihn nach Innen berührt.

4./211. Wir haben uns mit unwillkürlichem Irrthume die menschliche Stimme immer als ein, nur besonders zu berücksichtigendes Orchesterinstrument gedacht und als solches sie auch mit

4./9. der Orchesterbegleitung verwebt. Die menschliche Stimme, die an und für sich nur in Verbindung mit der Sprache sich melodisch kundzugeben vermag, ist aber ein Individuum.

4./210. Diese ungemein wichtige und noch nie konsequent beachtete Wahrnehmung vermag uns über einen großen Theil der Unwirksamkeit unserer bisherigen Opernmelodik aufzuklären und über die mannigfachen Irrthümer zu belehren, in die wir über die Bildung der Gesangsmelodie dem Orchester gegenüber verfallen sind.

4./212. Diese Melodie war eine Gesangsmelodie nur insofern, als sie der menschlichen Stimme nach ihrer bloßen Instrumentaleigenschaft, zum Vortrage zugewiesen war, und um derentwillen die Gesangskunst auch folgerichtig eine Entwickelung nahm, wie wir sie heutzutage bei den modernen Opernsängern auf ihrer ungenirtesten wortlosen Höhe angelangt sehen.

Von deutscher Gesangskunst.

Gesang und Sprache.

8./169. Kein Zweig der musikalischen Ausbildung ist in Deutschland vernachlässigter und übler gepflegt, als der des Gesanges, namentlich des dramatischen Gesanges. Den Beweis liefert unwiderleglich die außerordentliche Seltenheit vorzüglicher und zu höheren Zwecken verwendbarer Sänger. Zum Erstaunen ist es, auf wie wenige von den an zahlreichen Theatern oft mit den größten Gehalten angestellten Sängern die Wahl fallen kann, wenn es gilt, zu mustergiltigen Aufführungen reinsten deutschen Styles, selbst mit großen Opfern die nöthigen Künstler zu berufen. Während also von dieser Seite nur auf sehr wenige Unterstützung zu rechnen ist, tritt schon für die nächsten praktischen Ziele die Begründung einer zweckmäßig organisierten Gesangsschule als unerläßlich auf.

8./171. Über die Bedeutung und die Tendenz, welche ich dieser Schule beigelegt und eingeprägt wünsche, erlaube ich mir im Allgemeinen mit Folgendem meine Ansicht zu erkennen zu geben.

Die Ausbildung der Gesangskunst ist bei uns Deutschen ganz besonders schwieriger als bei den Italienern, und selbst um Vieles schwerer als bei den Franzosen. Der Grund hiervon liegt nicht nur in den Einflüssen des Klimas auf die Stimmorgane, sondern am nachweisbarsten namentlich in den Eigenthümlichkeiten der Sprache. Während in der italienischen Sprache die ihr eigenen äußerst dehnbaren Vokale durch die anmuthige Energie ihrer Konsonanten nur zu wirksameren Klangkörpern gebildet werden, und selbst der Franzose seinen bereits weit beschränkteren Vokalismus durch eine Bildung der Konsonanten fließend erhält, hat die deutsche Sprache, nach ihrem tiefen Verfall am Ausgange des Mittelalters, trotz der Anstrengungen der großen Dichter der deutschen Renaissance sich noch nicht so weit wieder entwickelt, daß sie im Betreff des Wohlklanges irgendwie mit ihren romanischen und selbst slavischen Nachbarn wetteifern könnte. Eine Sprache mit meist kurzen und stummen, nur auf Kosten der Sinnverständlichkeit dehnbaren Vokalen, eingeengt von zwar höchst ausdrucksvollen, aber gegen allen Wohlklang durchaus rücksichtslos gehäuften Konsonanten, muß sich zum Gesange nothwendig ganz anders verhalten, als jene vorerwähnten Sprachen.

8./172. Das richtige Verhältnis hierfür ist erst zu erkennen; der Einfluß der Sprache auf den Gesang, und endlich vielleicht (denn unsere Sprache ist noch nicht fertig) des Gesanges auf die Sprache, ist erst zu ermitteln; jedenfalls kann dieß aber nicht auf dem bisherigen, von unseren Gesangslehrern eingeschlagenen Wege geschehen. Das Modell des italienischen Gesanges, des einzig als klassisch stylistisch uns vorschwebenden, ist auf die deutsche Sprache nicht anwendbar; hier verdirbt sich die Sprache und der Gesang wird entstellt: und das Ergebnis ist die Unfähigkeit unseres heutigen deutschen Operngesanges. Die richtige Entwickelung des Gesanges auf Grundlage der deutschen Sprache ist daher die gewiß außerordentlich schwierige Aufgabe, deren Lösung zunächst glücken muß. Sie kann andererseits nur glücken durch ununterbrochene Übung an solchen Gesangswerken, in welchen der Gesang der deutschen Sprache vollkommen entsprechend angeeignet ist. Der Charakter dieses Gesanges wird sich daher, dem italienischen langgedehnten Vokalismus gegenüber, als energisch sprechender Accent zu erkennen geben, somit ganz für den dramatischen Vortrag geeignet sein. Im Gegensatze hiervon waren bisher die deutschen Sänger, mehr als die anderer Nationen, für den dramatischen Gesang ungeeignet; eben weil ihre Bildung nach dem fremden Gesangstypus, welcher der Verwendung und Verwerthung der deutschen Sprache hinderlich war, geleitet wurde, wodurch die Sprache selbst in der Art vernachlässigt und entstellt werden mußte, daß gegenwärtig derjenige deutsche Meister, welcher beim Vortrage seiner Werke auf die verständliche Mitwirkung der Sprache rechnet, gar keinen Sänger hierzu findet. Schon dieser einzige Umstand, der gänzlich vernachlässigten und undeutlichen Aussprache unserer Sänger ist von der abschreckendsten Bedeutung für das Zustandekommen eines wahrhaft deutschen Styles in der Oper. Ich übergehe daher die zahlreichen Übelstände aufzuzählen, welche aus dieser einzigen fehlerhaften Grundlage des
8./173. deutschen Gesanges gerade hier sich ergeben müssen, wo andererseits dem Charakter der Nation und ihrer Sprache nach alles auf den einzig entsprechenden dramatischen Gesang abzielen kann, und nehme es für jetzt über mich, als einseitig zu gelten, wenn ich als Grunderfordernis für die zu errichtende Gesangsschule aufstelle, daß die in ihr zu befolgende Methode zu allernächst die Lösung der Aufgabe, den Gesang mit der Eigenthümlichkeit der deutschen Sprache in das richtige Verhältniß zu setzen, sich als Ziel zu stecken habe.

Gesangsunterricht.

Daß hierbei eine eigentliche Verkümmerung des Gesangswohllautes nicht aufkommen dürfe, versteht sich von selbst. Doch beruht gerade hierin die besondere, dem Deutschen gestellte Schwierigkeit. Wenn dem Italiener von der Natur alles leicht gemacht ist, und er deßhalb wohl auch leicht in Selbstgefälligkeit erschlafft, hat die Natur, die dem Deutschen den Gebrauch seiner Kunstorgane erschwerte, ihn dagegen auch mit Ausdauer und Kraft in der Anwendung der Reflexion auf seine Bildung ausgestattet. Sein Genuß am Schönen ist somit auch mehr reflektirt, als namentlich bei den romanischen Nachbarn. 8./174. Hiermit ist der zur Übung bestimmte Vortrag nicht nur fremder sondern auch verschiedenen früheren Perioden angehörender Stylarten in das Auge gefaßt. Um dieser zukünftigen Ausdehnung schon bei Besprechung der Gesangsschule noch weitere Begründung zu geben, erlaube ich mir zunächst auf diejenigen Hilfsmittel einer richtigen und vollkommenen Ausbildung des Sängers aufmerksam zu machen, welche schon zur gedeihlichen Wirksamkeit der Gesangsschule als solche, herangezogen werden müssen.

Unerläßlich ist es, daß der Sänger auch ein guter Musiker sei. Wie übel in dieser Hinsicht es bei uns, die wir uns so gern als gründlich und gediegen den Ausländern gegenüber hinstellen, beschaffen ist, kann nicht laut genug beklagt werden. Die erste grammatikalische Kenntniß der musikalischen Sprache, das einfache Lesen der Noten, ist den meisten Sängern dermaßen fremd, daß bei ihnen das Studium einer Gesangspartie nicht etwa heißt, den Vortrag und Gehalt derselben sich anzueignen, sondern einfach die Noten treffen (nachsingen) lernen, womit, wenn es erreicht ist, das Studium selbst eigentlich als abgeschlossen betrachtet wird. Man urtheile nun, welchen Standpunkt dieser vernachlässigte Bildungsgrad eines Sängers gerade zum Charakter der deutschen Musik, deren reich entwickeltes harmonisches Gewebe sie ganz vorzüglich auszeichnet, einnimmt, und leicht wird es zu begreifen sein, warum so wenigen deutschen Meistern es noch beikommen konnte, die reiche Entwickelung, welche die deutsche Musik auf dem Instrumentalgebiete gewonnen, 8./175. bisher noch auf die Oper überzutragen.

Hiergegen wird es daher erforderlich, sogleich mit dem eigentlichen Gesangsunterrichte auch gründlichen Musikunterricht überhaupt eintreten zu lassen, und ich verstehe hierunter theoretische Belehrung und praktische Übung in der Harmonie, fortschreitend bis an diejenige Grenze der eigentlichen Kompositionslehre,

welche sich mit der genauen Kenntniß der Konstruktion eines Tonwerkes, des Baues seiner Perioden, der Bedeutung und der Verhältnisse der in ihm enthaltenen Themen, sowie dem genauen Innewerden ihrer Phraseologie abschließt. An dieses geforderte Studium der Bildung des Sängers würde nun anzuknüpfen sein, wenn die Entwickelung und Erweiterung der eigentlichen Gesangsschule zur allgemeinen Musikschule in das Auge gefaßt werden soll.

Um aber zuvor noch allen Erfordernissen für die wirklich vollkommene Ausbildung eines Sängers, namentlich von dramatischer Tendenz, gerecht zu werden, müßten wir erst notwendig noch für den rhetorischen und gymnastischen Theil derselben sorgen. Die Erfordernisse beider Tendenzen fallen bereits in die Anfangsgründe des reinen Gesangsunterrichtes.

Um seinen Ton mit dem Worte in richtige Übereinstimmung zu setzen, muß der Sänger schön und richtig sprechen lernen; um volle Herrschaft über das unmittelbare Gesangsorgan, den Kehlkopf und die Lungen zu erhalten, muß er seinen ganzen Körper vollkommen in seine Gewalt bekommen. Für den zweckmäßigsten Unterricht nach diesen beiden Seiten hin, ist daher sogleich im Anfange der eigentlichen Stimmbildungsstudien zu sorgen.

Der Sprachunterricht wird von der rein physischen Ausbildung des Sprachorganes bis zur genauen Belehrung über die Konstruktion des Verses, die Eigenschaften des Reimes und endlich den rhetorischen und poetischen Gehalt des dem Gesange zu Grunde liegenden Gedichtes vorschreiten. Der gymnastische Unterricht aber wird sich, von der für die Tonbildung nöthigen Belehrung der Körperhaltung ausgehend bis zur Entwickelung der plastischen
8./176. und mimischen Fähigkeit, den Erfordernissen jeder dramatischen Aktion zu entsprechen, erstrecken. Diese Erweiterung des Gesammtunterrichtes ist unerläßlich, wenn er nicht einseitig seinen wahren Zweck aus dem Auge verlieren soll.

Der gänzliche Mangel an Ausbildung in diesen Zweigen ist es, was die meisten unserer heutigen Opernsänger so unfähig für höhere Kunstaufgaben macht. Es ist unglaublich, auf welche Gleichgiltigkeit gegen den „Text" ihrer Arien man bei ihnen trifft; kaum verständlich, oft gänzlich unverständlich ausgesprochen, bleibt der Vers und sein Inhalt, wie dem Publikum (wenn dieses sich nicht durch Nachlesen im Textbuche hilft) so auch dem Sänger selbst fast ganz unbekannt, und es ergiebt sich schon aus diesem Umstande ein dumpfer fast blödsinniger Zustand seiner Geistesbildung, welcher das Befassen mit ihm, unter Umständen, zu einer gerade-

weges beklemmenden Pein macht. Daß ein Sänger, der den Inhalt des Gedichtes und der darzustellenden Situation nicht wahrhaft kennt, sondern dafür das herkömmliche Belieben der Opernroutine substituirt, auch in seiner plastischen und mimischen Aktion eigentlich nur sinnlose Gewohnheiten nachahmen kann, ergiebt sich von selbst.

8./176. Indem ich bisher nur den praktischen Zweck der Ausbildung von Sängern, welche fähig wären, bei den beabsichtigten Musteraufführungen mitzuwirken, verfolgte, gelangte ich wiederholt bereits an die Grenzen der reinen Gesangsschule, an welchen diese sich einerseits in das weitere Gebiet der Musik, andererseits, durch die zuletzt aufgestellte Forderung, mit dem Gegenstande des Unterrichtes einer reinen Theaterschule berührt. Es ist unerläßlich, und ent-

8./177. spricht zugleich der mir gestellten Aufgabe diese Grenzen dem Plane nach folgerichtig zu erweitern, und die Nöthigung zu allmählicher späterer Ergänzung klarer zu machen, sowie im Voraus die Mittel hierzu zu bestimmen.

Keinem Musiker, möge er sich für die Ausübung seiner Kunst einem Spezialfach widmen, welchem er wolle, kann ein im Anfange seiner Ausbildung empfangener Gesangsunterricht anders, als vom höchstem Vortheile sein. Die Vernachlässigung des Gesanges rächt sich in Deutschland nicht nur an den Sängern, sondern selbst an den Instrumentalisten, am meisten aber auch an den Komponisten. Wer nicht selbst zu singen versteht, kann nicht mit voller Sicherheit für den Gesang schreiben, noch auf einem Instrumente den Gesang nachahmen. Inwieweit jeder Musiker an der Gesangsbildung sich betheiligen sollte, dürfte einzig von der Beschränkung seines Stimmorganes abhängen. Jeder Mensch, namentlich der mit musikalischer Neigung begabte, besitzt an seinem Sprechorgane das Material, durch dessen möglichste Ausbildung er sein Innewerden der wahren Eigenschaften des Gesanges wenigstens so weit entwickeln sollte, daß sie ihm nicht fremd, sondern seinem Bewußtsein innig bekannt wären. Die menschliche Stimme ist die praktische Grundlage aller Musik und, soweit diese sich auf dem ursprünglichen Wege entwickeln möge, immer wird doch die kühnste Kombination des Tonsetzers, der gewagteste Vortrag des Instrumentalvirtuosen an dem rein Gesanglichen schließlich das Gesetz für seine Leistungen wieder

8./340. aufzufinden haben. Ein Instrument gut spielen, heißt für ihn, auf demselben gut singen können.

8./177. Ich glaube daher, daß der Elementarunterricht im Gesange für jeden Musiker obligatorisch gemacht werden muß und würde

demnach in der geglückten Organisation einer Gesangsschule, nach den bezeichneten Normen, auch die Grundlage der beabsichtigten allgemeinen Musikschule erblicken. Sie würde daher zunächst an derjenigen Grenze zu erweitern sein, an welcher wir sie bei der Notwendigkeit, den Sänger in den Elementen der Harmonielehre und Anleitung zur Analyse der musikalischen Kompositionen zu unterweisen, angelangt sahen.

8./178. Hier muß ich aber sofort ausdrücklich betonen, daß ich den Charakter unserer Anstalt nur als den einer rein praktischen Schule zur Ausbildung der Vortragsmittel von Werken klassischen und deutschen Musikstyles festhalte; die eigentliche musikalische Wissenschaft mit ihren Zweigen zugleich in einer Musikschule vertreten zu wollen, müßte von dem wichtigsten Zwecke, den Werken zu ihrer vollendeten Aufführung zu verhelfen, gänzlich ableiten, ihre Wirksamkeit lähmen und verwirren. Was dagegen dem Jünger der Musik, der die leicht ihm zugänglichen Lehren der musikalischen Wissenschaft überall in Deutschland besser und gründlicher als in Frankreich und Italien erlernen kann, von je nothgethan hat, ist die Gesetze des schönen und richtigen Ausdruckes sich zum Bewußtsein zu bringen, nach welchen er das Erlernte anzuwenden hat.

8./179. Indem ich also den eigentlichen theoretischen Kompositionsunterricht, als Harmonielehre und Kontrapunktlehre, aus dem praktischen Lehrplane der zu bildenden Musikschule verweise und auf den stillen persönlichen Verkehr zwischen dem lernbegierigen Schüler und dem leicht zu erkiesenden Lehrer beschränke, fasse ich desto schärfer die Mittel der Geschmacksbildung für das Schöne und Ausdrucksvolle ins Auge und erkenne hierfür einzig als fördernden Weg die Anleitung zur richtigen und schönen Vortragsweise.

In dieser Beziehung hatten wir zu allernächst für den Gesang zu sorgen, weil dessen Ausbildung, nach meiner Meinung an und für sich die Grundlage aller musikalischen Bildung, wie sie von besonderer Schwierigkeit, auch in Deutschland am meisten vernachlässigt ist.

8./199. Schon die Erfahrung, daß in keinem deutschen Konservatorium die Gesangslehre mit wahrhaftem Erfolge gepflegt worden ist, muß uns diese Schwierigkeit bezeugen. Gewiß ist es, daß kein Studium einer so angelegentlichen persönlichen Aufmerksamkeit bedarf als der Gesangsunterricht. Bis zu einer wirklich fehlerfreien Entwickelung der menschlichen Stimme, namentlich in Deutschland, und unter dem Einflusse der deutschen Sprache, er-

fordert es der unausgesetzten, bis in das Einzelnste gehenden Überwachung, der mühseligsten und geduldprüfendsten Übungen.

Während für alle Instrumente die Gesetze der Technik ihrer Erlernung durchaus fest begründet sind und von jedem Exekutanten eines Instrumentes dem Schüler nach sicheren Normen gelehrt werden können, ist die Technik des Gesanges noch heute geradewegs ein Problem, welches durch unsere Schule daher erst entgiltig gelöst werden soll. Die Bildung tüchtiger Hilfslehrer unter einem seiner Aufgabe vollkommen gewachsenen Gesangs-
8./200. direktor wird zuvörderst als unerläßlich in Betracht zu ziehen sein. Der eigentliche Gesangsunterricht kann, wie der der anderen Instrumente, nur ein privater d. h. einzeln, nicht kollektiv zu ertheilender sein. Den vorhandenen und sonst noch zu berufenden Gesangslehrern, welche mit der Zeit aus den gebildeten Schülern selbst am besten sich werden gewinnen lassen, würde zunächst eine reiflich zu erwägende Verständigung über Annahme und Feststellung der zweckmäßigsten Methode aufzugeben sein. Dem Gesangsdirektor liegt es ob, die Durchführung dieser Methode durch genaueste Beaufsichtigung des einzelnen Unterrichtes der Schüler zu überwachen und zu berichtigen. Ich halte es daher für unerläßlich, erst diesen Erfolg, nämlich, ob es uns gelingen werde, eine zweckmäßige Methode für Gesangsausbildung als vollkommen bewährt und entgiltig festzustellen, in Geduld abzuwarten und alle Sorgfalt ihm einzig zuzuwenden, ehe wir das Institut zu erweitern gedenken. Erreichen wir dieses Eine, ist eine Gesangsschule auf überzeugend sicherer Grundlage und mit unwiderleglichem Erfolge gekrönt, zustande gebracht, so ist das schwierigste, nirgends nur richtig noch begriffene Problem gelöst und der feste Grund zu jeder weiteren Ausbildung der Anstalt gelegt.

Deklamation.

Wie in den Elementen des Gesanges Sprache und Ton sich berühren, reichen bei seiner höheren Ausbildung und Anwendung
8./201. Musik und Poesie sich die Hand. Zunächst schon um den Ton auszubilden, bedarf es der Mitwirkung der Sprache, jedoch hier nur erst nach der untergeordneten sinnlichen Bedeutung des Wortes, so daß eben für den Elementarunterricht der Stimmbildung der Gesangslehrer selbst für die Erfordernisse des Sprachunterrichtes genügen muß. Stellt sich der Erfolg unserer bis dahin gerichteten Bemühungen als günstig heraus, so wird nun hierfür, auf dem höheren Stadium der Gesangsausbildung angelangt, die

Mitthilfe eines Lehrers der Sprache und Deklamation nöthig. Zunächst bloß für den Unterricht des Sängers herangezogen, würde seine Bedeutung und Wirksamkeit uns von selbst darauf hinweisen, seine Thätigkeit auch auf die Ausbildung der reinen Schauspielkunst auszudehnen und gelänge es, hierfür einen besonders befähigten und gebildeten Mann zu finden, so würde diesem die Direktion der wirklichen Theaterschule zu übergeben sein, welche meines Erachtens vervollständigt sein würde, wenn ihm ein Unterlehrer für die rein sprachlichen und deklamatorischen Studien, sowie ein den höheren Anforderungen der plastischen und mimischen Ausbildung des Schülers entsprechender, wirklich gebildeter Ballet-meister beigegeben würde. Der Mitgenuß des Unterrichtes der reinen Schauspielschule würde nun wiederum dem Zöglinge der Gesangsschule zu Gute kommen, dessen Fähigkeiten bis zum Erfassen der dramatischen Laufbahn entwickelt sind; so daß mit der Konstituirung der Theaterschule die zweite Phase des Ausbaues der ganzen Bildungsanstalt, deren erste die reine Gesangsschule einnahm, ihren Abschluß gefunden haben würde.

Deutscher Singschauspieler und italienischer Sänger.

9./239. Und nun zurück zu unserem „Opernsänger". Unter diesem verstehen wir gegenwärtig den eigentlichen Sänger, von welchem nie mehr ein Auftreten im rezitirenden Schauspiele verlangt, und dem es mit Lächeln nachgesehen wird, wenn er den in der Oper etwa doch noch vorkommenden Dialog so ungeschickt spricht, wie dieß keinem Schauspieler erlaubt sein würde.

Dieß war beim Entstehen und während einer langen Zeit der Ausbildung der deutschen Oper anders. Diese hatte fast den gleichen Ursprung wie das französische Vaudeville und ward von denselben Schauspielern ausgeführt, welche zugleich jede Gattung des rezitirenden Dramas spielten. Selbst nachdem die früheren anspruchslosen kleineren Gesangsstücke, welche dem Singspiele seinen Namen gaben, die bedeutende Ausdehnung der spätern Oper erhalten hatten, blieben die Sänger zugleich, selbst für bedeutenste Fächer desselben, dem Schauspiele angehörig.

K. M. von Weber übernahm die Einrichtung einer deutschen
9./240. Oper in Dresden noch unter der Mitwirkung des gleichen Personales des Schauspieles: den erst vor kurzem gestorbenen Schauspieler Genast sah ich zu seiner Zeit in Leipzig in den ersten Rollen des Schauspieles wie der Oper auftreten, und die Brüder Emil und Eduard Devrient eröffneten ihre theatralische Laufbahn noch als

Sänger und Schauspieler zugleich. Für diese sehr rühmliche Gattung von Darstellern, wurden zu ihrer Zeit die ursprünglich für italienische Gesellschaften geschriebenen Mozartschen Opern in deutscher Übersetzung mit, den Rezitativen untergeschobenen Dialogen eingerichtet, und diese Dialoge; der gewohnten natürlichen Lebhaftigkeit wegen, sogar durch Zusätze erweitert. Auf solche Weise treten auch diese Opern in die Genreordnung der Produkte der eigentlichen französischen Oper ein, welche nur übersetzt zu werden brauchten, um mit Werken wie „Wasserträger", „Josef" u. s. w. uns, neben der „Entführung", „Don Juan" und „Figaro", unserer Oper ein Repertoir zu liefern, welches sehr wohl durch eine gut kombinirte Schauspielgesellschaft unterhalten werden konnte.

Nur eine sogenannte „Coloratur-Sängerin" mußte man sich alsbald besonders zulegen: — denn hier galt es einer spezifischen Kunstfertigkeit —, deren Erwerbung und Unterhaltung alle Ausbildung der eigentlichen mimischen Anlagen auszuschließen schien, und deßhalb einer in ihrem Fache als solcher geschickten Schauspielerin nicht wohl zugemuthet werden konnte. Zu ihr gesellte sich alsbald auch der Coloratur-Tenor, welchen man noch heute den „lyrischen" Tenor nennt, zum Unterschiede vom „Spiel-Tenor", welcher lange Zeit hindurch zugleich Schauspieler sein durfte. Diese beiden seltsamen Wesen, welche vom übrigen Personale eines Theaters in einer gewissen, sowohl der Stupidität wie der Virtuosität geweihten Absonderung lebten, sind nun die eigentlichen Angelpunkte der modernen Oper, und das Verderbniß namentlich der deutschen Oper geworden. — Als die fürstlichen Höfe ihren Luxus zu beschränken hatten, und die bis dahin von ihnen unterhaltenen italienischen Sängertruppen entlassen mußten, sollte das spezifische Repertoir der italienischen Oper nun auch von deutschen Schauspielergesellschaften bestritten werden. Hier ging es denn ohngefähr so her, wie ich es zu seiner Zeit bei der sonst so berühmten katholischen Kirchenmusik in Dresden erlebte, als dort die italienischen Kastraten entlassen wurden oder ausstarben, und nun die armen böhmischen Kapellknaben die für jene gräulichen Virtuosen-Kolosse berechneten Bravourstücke, von denen man nicht lassen zu können glaubte, in kläglicher Weise verarbeiten mußten. Jetzt
9./241. sang denn die ganze Oper „Coloratur" und der „Sänger" ward ein geheiligtes Wesen, dem man zu sprechen bald nicht mehr zumuthen durfte: wo noch Dialog bestand, mußte er gekürzt, auf ein nichtssagendes Minimum reduziert werden. Was dagegen von Worten und Sprache für den reinen Gesang übrig blieb, ward endlich zu dem Kauderwelsch, das wir heut' zu Tage in der Oper zu

hören bekommen und für welches man sich die Mühe der Übersetzung gänzlich ersparen dürfte, da doch Niemand versteht, welcher Sprache es angehört.

Hörten Göthe und Schiller, wie sie zu ihrer Zeit durch Aufführungen der „Iphigenia" (von Gluck) und des „Don Juan" zu ungemeinen Hoffnungen angeregt wurden, jetzt solch eine „Propheten"- oder „Trovatore"-Aufführung unserer Tage, so würden sie über den früheren Eindruck als einen jetzt schnell zu berichtigenden Irrthum jedenfalls verwunderlich lachen müssen. Will ich dagegen meine Ansichten in Betreff einer gänzlichen Neugeburt dieses Opernwesens, durch welche es seiner damals geahnten edlen Bestimmung zugeführt werden könne, jetzt Denjenigen, durch welche sie einzig erreichbar ist, zur herzlichen Erwägung vorlegen, so führe ich unsere Sänger zunächst eben auf den Ausgangspunkt ihrer jetzt so entarteten Kunst zurück, dorthin, wo wir sie als wirkliche
9./242. Schauspieler noch antreffen. Hier wird es sich dann zeigen, wodurch unser Theatersänger von dem italienischen Opernsänger so durchaus verschieden ist, daß die natürliche Aufgabe beider in einander mischen zu wollen eben zu der unsinnigen heutigen Opernsingerei führen mußte.

Die italienische Oper ist das allerdings sonderbar ausgeschlagene Produkt einer akademischen Grille, nach welcher man vermeinte, wenn man den versifizirten Dialog einer, etwa dem Seneca nachgebildeten, theatralischen Aktion nur in der Weise, wie es mit den kirchlichen Litaneien geschieht, psalmodirend absingen ließe, so würde man sich auf dem richtigen Wege auch zur Wiederherstellung der antiken Tragödie befinden, sobald man nämlich zugleich dafür sorge, daß Chorgesänge und Ballettänze, zur gehörigen Unterbrechung, einträten. Der mit affektirtem Pathos, geschraubt und unnatürlich rezitativisch dialogisirende Sänger war demnach hier der Ausgangspunkt für die praktische Ausführung: da sein Psalmodiren unerträglich langweilig wurde, erlaubte man ihm bald durch Produktion seiner vom Texte endlich ganz abzulösenden Gesangskunststücke sich und das Publikum für die unlohnende Mühe des Rezitatives zu entschädigen; ganz so, wie dem steif antikisirenden Tänzer endlich die Pirouette und das Entrechat zugestanden wurden. Mit sehr natürlicher Folgerichtigkeit hat sich hieraus eine Gesangsvirtuosität ausgebildet, wie sie schließlich am allerbesten durch besonders hierfür zubereitete menschliche Instrumente, als welche wir die Kastraten anzusehen haben, kultivirt wurde. — Was hat nun unser ehrlicher deutscher Sing-Schauspieler mit diesem wunderlichen Subjekte der italienischen

Gesangskunst gemein? Möge diese Kunst unter der Pflege vorzüglicher Meister sich selbst anmuthig und wahrhaft reizend ausgebildet haben, so ist sie der Anlage des Deutschen doch in jeder Hinsicht fremd. Kann er sich sie aneignen, so ist dieß doch nur eben dadurch möglich, daß er seine natürliche Anlagen aufgiebt und sich italienisirt, wovon wir mancherlei Beispiele erlebt haben: aber von allem deutsch theatralischen Vorhaben ist er doch damit
9./243. ausgeschieden. Ist der italienische Gesang in deutschen Kehlen möglich, so kann dieß doch nur auf Grund der zugleich angeeigneten italienischen Sprache sein; denn keine andere Sprache, als eben diese, konnte bei der Ausbildung des Gesanges eine so sinnliche Lust am reinen Vokalismus, musikalisch bezeichnet am sogenannten Solfeggio, aufkommen lassen, und unterstützen. Und diese Lust am sinnlichen Stimmtonschwelgen, wie sie sich nur im pathetischen Gesange vollständig sättigen kann, ist bei den Italienern so groß, daß die Anlage dieses so reich begabten Volkes auch für den populären Styl des fast nur geplauderten Buffo-Genre's verhältnismäßig nur äußerst spärlich gepflegt wurde, während der weinerlich dehnende und verzierende Affekt, das eigentliche Lamento des vermeintlichen tragischen Styles, selbst den genialsten Produkten auf jenem niederen Gebiete immer vorgezogen blieb.

Einzig von Frankreich her erhielt unser deutsches Singspiel eine tauglich assimilirbare Nahrung; denn in vieler Beziehung war der Franzose von der Aneignung des italienischen Gesanges durch den Charakter seiner Sprache, wie durch die Herkunft seines auf diesen Charakter begründeten Vaudeville's, in ähnlicher Weise wie der Deutsche ausgeschlossen. Dafür war es denn auch in Frankreich, wo ein Deutscher — Gluck — wenigstens durch Bekämpfung des italienischen Gesangsgeistes im Betreff der „Arie" gewisse Prinzipien der Natürlichkeit im dramatischen Gesange zu einer fast feierlichen Beachtung bringen konnte. — Daß Gluck's Ausgangspunkt für seine, so angesehenen Reformbestrebungen in der französischen „Tragédie" liegen mußte, ließ allerdings seine Bemühungen ohne wirklichen Erfolg für die Ausbildung eines gesunden deutschen Opernstyles. — Während die so genannte „große", nähmlich die, neben Arien und Ensemblestücken rezitativisch also durchweg gesungene Oper, uns immer ein fremdes Wesen blieb, bildete sich das uns eigene Element immer nur noch durch das erweiterte Singspiel aus. Und hier ist es anzufassen, namentlich sind von hier aus unsere Sänger zu geleiten, wenn wir gesund auf eigenen Füßen stehen wollen.

9./244. Zu allererst haben wir uns somit darüber klar zu werden, was

im gesungenen deutschen Drama unter dem „Gesange" einzig zu verstehen sein kann. Die deutsche Sprache, deren wir uns nun doch einmal bedienen wollen, giebt uns diesen nöthigen Verstand deutlich genug zur Hand. Mit dieser Sprache verbunden ist der italienische „Canto" unausführbar, und wir müssen ihm, sei er auch noch so süß und reich, wie er unseren Schwelgern dünken mag, durchaus entsagen. Wollen wir mit diesem Gesange noch unsere Sprache reden, so wird diese zu einem verzerrten Wuste unverständlich artikulirter Vokale und Konsonanten, welche, ohne als Sprache verstanden zu werden, wiederum jenem Gesange nur hinderlich sind und ihn entstellen.

Daß selbst nur erträgliche deutsche Sänger jetzt immer seltener werden, rührt nicht von einer etwa zunehmenden Unfähigkeit der Deutschen, sondern von ihrer verkehrten Abrichtung zu wiederum unsinnigen Leistungen her.

Wenn ich mir jetzt Sänger für eine möglichst richtige Aufführung meiner dramatischen Arbeiten aufsuche, so ist es nicht etwa der anzutreffende Mangel an „Stimmen", was mich ängstigt, sondern die überall vorauszusetzende gänzliche Verbildung derselben in einer Vortragsmanier, welche alle gesunde Sprache ausschließt. — Da unsere Sänger nicht natürlich aussprechen, kennen sie auch meistens den Sinn ihrer Reden gar nicht, und der Charakter der von ihnen zu gebenden Rolle wird ihnen somit nur nach allgemeinen schattenhaften Umrissen bekannt, in welchen sie sich ihnen im Lichte gewisser banaler Opernkonventionen zeigt. Bei dem hieraus entstehenden irrsinnigen Herumtappen treffen sie dann für den Zweck des Gefallens auf nichts anderes, als die hie und da zerstreuten Tonaccente, auf welche sie nun mit stöhnendem Athemzuge ihre Stimme, so gut es geht, loslassen, und vermeinen jetzt recht „dramatisch" gesungen zu haben, wenn sie die Schlußnote der Phrase mit emphatischer Rekomandation an den Applaus preisgeben.

9./245. Es war mir nun fast erstaunlich zu erfahren, wie schnell ein solcher Sänger, bei nur einiger Begabung und gutem Willen, von dem Unsinne seiner Gewohnheiten zu befreien war, sobald ich ihn auf das Wesentliche seiner Aufgabe in aller Kürze hinleitete. Hierfür bestand mein nothgedrungen einfaches Verfahren darin, daß ich ihn unter dem Singen wirklich und deutlich sprechen ließ, die Linien der Gesangsbewegung ihm aber dadurch zum Bewußtsein brachte, daß ich in vollkommen gleichmäßiger, ruhiger Betonung die hierfür geeigneten längeren Perioden, in welchen er zuvor mehrere Male leidenschaftlich

respirirt hatte, auf demselben einen Athem von ihm singen ließ, worauf ich, wenn dieß gut ausgeführt war, die Bewegung der melodischen Linie durch Anschwellung und Accent nach dem Sinn der Rede seinem natürlichen Gefühle selbst zu leiten übergab. — Hier war es mir, als ob ich an dem Sänger die wohlthätige Wirkung der Rückkehr einer überreizten Empfindung zu ihrer natürlichen Strömung wahrnähme, als ob ihr zuvor unnatürlich gehetzter und gespreitzter Gang jetzt, in seine richtige Bewegungsnorm zurückgeleitet, ihm zu einem unwillkürlichen Wohlgefühle von sich selbst geworden wäre; und ein ganz bestimmter physiologischer Erfolg zeigte sich sofort, als Ergebniß dieser Beruhigung, durch das Verschwinden des eigenthümlichen Krampfes, welcher unsern Sängern die sogenannten Gaumentöne abnöthigt, — diesen Schrecken unserer Gesangslehrer, dem sie vergeblich beizukommen suchen, während hier nur eine einfältige Neigung zum Affektiren zu bekämpfen ist, wie sie dem Sänger unwiderstehlich in Besitz nimmt, sobald er glaubt nicht mehr natürlich sprechen sondern eben „singen" zu sollen, wobei er dann glaubt, es „recht schön" machen zu müssen, d. h. sich zu verstellen.

Ich glaube, daß jeder gut geartete deutsche Sänger einer ähnlichen schnellen Heilung oder selbst Wiedergeburt fähig ist, und halte es für gänzlich vergebliche Mühe die Künste unserer Gesanglehrer an solche zu verschwenden, welche der von mir angedeuteten An-

9./246. leitung nicht alsbald nachzukommen vermögen.

9./247. In diesem Betreffe müssen wir nun erkennen, daß es eine unsinige Forderung an unseren heutigen Opernsänger ist, von diesem zu verlangen, er solle natürlich singen und spielen, wenn ihm das unnatürliche Beispiel vorgelegt wird. Das Unnatürliche unserer Oper liegt nun aber in der völligen Unklarheit ihres Styles, welcher nach zwei gänzlich entgegengesetzten Seiten unentschieden dahinschwankt; und diese zwei Seiten bezeichne ich kurzweg als: italienische Oper (mit Canto und Recitativo) und: deutsches Singspiel auf der Basis des dramatischen Dialoges.

9./248. Nach dem vorangehend Nachgewiesenen hatte der Deutsche die italienische Oper vollständig sich fern zu halten und dagegen einzig das deutsche Singspiel auszubilden. Dieß ist auch von unseren besten Tonsetzern geschehen: wir haben Mozart's „Zauberflöte", Beethoven's „Fidelio" und Weber's „Freischütz". Diesen Werken fehlt einzig, daß hier der Dialog noch nicht gänzlich Musik werden konnte.

Italienisches und deutsches Publikum.

5./34. Um das hier Angedeutete am kenntlichsten zu machen, verweise ich z. B. auf den ungeheuern Unterschied zwischen einem deutschen und einem italienischen Theaterpublikum. Die italienischen Operntheater haben sich ihre Originalität bewahrt, und zwar einem Publikum gegenüber, welches im Theater gegenwärtig nur noch die sinnlichste Zerstreuung sucht. Dieses Publikum wendet seine Aufmerksamkeit während des vorgegebenen Dramas nur den glänzendsten Partieen der eben gefeierten Prima Donna oder ihres singenden Nebenbuhlers zu: den übrigen Verlauf der Oper *beachtet* es so gut wie *gar nicht*, sondern verwendet den eigentlichen Theaterabend zu gegenseitigen Besuchen in den Logen und laut geführter Privatunterhaltung.

Die Opernkomponisten sahen sich dieser Sitte des Publikums gegenüber von jeher veranlaßt, ihre künstlerische Produktivität nur auf jene bezeichneten Partieen der Oper zu verwenden, während sie alles Dazwischenliegende, namentlich die Chöre und die Partieen sogenannter Nebenpersonen, mit der absichtlichsten Nachlässigkeit durch banale, ewig sich wiederholende, gänzlich nichtssagende Lückenbüßer ausfüllten, die eben nur den Zweck eines Geräusches während der Unterhaltung des Publikums erfüllen sollten.

Ein deutsches Publikum ist dagegen gewohnt, seine Aufmerksamkeit unausgesetzt der Darstellung zuzuwenden, es vernimmt daher mit demselben antheilsuchenden Bemühen wie die Hauptpartieen auch jenes *nichtssagende Tongeräusch* und empfängt somit das als baare Goldmünze, was der Komponist mit *vollem Bewußtsein als blecherne Zahlpfennige* ausgab. — Wie
5./35. müssen wir nun jenem italienischen Ausländer erscheinen? Gewiß sehr lächerlich, und das ist höchst ärgerlich: denn unserem aufmerksamen Hinhorchen auf sein falsches Kunstwerk lag in Wahrheit ein edles künstlerisches Schicklichkeitsgefühl zu Grunde. Erkennen wir aber hieran, in welche Armuth und Unselbstständigkeit wir versunken sind!

Der geistige Gehalt.

Wollt ihr den „Canto" der Italiener, so schickt eure *selten* hierfür geeigneten Stimmen nach Italien! Was der Deutsche braucht, um ihn seinen natürlichen Anlagen gemäß für den, diesen wirklich entsprechenden dramatischen Gesangstyl auszubilden, besteht in etwas ganz anderem und dem dort nöthig dünkenden Instruktionsapparate durchaus verschiedenem. Denn Alles, dessen der deutsche

Sing-Schauspieler zum Wiedergewinn seiner schändlich verwahrlosten, guten Natürlichkeit im Sprechen wie im Singen bedarf, liegt einzig auf dem geistigen Gebiete der ihm nöthigen Bildung.

Unter diesem geistigen Gebiete verstehe ich nun ganz gewiß nicht die Domäne unserer Musik- und Theaterschulen.

Ist dem Schauspieler und Sänger selbst eine umfassende Bil-
9./247. dung zu eigen, so ist dieß desto besser für ihn, eben als gebildeten Menschen überhaupt. Gar keinen Einfluß kann diese Bildung aber auf die gesunde Ausbildung seiner spezifischen Kunst haben; das Richtige in dieser wird ihm nur vermöge seines durch das richtige Beispiel angeleiteten und bestimmten mimischen Darstellungstriebes eingegeben. Auf dieses Beispiel kommt es an, und im hier zunächst berührten besonderen Falle verstehen wir darunter das Werk des dramatischen Musikers.

8./235. Was kein Gesanglehrer der Welt lehren kann, fanden wir einzig an dem Beispiele der Lösung solcher bedeutenden Aufgaben zu erlernen möglich. — Worin aber bestehen nun diese Aufgaben, für welche unsere Sänger den richtigen Styl eben noch nicht gefunden haben? Sie stellen sich zunächst als eine, ihnen ungewohnte Forderung an die physische Ausdauer ihrer Stimme dar, und will der Gesanglehrer hier nachhelfen, so glaubt er — und von seinem Standpunkte aus mit Recht — eben nur zu mechanischen Kräftigungsmitteln des Organes, im Sinne einer absoluten Vernatürlichung seiner Funktionen schreiten zu müssen.

Hierbei ist die Stimme, wie für die erste Grundlage ihrer Bildung auch gar nicht anders verfahren werden darf, nur als menschlich-thierisches Organ aufgefaßt; soll nun im Gange der weiteren Ausbildung endlich die musikalische Seele dieses Organes entwickelt werden, so können hierfür immer nur die gegebenen Beispiele der Stimmanwendung zur Norm dienen, und auf die hierin gestellten Aufgaben kommt es demnach für alles Weitere an. Nun ist aber bisher die Gesangsstimme einzig nur nach dem Muster des italienischen Gesanges ausgebildet worden; es gab keinen anderen. Der italienische Gesang war aber vom Geiste der italienischen Musik eingegeben; diesem entsprachen zur Zeit ihrer Blüthe am vollkommensten die Kastraten, weil der Geist dieser Musik nur auf sinnliches Wohlgefühl, ohne alle eigentliche Seelenleidenschaft gerichtet war, wie denn auch die männliche Jünglingsstimme, der Tenor, zu jener Zeit fast gar nicht, oder, wie es später der Fall war, im falsettirenden kastratenhaften Sinne verwendet wurde.

8./236. Nun hat sich aber die Tendenz der neuen Musik unter der unweigerlich anerkannten Führung des deutschen Genius, namentlich mit Beethoven, zu der Höhe wahrer Kunstwürde erst dadurch erhoben, daß sie nicht nur das sinnlich Wohlgefällige sondern auch das geistig Energische und tief Leidenschaftliche in das Bereich ihres unvergleichlichen Ausdruckes gezogen hat.

Wie muß sich das nach der früheren Musik-Tendenz ausgebildete männliche Stimmorgan nun zu den von der heutigen deutschen Kunst gebotenen Aufgaben verhalten? Auf sinnfälliger, materieller Basis entwickelt, kann es hier nur Ansprüche an wiederum rein materielle Stärke und Ausdauer erblicken, und für diese die Stimmen abzurichten erscheint daher dem heutigen Gesanglehrer die wichtige Aufgabe. Wie irrthümlich hier verfahren wird, läßt sich leicht denken, denn jedes nur auf materielle Kraft abgerichtete männliche Gesangsorgan wird beim Versuch der Lösung der Aufgaben der neueren deutschen Musik, wie sie in meinen dramatischen Arbeiten sich darbieten, sofort erliegen und erfolglos sich abnutzen, wenn der Sänger dem geistigen Gehalte der Aufgabe nicht vollkommen gewachsen ist. Das allerüberzeugendste Beispiel hierfür gab uns Schnorr, und um ganz deutlich zu bezeichnen, um welche tief gehende und gänzlich trennende Unterscheidung es sich hier handelt, führe ich meine Erfahrung von jener Stelle des „Tannhäuser" im Adagio des zweiten Finale's („zum Heil den Sündigen zu führen") an. Hat in unserer Zeit die Natur ein Wunder von männlich schönem Stimmorgan hervorgebracht, so ist dieß die nun seit vierzig Jahren fortwährend kräftig und klangvoll andauernde Tenorstimme Tichatscheck's. Wer noch kürzlich von ihm im „Lohengrin" die Erzählung vom heiligen Graal in edelst klangvoller, erhabener Einfachheit vorgetragen hörte, der war wie von einem wirklich erlebten Wunder tief ergriffen und gerührt.

Jene Stelle im „Tannhäuser" mußte ich aber bereits nach der ersten Aufführung derselben, vor nun so langer Zeit, in Dresden streichen, weil Tichatscheck, der damals im glänzendsten Kraftbesitze seiner Stimme war, den Ausdruck dieser Stelle, als den einer
8./237. extatischen Zerknirschung, der Anlage seines dramatischen Talentes nach, sich nicht aneignen konnte, und dagegen einigen hohen Noten gegenüber in rein physische Erschöpfung gerieth. Wenn ich nun bezeuge, daß Schnorr diese Stelle nicht nur mit dem erschütterndsten Ausdrucke vortrug, sondern auch dieselben energischen hohen Schmerzenstöne mit wahrhafter Klangfülle und vollkommener Schönheit zu Gehör brachte, so will ich damit gewiß nicht

Schnorr's Gesangsorgan über das Tichatscheck's, in dem Sinne, als ob es dieses an natürlicher Gewalt übertroffen hätte, setzen, sondern ich vindizire ihm eben, dem ungemein ausgestatteten Naturorgane gegenüber, die von uns empfundene Unerschöpflichkeit im Dienste des geistigen Verständnisses.

8./229. Mit dieser Darstellung des „Tannhäuser" hatte Schnorr meine innigste künstlerische Absicht durchaus verwirklicht. Ich hatte an diesem Abende einen Blick in mein eigenes Schaffen geworfen, wie er wohl selten, vielleicht nie noch einem Künstler ermöglicht worden. Hier tritt dann eine heilige Ergriffenheit ein, gegen die man sich in erfurchtsvollem Schweigen zu verhalten hat.

5./199. Ich erkläre nun, daß keinem, selbst nicht dem bedeutendsten Schauspieler unserer und der vergangenen Zeiten, die Aufgabe einer vollkommenen Darstellung des Tannhäuser, wie ich sie verlange, zu lösen gelingen kann, und antworte nun der Frage, wie ich es für möglich halte, daß ein Opernsänger sie lösen solle, einfach dahin, daß eben nur der Musik der Entwurf solch' einer Aufgabe geboten werden durfte, und nur, eben durch die Musik, ein dramatischer Sänger sie zu lösen im Stande sein kann. Wo der Schauspieler in den Mitteln der Rezitation vergebens nach dem Ausdruck suchen würde, der ihm einen solchen Charakter gelingen lassen sollte, bietet sich dieser Ausdruck ganz von selbst in der Musik dem Sänger dar, und von diesem verlange ich daher nur, daß er mit rückhaltloser Wärme auf die von mir ihm gebotene Aufgabe eingehe, um gewiß zu sein, daß er sie lösen werde. — Nur muß ich namentlich vom Sänger des Tannhäuser ein gänzliches Aufgeben und Vergessen seiner bisherigen Stellung als Opernsänger verlangen; als solcher darf er gar nicht an die Möglichkeit einer Lösung der gestellten Aufgabe denken.

Besonders auf unseren Tenorsängern haftet, vom Vortrage der gewöhnlichen Tenorpartieen her, ein völliger Fluch, der sie uns gemeinhin nicht anders als unmännlich, weichlich und vollständig energielos erscheinen läßt. Sie sind unter dem Einfluße und in
5./200. Folge gewöhnlich geradezu verbrecherischen Ausbildung ihres Stimmorganes, während der ganzen Dauer ihrer theatralischen Laufbahn so ausschließlich daran gewöhnt, sich nur mit den allerkleinsten Details der Gesangsmanier zu befassen und ihnen einzig ihre Aufmerksamkeit zu widmen, daß sie auf der Bühne selten zu etwas Anderem gelangen, als sich entweder zu sorgen, ob jenes G oder As hübsch herauskommen werde, oder darüber sich zu freuen, daß das Gis oder A gehörig „gesessen" hat.

Ich gehe nun in meiner Voraussetzung so weit zu hoffen, daß, wenn das Studium des Tannhäuser in der Weise geleitet wird, wie ich es angegeben (5./195. ff.) habe, eine Veränderung in den Gewohnheiten und Begriffen des Sängers zu Gunsten der Aufgabe sich geltend machen werde, nur dann aber kann ich einen durchaus günstigen Erfolg seiner Bemühung erwarten, wenn diese Veränderung zu einer vollständigen Revolution in ihm und seiner bisherigen
5./201. Auffassungs- und Darstellungsweise führt. Er halte mir nicht entgegen, daß ihm auch schon Aufgaben geboten worden seien, die an seine Darstellungsgabe ungewöhnliche Anforderungen machten, da ich ihm beweisen könnte, daß z. B. in den Meyerbeer'schen Opern der von mir gerügte Charakter der modernen Tenorsänger, bei der ganzen Anlage, für Mittel und Zweck mit höchster Klugheit als unveränderlich berücksichtigt worden ist. Wer mir also auf seine bisherigen Erfolge in den genannten Opern gestützt, den Tannhäuser darstellen wollte, der würde gerade Das aus dieser Rolle machen, wovon sie das volle Gegentheil ist.

5./202. Die schwierigsten Aufgaben neben Tannhäuser fallen wohl den beiden Frauen, Venus und Elisabeth, zu. Namentlich wird die Venus nur dann glücken, wenn bei günstiger äußerer Disposition für diese Rolle, die Darstellerin vollen Glauben an ihre Partie gewinnt, und dieser wird ihr dann kommen, wenn sie es vermag, Venus in jeder ihrer Kundgebungen für vollkommen berechtigt zu halten, für so berechtigt, daß sie nur dem Weibe weicht, das aus Liebe sich opfert.

Das Schwierige der Elisabeth ist dagegen, daß die Darstellerin den Eindruck der jugendlichsten und jungfräulichsten Unbefangenheit mache, ohne zu verrathen, ein wie sehr erfahrenes, feines weibliches Gefühl sie erst zur Lösung ihrer Aufgabe fähig machen konnte.
5./177. Im Gebete der Elisabeth sah ich mich nach der ersten Vorstellung, aus ähnlichen Rücksichten wie den zuvor angegebenen, genöthigt,
5./178. eine Auslassung vorzunehmen. Gewiß erfordert der Vortrag dieses vollständigen Gebetes eine Auffassung und Hingebung an die Aufgabe, wie wir sie nur selten bei unseren verwöhnten Opernsängerinen antreffen dürften; hier läßt es sich mit der bloßen musikalischen Ausbildung selbst des glücklichsten Gesangsorganes nicht auskommen; durch keine Kunst des absolut musikalischen Vortrages, wird dieses Gebet interessant zu machen sein, sondern nur die Darstellerin kann meiner Absicht genügen, welche die wunderbar schmerzliche Situation der Elisabeth, vom ersten heftig erwachenden Keime ihrer Neigung zu Tannhäuser, durch alle Phasen des Wachsthumes bis zum endlichen Erblühen

der todesduftigen Blume — wie sie in diesem Gebete aufgeht — mit den feinsten Organen einer ächt weiblichen Empfindung nachzufühlen vermag.

5./179. Der eigentliche Triumpf der Darstellerin der Elisabeth würde nun darin bestehen, daß sie nicht nur das vollständige Gebet zur
5./180. Wirkung brächte, sondern diese Wirkung noch dahin festzuhalten wüßte, daß sie das ganze pantomimische Nachspiel desselben unverkürzt durch ihre fesselnde Darstellung ermöglichte.

5./202. Die übrigen Partieen der Männer sind minder schwer, und selbst Wolfram, dessen Aufgabe ich durchaus nicht für unbedingt leicht halten will, hat sich fast nur an die nächste Sympathie des feinfühlenderen Theiles unseres Publikums zu wenden, um des Gewinnes seiner Theilnahme sicher zu sein. Nur hüte sich der Sänger dieser Partie den Gesang sich so leicht vorzustellen, als es oberflächlich den Anschein haben könnte: namentlich wird sein erster
5./203. Gesang im „Sängerkriege", der die Entwickelungsgeschichte der ganzen künstlerisch-menschlichen Lebensanschauung Wolfram's enthält, für den Vortrag mit der feinfühligsten Sorgfalt und genauesten Erwägung des dichterischen Gegenstandes von ihm durchdacht werden müssen, und der größten Übung wird es bedürfen, das Organ zu dem nöthigen mannigfaltigen Ausdrucke zu stimmen, der einzig dem Stücke die richtige Wirkung verschaffen kann. Überhaupt möchte ich mich schließlich noch ganz besonders von den „Darstellern" an die „Sänger" wenden, wenn ich nicht annehmen dürfte, daß das bereits Gesagte hinreichend sei, auch nach der Seite der Gesangskunst hin die Darsteller über meine Wünsche aufzuklären.

Musikalischer Vortrag.

5./167. In Bezug auf das musikalische Studium mit den Sängern habe ich im Allgemeinen folgende Bemerkungen mitzutheilen.

In meiner Oper besteht kein Unterschied zwischen sogenannten „deklamirten" und „gesungenen" Phrasen, sondern meine Deklamation ist zugleich Gesang, und mein Gesang Deklamation. Das bestimmte Aufhören des „Gesanges" und das bestimmte Eintreten des sonst üblichen „Rezitatives", wodurch in der Oper gewöhnlich die Vortragsweise des Sängers in zwei verschiedene Arten getrennt wird, findet bei mir nicht statt.

Das eigentliche italienische Rezitativ, in welchem der Komponist die Rhythmik des Vortrages fast gänzlich unausgeführt läßt und diese Ausführung dafür dem Gutdünken des Sängers überweist, kenne ich gar nicht; sondern an den Stellen, wo die Dichtung vom erregteren

lyrischen Schwunge sich zur bloßen Kundgebung gefühlvoller Rede herabsenkt, habe ich mir nie das Recht vergeben, den Vortrag eben so genau wie in den lyrischen Gesangsstellen zu bestimmen. — Wer daher diese Stellen mit den gewohnten Rezitativen verwechselt, und demzufolge die in ihnen angegebene Rhythmik willkürlich ändert und umformt, der verunstaltet meine Musik ganz ebenso, wie wenn er meiner lyrischen Melodie andere Noten und Harmonieen einfügen wollte.

Da ich mich durchgängig bemühte in den hier gemeinten rezitativähnlichen Stellen den Vortrag auch rhythmisch genau meiner
5./168. Absicht des Ausdruckes entsprechend zu bezeichnen, so ersuche ich demnach die Dirigenten und Sänger zunächst diese Stellen nach der bestimmten Geltung der Noten scharf im Takte, und in einem dem Charakter der Rede entsprechenden Zeitmaße auszuführen. Der Sänger gebe von da ab, wo er meine Intentionen für den Vortrag bis zum vollsten Mitwissen in sich aufgenommen hat, seiner natürlichen Empfindung, ja selbst der physischen Notwendigkeit des Athmens bei erregtem Vortrage, durchaus freien Lauf und je selbstschöpferischer er durch vollste Freiheit des Gefühles werden kann, desto mehr wird er mich zum freudigsten Danke verbinden. Das sicherste Zeichen dafür, daß dem Dirigenten die Lösung seiner Aufgabe in diesem Bezuge vollkommen gelungen ist, würde sein, wenn schließlich bei der Aufführung seine leitende Thätigkeit fast gar nicht mehr äußerlich zu bemerken wäre.

Daß die hiermit von mir bezeichnete Vortragsweise, dieses Höchste des Erreichbaren für den künstlerischen Vortrag überhaupt, nicht zu verwechseln sei mit der sonst üblichen, nach welcher der Dirigent dann am tauglichsten erfunden wird, wenn er seine
5./169. Intelligenz und praktische Geschicklichkeit einzig den willkürlichen Launen unserer Primadonnen als behutsam nachschleichender Diener zu Gebote stellt, habe ich wohl nicht erst zu erwähnen: hier ist er nothgedrungener Bemäntler empörender Unschicklichkeiten, dort hingegen mitschöpferischer Künstler.

Dichtung als Grundlage.

5./165. Für ihr Benehmen mit den Darstellern habe ich den musikalischen Dirigenten und den Regisseur darauf hinzuweisen, daß nicht eher die sogenannten Gesangsproben beginnen dürfen, als bis zuvor die Dichtung selbst in ihrem ganzen Umfange den Darstellern bekannt geworden ist. Zu diesem Zwecke dürfen wir uns nicht damit begnügen, daß jedem der Mitwirkenden das Buch zur

Durchsicht zugesandt wird; wir beabsichtigen ihrerseits keine kritische Kenntniß des Gegenstandes, sondern eine lebendige, künstlerische. Ich muß daher auf eine Zusammenkunft sämtlicher Darsteller, unter Leitung des Regisseurs und Beiwohnung des Kapellmeisters, dringen, bei welcher die Dichtung auf die Weise, wie dieß beim Schauspiel in Übung ist, von den einzelnen Darstellern aus ihren Rollen laut gelesen wird; das Chorpersonal möge dieser Lesung ebenfalls zugegen sein und die Stellen des Chores sind von dem Chordirektor selbst oder einem Chorführer vorzutragen. Hierbei ist nun darauf zu achten, daß diese Lesung bereits mit vollem dramatischen Ausdrucke stattzufinden hat, und wenn aus Mangel an Verständniß oder Übung der richtige, dem Gegenstande als Dichtung genügende Ausdruck nicht sobald zu erzielen ist, diese Probe so oft wiederholt wird, bis der nöthige Ausdruck vermöge des Verständnisses der Situationen, sowie des eigentlichen Organismus' der Handlung gewonnen ist. Diese Forderung an ein modernes Opernpersonal wird, wie sie in der That gänzlich ungewohnt ist, als übertrieben, pedantisch und gewiß ganz unnöthig betrachtet werden: daß ich dieß zu fürchten habe, daraus erhellt aber eben das Klägliche unsrer Opernzustände. Unsere Sänger sind gewöhnt, sich mit
5./166. dem Wie des Vortrages zu befassen, ehe sie das Was desselben kennen lernen, indem sie die Noten ihrer Gesangspartieen sich am Klaviere einstudiren und wenn dieß bis zum Auswendigwissen gelungen ist, in einigen Theaterproben, meist erst in der Generalprobe selbst, das dramatische Zusammenspiel sich gerade so finden lassen, wie es die Opernroutine und gewisse stabile Angaben des Regisseurs in Bezug auf Kommen und Gehen mit sich bringen. — Daß sie zuerst Darsteller (Schauspieler) zu sein haben, und erst nach genügender Vorbereitung auf ihre Wirksamkeit als solche mit dem gesteigerten musikalischen Ausdrucke der Rede sich befassen dürfen, um nicht von vornherein den Zweck mit den Mitteln zu verwechseln, dieß kann ihnen allerdings bei dem gegenwärtigen Opernwesen gar nicht mehr einfallen. Ihre Gewohnheit mag auch den Produkten der meisten Opernkomponisten gegenüber gerechtfertigt erscheinen; nur muß ich erklären, daß mein Werk ein geradesweges umgekehrtes Verfahren als das gewöhnliche für seine Darstellung erfordert. Derjenige Sänger, der seine „Partie" nicht zuerst als Schauspielrolle der Absicht des Dichters gemäß mit entsprechendem Ausdrucke zu rezitiren im Stande ist, wird jedenfalls auch nicht vermögend sein, sie der Absicht des Musikers gemäß zu singen, geschweige denn überhaupt den Charakter darzustellen. Auf dieser meiner Behaup-

tung bestehe ich so fest, und auf die Erfüllung der Bedingung genügender Leseproben halte ich so bestimmt, daß ich gegen diese Forderung meinerseits wiederum den Wunsch, ja den Willen ausdrücke, daß, wenn durch diese Leseproben nicht ein allseitiges Interesse an dem Gegenstande und an dem Unternehmen seiner Darstellung unter den dabei Betheiligten erweckt worden ist, mein Werk gänzlich bei Seite gelegt und seine Aufführung unterlassen werde.

Von dem Ergebnisse der Leseproben mache ich somit je nach dem Geiste, in dem sie abgehalten werden, den glücklichen Ausfall alles weiteren Studiums abhängig. In ihnen haben sich Darsteller und Anordner der Darstellung genau und erschöpfend über alles das
5./167. zu verständigen, was bei dem üblichen Verfahren erst in den letzten Theaterproben nothdürftig berührt wird.

Schröder-Devrient.

9./259. Der mimische Trieb selbst ist als fast dämonischer Hang zur
9./260. Selbstentäußerung zu verstehen. Durch die Fähigkeit zur Selbstentäußerung zu Gunsten eines Bildes der bloßen Anschauung, ist der Dichter dem Mimen urverwandt. Mit seiner Besonnenheit und seinem deutlichen Bewußtsein, tritt der Dichter für den
9./261. Mimen ein, und hierdurch gewinnt ihr gegenseitiger Verkehr jene unvergleichliche Heiterkeit, von welcher nur große Meister in ihrem Umgange mit dramatischen Darstellern wissen. Die hier gemeinte Heiterkeit ist aber zugleich das glückliche Element, welches den wahrhaft begabten Mimen über dem Abgrunde erhält, an dem er vermöge seines übernatürlichen Hanges zur Selbstentäußerung bei der Ausübung seiner Kunst sich gedrängt fühlt, und hier ist es eben jenes Bewußtsein des Spieles, welches für den Mimen in der Weise eintritt, wie den Dichter das Bewußtsein von seiner Selbstentäußerung zu der höchsten schöpferischen Besonnenheit leitet.

Die einnehmendsten und zugleich belehrendsten Erfahrungen hierüber war mir seiner Zeit durch den näheren künstlerischen Verkehr mit der herrlichen Wilhelmine Schröder-Devrient zu machen gestattet, an deren Beispiele überhaupt ich alle meine Absichten über edles mimisches Wesen verdeutlichen möchte. Durch diese wunderbare Frau ist mir der rettende Zurücktritt des in vollster Selbstentäußerung verlorenen Bewußtseins in das plötzliche Innewerden des Spieles, in welchem sie begriffen war, in wahrhaft überraschender Weise bekannt geworden. In einer der aufregendsten Scenen, während welcher sie alle Zuhörer in jenes nahe an das

Schrecken streifende Staunen der theilnahmsvollsten Entrücktheit festbannte, hatte sie für einen Augenblick die Bühne zu verlassen,
9./262. um sofort wieder dahin zurückzukehren: diese wenigen Sekunden verwandte sie zu einer Äußerung des übermüthigen Scherzes an ihren alten Lehrer, welchem sie das Taschentuch, womit dieser sich die Thränen der Ergriffenheit troknete, mit lustiger Heftigkeit entriß, um ihre eigenen Thränen abzuwischen, worauf sie das Tuch ihm mit dem Verweise: „Was hast du Alter zu weinen? Das laß' meine Sache sein!" zurückwarf, um nun hastig wieder auf die Scene zu stürzen, und dort sich in den herzzerreißenden Ausruf zu ergehen: „Was hab' ich geseh'n!"

Als „Desdemona" faßte sie auf den Knieen liegend, mit der todesernsten Frage: „Kannst du dein Kind verstoßen?" den Saum des Gewandes ihres Vaters, wovor der ehrliche Bassist, welcher diesen vorzustellen hatte, dermaßen in Furcht und Schrecken gerieth, daß er hastig seinen Mantel an sich zog und zurückwich; der lächerliche Eindruck hiervon sprach sich durch eine Bewegung des ganzen Publikums aus, nur in den Mienen der Künstlerin war nicht eine Spur davon zu lesen, nicht ein Wimperzucken flog über den unsäglich ausdruckvollen Blick, welcher den armen „Brabantio", der
9./263. seinem Kinde ungerührt zu fluchen hatte, in hasenhafte Flucht schlug.

Ich verfolgte die Schröder-Devrient in ihrem Verhalten zu dem letzten Finale des „Freischütz" und versichere nie eine erhabenere Meinung von der dramatischen Darstellungskunst gewonnen zu haben. In dem letzten *Blicke*, den sie auf den zur Bestehung seines Probejahres von ihr scheidenden Geliebten heftete, drückte sich eine Poesie des Dramas aus, von der wir Alle keinen Begriff
9./268. hatten.

Im Jahre 1835 traf ich mit Frau Schröder-Devrient, welche dort zu einem kurzen Gastspiele angekommen war, in Nürnberg zusammen. Außer „Fidelio" war nichts Anderes als die „Schweizerfamilie" herauszubringen, worüber die Künstlerin sich denn beklagte, da dieß eine ihrer frühesten Jugendrollen sei, für welche sie sich kaum mehr eignete. Wie groß war nun meine Ergriffenheit und mein Erstaunen, als ich an diesem Abende die unbegreifliche Frau erst in ihrer wahrhaft hinreißenden Größe kennen lernen sollte. Daß so etwas nicht als Monument überliefert werden kann, muß ich jetzt noch als eine der erhabensten Opferbedingungen erkennen, unter welchen die wunderbare dramatische Kunst einzig sich offenbart, weshalb diese, so bald solche Phänomene sich kundgeben, gar nicht hoch und heilig genug gehalten werden kann.

9./263. Im Betreff dieser Künstlerin wurde immer wieder die Frage an mich gerichtet, ob denn, da wir sie als Sängerin rühmten, ihre Stimme wirklich so bedeutend gewesen wäre, — worunter denn Alles verstanden zu werden schien, worauf es in diesem Falle überhaupt ankomme. Wirklich verdroß es mich stets, diese Frage zu beantworten, weil es mich empörte, die große Tragödin mit jenen weiblichen Kastraten unserer Oper in eine Rangordnung geworfen zu wissen. Wer mich noch jetzt fragen sollte, dem würde ich heute ungefähr Folgendes antworten: — Nein! Sie hatte gar keine
9./264. „Stimme"; aber sie wußte so schön mit ihrem Athem umzugehen und eine wahrhaftige weibliche Seele durch ihn so wundervoll tönend ausströmen zu lassen, daß man dabei weder an Singen noch an Stimme dachte. Außerdem verstand sie es, einen Komponisten dazu anzuleiten, wie er zu komponiren habe, wenn es der Mühe werth sein solle, von einem solchen Weibe „gesungen" zu werden: das that sie durch das von mir gemeinte „Beispiel", was dießmal sie, die Mimin, dem Dramatiker gab, und welches unter Allen, denen sie es gab, einzig von mir befolgt worden ist. —

Aber nicht nur dieses Beispiel, sondern alle meine Kenntniß von der Natur des mimischen Wesens verdanke ich dieser großen Frau; und durch diese Belehrung ist es mir eben auch gestattet, als den Grundzug dieses Wesens die Wahrhaftigkeit aufzustellen. Die Kunst der erhabenen Täuschung, wie sie der berufene
9./265. Mime ausübt, ist nicht durch Lügenhaftigkeit zu gewinnen. Und hier wäre denn der Dämon aufzusuchen, der den Genius in seine Fesseln schlug, und dafür uns die Gnomen und Gespenster des heutigen Theaters an den Tag setzte. Denn er ist es, der uns mit satanischer Ironie fragen darf: „Was ist Wahrheit?" Was ist Wahrheit hier, wo alles auf Täuschung berechnet ist? Wer unterscheidet es, ob die persönliche Gefallsucht sich dieser Täuschung bedient, oder ob die genialste Individualität zu eigener Selbstentäußerung sich ihrer bemächtigt?

Schnorr.

8./225. Diese augenblickliche, bis in das Innerste gehende Wirkung kann nur eben dem Zauber verglichen werden; ich entsinne mich, sie in meinem frühesten Jünglingsalter für mein ganzes Leben bestimmend von der großen Schröder-Devrient empfangen zu haben, und seitdem nie wieder so eigenthümlich und stark, als von Ludwig
8./224. Schnorr bei seinem Auftreten als „Lohengrin". Mit seinem Auf-
8./225. treten wirkte der ganze Zauber des gottgesandten, sagenhaften

Helden auf mich, in dessen Betreff man sich nicht fragt: wie ist er, sondern sich sagt: so ist er! Die Wärme und zarte Begeisterung, welche aus dem wunderbar liebevollen Auge des ganz jugendlichen Mannes sich ergoß, bezeugten mir sofort auch das dämonische
8./231. Feuer, zu welchem sie zu entflammen waren. Nie hat sich der stümperhafteste Sänger oder Musiker so viele bis in das Einzelnste gehende Belehrungen von mir ertheilen lassen, als dieser an die höchste Meisterschaft unmittelbar hinanragende Gesangsheld. Der Grund hiervon lag aber darin, daß das ideale Verständniß meines Werkes sich dem Freunde bereits ganz aus ihm selbst erschlossen hatte. Somit handelte es sich nun einzig um die genaueste Beurtheilung der technischen Ausdrucksmittel des Sängers, Musikers und Mimen, um die Übereinstimmung der persönlichen Begabung und ihrer Eigenheit mit dem idealen Gegenstande der Darstellung allgegenwärtig zu erzielen. Wer diesen Studien beiwohnte, muß sich erinnern, nichts Ähnliches von künstlerisch freundschaftlichem Einvernehmen noch und je wieder erlebt zu haben.

8./225. Im Betreff seiner Bedenken gegen die Ausführbarkeit des dritten Aktes von „Tristan" gestand er mir nun, daß diese Bedenken sich weniger auf eine etwa gefürchtete Erschöpfung des Stimm-
8./226. organes und seiner Kraft bezögen, sondern vielmehr auf das von ihm nicht zu bewältigende Verständniß einer einzigen, ihm dennoch aber allerwichtigst dünkenden Phrase, nähmlich des Liebesfluches, besonders des musikalischen Ausdruckes von den Worten an: „aus Lachen und Weinen, Wonnen und Wunden". Ich zeigte ihm wie ich das gemeint habe, und welchen allerdings ungeheuren Ausdruck ich dieser Phrase gegeben haben wollte. Schnell verstand er mich, erkannte, daß er sich im musikalischen Zeitmaße, welches er sich zu schnell vorgestellt, geirrt habe, und sah nun ein, daß die hieraus erfolgte Überhetzung Schuld an dem Mißlingen des rechten Ausdruckes, somit auch an dem Nichtverständnisse dieser Stelle gewesen sei. Ich gab zu bedenken, daß ich hier bei dem gedehnteren Zeitmaaße allerdings eine durchaus ungewöhnliche, ja vielleicht ungeheure Anstrengung fordere, diese Zumuthung erklärte er durchaus für geringfügig und bewies mir nun sofort, wie er gerade mit dieser Dehnung die Stelle vollkommen befriedigend vorzutragen im Stande sei. — Dieser eine Zug ist für mich ebenso unvergeßlich als lehrreich geblieben; die höchste physische Anstrengung verschwand als Bemühung vor dem Bewußtsein des Sängers vom richtigen Ausdrucke der Phrase; das geistige Verständniß gab sofort die Kraft zur Bewältigung der materiellen Schwierigkeit. Und an diesem zarten Skrupel hatte das

künstlerische Gewissen des jungen Mannes jahrelang gelitten; die ihm zweifelhaft dünkende Wiedergebung einer einzigen Stelle hatte ihn gegen die Möglichkeit der Lösung der ganzen Aufgabe durch sein Talent befangen gemacht; diese Stelle zu streichen, womit so schnell unsere renommirtesten Opernheroen sich zu helfen wissen, hätte ihm natürlich nicht beikommen können; denn er erkannte ja gerade diese Stelle als die Spitze der Pyramide, bis zu welcher die tragische Tendenz dieses Tristan sich aufthürmte. —

Wer ermißt nun, von welchen Hoffnungen ich mich belebt fühlen durfte, da dieser wunderbare Sänger in mein Leben getreten
8./237. war! — Die Gründung einer Schule für Musik und dramatische
8./238. Kunst war beschlossen. Schnorr sollte gänzlich vom Theater ausscheiden, und dagegen als Lehrer unserer Schule nur in besonderen, der Bestätigung unseres Lehrzweckes entsprechenden, außerordentlichen theatralischen Aufführungen mitzuwirken haben. Hiermit war denn auch die Befreiung des vom edelsten Feuer beseelten Künstlers von dem Frohndienste des gemeinen Opernrepertoires ausgesprochen, und was es für ihn hieß, in diesem Dienste schmachten zu müssen, war meinem eigenen Gefühle am verständlichsten. Sind doch für mein eigenes Leben die unlösbarsten, quälendsten und entwürdigendsten Belästigungen, Sorgen und Demüthigungen aus diesem einen Mißverständnisse hervorgegangen, welches mich der Welt eben nur als „Opernkomponisten" hinstellte.

Schnorr war von der Natur zum Musiker und Dichter angelegt; gleich mir, ging er von allgemeiner wissenschaftlicher Bildung zum besonderen Studium der Musik über, und würde sehr wahrscheinlich schon frühzeitig auf den Weg gerathen sein, auf welchem er äußerlich und innerlich meinen eigenen Lebenspfaden gefolgt wäre, als sich das Organ in ihm entwickelte. Hierfür bot unsere
8./239. moderne Kultur nun keinen anderen Auskunftsweg, als Theaterengagements anzunehmen und „Tenorist" zu werden, ungefähr wie Liszt auf ähnlichem Wege „Klavierspieler" wurde. —

8./241. „Nun denn" hieß es, „morgen noch einmal in den garstigen Mummenschanz! Bald dann nun für immer befreit!" Etwa acht Tage nach unserem Abschiede wurde mir Schnorr's Tod telegraphirt. Ich verhoffte mit Bülow noch zur Stunde der Beerdigung unseres gemeinsam geliebten Freundes in Dresden anzulangen: umsonst. Mir sagte der Kutscher, welcher, heftig von mir angetrieben das Haus des Todes zu erreichen, mit Mühe durch das Gedränge zu gelangen suchte, daß an die 20 000 Sänger zusammengekommen seien. „Ja!" — sagte ich mir: — „Der Sänger ist eben dahin!"

Deutscher und französischer Styl, «Harangue».

9./320. Schon bei einer kürzlich vorgekommenen Gelegenheit sprach ich mich dahin aus, daß ich bei dem Aufsuchen geeigneter Sänger für die von mir beabsichtigten Bühnenfestspiele viel weniger um das Antreffen guter Stimmen, als um das unverdorbener Vortragsmanieren besorgt sei. Nun muß ich bezeugen, daß mir nicht nur mehr gesunde Stimmen, sondern auch fast durchweg bessere Anlagen zur dramatischen Sprache vorkamen, als ich dieß noch vor zehn Jahren fand, wo die abscheulich übersetzten fremden Opern fast einzig noch auf den deutschen Theatern grassirten.

Will man diesen Gewinn, wie einigen Freunden es erschien, dem Umstande zuschreiben, daß seitdem die Sänger immer häufiger in meinen Opern gesungen, ja daß die jüngeren von ihnen zumeist mit dem Erlernen meiner Opern ihre Laufbahn begonnen haben, so würde hiermit für die Wirksamkeit meiner Arbeiten ein sehr empfehlendes Zeugniß ausgestellt sein, welches die Herren Singlehrer und Professoren unserer Konservatorien wohl zu einer minder feindseligen Beachtung meiner Werke bestimmen sollte.

Bei den hier bezeichneten guten Anlagen, ja Tendenzen der Sänger, war es mir zunächst nun wieder unbegreiflich, wie undeutlich und eigentlich sinnlos ihre Leistungen blieben. Bis zu irgend welcher künstlerischen Ausbildung war keiner der von mir beobachteten Sänger gelangt.

Einzig bemerkte ich an einem Tenoristen, Herrn Richard,
9./321. welcher in Frankfurt den Propheten sang, daß er künstlerische Ausbildung sich ernstlich angelegen sein lassen, und hierin es auch zu einer gewissen Vollendung gebracht hatte. Dieser hatte unverkennbar die Vortragsmanier der neueren französischen Tenoristen, wie sie in dem liebenswürdigen Roger ihren bestechendsten Vertreter gefunden hatte, sich anzueignen gesucht und dieser entsprechend die Ausbildung seiner etwas spröden Stimme mit großem Fleiße betrieben. Hier traf ich offenbar auf einen Künstler; nur berührte mich seine Kunst befremdlich: es ist die systematisch ausgebildete «Harangue», welche ewig die französische Kunst beherrschen wird und welche auf die Erfordernisse des deutschen dramatischen Gesangsstyles in Betreff der hier nöthigen Einfachheit und Natürlichkeit des ganzen Gebahrens nie mit Glück angewendet werden kann.

Allerdings dürfte ein solcher Künstler uns fragen, wo er denn diesen Styl in Ausübung antreffen sollte, um nach ihm sich bilden

9./322. zu können? Gänzlich ohne Vorbild, namentlich für den deutschen Styl gelangen unsere jungen Leute zur Verwendung für Opernpartieen, für deren Vortrag sie einzig vom Taktstocke des Kapellmeisters abhängen.

Dieser verfährt nun, ebenfalls ohne alles Vorbild, oder auch etwa von den Professoren unserer Konservatorien, welche wiederum nichts vom dramatischen Gesange verstehen, angeleitet, in der zuvor von mir bezeichneten Weise; er giebt seinen Takt nach gewissen abstrakt-musikalischen Annahmen, als Viervierteltakt, das heißt: er schleppt, oder als alla breve, das heißt: er jagt. Dagegen haben die Sänger den ihnen einzig erschienenen Vorbildern aus der Meyerbeer'schen Schule das Eine abgesehen, wie und wo sie für
9./323. die Leiden sich rächen und sogar zur Glorie eines stürmischen Applauses aufschwingen könnten: dieß ist die Fermate am Schlusse. In diese Fermate mit der Schluß-Harangue wird alles gepackt, was von Gesangsunsinn und frecher Herausforderung irgend je an guten oder schlechten Sängern wahrgenommen worden ist. Hierüber apostrophirte ich nun wieder einmal einen Kapellmeister, welcher in einer Aufführung der liebenswürdigen Oper Auber's „Der Maurer und der Schlosser" dem Sänger des Roger den Schlußtakt seiner fast hinreißend bewegten Arie im dritten Akte mit jenem Effektmittel auszustatten erlaubt hatte. Die Ent-
9./324. schuldigung des Kapellmeisters erklärte mir nun, daß es sich hierbei um Humanität handelte; würde der eine Sänger auch des Kapellmeisters Ansichten über einen solchen Vortrag sich unterordnen, so käme bald ein anderer Sänger, welcher den Schlußtakt sich nicht entgehen ließe, und dadurch es zu einem Applause bringen, worauf es dann heißen müßte, dieser habe gefallen, und jener nicht. Also? — Dießmal nahm ich mir aber doch die Mühe, dem Herrn Kapellmeister darüber zuzusetzen, daß jener Sänger auch ohne diesen widerwärtigen Schlußeffekt sehr gut es verstanden haben würde, das Publikum zu lebhafter Theilnahme für sich zu gewinnen. Ich wies ihm dieß nun daran nach, daß ich das Thema der Arie im richtigen Tempo und mit dem entsprechenden Ausdrucke ihm selbst vorsang und diesem ebenso den verhetzten Vortrag des Sängers im falschen Tempo zur Vergleichung nachfolgen ließ; was dann allerdings selbst auf ihn so drastisch wirkte, daß ich dießmal Recht erhielt.

Gura.

10./11. Die voranstehenden flüchtigen Andeutungen der Gebrechen des deutschen Operngenres zeichnete ich eigentlich doch nur wiederum

in dem Sinne auf, mir als Prämisse zu einem ermuthigenden Urtheile über die von mir erkannten guten Anlagen unserer Sänger und Musiker zu dienen. Ich konnte es nur, bei erneuter Wahrnehmung, nämlich nicht in Abrede stellen, daß unsere deutschen Operisten es mit ungemeinen Schwierigkeiten zu thun haben, und es nun im erfreulichsten Sinne verheißungsvoll ist, zu gewahren, wie sie es immer noch zu offenbar schönen Wirkungen, welche alles Jenes vergessen machen, zu bringen verstehen. Eine
10./12. einzige Gestalt, wie die des portugiesischen Generales, Tristan d'Acunha (in Spohrs Jessonda), sobald sie uns ein Künstler von der Begabung des Herrn Gura vorführt, kann uns als eine interessante Erscheinung einnehmen. Dieser gegenüber durfte dießmal jedes Bedenken verschwinden: Alles war rein und edel. Allerdings fesselte schon des Darstellers einfaches Auftreten: als er, von Nadori gerufen, mit der Frage: „wer soll jenen Tod erleiden?" vom Hügel zu den Frauen herabschritt, stellte sich mir in ihm eine tragische Erscheinung von rührendster und ergreifendster Einfachheit dar. Wie schwer, ja wie unmöglich die Vorzüge eines solchen männlich-künstlerischen Naturells durch die selbst sorgfältigste Verwendung vereinzelter glücklicher Begabung, wie angenehmes Aeußere, gutes Stimmaterial u. s. w. zu ersetzen sind, dieß erkennt man sofort an der Umgebung eines jener „aus dem Ganzen Geschnittenen"!

Hier gelingt Alles, selbst die unsingbarste Spohr'sche Violinpassage beeinträchtigt den Vortrag des Sängers nicht mehr, weil dieser uns jeden Augenblick fesselt und somit unsere Aufmerksamkeit auf das verfehlte Außenwerk seiner ihm aufgedrungenen Leistung gleichsam entkräftet wird. So herrscht auch hier die so selten in der Oper anzutreffende höhere, künstlerische Schicklichkeit.

Natürlicher Sprachgesang.
„Meistersinger".

9./252. Ich habe nie mit einem Opernpersonale zu innigerer Befriedigung verkehrt, als bei Gelegenheit der ersten Aufführung der „Meistersinger". Hier fühlte ich mich am Schlusse der Generalprobe gedrängt, einem jeden der Mitwirkenden, vom ersten der Meister bis zum letzten der Lehrbuben, meine unvergleichliche Freude darüber auszudrücken, daß sie, so schnell jeder opernhaften Gewöhnung entsagend, mit der aufopferndsten Liebe und Hingebung sich eine Darstellungsweise zu eigen gemacht hatten, deren Richtigkeit in dem Gefühle eines Jeden wohl tief begründet lag, jetzt aber, da

sie ihnen ganz kenntlich geworden war, auch so willig von ihnen bezeugt werden durfte. Bei meinem Abschiede konnte ich ihnen somit die hierdurch wiederum in mir lebendig gewordene Ueberzeugung aussprechen, daß, wenn das Schauspiel wirklich durch die Oper verdorben worden sei, es jedenfalls nur durch die Oper wieder aufgerichtet werden würde.

Und zu so kühner Zuversicht in meinem Ausspruche durften gerade diese „Meistersinger" mich verleiten. Das, was ich zuvor als das unseren Darstellern zu gebende „Beispiel" bezeichnete, glaube ich mit dieser Arbeit am deutlichsten aufgestellt zu haben.

9./253. Meine Sänger und Choristen wissen, daß sie mit der Lösung ihrer so schwierigen musikalischen Aufgaben zur Aneignung eines fortwährenden Dialoges durchdrungen waren, der ihnen endlich so leicht und natürlich fiel, wie die gemeinste Rede des Lebens; sie, die zuvor, wenn es „Opernsingen" hieß, sofort in den Krampf eines falschen Pathos' verfallen zu müssen glaubten, fanden sich jetzt im Gegentheile angeleitet, mit getreuester Natürlichkeit rasch und lebhaft zu dialogisiren.

8./195. Das falsche Pathos ist die nach einer banal werdenden Melodie-Form ausgebildete Vortragsmanier, durch die der Inhalt, wie die Bedeutung des Verses vollständig aufgehoben wird.

9./253. Darf ich mir somit das Verdienst zusprechen, durch die musikalischen Zeichen meiner Partitur dem Sänger die richtigste Anleitung zu einer natürlichen dramatischen Vortragsweise, wie sie selbst dem rezitirenden Schauspieler gänzlich verloren gegangen ist, gegeben zu haben, so habe ich, zur Erklärung der besonderen Eigenschaften gerade meiner neuen Partituren, wiederum darauf aufmerksam zu machen, wie die bis hierher ungewohnte Ausführlichkeit derselben nur von der Nöthigung zur Auffindung jener richtigen Bezeichnung des durchaus natürlichen Vortrages des Sängers eingegeben war.

8./196. Um den traurigen Zustand des deutschen Schauspieles recht ersichtlich zu bezeichnen, mache ich z. B. einfach auf den Umstand aufmerksam, daß es schwer, ja fast unmöglich fallen würde, aus den Reihen unserer heutigen Schauspieler uns nur den richtigen Lehrer
8./197. für Sprache und Deklamation klassischer Versarten zu empfehlen.

Ring des Nibelungen.

10./151. Immer freundlicher und gerührter wird mein Dank sich auszudrücken haben, wenn ich heute nochmals der einzigen Ermöglicher

meines Nibelungen-Werkes, der dramatischen Darsteller desselben und der so herrlich auf idealem Boden sie tragenden Musiker gedenke. Gewiß hat nie einer künstlerischen Genossenschaft ein so wahrhaft nur für die Gesammtaufgabe eingenommener und in ihrer
10./152. Lösung mit vollendeter Hingebung zugewendeter Geist innegewohnt, als er hier sich kundgab.

Zum Erstaunen Aller glückten die Gestalten der beiden Nibe-
10./153. lungen, von denen sich namentlich „Mime" einer ungemeinen Popularität erfreute, während ich bis heute darüber verwundert bleibe, die Leistung Karl Hill's als „Alberich" bei Weitem nicht nach ihrem eminenten Werth beachtet gefunden zu haben. Diese letzte Erfahrung mußte meine Ansicht über das gewöhnliche Urtheil unseres Publikums in so fern bestätigen, daß diese — immer mehr von ethischen, als künstlerischen Eindrücken abhängt. Daß Hill, dieser ungemein begabte Künstler, hierdurch eine so charakteristische Leistung von höchster Meisterschaft uns bot, wie sie ähnlich nirgends auf dem Gebiete des Dramas noch anzutreffen war, wurde gegen den misfälligen Eindruck übersehen, welchen der böse Dämon etwa auf die Zuhörerschaft bei der Erzählung eines Kindermärchens macht. Ich für meinen Theil gestehe, daß ich das gespenstisch-traumhafte Zwiegespräch zwischen Alberich und Hagen im Beginne des zweiten Aufzuges der „Götterdämmerung", für einen der vollendetesten Theile unserer Gesamtleistung halte.

10./154. Will ich aber einen Mann bezeichnen, welchen ich wegen vorzüglicher Eigenschaften als einen besonderen Typus dessen betrachte, was der Deutsche nach seiner eigensten Natur durch nur in ihm anzutreffenden Fleiß und zartes Ehrgefühl auch auf dem Gebiete der idealsten Kunst zu leisten vermag, so nenne ich den Darsteller meines „Wotan", Franz Betz. Wem hatte es mehr als mir vor der Möglichkeit gezagt, die enorm ausgeführte, fast nur monologisch sich gestaltende Scene des „Wotan" im zweiten Akte der „Walküre" in ihrer Vollständigkeit einem Theaterpublikum vorführen zu können? Ich möchte zweifeln, ob der größte Schauspieler der Welt ohne gerechtes Bangen an eine nur rezitirte Durchführung dieser Scene gegangen sein würde; und habe ich allerdings hier die belebende, das Vergangenste deutlich vergegenwärtigende Macht der Musik erproben dürfen, so lag gerade wiederum in der ungemeinen Schwierigkeit der hier so neuen Anwendung des musikalischen Elementes vollkommen Herr zu werden, die fast erschreckende Aufgabe, welche Betz in einer so vollendeten Weise löste, daß ich mit dieser seiner Leistung das Uebermäßigste bezeichne, was bisher auf dem Gebiete der musikalischen Dramatik geboten wurde.

Man denke sich nur einen italienischen oder französischen Sänger *vor dieser Aufgabe* und wie schnell sie dieser als unlösbar verworfen haben würde. Hier war für den Vortrag, für die Behandlung der Stimme, des Tones und vermöge dieser der Sprache selbst nicht weniger als Alles neu aufzufinden und in innigst geistige Uebung zu setzen. Eine jahrelange ernste Vorbereitung befähigte meinen Sänger zu der Meisterschaft in einem Style, den er durch Lösung seiner Aufgabe selbst erst zu erfinden hatte.

10./156. Daß die Unterlassung weiterer namhafter Anführungen mir namentlich von den weiblichen Genossen unserer Festspiele nicht als Zeichen der Unbeachtung oder Undankbarkeit angerechnet werden wird, weiß ich bestimmt; denn Sie, meine vortrefflichen Sängerinnen, welche wie echte Walküren — zu edlem Streit und Kampf allen voraus stürmten, bewahrten auch gerade mir immer das tiefste Mitgefühl, die herzlichste Sorge für das Gelingen, die innigste Mitfreude am Glücken.

Doch deute ich noch zwei äußerste Pole an, zwischen denen sich gleichsam alles von uns damals Geleistete zu einem räthselvollen Weltschicksals-Gewebe ausdehnte. Dort am Eingange — in trauter Fluth die lieblichen „Töchter des Rheines": wer sah und hörte je Anmuthigeres? Dort am Ausgange „Brünnhilde", von dem Ozean ihres Leidens aufgeschleudert: wer darf sich erinnern, zu tragischem Mitleiden je inbrünstiger angefeuert worden zu sein, als durch sie? Hier war Alles ein schöner, tiefbegeisterter Wille, und dieser erzeugte einen künstlerischen Gehorsam wie ihn ein Zweiter nicht leicht wieder antreffen dürfte. Und die auf solche Erfahrung begründete tiefe Ueberzeugung ist mein schönster Gewinn aus jenen Tagen. Wie er und uns Allen festzuhalten sei, möge die Frage ausmachen, die wir uns ferner vorlegen wollen.

Parsifal.

10./383. Wenn unsere heutigen Kirchweihfeste hauptsächlich durch die hierbei abgehaltenen, nach ihnen sich benennenden sogenannten „Kirmes-Schmäuse" beliebt und anziehend geblieben sind, so glaubte ich das mystisch bedeutsame Liebesmahl meiner Gralsritter dem heutigen Opernpublikum nicht anders vorführen zu dürfen, als wenn ich das Bühnenfestspielhaus dießmal zur Darstellung eines solchen erhabenen Vorganges besonders geweiht mir dachte. Wer mit richtigem Sinne und Blicke den Hergang alles Dessen, was während jener beiden Monate in den Räumen dieses Bühnenfestspielhauses

sich zutrug, zu erfassen vermochte, konnte dieß nicht anders als mit der Wirkung einer Weihe bezeichnen, welche, ohne irgend eine Weisung, frei über Alles sich ergoß.

Melodische Linie.

10./384. Rangstreitigkeiten konnten unmöglich da aufkommen, wo sechs Sängerinnen sogenannter erster Fächer die unbenannten Führerinnen der Blumenmädchen Klingsor's übernommen hatten, zu welchen sich wiederum Sängerinnen aller Fächer mit freudigster Willigkeit verwenden ließen. Von ihnen wurde mir zunächst auch eine der wichtigsten Anforderungen erfüllt, welche ich zur ersten Grundlage des richtigen Gelingens ihres Vortrages machen mußte: der vom Operngesange unserer Zeit den Sängern der heutigen Theater zu eigen gewordene leidenschaftliche Accent, durch welchen jede melodische Linie unterschiedlos durchbrochen zu werden
10./385. pflegt, sollte hier durchaus nicht mehr sich vernehmen lassen. Alsbald gewann ihr Vortrag der schmeichelnden Weisen das kindlich Naive, welchem, wie es andererseits durch einen unvergleichlichen Wohllaut rührte, ein aufreizendes Element sinnlicher Verführung, wie es von gewissen Seiten als vom Komponisten verwendet vorausgesetzt wurde, gänzlich fern abliegen blieb. Ich glaube nicht, daß ein ähnlicher Zauber des anmuthigst Mädchenhaften durch Gesang und Darstellung, wie er in der betreffenden Scene des „Parsifal" von unsern künstlerischen Freundinnen ausgeübt wurde, je sonst wo schon zur Wirkung kam.

Deutlichkeit.

Welchen ungewohnten Stylanforderungen hierbei zu genügen war, wird bald ersichtlich, wenn das Stark-Leidenschaftliche, Rauhe, ja Wilde, was in einzelnen Theilen des Dramas zum Ausdrucke kommen sollte, seinem wahren Charakter nach sich nicht verleugnen durfte. Vor Allem war hier auf größte Deutlichkeit und zwar zunächst der Sprache zu halten: eine leidenschaftliche Phrase muß verwirrend und kann abstoßend wirken, wenn ihr logischer Gehalt unerfaßt bleibt; um diesen von uns mühelos aufnehmen zu lassen, muß aber die kleinste Partikel der Wortreihe sofort deutlich verstanden werden können: eine fallen gelassene Vorschlag-, eine verschluckte End-, eine vernachlässigte Verbindungs-Silbe zerstört sogleich diese nöthige Verständlichkeit. Diese selbe Vernachlässigung trägt sich aber unmittelbar auch auf die Melodie über, in welcher durch das Verschwinden der

musikalischen Partikeln nur vereinzelte Accente übrig bleiben, welche, je leidenschaftlicher die Phrase ist, schließlich als bloße Stimm-Aufstöße vernehmbar werden, von deren sonderbarer, ja lächerlicher Wirkung, wir einen deutlichen Eindruck erhalten, wenn sie aus einiger Entfernung zu uns dringen, wo dann
10./386. von den verbindenden Partikeln gar nichts mehr vernommen wird.

Wenn in diesem Sinne schon bei dem Studium der Nibelungenstücke vor sechs Jahren dringend empfohlen worden war, den „kleinen" Noten vor den „großen" den Vorzug zu geben, so geschah dieß um jener Deutlichkeit willen, ohne welche Drama wie Musik, Rede wie Melodie, gleich unverständlich bleiben und diese dagegen dem trivialen Opernaffekte aufgeopfert werden, durch dessen Anwendung auf meine dramatische Melodie eben die Konfusion im Urtheile unserer musikalischen sogenannten „öffentlichen Meinung" hervorgerufen wird, die wir auf keinem anderen Wege aufklären können, als durch jene von mir so unerläßlich verlangte Deutlichkeit. Hierzu gehört aber gänzliches Aufgeben des durch die gerügte Vortragsweise geförderten falschen Affektes.

Das alles Maaß überschreitende Gewaltsame in den Ausbrüchen schmerzlichster Leidenschaft kann nur dann seine erschütternde Wirkung hervorbringen, wenn das von ihm überschrittene Maaß eben durchweg als Gesetz der gefühlvollen Kundgebung eingehalten wird.

Athem und Gebärde.

Dieses Maaß dünkte uns nun am sichersten durch Ausübung einer weisen Sparsamkeit in der Verwendung des Athems, wie der plastischen Bewegung, festgehalten zu werden. Wir mußten bei unseren Uebungen, der unbeholfendsten Vergeudung zunächst des Athems, deren wir uns meistens im Operngesange schuldig gemacht haben, innewerden, sobald wir dagegen schnell erkannten, was ein einziger wohlvertheilter Athem zu leisten vermochte, um einer ganzen Tonreihe, ihren richtigen melodischen, wie logischen,
10./387. Sinn zu geben oder zu belassen. So gelang es uns, lange melodische Linien undurchbrochen einzuhalten, obgleich in ihnen die empfindungsvollsten Accente in mannigfaltigster Färbung wechselten, — wofür ich die längere Erzählung Kundry's vom Schicksale Herzeleide's im zweiten Aufzuge, sowie die Beschreibung des Charfreitags-Zaubers durch Gurnemanz im dritten Aufzuge als beredte Beispiele unseren Zuhörern zurückrufe.

In genauem Zusammenhange mit dem durch weise Sparsamkeit bei der Ausnützung des Athems gewonnenen Vortheile, erkannten wir die Nöthigung zur Veredlung der plastischen Bewegungen durch gewissenhafte Mäßigung derselben. Jene, bisher im gemeinen Opernstyle von der Melodie fast einzig herausgehobenen Affekt-Schreie, waren immer auch von gewaltsamen Armbewegungen begleitet gewesen, welcher die Darsteller durch Gewöhnung sich mit solch regelmäßiger Wiederkehr bedienten, daß sie jede Bedeutung verloren und dem unbefangenen Zuschauer den Eindruck eines lächerlichen Automaten-Spieles
10./388. machen mußten. Wo wir uns im Opernaffekte gewöhnt hatten, mit beiden, weit ausgebreiteten Armen, wie um Hilfe rufend uns zu gebaren, durften wir finden, daß eine halbe Erhebung eines Armes, ja eine charakteristische Bewegung der Hand, des Kopfes, vollkommen genügte, um der irgendwie gesteigerten Empfindung nach außen Wichtigkeit zu geben, da diese Empfindung erst dann wahrhaft erschütternd wirkt, wenn sie nun, wie aus langer Verhaltung mit Naturgewalt hervorbricht.

Wenn das Gehen und Stehen für Sänger gemeinhin einer unüberlegten Ausübung der Routine überlassen bleibt, so erkannten wir dagegen bald, von welchem ergiebigen Erfolge eine weise Anordnung des Schreitens und Stehens für die Erhebung unserer dramatischen Darstellung über das gewöhnliche Opernspiel sei.

10./390. Im gleichen und ähnlichen Sinne vermochten wir eine nie gänzlich stockende scenische Bewegung durch Vorgänge in fesselnder Lebendigkeit zu erhalten, wozu das feierlich Ernsteste, wie das anmuthig Heiterste uns wechselnde Veranlassung boten.

Parsifal als Schule.

10./367. Ich halte alljährliche Wiederholungen des „Parsifal" für vorzüglich geeignet, der jetzigen Künstlergeneration als Schule für den von mir begründeten Styl zu dienen, und dieses vielleicht schon aus dem Grunde, weil mit dem Studium desselben ein nicht bereits
10./368. durch üble Angewohnheiten verdorbener Boden betreten wird, wie dieß bei meinen älteren Werken der Fall ist, deren Aufführungs-Modus bereits den Bedürfnissen unserer gemeinen Opernroutine unterworfen ward. Bei ähnlichen Bemühungen traf ich, selbst bei unseren besten Sängern, als Entschuldigung für die unbegreiflichsten Mißverständnisse, ja Vergehen, auf die Antwort meines reinen Toren: „Ich wußte es nicht!" Dieses Wissen zu begründen, hierin

dürfte unsere „Schule" bestehen, von welcher aus dann erst auch meine älteren Werke mit richtigem Erfolge aufgenommen werden könnten. Mögen die hierzu Berufenen sich finden: jedenfalls kann ich ihnen keine andere Anleitung geben, als unser Bühnenweihfestspiel.

5./203-4. In Betracht der Ungewöhnlichkeit einer solchen Mittheilung, wie der vorliegenden, muß ich mich wohl selbst auch darauf gefaßt machen, daß sie von Vielen, an die sie gerichtet ist, gänzlich oder doch zum großen Theile unbeachtet, vielleicht auch unverstanden bleiben wird. Mit diesem Wissen kann ich daher sie nur für einen Versuch ansehen, den ich in die Welt hineinwerfe, wie ein Loos, ungewiß, ob es gewinnt oder verliert. Wenn ich jedoch auch nur bei Wenigen und Einzelnen vollkommen Das erreiche, was ich beabsichtige, so soll dieses Gelungene mich für alles sonst Mißglückte reichlich entschädigen; und herzlich drücke ich den wackeren Künstlern im Voraus die Hand, die es nicht verschmähten, mit mir sich näher und inniger zu befassen und zu befreunden, als dieß für gewöhnlich in unserem heutigen Kunstweltverkehre angetroffen wird.

Nachwort.

Die vorliegenden Kundgebungen Richard Wagners über einen deutschen, dramatischen Gesangsstil sind der ersten Auflage der bei E. W. Fritsch in Leipzig erschienenen „Gesammelten Schriften" entnommen und hier erstmalig zu einem übersichtlichen Ganzen vereinigt.

Was diese Zusammenstellung veranlaßte, war die Erwägung, daß die meisten jetzt an den Kunstwerken Richard Wagners zwar schwelgerisch sich ergötzen, die wenigsten dagegen von dem Bestehen seiner Kunstschriften eine Ahnung haben.

Band 8./258, heißt es: „Daß ich mich zum Schriftsteller befähigt fühlen durfte, ist vielleicht nicht die geringste Gabe, welche mir vom Schicksale als Nothpfennig mitgegeben wurde, denn ohne ihre Hilfe hätte ich, etwa bloß so mit der Leyer in der Hand, es unmöglich darin so lange aushalten können." — Also, schon Dankbarkeit allein hätten den „üppigen Schwelgern" die Kunstschriften nahe legen sollen. Und weiter heißt es dort: „Wenn jemand wie ich, über die Kunst schreibt, so geschieht dieß doch nicht um zu zeigen, wie man Kunst machen, sondern wie man sie richtig beurtheilen und dieses natürlich wiederum nur in der Absicht, dem Künstler wenn nicht sein Schaffen, so doch seine Wirkung auf die Laienwelt zu erleichtern."

Um diese, dem angehenden Künstler zu bietende Erleichterung handelt es sich also vornehmlich bei vorliegendem Unternehmen.

Liegen auch die Gesammelten Schriften jetzt in einer verbilligten Volksausgabe vor und hat die Universal-Bibliothek zu ihnen Stellung genommen, so ist der Preis der Volksausgabe für den selten von Glücksgütern gesegneten Künstler doch noch

zu hoch, während die Universal-Bibliothek im Betreff der Aufnahme der Gesammelten Schriften es nur bei einer ganz geringen Zahl bewenden ließ.

Schließlich ist es noch ein Anderes, ob die an den verschiedensten Stellen der zehn Bände verstreuten Aussprüche mühevoll zu suchen, oder folgerichtig zu einem Gesamtbilde angeordnet, leicht zu überblicken seien.

Das Bedürfnis, nach der vom Meister erwünschten und geschaffenen Erleichterung, ist aber im Augenblicke dringender geworden, denn je zuvor. Ohne diese Erleichterung glückt es nur sehr wenigen, vom Schicksale oder dem Zufalle begünstigten Kunstjüngern, den Weg zum Grale zu finden, alle übrigen fallen ausnahmslos in Klingsors Schlingen.

Die Ursachen dieser betrübenden Erscheinung sind nun nicht mehr lediglich in den kunstfeindlichen Zuständen zu suchen, gegen die der Meister zu Felde zu ziehen hatte; sie haben dank seinem weithinleuchtenden und zwingenden Beispiele und wie er — der Gerechte — selber gern gesteht, — dank der häufigeren Beschäftigung mit seinen Werken, doch einigermaßen sich gebessert, — nur das Grundgebrechen, von dem später ausführlich die Rede sein soll, behauptet nach wie vor, wie alle Massenbeeinflussungen, auf das Hartnäckigste das Feld.

Selbst die Klage über die Ungelenkigkeit der deutschen Sprache, die Ungunst des Klimas, nicht zuletzt darüber, daß allein der Gesangsunterricht im Gegensatze zu dem auf anderen Instrumenten erteilte, eine noch „ungelöste Aufgabe" sei, hätte er jetzt, — was jedoch wieder nur sein eigenes Verdienst ist — zu berichtigen. Und er hat auch das getan. Gerade hier ist es ihm ähnlich ergangen, wie bei seinem Sinnen auf eine andere Sprachmelodie für seinen Siegfried.

Band 4/400, liest man: „Den „Siegfried" mußte ich geradesweges fahren lassen, wenn ich ihn nur in diesem modernen Verse hätte ausführen können. Somit mußte ich auf eine andere Versmelodie sinnen; und doch hatte ich in Wahrheit gar nicht zu sinnen nöthig, sondern nur noch zu entscheiden, denn an dem urmythischen Quelle, wo ich den schönen jugendlichen Siegfriedmenschen fand, traf ich auch ganz von selbst auf den sinnlich vollendeten Sprachausdruck. Es war dieß der, nach dem wirklichen Sprachaccente zur natürlichsten und lebendigsten Rhythmik sich fügende, zur unendlich mannigfaltigsten Kundgebung jederzeit leicht sich befähigende, stabgereimte Vers."

So könnte es auch in Ansehung des Vorwurfes „sprachlicher Ungelenkigkeit" heißen: Band 4/263, „Von allen modernen Opernsprachen ist nur die deutsche befähigt, in der Weise, wie wir es als Erforderlich erkannten, zur Belebung des künstlerischen Ausdruckes verwandt zu werden, schon weil sie die einzige ist die auch im gewöhnlichen Leben den Accent auf den Wurzelsylben erhalten hat, während in jenen der Accent nach willkürlicher naturwidriger Konvention auf — an sich bedeutungslose — Beugungssylben gelegt wird. Das über Alles wichtige Grundmoment der Sprache also ist es, das uns für den Versuch eines vollkommen zu rechtfertigenden höchsten künstlerischen Ausdruckes im Drama auf die deutsche Nation hinweiset; und wäre es dem künstlerischen Willen allein möglich, das vollendet dramatische Kunstwerk zu Tage zu fördern, so könnte dieß jetzt nur in deutscher Sprache geschehen."

Sehr treffend bemerkt Georg Vollerthum: „Gerade wegen ihres Vokalreichtums führte die italienische Sprache zum Erstarren der altitalienischen Opernform, da eine Überfreude an den rein klanglichen Elementen das Interesse am Schicksalhaften, die Handlung-Bestimmenden, verkümmert."

Einer, das Klima betreffenden Betrachtung, ist (Band 3/261) zu entnehmen: „Allerdings haben die Gelehrten nun recht, wenn sie, das Werk ihrer luxuriösen

Willkür betrachtend, finden, daß in unserem Klima die nachgeahmte bildende Kunst der Griechen nur ein Treibhausgewächs, nicht aber eine natürliche Pflanze sein kann. Aus dieser Einsicht kann einem Vernünftigen aber doch nur einleuchten, daß unsere ganze Kunst eben nichts werth ist, weil sie keine aus unserem wirklichen Wesen und in harmonisch ergänzender Zusammenwirkung mit der uns umgebenden klimatischen Natur hervorgegangen ist; keineswegs ist jedoch damit bewiesen, daß in unserem Klima, eine unseren wahren menschlichen Bedürfnissen entsprechende Kunst nicht sich entfalten könnte, denn wir sind ja noch gar nicht dazu gekommen, ungestört nach unserem gemeinschaftlichen Bedürfnisse uns künstlerisch zu entwickeln!"

Im unmittelbaren Anschlusse hieran darf jetzt das vorhererwähnte Grundgebrechen zur Sprache kommen. Als solches muß der nun schon über zwei jahrhundertelang währende Köhlerglaube an die Legende von der alleinseligmachenden s. g. italienischen Gesangsmethode bezeichnet werden. Mit dieser Hemmung, der gefährlichsten für die Entwicklung einer aus rein deutschem Wesen entspringenden Kunst, hat der Meister nicht minder glücklich gerungen, d. h. insoweit es hierbei um die von ihm selbst geleiteten, mustergültigen Aufführungen sich handelte, darüber hinaus hat auch er gegen diesen Irrwahn, — wie bekanntlich die Götter selbst — vergeblich gekämpft.

Ungeachtet der beispiellosen Erfolge seiner Sangeskünstler strecken heute noch Lehrer und Schüler die Singhälse nach den Kämmen der Alpen aus, um das, was sie von dort aus im Lande der „heiligen Selbstsucht" erspähen, wenigstens als lockendes Aushängeschild, oder als erprobtes Beschwichtigungsmittel gegen nörgelnde Fach- und Laienkritiker zu nützen. Ein mit Recht weitberühmter Sänger könnte namhaft gemacht werden, der sogar einen „professore del canto" sich verschrieb, um mit ihm — Tarock zu spielen. Zum Singen kam es nicht, aber der Sänger hatte, von dem ihm immer etwas am Zeuge flickenden Kritiker, Ruhe.

In Wahrheit! Es gibt keine Allerwelts-Gesangsmethode und es kann keine geben, so lange für das menschliche Worttonorgan das Naturgesetz herrscht: „Die unerläßliche Grundlage des Gesanges ist die Sprache und jede Sprache muß Anspruch erheben, im Gesange die tonangbende zu sein."

Wer chinesisch singen will, vermag es nur auf Grund der chinesischen Sprache. Das leuchtet ein! Ein Gleiches gilt vom Sange aller Länder und Völker. Und nun soll ein bestimmter Gesang das Muster für alle abgeben, trotz der verschiedenen sprachlichen Grundlagen und Lautgesetze! So wenig die Grammatik einer Sprache zum Erlernen einer anderen Sprache taugt, ebensowenig eignet sich die Singlehre eines Volkes zum Erlernen des Gesanges eines andern. Dort, wo man dies dennoch für möglich hält, werden Laute eingehämmert, die zu den eigenen ebensowenig passen, wie umgekehrt.

So reichen z. B. romanische Solmisationssilben für den deutschen Gesang bei weitem nicht aus: Dort gibt es nur vier tönende Laute, hier acht, dort nur sechs Mitlaute, hier neunzehn (die zusammengesetzten ungerechnet), dort nur ein E, hier sechs, dort fast nur offene, hier meist geschlossene Silben, dort keine Umlaute, hier drei, von unvergleichlich tonbildnerischem Werte, u. s. w. Ferner: Wer z. B. die Silbe re tadellos zu singen vermag, weiß deshalb mit den Worten: spät, nett, sehr, nichts anzufangen und mit dem schwierigsten „E" der Vor-, Zwischen- und Nachsilbe noch viel weniger. Die Vokalisation der Sprachen ist eben eine grundverschiedene.

Erst kürzlich las man über eine Parsifalaufführung in Rom, folgenden, mit «p" gezeichneten Bericht: «Charakter, Schönheit des Sprachgesanges werden vernichtet, wenn man der Musik eine Sprache mit anderen Klangwerten und von verschiedenem Ausdrucksgehalte unterlegt. Am schlimmsten sind die nachklappenden Silben im Italienischen; setze ich für die einsilbigen Wörter: Tod, Tor, Bad, notgedrungen die zweisilbigen Worte: morte, folle, bagno ein, so verzerre ich die Wagner'sche Gesangslinie. Von den Darstellern ragten nur die Vertreterin der Kundry und der Vertreter des Gurnemanz über den Durchschnitt hinaus." Für den gegenwärtigen Stand der Gesangskultur in Italien ist charakteristisch, daß die Kritik den Künstler als «einzig wahrhaften Bassisten der einheimischen Szene unserer Tage rühmt".

Über ein Schulkonzert äußert sich der gleiche Berichterstatter: «Das gelobte Land des Kunstgesanges ist Italien schon seit ziemlicher Zeit nicht mehr; sogar die Leitung der ersten Opernbühne des Landes, die der Mailänder Scala, vermag heute wichtige Rollen in einer Oper von Rossini, oder Bellini nicht mehr einwandfrei zu besetzen und die hochgerühmten Gesanglehrer in Rom und Neapel sterben aus. Das Entscheidende dabei ist: es fehlt an richtungweisenden Persönlichkeiten, denn mit allem Nachdrucke ist es immer wieder auszusprechen: nicht etwelche Methode, sondern einzig und allein die Persönlichkeit von starker Begabung, geschlossenem Charakter und zähem Fleiße, bringt auf dem Gebiete des Schulgesanges Menschen und Dinge vorwärts."

Gelegentlich eines Gastspieles des Mailänder Opernensembles, das bekanntlich in München 1925 einen gänzlichen Mißerfolg zu verzeichnen hatte, schrieb Paul Ehlers von einem Tenoristen: «Er bewies, daß Italien nicht bloß das Land ist, wo die Zitronen und Goldorangen blühen, sondern auch der Knödel gedeiht."

Welches, nur einigermaßen tongeschulte Ohr, hat jemals einen italienischen Sänger — gleichviel, ob dieser ein Stern oder ein Laie ist — anders singen hören, als mit den nachbezeichneten, jeden guten Geschmack verletzenden Fehlern und Angewöhnungen?

Sein Tonbeginn oder Vokaleinsatz ist — im piano wie im forte — selten sicher; vielmehr suchend, über alle Intervalle hinweg, oft bis zur Oktave ausholend, was den sehr unästhetischen Eindruck des Aufstoßens nach schwer verdaulichen Speisen hervorruft. Es heißt «cercar il tuono".

Als Abschluß kennt er fast ausnahmslos nur das schroffe Absetzen des Tones, das wie der trockene Husten eines Schwindsüchtigen sich anhört.

Einen ruhigen, gleichmäßigen, vornehm-hervorquellenden Ton wird man selten vernehmen, weil der Italiener ohne «vibrato" und «tremolo" d. h. ohne meckernden Ton, Musik überhaupt nicht zu denken vermag.

Hierzu kommt der fortwährende Gebrauch von unmittelbar aufeinander sich folgenden Gegensätzen, als da sind: fast tonloses, unhörbares Geflüster und plötzlich darauf losplatzendes, wie auf der Folter erpreßtes Geschrei.

Von der, für unsere Sprache unmöglichen und stimmschädlichen, flachen Tongebung und dem sentimentalen, unaufhörlichen Herabziehen und Herabschleifen des Tones ganz zu schweigen.

Wohl gemerkt! Es werden diese groben Verstöße, die hier der letzte Singlehrer nicht leiden würde, dort bewußt, als wirksame Kunstmittel verwendet. Wer dies «Schöngesang" nennt, — was ja «bel canto" heißt, — dem ist nicht zu helfen und er huldige ihm auf seine Gefahr.

Ernste, einsichtige Künstler unter den Italienern, Franzosen und Spaniern sind schon lange durch die Berührung mit Richard Wagners Kunst von der Unfehlbarkeit

des „metodo italiano" geheilt. Größen wie Lamperti, d'Andrade, Roger, Toscanini haben es kein Hehl, wie viel sie der deutschen Kunst und Kunstausübung zu danken haben. Toscanini hat sein Verbleiben an der Scala davon abhängig gemacht, daß er mit den olympstürmenden Operntitanen zugunsten eines geläuterten Geschmackes aufräumen dürfe.

In der Gegenwart ist also die glorreiche italienische Methode nicht zu finden. Und in der Vergangenheit? —

Wohl ist Italien als die Wiege des abendländischen Gesanges anzusehen, nicht etwa des Klimas und der Sprache wegen, auch dies gehört zu den vorgefaßten Meinungen. Das Land war ja ursprünglich von den Römern bewohnt, denen man alles, nur nicht selbstschöpferischen Kunstsinn, also auch keinen Sinn für den Gesang nachrühmen kann. Nein, das Land hat kein Verdienst daran, daß es die Geburtsstätte des Gesanges wurde; — und die Sprache? Der erste Gesangspionier war die Kirche, und die sang lateinisch.

Es war ein großes Glück, daß der Gesang gleich bei seiner Geburt eine solche mächtige Gönnerin fand, der es nicht bloß um seine Pflege zu tun war, sondern darum, ihm — dank ihrer Bildung, — eine auf natürlichen Gesetzen fußende, gesunde Grundlage zu schaffen.

Der Gregorianische Choralgesang, soweit er heute noch gepflegt wird, neuerdings durch die „schola gregoriana" der Benediktiner, gibt noch immer einen Begriff von der hohen Stufe, auf der schon damals der Gesang sich befand. Anfänglich war dieser Gesang nur von den beiden Männerstimmen bestritten, bald suchte man die erzielte Wirkung damit zu erhöhen, daß man den Satz und demzufolge den Umfang durch Hinzufügung der Alt- und Sopranstimme bereicherte. Nun waren die Frauen, die man in germanischen Landen sogar die Priesterwürde zu bekleiden für wert erachtete, nach orientalischen Begriffen nicht für würdig befunden, in der römischen Kirche zu singen. Man verfiel darum auf den wenig humanen Ausweg, die Stimmen der Frauen durch Verstümmelung der Männer zu gewinnen.

Der Zweck war erreicht, aber die verstümmelte Natur ist seelenlos. Sie war in der Kirche nicht mehr am Platze und sehnte sich hinaus, wo sie von den, ohnehin auf die Kirche eifersüchtigen, glanz- und festliebenden Fürsten mit offenen Armen und Börsen empfangen wurde. Hiermit war die Verweltlichung, Veräußerlichung und Entartung des Gesanges endgültig besiegelt.

Die Zugeständnisse dieser entmannten und darum gezierten Sänger an den Ungeschmack der Großen mit ihrer Vorliebe für Künstelei, Schnörkelei und Kehlakrobatik, wie sie bis heute in der Oper sich erhielten, konnte man alles, nur nicht „bel canto" nennen. Zu ihm gehört vor allem seelischer Wohllaut, den die Kastraten aber nicht besaßen. Könnte von einem solchen die Rede sein, so hätte Richard Wagner, — als langjähriger Dirigent der Dresdner Vokalkapelle, — reichlich Gelegenheit gehabt, ihn kennen zu lernen und anzuerkennen.

Der feinfühlige Hektor Berlioz läßt sich in seiner berühmten Instrumentationslehre so vernehmen: „Was die Kastraten betrifft, so dürfte, nach denen zu urteilen, welche ich in Rom gehört habe, es wenig zu bedauern sein, daß sie fast gänzlich ausgestorben sind."

An diesen Darlegungen zeigt es sich, wie sehr jede alte, überkommene Anschauungsweise der kritischen Betrachtung bedarf, die, wie billig, nun auch im andern Lager angestellt werden soll.

In Deutschland gibt es gottlob noch Sänger, von denen jeder Einzelne tüchtiges und mustergültiges leistet, in Liedern wie in Gesängen, in der Ballade wie im Oratorium, im Singspiele wie in der Oper, im Kunstwerke Richard Wagners, wie

in den anspruchsvollsten modernen Opern. In der Oper sogar in allen drei Stilen, dem deutschen, französischen und italienischen. Hier vielleicht, mit Ausnahme des „tempo rubato", des „brio", der „turbulenza" und „furia", worin jedoch auch Deutsche unter falschen Namen in Italien es ihren dortigen Kollegen gleich tun.

Man mache nur einen einzigen italienischen Sänger namhaft, der einer solchen Vielseitigkeit sich rühmen dürfte, ja nur einen, der nicht ausschließlich nur Oper singt, und zwar auf der Bühne und im Konzert.

Warum geht gerade ihm diese Vielseitigkeit ab, ihm, der doch allen Andern zum ewigen Muster hingestellt wird?

Auch dies beweist, wie verkehrt die weitverbreitete Ansicht von der alleinseligmachenden, aus der Verfallzeit stammenden Methode ist; zugleich weist es aber auch auf den hin, dem das „Problem der Gesangstechnik" glücken mußte und geglückt ist. Es konnte kein anderer sein, als Richard Wagner, der es klar und bündig aussprach: „Wer nicht selbst zu singen versteht, kann nicht mit Sicherheit für den Gesang schreiben, noch auf einem Instrumente den Gesang nachmachen."

Hektor Berlioz gibt bei den Instrumenten und Chorstimmen genau an, was auf ihnen leicht, schwer oder gar nicht ausführbar sei. Bedauerlicherweise hat er hierbei den Alleingesang nicht berücksichtigt.

Die Zeit ist aber nicht mehr fern, in der — gleich einer Offenbarung — die Entdeckung wird gemacht werden, daß gerade Richard Wagner — der einst wegen Stimmenverderbes so sehr Verlästerte und Verketzerte — nur Mustergültiges und Vorbildliches inbezug auf naturgemäße und sachliche Behandlung des Wortton-organes schuf.

Schließlich hat auch seine Geduld sich gelohnt, mit der er riet, „die zweckmäßigste Lehrmeinung für Gesangsausbildung, als eine vollkommen bewährte und endgültig festzustellende abzuwarten".

Früher als er es dachte, wurde der deutschen Gesangskunst ihre wahre, vom Meister gestellte Aufgabe in ihrem wissenschaftlichen Bewußtsein erkämpft.

Friedrich Schmitt, Julius Hey und Martin Plüddemann heißen die drei Erwecker des deutschen Gesangsunterrichtes.

Friedrich Schmitt,[1]) der Richard Wagner noch aus seiner Magdeburger Zeit befreundete Gesangsmeister, war sein erster Bahnbrecher auf theoretischem Felde.

Praktische Beweise dafür hat Martin Plüddemann[2]) in seinen Balladen geliefert, der selbst Gesanglehrer, Schmitts Schüler gewesen ist.

Aus dem Briefwechsel zwischen Wagner und Schmitt sei folgende Stelle angezogen: „Bringe mir einen deiner Schüler, dem es Dir gelungen ist, alles Das zu lehren, was Du weißt, und dem Anderen zum Vorbilde dienen kann, so hast Du einzig gewonnen."

Und Schmitt schaffte ihn zur Stelle.

---

[1]) 1. Große Gesangschule für Deutschland, München 1854. Jos. Lindauer. 2. Zur Erlernung der deutschen Aussprache. München 1874. G. Beck. 3. Die Auffindung der voix mixte, München, Gumi. 4. Über den Verfall des dramatischen Gesanges in Deutschland und Friedrich Schmitt von Horst Nägeli, Leipzig, Matthes 1864.

[2]) 1. a) Die ersten Übungen für die menschliche Singstimme, b) Erläuterungen, c) Aphorismen, d) ein Wort über Gesangsmethoden und Friedrich Schmitt, den Erfinder der deutschen Methode des Gesanges, e) Nachruf an Friedrich Schmitt. München, Alfred Schmied. 2. Über Verrottung und Errettung der deutschen Sprache von Martin Plüddemann. Bayreuther Blätter 1881 I. 3. „Martin Plüddemann" von Richard Batka, Prag, 1895.

Es war sein Schüler, Julius Hey,[3]) Professor an der von Richard Wagner gegründeten kgl. Musikschule in München und Verfasser des vierbändigen Werkes „Deutscher Gesangsunterricht", Mainz, bei Schott und Söhne.

Dieses hochverdienstliche, seinem Werte nach noch nicht genügend erkannte Werk, ist ein, mit bewußt-planvollem Gefüge entworfenes, auf unbedingt sprachlicher Grundlage stehendes und ausgeführtes Lehrgebäude, wie Richard Wagners „Wille es wies, wie im Traum er es sah". In diesem Werke, dem eigensten, das es auf diesem Gebiete gibt, sind Erkenntnisse für den Gesangsunterricht gewonnen, die bisher nirgend ausgesprochen werden konnten, weil ihnen der notwendige Urgrund fehlte. Immer muß erst das Kunstwerk der Theorie vorauf gehen, die nicht immer mit ihm, aus dem sie schöpft, gleichen Schritt zu halten vermag, dieses mal ist es ihr aber doch geglückt, dem Gedanken des schaffenden Geistes eine angemessene, entsprechende Gestalt zu geben.

Was dieses genaue und vielseitige Werk, das vom Einfachsten bis zur Grenze des menschlichen Gefühlsvermögens führt, vor allem aus- und kennzeichnet, ist seine Einstellung auf das praktische Bedürfnis. Überall macht es den Eindruck eines aus der Erfahrung gewonnenen Erzeugnisses. Es ist im besten Sinne ein Auskunfts- und Beratungsbuch in allen Fragen, das einen nie im Stiche läßt. Um es kurz zu sagen: es verhält sich zu anderen Singlehren, wie ein wissenschaftlich-organisches System zu einer der vielen willkürlichen Methoden mit ihrem Schritte ins Ungewisse. Die glückliche Lösung des Problems umfaßt sämtliche Lehraufgaben eines gediegenen Gesangsunterrichtes. Zweifellos ist Hey die bedeutendste Führerpersönlichkeit unter den Gesangsmeistern der Gegenwart. In seinem Werke zeigen sich die Forderungssätze Richard Wagners auf das Glänzendste beleuchtet und in der Vollendung. Solche Führer verdienen unbedingte Gefolgschaft.

Der Hinweis auf Hey's Tat ist um so dringender, als die Frage nach dem, von allen Einsichtigen erwünschten Befähigungsnachweise für den Singlehrerberuf endlich doch ins Rollen zu kommen scheint. Schwer durchführbar blieb dieser Befähigungsnachweis so lange, als man bezüglich einer einheitlichen Lehrmeinung im Gesangsunterrichte nicht sich einigte, noch sich einigen konnte. Diese einigende Formel war früher nicht zu gewinnen, weil ein jeder auf dem großen Tummelplatze für Unberufene tat, was er wollte, d. h., was er nach seiner Meinung von den — täglich wie Pilze aus dem Boden schießenden Methoden — zu tun für gut fand.

Auf J. Hey's Werk kann man sich aber getrost einigen, denn es ist kein ausgeklügeltes, abstraktes Theorem, sondern „die auf überzeugend sicherer Grundlage ruhende, mit unwiderleglichem Erfolge gekrönte, vollkommen bewährte und endgültig festgestellte Gesangsschule". Seit ihrem Erscheinen sind wohl alle Singlehren und Sänger von Belang, ein- oder uneingestandenermaßen, aus ihr hervorgegangen.

Mögen nun noch so viele Wege nach Rom und seine Manier führen, nach Bayreuth und seinem Stile führt nur der vom Meister selbst gewiesene Weg,

„und Niemand könnte ihn beschreiten,
den er nicht selber möcht' geleiten."

Sagt er doch selbst: 3/137: „Wer nicht aus Nothwendigkeit verfährt, hat die Wahl nach Belieben."

---

[3]) „Julius Hey" von Ludwig Schemann. Bayreuther Blätter 1883 VII—IX. „Julius Hey" von Hermann Roth, Biograph. Jahrbuch Bd. 14. Berlin, Reimer 1912.

Zu bedauern bleibt, daß Hey die im ersten, sprachlichen Teile aus den Gesammelten Schriften angezogenen Stellen in den gesanglichen Teilen nicht wiederholte. Es hat den großen Nachteil,[4]) daß diese Stellen deshalb vielen Singlehrern unbekannt bleiben, weil sie nach hergebrachter Ansicht glauben, daß sie der sprachliche Teil nichts angehe. Abgesehen davon, daß der erste Teil der Schlüssel zu den übrigen ist, könnte und sollte er auch ohne sie ein selbständiges Lehrbuch der Singkunst abgeben, in welchem Sinne es von Hey selbst mepfohlen ist.

Auf Seite 186 heißt es dort: „Wenn es fast den Anschein hat, als ob das vorstehende, lediglich das Sprachgebiet umfassende Unterrichtsmaterial, überwiegend für den Schüler des sprachlichen Vortrages bestimmt sei, so muß ich dem entgegen wiederholt und ausdrücklich bemerken, daß das Ergebnis des Studiums für Schauspieler und Sänger gleichwohl schließlich das selbe sein wird; für Letzteren um so günstiger, je klarer dessen Erkenntnis die zu lösende Aufgabe darin gipfeln läßt, daß die Sprache nicht bloß den wichtigsten Bestandteil des musikalisch-dramatischen Kunstwerkes bildet; sondern, daß sie gleicherweise dem einfachsten Liede zum erwünschten Ausdrucke verhilft und dem Vortrage erst eigentlichen Reiz verleiht."

Hoffentlich ergeht es dem deutschen Gesange, wie dem gesungenen deutschen Drama, sobald das Dichterwort zum Zwecke und die Musik zum Mittel geworden war, wodurch hier der Gesang, wie dort die Musik aus Knechtschaft und Abhängigkeit befreit werden.

4./255. Das Schlußwort aber habe wieder der Meister: „Wer glauben will, das Neue, was ich etwa sagte, beruhe auf absoluter Annahme und sei nicht identisch mit der Erfahrung und der Natur des entwickelten Gegenstandes, der wird mich nicht verstehen können, auch wenn er wollte.

3./274. Wer aber die künstlerische Erscheinung, die heut zu Tage den öffentlichen Geschmack beherrscht, für eine zufällige, zu übersehende hält, der ist im Grunde ganz in demselben Irrthume befangen, aus welchem jene Erscheinung in Wahrheit sich herleitet, — und dieß eben zu zeigen, war die nächste Absicht meiner vorliegenden Arbeit, deren weitere Absicht von denen gar nicht gefaßt werden kann, die sich zuvor nicht über die Natur jenes Irrthumes vollständig aufgeklärt haben.

3./275. Hoffnung, so verstanden zu werden, wie ich es wünsche, habe ich nur bei denen, die den Muth haben, jedes Vorurtheil zu brechen. Möge sie mir bei Vielen erfüllt werden!"

---

[4]) Der Nachteil der Kostspieligkeit des Werkes ist dadurch schon aufgehoben, daß der Verlag dafür gesorgt hat, durch einen „Kleinen Hey", redigiert von dem Sohne, Hans Erich Hey, das Studium dieser Gesangsschule zu erleichtern.

Bayreuth und Draußen.

Aus den Vereinen.

Darmstadt. R. W.-Verband Deutscher Frauen. 2. 1. 26. Vortrag des Herrn Geh. R. Prof. Dr. Richard Sternfeld über „Tannhäuser in seinen verschiedenen Fassungen" mit Erläuterungen am Flügel; unter gütiger Mitwirkung von Frau Horn-Stoll (Venus), Herrn Pistor vom Landestheater (Tannhäuser), Herrn Herrmann (Wolfram), welche die Szenen vom Gesang an den Abendstern bis zum Schluß zum Vortrag brachten. Die Veranstaltung fand statt im Hause der Vorsitzenden der Ortsgruppe, Frau Oberstleutnant Selzam zu Gunsten der R. Wagner-Stipendienstiftung.

Dresden. R. Wagner-Verband Deutscher Frauen. Auch das Jahr 1925 ist für die Ortsgruppe Dresden reich an Erfolgen gewesen. 8 Teekonzerte, zu denen sich opferfreudig Dresdner und auswärtige erste Künstler zur Verfügung stellten, brachten zahlreiche Mitgliedsanmeldungen. Über 600 Mitglieder zählte am Ende des Jahres die Ortsgruppe. In erster Linie haben wir für diese Erfolge den gütigen Künstlern zu danken, dann aber auch den Mitgliedern, die ihre Häuser so gastlich darboten. Die Erträgnisse der Teekonzerte wurden hauptsächlich für wohltätige Zwecke verwendet. Für Bayreuth wurden der Ortsgruppe Dresden 21 Gesuche von der Stipendienstiftung bewilligt, 8 Stipendiaten sandte die Ortsgruppe noch selbst. — Eine Sammelliste in Mitgliederkreisen erbrachte den nötigen Betrag, um das ganz in Verfall geratene Grab Carl Maria v. Webers wieder in würdiger Weise herstellen zu lassen. Aus Mitgliederkreisen wurde einer hochbegabten Sängerin monatlich eine Zuwendung gemacht und ihr dadurch das Studium ermöglicht. Andere Mitglieder gaben wöchentlich Mittagstische für kunststudierende, aufstrebende Talente. Die Einnahmen der Ortsgruppe für 1925 betrugen 6599,13 RM, denen eine Ausgabe von 6562,50 RM entgegenstanden. An die Stipendienstiftung wurden 1900 RM abgeliefert, 1854 RM wurden auf Wunsch der Verwaltung der Stiftung direkt für Reise- und Aufenthaltskosten der Stipendiaten überwiesen. Der Vorstand besteht: Frau Elsbeth Chrambach-Pabst, Ehrenvorsitzende; Frau Berta Mey, Vorsitzende; Frau Hanna Schmitz, Stellvertreterin; Frau Clara Wolff, Schriftführerin; Frau Elisabeth Pitzet, Stellvertreterin; Frau Leonore Heller, Schatzmeisterin; Frau Emmy Jenisek, Stellvertreterin; Frau Lotte Kreisler-Weidlich, Beisitzerin und 7 Damen, die den Ehrenausschuß bilden.

Graz. Am 16. Januar hatte unser Verein den ersten diesjährigen Wagnerabend. Der Vorsitzende gab Bericht über die vom Direktor Modes eingeladene Versammlung der Opernfreunde in Graz, die über die Aufführung des „Parsifal" in Graz beraten sollte. Er teilte mit, daß er vom moralischen, vom künstlerischen wie auch vom praktischen Standpunkt aus gegen die Aufführung des erhabenen Werkes gesprochen habe. Er erzählte den Mitgliedern dann die äußeren Schicksale des „Parsifal" auf den ausländischen und den deutschen Bühnen. — Herr Baron von Vietinghoff spielte dann die Liszt'sche Bearbeitung der Rheingoldmotive. — Hierauf folgte der Vortrag der 3. Szene des 3. Aktes Walküre „Wotans Abschied" mit Herrn cand. phil. Mikol als Wotan, Frau Minna Tube als Brünnhilde und Fräulein Lotte Kloß als Begleiterin am Klavier.

Deutsche Festspiele und Siegfried Wagner-Festspiele Juli 1926 im Deutschen Nationaltheater Weimar.

Im Anschluß an die Mitteilungen auf S. 191 des 4. Stückes 1925 sei hier bemerkt, daß bestellte Karten (bei W. Härtel & Co. Nachf., Leipzig, Johannisgasse 30) bis 1. März aufbewahrt werden. Es wird gebeten bei der Bestellung anzugeben, ob Zusendung unter Nachnahme erfolgen soll, oder ob der Betrag eingesandt wird.

(Preise, je nach den Reihen, bezw. Lauben: 1. Rang 20, 10 M (Morgenfeier 12, 10, 8), Parkett 20, 15, 10 M (Mk. 8, 5), 2. Rang 10, 8 M (Mk. 3, 2), 3. Rang 6, 5, 3 M (Mk. 2, 1, 0,75). Am 22., 25., 31. Juli: Bärenhäuter, am 24., 28., 29. Juli: Sternengebot, am 23., 27., 30. Juli: Münchhausen (Fr. Lienhard), am 25. Juli Vorm.: Longinus (H. v. Wolzogen).

Verwaltungsdirektor Otto Daube, Leipzig, Schwägrichen-Straße 31.

Abgeschlossen am 20. Januar 1926.

Zweites (Maien=) Stück 1926.

Ich wünschte, daß wir das große Kunststück, das Schiller und mir gelang, bei völlig auseinander strebenden Richtungen ununterbrochen eine gemeinsame Bildung fortzusetzen, auch zusammen bestünden.

Goethe.

Michael Georg Conrad.

Zum 80. Geburtstage.

Wir dürfen ihn ruhig zu uns ältesten „Bayreuthern" zählen, deren Jüngster ich bin, wenn er auch nicht so innig mit Bayreuth verwachsen war wie unser verehrter Senior Adolf von Groß. M. G. Conrad war „Außenseiter", aber nur im äußerlichen Sinne; denn er ist am 5. April 1846 als eine echte Kampfnatur geboren worden. So ist er immer mitten in der Außenwelt und auch in der ‚Litteratur' seiner Zeit gestanden und hat gekämpft, Kämpfe des Tages, wohl, doch stäts für das Gute, das Echte, das Deutsche. Ein prachtvoller Ganzmensch wuchs in diesem mannlichen Frankensohn, und einen geraden Gang ist er gegangen durch die Jahrzehnte großer Umwandelungen, Aufstiege und Niederbrüche, von nie alternder Begeisterung beschwingt, immer auf das Ziel hin: der mit deutschem Auge und Herzen erfaßten Wahrheit, wenn nicht zum Siege zu verhelfen, so doch im großen Lügenspiel der Welt irgendwie Bestand und Stätte zu sichern. Als eine solche Stätte hat er einmal Bayreuth erkannt, und seitdem konnte nichts ihn beirren im tapfern Einstehen für dessen Rechte und Leben; wofür die nicht genug zu rühmende Tat seines Kampfes für den „Parsifal" gegen die amerikanisch-jüdische Raubwirtschaft, Conrad wider Conried, das leuchtendste Beispiel ist. Daß der „Parsifal" doch nach Amerika kam, und daß an ihm Deutschland selbst amerikanisch ward, das kann das Licht der guten Tat nicht trüben. Für solche Vorkämpfer bleibt „Parsifal" dennoch in Bayreuth! Und so bleibt uns Conrad ehrwürdig als der achtzigjährige treue „Bayreuther", ja, wir verstehen gerade von Bayreuth aus auch sein jugendliches Vorangehen in der „naturalistischen" Richtung der modernen Litteratur, welche er, aus Paris heimgekehrt und wohl dort von Zola einigermaßen beeinflußt, in der von ihm begründeten „Gesellschaft" einst mit dem gleichen Feuer und der ganzen Ehrlichkeit des gesunden Frankenblutes vertrat. Was vertrat er da? Gar nicht etwa Frankreich und Zola in Deutschland. Dann wäre er nicht nach Bayreuth gekommen. Nein, er vertrat, seiner deutschen Natur

entsprechend, die Wahrheit gegen Schein und Lüge, falsches Getue und fremden Geist, wie sie sich damals in der Litteratur des Tages breit machten. Da galt es erst einmal tüchtig aufzuräumen, auszustäuben, Boden frei zu legen, neues Leben und jungen Mut zu wecken — mag hernach kommen, was kommen muß: diese Arbeit muß erst getan sein, und die hat unser Conrad getan. Aber er ist nicht im litterarischen Naturalismus stecken geblieben, der ihm niemals eine Mode war, sondern eine Bewegung bedeutete. Als er Mode ward und damit schon nicht mehr Bewegung, außer zum raschen Ende hin, da war sein erster Führer darüber hinausgeschritten, seinem einzigen Ziel: der lebendigen Wahrheit nach. Die ‚Litteratur' als solche konnte ihm nicht genügen; der ganze Mann stand auf dem höheren Boden der deutschen Kultur, und in seinem geistigen Wirken waren die Kräfte der christlichen Religion und der idealen Kunst bestimmend, die ihn aus einem Schriftsteller einen Verkünder deutscher Art werden ließen, wie er von Natur deren echter Sprößling war. Solch einer gehört mit seiner Seele nach Bayreuth, und wenn er es gefunden hat, hält er ihm unwandelbare Treue. Dieser nie versagenden Treue gilt unser Dank, der Dank Bayreuths, und unser, als seiner Kampf- und Geistesgenossen, herzlicher Heilgruß zum achtzigsten Geburtstage, dem noch manche folgen mögen: denn an solchen lebenden Gebilden des Deutschtums erhebt, erfrischt und stärkt sich unser Glaube an das Dasein eines deutschen Volkes.

Hans von Wolzogen.

Herzog Georg

(geboren am 2. April 1826.)

Ein Gedenkblatt

von Intendant a. D. Univ.-Prof. Dr. H. Dinger.

„Ich kenne viele Meinungen,
aber nur ein Meiningen.
Es gibt viele, die über mich herzogen,
Doch gibts nur einen Herzog."
Richard Wagner.

Das scherzhafte Epigramm Wagners hat einen tiefen Sinn; versuchen wir zur Erinnerung an den deutschen Fürsten, dem es galt, an dessen hundertstem Geburtstage, es kurz und recht zu deuten. „Ich kenne viele Meinungen". In Meinungsverschiedenheiten standen sich auch die beiden gegenüber, der Thüringer Herzog und der Bayreuther Meister. Richard Wagner verwarf in seinen theoretischen Schriften der Züricher Zeit um seines großen Ideales eines „Gesamt-Kunstwerkes" willen das gesprochene Schauspiel. Herzog Georg hat es zu neuer Blüte gebracht, ihm einen neuen künstlerischen Stil gegeben. Herzog Georg schaffte, als er seine Hofbühne in die eigene Hand nahm, die Oper ab, aber sein Orchester ward ein maß- und mustergebendes in Deutschland für eine absolute Musik, die der Wagner vom „Kunstwerk der Zukunft" nur als ein Meer betrachtet hatte, über welches ein Kolumbus der Kunst hinweg das erlösende Festland des Wortes zu suchen hätte. Zuletzt: Der Wagner, welcher die obigen Verse schrieb (1877), war in politischer Hinsicht zu einem „idealen Konservatismus" emporgereift, während der Herzog der „freisinnigen" Linken zuneigte; und war und blieb Herzog Georg als Landesherr und deutscher Fürst sich stäts seines fürstlichen Amtes und seiner fürstlichen Würde tief bewußt, so war Wagner stäts, in Ansichten wie in Absichten, der Mann des „Volkes" geblieben. Aber doch standen beide als Künstler zu einander nur wie zwei nach entgegengesetzten Richtungen strebende Äste eines und desselben Stammes, denn ihre Kraft sogen sie aus gemeinsamer Wurzel, und beide zusammen bildeten eine Krone am Wunderbaume deutscher Kunst, der bodenständig aus deutscher Erde emporstieg. Diese ideale Einheit gewann noch eine persönliche Prägung: in kongenialem Verständnisse wußte einer des anderen Werk hoch zu schätzen und den andern hoch zu achten. Der spätere Wagner vermochte das reine Schauspiel wieder zu schätzen, und wir verdanken gerade ihm die auch für dieses tiefgründige, schöpferische Anregungen. Dieses gegenseitige Verständnis kam auch in persönlichen Beziehungen zum Ausdruck. So lud z. B. 1875, als Wagner in Wien seinen „Tannhäuser" einstudierte, ihn dort der Herzog zu Gaste, im Jahre darauf war der Herzog anläßlich des Nibelungen-Festspiels Gast im Hause Wahnfried; 1877 waren Wagner und seine Gattin einige Tage ins Meininger Schloß geladen, und

der Herzog führte Wagner zu Ehren seine berühmte Inszenierung von „Julius Cäsar" vor. Hier schrieb der Tondichter dem ihm „immer freundlich gesinnten" Herzoge jenes heitere Verschen: „Es gibt viele, die über mich herzogen, doch gibts nur einen Herzog". In künstlerischer Hinsicht ist bemerkenswert, daß der Herzog den Freund Wagners, Hans von Bülow an die Spitze seines Orchesters berief, der als Meininger „Musikintendant" der Hofkapelle am Orte und auf Kunstreisen von 1880—1885 größten Ruhm erwarb. — Die freundschaftlichen Beziehungen zwischen dem Herzoge und Wagner haben bis zu des letzteren Tod gewährt; 1880 hatte in Neapel der Herzog ihn aufgesucht. Wagner gab ihm da das Vorspiel zu „Parsifal" bekannt und erläuterte es ihm. „Die Persönlichkeit dieses seines fürstlichen Gönners", berichtet Glasenapp, „war ihm von je überaus sympathisch: der sehe gar nicht aus wie ein moderner Mensch, sondern wie Wotan, wie Barbarossa" usw.

Unser Herzog ist — so weit mir bekannt — niemals „Wagnerianer" im engeren Sinne gewesen. Davon trennte ihn zuviel Eigenes. Bei seiner großen Gelehrsamkeit — nicht nur der Kunstwissenschaftler, auch der Jurist und andere standen staunend vor seinem vielseitigen Fachwissen — mochte ihm die leidenschaftliche Dogmatik und der spekulative Idealismus der Züricher Schriften nicht zusagen; in ihm war die ruhige Gelehrtennatur bestimmend, in Wagner der notwendig enthusiastische Dichterwille, zu welchem noch der Geist des Reformators hinzukam. Diese Verschiedenartigkeit der Naturen zeigt sich auch darin, daß Herzog Georg sich niemals als Dichter versucht hat, sondern daß er still für sich eine Kunst betrieb, die sich auf die Ruhe der gegenständlichen Kontemplation gründet, die Kunst der Malerei. Wer nur eine der vielen Figurinen gesehen hat, die der Herzog an den Rand seiner meisterlichen Regiebücher rasch hinzuwerfen pflegte, in Feder- oder Stiftzeichnung oder in farbiger Skizze, der weiß das bedeutende Malertalent dieses deutschen Fürsten zu würdigen.

Aber diese Gabe, malerisch zu sehen und malerisch zu schaffen, ist nicht der eigentliche Kern von des Herzogs dramaturgischer Kunst gewesen. Zwar meinen das auch heute noch viele, indem sie die Bedeutung der Meininger Inszenierung vornehmlich in der sinnvollen und farbenprächtigen Dekoration wie in der Kostümierung und sonstigen Ausstattung sehen. Aber beides war, ebenso wie bei Wagner, nur ein notwendiges Zubehör. Das Gemeinsame, Große, darin beide zusammenstimmten, war das Suchen und das Finden eines neuen und künstlerischen Stiles der Darstellung. Dieser zeigt sich in der Übereinstimmung der künstlerischen Richtung, der technischen Methode und der Ausdrucksform. Herzog Georg hat keine theoretischen Schriften verfaßt; als deutscher Fürst war er in der glücklichen Lage, für seine Kunst nicht kämpfen zu müssen, auch hätte es seiner Natur wohl widersprochen, streitlustig die Feder zu führen. Aber Wagner hat es getan. Und nehmen

wir dessen Abhandlungen zur Hand, so finden wir klar und deutlich in Worten auseinandergesetzt, worauf beide abzielten und was beide geschaffen und erreicht haben. In „Kunstwerk der Zukunft" und in „Oper und Drama" ist das Ideal aufgestellt, in der Schrift „Über Schauspieler und Sänger" sind die praktischen Hinweise gegeben, in Bayreuth aber und in Meiningen wurden sie zur Tat. Ganz allgemein mit Wagner gesprochen, ist es die „sinnige Sinnlichkeit" in der dramatischen Kunst. Diese erst gibt die volle, anschaulich-eindrucksvolle Wirkung der Schaubühne. Aber so leicht sich das sagt, so schwer auch ist sie zu erreichen. In jenen Jahren aber, da beide genialen Spielleiter ihr Werk begannen, war es doppelt schwer. In Oper wie im Schauspiele herrschte jene „Theaterwirtschaft", die Wagner oft genug scharf beleuchtet und gegeißelt hat. Sie offenbarte sich im Schauspiele durch komödiantenhaft vorgetragene „Litteratur": die Werke gerade der größten dramatischen Dichter wurden nur als in Form von kostümierten und rezitierten Einzelrollen dargebotener „Poesie" auf der Bühne vorgeführt. Worauf es ankam und heute noch ankommt, ist: das Buch des Dichters restlos in bedeutungsvolle Anschauung zu überführen. „Die Dramen Schillers", sagt Wagner, „sind als bloße wirksame Theaterstücke von so ungemeinem Werte, sie fesseln uns einfach durch den Gang der dargestellten Handlung so unwiderstehlich, daß es wohl der Mühe wert dünken muß, die Bewältigung der Schwierigkeiten ernstlich zu versuchen, durch welche ihre Darstellung selbst in einem natürlichen Sinne andererseits so sehr behindert erscheint." Fügen wir zu Schiller noch Shakespeare hinzu, sagen wir bedeutende dramatische Werke überhaupt, so ist der Schlüssel zum Kunstwerke Herzog Georgs gefunden. Denn es ist allgemein bekannt, daß auf dem deutschen Theater gerade die Meisterwerke der Klassiker alle Wirkungskraft verloren hatten; man spielte sie vor leeren Häusern, und sie galten als veraltet, weil offensichtlich nicht mehr „zugkräftig"; aber ebenso steht es fest, daß gerade die Klassiker ihre volle künstlerische Wirkung wieder erlangten und wiederum, von der Bühne aus, Eigentum des deutschen Volkes wurden, als die „Meininger" im Jahre 1874 plötzlich aus ihrer stillen Residenzstadt heraus in Berlin auftraten. Der Erfolg war ungeheuer, trotzdem — was nebenbei bemerkt sein mag — die nämliche Berliner Presse, die einst Wagners Emporkommen zu verhindern getrachtet hatte, auch die Leistungen der Meininger zu verkritteln suchte. Die Kunstreisen der herzoglichen Schar haben bis 1890 gedauert, nicht nur alle größeren Städte Deutschlands wurden besucht, auch in Österreich, Holland, in der Schweiz, in England, Amerika und Rußland feierte die neue deutsche Schauspielkunst ihre unbestrittenen Siege, erlangte sie Weltruhm, in rund gerechnet zweitausendsechshundert Aufführungen.

Fassen wir die Jahre 1876 und 1882 als geschichtliche Marksteine ins Auge, so bedeuten sie die Höhepunkte deutscher, alle anderen Nationen über-

flügelnder dramatischer Kunst. Die Meininger zeigten der Welt ein mustergültiges Schauspiel, nach Bayreuth wallfahrteten die Völker, um den „Ring des Nibelungen" und „Parsifal" erstehen zu sehen.

In der Frage nach dem Technischen finden wir ein und das selbe: die von höchster künstlerischer Einsicht geleitete, sorgsamste Ausarbeitung des Ganzen durch alle Einzelheiten hindurch. Wie Wagner seine Sänger zur Darstellung erzog, so auch Herzog Georg seine Schauspieler. Mit den Einzelproben fing es an. Hatte Goethe viel Nachdruck auf die Leseproben gelegt, so fielen diese in Meiningen weg; der Herzog legte Wert darauf, den Schauspieler von Anfang an sich in Wort und Geste gleichzeitig einleben zu lassen. Um die richtige Einfühlung zu gewinnen, mußten oft auch sogleich gewisse Kostümstücke angelegt werden. Erst wenn jedes Wort und jeder Zug stummen Spiels planmäßig und genau eingeprägt war, ging es an die Einübung des Zusammenspiels. Es sei noch besonders darauf hingewiesen, daß gerade dem Worte die größte Aufmerksamkeit gewidmet wurde. Die dramatische Sprache ist lebendige Sprache, künstlerisch vertieft. Das geschriebene Wort des Dichters ist gleich der musikalischen Note, die erst zur ästhetischen Wirkung des „Klanges" erhoben werden muß. Was im Orchester die Kunst des Instrumentes, was beim Sänger die Gesangskunst, ist beim Schauspieler die „Sprechkunst". Sie ist die Musik der Rede, sie hat ihre Tonlagen und -Arten, ihre Betonungen, ihren Rhythmus, ihre Tempi, ihre Klangfarben für alle Skalen der Affekte. Und doch hat der Vergleich seine Grenzen; denn in aller Musik ist ein tragendes Mittel vorhanden, der besondere musikalische „Ton", aber die bloße menschliche Sprache ist Natur. Darum ist die höchste Sprechkunst die, welche uns alle Kunst vergessen macht und wie natürlich klingt, logisch-klar und charakteristisch-schön dazu. Diese Wirkung zu erreichen war des Herzogs hohes und mühsames Ziel. Bisher hatte im deutschen Schauspiel-Wesen das hohe „Pathos" der Deklamation gegolten. Jetzt erlebte das Publikum eine Sprechweise, die wie ein Wunder anzog: die Schauspieler redeten hier wie Menschen zu einander, und doch so ausdrucks- und bedeutungsvoll, denn aus jedem Satze, aus jedem Worte schien auch zugleich der unsichtbare Dichter zu sprechen. Wenn man behauptet, die Meininger „Schule" hätte — im Gegensatz etwa zu der Heinrich Laubes — die Kunst der Sprache vernachlässigt, so ist gerade das Gegenteil richtig. — Der Fachausdruck „Ensemble" ist ein Fremdwort, aber das deutsche „Zusammenspiel" ersetzt es leider nicht. Wagner machte dem zeitgenössischen deutschen Schauspielstile den Vorwurf, daß jeder Schauspieler nur in einem beständigen monologischen Verkehre mit dem Publikum sei, und seine ganze Rolle würde ihm zum „a parte". „Er kann nie aus seiner Rolle herausfallen, weil er nie darinnen ist." Und Wagner erhebt dagegen die Forderung: „Das geringste Glied des Ganzen muß für die ihm zufallende Aufgabe ganz so geeignet sein wie der erste Akteur der Situation, welcher sogleich aus

seiner Rolle herausfallen würde, wenn sein Gegner der seinigen sich nicht gewachsen zeigte". — Genau die selbe Forderung erhob Herzog Georg und erfüllte sie bis zur genauesten sorgfältigst durchgearbeiteten Zusammenwirkung aller Mitspielenden. Und zwar schon äußerlich. Wie in Bayreuth kein Sänger mehr „opernhaft" ins Publikum hineinsingen durfte, so in Meiningen kein Schauspieler in den Zuschauerraum hinein sprechen oder spielen. Alle Darstellung in Gang, Rede und Gebärde mußte ihren Bewegungsmittelpunkt im Spiele, auf der Bühne haben.

Nun beruht aber die Darstellung eines „Theaterstückes" nicht nur auf den Leistungen der Solisten. Auch der „Chor", das „Volk" hat seine Rolle zu spielen, und zwar durchaus keine unwichtige. Denn im Leben selbst wirken nicht nur die Einzelnen und unter einander, sie wirken auf die Masse und die Masse auf sie. Also auch in derjenigen Kunst, welche das Leben am lebendigsten wiedergibt, der dramatischen, selbst in der Form idealster Gestaltung. Wir Älteren können uns noch entsinnen, wie geflissentlich im früheren „Stile" dieser wichtige Teil vernachlässigt wurde. Die Idee der Dichtung wurde nur eben als Idee dargeboten, nicht voll anschaulich zur Darstellung gebracht. Zum Beispiel: In Wallensteins Tod, III, 15 die berühmte Szene zwischen Wallenstein und den Kürassieren. Hier stellt der Dichter das Problem vom großen Einzelnen und der Menge zur Schau, und die letztere wirft ihr Gewicht auf die Schicksalswage zum tragischen Umschwunge des Geschickes der Hauptperson. Ehedem sah man es so: „Ein großer Saal", in dessen weitem Bühnenraum die Solisten umherstelzten. Kamen dann die „zehn" Kürassiere, so marschierten sie auf und blieben, eine Reihe als Statisten verkleideter Garnisonsoldaten, möglichst an der Seite stehen, bis zum „Rechts-um" ihres Abmarsches. Sie nahmen sich nur als Nebenpersonen aus, als Objekt für den Hauptdarsteller Wallenstein; der ganze gewaltige Vorgang war nur angedeutet, sozusagen nur als dichterischer Gedanke angeführt. Wie aber stellte der Herzog es dar?! Das Zimmer war verhältnismäßig klein und eng. Wenn die Kürassiere in ihrem schweren Eisenkleide hereintraten und den Hintergrund füllten, erschienen sie sogleich als eine Macht. So erst erhält das kluge, fürstliche Verfahren, mit dem der Feldherr jeden einzelnen seiner Pappenheimer auf Grund persönlicher Erinnerung zu begrüßen weiß und an sich zu fesseln sucht, tieferen Sinn. Aber noch nicht genug damit. Die Meininger Spielleitung beschränkte sich nicht auf die vorgeschriebenen zehn Mann, es quoll zuletzt eine ganze Flut rasselnder und klirrender Panzer durch die Türe herein, das beschränkte Gemach in drückender Enge füllend, eine Menschenmasse, in welcher jedoch jeder Einzelne sich durch persönlichen Bewegungs-Ausdruck kund gab. Der Zuschauer empfand diese Wucht unmittelbar selbst als bedrückend, in voller Bangigkeit, schicksalsandeutend den Gegensatz zwischen dem Einzigen und den Vielen. — Noch zu Anfang dieses Jahrhunderts sah ich in der Schowburg

zu Amsterdam die Gerichtsszene im „Kaufmann von Venedig" folgendermaßen eingerichtet: Ein weiter leerer Raum, hinten quer über die Bühne ein Verschlag, darin drei „Senatoren" saßen. Die Solisten links an der Seite aufgereiht, Shylock an den Kulissen rechts. Diese ganze Szene war eigentlich nur als Deklamationsvortrag für Boumeester-Shylock gedacht. Er trat, einen Stab in der Hand, neben den Souffleurkasten und ließ seine, an Doge, Antonio und die übrigen Partner bestimmten Reden in den Zuschauerraum los, heimste von dort seinen Beifall ein und ging dann zur Seite, um den armen Kaufmann an seine Stelle zu lassen, der sich in gleicher Art bemühte, wenigstens etwas Beifall zu erhaschen. Und so versuchte es ein jeder, der ein paar Worte zu sagen hatte. Daß die Hauptspieler dem Dogen den Rücken bei ihren Reden zukehrten, ergibt sich aus dieser Anordnung von selbst. Im Hintergrunde aber saßen jene drei „Richter"-Statisten, teilnahmslos, in jämmerlicher Langeweile. Es ist ebenfalls bekannt, zu welcher großartigen Wirkung diese Gerichtshandlung in Meiningen ausgestaltet war: „Die Szene ward zum Tribunal"; hier Shylock vor dem Dogen, dort die Partei der Venetianer, einer gegen den andern, immer lebhaftere, immer größere Steigerung, und, wie ein sichtbarer Widerhall davon, eine dichtgedrängte Menge von Zuschauern, rundum auf der Bühne, in immer zunehmender Entrüstung über die kaltblütige Rachsucht des Juden, ein südliches leidenschaftliches Mienen- und Gebärdenspiel von Männern und Frauen, in jeder einzelnen Person und in großartigem Zusammenklange. Dann der jubelnde Umschwung, als Porzia die weisen Urteilssprüche fällt, die freudige Teilnahme an der Gerechtigkeit immer lauter und eindrucksvoller. — Die bewundertste Kunst der Massen-Spielleitung entfaltete der Herzog in „Julius Cäsar". Aber auch in Stücken wie das „Wintermärchen" hat sie sich überraschend gezeigt. Er führte als Neuerung ein, daß in der, sonst gänzlich verachteten „Statisterie" auch die ersten Kräfte des Solopersonals mitwirken mußten, und keiner hat sich dessen geschämt, denn diese „stummen" Rollen stellten, unter der Leitung des Herzogs, auch dem großen Schauspieler künstlerische und würdige Aufgaben. Heutzutage ist, ein Zeichen der Zeit, auf das nebenbei hingewiesen sein mag, dieses Verfahren durch die neuen, von der schauspielerischen Gewerkschaft veranlaßten Anstellungsverträge unmöglich gemacht. Es fehlt mir an Raum, durch noch weitere Beispiele als die bekanntesten, die feine, geistdurchdrungene Inszenierungskunst des Herzogs im einzelnen zu schildern. Es darf aber nicht unerwähnt bleiben, daß Herzog Georg seine Musterbühne nicht allein den Klassikern widmete, sondern daß er sie auch den bedeutenden Dramatikern der Neuzeit öffnete. So wagte er es, als erster, Ibsens „Gespenster" aufzuführen, ein Werk, das in gewissen Litteraturkreisen als ein Ausdruck der „Zersetzungs"-Dichtung angesehen und willkommen geheißen worden, in anderem aber als zu grausig befunden ward, um noch als Kunst gelten zu dürfen. Die Meininger

außerordentlich feine Ausarbeitung des Stückes ließ den streng sittlichen Ernst, womit der germanische Dichter in die Zeit des Gründertums, der Operette und Operettenmoral hineintrat, offenbar werden.

Die künstlerische Arbeit der Meininger glich der Bayreuths auch in manch anderer Hinsicht. Auch sie stand wie dieses, recht betrachtet, außerhalb jenes „Theaters", das Wagner so scharf bekämpfte. Denn „unsere moderne Theaterwirtschaft" war überall nur eingestellt auf Quantität, nicht auf Qualität. Möglichst jeden Abend eine Vorstellung und möglichst Oper und Schauspiel nebeneinander — wie konnte da dem einzelnen Werke die höhere Sorgfalt der Ausarbeitung zuteil werden? Man bedenke, daß auf die Einstudierung einer großen historischen Tragödie — etwa Schillers „Jungfrau" — 70 bis 90 Proben verwendet wurden, ungerechnet die Sonderübungen mit einzelnen Solisten und den Statisten. Aber nur durch solche planvolle und genaue Arbeit wurde eben jene Höhe der Kunstleistung erreicht, die alle Welt in Staunen versetzte. Als Herzog Georg im Jahre 1866 die Regierung übernahm, hatte das Meininger Hoftheater, nicht besser und nicht schlechter als andere fürstliche Bühnen, Oper und Schauspiel zugleich. Mit dem Scharfblicke des ernsten Künstlers erkannte er, daß für die Meininger Verhältnisse nur eins von beiden zur Güte entwickelt werden konnte, und zwar das Schauspiel. Dies war der Grund für die Abschaffung der Oper gewesen. —

Dem tiefer dringenden Blicke offenbart sich aus dieser übereinstimmenden Art des Kunstschaffens auch noch ein weiteres Gemeinsames: der „Festspiel"-Gedanke. Wir brauchen nur von gewissen Äußerlichkeiten, so wertvoll einzelne zu sein pflegen, abzusehen, um ihn aufzufinden, wenigstens in seinem inneren, rein künstlerischen Kerne. Wagner hat sein „Bayreuth" öffentlich also benannt, hat seinen großen Werken: dem „Nibelungen-Ring" und dem „Parsifal" schon in den Dichtungen den Festspiel-Charakter als Gattungsbezeichnungen aufgeprägt und vorher in den theoretischen Schriften sich ausführlich über die Grundsätze des von ihm, in verklärtem Rückblick auf die Kultdramatik des alten Athen, gewonnenen „Festspiel"-Gedanken ausgesprochen, der einerseits höchste Ideen in sich trug, andererseits aber auch eine rein technisch-künstlerische Forderung darstellt. Er schuf darum das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth, er rief alle, welche seinen künstlerischen Ruf hören wollten, aus Inland und Ausland dorthin zusammen, in den großstadt-fernen Ort Oberfrankens. Und dahin berief er auch ein jedes Mal die Darsteller aus aller Welt zusammen, die er sich für sein Werk auserlas. Ganz anders lagen zwar die Verhältnisse in Meiningen. Niemals ist dort das Wort „Festspiel" gebraucht worden. Die Bühne, auf der die Kunstschöpfungen des Herzogs zum Ereignisse wurden, war eine „stehende", das Herzogliche Hoftheater; die Darsteller waren ein fester Verband in dauernder Anstellung und örtlicher Verpflichtung. Und auch die größten Neuschöpfungen erschienen nicht etwa als äußerlich gekennzeichnete Ausnahmen, sondern

innerhalb des regelmäßigen Spielplanes, während neben ihnen an den zwei Aufführungstagen der Woche auch noch leichter zu bewerkstelligendes Gut geboten, Lustspiel und Schauspiel, wie es sich in den besseren Erscheinungen der zeitgenössischen Dramatik darbot. Und die „Meininger" riefen das Publikum nicht zu sich in die thüringische Residenz, sondern machten sich selbst auf den Weg, ihre Kunst in die Ferne zu tragen.

Jedoch, wenn wir es recht betrachten, so waren ihre Gastspiele in künstlerischer Hinsicht ein reisendes Festspiel, d. h. Ausnahme-Aufführungen in einer Vorbereitung, Ausarbeitung und Einstudierung wie sie die übliche „Theaterwirtschaft", auch die wohlbestallteste, aus inneren wie äußeren Gründen, nicht herzustellen vermochte. Beweis dafür sind die Nachahmungen, die, zumal in Shakespeares Historien, heute noch ein weit gepriesener Berliner Theatermann versucht; sieht man die dort geübte „Massen-Regie" und „Chor"-Wirkungen mit geschultem Auge und näher an, so erkennt man deutlich den Unterschied zwischen einer Theaterei, die auf den bloßen „Effekt" abzielt und einer Kunst, die nur Kunst sein wollte und diese auch wirklich war, und es fällt einem das geflügelt gewordene Wort ein, das der Erste Jäger in Wallensteins Lager zum Wachtmeister spricht, wenn er von des Feldherrn „Schenie und Geist" u. s. w. redet.

Es ist darum ein Irrtum, den man so oft aussprechen hört, daß Herzog Georg mit seinem Stile nichts weiter habe geben wollen als nur eine „Anregung", welcher die anderen Theater als einem Muster zu folgen hätten oder gar gefolgt wären. Der gewöhnliche Theaterbetrieb war dazu schon aus äußeren Gründen gar nicht imstande. Wie hätte ein anderes Theater, das tagtäglich in einer Großstadt Vorstellungen zu geben hat, jedem sogenannten Geschmacke des Publikums Rechnung tragen muß, von der großen Oper ab und der schweren Tragödie bis hinab zu Operette, Schauspiel, Lustspiel und Posse — wie hätte ein Theaterleiter, mochte er sein „Geschäft" als Unternehmer auf eigenen Gewinn und Verlust betreiben oder mochte er mit Ausgaben und Einnahmen einer vorgesetzten Behörde verantwortlich sein, in dieser Art Kunst zu treiben vermocht, selbst wenn Absicht und Befähigung dazu vorhanden gewesen wären? Es wären weder die Zeit noch die geldlichen Mittel dazu vorhanden gewesen. Die Herzogliche Hofbühne verfügte über beides, aber die unverhältnismäßig hohen Kosten, welche Ausstattung und Ausarbeitung der einzelnen großen Stücke verursachten, mußten durch die vielen Wiederholungen gedeckt werden, die durch die Gastspiele ermöglicht wurden. „Julius Cäsar" ist 330 mal, „Wilhelm Tell" 223 mal von den Meiningern gegeben worden. An all' das war bei einem gewöhnlichen Theaterbetriebe nicht zu denken. Aber das Aufsehen, das die Meininger überall erregten, trieb die Spielleiter an den einzelnen Theatern dazu, sie nachzuahmen. Nachmachen ist von jeher ein Leitmotiv aller Komödiantenpraxis gewesen. Und so kam das zustande, was man „Mei-

ningerei" benannt hat. Es bestand in Nebensächlichem: in möglichst sinnfälligem Aufputze und Herrichtung der Szenerie mit möglichst viel „Ausstattung" und Requisiten. Bei Aufbau oder Abräumen der Szene hatten die Theaterarbeiter eine Menge von Zeug: Möbel, Teppiche, Wandbehänge, Waffenzusammenstellungen, Bilder, Statuen, Makartbuketts u. s. w. hin und her zu schleppen, lauter Krimskrams, der in solcher Art überflüssig und sinnlos war. Man glaubte aber damit den Ort der Handlung „malerisch" ausgestaltet zu haben, nach der neuesten Stilmode, angeblich der Meiningischen. Daß der Meininger Stil seinen Kern in der schauspielerischen Leistung hatte, für welchen die sinnvolle, wohl erwogene Ausstattung nur das entsprechende äußere Kleid bildete, schien niemandem einzufallen oder wenigstens möglich nachzuahmen; man ließ im Gegenteil das Wesentliche, die eigentliche Schauspielkunst, sich vernachlässigen und legte den Wert auf jenen szenischen Ausputz. Das Publikum aber, unter dem Einflusse seiner örtlichen Bühne und der örtlichen Kritik, wußte schließlich auch nichts besseres und anderes, als daß der Meininger Stil eben nur in Pomp und Überfülle der Ausstattung beruhe, in prachtvoller, historisch treuer Dekoration, Kostümierung und Requisiten. So entstand jene verkehrte Auffassung, der wir schon eingangs gedacht haben. Aber eben jene Ausstattung, jene historische Treue, die Herzog Georg auf den deutschen Bühnen ein- und bis zur letzten Vollendung durchführte, bedarf zum Schlusse noch ein Wort näherer Erläuterung. Sie ist gleichfalls ein Gemeinsames von Bayreuth und Meiningen, auf jeder Seite unabhängig von der andern erzeugt, als ein notwendiges Erfordernis der Kunst dort wie hier und zudem ihrer Zeit. Das Grundmotiv ist wiederum das allgemeine: die volle sinnliche Anschauung. die sich auch auf die Umwelt der handelnden Personen zu erstrecken habe. Daher verstehen wir auch, warum Wagner nicht nur in den Dichtungen das szenische Bild genau vorschreibt, besondere ausführliche schriftliche Anweisungen herausgibt (siehe z. B. „Über die Aufführung des Tannhäuser", Bd. V d. Ges. Schr. u. D.), sondern für die Bayreuther Aufführungen Dekorationen, Kostüme und Requisiten immer wieder in genaueste Erwägung zieht, Angaben über Beleuchtung macht u. dergl. „Nur bei genauer Kenntnis des ganzen dichterischen Gegenstandes, und nach einem sorgfältigen Vernehmen mit dem Regisseur, und selbst dem Kapellmeister, über dessen Darstellung kann es dem Dekorationsmaler und Maschinisten gelingen, die Bühne so herzurichten, wie es erforderlich ist." — Für solche künstlerische Wirkung der Außendinge — in erster Linie die ästhetische Ausgestaltung des Ortes, die der Shakespeare-Bühne noch unbekannt war und erst im geschlossenen Theatergebäude und mit dem Mittel künstlicher Beleuchtungstechnik sich entfalten konnte — gibt es nur zwei grundsätzliche Wege: der eine durch Darstellung der natürlichen Wirklichkeit, der andere durch symbolische Darstellung. Zu Zeiten Wagners und des

Herzogs Georg war nur der erstere gangbar. Zur natürlichen Wirklichkeit in unserm Sinne gehört auch die der Geschichte. Der „Historie" aber galt die Geistesrichtung der Zeit. Das zeigte sich in den Künsten durch ein Hervortreten der Historienmalerei, des historischen Romans, u. s. w., den man sogar — siehe den ehedem so bewunderten „Ekkehard" von Scheffel — mit urkundlichen wissenschaftlichen Anmerkungen auszustatten beliebte, bis zum Kunstgewerbe hinab, das sich verpflichtet glaubte, die hellen Glastafeln, welche die neuere Technik endlich hervorbringen konnte, durch altertümliche Butzenscheiben zu ersetzen. Nun kam noch hinzu, daß sowohl Wagners sämtliche Dramen, vom „Rienzi" bis zum „Parsifal", in irgend einer geschichtlichen Umwelt sich abspielten, als auch daß die Klassiker, welchen die Kunst des Herzogs galt, ebenfalls an eine solche gebunden zu sein schienen, da sie ja in der Mehrzahl rein historische Stoffe behandelten.

Herzog Georg hatte die erste Anregung in London erhalten, wo er unter der Leitung des jüngeren Kean Shakespearesche Stücke sah, die mit prunkvoller Ausstattung in möglichst historischer Treue von Kostümen und Geräten gegeben wurden. Bei seiner eigenen Arbeit, die weit über das Londoner Muster hinausging, unterstützte ihn zweierlei: sein malerisches Sehen und seine große Kunstgelehrsamkeit. Auf Grund eines kunst- und kulturgeschichtlichen Fachwissens gediegenster Art entwarf er Zeichnungen und Farbenskizzen für Dekorationen, Kostüme, szenische Gruppen u. s. w., mit einer Sorgfalt und Genauigkeit, die hoch über den theatralischen Wert hinausragten. Man hat diese Liebe zur „Echtheit" selbst in kleinen Dingen, wie Orden, Waffen und dergleichen für übertrieben gefunden und belächelt. Nun freilich, auch für die dramatische Kunst genügt der ästhetische „Schein". Aber man beachte, daß der Herzog jedes Einzelne mit künstlerischem und kunsthistorischem Auge betrachtete, daß er jeden Gegenstand als solchen genau in Augenschein nahm und in der Nähe prüfte. Und alles Flitterwerk und Ungediegene war ihm verhaßt. Kam es denn aber darauf an, war es gar ein Fehler? Nicht im geringsten. Hingegen war es in mancherlei Hinsicht ein Vorteil, wenn der Schauspieler ein Ding in der Hand hielt, das ihn selbst nicht als Scheinbild ansah, sondern als ein Stück Wirklichkeit eine unmittelbare Bedeutung erkennen ließ, wenn er statt eines leichten Papp- oder Blechhelmes eine wirkliche Eisenrüstung trug und sich unter dem Drucke ihres Gewichtes in Rolle und Handlung einfühlen konnte, u. s. w.

Der historische Stil ist aber, wie bereits erwähnt, nicht der einzig mögliche. Eine andere Zeitrichtung mußte sich auch in anderen Kunstformen zum Ausdruck bringen. In der Malerei war das deutlich zu erkennen; es kam eine Zeit, wo die „Historien" geradezu verpönt waren. Die malerische Ausstattung der Bühne aber ist von jeher abhängig gewesen von der eigentlichen Malerei. Wir sehen das jetzt ja selbst im Unsinn der Entartung, z. B. wenn für Schillers „Tell" — in welchem die „Natur" als ein geheimnisvolles

Element anschaulich mitspielen soll — die Alpenlandschaft in „kubistischem Stile" gepinselt wird. Für das Theater kamen auch noch künstlerische Gründe anderer Art und wirtschaftliche mit in Frage. Die „historische" Ausstattung der Klassiker bedurfte, wegen des häufigen Ortswechsels, der in solchem Stile durchzuführen unmöglich war, einer Bearbeitung des Buches, die, namentlich was Shakespeare betraf, oft genug zu einer Verstümmelung von dessen feinem dichterischen Bau führen mußte. Und die Kosten für eine jegliche gediegene Szenenausstattung, die mitunter nur einem Teile eines einzigen Stückes gelten und für dieses allein verwendbar sein konnte, fielen immer schwerer ins Gewicht. So führten eine Menge, und zwar auch ästhetisch berechtigter Gründe dazu, das Kleid zu wechseln: an Stelle der historischen trat die symbolische, die — leider so genannte — „Stilbühne".

Das problematische Verhältnis der „Stilbühne" zum Wagnerschen Drama ist hier nicht zu erörtern; für die Meininger Kunst, die nicht zugleich Dichtung, sondern einzig nur Darstellung war, gewinnen die modernen Bestrebungen eine viel größere Bedeutung. Denn wenn auch der Meininger Stil seinen Kern in anderem als in der äußeren Ausschmückung der Szene besaß, so war diese doch mit ihrer besonderen Art so eng mit ihm verbunden, daß eine Trennung einer Auflösung gleich kam. Insofern gehört der Meininger Stil, die Kunst Herzog Georgs, der Vergangenheit an — während die Kunst Bayreuths kraft ihrer „Dichtung" noch besteht und — gebe das ein gütiges Schicksal uns Deutschen — noch lange bestehen möge! —

Wie es jetzo auf dem „deutschen" Theater aussieht, davon sei hier geschwiegen. Nur andeutungsweise möge gesagt sein: Das Wirken der beiden großen Neuschöpfer des dramatischen deutschen Stiles ist nicht ohne Einfluß geblieben; auch unter dem zeitlich veränderten Gewande wirkt in der Spielleitung der Oper die Schule R. Wagners bis in die Gegenwart nach, in der des Schauspieles auch die des Herzogs. Die äußere Form der Bühnenkunst ist nicht zurückgesunken, sie wird vielmehr im Anschlusse an die immer vollendeteren technischen Errungenschaften noch weiter zu steigern versucht. Dagegen ist der geistige Inhalt der dramatischen Kunst um so tiefer gefallen, bis zu Unflat und „Perversem" in der Dichtung. Jener hohe Geist sittlichen Ernstes und edler Freiheit, der jene beiden beseelte, ist gewichen. Und was würde Wagner, der schon in Paris mit genialer Intuition die tieferen Gründe jener Theaterwirtschaft erkannte, heute sagen, im Anblicke ihrer jetzigen, ausgereiften Zustände? ....

Erinnern wir uns heute allein mit Dankbarkeit jener Großtaten. Vergangenheit zu würdigen ist der erste Anstoß zu neuen, hoffnungsfrohen Taten. Mögen diese einer künftigen Jugend gelingen! Das „Axiom" von 1876 besteht noch: „Wenn Sie w o l l e n, so haben Sie eine deutsche Kunst".

Altchristliche Pfingstgesänge.

Von Dr. Hans Benzmann †.

„Wie weinte ich über deine Lobgesänge und Lieder, o Gott, als ich durch die Stimme deiner lieblich singenden Gemeinde kräftig gerührt wurde. Diese Stimmen flossen mir ins Ohr und deine Wahrheit wurde mir ins Herz gegossen. Da entbrannte inwendig das Gefühl der Andacht, und die Tränen liefen herab, und mir wurde so wohl dabei." Kein Geringerer als der heilige Augustinus sagt dies über den altchristlichen Chorgesang in seinen Bekenntnissen (Buch 9, Kap. 6). In einer älteren Sammlung „Geistliche Dichtungen nach dem Lateinischen und Italienischen" von Ludwig de Marées, Leipzig 1867, findet man folgendes stimmungsvolle Morgenlied von Ambrosius:

Schon hat die Nacht ihr Ziel erreicht,
Des Schlafes Ruhe schon entweicht,
Die Morgenröte strahlt empor,
Von neuem dringt das Licht hervor.

Dieweil wir aber schaun das Licht
Des Tages, ist es unsere Pflicht,
Daß dir, o höchster Morgenstern!
Unser Gebet nicht bleibe fern.

Damit des Lichtes heil'ger Geist
Sich tätig unserer Lieb' erweist:
Gib, daß nach jenes Bildes Glanz
Sich unser Geist erneure ganz.

Von Ambrosius sind mehre ähnlich gestimmte Morgen- und Abendlieder erhalten, wie die weihevollen „Jam lucis splendor rutilat", „Consors paternae" und „Somno refectis artubus". In der hellen freudigen aufstrebenden Empfindung sind sie alle als Andachtsstücke gerade für den sommerlichen Pfingstmorgen geeignet.

Das älteste Zeugnis altchristlicher Hymnendichtung, das erhalten ist, ist ein Hymnus auf Christus, den Erlöser. Dieser beginnt einigermaßen schwülstig mit den Worten: „Zaum ungebändigter Füllen, Fittich sicher schwebender Vögel, der Unmündigen nie wankendes Steuer, der königlichen Schafe Hirt: Deine einfältigen Kinder versammle, zu preisen heiliglich, zu lobsingen truglos mit unentweihten Lippen der Kinder Führer Christus!" Der Hymnus ist von Clemens v. Alexandrien (gest. 220) in griechischer Sprache verfaßt.

Kein namhafter Bischof oder Lehrer der alten Kirche hat es unterlassen, der Kirche als „Zither des heiligen Geistes" sich dienstbar zu erweisen. Von Ephräm, dem größten Kirchenlehrer der syrischen Kirche, geht die Sage, er habe 12 000 bis 14 000 Hymnen und Wechselgesänge verfaßt.

Ambrosius starb 397 als Bischof von Mailand. Eine zweite Epoche des

ältesten Kirchengesanges beginnt dann mit dem gregorianischen Chorgesang. Dem hierarchischen Geiste Gregors I., Bischofs von Rom (gest. 604), widerstrebte die Vorstellung einer singenden Volksgemeinde. Schweigend sollten die Laien assistieren oder doch nur im Herzen mitsingen. Die Ausübung und Ehre des kirchlichen Gesanges blieb fortan, soweit der römische Einfluß reichte, das Vorrecht der Kleriker und eines geschulten klerikalen Sängerchores. Gregor suchte die höchste Kunst in der höchsten Einfachheit. Er wollte die Aufmerksamkeit der Gemeinde weniger auf die Töne als auf die Worte gerichtet sehen. Auch hielt er dafür, daß im kirchlichen Gottesdienste nur das unmittelbare Gotteswort würdig sei, gesungen zu werden. Er übertrug daher, was ihm im Kloster lieb geworden war, reformierend auf die Kirche. Fortan wurde in jedem Gottesdienste der Psalmengesang herrschend. Doch auch andere bewährte Kirchengesänge, besonders bei der Messe, waren zulässig. Aber ernst und würdig, gemessen und feierlich sollten die Worte von den Tönen getragen werden. Rezitativartig, dem Sprechen näher als dem Singen, ohne allen Rhythmus, so schreitet der gregorianische Gesang langsam dahin, wie ein betender Mönch durch die Hallen des Kreuzganges.

Von eigentlichen Pfingstfestliedern sind hervorzuheben der berühmte Pfingsthymnus „De Spiritu Sancto" („Veni Sancte Spiritus"), der von König Robert von Frankreich gedichtet sein soll. Von einem unbekannten Verfasser stammt her der zweite Hymnus „De Sancto Spiritu" („Almum flamen, vita mundi") mit der für unsere Zeit passenden Schlußstrophe:

Alle Herzen auch befreie
Von dem Sauerteig der Zeit,
Eh' sie Satanslust entweihe;
In dem Guten neu gedeihe
Tätigen Glaubens Emsigkeit,
Und in diesem ersten Triebe
Und in gegenseitiger Liebe
Sei vereint die treue Schar
Aller Gläubigen immerdar.

Tief zu Herzen gehend wirkt die schöne Einfalt im unmittelbaren Ausdruck des frommen hingegebenen Empfindens, die aus dem vielleicht ältesten Pfingsthymnus „Veni creator spiritus" spricht, nach dessen erstem Verse Luther sein Pfingstlied „Komm heil'ger Geist, Herr Gott" — das erste evangelische Pfingstlied — gedichtet hat. Ich gebe den ersten Vers hier nach Simrock wieder:

Pfingstlied.

Komm, heil'ger Geist, der Alles schuf,
Herab auf deiner Gläub'gen Ruf,
Füll uns mit hoher Gnade Schein
Die Herzen, die du schufst allein.

Der du der Tröster wirst genannt,
Ein Gut, vom höchsten Gott gesandt,
Lebend'ger Quell, Licht, Liebe, Geist
Und Salbung für den Menschen heißt.

Der du die sieben Gaben schenkst,
Die Welt als Gottes Finger lenkst, —
Den uns des Vaters Wort verhieß,
Das stumme Zungen reden ließ,

Dein Licht erleucht uns Sinn und Mut,
Entzünde deiner Liebe Glut,
Und wenn des Leibes Schwäche wankt,
Seist du es, dem er Kraft verdankt.

Des Feindes List vereitle du
Und gib dem Herzen Friedensruh,
Daß, wenn du uns ein Führer bist,
Wir meiden, was vom Übel ist.

Dieses schöne schlichte Lied wird übrigens Kaiser Karl dem Großen zugeschrieben.

Die Hymnendichtung entwickelte sich in den späteren Jahrhunderten in die Breite. Im 10. Jahrhundert, wo der Gebrauch der Orgeln schon allgemeiner wurde, entstand eine ganz neue Art von Hymnen, die sogenannten Sequenzen oder Prosen. In ihnen kommt zuerst die Regel zur Anwendung, daß die Zahl der Silben mit den Tönen, die bis dahin stellenweise ganz textlos waren, zu korrespondieren hat. Der Erfinder ist ein Benediktiner Mönch Notker Balbulus (der Stammelnde). Er gehörte dem seinerzeit durch Kunst und Wissenschaft berühmten Kloster St. Gallen an.

Ihre höchste Vollendung erreichte die kirchliche Hymnendichtung im 13. Jahrhundert durch einige Bettelmönche. Die Sonne trat in den Zenith, um darnach langsam unterzugehen. Denn je näher die Reformation, desto mehr verliert sich der lateinische Liederstrom im Sande. Der Deutschen, die lateinisch dichten, werden weniger. Es sind fast nur noch Ausländer, welche sich der Sprache Roms, die längst aufgehört hat, eine lebendige Volkssprache zu sein, in ihren Liedern bedienen. Aus jenem 13. Jahrhundert aber stammen noch die beiden bekannten Hymnen, die gewaltige Sequenz „Dies irae, dies illa" — durch Goethes „Faust" bekannt und durch Mozarts Requiem sowie durch Schuberts Komposition, als Verfasser gilt Thomas v. Celano, ein Freund des heiligen Franziskus, — und das innigste aller Lieder „Stabat mater dolorosa" von dem Franziskaner Jacoponus (gest. 1306), bekannt durch Pergolesis herrliche Komposition und ebenfalls durch den „Faust" („Ach, neige, du Schmerzensreiche").

Geleitwort zu den Deutschen Festspielen in Weimar.

Das gewaltige Kunstwerk Richard Wagners wird durch den die dramatischen Dichtungen wie die ästhetischen Schriften umfassenden Regenerationsgedanken zu einer Offenbarung der Bestimmung des deutschen Volkslebens. In Bayreuth erleben wir in jeder neuen Festspielzeit immer wieder die unversiegbare Kraft eines Kunstwillens, der sich frei wußte von der verflachten Einstellung zum Kunstwerk, und der gerade in unseren Tagen eine Aufgabe zu erfüllen hat, die in der Erkenntnis des Bayreuther Geistes die Schüler Richard Wagners zu übernehmen haben.

Die Zeit scheint gekommen, in der das Erwachen aus dem Schlafe unbekümmerter Vertrauensseligkeit den Tiefstand unseres modernen Kulturlebens offenbar machte und weite Kreise nach einer gleichen Regeneration im Sinne Richard Wagners verlangen. Die Materialisierung durch unpersönliche Kunst, eine Folgeerscheinung des Zeitalters der Maschine, — Grammophon, Kino, Radio —, die Entgeistigung der modernen Kunstproduktionen selbst — zur obersten Idee eines Kunstwerkes wird die Anbetung des Materialismus erhoben — die Aesthetisierung an Stelle wahrhaft großen oder romantischen Kunstempfindens, der Zusammenbruch der geistigen Schicht unserer Bevölkerung, die Einstellung der Massen auf das Schlagwort, das durch den ständigen Wechsel der Eindrücke auf die schwerste Probe gestellte Nervensystem, zu oberst aber die Aufstellung einer neuen Lebensanschauung — — in dieser Aufstellung finden wir die Stufen zum „Untergang des Abendlandes".

Dem gegenüber steht der Glaube an die deutsche Volksseele, die sich zwar im Banne des Zeitgeistes, nicht aber in dessen vollständigem Besitz befindet. Solange es noch einen Menschen geben wird, der sich diesen Glauben bewahrt hat und für ihn zu kämpfen wagt, ist die Möglichkeit einer „Deutschen Renaissance" noch nicht entschwunden.

Neben Bayreuth kennen wir als die andere große Pflegestätte deutscher Kultur das klassische Weimar, auf dessen Boden nun eine neue Aufrichtung der deutschen Seele in der engsten Verbindung mit Bayreuth zur Wahrheit werden soll.

Wenn sich das deutsche Volk zu *seinen* Führern zurückgefunden hat, die falschen Propheten zurückweist und deutschen Dichtern und Denkern in das Land der eigenen Art folgen wird, dann erst wird es in sich selbst das größte Glück finden.

Die Deutschen Festspiele in Weimar werden ein Prüfstein sein, ob wir an ein deutsches Volk noch glauben dürfen.

•

Das Festprogramm der Deutschen Festspiele.

Nachdem einmal der Plan zu einer deutschen Festspielzeit in Weimar gefaßt worden war und der Bundesvorsitzende des am 1. August 1925 in Bayreuth gegründeten „Bayreuther Bundes der Deutschen Jugend" den Plan und seine Ausbaumöglichkeiten auf dem Festspielhügel von Bayreuth mit den maßgebenden Persönlichkeiten besprochen hatte, wurde sogleich zur Ausführung geschritten, ohne vorher in langen meist unproduktiven Ausschußsitzungen Protokolle abzufassen und die Meinungen der Geister auf einander prallen zu lassen. Der Plan trug eine so feste Grundlage in sich selbst, daß man es wagen konnte, zu seiner Verwirklichung

zu gehen. Wie von selbst entwickelte sich eine Idee aus der anderen, Begeisterung und Schönheit des Vorhabens förderten wie von selbst sein Anwachsen. Vom ersten Tage an schien ein glücklicher Stern über dem Ganzen zu leuchten, da alle Wege, die zu seiner Verwirklichung zu führen hatten, einem glücklichen Endziele entgegenliefen. Durch das großzügige Entgegenkommen des Generalintendanten von Weimar, Herrn Dr. Ulbrich, und des ihm zur Seite stehenden Intendanzrates, Herrn Ehlers, war die Vorbedingung, ein Theater für die Festspielzeit zu finden, beinahe schon nach der ersten Anfrage erfüllt, die zur Mitwirkung ausersehenen Künstler gaben ihre Zusage, und, die Grundbedingung überhaupt, die für die Festspielzeit ausersehenen Meister, Siegfried Wagner und Friedrich Lienhard, standen vom ersten Tage ab fördernd und ratend zur Seite. So stand bereits im Dezember 1925 folgender Festspielplan fest:

Am 1. Juli 1926 werden die Proben in Weimar beginnen, vom 15.—17. Juli finden die Abschlußproben, vom 18.—20. Juli die Bundesaufführungen statt, zu denen sich die deutsche Jugend, soweit sie sich zum deutschen Kunstwerke im Sinne Weimar-Bayreuths bekennt, vereinigt. Die Anreise der Bundesmitglieder des „B. B. d. d. J." ist am 17. Juli nachmittags und am 18. Juli vormittags. Der Gesamtvorstand findet sich am 18. Juli zu einer Sitzung früh 9 Uhr zusammen, um 12 Uhr ist ein Festaktus im Nationaltheater, in dem führende Bayreuther Persönlichkeiten zur Jugend sprechen werden, danach Kranzniederlegung am Goethe-Schiller-Denkmal. Am Nachmittag 4 Uhr als erste Bundesaufführung der „Bärenhäuter" von Siegfried Wagner. Am 19. Juli vormittags 12 Uhr Hans von Wolzogen-Morgenfeier mit der Aufführung seines Bühnenspieles „Longinus", am Nachmittag ½5 Uhr „Münchhausen" von Frdr. Lienhard. Am 20. Juli vormittags ab 10 Uhr Führung der Bundesmitglieder durch die Gedenkstätten Weimars, nachmittags 4 Uhr Aufführung des „Sternengebot" von Siegfried Wagner.

Für Unterkunft der Bundesmitglieder, teilweise in Massenquartieren, und gemeinsame Mahlzeiten (Mittags warm, Abends kalt) wird zu billigen Preisen von der Bundesleitung gesorgt. Anmeldungen sind an die Bundesleitung nach Altenburg (Leipzigerstraße 1) zu richten.

Abreise der Bundesmitglieder am 21. Juli. Auswärtige Ortsgruppen finden dann eine schöne Gelegenheit, die umliegenden Stätten (Wartburg, Lutherhaus, Richard Wagner-Museum in Eisenach, Saaleck, Rudelsburg u. a.) zu besuchen.

Die öffentlichen Aufführungen beginnen am 22. Juli in folgender Reihenfolge: 22. „Bärenhäuter", 23. „Münchhausen", 24. „Sternengebot".

Am 25. Juli findet vormittags 12 Uhr die Hans von Wolzogen-Morgenfeier, abends 7 Uhr ein Richard Wagner-Festkonzert zur Erinnerung an das 50 jährige Bestehen Bayreuths statt. 26. „Bärenhäuter", 27. „Münchhausen", 28. „Sternengebot", 29. „Sternengebot", 30. „Münchhausen" und 31. „Bärenhäuter".

Die künstlerische Oberleitung führt Siegfried Wagner, Dirigent des „Bärenhäuter" ist Generalmusikdirektor Franz von Hoeßlin, des „Sternengebot" Kapellmeister Karl Elmendorff von der Staatsoper München. Die Bühnenleitung führt Alexander Spring vom Stadttheater Aachen. Als musikalische Assistenten sind verpflichtet die Kapellmeister Kurt Utz, Leipzig, Rudolf Wille, Altenburg, Fritz Jund, Lübeck, und Köhler, Dessau. Im „Bärenhäuter" wirken mit: Fritz Wolff (der Loge Bayreuth 1925) als Hans Kraft; Josef Correck (Staatsoper Dresden) als der Fremde; Heinrich Schulz (Staatsoper Berlin) als der Teufel; Kammersänger Alfred Kase (Leipzig) als Bürgermeister; Oberspielleiter Elschner (Hamburger Stadttheater) als Nicolaus Spitz; Priska Aich (Nationaltheater Weimar) als Luise; Hilde Sinneck und Inge Sarauw (Stadttheater Hagen und Landestheater Coburg) als Bürger-

meister-Töchter; Dr. Bruno Voelcker (Stadttheater Görlitz) als Kaspar Wild; Rudolf Watzke (Staatsoper Wien) als Pfarrer.

Im „Sternengebot" singen: Kammersänger Franz Egenieff (Berlin) als Salierherzog; Kammersänger Eduard Habich (Staatsoper Berlin) als Kurzbold; Anton Maria Topitz (Berlin) als Helferich; Josef Correck (Dresden) als Adalbert; Hanns Beer (Volksoper Wien) als Heinz; Priska Aich (Weimar) als Julia; Hilde Sinneck (Hagen) als Agnes; Inge Sarauw (Coburg) als Hiltrud; Elli Sendler (Berlin) als Seherin; Dr. Bruno Voelcker (Görlitz) als Christoph.

Für die Titelrolle im „Münchhausen" wurde der Berliner Hofschauspieler Hans Mühlhofer, für die seines Neffen Edgard Hellwald (Berlin) gewonnen.

Während der Festspielzeit findet eine Franz Stassen-Ausstellung statt, die einen Überblick über das gesamte Schaffen dieses deutschen Meisters der bildenden Kunst geben wird. Den Mittelpunkt der Ausstellung bilden seine Ölgemälde (u. a. Johannes-Evangelium, die Lebensalter, die Kreuzabnahme) und die Ring-Mappen, dazu seine Federzeichnungen und sein Buchschmuck (Götter- und Heldensagen, Siegfr. Wagner-Werke, Grimmsche Volksmärchen).

Zu den Festspielen erscheint im Verlage der Hofbuchhandlung Niehrenheim-Bayreuth ein Festspielführer mit Beiträgen von Geh. Rat Prof. Dr. Sternfeld, Prof. Dr. Prüfer, Frl. Prof. Lipsius (La Mara), Dr. Dürre, Paul Pretzsch, Bergrat Hundt, Ernst Daube, Rosa Eidam, Günther Wahnes, Herbert Müller, Intendanzrat Ehlers, Regierungsrat Dr. Ochß, Otto Daube und Geleitworten von Siegfried Wagner, Friedrich Lienhard und Hans von Wolzogen. Die Aufsätze bringen Einführungen in Leben und Werke der zur Aufführung gelangenden Meister, Einführungen in die Aufführungen selbst, Berichte über Bayreuth, H. St. Chamberlain, Franz Liszt, über die Geschichte des Nationaltheaters, den Deutschen Festspielgedanken, die erste Bärenhäuter-Aufführung in Weimar, Wanderungen in und um Weimar u. a.

Der wirtschaftlichen Notlage unseres Volkes angemessen sind die Preise durchaus niedrig gehalten. Nähere Auskunft und Kartenbestellungen durch den Verlag W. Härtel & Co. Nachf., Leipzig, Johannisgasse 30.

Otto Daube.

Bayreuther Bund der deutschen Jugend.

Bitte an die Ortsgruppen des Richard Wagner-Verbandes Deutscher Frauen!

Am 1. August 1925 wurde unter begeisterter Zustimmung aller Festspielbesucher der „Bayreuther Bund der deutschen Jugend" gegründet, der sich zur Aufgabe machte, unsere deutsche Jugend im Sinne des Bayreuther Kunstwerkes und seines großen Meisters zu erziehen. Es ist bisher schon viel erreicht worden; wenn aber ganze Arbeit geleistet werden soll, so müssen alle mithelfen, ständig für den Bund und seine idealen Ziele zu werben. An die Mitglieder des Richard Wagner-Verbandes ergeht deshalb die Bitte, die Idee des Bundes zu verbreiten und Mitglieder zu werben (die jugendlichen Mitglieder, die heute in Richard Wagners Geist erzogen werden, werden später, wenn sie heranwachsen werden, die Mitglieder des Frauenverbandes sein. Hilft also der Frauenverband heute den Jugenbund stärken, so hilft er seiner Zukunft nur selbst.) In jeder Stadt, in der ein Richard Wagner-Vereins-Mitglied wohnt, muß eine Ortsgruppe des Jugendbundes zu gründen sein, denn es

gehört wirklich nicht viel Energie dazu, einen Teil der Jugend für Schönheit und Kunst zu begeistern. Freunde des Bayreuther Kunstwerkes, die beruflich mit der Jugend zu tun haben (Pädagogen), wären vor allem zu gewinnen, damit diese durch Wort und Schrift die Arbeit des Jugendbundes leiten könnten. Der Jugendbund verlangt keinen Pfennig Geld von Außenstehenden, ihm liegt überhaupt nichts an dem Aufbau einer großen finanziellen Grundlage. Das unterscheidet ihn von den anderen Verbänden, die als oberstes Ziel die Beschaffung von Geldmitteln aufgestellt haben. Dem Jugendbund liegt vor allem an der Erziehung der Jugend und an einer Bayreuther Zukunft, die ohne gestählte Herzen und Sinne in die größte Gefahr kommen wird. Es ist also lediglich ideale Arbeit notwendig und diese brauchen wir so unbedingt, daß, wenn wir zögern, wir die feste Grundlage Bayreuths selbst untergraben. Werbematerial und Beantwortung von Fragen durch die Geschäftsstelle des Bundes: Altenburg, Leipzigerstr. 1.

Otto Daube.

Besprechungen.

Paul Bekkers „Wagner, Das Leben im Werke".[1])

Besprochen von Albert Wellek.

Paul Bekkers neuestes Werk wendet sich der vielleicht problemreichsten Erscheinung deutscher Kunst zu, um sie nach einem erstaunlichen Aufwand von Scharfsinn und Arbeit im Wesen noch problematischer zurückzulassen. Diesem Endergebnis steht eine bedeutende Reihe von tiefen und originellen, manchmal endgültigen Einsichten und Aufhellungen im Einzelnen gegenüber, ja, man möchte nicht anstehen, was das Detail und den Willen betrifft, dieses Buch das ästhetisch wertvollste der Wagner-Litteratur zu nennen. Vor allem ist es eine Leistung der Reife: ein, dem Plane nach, ganz außerordentlich einheitliches, zielbewußtes Werk, einheitlich auch in Stil und Tonfall — bisweilen bis zur Eintönigkeit —, reif auch in der Fähigkeit der Selbsteinschränkung und Selbstbescheidung. Dies gilt vor allem von den Möglichkeiten einer Lebendigmachung des Lebens Wagners, worin sich Bekker besondere Zurückhaltung auferlegt. Bloß den letzten Grad der Reife, die Vorurteilslosigkeit, hat Bekker, obwohl er sie in der Vorrede ausdrücklich für sich in Anspruch nimmt, leider nicht erreicht. Mag sein, daß er wirklich bereits jenseits des erhitzten Meinungskampfes um das zeitlich Nahe steht: umsomehr ist er doch in dieser unserer heutigen Zeit befangen. Und dem Bestreben, dieser Zeit zu dienen oder eigentlich: zu gefallen, hat er vielfach seine Freiheit zum Opfer gebracht.

Von den Grundideen des Werkes ist die grundlegendste zweifellos bleibender Gewinn: Wagner als Ausdruckskünstler par excellence. Aber schon in den ersten Modifizierungen dieser Erkenntnis eröffnet sich eine endlose Kette von Dogmatismen und prompten Behauptungen: Bekkers deduktives Verfahren, ausgehend vom Ergebnis und vom Allgemeinen, wird so zu einem Werkzeug der Willkür, in dem es vergeblich auf induktive Erhärtung warten läßt. Der tiefere Grund dieses dem Verfasser kaum bewußten Mangels liegt in der vielfachen Verschwommenheit und ständigen Verschiebbarkeit seines Wort- und Begriffsregisters.

[1]) Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart 1924. (588 S.)

Das erste Dogma Bekkers ist, daß Ausdruck gleich Erlebnisausdruck sei: „Ausdruck an sich ist Krampf der Erlebniserregung" (S. 44); wobei leider „Erlebnis" einer der ungeklärtesten Begriffe nicht allein Bekkers, sondern der Ästhetik überhaupt bleibt. Der Nachweis gelingt mangels einer greifbaren Definition des „Erlebens" weder allgemein noch für Wagner, wiewohl dies letztere als Hauptgegenstand des Buches (wie schon der Titel sagt) — und mit viel Geist — immer wieder versucht wird. Faßt man nämlich Erleben im Sinne des äußeren Tuns und Leidens, so können seine Spuren im Werk wohl bis in überraschende Einzelheiten verfolgt werden; keinesfalls aber kann der Beweis gelingen, daß das Werk im Erleben seinen wahren und alleinigen Urquell habe: und am schlimmsten schlägt dieser Versuch an dem Beispiel des Parsifal fehl (S. 39). Sucht man hingegen — worin sich auch Bekker gefällt — eine verinnerlichte Auffassung des Erlebens, oder setzt man es geradeswegs als die Gesamtheit der Beziehungen des Innern zur Außenwelt, so fällt es mit dem dynamischen Begriff der Persönlichkeit (etwa im Sinne Tolstojs) glattwegs zusammen, und das Problem der Ausdruckskunst wird durch den Erlebnisbegriff nurmehr verdunkelt und kompliziert. Denn Künstlertum ohne Eindrucksgewinnung ist einfach undenkbar, und solches Erleben spiegelt sich demnach mehr oder minder in jeder Kunst, selbst in der rein formalistischen. Ja, solches Erleben ist ein primärer Akt der künstlerischen Gestaltung selbst, ist nicht „weiblich" — rezeptiv, reproduktiv —, sondern auch männlich aktiv, selbstschöpferisch: als Auswirkung der Persönlichkeit zu deuten. Die Fiktion, daß sich künstlerische Produktivität auf eines von beiden Geschlechtsprinzipien zurückführen lasse, daß es nur männliches oder nur weibliches Schaffen geben könne, ist gänzlich unlebendig und blutleer. „Die Ausdruckskultur ist das rezeptive, das feminine Element, das, in sich unschöpferisch,[2]) nach außen bringt, was in sie gelegt wird (578); wonach dann z. B. Mozart zu den „maskulinen Formaturen" (10), Beethoven bereits zu den feminin untermischten gerechnet werden soll! Dieses Dogma, das die Tatsachen so ziemlich auf den Kopf stellt, verwischt die Grenzen zwischen Produktion und Reproduktion: Gebären und „Wiedergebären" (578). Ohne Empfängnis gibt es kein Gebären (selbst noch die Parthenogenesis der Pflanzen setzt Säfteaufnahme voraus!): soweit — so allgemein — ist auch das Gebären ein „Wiedergebären". Aber die Anwendung dieses Wortes verwirrt: von „Wiedergebären" könnte erst da die Rede sein, wo bereits Gestaltetes empfangen und nicht bloß Ungestaltetes aufgenommen und durch die Gestaltung in Wahrheit erst geboren wird; und dies kann bei keinem schaffenden Künstler der Fall sein.

Hier ausgedrückt, rührt diese Begriffsschiebung Bekkers von einer anderen, fast noch schlimmeren her: ihr Gegenstand ist der „Mime". Es ist ein unglückseliger Begriff, dem am übelsten von Nietzsche mitgespielt worden ist. Dieser konnte den Mimen vom Komödianten nicht trennen, verwechselte Schauspielen und Schauspielern, den ekstatischen und den posierenden Darsteller. Der wahrhafte Darsteller indes ist das vollkommene Medium, das durchaus willige Gefäß, er bedeutet das formsuchende weibliche Prinzip, den Gegenpol der Monade; er ist nur Mittel, das in der restlosen Hingabe an den Zweck der von ihm empfangenen Kunst völlig aufgeht, als Eigenwesen sich selbst vernichtet. Der posierende Schauspieler ist der, dem diese völlige Hingabe, dieses bloß Mittel-sein, die freiwillige Unfreiheit der Absichtslosigkeit, nicht möglich ist, mit einem Wort: der schlechte Schauspieler. Nennt nun Nietzsche, mit Hinblick auf diesen posierenden Schauspieler, Wagner den genialsten Schauspieler, so ist dies eine contradictio in adjecto. Bekker lehnt dieses Miß-

[2]) Sämtliche Sperrungen fehlen im Text.

verständnis des Schauspielerwesens allerdings ausdrücklich ab (569 f.); aber er greift zu einer anderen Kontradiktion, dem „schaffenden Mimen" (577), ohne sich bewußt zu werden, daß hierin der Begriff des Mimen als des reinen Mediums, des wandelbar Formlosen, weiblich Rezeptiven, aufgehoben ist. Von dem Gebot der „Selbstentäußerung" für den Mimen spricht Bekker selbst (482) und von der Überlegenheit des schaffenden Künstlers, der ihm durch seine Suggestionskraft dieses Selbstopfer abringt. Das Wesen des Mimen schließt also Selbstheit, „Persönlichkeit", spontanes Schaffen radikal aus. Nun ist allerdings der wahre Dramatiker auch Mime, „schaffender Mime", und dies nicht Wagner allein, sondern auch Shakespeare, Lope, Molière und die Antiken [3]), während aber der Schauspieler anderen Medium ist, ist es der Dichter sich selbst, ist „Gott und Priester zugleich" (Wagner). Hieraus ist logisch offensichtlich, daß der Schaffende in keinem Fall unter den „Mimen", der „Gott" nicht unter den „Priester" subsumiert werden kann. Vielmehr ist hier der Mime in den Künstler aufgegangen und im besonderen bei Wagner nurmehr in der Idee an ihm mitbeteiligt. Bekker, durch die Beibehaltung der Bezeichnung „Mime" bestochen, verwechselt den Mimen als Virtuosen mit diesem „Mimen" als Schöpfer und wird nicht müde, den „Mimen" als das Wesen Wagners hinzustellen. Hiebei jongliert er mit diesem Wort in kaum mehr ernstzunehmender Weise zwischen seiner ursprünglichen und dieser hyperbolischen Bedeutung und gerät darin soweit, Wagner eine wesentliche Rezeptivität zuzuschreiben, ja ihm das Schöpferische, selbst im höheren Sinne die Persönlichkeit ungeniert abzusprechen (573—76), z. B.: „Fragt man nach dem Wesenskern dieser Persönlichkeit im Sinne Goethes, so bleibt eine Maske *ohne eigenen Gehalt*" (575); während doch andrerseits sein ganzes Buch Bestätigung des reinen Gegenteils ist, wo von einer spezifischen „Wagner-Welt" gesprochen wird und von der Subjektivität Wagners „die nichts kennt, was außer ihr ist, nichts zu fassen vermag, was einer ..... Umpflanzung (in die eigene Welt) widerstrebt" (478), wo sich also radikal unmimische Züge häufen. In unerfindlichem Zusammenhange damit wird Wagner ferner die künstlerische Entwicklung, „eine Steigerung im absoluten Sinne" (575) abgesprochen, denn: „Sind die Friedensboten des ‚Rienzi' minder eindrucksvoll als die Gralschöre? Ist das ‚Holländer'-Duett durch ‚Tristan' (2c.) ... im mindesten übertroffen?" In der Tat eine peinlich berührende Argumentation; denn Kunst „ist stäts am Ziel", wie schon Schopenhauer sagt, und ebensogut könnte man fragen: ist die Eroica „minder eindrucksvoll" als die 9. Sinfonie, ist Figaros Hochzeit durch die Zauberflöte „im mindesten übertroffen"? und hierauf Beethoven und Mozart die Entwicklung „im absoluten Sinne" abstreiten.

Seinem eigenen Irrtum getreu, mutet Bekker vollends Wagner selbst eine „Gleichsetzung von Drama und mimischer Kunst" zu (478), wiewohl es Wagner nie eingefallen ist, zu bestreiten, daß das Drama noch etwas mehr als mimische Kunst, der „Dichter" etwas mehr als Mime ist. Bekker erlaubt sich hier, allen Regeln der Logik zum Hohn, eine Vertauschung von Subjekt und Prädikat in dem Urteil „*S i P*" (als wäre es „*S a P*"): weil Wagner behauptet — und zwar mit Recht —, daß ein wesentlicher Teil des Dramatischen das Mimische ist, so soll er nun behauptet haben, das Dramatische gehe im Mimischen auf! Liegt schon hierin ein Rest von Beeinflussung durch Nietzsche (was für den heutigen Ästhetiker ein zweifelhaftes Zeugnis ist), so zeigt sich dies deutlicher noch in dem ähnlichen Hin und Her mit dem Begriff des „Theaters". Die Anwendung dieses Wortes bei ziemlich

[3]) Nietzsche in der „Genealogie der Moral" nennt die Griechen überhaupt ein „Schauspielervolk" in gut Nietzschischem Widerspruch zu seiner sonstigen Wertung von Griechen und Schauspielern.

konsequenter und absichtlicher Vermeidung des Wortes „Drama“ [4]) scheint auf die Wirkung berechnet, gerade der lyrisch-nietzscheanischen Konstruktion eines Gegensatzes zwischen Theater und Drama zu schmeicheln, — welcher Gegensatz in der Erfahrung ja schlechterdings häufig und beinahe die Regel ist, umso weniger aber im Wesen von Drama und Bühne gelegen. Trotzdem wird von Bekker mehrfach indirekt zugegeben, daß die bühnenmäßige Auffassung vom Drama wesentlich die richtige, künstlerisch höchstwertige ist (so 138: „die erste große dramatische Theaterszene“, oder 219, wo „die Bühne aufhört, Bühne zu sein“); und es sollte auch von dem seitherigen Intendanten des Kasseler Stadttheaters wundernehmen, wenn er anders dächte. Z. B. läuft die dem Schluß des Tannhäuser ausgestellte „künstlerisch unklare Erfassung des Tragischen“ (191), weil „weder Erlösung noch Untergang zu plastischer Veranschaulichung gelangen“, auf ein Versäumnis im Theatralischen hinaus, da nämlich beides in der Romfahrterzählung nicht bühnenmäßig gegenwärtig wird. Parallel zu diesen Gedankengängen und -irrgängen läuft Bekkers Unterfangen, „Nachahmung“ oder „Nachbildung“ (573), das Reproduktive, als Grundlage der Wagnerschen Kunst darzustellen. Der Nachweis mißglückt, denn daß sich Wagner als Anfänger, als Lernender und in ihm uneigenen Gebieten nachahmend verhalten hat, macht nichts aus, weil dies von allen Anfängern und Suchenden gilt und nur ein Zeichen der Unreife ist; vollends die Klassiker haben vielfach selbst in der Reife äußerlich einander nahezu kopiert. An der nachgerade unvergleichlichen Originalität von Wagners Reifekunst derart vorbeireden kann nur unverhohlene Absicht, nicht einmal eine „moderne“ Anschauung von Originalität, die das Originelle im Baumaterial sucht: denn auch das Baumaterial des reifen Wagner ist, trotz seltenen sog. Anklängen oder „Parallelen“, durchaus neuartig.

Zur Stützung solcher Absurditäten wird indes das „Erleben“ zu einer das ganze Buch durchziehenden Theorie umgebogen, die eine der geistreichsten Beobachtungen Bekkers beinhaltet: „Alles dieses ist nicht Leben, das aus sich heraus Kunst gestaltet. Es ist Kunst, gemäß derem (sic!) Ausdrucksverlangen sich Leben und Erleben formt.“ (40.) Es ist die Idee Oscar Wildes, daß die Kunst das Leben, nicht das Leben die Kunst bestimme. Diese Erlebnisart ist es aber auch, die Hermann Nohl mit Berufung auf das Zeugnis C. F. Meyers als die künstlerische schlechthin bezeichnet: der Künstler gehe mit dem Drang des Gestaltens auf das Erleben aus. Die Durchführung dieser Idee gehört zu dem glücklichsten in Bekkers Buch; aber auch sie wird zum Dogma ohne zureichende Grundlage. Vor allem fehlt es an metaphysischer Begründung: er will — im wörtlichen Sinne — den lieben Herrgott einen guten Mann sein lassen. Denn wie man sich diese dämonische Macht, im rechten Augenblick das Rechte zu erleben, ja auf Jahrzehnte in Dichtungen und Entwürfen das eigene Erleben vorzuzeichnen, mit der Welt der Erfahrung vereinbaren solle, wie z. B. mit dem Zeitbegriff, mit Zufall und Determination oder mit Persönlichkeit, die Wagner nach Bekker nicht hat, — das alles bleibt außerhalb jeder Überlegung: „Die Bühnenvision befiehlt, das Leben gehorcht, die Musik erklingt“ (321). „Die Erlebnisse bleiben Mittel der Objektivierung, heraufbeschworen von der Phantasie ....“ (324). „So ist der Lauf von Wagners Leben in Wahrheit unabhängig von allen äußeren Einwirkungen“ (388). Das Erleben und die Macht des Willens über das Erleben nimmt Bekker zu wörtlich. Keine noch so scharfsinnige Analyse

[4]) Man beachte die Schwenkung in Bekkers Haltung seit seinem (beiweitem nüchterneren und sachlicheren) „Beethoven“, wo z. B. zum Schluß (S. 564) vom „romantischen Drama“ und von der „Gruppe der Dramatiker“ die Rede ist, „die in Richard Wagner ihren höchststehenden Repräsentanten und Vollender findet“.

der Notwendigkeiten, die z. B. nach dem 2. Siegfried-Akt vom Ring hinwegführen mußten, hilft darüber hinweg, daß ein geradliniges, vom Schaffenswillen unbeugsam gelenktes Erleben gerade jetzt zur siegreichen Liebe des 3. Siegfried-Akts hätte führen müssen, nicht zum Liebestod. Auch hat Wagner nie das übermenschliche, gewaltige Weib, den Kampf mit dem Weibe, wie dies im 1. Akt des Tristan Kunst geworden ist, irgendwie real erlebt. — Wiewohl Bekker die auf S. 321 versuchte Erklärung seiner Hypothese für „minder okkult", wohl überhaupt für eine Erklärung hält, steigert sich doch dieser Glaube an Wagners „Erlebniszwänge" — „*Weil* beide Verheißungen Forderungen der schöpferischen Notwendigkeit sind, erfüllen sich beide" (392) — mitunter bis nahe an bewußte Entstellung des Biographischen.

„Nicht Liebe, nicht Frau: das Werk, einzig das Werk galt es zu finden" (392). So richtig dies ist, es darf nicht mißdeutet werden. Und *wie* es mißdeutet wird, das zeigt den Grundfehler von Bekkers Anschauungsweise: seinen verschrobenen Begriff von „Mittel" und „Zweck". Hier ist auch der Eingang in das versteckte Gehäuse seiner Methodik. Daß es eine organische Einheit von Kunst und Leben, eine beiderseitige Ergänzung — auch Kunst als „ungelebtes Leben" geben könne, will sagen, ein wechselseitiges Mittel und Zweck-sein, kommt ihm gar nicht bei. Über seiner Entdeckung der Zweckbedingtheit des Lebens durch die Kunst vergißt er, daß die zunächst gegebene Zweckbedingtheit der Kunst durch das Leben dennoch bestehen bleibt und in einem gewissen Sinne mit ihr identisch zusammenfällt: ja er leugnet diesen ursprünglichen Zusammenhang über die eigenen Aussprüche Wagners hinweg. Z. B.: „Ich bin 36 Jahre alt geworden, ehe ich *erriet*, was eigentlich der Inhalt meines Kunstdranges sei: *solange* galt mir die Kunst als der Zweck, das Leben als das Mittel." (Wagner an Röckel, 25. Jan. *1854*.) Dieser Satz wird (auf S. 435) zitiert mit folgender Quellenangabe: „Dieses Wort *aus dem Jahre 1849* [!?] ist ebenso gültig auch für 1869." Und nach dieser listigen Anerkennung — sie gilt in Wirklichkeit nur dem Wörtchen „solange", und Bekker hält den Schreiber dieses Satzes, der von seinem 36. Jahre spricht, selbst für 36jährig: — nach dieser vorgeblichen Anerkennung wird der Satz sogleich prompt in seinen Gegensatz verkehrt: „Das Leben blieb stäts Mittel ...."; während doch gerade der 41jährige Wagner indirekt aussagt, seit 5 Jahren etwa die Kunst als das Mittel und das Leben als den Endzweck erkannt zu haben! „Nicht das Zweckverhältnis von Leben und Kunst hatte sich [1869] geändert.... Neue Lebensbilder stiegen auf, erfreuender, beglückender als die früheren, nicht aber um den Menschen zu befriedigen, *sondern* weil der Kunsttrieb es so gebot." Daß dieser „Kunsttrieb" seinerseits nicht in der Luft hängt, sondern im Leben wurzelt, und daß zwischen künstlerischer und menschlicher Befriedigung bei einer Künstlernatur überhaupt nicht scharf trennend unterschieden werden kann, ist Bekker einerlei. Und doch hängt es — offensichtlich genug — vom Lebenswillen ab, was für Kunst einer schafft: das *Leben* gab in der Zeit nach der Revolution die rein tragische Gesinnung: warum gebot „der Kunsttrieb" nicht schon damals Erfüllung? Dies wäre anders nicht einzusehen, zumal eben Siegfried, nicht Tristan die Richtung des Erlebens hätte bestimmen sollen. Aber was schlimmer ist: *dienen* und *bedingtsein* schließt für Bekker für gewöhnlich eigene Wesenhaftigkeit aus. Was er als Mittel erkennt, nicht als Endzweck, dem spricht er überhaupt Eigenbedeutung ab: Mittel ist für ihn soviel als *nur* Mittel. „Der Mensch ist [für Wagner] ein Mittel, zur Kunst zu gelangen .... *Es gibt keine Persönlichkeit, es gibt nur Theater*" (320): Diese Folgerung, an und für sich gänzlich absurd, wird logisch erst begreiflich, wenn man in der Voraussetzung „nur Mittel" für „Mittel" einsetzt. Oder: Mangel an Eigenwillen, will sagen: Bedingtheit im Handeln ist noch nicht

Wesenlosigkeit: Mangel an Individualität und eigener Gefühlswelt. Für Bekker aber wird Siegfried zur bloßen „Spielfigur" (488) im Augenblick, wo er von fremden Willenskräften gelenkt wird. Diese Denkart erinnert bisweilen an den schroff absolutistischen Idealismus eines Weininger und zeugt von extremem Individualismus, der — was wohl das verwunderlichste ist — so unzeitgemäß ist wie nur möglich: in der Tat verrät Bekker in dem ganzen Buch überhaupt kein Verhältnis zum Kollektivismus, der doch den Grundton unserer Zeit angibt.

Bekker spricht gelegentlich (334) von einem „Ausdruckswillen der Musik". Für gewöhnlich bestreitet er aber, daß die Musik („an sich") solchen Ausdruckswillen habe, haben könne. Warum? weil sie dadurch zum Mittel würde, d. h. für ihn fast soviel als an und für sich sinnlos oder „nebensächlich" (25): „Klang als Ausdruck .... ist nur noch ein Mittel zur Wiedergabe eines Außerklanglichen" (9). Ja, er spricht schlankweg davon, daß „das Weib Musik vergewaltigt" wird (61), sobald sie irgendwie auch dienen soll. Wie kann nun aber der Klang überhaupt je zum Träger des Gefühles und gerade dieser Klang oder dieses Klanggebände zum Träger jenes bestimmten Gefühles werden, wenn dies nicht irgendwie in seiner wesentlichen („eigengesetzlichen") Beschaffenheit begründet wäre? Oder ist das Wort dem Dichter bloß Mittel: nur deshalb, weil es auch etwas sagt!? Ja, muß man sogar umgekehrt fragen, kann der Klang (wenn dem so ist) überhaupt jemals nichts ausdrücken? auch wenn er sich ganz nach Eigengesetzlichkeit bewegt: denn mit zu seiner Eigengesetzlichkeit gehört ja eben seine Ausdruckskraft, sein „Ausdruckswert" (139), sogut wie dies vom Wort gilt! Noch allgemeiner: kann überhaupt je etwas unbedingt, nur Zweck, nicht auch Mittel, irgendwie Mittel sein? An dieser Frage zerschlägt sich jeder Versuch einer Anwendung rein individualistischer Gesinnungen auf die Erfahrungswelt.

Ebenso verhält es sich mit Bekkers Ansprüchen auf Objektivität von Meinungen und Theorien. Wenn Wagner selbst sagt, letzten Endes sei es ihm stäts nur „auf konkrete Kunstleistungen" angekommen, so bezeichnet er hiemit die dargestellte Kunst als seinen Endzweck und seine Schriftstellerei, ja selbst das geschriebene Werk als deren Mittel. Dem deshalb jeden Eigenwert abzusprechen, vielmehr einen solchen gar nicht erst in Erwägung zu ziehen, ist fast ebensogut, als ob man etwa Glauben, Philosophie und Schriftkunst eines Tolstoj nicht als an sich wertvoll anerkennen wollte, weil er gestand, daß all dies nur zu dem Endzweck, die Menschen zu bessern, dienen solle. Was gegenüber der Kunst Wagners (als „Mittel zur Darstellung") nicht gewagt werden kann, das erlaubt sich hier Bekker unbedenklich gegen die Schriften: Nach ihm können „politische Überzeugungen", „Frauen" und „Philosophie" für Wagner „nicht Angelegenheiten des Menschentumes" (!) gewesen sein (398). Wagner mußte „Politiker, Revolutionär, Sozialist, Atheist werden, nicht weil ihn diese Fragen als solche persönlich beschäftigt hätten, sondern weil einzig auf ihrer Lösung seine Kunst beruht" (246). Wie sich Bekker diesen Unterschied psychologisch vorstellt, ist wieder einmal unklar; jenseits von Psychologie — „objektiv" — ist er aber völlig wert- und belanglos, denn da kommt es nicht auf das Erkennen, sondern auf das Erkannte an. Wagner selbst schreibt einmal, daß er, wenn er z. B. „überPolitik disputiere, dabei etwas ganz anderes vor Augen habe, als das scheinbare Thema"; und diese auf ganz Konkretes bezogene Äußerung wird schlankweg verallgemeinert (529). Mit ebensolchem Recht könnte man sagen, daß Bekker, wenn er über Wagner disputiert, etwas ganz anderes vor Augen habe als das scheinbare Thema, etwa die Rechtfertigung und Bestätigung zeitgemäßer Musikanschauungen, die Befriedigung eines gewissen Publikums (unter dem er sich freilich selbst mit befinden mag), oder, psychoanalytisch geredet, die „Abreaktion"

dieser oder jener „Libido", sei es auch nur der Lust am Rechtbehalten und über Tatsachen hinwegzusehen, die ihm hiefür nicht in den Kram passen.[5]) Kein Wunder, daß Bekker sich auf diesem Wege in bedenkliche Widersprüche verwickelt, z. B. wenn ihm in den Meistersingern die Kunst „als Zweck für sich, als Wahnüberwindung" erscheint (414): als ob eine Kunst, die „Wahnüberwindung" ist, mehr „Zweck für sich" wäre als eine, die Erlebnisausdruck ist! Immerhin gelingt es ihm so, — wie er hier die Meistersinger zu „Kunst für die Kunst" stempeln will —, das wahre Wesen Wagners prompt auf den Kopf zu stellen und ihn, noch dazu mit Beschränkung auf das einzige Kunstgebiet der Bühne, zwar nicht ausdrücklich, aber dem Sinne nach („in Wahrheit", wie er zu sagen liebt) zum L'art-pour-l'artisten zu machen.

Dieses Mißverständnis von Mittel und Zweck beruht letztlich auf einer ursächlichen Denkweise im Sinne von sukzedaner Kausalität. Am deutlichsten zeigt sich dies bei der Annahme, daß das Leben bei Wagner die Wirkung des „Kunstwillens" sei; wobei nur, wie bei allem ursächlichem Denken, die fatale Frage nach der Ursache der Ursache bleibt: woher nämlich (wie gesagt) dieser Kunstwille rühre. Die ursächliche Fragestellung führt eben deshalb nie zu wahren Antworten, sondern nur zu einem Aufschub der Antwort. Auf diese Art meint Bekker z. B., das Theater sei für Wagner „letztes Ziel der Revolution" (248). Dies heißt die revolutionäre Gesinnung als Folge der theatralischen Neigung oder Veranlagung Wagners setzen. Indessen könnte diese alles eher zur Folge haben als revolutionäre Gesinnung (man denke etwa an Grillparzer), wenn dieses Revolutionäre nicht schon in ihr selbst gelegen wäre. Die umstürzlerische Gesinnung jener Zeit ist nicht von der theatralischen Neigung verursacht oder hervorgebracht, sondern mit ihr zugleich notwendig gegeben: zwischen beidem besteht ein Verhältnis der Gliedhaftigkeit zu der Ganzheit des Wagnerischen Wesens, eine funktionelle Wechselbedingtheit und Rückverbundenheit (simultane, nicht sukzedane Kausalität). Bekker aber setzt hier das Theater allgemein vor dem Leben und nicht zugleich mit dem Leben, und ebenso vor der Kunst: so erscheint ihm das Leben bei Wagner als Folge des Ausdruckswillens, dieser als Folge des Theaterwillens. Auf solche Weise gelingt ihm scheinbar der kecke Versuch, die ungeheure Vielseitigkeit Wagners mit einer fast lächerlichen Beschränktheit — auf das „Theater" — zu vereinbaren. Schon die These, daß Wagner nur theaterhaft komponieren konnte, läßt sich allerdings gegenüber den Wesendonck-Liedern (345) oder gar dem Siegfried-Idyll (450), wo dies Bekker auch einräumt, nicht aufrechterhalten; das selbe gilt dem Tristan gegenüber. Entweder ist der Tristan, wie Bekker selbst aussagt, aus rein musikalischem Antrieb entsprungen (die „Szene aus einer musikalisch lyrischen Eingebung" — 345), dann fällt jene Behauptung in ihrer Allgemeinheit; oder sie bleibt bestehen: dann kann Tristan samt allem andern nicht aus rein musikalischem Impuls entsprungen sein. Immerhin bleibt es aber auch unerfindlich, wie sich z. B. die philosophischen Reflexionen der Wesendonck-Tagebücher oder die Schrift über die Vivisektion auf das „Theater" beziehen sollten. Aber man höre nur: was sich im Parsifal „begrifflich als Mitleid interpretiert, ist in Wahrheit ... das Mittel, den Organismus des Werkes in Bewegung zu setzen" (546). Dies hat nur den Übelstand, daß „die ethische Formulierung", die „lediglich Symbol der funktionellen Spielbedeutung" ist (ebenda), um Jahrzehnte älter ist als dieses Spielproblem, und Mitleid überhaupt ein Grundzug von Wagners Wesen. Man sieht, wie hier selbst der ideelle Charakter Wagners kausal nach dem „Theaterwollen" gesetzt wird! Ist nun schon diese

[5]) S. z. B. die Verleugnung des vielen rein Rezitativischen (Sprechgesanglichen) in den Gesangspartien der Meistersinger (411).

ursächliche Denkweise für den Geisteswissenschaftler bedenklich, so liegt hierin vollends eine Überschätzung der (psychologisch) „erklärenden" Methode, die heute in den Geisteswissenschaften nachgerade antiquiert ist: wieder ein Umstand, der bei einem so eifrig fortschrittlichen Autor befremden muß.

Der organische Zusammenhang alles Denkens bei Wagner mit seinem Schaffen ist psychologisch und ästhetisch gewiß von hoher Bedeutung; denn daß sich Wagner erst in sinnvollem Zusammenhang mit seinen Gestaltungsnotwendigkeiten auch objektiv wertvolle Einsichten erschließen, und daß der Gedanke bei ihm nicht bloß auf dem Papier bestehen bleiben kann, sondern früher oder später anschaunlich dargestellte Kunst werden muß, macht ja die spezifische Genialität Wagners aus. Dächte nun Bekker in diesem Punkte organisch, ganzheitlich und nicht mechanisch-ursächlich, so käme es ihm gar nicht bei, durch die Erklärung einer solchen Zweckbezogenheit einer Lehre sich der Verpflichtung überhoben zu fühlen, auf sie auch begreifend und verstehend einzugehen. So aber wird, ohne Frage, ob und inwieweit Wagner objektiv rechtzugeben sei oder nicht — „Wagner meint (!) die tiefe Verbundenheit der politischen und künstlerischen Zustände zu erkennen" (231) —, die bloße Tatsache seiner Überlegungen durch seinen künstlerischen Zweck erklärt — entschuldigt. Im übrigen wird, warum Wagner so vielerlei mit dem Theater oder mit der Kunst in Zusammenhang bringt — die Ursache der Ursache —, freilich weiter nicht erklärt, sondern als seine „Natur" oder die Natur seines Schaffenswillens ruhig vorausgesetzt. (Daß jeder von den Zwecken seiner Natur bedingt urteilt, ist ja einzusehen, gilt eben von jedermann.) So haben Rousseau, die französischen Sozialisten, Ruskin, Tolstoj, Rolland, Rilke u. a. sachlich ähnliche Theorien entwickelt oder dichterisch symbolisiert wie der greise Wagner, ohne daß dies bei ihnen mit theatralischen Notwendigkeiten zu entschuldigen wäre. Ja selbst wenn ein Künstler nur in dichterischem Gewand und nie mit lehrhaft objektiver Absicht seine Weltanschauung geäußert hätte, so daß sie also durchaus kunstzweckmäßig bedingt erscheint, so geht sie ihres Anspruchs auf sachliche Gültigkeit nicht verlustig, wenngleich dadurch die Betrachtungsweise durch den Forscher natürlich methodisch verändert wird. Übrigens ist das erklärende Verfahren, wo es die Deutung von Irrtum und Übertreibung gilt, nur gutzuheißen; und etwa eine Erklärung wie die des Wagnerischen „Juden" als künstlerischer Typenbildung des Dämonischen (536) wird ja durchaus nicht von der Hand zu weisen sein. Wenn aber Bekker doch einmal auch „verstehend" auf Wagners Denken einzugehen sich herbeiläßt, so geschieht dies unverhältnismäßig oberflächlich. So sind seine drei Einwände gegen die „Scheinerörterungen über das Wesen der Musik" im Wagnerischen „Beethoven" (457) recht belanglos, weil sie wohl die Formulierungen Wagners einschränken, aber nichts an der Möglichkeit der Grundeinstellung rütteln. Denn der Vermittlung metaphysischer Anschauungen oder (richtiger) Erlebnisse, — innerer Evidenzen steht die „Sinnesgebundenheit" des musikalischen Hörens und des Gehörten durchaus nicht im Wege. Nicht darauf kommt es an, ob die Musik und der Musikgenießende „unbedingt" und wesenhaft sein können, sondern ob aus dem Bedingten ihm immanente Beziehungen zum Unbedingten gewonnen werden können: ob das Bedingte im Sinne aller idealistischen Philosophie (von Platon und Plotin bis zu Schelling und Schopenhauer) Symbol des Unbedingten sein könne. Es hängt davon ab, ob man das letzte Ziel der Kunst in die sinnliche Erscheinung legt oder in ein in der Erscheinung sich auswirkendes Wesen, in einen Gehalt, der hinter dem sinnlich Wahrgenommenen steht. Doch auch bei Bekker gibt es ein „nicht mehr an die Erscheinung gebundenes Gefühl" (506) und ein „Spiel urbewegender Kräfte jenseits alles Erscheinungshaften" (62).

Während er nun trotzdem solcher Mystik gegenüber auch den Skeptiker macht, wird er durch die schon erwähnte abergläubische Seite seiner Verehrung für Wagner (stäts geneigt, dessen Theorien unmittelbar in der Praxis zu suchen — und deshalb auch zu finden) mitunter zu viel phantastischeren Annahmen verleitet, in denen dann sein ohnedies nicht festgefügtes Begriffsgerüst ins Unheimliche zerschwankt. Er, theoretisch ein Gegner der Ausdruckskunst — wiewohl er unversehens das Ensemble „der alten Opernform" als „neuen eigenen Ausdruckswert" bezeichnet (412) —, schreibt so der Musik Darstellungskräfte zu, die ihr selbst der geschworenste Ausdrucksästhetiker nicht mehr zubilligen dürfte: so spricht er z. B. von dem „Kuppelbau der Gralschöre" (558) und allgemein von einer Vertauschung der Musik- und Szenenfunktion im Parsifal, sichtlich unter der Suggestion des berühmten Worts:

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

dessen geistreiche Auslegung (Bühne = Raum, Musik = Zeit) der einzige Beleg für diese Phantasien bleibt (555). Von Anfang an ist sein Raumbegriff enträumlicht, entsinnlicht, ein mystisch hyperbolisches Wort; ja das Gefühl scheint es zu sein, das er irgendwie als räumlich empfindet, z. B.: „der harmonische Vorgang erhält die Bedeutung der räumlichen Auseinanderfaltung eines . . . mehr und mehr sich ausbreitenden Gefühles" (140); kein Wunder, daß ihm auf diese Weise der Gefühlsinhalt der Wagnerischen Musik zur Anschaulichkeit, zur Sichtbarkeit wird (527 ff.). „Das Beziehungsleben der Töne wird erfaßt aus anschauungshaft bedingten Vorstellungen, die aber, gemäß der Ausdrucksmöglichkeit des Klanges, nur gefühlhafter, ‚rein-menschlicher' Art sein können" (526). In solchen Kontradiktionen wuchert der Bekkersche Begriffsschwamm. Er unterscheidet eine Harmonie, die naturhaft und raumhaft sein soll, und eine, die „naturfremd" sei und als „Impuls" für sich empfunden werde (327); aber er unterscheidet sie so mangelhaft, daß niemand erfährt, welche Art Harmonie raumhaft und welche naturfremd sei, noch viel weniger warum. Einmal hat es das Ansehen, als wolle die einfache, tonale Harmonik als „symbolisch" (443) und naturfremd gelten und die komplizierte, atonale als raumhaft; im Anfang des „Rheingold" (291) und überhaupt im älteren Ring war hingegen vielfach gerade die Einfachheit und tonale Einheitlichkeit der Harmonik (im Gegensatz zu Tristan) als raum- und naturhaft erkannt worden. Zudem soll die naturfremde Art der Harmonik im Tristan als „chromatische Abzweigung" (327) aus der naturhaften des Rings „herausgewachsen" sein. Indessen ist seit Wagner nachgerade unbegrenzt mit seinen Mitteln Musik gemacht worden, und doch drückt sich nicht immer ein „Handlungsgeschehen", Raum und Visuelles darin aus. Die Verknüpfung zwischen Handlung und Musik bei Wagner ist zwar unzweifelhaft, und die „Harmoniebewegung" Bekkers versucht hiefür eine Erklärung; aber gerade das Anschauungshafte der Handlung kommt dabei in der Musik aus ökonomischen Gründen, da es sich ja schon in der Bühne vergegenständlicht, nur ausnahmsweise zum Ausdruck.

Leider sind die meisten Begriffe Bekkers in ähnlicher Weise Sonderlinge und Eigenbrödeleien. Selbst Worte der Fachsprache, nicht allein Harmonie, auch Polyphonie (z. B. die „Scheinpolyphonie" der Meistersinger), „Sequenz" (z. B. 548) und das von Wagner übernommene „Improvisation" (532 u. a.) verlieren ihre gewohnte Bedeutung und dehnen sich zu einem verdächtigen Allerlei. Ausdruck und Form entpuppen sich als schlechthinige Gegensätze, die erst in den Meistersingern zur Versöhnung gelangen (429); als ob es je Ausdruck ohne Form bei Wagner gegeben hätte und die Meistersinger die Vereinigung von beidem als ein Novum in sein Werk brächten, und nicht vielmehr gerade das Beispiel der früheren Werke zu rechtfertigen und zu erhellen hätten! So ist das Motiv

des ersten Ring-Teiles zwar an sich „Ausdruckszweck" (443), aber doch auch Mittel einer musikalischen Form gewesen, wenn auch nicht gerade dieser oder jener „Form".[6]) Wieder das besagte Elend des Bekkerschen Zweckbegriffs!

Oder wieder wird mit so vagen Empfindungskomplexen wie „das Ergreifende" und „das Rührende" (dieses als Steigerung von jenem!) auf weite Strecken hin operiert und hiebei gleichfalls die Synthese von Schönem und Ergreifendem — Formenspiel und Ausdrucksspiel — ganz linksliegen gelassen (172). „Affekt", „mimischer Affekt" (501) als Gegensatz oder Herabminderung von „Leidenschaft" spielt bedenklich hinüber nach Affektiertheit: wieder ein Rest von Nietzschischer Betonung des Schauspielerischen. Dies geht bis zu bloßem Wortdenken (durch Äquivokationen); so etwa „Höhe" und „Tiefe", einmal für Genialität (Größe) und Menschlichkeit (Kleinheit), dann wieder für Güte und Bosheit (Licht und Dunkel) gebraucht und doch so gut wie gleichgesetzt (196, 199 f.) Oder wenn der „Naturklang" etwa des Rings dem „stilisierten Kunstklang" der Meistersinger (408) entgegengestellt wird: d. h. „Naturklang" (jene Harmonie, die Naturhaftes zur Erscheinung bringt) mit natürlichem (unstilisierten) Klang verwechselt wird!

Aber „Natur" — „Naturalismus" sind wohl überhaupt Bekkers allerschwächste Begriffe. Die Annäherung der Oper an das Schauspiel („Drama" ist, wie gesagt, ein ziemlich sorgfältig gemiedenes Wort) ist für ihn Annäherung an den Naturalismus („Handlungsnaturalismus" — 385). Zugleich wird aber der Ausdruck dogmatisch für „Gefühlsnaturalismus" (256) erklärt, „weil der Ausdruckswille als solcher an sich naturalistischen Ursprungs ist" (278): Beweis durch Tautologie! Der Holländer z. B. „ist naturalistisch ... weil er die Leidenschaft an sich zum Objekt der musikalisch szenischen Handlung macht" (143). „Höchste Gefühlsäußerung" ist (für Wagner?) „Natur" (272)! Mit unbegreiflicher Vorsätzlichkeit wird hiebei dem Wort Expressionismus ausgewichen, Bildungen wie „ekstatisch exklamativ" (556) müssen statt dessen herhalten, und auch wenn der genaue Begriffsumkreis angegeben ist, so fehlt noch immer der Name: „Der Schrei" ist das „Urelement der Ausdruckskunst" (566). Schließlich sieht man sich zu der Annahme gezwungen, daß „Gefühlsnaturalismus" bei Bekker für Expressionismus steht. Aber während er Wagner vorwirft, übersehen zu haben, „daß zwischen dem Naturlaut und der Musik der gesamte Stilisierungsprozeß der Kunst steht" (457), schweift er selbst (in der obigen Weise „Naturklang" und natürlichen Klang verwechselnd) immer wieder dahin ab, den „Schrei" der Musik unmittelbar für den Naturschrei zu nehmen (z. B. 336). Dies hieße natürlich wieder die Eignung der Musik zur Ausdruckskunst in einer falschen Richtung viel zu hoch veranschlagen. Denn wenn schon bestritten werden konnte, daß Musik überhaupt Gefühle ausdrücken könne, um wieviel mehr dann, daß sie — sei es auch mit Hilfe von Wort und Bild — sie gegenständlich bloßlegen, alles Unbewußten entkleiden, „zum Präparat (!) der darstellenden Kunst" (254) machen könne, wie dies Bekker behauptet, — und es fragt sich, auf wessen Seite dann die „materialistische Musikauffassung" (258) eigentlich ist. Geht doch das Gefühl nicht als solches in die Musik ein, sondern wird durch sie höchstens mitgeteilt, übertragen; und kein Ausdruck des Naturhaften macht den Klang selbst naturhaft. Andererseits wird wieder der „reine Klang" dem „Gefühl" und dem „Unbewußten" zugeordnet (305). Kenne sich aus, wer kann! Oder wieder wird das Idealisierende der Musik voll eingestanden (518), und „Naturalismus" erhält die klassische Bedeutung von Natürlichkeit oder Wahrhaftigkeit: Kunst „mit der Notwendigkeit eines Elementargeschehens" (299). Obendrein verträgt sich dieser „Natur-

[6]) Vgl. Alfred Lorenz: „Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner".

ralismus" vortrefflich mit dem „Dekorativen" (291 f., 295, 343), z. B.: „Die ‚Rheingold'-*Musik* ist eine *szenisch-dekorative* Kunsttat" (295)! Sogar der Entwicklungsgedanke und die ihm entsprechende „Kunst des Übergangs" (Wagner) wird für diesen „Naturalismus" in Anspruch genommen; wo doch gerade der Entwicklungsgedanke (dessen objektive Gültigkeit Bekker mit Recht in Frage stellt), namentlich als die Fiktion einer Entwicklung zur Höhe, zur Spitze, durchaus eine Form- und Sinngebung, Stilisierung und Überhöhung der Wirklichkeit durch den geistigen Willen ist. Wieweit „Naturalismus" und Stilisierung als Gegensätze gedacht sind, wird bei Bekker nie ganz klar. Sicher aber ist „Gefühlsnaturalismus" kein Naturalismus in dem jedermann geläufigen Sinne, ganz im Gegenteil Darstellung einer *inneren, subjektiven* Wirklichkeit, d.h. eben *Expressionismus* oder, mehr historisch benannt, „Barock" im Sinne Hermann Nohls.

Die Grundlage dieser begrifflichen Schwierigkeiten ist mangelhafte Beobachtung des Unterschieds zwischen Kunst- und Lebenswahrheit, Kunst- und Lebenswirklichkeit. Zwar kommt es zunächst überhaupt in Frage, ob eine Bezugnahme von den künstlerischen Phänomenen aus auf die Wirklichkeit, ihre Bestimmung nach „Täuschung", „Schein" oder „Wahrheit" überhaupt einen Sinn haben kann. Die phänomenologische Methode, der schließlich auch Bekker — wissentlich oder unwissentlich — in manchem nachhängt (freilich nicht immer mit Glück), würde konsequenterweise — da eben die *Erscheinung* allein Gegenstand der ästhetischen Betrachtung ist — jede solche Bezugnahme auf die Realität von der Hand weisen. In der Tat kommt dabei kaum Fruchtbares zustande. Die Bühne, so gut wie z. B. das Buch, bleibt jederzeit Rahmen, wie auch immer das in diesem Rahmen Dargestellte sich zur Wirklichkeit des Lebens verhalten mag. Die „Wirklichkeit der Kunst" (390) bleibt also immer Wirklichkeit anderer Art oder auf anderer Stufe: „das Täuschende ... als Wirklichkeit höherer Art" (110). Bekker begeht den Fehler, eine Betonung dieses Unterschiedes vor dem Bewußtsein beinahe mit Stilwillen gleichzusetzen. Gewiß ist ein Illusionswille, der die Lebenswirklichkeit durch Nachahmung zum Verwechseln ähnlich vortäuschen wollte, das Ende aller Stilisierung. Aber einen solchen Illusionswillen bei dem *Musik*dramatiker zu suchen oder ihm auch nur für die Theorie zuzumuten, wäre einfach lächerlich. Es gibt vielmehr bei Wagner einen Illusionswillen, der *zugleich ein Stilwille* ist: er erstrebt durch die Macht der Suggestion die Täuschung des Augenblicks, daß es nichts außer der einen Wirklichkeit des Theaters gebe, daß jeder Gedanke, jeder Vergleich mit der bloßen Lebenswirklichkeit versinke. Wenn alle aufdringlich ablenkenden Erinnerungen an diese Realität im Augenblick des Kunstgenusses verbannt werden sollen, so heißt dies nicht, daß die Kunstwirklichkeit sich für Wirklichkeit schlechthin ausgeben will — das wäre auch ein zweifelhafter Ehrgeiz —, sondern im Gegenteil, daß die Frage von Wirklichkeit und Unwirklichkeit, überhaupt jede Entzweiung, wegfallen soll. Warum hätte sonst z. B. der bewußte Opernmeister Verdi (und Oper ist doch gewollte Unwirklichkeit?) für die Verdeckung des Orchesters sich begeistern können? Nichts ist eben natürlicher für den Künstler als der Wunsch, auf den Genießenden so zu wirken, daß ihm alles andere Bewußtsein als dieses eine Bewußtsein der Wahrnehmung entschwinde: etwa für den Novelliſten der Wunsch, daß sein Leser nicht fortwährend das Bewußtsein habe, eigentlich nur ein Bündel bedrucktes Papier in der Hand zu halten. Sehr wahrscheinlich hätte Wagner zu diesem Ende besser getan, nicht die Widernatürlichkeit der Szene abzuschwächen, sondern sie eher der Aufmerksamkeit im Einzelnen zu entrücken (von einem „unsichtbaren Theater" spricht Wagner im Alter). So wäre sein Fehlgriff in diesem Punkte gerade nur ein praktischer, — und nicht ein theoretischer, grundsätzlicher,

wie Bekker meint (43). Die Forderung dieser negativen Täuschung ist eben nichts weiter als künstlerisch, und ihre Leugnung, das rationalistische Bedürfnis nach ständiger Bewußtheit der gegenteiligen Realität, eigentlich unkünstlerisch, moralistisch. Es führt nämlich zu der moralistischen Irrung einer längst vergangenen Ästhetik — etwa der Ruskins —, die sich in ihrem Wahrheitseifer verletzt fühlt und Betrug zetert, wenn durch die Ungeschicklichkeit des Beschauers sein Urteil über die „wahre" Beschaffenheit des Geschauten in Unordnung gerät (Zeuxis und Parrhasios als Betrüger). Daß es überhaupt noch auf Urteil, nicht bloß auf Eindrucksempfängnis im Kunstgenuß ankomme, ist der rationalistische Grundirrtum. Der „Glaube", den der Künstler fordert, ist darum auch nichts weniger als „Fürwahrhalten" (Keyserling): dieses ewige rationalistische Mißverständnis des Glaubens; er ist vielmehr die Forderung der Hingebung, des Aufgebens jedes Wirklichkeitsdranges. Echt ästhetische Gesinnung läßt überhaupt das Dafürhalten, den Realitätsvergleich aus dem Spiele. Wenn sich Bekker selbst für gewöhnlich zur „ethisch kritischen Bewertung" bekennt, die nur gerade vor Wagner versage (570) — denn „das Ethos dieses Spieles ist höher als alle Ethik . . ." (61) — so bekennt er sich eben zu jenem Wahrheitsbegriff, der, zwischen Kunst- und Lebenswahrheit lavierend, besser überhaupt vom Bereich des Schönen und Erhabenen fernzuhalten wäre.

Als künstlerischer Mensch kommt Bekker zum Schluß, daß Wagners Bezugnahme auf Shakespeare und Beethoven „im Hinblick auf das Erreichte . . . gerechtfertigt" sei (571); und nur jener ästhetische Rationalismus, nicht genügend fest in der Überzeugung, daß es sich hier um ein „höheres" Ethos handle, zwingt ihn in seinen Schlußbetrachtungen zu einem peinlichen Jonglieren zwischen Ja und Nein. Dem ist die sonnenklare Einsicht Croces entgegenzuhalten, daß wo immer die Gestalt gelungen (das Ziel künstlerisch „erreicht") ist, der Gehalt eben dadurch gerechtfertigt, ja jenseits aller Kritik dasteht: Was einer in seiner Ganzheit zu gestalten vermag, das ist künstlerisch „wahr", ist „materialecht"; denn wäre es nicht wahr, nicht materialecht, so hätte es nie ganz und vollkommen Gestalt werden können. Die bloße Tatsache, daß ein Werk Gestalt geworden ist, ist seine hinreichende Legitimation, und nur der Grad, in dem es Gestalt zu werden vermocht hat, kann ein wahrer ästhetischer Wertmesser sein.

Im übrigen wird man Bekker trotzdem in einer Zeit, wo (im Zeichen Nietzsches) immer noch inhaltlich moralisierend über Kunst geurteilt zu werden pflegt, seine sonst rein künstlerische Einstellung sehr zugutehalten müssen und ebenso seine Zurückhaltung in persönlichen Dingen. Nur freilich tut er anderseits des Guten zuviel, indem er mit einer gewissen Ästhetennaivität durchaus nichts anderes sieht oder sehen will, als eben das rein Künstlerische an der Erscheinung Wagners; im allgemeinen ist es eine fruchtbare Einseitigkeit, die sich nur durch das Mißverstehen von Mittel und Zweck allzu offenkundig ad absurdum führt.

So sagt Bekker viel richtiges aus: aber es ist nicht allein richtig, nur halbe Wahrheit. Vor allem aber fehlt ihm gewissermaßen das Organ für den Sinn kontradiktorisch gebildeter Begriffe, das begriffliche Paradox oder Oxymoron, wiewohl er sich sehr oft gerade darin gefällt: „der schaffende Mime" — „rezeptiv reproduktiv" (91) — „zwangloses Dienen in innerer Freiheit" (443) — „unwirkliche Wirklichkeit" (522 f.) und „eine Welt jenseits der Welt" (523) u. s. f.: all dies bedeutet immer ein höheres Drittes, eine Synthesis über den einander widersprechenden Bestandteilen, die in diesem Dritten aufhören, sie selbst zu sein: alles ein „jenseits". Weil somit Bekker kein sicheres Verhältnis zu Synthese und dialektischer Methode hat und am romantischen Dualismus festhält — wiewohl er oft

genug Synthese als Wagners eigentliches Ziel errät —, ist er m. E. einer endgültigen Deutung und Wertung Wagners nicht fähig. Darum erscheinen ihm eben auch Wagners Synthesen manchmal als Versuche zu plumpen Grenzverwischungen und trügerischen Umkehrungen unter den Gegensätzen: so die vermeintliche Umkehrung von Kunst- und Lebenswahrheit.

Im Ausdruck ist Bekkers Buch mit edler Rhetorik geschrieben, gleichmäßig und selbstsicher dahinflutend. Dabei treibt er selbst ein wenig Ausdruckskunst in der regelmäßig wiederkehrenden Ausdeutungsanalyse der Werke, in der das musikalische Zitieren hartnäckig umgangen wird. Die Wortumschreibungen der Musik mit Nennung von Akkorden und Tönen (z. B. 139) helfen hierin wenig aus, soweit man nicht die Stelle selbst unmittelbar im Gedächtnis hat; wenn man dies aber voraussetzen wollte, oder gar, daß der Leser mit Auszug und Partitur die Darstellung verfolge, so sind diese genauen Umschreibungen mehr oder minder überflüssig, wenn nicht störend. Im übrigen wollen wir nicht bei Kleinigkeiten verweilen — wie etwa, daß Alberich auf S. 265 ein „Bariton" ist (der Parallele mit Hans Heiling zuliebe) und auf S. 306 ein „rauher Baß" (in Wirklichkeit hält er die goldene Mitte und ist — Baßbariton!). Dies wäre in der Tat kleinlich den Verdiensten eines Werkes gegenüber, das zweifellos als Beispiel bleiben wird — wenn auch leider vielfach fast als ein warnendes Beispiel!

Spannung zur Gegenwart.

Aus dem geistigen Leben ist Chamberlain nicht mehr wegzudenken. So mächtig die Gegenwirkungen von Mißachtung und Schweignis sein mögen, so wenig amtlicher Stempel auf seinem Namen oder geeichte Erlaubnis auf seinen Werken ruht, so unablässig befaßt man sich doch mit seinen Gedanken, und ihre Wirkung wächst und steigert sich immer mehr. Zeugnis dessen ist die neue Gesamtausgabe seiner Hauptwerke in neun Bänden, die unsern Lesern sicherlich nicht unbekannt ist, die wir aber doch in Erinnerung bringen (Verlag Bruckmann, München). Chamberlain hat sie mit einem klaren, stärkenden Vorworte eingeleitet. Der erste Band bringt das Wagnerwerk, in welchem die äußere Lebensbeschreibung vom tiefen Miterleben des meisterlichen Wesens getragen ist. „Die Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts" füllen die zwei nächsten Bände. Ihnen geht das ergreifende Vorwort von 1922 voran, in welchem der Verfasser auf die Ereignisse anspielt, welche seinen Anschauungen Recht gaben: das Nichtbefolgen schlug zum Unheil aus. Die beiden großen Werke über Kant, das heißt über Geschichte der Philosophie, und über Goethe (je zwei Bände) haben uns in Erkenntnis wichtiger Zusammenhänge und ursprünglicher Kernwirkungen weitergebracht. Im achten und neunten Bande sind „Mensch und Gott" und die „Lebenswege meines Denkens" eingereiht. Zu den kräftigsten Anregungen, die wir Chamberlains Geiste zu danken haben, gehört die Bewegung, welche auch im religiösen Denken und Fühlen fremde Fesseln abstreift. Sie hat in der Deutschkirche ihren Ausdruck gefunden. Wir erinnern an das Wirken Hans von Wolzogens oder Friedrich Andersens. — Wir folgen nun zunächst dieser Richtung und nennen einiges zu ihr Gehörige. —

Ein gutes Flugblatt, sachlich, knapp und einleuchtend verdankt man neuerdings Pfarrer Th. Schenk in Neulußheim in Baden. Er ist neben Hauptpastor Andersen einer der bedeutendsten theologischen Vorkämpfer des Bundes für deutsche Kirche. (Das Flugblatt ist vom Verfasser, nicht von einem Verleger zu

beziehen.) Die leitenden Stellen der Deutschkirche erlassen ferner einen Aufruf zur Zeichnung auf „Das Urevangelium Jesu", das als Träger des deutschen Glaubens wiederhergestellt ist; das Buch soll im Meister Ekkehart-Verlag in Wilster bei Hamburg erscheinen (vier Mark). Es wird von Andersen aufs wärmste befürwortet. Bei Alfred Roth in Stuttgart ist von Bodo Ernst als Beitrag zu deutscher Verinnerlichung und Lebensgestaltung eine kleine Schrift erschienen, betitelt: „Was dünket Euch um Paulus?" (Preis geb. 1 M.) Hier wird das, was uns an Paulus und seiner Lehre widerstrebt, als ungut abgewiesen; doch nicht in übereifrigem Schelten, sondern in einem Tone, welcher dem Ernst der Sache gebührt und mit Gründen, die sich an strenge Überlegung wenden. Bemerkenswert erscheint, daß ein Naturforscher wie Francé das Büchlein hinausgeleitet. Er legt wörtlich das Bekenntnis ab: „Die deutsche Religionsgeschichte als der stäts erneuerte Versuch, die Fremdstoffe, die in unsere Religion eingedrungen sind, auszuscheiden, die rassische Entartung als Ursache dieses Eindringens, das berührt sich völlig mit den Überzeugungen, die ich vertrete." Wir müssen von Herzen eine Wendung willkommen heißen, derzufolge die Naturforschung von der unfruchtbaren Anbetung des Stoffes zurückkommt und sich der Arbeit am geistigen Leben anbietet. Daß die Naturwissenschaft als solche ein höheres Denken keineswegs zu lähmen braucht, ersahen wir ja schon an Chamberlain. Was die Stellung zum Alten Testamente betrifft, so bricht sich Chamberlains Werturteil auch in Fachkreisen allmählich Bahn, in der Weise, daß die Forschung schon aus sich selber heraus den alttestamentlichen Gottesbegriff starken Einschränkungen unterwirft. Auf einem Alttestamentlertag in München hielt der Tübinger Professor D. Paul Volz einen sehr beachtenswerten Vortrag, der bei Mohr (Paul Siebeck) unter dem Titel „Das Dämonische in Jahwe" erschienen ist. Was ein gewissenhafter und urteilskräftiger Gelehrter hier niedergelegt hat, zeigt von neuem, daß wir am alten Testamente selber das gewichtigste Streitbuch gegen den „plastischen Dämon des Verfalls" besitzen. Auf das eben erschienene Büchlein „Der richtige Jesus" von Fr. Andersen (Alfred Roth-Verlag, Stuttgart) werden wir noch zurückkommen. Ein Bewußtsein von der Überwindung des alten Bundes ist übrigens auch dem Mittelalter nicht abzusprechen: Thomas von Aquin dichtet im Hymnus Pange lingua: et antiquum documentum novo cedat ritui, was nach der Übersetzung des Meßbuchs (von Schott bei Herder in Freiburg) lautet: „Dieser Bund wird ewig währen und der alte hat ein End'."

Einer der wesentlichen Züge an der deutschkirchlichen Bewegung ist auch das Zurückgreifen auf die früheren Künder deutschen Glaubens. Vor kurzem feierten wir das Gedenkjahr Jakob Böhmes. Wir erinnern heute nochmals an das schöne Werk von Will-Erich Peukert über Böhme (Eugen Diederichs, Jena, 1924) und an das ausgezeichnete Böhmeheft der „Deutschen Bauernhochschule" (Zeitschrift von Bruno Tanzmann, Hellerau bei Dresden). Aus Lagarde hat Friedrich Daab in geschickter Weise zusammengestellt, was der Denker zum deutschen Glauben, zum deutschen Vaterlande, zur deutschen Bildung äußert (Eugen Diederichs, Jena). Nicht vergessen sind dabei Proben seiner herrlichen Gedichte. Ein kurzes Geleitwort führt in die Kenntnis Lagardes ein; der Nachweis des Zusammenhangs, dem jede Stelle entnommen ist, ermöglicht ein weiteres Nachforschen. Die deutsche Kunstgeschichte hat eine stattliche Reihe schmückender Bilder beigesteuert (von Dürer und andern). Eine gute Anordnung erleichtert Verfolg und Aneignung der Hauptgedanken Lagardes; diesem Zwecke kommt auch der Verzicht auf manches Polemische zugute. (Preis des empfehlenswerten Buches: geb. vier, in Leinen sechs Mark.) Über Lagarde findet man ferner zusammenfassende

Worte von schöner Klarheit in einer Sammlung von zwölf Lebensbildern: „Deutsche Männer" von Wilhelm Schloz (Siegfried-Verlag auf Vogelhof, Post Hayingen, Württemberg, 1925; 108 S., geb. 2,70 Mark). Der Verfasser hat die Gabe anschaulicher Schilderung; er fühlt sich in Zeiten und Persönlichkeiten gleich gut ein und weiß das Wesentliche in beherrschter Sprache eindringlich darzustellen. Die Reihe, die er zusammenstellt, ist in aller Begrenzung mannigfaltiger als ähnliche Auswahlen: Ulrich von Hutten, Friedrich der Große, Freiherr vom Stein, Blücher und Jahn vertreten das weite Wirken nach außen; deutsche Frömmigkeit leben und lehren Meister Eckhart und Lagarde; aus Dichtung und Kunst blühen die Namen Hans Sachs, Hölderlin, Kleist, Bach und Dürer. Starkes persönliches Mitempfinden verrät sich bei jedem Lebensbilde, und daß Schloz selber auch als Künstler etwas leistet, zeigen seine Holzschnitte (auf Postkarten des selben Verlags). Auch sei von ihm die Broschüre „Deutsche Lebens- und Führerschulen" genannt (Siegfried-Verlag); hier steht die Erziehungsfrage im Vordergrund. — Was äußeres Geschehen betrifft, so fand im Hornung der erste Führertag der Deutsch-Christlichen Arbeitsgemeinschaft Großdeutschlands in Leipzig statt; für die deutschkirchlichen Gedanken sprach, um nur Einen Namen zu nennen, Hauptpastor Andersen.

Zur Rassenkunde liegen aus dem bekannten Verlag J. F. Lehmann in München zwei neue Schriften vor, die allgemeiner Beachtung dringend zu empfehlen sind. Erstlich äußert sich Dr. Hans Günther, Verfasser der Rassenkunde des deutschen Volkes und der Kleinen Rassenkunde Europas (die wir den Lesern wieder ans Herz legen) über den Nordischen Gedanken unter den Deutschen (mit Abbildungen; 140 S.; geh. 4,50 Mark; geb. 6 Mark; ein anderes Buch Günthers: „Ritter, Tod und Teufel; der heldische Gedanke" haben wir auch früher namhaft gemacht). Vor allem leuchtet der Grundplan Günthers ein, die nordische Eigenart als wertvollsten Bestandteil deutschen Wesens anzusprechen und demgemäß für die Zukunft eine Entmischung zu gunsten der nordisch Gerichteten anzustreben. Auch sind die Ausführungen im einzelnen beachtenswert und anregend. Was uns auffallen mußte, ist die Hereinnahme Nietzsches zum Schutzheiligen der Bewegung, obwohl Günther selber so offen ist, zu gestehen, wie der Philosoph den Rassegedanken als solchen schmäht („Maxime: mit keinem Menschen verkehren, der an den verlogenen Rassenschwindel glaubt"). Da läge es doch weit näher, den Bayreuther Meister und Chamberlain anzurufen. Wagner ist auch von der „kompakten Mehrheit" abgelehnt worden, die Günther S. 73/74 beklagt. Ein Verzicht auf Wagner wäre schwerster Schade für die ganze Richtung. — Ein zweites bedeutsames Werk ist das von Dr. Ludwig Ferdinand Clauß „Rasse und Seele"; eine Einführung in die Gegenwart (mit 82 Seiten, 155 Abbildungen und acht Tafeln; geh. 7, geb. 9 Mark; J. F. Lehmann, München). Der Übersetzer von Eddaliedern, Verfasser der Schrift über die nordische Seele unternimmt hier eine genauere Prüfung der Beziehungen zwischen Seelischem und Körperlichem. Genauer lenkt er die Aufmerksamkeit auf den Stil und Ausdruck des Erlebens, der sich gleich bleibe, während die Erlebnisse wechseln. Erwogen sind auch die Fälle, in denen die Seele einem unstimmigen Körper mit andern Ausdrucksbahnen zugeordnet erscheint. Die Einteilungen decken sich im Wesentlichen mit denen Günthers. Die ostische Seele wird anders, und zwar geringwertiger beurteilt. Das Dinarische ist nur gestreift. Andererseits wird das Vorderasiatische und Orientalische einbezogen. Ob die Ostbalten gerade mit dem bolschewistischen Blutrausch in Beziehung zu bringen sind? Die Kiewer Akten widersprechen. Es zeigt sich eben, daß die Rassenkunde, sobald sie den Einzelbestimmungen zustrebt, eine aller-

schwierigste Aufgabe ist. Betrachtet man sie naturwissenschaftlich, so bleibt freilich, wie der Verfasser es anstrebt, jede Wertung ausgeschlossen. Ein anderer Weg wäre: sich zuerst auf platonische Weise über Werte und Leistungen klar zu werden, und nach ihnen rassisch einzuteilen. Unbewußt wertet natürlich auch Clauß, wenn er etwa den Ostischen als vollendeten Spießer bezeichnet; unter Nordischen ist, wenn nicht „Verostung", so doch Verrosten auch möglich. Aber wenn auch manches zum Widerspruch anregt, Clauß' Buch gehört schon durch die Fülle der anzuschauenden Bilder und durch seine nachdenksame Untersuchungsweise zu den unentbehrlichen Kundgebungen des Rassegedankens.

Beiden Erscheinungen des Lehmannschen Verlags reihen wir ein wichtiges Buch des Verlags von Theodor Weicher (in Leippzig) an. Schon früher erwähnten wir Lic. Dr. Wilhelm Erbt als Verfasser einer „Weltgeschichte auf rassischer Grundlage". Diesmal nennen wir seine „Germanische Kulturim Bronzezeitalter" (2200 — 800 vor Chr.). Auf Grund neu erschlossener Quellen deutet er die germanischen Runen als die bisher unbekannte Vorlage der sogenannten Mondhäuser bei Babyloniern, Indern, Persern und anderen Völkern. Runen und ägyptische Lautzeichen gehen nach seiner Annahme auf gemeinsame Wurzel zurück. Die Runen sind aber nicht bloß Zeit- sondern auch Lebensweiser. Sie unterwerfen das Leben und seine Vorgänge einer bewußt sittlichen Wertung, auf Grund deren das Zusammenleben geordnet wird. Hier, in den germanischen Runen (nicht etwa im alten Testamente) tritt uns auch zuerst der frohe Glaube an die Unzerstörbarkeit des Lebens entgegen. Weltordnung und Volksgemeinschaft sind auf ihnen eingegraben. Schon um der Tafel der neun Lebensgebote willen (die mit dem Zehngebot zu vergleichen großen Reiz hat!) sollte Erbts Schrift (85 Seiten; geh. 3 Mark) von uns gründlich beachtet werden. Wer Sinn für Sprachliches hat, wird sich an ihr ganz besonders erfreuen. Die Sprache vermittelt das Geistige, und ihr gebührt in allen Rassefragen eine wichtigste Stelle, so manchmal sich auch Sprache und Rasse getrennt haben.

Zur vaterländischen Geschichte und Sage nennen wir: von Felix Dahn als Neuausgabe „Armin der Cherusker" (42 Seiten, mit Zeichnungen von Anton Hoffmann und einer Radierung von H. Braun; Verlag J. F. Lehmann, München; geh. 1.50 Mark, geb. 2.20 Mark). Wie im „Kampf um Rom" Totila und Teja als Vorbilder heldischer Kraft und Sitte leuchten, so hier Armin der Befreier. Geschichtliche Mitteilung paart sich mit erhebender Begeisterung. Kürzlich hat Leopold Weber seinen 60. Geburtstag gefeiert. Wir verdanken ihm eine auch dem Bayreuthisch Gesinnten hochwillkommene Neufassung alten Sagengutes: im Musarionverlage (München) erschienen „Die Götter der Edda", eine Versdichtung, welche die Abschnitte der Götterkunde aus Prosa- wie Versedda schwungvoll erneut; in dem hochzuschätzenden Verlage guter Jugendschriften K. Thienemann (Stuttgart) hat L. Weber als anerkannter Erzähler nicht bloß in „Asgard" und „Midgard" unsere Götter- und Heldensage dargeboten, sondern neuerdings auch die Bücher Dietrich von Bern (von den Amelungen, den Nibelungen und den Heunen) und Die Hegelingen (von König Hagen, von Hildes Schuld und Gudruns Leid und Erlösung): nun mögen Schule und Haus Gebrauch davon machen! Die Erzählungsform, wie sie ja auch Hans von Wolzogen in seinen Bänden „Edda", „Der Nibelungen Not", „Beowulf und Gudrun", „Parzival" (Berlin, Verlagsanstalt für vaterländische Geschichte und Kunst) so glücklich handhabt, ist zur ersten Einführung in die Sagenwelt am natürlichsten. Von der Geschichte der Deutschen Kunst, die Georg Dehio herausgibt (Walter de Gruyter, Berlin und Leipzig), liegt der dritte Doppelband (Darstellung und Abbildungen)

fertig vor. Er enthält die Zeit der deutschen Wiederauflebung des 16. Jahrhunderts und anschließend noch Baukunst und darstellende Kunst im deutschen Barock. Wir haben hier weitaus das beste Werk einer solchen alles umspannenden Zusammenfassung; auch deren Kenner oder dem der sich für einen solchen hielt, trägt Dehio eine Fülle neuen Stoffes zu. Wer sich an bildender Kunst erfreut und Bilder aller Art zum Nachschlagen und Vergleichen sammelt, findet in den Heften „Der Piperbote", welche vom Verlage R. Piper in München berichten, mancherlei Anregung; wir nennen die Hefte vom letzten Sommer, Herbst und Winter. Gehen wir noch zur deutschen Dichtung über, so grüßt uns, die wir durch Hans von Wolzogens Spruchsammlung Freunde Wilhelm Raabes geworden sind, die längst ersehnte Wiederausgabe der Mitteilungen für die Gesellschaft der Freunde W. Raabes aus den vergriffenen Jahrgängen 1911—1919 (herausgegeben von Dr. Konst. Bauer; Heckner, Wolfenbüttel). Die Aufsätze sind nun in sachlich geordnete Abschnitte eingeteilt: Raabes Leben, dann Quellenstudien, ferner Allgemeines über sein Schaffen und Wirken (dabei eine bedeutsame psychologische Untersuchung über Gelassenheit und geistigen Egoismus von Dr. Hans Westerburg), endlich die vielen Abhandlungen über einzelne Werke (allen voran die sog. Trilogie). Wichtig ist unter vielem andern der Entwurf des Hungerpastors, sofern die Ausführung Politisches austilgte: der Grund wird sein, daß die Klärung des Gegensatzes zum Judentum wichtiger schien (Spiero versagt in diesem Punkte in seiner Lebensbeschreibung). Daß Raabe Schopenhauer liebte, bringt ihn uns in Wagnersche Nähe. Die Briefe und die Kunde des Raabeschrifttums (von Hans Martin Schultz) werden besondern Veröffentlichungen aufgespart. Köstlich sind die mitgeteilten Proben französischer und englischer Übersetzungen aus Raabe. Zur deutschen Dichtung ist noch zu melden, daß die berühmten Shakespeare-Studien von Otto Ludwig nun auch im Verlage von Philipp Reclam in Leipzig erschienen sind, aufgenommen in die sog. Universalbibliothek, aber mit großem, augenschonendem Deutschdruck. Das Nachwort von Dr. Wilhelm Greiner unterrichtet über die Entstehung des Werkes. Wie Dante, so hat auch Shakespeare in Deutschland größten Widerhall gefunden. Natürlich braucht Otto Ludwig denkende Leser, die seinen Gegensatz gegen Schiller verwinden. Noch sei auf zwei Namen hingewiesen, deren Träger uns Bedeutsames zu sagen haben. Georg Stammler und Heinrich Schäff. Von jenem brachte die „Deutschkirche" kürzlich den Leitspruch: „Man kann nur seinen Weg gehen, nicht auch den Weg für andere. Aber man kann anderen zum Führer werden durch die Kraft, mit der man ins Wesen voranschreitet." Schäff, der Einsiedler von Hallwangen im Schwarzwald spendet uns im „Lebensland" (155 S.; Urquellverlag Erich Röth, Mühlhausen in Thüringen; 2,40 ℳ, geb. 3,50 ℳ) wirklich Lebensvolles in Form von Betrachtungen, Sprüchen, Stimmungen, Versen. Ein Beispiel: „So war es stäts: es stampft die flache Menge mit blöden Stiefeln über jede Saat, und sie verdirbt im nüchternen Gedränge, was großes Wollen in die Erde tat." — Von der Zeitschrift Deutsche Bauernhochschule, deren Bestrebungen aus mancherlei Gründen der Beachtung empfohlen seien, nennen wir vom 5. Jahrgang (1925) das Frühlingsheft „Vom Zukunftsweg der deutschen Frau", das Herbstheft enthält Proben aus dem „Königslied" von Heinar Schilling, das aus germanischer Vorzeit berichtet und arteehten Sinn durch lebendige Eindrücke pflanzen will; Bruno Tanzmann, der Herausgeber der Zeitschrift, tritt als Verleger für das neue Epos ein — gewiß eine Bekundung idealen Strebens, die uns ergreifen muß. Das erste Winterheft ist den Naturforschern Raoul Francé und Hanns Hörbiger gewidmet; das zweite behandelt auf eine neue, durchaus edle Art die „Ethik der Zeugung", mit Auszügen aus den Werken der

Mathilde von Kemnitz. Wieviel Segen hat doch der Rassengedanke gestiftet! Und wie mannigfach sind die Ausstrahlungen ernsten deutschen Wollens! Den Bayreuthisch Gerichteten wird es nicht schwer, die Bewegungen der Gegenwart übersehend zu ordnen, weil wir in der unerhört reichen, vielseitigen Gedankenwelt unseres Meisters ein Band haben, das einheitlich umschlingt, einen Kompaß, der richtig weist. Die Befürchtungen R. Wagners sind ja grimmige Wirklichkeit geworden. Man nehme nur etwa Heft 26 und 27 des „Weltkampfs" zur Hand, den Dr. Böpples Deutscher Volksverlag in München herausgibt, und man wird sich die Tatsachen, die den Bauernstand und Mittelstand betreffen, nicht ohne starke Einwirkung auf den ganzen sittlichen Willen einprägen. Es ist weit mit uns gekommen. Aber nie sagt der Wille: zu spät. Ein unermüdbarer Vorkämpfer deutscher Art ist Theodor Fritsch, Herausgeber des Hammers; wir nennen heute sein Buch: „Mein Streit mit dem Hause Warburg" (geh. 2,80 *M*, geb. 3,80 *M*; Hammerverlag, Leipzig). Die Kenntnis dieses Rechtshändels, der zu den geschichtlichen Urkunden ersten Ranges gehört, ist auch für den erforderlich, dem das Schicksal einen anderen als den gerichtlichen Kampfplatz zugewiesen hat. Wichtiges bringen ferner die Nachweise des Aufklärungsblattes Nr. 219 der Deutschen Erneuerungsgemeinde (Leipzig, Königstraße 17); Nr. 218 und 220 befassen sich mit der Enteignung der Fürsten. Blicke in die schreckensvolle Öde der Gegenwart öffnet der Roman „Hochfinanz" von Edith Gräfin Salburg (Hammer-Verlag, Leipzig). Wer sich den Leidensweg des Bayreuther Meisters erklären will, halte sich die hier geschilderte Denkweise vor Augen; er wird dann auch die Leidenschaftlichkeit verstehen, mit der in seinen Schriften die Kultur des 19. Jahrhunderts als unzulänglich gebrandmarkt wird. Mit dieser Spannung zur Gegenwart schien das Reich des Geistes zunächst allein dazustehen, während Naturwissenschaft und Technik ihre Siege feierten. Daß man aber auch vonseiten der Naturwissenschaft in starken Gegensatz zur jetzigen Ordnung der Dinge geraten kann, das zeigt die Allgemeine Biologie von Prof. Dr. H. G. Holle (356 Seiten; geh. 9, geb. 11 Mark; Verlag J. F. Lehmann, München). Die Arbeitsweise der Natur wird hier mit den staatlichen Mächten verglichen, welche zur Zeit die Welt beherrschen: daraus ergeben sich Grundlagen für eine andere Lebensführung als die gegenwärtig geübte. Der Verfasser schreibt klar und ruhig, die Fremdwörter tunlichst einschränkend. Die Ausführungen, in denen die Schlüsse aufs Menschliche gezogen werden, zeichnen sich durch Besonnenheit und weiten Blick aus; so z. B. was er über die Griechen, über die Rassen, über die christliche Kirche vorbringt. Wie die Griechen über wichtigste und letzte Fragen beim Mahle hin und wieder redeten (Xenophon, Platon — auch Kierkegaard hat den Gedanken aufgenommen! —), so gibt Franz Haiser, der Verfasser mancher Kampfschrift gegen den Zeitgeist im Gastmahl des Freiherrn von Artaria (176 S.; geh. 4,50 *M*, geb. 6 *M*; J. F. Lehmann, München) eine lebendige Verkörperung widerstreitender Anschauungen in Gestalten aus dem Leben, welche sich im geselligen Kreise über alle Fragen unterhalten. Auf eine Spaniolin macht der Freiherr mit seinen Ansichten schließlich einen bestimmenden Eindruck, während Fabrikant Freiländer unbelehrt bleibt, und das Wirtschaftsleben für wichtiger hält als allen Idealismus. Das geistreiche, fesselnde Buch ist schon in zweiter Auflage da. „Wollen wir hoffen?"

Dr. Karl Grunsky.

„Im Anfang war die Liebe."

Briefe von Malwida von Meysenbug an ihre Pflegetochter. Herausgegeben von Berta Schleicher. Mit neuen Bildnissen. 328 S. München, C. H. Beck, 1926. Geheftet 7 M, in Ganzleinen 10 M.

Eine Sammlung, die alle Bayreuther Freunde aufs engste und innigste berührt! Wie scharf wußte die Hochbegabte den Meister zu erfassen, wie treu die Charaktervolle sein Bild festzuhalten. Vom Bund oder Zusammenhalt derer, die Wagner und seine Kunst liebten, spricht sie wie von einem religiösen Bund, ruhend auf einer Gemeinschaft des Glaubens oder der Erkenntnis gemeinsamen Ideals; „man fühlt sich innig nah, trotzdem man sich kaum kennt." Was sie an Eindrücken über den Parsifal niederschreibt, gehört zu den schönsten zeitgenössischen Zeugnissen. Viel Trautes weiß sie über Wagner und die Seinen alle zu berichten; so die Stimmung des Abschieds im Jahre 1878, oder was der Meister über allgemeine Fragen dachte, etwa über das Verhältnis zu Frankreich und französischem Wesen. Ergreifend wirkt, wie Malwida die Nachricht vom Hinscheiden des verehrten Großen aufnahm. Das war für sie ein ungeheurer Schlag. Über die weitere Entwicklung der Tonkunst äußert sie sich bald hoffnungsvoll („er öffnet die Bahn; mögen andere, Hochbegabte, ihm folgen"), bald bedenklich, als lauerte hinter ihm, wie nach Michelangelo, der Verfall. Fast möchte man letztere Ansicht durch den Gang der Dinge bestätigt finden. Der gute Wille, das reine Herz, der überlegene Verstand haben dieser Idealistin das Leben so gestaltet, daß sie im wesentlichen nur mit bedeutenden Menschen in Berührung kam. Darin war sie sehr „praktisch"; mehrmals deutet sie an, daß der rechte Idealist auch immer der rechte praktische Mensch sei. Männer wie Ibsen und Björnson, Lenbach und Morelli (Lermolieff), Karl Schurz und Garibaldi traten in ihren Gesichtskreis, und für jede Art von Leistung, von Willenstat hatte sie verwandte Empfindungen. Sie war es, die Heinrich von Stein entdeckte und erkannte, und ihn dem Hause Wahnfried als Erzieher gewann. Manchmal mochte sie, wo sich ihr Mitgefühl einmal geregt hatte, Besseres in die Menschen hineintragen als vielleicht in ihnen war; so in Paul Rée, der sich ihr von der besten Seite zu zeigen schien. Was ihr Verhältnis zu Nietzsche betrifft, so wirkt sehr wohltuend, wie weibliche Anteilnahme, feinstes Taktgefühl bei ihr obwaltet und den Ton jeder ihrer Äußerungen bestimmt. Wie lebendig ihr Sinn sich jeder neuen bedeutenden Erscheinung aufschloß, ersieht man daran, daß sie im hohen Alter für Romain Rolland eine bewundernde Vorliebe faßte.

Malwidas Schilderungen italienischer Verhältnisse und südlicher Natur erinnern stark an Karoline von Humboldt, die sie übrigens wohl wenig kannte, da sie Humboldts Namen bei den Gräbern an der Cestius-Pyramide nicht erwähnt. Durch Wagners Kunstwerk und Gedankenrichtung war ihr der Sinn für den Wert der Sage geweckt; hierin setzte sich das von Jakob Grimm überlieferte Erbe ohne Unterbrechung bei ihr fort. Ihr Denken umspannte sehr verschiedene Gebiete, und weil sie Ursprüngliches zu unterscheiden verstand, können ihre Ansichten nicht veralten, sondern sie wirken noch heute belebend und greifen ins Leben ein. Den Gedanken der rassischen Auslese spricht sie aus, wenn sie bemerkt: „Nicht die Menschheitsherde soll vermehrt werden, sondern die Zahl der Auserwählten, welche den höheren Zielen der Menschheit dienen." In allen Erziehungsfragen weiß sie trefflichen Bescheid. Der Titel des Besuches rechtfertigt sich aus dem einzigartigen Verhältnis, das sich zwischen ihr und ihrer angenommenen Tochter Olga Herzen entwickelte, und das auch nach deren Verehelichung mit Gabriel Monod fortbestand. Ihre erzieherische Begabung prägte sich auch darin aus, daß sie mit den verschiedensten Menschen verkehren konnte, ohne in zwecklosen Streit zu geraten,

aber auch ohne sich etwas zu vergeben. In religiösen Fragen lehnt sie kirchliche Bindungen ab, setzt Bekehrungsversuchen der Fürstin Wittgenstein ernsten Widerstand entgegen, erpflegt sich aber zugleich eine tief innerliche, von Ehrfurcht erfüllte Frömmigkeit. Von aller Parteischablone, von aller öffentlichen, gemachten Meinung hält sich ihr Unabhängigkeitssinn weit entfernt. Ihre Urteile über Zustände, Mißstände, Völker, Ereignisse sind frei und unbestechlich, man lese nur ihre Worte über England und englische Kriege.

Mit erfahrener Kenntnis hat die Herausgeberin aus der Fülle des Stoffes (aus etwa dreitausend Briefen) die vorliegende Auswahl getroffen. Berta Schleicher ist unsern Lesern gut bekannt durch die fünfbändige Gesamtausgabe der Werke Malwidas (Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart) sowie durch die Briefsammlung von 1920 und durch die Lebensbeschreibung von 1922 (beides ebenfalls in der Deutschen Verlagsanstalt). Mögen auch die Briefe an die Pflegetochter wärmste Aufnahme finden und Malwidas Spruch bekräftigen: „Das ist doch das Beste im Leben, anderen Freude zu machen."

Dr. Karl Grunsky.

Völkische Romane.

Unter den Büchern der „Sonne" (Volksdeutsche Verlagsanstalt Köslin) hat der als vaterländischer Schriftsteller rühmlich bekannte Hans von Saltzwedel in „Makkabäus Stern" einen Zeitroman erscheinen lassen, der sich beträchtlich über den Durchschnitt der Gattung des Tendenzromans erhebt durch die treffliche Darstellung sowohl der Charaktere als auch durch die künstlerische Komposition der weitangelegten, spannenden Handlung. Der Vorwurf ist ähnlich dem in Jutta Jebens Roman „Der Feind im Hause": die jüdische Heirat eines Offiziers von Adel und die sich daraus ergebenden seelischen Konflikte, an denen aber der Held hier nicht zu Grunde geht, sondern sich noch in letzter Stunde zu befreiender Tat aufrafft. Im Mittelpunkt der buntbewegten Handlung, die bald in den Kreisen des märkischen Adels, bald in denen der jüdischen Hochfinanz spielt, steht der fanatische Makkabäus Stern, an dem schließlich auch sein bisheriges Werkzeug, der Sozialdemokrat Dr. Brockmann, zerbricht. Allerdings sind die politischen Auseinandersetzungen des sonst gut gezeichneten Patriarchen, künstlerisch genommen, die schwache Stelle des Werkes, weil sie in der nicht gerade glücklichen Verwendung von Gedanken der zionistischen Protokolle die Tendenz zu deutlich offenbaren.

Im Gegensatz zu der reichbewegten bunten Handlung dieses Romans hat Edith Gräfin Salburg in ihrem im Hammerverlag[1]) erschienenen Buche „Hochfinanz" fast gänzlich auf äußere Handlung verzichtet und gleichwohl damit ein ebenso spannendes wie tiefgreifendes Seelengemälde geschaffen. Es ist kein Tendenzroman, es ist auch viel mehr als die zufällige Tragödie eines Rassenmischlings, in dessen Seele die ewig unausgleichbaren Gegensätze zwischen Germanentum und Judentum verlegt sind, und der daran zu Grunde geht — gewiß ein an sich schon äußerst dankbarer Vorwurf —, sondern die Verfasserin hat jener zufälligen Einzeltragödie symbolische Bedeutung gegeben, und damit gewinnt der in Ansehung eines leblosen Dinges vielleicht befremdende Untertitel „Die Psyche des Geldes" seine tiefe Berechtigung: „Ich sage mir," — so läßt sie den unglücklichen Kurt von Bensberg sich zu seiner durchaus Jüdin gebliebenen Schwester

[1]) Brosch. ℳ 4,30, geb. ℳ 5,70.

äußern —, „daß das Geld nach allem Besten greift, was wir sind und haben, daß es die Psyche des Menschen verändert und aus warmblütigem Leben ein Scheinleben macht." Das ist der Grundgedanke des Buches, das in seiner leidenschaftslosen Sachlichkeit und fast grausamen Wirklichkeitsdarstellung vielmehr ein erschütterndes Kulturbild — die Tragödie einer verfallenden Zivilisation — als ein Roman zu nennen ist, und zwar um so erschütternder, als die rein materialistische Gewalt auf der ganzen Linie den Sieg davon trägt. Denn in den Lichtkreis dieser Darstellung werden alle Erscheinungen einer an der Macht des Geldes sich zersetzenden Kultur hineinbezogen vom Kauf der Einzelseele bis zu dem einer ganzen Gesellschaftsschicht, von der Auffaugung einer deutschen Landschaft durch einen jüdischen Börsenkönig bis zur verheerenden Gewalt der Riesenbetriebe mit ihren Arbeitermassen und der amerikanischen Trusts. Meisterhaft ist die Charakterdarstellung aller Gesellschaftskreise vom Aufwaschmädel eines internationalen Hotels bis zum urwüchsigen deutschen Edelmann und seinem dämonischen Gegenspieler, dem jüdischen Börsenmagnaten; meisterhaft die Darstellung der Umwelt. Man mag das Buch pessimistisch nennen, und zweifellos hat die Zersetzung gerade der Gesellschaftsschicht, der die Verfasserin angehört, zu dieser Einstellung beigetragen — aber ist die Lage nicht wirklich schlimm genug, nicht bloß in Österreich, auch bei uns? Hat sich nicht bereits bei allen Kulturvölkern mehr oder weniger verwirklicht, was die Dichterin den Juden Simon Ray sagen läßt: „Wir müssen überall sein, unser Blut, unseren Geist mischen mit dem der andern, zu Gebietern werden in ihnen, ohne daß sie es wissen. Man greift uns nicht, und wir sind überall. Die uns bekämpfen, sind uns längst verfallen. Uns gehört die Zukunft" —? Es ist furchtbar, aber die Tatsache besteht; unserm wie mit Blindheit geschlagenen Volke zu dieser Erkenntnis die Augen zu öffnen, ist völkisch-vaterländische Pflicht: soviel an ihr lag, hat die Gräfin sie treulich erfüllt.

Das dritte an dieser Stelle zu nennende Buch „Im Weltkrieg der Andern" von E. Dannert (Verlag von J. Neumann, Neudamm) ist ein vaterländischer Zukunftsroman, der unter vorläufig allerdings noch etwas phantastisch erscheinender Voraussetzung die Befreiung Deutschlands darstellt, ähnlich wie Dietrich Arndt in „Kommen wird der Tag" es gemacht hat. Und wie dieses wird es von unseren unverdorbenen deutschen Jungen so in Tertia bis Sekunda geradezu verschlungen werden. Und schließlich ist auch eine Phantastik gesund, die zur Erstarkung der vaterländischen Gesinnung beiträgt. (Preis 2,50 *M.*)

Dr. Hermann Seeliger.

Der Fall Scheffauer.

Selten wohl wird man ein Buch mit so widerspruchsvollen Gefühlen aus der Hand gelegt haben, wie das bereits viel genannte von George Scheffauer „Wenn ich ein Deutscher wär'!" Auf der einen Seite empfindet man eine sozusagen grimmige Genugtuung darüber, daß einmal ein Ausländer, ein Amerikaner deutschen Blutes, englisch verheiratet, als welchen er sich vorstellt, in seiner Wahrheits- und Gerechtigkeitsliebe nicht blos dem — Gott sei Dank auch bereits bei uns bekannten Wert deutscher Art eine sonst vom Auslande hartnäckig verweigerte Anerkennung zu Teil werden läßt, sondern auch unseren Feinden von seinem überparteilichen Standpunkt aus einen Spiegel vorhält, darin sich ihre

scheinheilige und unschuldsvolle Maske zur Teufelsfratze verzerrt, d. h. ihr wahres Aussehen zeigt. Wir empfinden dankbar seine Liebe und Bewunderung für deutsches Heldentum, deutsche Tüchtigkeit und deutschen Idealismus, ebenso wie alle berechtigten Vorwürfe und Tadel; wir sind zuweilen fast hingerissen von der Eindringlichkeit des Pathos, mit dem alle die mannhaften und guten Gedanken, mit denen er das deutsche Volk aufrütteln und zur Besinnung auf sein besseres Selbst bringen will, vorgetragen werden — und möchten uns auf der anderen Seite schier an den Kopf greifen über die Verständnislosigkeit gegenüber d e r Frage, die für uns, und nicht bloß für uns sondern für alle Kulturnationen nachgerade zur Lebensfrage geworden ist. Nicht der Inhalt des Buches, der trotz aller Verschwommenheit besonders gegen den Schluß hin wie ein loderndes Bekenntnis zum Nationalismus aussieht, soll hier kritisiert werden, sondern allein die Einstellung, mit der allerdings seine Wertschätzung bis zu einem gewissen Grade steht oder fällt. Und da ist es unbegreiflich, wie ein so kluger Mann, der überdies in nachdrücklichster Weise den Wert des deutschen B l u t e s betont, viel von Rasse spricht und auch den Unterschied germanischer und jüdischer Rasse kennt, so völlig an der Judenfrage vorübergeht, als gäbe es überhaupt keine Juden. Nun, es ist uns ja nichts Neues, daß im Ausland auch der schäbigste Bändeljude, wenn er nur deutsch spricht, als Deutscher gilt und daß seine schlechten Gewohnheiten als „deutsche Charaktereigentümlichkeiten" gebucht werden; daß aber der Verfasser eines solchen Buches, noch dazu nach zehnjährigen Studien und Beobachtungen, nicht nur neben Goethe von einem Zeitalter Lassalles reden, Marx neben Kant als titanenhaften Idealisten bezeichnen kann, sondern auch den Mann, der den Sieg Deutschlands als ein Unglück für die Welt erachtet hätte — gemeint ist offenbar Rathenau — und die jüdischen Kriegshetzer und -Lieferanten in Amerika als Deutsche bezeichnen könnte, das hätten wir nicht für möglich gehalten. Doch höre man ihn selbst: „Und die rechte Hand und das böse Hirn des riesigen Belials britischer Propaganda kam aus deutschem Blut.[1]) Unter seinen mächtigsten und verderblichsten Verbündeten in den Vereinigten Staaten befanden sich ebenfalls Männer deutscher Abstammung. Der lauteste und gehässigste Anwalt der Entente in Amerika war ein Advokat mit deutschem Namen ..... Ihre Namen, die dauernd und unverlöschbar im Buche der Schande stehen, sollen auf meinen Blättern keinen Platz finden. (Schade, warum bloß nicht? R.) Doch mancher Deutsche wird ihre Namen entdecken und ausrufen: das waren keine Deutschen, das waren Juden! Was macht es aus? Und hier eröffnet sich dem prophetischen Schriftsteller, dem Denker, der die Wahrheit sucht, ein tieferes Problem im Rückblick der Zeiten. Was für Zusammenstöße zwischen den herrschenden Klassen Deutschlands und den Vätern dieser Juden mögen diesen zuerst solch schicksalsschweren Haß eingepflanzt haben, — der nach Jahrzehnten jenseits des Meeres erwachte? Hat das Hohnlachen eines Junkers, das Spottwort eines Leutnants in spätem verhängnisvollen Erinnern Erregung in Bewegung gesetzt und — das Deutsche Reich zum Scheitern gebracht?" Nun, diese rührende Unkenntnis des jüdischen Wesens, solch groteske Naivität in der Auffassung des Begriffs Völkerschicksal und Geschichts-

[1]) Man wird da überaus mißtrauisch gegen den „Deutschen", der eines Tages „ganz außer sich" zu ihm, seinem Freunde, kam und ausrief: „Gott, wie ist unsere Rasse doch häßlich geworden!" Scheffauer bemerkt dazu: „Mein Freund hatte den Irrtum begangen in einer Geschäfts- und Kolonialstadt mit slavisch-wendischem Einschlag, wie Berlin es ist, edle Gesichter zu suchen." Das ist barer Unsinn oder absichtliche Fälschung des Bildes, das aber sofort richtig würde, wenn er statt slavisch-wendisch „ostgalizisch" einsetzte und den „deutschen" Freund sagen ließe: „Gott der Gerechte ꝛc."

verlauf macht dem „tiefen Denker" wirklich alle Ehre! Es ist darüber nichts weiter zu sagen.

Von einem solchen Standpunkt aus lehnt er natürlich auch und zwar mit sittlicher Entrüstung „das fieberisch dunkle Thema: ‚Die Rasse', voll von Schlingen und Fallgruben" ab — was übrigens auch darum auffällt, daß sich Amerika bereits eifrig für die Rassenfrage zu interessieren beginnt, wo Madison Grant und Lothrop Stoddard die Rassenforschung bereits auf die Geschichte angewandt haben — und ruft emphatisch aus: „ich will mir nicht eine einzige Fingerspitze mit dem Pech und Schmutz seiner Parteipolitik beflecken, noch mit dem satanischen Gebräu seiner Rassen- und Religionskämpfe. Der freie Deutsche wird diese Freiheit verstehen und schätzen."

Nein, Herr Scheffauer, gerade der freie Deutsche, wie wir ihn verstehen, tut das ganz und gar nicht. Wie schon gesagt, wir sind dem Verfasser aufrichtig dankbar für seine warmen Sympathien, aber wir haben nicht das mindeste Verständnis für seine verschwommenen pazifistischen Phantastereien, solange noch ein Feind auf dem Boden unseres Vaterlandes steht. Wenn der Tag des Schwertes für Deutschland vorbei sein, wenn das Schwert überhaupt für Deutschland den Selbstmord bedeuten soll, wenn Wissen und Geist das Schwert verdrängen und die Zivilisation, die sich noch auf das Schwert stützt, überwinden sollen, zu was wünscht er Deutschland dann eine Million von Siegfrieden? Siegfried ist doch wahrlich nicht das Symbol des Geistes- oder — Federhelden! Und wie denkt er sich wohl eine „Befreiung Deutschlands durch den Geist"? So lange die Welt Wirklichkeit ist und die Menschen nicht bloß geistige, sondern auch biologische Wesen sind, ist aller Pazifismus Utopie — Narrheit. Oder will er einem Sechzig-Millionenvolke die Rolle von Hellas zuerteilen, das seine römischen Besieger geistig überwand? Damit würde er nur seinen mangelhaften geschichtlichen Tiefblick bezeugen. Außerdem danken wir in aller Form für eine derartige Rolle. Und wir sprechen Herrn Scheffauer durchaus die Berechtigung ab über die deutsche Psyche zu urteilen, so lange er nicht zwischen deutschem und jüdischem Wesen eine klare Scheidung machen kann — oder will. Denn bei seiner von vornherein falschen Einstellung wird der ganze Akkord falsch, d. h. sein Buch wird bei unklaren, politisch ungeschulten Köpfen nicht zum mindesten durch das geschickte Jonglieren mit den Begriffen Rasse, Religion und Partei nur Verwirrung und Irreführung anrichten.

Aber auch das Judentum wird ihm nicht gerade Dank wissen für seine scharfe Unterstreichung des Willens zur Selbstbehauptung, zum Nationalismus. Ob sich am Ende Herr Scheffauer nicht mit seiner guten Meinung sozusagen zwischen zwei Stühle gesetzt hat? Aber was soll das heißen, was der auf scharfer Wacht stehende „Weltkampf" im Märzheft meldete?: „Soeben erscheint die erste englische Ausgabe des „Berliner Tageblatts". Wir finden darin Herrn Scheffauer und Frau Ethel Scheffauer als Mitarbeiter"! Also ausgerechnet bei der Zeitung, die das „Ferment der nationalen Dekomposition" am vorbildlichsten verkörpert und mit tödlichem Haß und giftigem Hohn die Ideen verfolgt, die Herr Scheffauer verficht. Nun, das gibt doch allerhand zu denken.

Dr. Hermann Seeliger.

Friedrich Griese. Ein Mecklenburger Dichter.

Von Dramaturg **Walther Eggert-Bayreuth.**

Von den Dichtern Mecklenburgs, die in unserer Zeit besonders dem Drama wertvolle Kräfte zugeführt haben, sind Namen wie Hans Franck und Ernst Barlach die bekanntesten. Zu ihnen gesellt sich jetzt mit besonderem Klang Friedrich Griese, von dem nunmehr eine ganze Reihe von epischen und dramatischen Werken im Druck vorliegen. Schon sein erster Roman, ein Bekenntnisbuch, von echter Empfindungsglut erfüllt, dessen Lied der Entsagung das „Feuer" langsam sterben läßt, berührte eigen in der Mischung zwischen lyrischer Weichheit, Traumhaftigkeit und Sehnsucht mit dramatischer Spannung und epischer Ausmalung der Scholle und der Erde, mit der die Gestalten verwurzelt waren. Aber erst der nachfolgende, nun weit ausgesponnene Roman — eigentlich eine Folge groß geschauter Bilder — sah den Dichter in seiner ureigenen Sphäre des Erdnahen und doch Himmelsfernen; jener Zwischenwelt, die nur verständlich wird aus ihrer Einheit mit den Bezirken reiner Seele. Dieser „Ur" trägt aber zugleich den Untertitel: „eine deutsche Passion", und damit stellt sich der Dichter zum ersten Mal als der Gestalter des deutschen Landes, der deutschen Landschaft, des deutschen Volkes, des deutschen Schicksals — des deutschen Leids — vor, das nunmehr all sein Denken und seherisches Schauen über die Dinge des alltäglichen Lebens hinweg beherrscht. Aus dieser Verbundenheit mit seinem Volke ringen sich nun langsam all die Gesichte los, die der Metaphysik seines niederdeutschen Bauerntums, dem Griese entstammt, dem Transzendenten deutschen Fühlens und Erfühlens der übersinnlichen Regionen visionär verhaftet, immer aufs neue überraschen und tief erschüttern. Das deutsche Bewußtsein wird dem Dichter geradezu zum Gnadenerlebnis, dessen er das ganze Volk teilhaftig werden lassen möchte. Man lese unter dieser Einstellung die Kriegsnovellen: „Die Pflüger" (1648 spielend), „Die Tochter des Armbrustmachers" (1763), „Die letzte Garbe" (1806), „Der gute Jakob" (1871) und die Novelle „Der Saatgang"; daneben dann auch die Novellensammlung „Das Korn rauscht", die, obwohl sie mehr volkstümlichere Themen, zum Teil sogar mit scherzhaftem Unterton, anschlägt, doch wichtige Ergänzung bildet zu dem schweren stofflichen Gehalt jener Werke, und schließe daran an die Beschäftigung mit seinen „Alten Glocken" (erschienen 1925 im Verlag Lintz-Trier). Dann wird die Art des aus der Tiefe schürfenden Dichters besonders zum Bewußtsein kommen. Denn Griese, begabt mit dem Blick in das Inwendige, der in die Tiefe dringt und sich nach oben sehnt, findet für alle Begebenheiten des menschlichen Lebens so unmittelbare Deutungen, daß sich die Umwelt wie von selbst mit Symbolen füllt, die, über ihr Dasein hinaus, den Menschen mit Vergangenheit und Zukunft verbinden und so gleichsam geheimnisvoll-begreifliche Kräfte und Mächte werden, die in jedem Augenblick unseres Seins fühlbar oder doch zum wenigsten vorhanden sind, wenn wir sie auch nicht wahrnehmen. So werden ihm alle Bilder, alle Erlebnisse, alle Geschehnisse, alle Gestalten, alle Gewalten zu Ideen. Zu Momenten dämonischer Verzückungen, zu Äußerungen kosmischer Vorgänge. Wie sehr uns die Bindung mit diesem, sagen wir: übersinnlichen Leben verloren gegangen ist, beweist schon, daß in dieser Richtung Griese Dichten, das nur mit dem der Lagerlöf, Jens Peter Jacobsens, Knut Hamsuns und vielleicht noch Maeterlincks Ähnlichkeiten aufweist, im Deutschland der Gegenwart einzig, ja einzigartig ist. Freilich setzt es einen Menschen voraus, der, voll von Gesichten, gedrängt von Alben, getrieben von Elementargeistern, geisternden Naturgewalten, sich mit diesen seinen Bildern zerreibt und zerwühlt; der selber ganz in diesem Reiche, das „nicht von

dieser Welt" ist, lebt. Aber man würde irren, wollte man darum den Dichter einreihen in die litterarhistorische Gruppe der Illusionisten und Symbolisten oder etwa gar der Neuromantiker. Weit entfernt, Symbol des Geistigen und Nichts-als-Gefühlsmäßigen in seiner Dichtung zu suchen, oder nur schöne Bilder und Vergleiche aus Manier, allzugroßer Empfindsamkeit oder aus rein ästhetischem Gefühl heraus zu formen, geht Griese vielmehr von der Grundform alles dichterischen Lebens aus — und das ist, weitab von jedem Nationalismus oder Konstruktivismus, das Unmittelbar-Schöpferische. In diesem Betracht ist Griese im positiven Sinne „Expressionist". Und das heißt: Bekenner und Verkünder einer neuen Weltanschauung, die zum Wesentlichen der Erscheinungen durchstoßen und eine neue Seelenkunst aufrichten will. Wichtig ist nur für Grieses Schaffen, darauf hinzuweisen, daß er dabei nicht in abstrakte Regionen hineinführt, sondern aus dem „Erdigen", dem „Volklichen" schöpft und deren Beziehungen zum seelischen Leben in jedem Augenblick durch die Aufrichtung ethischer Maximen feststellt. Denn nur aus dem Blickpunkt des Ethos-an-sich läßt sich Grieses Kunst — die nichts „Erkünsteltes" ist, sondern immer vom „Können" kommt — verstehen und würdigen. So ist Griese der Verkünder eines Evangeliums der Tat, die Ethos-entsprungen ist, und zugleich ein neuer Künder des Idealismus, der unserm Volke gerade in den Zeiten der Not immer wieder offenbart wurde — durch die Sendung gotterfüllter „Lichtträger" noch immer offenbar wird . . .

Das enthüllen neben den Romanen und Novellen, die freilich zunächst nur Anfänge zu einem künftigen Werk sein wollen, die einmal angeschlagene Themen melodiengleich wie einen roten Faden von Werk zu Werk tragen, diese immer klarer aufrollend und leuchtender entzaubernd, besonders eindringlich seine Dramen. Auch diese stellen von seinem Frühwerk „Die Stadt" an (aufgeführt in Schwerin), über eine Komödie „Goffo", den ungemein lebensvollen und doch traumweichen „Godam" — die Gestaltung des Leidens- und Wunderweges der „Güte" selber — (aufgeführt in Halberstadt) bis zu seinem letztvollendeten Drama „Die Magd" (erste Aufführung im März 1926, wieder in Halberstadt) eine solche Steigerung in der Hinführung zu der dem Dichter vorschwebenden Idee, d. h. dem „höchst-vollkommenen Urbegriff", vor, daß immer klarer wird, wie sehr Friedrich Griese zu den wenigen zählt, die das Drama der Zukunft, die das Volk der Zukunft nicht missen darf. Gerade in seiner „Magd" liegen wundersame Kräfte verborgen; und die sind einmal aus dunkler Tiefe ans Licht geholt — Strömen gleich, die vorwärts treiben — berufen, das Gewissen des Volkes, die Seele der Zeit zu wecken, ja als ihres Weges schönste Erfüllung zu offenbaren. Wenn die ewige Mahnung des „Godam" war: „Ehe die Erde dich nimmt, hast du sie fruchtbar gemacht?", so führt „Die Magd" das Thema der Leibeigenschaft des Einzelnen, eines Volkes, der Zeit, der ganzen Welt in machtvoller sich immer erweiternder Steigerung zu dem Vollakkord des Schlusses: „Sind wir Menschen bereit, das Sühneopfer zur Befreiung der Menschenseele zu bringen — so wie es Christus uns vorgelebt und vorgestorben, so wie die „Leibeigenen der Erde" es immer dargetan, so wie die Magd „Katharin", die man „Maria" nennen sollte, es vollführt hat?" So gehet denn hin in alle Welt und sammelt Jugend um euch und richtet aus die Botschaft von der Magd, die das Herz der Erde ist ....

Friedrich Griese kennt seine Aufgabe als Dichter; er beschritt den Weg. Ob er ihn zu Ende gehen wird, das wird die Folgezeit weisen. Sicher ist aber das Eine: „Vollendung" wird dieser Weg nur dann sein, wenn wir Menschen selber ihn mit dem Dichter zusammengehen. —

Bayreuth und Draußen.

Aus den Vereinen.

Ausschuß-Bericht über die Eröffnungs-Versammlung bezw. Vorbesprechung des „Bayreuther Bundes deutscher Jugend", Dessau, am 22. Januar 1926, 5 bis 7¼ Uhr abends.

Anwesend die Herren: Landger.Dir. Kinner, Prof. Dr. Seidl, Dr. Trübe, Dr. Wirth und Frl. Obermann; entschuldigt: Herr und Frau Gen.Maj.Dir. v. Hoeßlin und Staatsanwalt Lämmler. Von den Mitgliedern haben sich eingefunden einige der „Ortsgruppe" — unter ihnen wird besonders das Mitglied unseres „Friedrich-Theaters" Frl. Siebers begrüßt — und Teilnehmer der Schulgruppe „Ober-Lyzeum-Studienanstalt".

Prof. Dr. Seidl hält, unter warmer Begrüßung der Anwesenden, die besondere Ansprache an diese, mit der konkreten Zielsetzung zur Sache. Ausgehend von der dankenswerten jüngsten „Morgenfeier" im „Friedrich-Theater" — die aber doch nicht ganz zu befriedigen vermochte — betont er zunächst, daß und wie wir Wagners Leben aus seinen Werken erkennen dürfen bezw. deren Pulsschlag entnehmen können, die reiche Innenwelt seiner Seelenentwickelung nachzufühlen kommen müssen und unser eigenes Leben an solcher genialen Ausstrahlung dann unendlich bereichern werden. Redner gibt dabei gleich zu Anfang der zuversichtlichen Hoffnung Ausdruck: In denen, die sich eingefunden haben und diesen Bestrebungen einstweilen schon beigetreten sind, nicht etwa einen minderwertigen Teil „deutscher Jugend" vor sich zu sehen, als welche ja in der Bewegung der Jugendbünde über den „Romantiker" Wagner sonst leider gerne hochnäsig-achselzuckend zur einfachen „Tagesordnung" überzugehen beliebt, wie als ob dieser überragende Geist unserer Zeit rein gar nichts mehr zu bedeuten noch zu sagen habe! Um so mehr wird nun der „Bund" zu allererst in Form einer ernsten, praktisch tätigen Arbeitsgemeinschaft zu wirken haben, nicht schon durch Konzerte wie größere Veranstaltungen (zu denen sich die materiellen Mittel ja ohnedies erst zu sammeln hätten), aber auch nicht eigentlich, durch Vorträge, sondern mit regelmäßigen sachlichen Übungen — in gemeinsamer Lektüre wie Besprechung einschlägiger Grund-Schriften zum Gegenstande und mit lebendiger, freier Aussprache darüber. Redner betont bei dieser Gelegenheit noch einmal die gewichtigen Hauptpunkte der gegebenen „Satzungen" (§ 2 und 6), und unser Arbeitsgebiet soll demnach also sein: die deutsche Kunst und germanische Kultur; das engere Thema aber der nächsten Zeit mag lauten: „Vom unbekannten Wagner".

Bayreuth und sein Schöpfer gehören nämlich längst nicht nur in die Musik-, Literatur- und Bühnengeschichte allein, sondern vor allem in die des deutschen Geistes und der allmenschlichen Kultur-Entwicklung überhaupt — was an einigen drastischen Beispielen aus der jüngsten Vergangenheit im Näheren anschaulich erörtert ward. Besonders kennzeichnend hier der naive Ausdruck unverhohlenster Verwunderung in der kritischen Besprechung eines Tageblattes aus Leipzig über die mit durchschlagend reißender Wirkung von Wagners „Fliegender Holländer"-Ouvertüre am Schluß eines der „Gewandhaus-Konzerte" unter Fürtwängler, als einer ganz außerordentlichen Lebenskraft und erfrischenden „Aktualität"; sowie tags darauf an der selben Stelle noch darüber, daß die Vertreterin der „Senta"-Partie am dortigen „Stadttheater" diese Frauengestalt nicht nur gesungen, sondern im besten Sinne dargestellt habe. Hier zu Dessau war solch nahe liegende Erkenntnis echt Bayreuther Wesens unter Herzog Friedrichs hingebender Bühnenleitung im Darstellungs-Style längst edelst gepflegte Tradition.

Es folgten sodann — zur zweckdienlichen Umschreibung der Wager-„Bewegung" und ihrer „Kultur"-Ausstrahlungen — einige Seitenblicke und Streiflichter auf die, dem Bayreuther Ideale Zeit seines Lebens bekanntlich so enge verbundene, Künstler-Persönlichkeit Franz Liszts — persönliche Schilderungen, die vor allem seine hohe Güte und unerschöpfliche reine Menschlichkeit plastisch offenbarten und zeigen konnten, daß es so etwas in deutschen Landen noch nicht allzu entlegener „Vergangenheit" ja doch einmal gegeben! (Wörtliche Vorlesung einer ungemein reizvollen Episode aus der jüngst erschienenen, gehaltreichen Biographie Joachim Raffs, von dessen Tochter.) Auch aus den viel zu wenig bekannten Briefen der Amerikanerin Amy Tay: an deren Angehörige in der Heimat über ihre „Musikstudien in Deutschland" (schon während der siebziger Jahre), hob Prof. Seidl in beabsichtigtem Hinblick auf einen heut' zu Tage so sehr überhand nehmenden, weil

kritiklos immer gleich angebeteten „Amerikanismus" u. a. die Schriftstelle eigens und ausdrücklich hervor, die dortselbst lautet: „Aber Ihr dürft nicht besorgt sein, daß ich den amerikanischen Maßstab etwa aufgebe, weil ich Liszt so unendlich zu verehren gelernt habe. Unseren moralischen Ideen nach ist in Europa alles von unterst bis oberst gekehrt. Sie haben auch nicht, was wir „Männer" nennen, aber sie haben geniale Künstler, denen wir nicht gleich kommen! Zu dem Meister der Kunst schaue ich auf und über den rede ich, wenn ich von Liszt Euch schreibe; seine bloße Gegenwart gibt eine solche Fülle von Anregungen und ist eine solch' beseelende Freude für seine Schüler, daß, wenn ich ihn verlassen werde, mir sein wird, als ließe ich den besten Teil meines Lebens hinter mir." — Warum sollten und wollen wir solche doch vorhandenen Qualitäten wie „aktuellen" Wirkungen aus unserem besten, eigensten Besitze mutwillig-geringschätzig preisgeben? Auch das ist eine starke „Schützengraben"-Front, die noch heute zäh und tapfer gehalten werden muß! .....

Nach kurzer Zwischenpause kam Prof. Dr. Seidl zum Zwecke der wünschenswerten Einführung in das außerordentliche Konzert der Kapelle des „Friedrich-Theaters" (am 2. Februar lfd. Jrs.) auch auf den Meister-Sohn, Bayreuther Erben und Festspiel-Leiter Siegfried Wagner zu sprechen; und zwar ließ er Diesen am unmittelbarsten gleich selber zu Worte kommen mit einigen Stellen aus dessen eigenen „Erinnerungen": nämlich der so anziehenden, leuchtend-warmen Schilderung abermals seines Großvaters Liszt, der Frage seiner dereinstigen Berufswahl, seinem Danke für so manche Bühnen-Stylpflege nach echt Bayreuther Ideal (darunter auch des ehemaligen Hoftheaters von Dessau) und seinem humoristisch-ernst ausklingenden Schlusse des Ganzen; sowie ferner noch mit seinem jüngsten „Gruß an die deutsche Jugend" über den modernen Gesellschafts-Tanz, die der Redner gleichfalls im beherzigenswerten Wortlaute zur Vorlesung brachte.

Mit einem Aufrufe zu reger, selbsttätiger Mitarbeit im gedachten Sinn und der Vorankündigung des voraussichtlichen Stoffes für die nächstfälligen Zusammenkünfte (ungefähr allmonatlich einmal) schloß diese, wie gesagt, lediglich leicht erst einführende Besprechung. Als nächste, frisch in Angraff zu nehmende Aufgaben sind in Aussicht genommen: „Die Vorgeschichte der ‚Tristan'-Handlung bis zum ersten Aufgehen des Bühnenvorhanges", Betrachtungen zum Begriffe „Musik-Drama", „Zukunftsmusik", „symphonische Orchester-Behandlung und leitthematisches Gewebe im Gesamtkunstwerk", „Was ist Styl?" (und zwar, zu wirklich sachgemäßer Aufklärung, tunlich in stäter kritisch-lebendiger Anknüpfung an die bezüglichen Lehren aus des Meisters eigenen Schriften); gemeinschaftliches Lesen (mit Besprechung) der Dichtungen des „Nibelungen-Ringes" wie der „Meistersinger", des Entwurfes „Wieland der Schmied" (wer kennt ihn genauer?), von Wagnerschen Novellen (z. B. „Eine Pilgerfahrt zu Beethoven"), auch Karl Söhles „Johann Sebastian Bach in Arnstadt" oder Eduard Mörikes „Mozarts Reise nach Prag" u. a. m.

Dresden. Ortsgruppe des Richard Wagner-Verbandes deutscher Frauen: Am 18. Januar fand im Hause von Konsul Glück der 1. Nachmittags-Tee statt, an dem vom Staatstheater Helene Jung, Kammersänger Georg Hottmayer, Maria Rösler-Keuschnig, Grete Volckmar, sowie der Solobratschist Paul Hammer und neben ihnen Resi Weltlinger-Elb (Gesang) und Ria Heller Klitschka (Klavier), sowie Josef Goldstein und Hans Neumark als Begleiter mitwirkten. — Am 5. Februar fand zu Ehren der Anwesenheit von Siegfried Wagner im Saale der Studentenschaft ein Sondertee-Konzert statt, das eine große Anzahl von Teilnehmern vereinigte. Im Mittelpunkte der Darbietungen stand Siegfried Wagner mit seiner Vorlesung von drei noch unbekannten Briefen des Meisters Richard Wagner an König Ludwig. Eingerahmt von Werken seines Vaters und Großvaters kam ein Stück aus S. Wagners „Friedensengel" zu Gehör. Bertrand Roth, Helene Jung, Charlotte Schrader, Grete Stückgold, Schöpflin, Burg und Curt Striegler machten sich um die Wiedergabe von Bruchstücken aus Werken dieser 3 Generationen verdient. — Am 14. Februar fand die Jahresversammlung der Ortsgruppe statt, in der dem Vorstand von den zahlreich Erschienenen Entlastung erteilt und der bisherige Vorstand einstimmig wiedergewählt wurde. Auf der Tagesordnung stand ein Antrag wegen Satzungsänderung, der auch Annahme fand, und der Leitung des Hauptvorstandes zur Beratung in der Generalversammlung überwiesen wurde. — Am 6. März bot der Vorstand seinen Mitgliedern und Gästen im Hotel Bellevue einen „Heiteren Abend" dar, welchem Kammersängerin Liesel v. Schuch, Ballettmeisterin Ellen v. Cleve-Petz mit 3 Mitgliedern ihres Ensembles Hilde Brumoff, Hilde Schlieben und Gino Neppach vom Staatstheater, sowie vom Residenztheater Frau Magdalene Witt, Otto Glaser und Trude Traubert ihre Kunst widmeten. In die Begleitung teilten sich Kapellmeister Striegler, Korrepetitor Goldstein von der Staatsoper und Kapellmeister Kunz-Krause und E. Donath vom Residenztheater.

Graz. Der Wagner-Verein beging die Todesfeier am 18. Februar mit Rücksicht darauf, daß am 13. zur Feier des Tages am Theater eine Neuaufführung des „Rienzi" stattfand, der mehrere Jahre in Graz nicht gegeben war und ein ausverkauftes Haus brachte. — Im Verein sprach der Vorsitzende F. Hofmann Worte zur Feier des Tages und erzählte hierauf die Fahrt R. Wagners von Venedig zur Bestattung nach Bayreuth, der er mit Dr. Kienzl in Vertretung der Grazer Wagnergemeinde beigewohnt hatte. Hierauf las Herr stud. arch. Bauer die Schrift H. St. Chamberlains aus dessen neuestem Buch: Rasse und Persönlichkeit vor: Die Bedeutung des Todes in den Werken Richard Wagners. Dann folgte als Studie die Rheintöchter-Szene aus Götterdämmerung mit Anschluß der Todes-Szene Siegfrieds mit der Trauermusik. Ausführende waren Frau Spitzer, Fräulein Plaschke und Frau Ocherbauer als Rheintöchter, Herr Dr. Holzer als Siegfried, Herr cand. phil. Rudolf Mikol sang die Worte Hagens, Gunters und des Mannen. — 17. 3.: V.-A.: 2 Gesänge von R. Wagner aus der Pariser Zeit: „Die Erwartung", „Die Rose", „Über Nacht" von Hugo Wolf, gesungen von Frau Minna Tube. Von Karl Löwe: „Heinrich der Finkler", „Der heilige Franziskus", „Die verfallene Mühle", „Friederikus Rex", „Prinz Eugen der edle Ritter", gesungen von Dr. Bauer. Von Hugo Wolf: „Weilas Gesang", „Anakreons Grab", „Kennst du das Land", gesungen von Frau Minna Tube. Von Martin Plüddemann: „Graf Eberharts Weißdorn", „Vineta", „Volkers Nachtgesang", gesungen von Dr. Bauer. Die Begleitung am Klavier besorgte Fräulein Lotte Kloß. Der Vorsitzende sprach zuvor über die Beziehungen der Kunst R. Wagners zu Löwe, Plüddemann und Hugo Wolf und las Aussprüche R. Wagners vor über einzelne Balladen Löwes.

Hamburg. W.-V. 138. V.-Abend, 29. 1. Stücke von H. Owenger, Ed. Moritz, M. Krohn, J. Haas, Fr. Fleck, E. Kraut; Ausführende: Elisabeth Holm-Birgfeld (Gesang), Alfred Birgfeld (Violine), Heinr. Fahrenberg (Klavier). — 139. V.-A. 12. 2: Gedächtnisfeier. Vortrag von Hrn. Hauptpastor D. Horn über „Das psychologische Problem und die musikalische Eigenart von Tristan und Isolde", Teile des Werkes am Flügel. — 140. V.-A. 12. 3. Stücke von Jensen, Mendelssohn, Schumann, Reger, J. Campbell; Ausführende: Irmgard Seydel-Sonderhoff (Gesang), Dr. J. Campbell (Cello), Georg Seydel, Dr. F. Glage (Klavier). — Bayreuther Bund der deutschen Jugend, Ortsgruppe Hamburg. 15. 3.: „Siegfried Wagner, sein Leben und seine Kunst", Vortrag von Otto Daube-Leipzig, mit zahlreichen musikalischen Erläuterungen. Jan Oesterkamp (Violine), Helene de Freitas (Klavier).

Heidelberg. R. W.-Verband deutscher Frauen. Zu Gunsten der R. W.-Stipendien-Stiftung. 3. 2. Lieder- und Duett-Abend von Margot Hinneberg-Lefèbre-Köln und Prof. Dr. Hans Joachim Moser. Am Flügel akad. Musikdir. Dr. Hermann M. Poppen. Kompositionen von H. J. Moser.

Leipzig. R. Wagner-Verband deutscher Frauen. 9. 11. 25: Vortrag des Herrn Otto Daube: „Siegfried Wagner und seine Kunst". Gesang: Ilse Quaas. — 11. 11. 25: Musikalische Vorträge: Trio für Klavier, Violine und Cello von A. Dworcak, ausgeführt vom Leipziger Trio: Edgar Wollgandt (Violine), Otto Weinreich (Klavier), Hans Münch-Holland (Cello). Lieder von Georg Schumann und H. Unger, gesungen von Else Dengler, Klavierbegleitung Hermann Kögler. „Das Wunderkind", Lustspiel von Tilla Schmidt-Ziegler, ausgeführt von Tilla Schmidt-Ziegler und Mitgliedern des Schauspielhauses. — 6. 12. 25: Teenachmittag im Hause Polter. Mitwirkende: Prof. Fritz von Bose (Klavier), Margarete Peiseler-Schmutzler (Gesang), Otto Daube (Klavierbegleitung). A-dur-Sonate von Mozart. Suite für Klavier von Fritz v. Bose, Lieder von Wagner, Mozart und Göhler. — 17. 1. 26: Teenachmittag im Hause Linnemann. Aus Werken Siegfried Wagners. Ausführende: Edla Moskalenko-Ritter und Ilse Quaas (Gesang), Kammersänger Alfred Kase (Gesang), Prof. Dr. Robert Weber und Otto Daube (Klavier). Ouvertüre zu Bärenhäuter, f. Klavier zu 4 Händen. Gesänge der Luise aus Bärenhäuter, 2. und 3. Akt. Von Reinharts junger Liebe, aus Herzog Wildfang. Ballade der Urme, aus Bruder Lustig. Die heilige Linde, Ouvertüre f. Klavier zu 2 Händen. Gesang der Agnes aus Sternengebot. Gesang der Verena aus Der Kobold. Das Märchen vom dicken fetten Pfannenkuchen. — 21. 2. 26: Teenachmittag im Hause Hinze. Vortrag des Herrn Ernst Smigelski: „Erinnerungen aus meiner 12 jährigen Klosterzeit zu Rom". Lieder von Ernst Smigelski, gesungen von Anni Quistorp und Fritz Polster. Am Klavier: Fritz Weitzmann.

Wien. Akad. Rich. Wagner-Verein. 18. 2. Musik-Abend. Mitwirkende: Frl. Maria Mansfeld, Herren: Oskar Jölli und Fritz Kuba. Vortragsfolge: Lieder von Schubert und Schöck, Cornelius „Marienlieder" (Erstaufführung in Wien), Wagner „Jugendlieder". — 25. 2. Hauptversammlung.

Bayreuther Bund der deutschen Jugend.

Bundes-Vorstand:

1. Bundesvorsitzender: Otto Daube, Altenburg Leipzigerstraße 1 (vom 1. 5.—1. 8. Nationaltheater Weimar),
stellv. 1. Bundesvorsitzender: Herbert Müller, Berlin-Steglitz, Holsteinischestraße 53,
2. Bundesvorsitzender: Regierungsrat Dr. Gemming, Berlin NW. 6, Luisenplatz 12,
Schatzmeister: Paul Pretzsch, Oberpostrat, Bayreuth, Festspielhügel,
Beigeordnete: Die Bezirksvorstände.

Geschäftsstelle:
Altenburg, Leipzigerstraße 1.

Bezirke:

Berlin: Herbert Müller und Dr. Gemming (s. Vorstand),
Hamburg u. Norddeutschland: Frau Martha Ottersbach, Volksdorf: Hamburg, Haus Dryade,
Thüringen: Fritz Merseberg, Jena, Lutherstraße 13,
Baden: Dr. Otto zur Nedden, Pforzheim i. Bd.,
Rheinland: Dr. Schulz, Elberfeld, Alexanderbrücke.

Ortsgruppen (bezw. Schulgruppen):

Berlin, Hamburg: s. Vorstand und Bezirke,
Dresden: wird z. Zt. neu gebildet.
Magdeburg: Frau San.Rat Dr. Siedentopf, Goethestr. 10 a,
Weimar: G. Wahnes, cand. phil., Meyerstraße 68,
Gotha: Wilhelmine Schaller, Goethestr. 2,
Dessau: Gen.Mus.Dir. F. v. Hößlin und Prof. Dr. A. Seidl,
Arnstadt: Studienrat Dr. Beneke, Berggartenweg,
Elberfeld, Pforzheim, Karlsruhe: s. Bezirke,
Eisenberg: Lehrer K. Heynen, Prinzenstraße 5,
Eisenach: Frau G. v. Loebbeke, Karl Auguststr. 4,
Jena: Fritz Merseberg, Lutherstr. 13,
Naumburg: Mus.Dir. Lihey, Schulpforta, Landesschule,
Bayreuth: Oberstudiendirektor Opitz, Lehrerbildungsanstalt,
Zeitz: R. Jubelt und Dr. Wieger, Zeitzer Neueste Nachrichten,
Barby, Elbe: Konrektor Hermann Grothe, Bahnhofstraße.

Außerhalb der Vereine.

Ascona bei Locarno. Vom 28. 3.—12. 4. Ferienkurse des Hrn. Prof. Dr. Robert Saitschik als „Wegweiser zu Menschenkenntnis und Lebenswahrheit": 1. Die Religion und der moderne Mensch, 2. Menschenkenntnis und Selbsterkenntnis (am Ostersonntag: „Parsifal und der Sinn der Auferstehung"), 3. Ideale und Utopien unserer Zeit. Schlußvortrag: Vom Sinn unseres Daseins.

Bayreuth. 21. 1. Herr Alfred Pellegrini hielt auf Einladung des Reichswehrministeriums beim hiesigen Reichswehrbataillon einen Vortrag über die „Meistersinger" mit Begleitung am Flügel und Lichtbildern. Im März hielt Herr Pellegrini solche Vorträge über „Ring", „Parsifal", „Meistersinger", „Tristan und Isolde" in Ostpreußen (Ortelsburg, Lyck, Insterburg, Gumbinnen, Königsberg, Tilsit).

München. Die „Vereinigung dem Gedenken König Ludwigs II." ließ am 13. 2. am Grabe des Meisters einen Blumengruß mit weißblauer Schleife: „In Treue und Dankbarkeit" niederlegen.

Abgeschlossen am 31. März 1926.

Drittes (Sommer=) Stück 1926.

Helfe Gott, daß der Wahn und das Wehe der Welt von dem Willen immer mehr besiegt werde.

Franz Liszt
(an Fr. Nietzsche. 1872.)

Zum Vorspruch.

Zwischen den Festspielen in Weimar und dem Gedenken an die Tage des ersten Bayreuther Bühnenfestspieles 1876 erinnerte uns der 31. Juli an den Tod Franz Liszt's vor 40 Jahren, und damit an jene erste, persönliche Verbindung von Weimar und Bayreuth, welche sich uns im Leben und Wirken dieses Meisters darstellt. Diese Erinnerung gehört durchaus in die Feiern dieses Sommers hinein. Und war es nicht der Meister von Bayreuth selbst, der in seinem an seinen großen Freund Liszt gerichteten Züricher Brief über die Goethestiftung 1851 den ersten „Weg nach Weimar" gewiesen hat? Damals war der Wunsch noch nicht zum Willen gereift, der fördernde und verwirklichende Machtwille versagte noch, die Meister blieben mit ihren Idealen auf sich selber angewiesen, und schließlich führte der Weg des dennoch allein siegenden Meisterwillens nach Bayreuth. —

Unser Vorspruch gab Liszt das Wort, und er spricht darin das Wort vom Willen, welcher Wahn und Wehe der Welt besiege. Dabei dürfen wir nicht an den uns geläufigen Begriff des Willens bei Schopenhauer denken. Es handelt sich hier ganz und gar nicht um den blinden und bösen Willen, den Dämon oder Demiurgos, der diese Welt der Zeiten und Leiden schafft. Aber, wenn der blinde Wille sich einen erleuchtenden Intellekt entzünden konnte, so muß doch in ihm, oder hinter ihm, oder wie man — notgedrungen unrichtig — mit Raumbegriffen sich behelfen mag, eine geistige Macht vorhanden sein, sagen wir: eine Idealität, welche eine andere, eigene geistige Welt zu schaffen vermag, in einer andern Welt sich zum Ausdruck bringt und dafür als schöpferischer Wille in jenen Menschengeistern, die wir Genien oder Meister nennen, wirksam und in ihren Werken wirklich wird. Dieser Wille hat unsere großen Meister in der Tat durch Wahn und Wehe der dämonischen Welt in die ideale Welt geführt, und uns mit ihnen. Denn — „wo ein Wille ist, da ist auch ein Weg". —

Und siehe da: der Weg, der einst über Weimarer Versuche zu Bayreuther Wirklichkeit führte, er ist nun wiederum der Weg nach Weimar geworden! Unsern Wagner im Herzen, unsern Liszt im Sinn haben wir

den uns geistverwandten Wegweiser dort zu freundschaftlichem Bunde gegrüßt. Das Bayreuth von heute trat in Siegfried Wagner neben das Weimar von heute in Friedrich Lienhard: geistige Persönlichkeiten, die für ein junges Deutschland wirken, gefeiert in einem Jugendfeste. Daß dies nicht mit der Zeit verrausche, muß und möge denn aus den warm begeisterten Wünschen gegenwärtiger Jugend der starkbewußte Wille einer verjüngten Zukunft werden! —

H. v. W.

Liszt und seine „Ideale".

Eine Studie von Dr. Albert Mächlenburg.

I. Allgemeines.

Jeden, der sich in die neuere Musikgeschichte vertieft, muß es äußerst schmerzlich berühren, wenn er aus dem Studium jener Zeitläufte, in denen sich die neue Richtung in der Musik erst anbahnt, ersieht, wie diese ihre ersten Ansätze und Durchbrüche einer Verständnislosigkeit begegnen, die wir heutzutage geradezu unbegreiflich finden. Abgesehen von Richard Wagner ist wohl keinem bedeutenden Musiker dieses Los der ihn und seine Anhänger tief schmerzenden Verkennung in so hohem Grade zu Teil geworden als Franz Liszt. Mit glühender Begeisterung traten die Anhänger Liszts für die neue Richtung ein (Klindworth, Tausig, Dräseke, v. Bronsart, Cornelius, besonders aber v. Bülow, Wagner); sie fühlten sich und waren auch dazu berufen, weil sie das gesamte Gebiet der musikalischen Erscheinungen beherrschten und aufs tiefste in die fundamentalen Voraussetzungen der neuen Gattung eingedrungen waren, — aber sie predigten lange Zeit tauben Ohren; eigenwillig verschanzte man sich gegen die bessere Einsicht. Das „Minoritätsgutachten" Bülows über Henriette Sontag, in dem dieser jede effekthascherische Luxuskunst als Afterkunst brandmarkte, blieb ohne jeden Eindruck. Noch weniger verstand man Richard Wagner, der sich zuerst mit Energie und Nachdruck für die Bedeutung des kompositorischen Schaffens seines großen Freundes Franz Liszt in die Bresche legte. Mehr oder minder ausführlich, aber immer auf die Prinzipien des neuen Ideenkreises, der die neue, sich ans Licht emporringende Kunstgattung beherrscht, eingehend behandelt Wagner das Problem: Liszt als Symphoniker, zuerst im Schreiben vom 12. Juli 1856 (Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt II, 129 f.), dann in dem offenen Briefe: über Liszts Symphonische Dichtungen 1857, der als ein wertvolles Dokument zur Ästhetik der Instrumentalmusik gelten muß. (Band V der gesammelten

Schriften und Dichtungen Wagners.) Und später ist Wagner, als der Kampf bereits aufs heißeste tobte, noch öfter auf die Wertung der ästhetischen Prinzipien der neuen Schule zurückgekommen, indem er helle Schlaglichter auf ihre Tendenzen fallen ließ und mit tiefgehender, philosophischer Begründung für ihre Strebungen und Leistungen eintrat: so in „das Publikum in Zeit und Raum" 1878 und „über die Anwendung der Musik auf das Drama". (Bd. X.) Wagner war davon tief durchdrungen, daß er, indem er Liszts Sache führte, damit zugleich seine eigene verteidigte und ihr die Wege ebnete. Ebenso dachte aber auch Franz Liszt.

Obwohl Liszt so bedeutende Vor- und Mitkämpfer hatte, so bedurfte er doch noch einer sehr langen Zeit, bis seine Instrumentalkompositionen, die den beredtesten Ausdruck seines in ihm lebenden Kunstideals bilden, die wohlverdiente Anerkennung fanden. Von den Klavierkompositionen Liszts reden wir hier nicht. Sie galten Laien, Musikern und Kritikern immer als das non plus ultra der unerhörtesten Virtuosität, ja als Kuriosum, man gab sich keine Mühe, sie als schöpferische Produktionen, die sie doch zum größten Teil tatsächlich sind, zu werten. Von Liszt als Instrumentalkomponisten hielt man nicht viel; mit Bedauern, Enttäuschung und Verwunderung nahm man die Hinwendung des vergötterten Tastenmeisters zum Kompositionsgebiet hin, man hielt es für einen durch unberechenbare Künstlerlaune eingegebenen, kapriziösen Schritt, — von dem man den unvergleichlichen Virtuosen durch möglichst absprechende Kritiken zu seinem Besten kurieren müsse, — als Liszt seit seiner ständigen Wohnsitznahme (seit 1843) in Weimar die Virtuosenlaufbahn aufgab und mit allem Ernst sich der Dirigententätigkeit und der Orchesterkomposition zuwandte. Es ist bekannt, daß, als Hans von Bülow, einer der ersten eifrigen Propagandisten für die Zukunftsmusik, in einem eigenen, mit großen Kosten vorbereiteten und veranstalteten Orchesterkonzert vom 14. Januar 1859 (ein erstes hatte schon 1858 stattgefunden) u. a. die „Ideale" von Liszt herausbrachte, gerade dieses Werk auf eine durch bösartige Elemente inszenierte Opposition stieß, der Bülow dadurch die Spitze abbrach, daß er die Zischer und Lärmenden aus dem Saale wies. Der Skandal verstummte wohl, aber in den Musikzeitungen entbrannte infolge dieser skandalösen Demonstration der Kampf gegen die „Impertinenzen und Pretensionen" der modernen Musik um so leidenschaftsvoller. Liszt ließ sich durch alle diese Mißerfolge nicht entmutigen, unbeirrt schritt er auf der einmal für wahr erkannten, neuen Entwicklungslinie fort. Bezugnehmend auf ungünstige Kritiken über seine symphonischen Erstlinge schreibt er in einem seiner Briefe (s. Briefe IV, 274): „Ich sehe, wie traurig es ist, in dieser Welt Ideen zu haben, die nicht die der Allgemeinheit sind, doch was auch kommen werde, ich werde versuchen, meine Pflicht zu tun." An einer anderen Stelle seiner Briefe schreibt er: „Niemand fühlt genauer als ich das Mißverhältnis, das zwischen dem guten Willen und dem tat-

sächlichen Vollbringen besteht; indessen ich fahre fort, zu schreiben aus innerem Bedürfnis. Sein Ziel hoch zu stecken, ist niemand verwehrt. Es zu erreichen, bleibt die Frage." Scharfe Mißbilligung, ätzende und verletzende Kritik, höhnische, absprechende Urteile konnten daher seine Schaffenskraft nicht lähmen, vielmehr zeitigten sie manchmal jenen kampfesfreudigen Humor, der das zusammengeballte schwarze Gewölk für das Tor ansieht, durch das der siegreiche Strahl des hellen Sommerlichts einmal hindurchbrechen muß. Als Bülow nach jenem Mißerfolg vom 14. Jan. sofort auf den 27. Febr. 1859 in Berlin ein neues Konzert anberaumte, reiste Liszt am 24. Febr. nach Berlin und sagte beim Abschied schelmisch lächelnd: „Ich habe mir auf den Paß setzen lassen: Zweck der Reise: ausgepfiffen werden!" Im geheimen Innern aber glaubte er stäts an den Sieg seiner Sache. Damals wurde er in seinem Erwarten nicht getäuscht. Am 27. Februar begrüßte man ihn mit stürmischem Beifall, als er am Dirigentpulte erschien, und „die Ideale", die auf dem Programm standen, erfreuten sich eines tüchtigen Beifalls. Es muß zur Ehre des damaligen musikalischen Publikums gesagt werden, daß es sich von der verhetzenden Kritik doch nicht völlig ins Schlepptau nehmen ließ. Es fand sich immer noch ein guter, unvoreingenommener Kern, der, unverdorben genug, willens war, die offen zu Tage liegenden Schönheiten dieses Werks unmittelbar auf sich wirken zu lassen und zu genießen. Aber der Kreis der Bewunderer blieb doch zunächst immer noch klein. Die unbarmherzig zerzausende und geißelnde Kritik wußte durch oft verwerfliche Mittel die spontanen Beifallsäußerungen hie und da im Keime zu ersticken, ein völlig unberechtiges Mißtrauen und zauderndes, nachdenkliches Zurückhalten gegenüber den symphonischen Dichtungen Liszts zu säen. „Vertraut nur", so schreibt dagegen Wagner, „und ihr werdet erstaunen, was ihr durch euer Vertrauen gewinnt! Solltet ihr Verrat fürchten, so prüft doch nur näher, wer der ist, dem ihr vertrauen sollt! Wißt ihr einen Musiker, der musikalischer sei als Liszt? Der alles Vermögen der Musik reicher in sich verschließe als er? Der feiner und zarter fühle, der mehr wisse und mehr könne als er?" —

Welches sind nun die Kunstprinzipien, auf denen sich die symphonischen Orchesterwerke Liszts auferbauen, für die er überhaupt lebte, litt, rastlos arbeitete und — starb? Schon der Titel, den Liszt diesen Schöpfungen gab, — „Symphonische Dichtungen" — führt uns in die Perspektive hinein, die sich uns für das Problem eröffnet, das sich an diese Kunstprinzipien knüpft. Liszt lebte der künstlerischen Überzeugung, daß der Musiker sich die Anregung zu seinem Schaffen aus dem Gebiet außermusikalischer Ideen holen dürfe, mögen sie aus den Werken der Poesie, aus dem Naturleben oder aus dem Gebiet der bildenden Künste (Malerei, Skulptur) ihm zufließen. Und warum sollte er dieser von außen kommenden Anregungen entraten? Wird dadurch, daß die Musik z. B. in

eine innere Verbindung mit der Poesie tritt, dem eigentlichsten Wesen der Musik Gewalt angetan? Die Gegner der Programmusik behaupten es. Und doch bleibt die fundamentale Wahrheit bestehen, die R. Wagner mit dem geistvollen Wort kennzeichnet: „Die Musik kann nie und in keiner Verbindung, die sie eingeht, aufhören, die höchste, die erlösende Kunst zu sein!" Der grundsätzliche Gegner der edlen Programmusik — ihre Auswüchse lassen wir hier aus dem Spiel — verkennt die Prinzipien des musikalischen Schaffens überhaupt, ist jedenfalls in seine Geheimnisse nicht eingedrungen. Wenn musikalische Kunstäußerungen zustande kommen sollen, so müssen ihnen Empfindungen zu Grunde liegen. Diese bilden den innerlichen Schatz der musikalischen Seele, aber wenn sie in Tätigkeit treten sollen, so müssen sie von außen her geweckt werden. Um diesen Vorgang beim musikalischen Schaffen zu schildern, gebraucht Wagner einmal das schöne Bild von der Glocke. „Die musikalisch schaffende Kraft dünkt mich wie eine Glocke, die, je umfangreicher sie ist, ihren vollen Ton erst von sich gibt, wenn sie durch die gehörige Kraft in vollen Schwung gesetzt ist. Diese Kraft ist eine innerliche, und wo sie nicht als innerliche vorhanden, da ist sie garnicht vorhanden; das reine Innerliche wirkt aber nicht eher, als bis es durch ein Verwandtes und doch Unterschiedenes von außen her erregt wird." Diese Sätze enthalten die beste Apologie der Programmusik. Alle bedeutenden Musiker, nicht bloß die der romantischen Richtung, waren — Programmusiker im weitesten Sinne des Worts. Vorgänge in der Natur, gewaltigeruptive, aber auch still sich vollziehende, finden ihren musikalischen Abdruck in ihren Werken. Beethovens Pastoralsymphonie schildert das Gewitter und die Ruhe nach dem Sturm, in der sich die Landbewohner heiteren Empfindungen hingeben. Die musikalische Romantik Schumanns, besonders die der neuesten Zeit greift in den Busen der Natur und der phantasievollen, poetischen Naturbetrachtung, um all ihren Märchenzauber, ihren Elfenreigen, das Waldesrauschen, das Drohen des Berggeists (Grieg), das kichernde Koboldgepolter und die neckischen Gnomentänze ans Licht treten zu lassen. Das feierliche Getöne der Kirchenglocken von Genf bringt Liszt in die religiöse Stimmung, aus der heraus er das herrliche Kabinettstück, les cloches de Genêves niederschreibt, über das der Geist andächtiger Inbrunst ausgebreitet liegt und in dem wir das weihevolle Kirchengeläut in genial gewählten Tonkombinationen tatsächlich zu hören meinen. Wir dürfen dieses Bedürfnis Liszts, sich durch sich im Bereich der Natur vollziehende Vorgänge oder durch Werke der Poesie, Malerei zu musikalischem resp. symphonischen Schaffen anzuregen, nicht als einen Mangel seiner tonkünstlerischen Begabung auslegen, vielmehr ist jenes Streben gerade ein Beweis für die urwüchsige, musikalische Natur seiner Seele, die aus allem, was die Welt darbietet, die musikalische Quintessenz zu ziehen weiß, die alles, was sie berührt, in das tönende Gold der Musik verwandelt. Diese unmittelbare Sympathie

des Tonkünstlers mit der Natur, diese geheimnisvolle Anziehung, die der Geist der Poesie, der Niederschlag der Natur in der bildenden Kunst auch auf Liszt ausübt, — sie bilden mit einen wichtigen Stützpunkt für die metaphysische Erkenntnis, daß die Triebe und Strebungen unseres Innenlebens mit den physischen Kräften, die die sichtbare Außenwelt durchdringen, im Grunde identisch sind. Welch ein wunderbares Organ für die Erfassung der geheimnisvollen Fäden, die von der sichtbaren Welt in das Seelenleben hinübergreifen, finden wir doch bei Liszt, welch ein hohes Maß von Aufnahmefähigkeit für die Eindrücke der Natur, der Poesie! Unzählige betrachten ein Gemälde, indem sie dabei nicht mehr als einen flüchtigen Eindruck seiner Schönheit empfangen. Liszt sieht Kaulbachs Bild „Die Hunnenschlacht", und sofort entsteht die Seelenstimmung, die das erschütternde gleichnamige Tongemälde hervorgehen läßt. Er liest ein Gedicht von Viktor Hugo, und bald ist die symphonische Dichtung „Ce qu'on entend sur la montagne" entworfen. — Die Einfühlung in das Schillersche Gedicht „Die Ideale" schafft die musikalische Empfindungssphäre, die uns das von lyrischen und melodischen Schönheiten überquellende Werk Liszts „Die Ideale" offenbart. — Nichts würde nun verkehrter sein als sich dem Glauben hinzugeben, als wollte Liszt die Musik dazu zwingen, einen spezifisch poetischen oder malerischen Inhalt bis in die Einzelheiten hinein wiederzugeben, als wollte er die von ihm eingeführte neue Kunstgattung, die symphonische Dichtung, diesem ausgesprochenen Zweck dienstbar machen. Liszt war sich der Grenzen der verschiedenen Künste wohl bewußt, wie er sich denn über sein die Grenzen der Ausdrucksfähigkeit der Musik wohl beachtendes Schaffen in dem Aufsatz: „über Schumanns Klavierkompositionen" von 1837 Rechenschaft gibt: „Dinge, die nur objektiv der äußeren Wahrnehmung angehören, vermögen der Musik nicht Anknüpfungspunkte zu geben; der Landschaftsmaler wird mit einigen Kreidestrichen eine Ansicht getreuer wiedergeben als der mit allen Hilfsmitteln des geschicktesten Orchesters operierende Musiker. Aber dieselben Dinge, sobald sie in Beziehung zum Seelenleben treten und sich subjektivieren, werden zur Träumerei, zum Gefühlsaufschwung. Haben sie dann nicht eine eigentliche Verwandtschaft mit der Musik? Würde sie sie nicht in ihre geheimnisvolle Sprache übersetzen?" Es kommt ihm in seinem Werk „Die Ideale" nur darauf an, die poetische Idee in die dadurch geweckte musikalische Grundstimmung umzusetzen, ohne sich Strophe für Strophe an das Schillersche Gedicht zu klammern. Auf eine genaue Transformation der poetischen Bilder in Musik, auf eine den einzelnen Strophen folgende Wiederspiegelung der gleichen poetischen Bilder und philosophischen Gedanken ist von vornherein Verzicht geleistet. Als ein durchaus freies, die rein musikalischen Erfordernisse wahrendes Tongemälde, treten uns die „Ideale" entgegen, das nur den Grundstimmungen des Gedichts seine Entstehung verdankt, Ein Musiker wie Liszt muß ja aus dem Rahmen des poetischen Vorwurfs

nur die innerste Seele, das „An sich", die reine Gefühlsseite hervortreten lassen. Was der Dichter vermöge der natürlichen Grenze seiner Kunst nur andeutungsweise durch das an die Reflexion sich wendende Wort hat sagen können, durch welches erst mittelbar der Gefühlsapparat in Schwingungen versetzt wird, was er infolge der Beschränkung durch das Wort nicht mehr hat ausdrücken können, weil er an den Pforten des „Unaussprechbaren" vergeblich rüttelt, wird dem Tondichter zum unmittelbaren musikalischen Seelenerlebnis. In einem Brief an Louis Köhler sagt Liszt in Bezug auf seine symphonischen Dichtungen: „Sie bleiben für mich die notwendige Entwicklungsstufe meiner inneren Erlebnisse." Das rein Gefühlsmäßige, das durch den dichterischen Gegenstand erregt wird und seinen Untergrund bildet, was sich aber nicht mehr in Worte fassen läßt, — „die Seele alles Seienden" findet seinen rein musikalischen Ausdruck und seine künstlerische Gestaltung. Ich erinnere hier an das schöne Wort von Thomas Carlyle: „Schaue tief genug, so wird deine Anschauung musikalisch; denn das Herz der Natur ist überall Musik, sobald du es nur erreichen kannst." Auf die Herausarbeitung der leitenden Idee kommt es Liszt in seinen symphonischen Dichtungen an. Gefühlstypen, gleichsam in das Reich des Bleibenden und Ewigen erhoben, losgelöst von allen irdischen Schlacken nebensächlicher, untergeordneter und zerstreuender Empfindungen treten in den Idealen in die Erscheinung, die dem angeborenen musikalischen Gefühl auch ohne den Kommentar der Schillerschen Dichtung allgemein verständlich sind, weil sie den integrierenden Teil des musikalischen Bewußtseins überhaupt bilden. Vor allem hütet sich Liszt, sich allzusehr in die musikalische Ausmalung nebensächlicher Züge zu versenken, die den geraden Fortgang der leitenden poetischen, ins Musikalische umgesetzten Idee hemmen könnten. Nach einer tonmalerischen Beschreibung der Situation, wie Pygmalion mit flehendem Verlangen den Stein umschließt, oder wie die Felsenlasten sich in das Strombett hindernd werfen, werden wir in dem Tonwerk Liszts vergeblich suchen. Die einzelnen Tonmalereien dieser Tondichtung drängen sich keineswegs in den Vordergrund, vielmehr erscheinen sie auf das prägnanteste Maß beschränkt, immer im Dienst der herrschenden Idee. Während früher bei Händel 2c. die Tonmalerei als eine geistreiche „Spielerei, als ein Witz" erscheint, bei Berlioz auf äußerst effektvolle, ja verblüffende Wirkung angelegt ist, während sie bei den jüngsten Modernen oft nur als äußeres Blendwerk in die Erscheinung tritt, durch ihre breit angelegte und mit glänzendem Raffinement ausgestattete Ausführung überrascht, dabei aber manchmal sich Geschmacklosigkeiten zu Schulden kommen läßt, die mit den eigentlichen künstlerischen Aufgaben und Tendenzen sich nicht mehr vereinigen lassen, — verliert bei Liszt die Tonmalerei ihren rein äußerlichen Charakter, sie erscheint nicht im Gewand einer gekünstelten Naturnachahmung, sondern sie fließt unmittelbar und ungezwungen aus dem Born der ureigensten Empfindung,

sie wird zum tiefsinnigen Symbol eines inneren Erlebnisses. Bei der Stelle: „Da lebte mir der Baum, die Rose, mir sang der Quelle Silberfall", wo Schillers Poesie — Musik wird, da wird Liszts Musik — reine, ätherische Poesie. So kommen dem Tondichter die tönenden Stimmen der Natur, das Rauschen des Wiesenquells, das Säuseln des Windes in den Baumzweigen 2c. entgegen, um sich mit den seiner Seele ingenuienen, und wie ein Echo widerklingenden Naturgefühlen aufs innigste zu vermählen. Bei diesem entzückenden Tonspiel denkt man nicht an die Wunder der Instrumentaltechnik, die diese unbeschreibliche Wirkung hervorbringen, es erscheint nicht als eine künstliche Nachahmung der Äußerungen seelenloser Naturobjekte, der man das Bemühen um möglichst naturgetreue Wiedergabe anmerkt, sondern als eine Offenbarung von Seelenregungen, die mit den äußeren Vorgängen und Erscheinungen der Natur verwandt, ja identisch sind. — Durch den dichterischen Vorwurf wird aber nicht bloß die musikalische Idee in ihren Grundzügen festgestellt, sondern ersterer wird auch in Bezug auf die formelle Ausgestaltung der letzteren von bestimmendem Einfluß, zum formgebenden Prinzip. Das poetische Programm ist für das Verständnis des formalen Aufbaus und der technischen Anordnung der einzelnen Perioden von wesentlicher Bedeutung. Es bildet gleichsam den leitenden Ariadnefaden im Labyrinth der musikalischen Formen. Daß außermusikalische, hier bei „den Idealen" poetische Momente die musikalische Formgebung in ihrer Grundgestaltung ungeachtet einzelner Abweichungen bedingen, darf uns nicht wunder nehmen. Streng genommen gibt es überhaupt keine, im Wesen der Musik an und für sich begründeten, feststehenden Formen, die für die Entwicklung des formalen Aufbaus für alle Zeiten absolut bindend wären, außerhalb deren eine streng musikalische Logik ein Nonsens wäre. Die in der Poesie, also einem außermusikalischen Gebiet waltende freie Phantasie kann den Tondichter, wenn er sich von dieser befruchten läßt, zu einem musikalischen Phantasiestück inspirieren, das den freien Eingebungen des Dichters folgt, ohne sich von einem von außen herangebrachten Schema vergewaltigen zu lassen. Nehmen wir z. B. die klassische Sonatenform, die ja die Grundlage für die breiter ausgedehnten Formen der Symphonie bildet. Was ist sie anders als eine Übertragung der Vokalmusik (Lied, Arie — Andante) auf die Instrumentalmusik, als eine Herübernahme von Gebilden wie Marsch und Tanz (Menuett, Scherzo der Symphonie), deren Beziehung auf an und für sich „außermusikalische" Vorgänge nicht zu verkennen ist. Von hier aus fällt ein volles Licht auf das Wort Wagners: „Es gibt keine rein musikalische Form. Musik ist undenkbar außerhalb der Form, die sie der körperlichen Bewegung oder dem Sprachverse entnahm." Wer dieses alles voll anerkennt, der wird die Anschauung, als sei die Programmusik eine Revolutionärin, die die klassischen Formen über den Haufen werfe und ihr Element in zügel-

loser Ungebundenheit und Willkür suche und finde, wesentlich berichtigen müssen. Es ist doch eine Tatsache, daß die viersätzigen Sonaten- und Symphonieformen zum konventionellen Schema im Laufe der Zeit erstarrten, und daß die, die exklusiv in diesen traditionell gewordenen Formen sich bewegten, kaum noch die Erinnerung daran bewahrten, daß diesen schematischen Formen eigentlich und ursprünglich Beziehungen zu „außermusikalischen" Vorgängen zu Grunde liegen. Wenn nun die Programmusik zu diesen Beziehungen selbstbewußt und ihres Zieles gewiß zurückkehrt und sie in vollem Umfang prinzipiell wieder aufnimmt, so liegt darin kein revolutionäres Verbrechen gegen die überlieferten Formen, sondern sie stellt sich auf das Prinzip dessen ein, was hinter letzteren eigentlich als triebkräftiger Lebenskeim verborgen liegt. Von diesem Standpunkt aus erscheint die Programmmusik in ganz anderem Lichte, als sie die Gegner zu sehen gewohnt sind. Sie wird zur Befreierin, die die sklavischen Fesseln eines verknöcherten Formalismus durchbricht, und indem sie sich von der Poesie u. s. w. neue Impulse, neue Perspektiven schenken läßt, gewinnt sie, frei geworden von einem evolutionsfeindlichen Schematismus, einen blühenden Lebensinhalt, der den lebenskräftigen Keim einer stäten Fortentwicklung der musikalischen Formen in sich trägt.

Berthold Kellermann.

(† 14. 6. 1926.)

Seinem geliebten Meister, dem er sein Leben lang in dankbarer Treue zugehörte, ist er nun im Jahre der vierzigsten Todesfeier selber in den Tod gefolgt: — der T r e u e ! Wenn Einer der Vielen, welche als Liszt-Schüler vor der Welt aufgetreten sind, diesen Ehrennamen verdient hat, und zwar, ohne groß „vor der Welt aufzutreten", sondern in stätig stiller Arbeit und Lehrtätigkeit, im Geist und Dienste des Meisters, so ist es Kellermann gewesen. Sein Name sollte allezeit mit dem Weltnamen Liszts verbunden dem Gedächtnisse der Nachwelt eingeprägt bleiben; er hätte sich nie etwas Höheres wünschen können; aber er hat nicht so hoch und weit hinausgewünscht: der Meisterdienst im Leben, so lange es ihm währte, war stäts sein einziger höchster Wunsch, und der ist ihm erfüllt worden — ja, er hat ihn sich selber erfüllt durch all sein Leben und Wirken.

Als junger echtbürtiger Frankensohn Nürnbergs war er früh zu Liszt nach Weimar gekomen und hatte bald nicht nur durch seine Begabung, auch durch seinen Charakter, das volle Vertrauen des menschenkennenden

Meisters gewonnen. Er stand ihm persönlich zu Diensten, und ihm ward die rührend fürsorgende Liebe des Liebevollen zuteil, welche seine unerschütterliche dankbare Treue dann vorbildlich erwidert hat. Durch Liszt kam er nach Wahnfried als musikalische Hilfskraft des Bayreuther Meisters zur Zeit des „Parsifal" und Klavierlehrer der Jugend des Hauses. Seine hervorragende Lehrergabe erhielt danach die reichste Gelegenheit förderlich zu wirken an der Königlichen Akademie der Tonkunst in München, deren angesehensten Professoren Einer er war, und was mehr heißt: eine von besonderer Verehrung und Liebe der Schüler bis ans Ende begleitete gütige Meisterpersönlichkeit.

Es war immer Liszts Geist, der in seinem Wirken wie in seinem eigenen Spiele ungetrübt, fest bewahrt, mit musikalischer Sicherheit und charaktervoller Gewissenhaftigkeit fortlebte. Er ist niemals Virtuos geworden, nichts lag seinem Wesen ferner; er war reiner Künstler, unter Verzicht auf äußere, zum Selbstruhm glänzende Betätigung. Wenn er aber einmal „sich hören ließ" oder gar den Dirigentenstab führte und Liszts „Symphonische Dichtungen" aufleben ließ, dann erkannte man im Meisterschüler mehr als den Lehrmeister, dann war Kellermann in seiner Treue Selbst-Einer vor vielen Andern. Und schön wars, daß er noch am Schlusse seines arbeitsreichen Lebens — die letzte Arbeit galt der Sicherstellung des musikalischen Textes für die Gesamtausgabe der Lisztschen Werke — im Frühjahr 1925 zu Passau ein großes Lisztkonzert mit höchstem Erfolge leitete und dabei selber über seinen Meister aus innerstem Fühlen und Verstehen die festlichen Worte reden durfte. Ein goldener Abendglanz auf einem von künstlerischer und menschlicher Herzenswärme durchglühten schlichten Musikerleben! —

Menschenleben! Denn hier haben wir im Künstler durchaus den Menschen gehabt, dessen unvergeßliche Eigenart die prächtige Echtheit urwüchsigen Volkstums, bis ins Alter hochgipfelbezwingender Naturfreude, rastlos wirkender handgewandter Tätigkeit, köstlich humorvoller Einbildungskraft war. Mit Einem Worte: Persönlichkeit war Berthold Kellermann, Franz Liszts Kellermann. Unsere Zeit hat nicht viel der Art mehr zu verlieren! Wer ihn kannte, wer ihm Freund war, trauert ihm mit der Treue nach, deren reines Vorbild er gewesen ist.

Hans von Wolzogen.

Berthold Kellermann zum Gedächtnis.

An seine Schüler und Freunde.

„Halte das Bild der Würdigen fest! Wie leuchtende Sterne
Teilte sie aus die Natur durch den unendlichen Raum."

Unser Vater Kellermann ist von uns genommen worden. Was das für seinen engeren Schülerkreis bedeutet, ist nicht in Worte zu fassen. Wir haben nicht nur den Lehrer verloren: den Führer im höchsten Sinn, wir haben unseren väterlichen Freund verloren.

Er sagte selbst einmal lächelnd von sich: „Ich bin Beichtvater, Arzt, Handwerker und „nebenbei" Musiker." Gütig und selbstlos, von jener seltenen Feinfühligkeit — „die wie ein Schmetterling auch in der Nacht, wo er nichts sieht, fühlt, wohin er fliegt" — war er uns jederzeit Berater und Helfer, wo immer Hilfe not tat. Ob es nun galt, unter letzter Kraftaufbietung einen Ertrinkenden aus dem Walchensee zu ziehen, ob es galt, unter Einsatz seines Lebens nachts viele Stunden in einer Bergwand zu klettern, um Abgestürzte zu retten, ob es galt, ärztliche Hilfe zu leisten, immer war er zur Stelle und half, ohne sich zu besinnen. Für seine Schüler hatte er immer offenes Herz, nichts von ihnen verlangend als Vornehmheit des Herzens, lautere Gesinnung, Pflichtgefühl, Treue und Wahrhaftigkeit: Eigenschaften, die er selbst im höchsten Maße besaß. Liebedienerei war ihm fremd und er haßte nichts leidenschaftlicher als servile Menschen und Pflichtvergessenheit. Konzessionen kannte er nicht. Sein Weg war immer gerade und er schritt ihn, unbeirrbar dem idealen Ziele folgend, „allen Gewalten zu Trotz sich erhaltend". Aufopfernd für andere, war Kellermann für sich selbst von rührender Anspruchslosigkeit und persönlicher Bescheidenheit.

Als Künstler und Mensch und darum doppelt als Lehrer ist unser Meister als leuchtendes Vorbild vorangeschritten. Das Dichterwort:

„Was Himmlisches auf Erden blüht,
Was Menschen hoch zu Göttern hebt,
Ihr Holdestes,
Ihr Seligstes
Ist Menschlichkeit."

hat er uns oft zitiert und an sich herrlich verwirklicht. In seiner großen Menschlichkeit und unversiegbaren Güte verstand er es in faszinierender Weise, aus jedem Schüler sein Bestes, Tiefstes herauszuholen und zum Blühen zu bringen. Wo er künstlerischen Ernst und guten Willen sah, war er von rührender Geduld. Andrerseits konnte er in heiligem Zorn auflodern, wenn Mangel an Einfühlung oder gar Ungenauigkeit in der Textwiedergabe zu Verzerrungen des Kunstwerkes führten. Erfüllung des Ideals erstreben, galt ihm als oberster Grundsatz und er machte ihn seinen Schülern zur

heiligsten Pflicht. Nie hat er aufkeimendes Eigenleben erstickt. Er lenkte dieses mit Ernst und Liebe. Ehrfurcht vor der Kunst, Ehrfurcht vor allem bestimmte Kellermanns Fühlen und Denken und er pflanzte sie in die Herzen Großen, Ehrfurcht vor dem Weltall bis in seine kleinsten Erscheinungsformen seiner Schüler.

Diese Ehrfurcht ließ ihn die freie Gotteswelt lieben: seine Berge, seinen Walchensee, die Blumen, die Tiere. Aus den Bergen holte er sich immer wieder die Kraft für den Alltag, die Spannkraft und Jugendfrische, in der er für alle, die mit ihm in Berührung kamen, zur belebenden Persönlichkeit wurde.

Die letzte künstlerische Großtat des Meisters war die musikalische Leitung eines Liszt-Abends in Passau am 2. April 1925. Das in seinem Herzen lodernde Feuer der Begeisterung und Liebe für Liszt leuchtete aus seiner idealen Festrede und aus der einzig dastehenden Wiedergabe der Werke. Er zwang Orchester und Zuhörer in seinen Bann. Würdigeres läßt sich nicht sagen, als die Worte aus der Konzertbesprechung zum Ausdruck bringen. Dort heißt es:

„Prof. Berthold Kellermann-München stand am Pult, . . ., ein Repräsentant einer gewaltigen, schöpferischen, musikalischen Epoche, ein Mann der Ära Liszt-Wagner-Bülow, ein Stück Geschichte selbst mit seinem markanten Liszt-Kopfe, dem wallenden gebleichten Haar, den gütigen, trotz der hohen Siebziger blitzenden Augen; trotz seiner leicht zitternden Stabführung ließ er, durchglüht von Begeisterung und unwandelbarer Liebe zu seinem toten Meister, vergessen, daß ein hochbetagter Künstler dirigierte. Mit lodernem Feueratem wurde er zum ragenden prophetischen Verkünder des Geistes und der Werke Liszts. Kühn und groß im Zug, freskenhaft überwältigend, liebevoll im Detail, baute er die Tonschöpfungen, breit ausströmend in den Steigerungen, Quader auf Quader, Eck auf Eck, Zinne auf Zinne türmend, schmiedete sein Feuergeist die triumphalen Schlußexpansionen; gütig lächelnd, holte er aus dem Orchester schlechthin Unerhörtes, man spürte bis in die letzte Publikumsreihe: die da vorne gehen für den Mann durchs Feuer. Ein einziger, machtvoller Wille eines 70jährigen Feuerkopfes, zielsicheres, weises und lebendiges Gestalten seinen Kunstverstandes, geläutert und abgeklärt in einem reichen und begnadeten Künstlerleben, seltsam packend und überzeugend, lebendige Tradition unmittelbarster, unwiderstehlich zwingender Art. Geist vom Geiste Liszts. . . . . „Les Préludes" und „Tasso" wurden unter Kellermann Erlebnisse eigener Art, neu und zwingend, unvergeßlich und vielleicht einzigartig."

Für uns, die wir unter Kellermanns Richtung gebendem Einfluß herangewachsen sind, gilt es nun, diesen Geist hochzuhalten und weiterzutragen. Unser Lehrer und Freund, unser Vater ist uns genommen worden, aber als Führer lebt er in unserem Herzen. Dann sproßt neues Leben aus seinem Grab.

„Unsere Aufgabe steht obenan!
Erfüllen wir sie gelassen und beharrlich."

H. v. Zezschwitz, München.

Julius Kniese und Franz Liszt.

Am 22. April ds. Jrs. waren es 21 Jahre, daß ein Mann mitten in treuester Pflichterfüllung aus dem Leben schied, der, selbst ein Meister vom Fach, groß war in seiner Schlichtheit und Treue, der, wie kaum Einer, sein Leben und Schaffen in den Dienst der Meister stellte, und auf den, wie auf Wenige, das Wort paßt: „Deutsch sein heißt eine Sache um ihrer selbst willen tun", dessen Gefolgschaft der großen Meister der Töne bis zur Selbstaufopferung ging. Professor Julius Kniese, ein Sohn Thüringens, in Roda geboren und groß geworden, der als treuester Wächter und Hüter der Bayreuther Ideale an ihrer Verwirklichung gearbeitet hat.

Wohl haben sich die treuen Augen für immer geschlossen, und die nimmermüden Hände dessen, den seine Schüler scherzweise das „perpetuum probile" nannten, ruhen, aber sein Schaffen ist unvergessen.

Für die Werke Richard Wagners und Franz Liszts war er ein unerschrockener und unermüdlicher Bahnbrecher zu einer Zeit, da man der Musik jener Meister noch wenig Verständnis entgegenbrachte, und diese Pionierarbeit ist oft hart und undankbar gewesen.

Franz Liszt hat ihm das nie vergessen. Es verband beide Männer bis zum Tode Liszts eine herzliche Freundschaft.

Die erste persönliche Begegnung mit Liszt fand in Leipzig statt, wo Kniese seit 1866 seiner musikalischen Ausbildung oblag.

Professor Riedel machte Liszt auf den hoffnungsvollen, jungen Musiker aufmerksam, und als Kniese dem Meister ein selbstkomponiertes Trio vorlegte, nahm dieser es mit und bestellte Kniese zu sich in die Wohnung, wo er selbst im Verein mit dem Konzertmeister der Weimarer Hofkapelle und dem Cellisten Coßmann ihm sein Trio vorspielte.

Das war der Anfang zu dem sich immer herzlicher gestaltenden, freundschaftlichen Verhältnis zwischen Liszt und Kniese. Als Julius Kniese im Jahre 1871 zum Leiter der Singakademie nach Glogau berufen wurde, versuchte er schon dort, dem verehrten Meister Freunde und Verständnis zu erwerben und brachte am 27. 3. 1873 die „Heilige Elisabeth" zur Aufführung. Schwerer als in Glogau war die bahnbrechende Arbeit in Frankfurt a. M., wohin er 1876 als Dirigent des Rühl'schen Gesangvereins berufen wurde. Trotz der Gegenströmung wagte er 1879 die Aufführung des „Christus" von Liszt, zu welcher Aufführung der Meister selbst nach Frankfurt kam. Liszt hat später erklärt, diese Christusaufführung sei die beste gewesen, die er je gehört habe.

Im Zusammenhange damit stehen die beiden folgenden Briefe Liszts:

Sehr verehrter Herr und Freund!

Wahrscheinlich komme ich schon Sonntag abends in Frankfurt an. Jedenfalls Sonntag. Nach Empfang meines Telegramms, Samstag, wollen Sie so freundlich sein, für mich ein ganz einfaches Schlafzimmer — ohne Salon — und ein zweites für meinen unentbehrlichen Kammerdiener, Spiridion, im Hotel de Russie zu bestellen.

Während meines zweitägigen Aufenthaltes in Frankfurt bitte ich Sie, freundschaftlich zu verfügen über Ihren

aufrichtig ergebenen

16. April 79. Hannover. F. Liszt.

(bei Freiherrn v. Bronsart)

Am nächsten Dienstag in Meiningen einzutreffen habe ich versprochen.

Am Morgen nach seiner Ankunft überraschte ihn Kniese mit einem Ständchen. Ein kleiner Chor brachte u. a. ein Lisztsches Lied zum Vortrag. Mit sichtlicher Freude hörte der Meister zu, danach aber fragte er: „Sagen Sie, lieber Freund, von wem war denn das Lied eigentlich?"

„Von Liszt", gab Kniese lächelnd zur Antwort.

— — — Die großen körperlichen und seelischen Anstrengungen, die mit diesem an Chor und Dirigenten große Anstrengungen stellenden Oratorium verbunden sind, hatten einen Nervenzusammenbruch zur Folge, von dem sich Kniese aber bald erholte. Darauf nimmt der zweite Brief Liszts Bezug:

Hochgeehrter Freund!

Sehr bedauerte ich, Sie in Wiesbaden nicht wiederzusehen. Fast befürchte ich, daß die vielen Anstrengungen der vortrefflichen Christus-Aufführung in Frankfurt ihr Unwohlsein verschlimmerten. Hoffentlich sind Sie jetzt ganz tüchtig hergestellt.

Ihre Ouvertüre zu „König Wittichis" ward in Wiesbaden befriedigend aufgeführt und brachte mir ernstedlen Genuß.

Vielleicht paßte der Titel Einleitung besser als Ouvertüre für diese schönen Trauer- und Liebesklänge.

Freundlichsten Gruß an Ihre Frau, und stets mit ausgezeichneter Hochachtung

dankend ergebenst

d. 16. Juni 79. Weimar. Fr. Liszt.

Anläßlich der G-moll-Messe von Bach 1883 schrieb ihm Liszt:

Sehr geehrter, lieber Freund!

Beste Glückwünsche zu Ihrer Aufführung der G-moll-Messe von Bach und verbindlichen Dank für Ihre Mitarbeiterschaft bei den Korrekturen des

Oratoriums „Stanislaus". Nächsten Januar werden Ihnen davon einige Bogen zugesandt.

Ergebenst

24. Nov. 83. Weimar. F. Liszt.

Als Julius Kniese im Jahre 1885 in Aachen die „Heilige Elisabeth" aufführte, hatte er abermals die Freude, daß der Meister selbst zugegen war. Dieser sagte mit folgendem Brief sein Kommen zu:

Antwerpen, 9. Juni 85.

Verehrter Freund!

Durch die besondere Liebenswürdigkeit meines Hausherrn und seiner Frau, Lynen, bin ich hier noch einige Tage verhalten und werde erst nächsten Samstag mit dem Schnellzug, nachmittag, in Aachen einreffen. Dort bildete vor mehr als 60 Jahren das Hotel „au grand Monarque" die wirksame H o c h s c h u l e der deutschen Hotels. Sehr gerne werde ich wieder in diesem vorzüglichen Hause Dremels ein paar Tage verweilen. — Von Samstag bis Montag.

Ihre Programm-Bemühungen bitte ich Sie, mir nicht zu verargen.

Mit herzlichem Gruße an Ihre Frau

freundschaftlich ergebenst

F. Liszt.

Der folgende Brief, den Liszt nach der Aufführung eines am 14. 6. 1885 veranstalteten Lisztkonzertes schrieb, zeigt so recht das Freundes- und Vertrauensverhältnis der beiden Männer, zu dem sich nach und nach die Beziehungen gestaltet hatten.

Verehrter Freund!

Erlauben Sie mir, Ihnen den Lorbeerkranz, der mir gestern in so liebenswürdiger Weise dargeboten wurde, zu übertragen. Er möge bei Ihnen verbleiben als Zeichen meines Dankes für Ihre v o l l k o m m e n e Leistung und der vortrefflichen Aufführung des gestrigen Lisztkonzertes.

Dankend ergebenst

den 15. Juni 85 Aachen. F. Liszt.

Er war damals auch lieber Gast im Hause Knieses, wo er sich als großer Kinderfreund zeigte und ganz besonderes Interesse für den kleinen Sohn Walther hatte, bei dem schon sehr frühe eine auffallende musikalische Begabung zutage trat. Der Zweijährige sang dem Meister zu dessen Ergötzen „Freude, schöner Götterfunken, Tochter aus Elysium . . ." mit seinem hellen Stimmchen fehlerlos vor. Liszt hob den Kleinen auf seine Knie und legte ihm segnend die Hände aufs Haupt. — Eine hoffnungsvolle Blüte, die schwere Erkrankung in jungen Jahren vernichtete. —

1882 wirkte Kniese zum ersten Male als Chorführer in Bayreuth mit. Sein und Liszts Wunsch, ihn damals schon dauernd nach Bayreuth zu bringen, ließ sich leider erst etliche Jahre später erfüllen, und Liszt durfte es nicht mehr erleben. Liszts Bemühungen, Kniese nach Meiningen und Wiesbaden zu bringen, als die Stellung Knieses infolge der Wühlarbeit der Jesuiten, die keinen protestantischen Musikdirektor in Aachen dulden wollten, unhaltbar wurde, schlugen leider fehl. Folgende Briefe geben davon Kenntnis:

Sehr geehrter, lieber Freund!

Längst wollte ich Ihnen die einliegende Photographie senden und Ihnen danken für die angenehmen paar Tage in Aachen, die Sie mir bereiteten.

Die zunehmende Schwächung meiner Augen behindert mich sehr . . .

In der Meininger Angelegenheit bemerke ich:

a) Die unbedingte Annahme von seiten des Herzogs der Demition Bülows scheint mir zweifelhaft.

b) Ohne Bülow fallen die auswärtigen Konzerte der Meininger Kapelle weg.

c) Verbleibt Kapellmeister Manstedt an seinem Posten?

Schreiben Sie, geehrter Freund, an Herrn Konzertmeister Alexander Ritter (Meiningen), um richtig zu erfahren, wie es sich mit Manstedts Stellung verhält, und schreiben Sie mir die Antwort Ritters mit. Seit Jahren ist mir der Herzog von Meiningen gewogen. Gern steht Ihnen meine Empfehlung an Seine Hoheit zu Diensten, doch kann ich sie nicht riskieren, ohne genau zu wissen, ob Manstedt bleibt oder nicht.

Freundschaftliche Neujahrsgrüße an Ihre Frau und stets ergebenst

F. Liszt.

27. Dez. 85 Bonn,

wo ich bis 12. Januar Hotel Blibert verweile. Wiederholen Sie der verehrten Familie Dremel meinen Dank für die Gastfreundlichkeit, die sie mir bezeigte.

Den Vornamen von Fräulein Schneider bitte ich der Photographie beizufügen und dieselbe an die vortreffliche, liebenswürdige Sängerin zu schicken.

Sehr geehrter Freund!

Fügen Sie Ihrem Brief an Exzellenz von Hülsen einliegende Zeilen bei, welche keinesfalls schaden können.

Wenn Sie von Altenburg der Herzog empfiehlt, wird es gewiß Ihrer Wiesbadener Kandidatur günstig sein.

Getreu ergebenst

Weimar, 21. Mai 86. F. Liszt.

Brief Liszts an Exzellenz Hülsen:

Excellenz!

Permettez de recommender à votre attention bienveillante un musicien e mérite et talents distingués, — M'Kniese. Il desire obtenir la place de maître de chapelle au Théatre de Wiesbaden et vous écrit à le sujet.

En espérent que Vous ne trouverez point d'indiscrétion dans ces lignes, que je dois à mon estime pour Kniese, je prie Votre Excellence d'agréer l'expression de mes sentiments de haute considération.

Weimar, 21. 5. 86.

Liszt.

Auch in Bayreuth, wo er ganz im Dienste der Festspiele stand, fand Kniese noch Zeit zu den weit über Bayreuth hinaus berühmt gewordenen Kirchenkonzerten, in denen er vor allem Bach und Liszt zu Worte kommen ließ. Der Christus von Liszt am 9. April 1905 war sein Schwanengesang. Keiner, der die überwältigende Aufführung erlebte, wird sie je vergessen. Die Überanstrengung ging diesmal über seine Kraft. Schon unmittelbar nach der Aufführung brach er zusammen; noch einmal flammte das Lebenslicht auf, die Pflicht rief und trieb den Rastlosen an die Arbeit, — doch nur wenige Tage, dann wurde er in die Ewigkeit abberufen. —

„Resurrexit!" Wie ein breiter Lichtstrom brachs aus Chor und Orchester. Es war einen Augenblick, als leuchte Knieses Antlitz auf im Vorahnen der Ewigkeit!

Auferstanden! Vereint mit den Meistern am großen Ziel.

J. Boeß-Kniese.

Fünfundzwanzig Jahre vor fünfundzwanzig Jahren.

Ein Bayreuther Erinnerungsbild von **Hans von Wolzogen** aus dem Jahre 1901.[1])

„Bayreuth feiert in diesem Sommer sein fünfundzwanzigjähriges Jubiläum." Diese Nachricht rauscht gegenwärtig durch alle Blätter. Vor fünfundzwanzig Jahren hieß es ebendort: „Bayreuth ist ein totgeborenes Kind — Gott sei Dank! — denn es war ja doch eine Mißgeburt." Jetzt reiht die Stimme der Öffentlichkeit es ohne Bedenken unter die Dinge des Tages ein, welche ihr Jubiläum feiern, und das sind freilich in unserer Zeit bald so viele, als geboren werden; selbst wenn es Mißgeburten wären: gejubelt muß werden.

Ich sage es aber offen: *Bayreuth* hat gar nicht jubeln *wollen*. Der Begriff des Jubiläums ist ihm erst von außen hereingetragen worden. Bayreuth hat das Jubeln in diesen fünfundzwanzig Jahren zu wenig gelernt: es hat viel zu viel zu sorgen und zu arbeiten gehabt; es hat immer nur von einem Jahre zum andern zählen können und darüber die große moderne lustige Kunst arg versäumt, bis 25 zu zählen.

Wie Wagner selbst hat leiden, sorgen und sich mühen müssen, oft fast verzweifeln wollte, doch nie verzweifelt ist in den bangen Zeiten der Vorbereitungen zu den ersten Festspielen, das ist ja nun wohl durch mancherlei Veröffentlichungen allgemach bekannt geworden. Man weiß, daß die Festspiele von 76 nur erst mit knapper Not überhaupt zustande gekommen waren, daß im Technischen, Szenischen, Dekorativen noch manches daran fehlte, was dann die Kritik für Stilfehler des Meisters nahm, — daß sogar die ästhetisch so bedeutsame *Verfinsterung* des Zuschauerraumes nicht einmal *gesehen* werden konnte, weil die Erleuchtung selbst noch nicht fertig war, die da hätte verfinstert werden sollen. Was aber sonst noch damals beim Werke innerlich, reinkünstlerisch, also am *Stil* gefehlt, das hat völlig nur der Meister selbst gewußt und mit herbem Weh empfunden. Wie sollte er die noch unbelehrten Künstler so plötzlich dem „durch üble Angewohnheiten verdorbenen Boden" der Oper entziehen und als lebendige Teile mitten in sein neues ideales Kunstwerk versetzen? Nach vielen Mühen um ihre Umschulung — wenn auch nur kaum erst ein Simile, ein Schein seiner Intentionen erreicht war — wie oft hat er dann an der Grenze der betreffenden

[1]) Im „Türmer" ist vor 25 Jahren der oben zum Teil wieder abgedruckte Aufsatz erschienen; ihn nach 25 Jahren in den „Blättern" nochmals mitzuteilen, erschien mir nicht unerlaubt, insofern unsere Bayreuther Freunde und Leser daraus wohl einige besondere Gedanken für ihre innere stille Feier des 50jährigen „Jubiläums" von Bayreuth sich entnehmen könnten. Nach abermals 25 Jahren mag ein Anderer seine Erinnerungen schreiben.

Talente Halt machen und entsagend sich zurufen müssen: „Lassen wir's gehen!" — niemals aber ohne dem ehrlichen Eifer des von ihm doch zum Äußersten hingerissenen Künstlers in rührender Weise seine Achtung und seinen Dank ausgedrückt zu haben. Dann mochten diese getrost meinen, doch eigentlich des Meisters Wunsch und Willen erfüllt zu haben; und so konnte mancher noch Jahrzehnte später gutgläubig als Autorität der Tradition gelten, obwohl er dann bisweilen, in Zweifelfällen befragt, nach soviel anderen Theatererfahrungen und Gewöhnungen nicht mehr recht wußte, ob er selber bei den „unvergeßlichen Festspielen" rechts oder links auf der Bühne gesessen oder gestanden hatte.

Das sind ganz natürliche Dinge, und ihre Erwähnung soll nichts weniger als einen Vorwurf bedeuten. Dahingegen ist es Bayreuth zum Vorwurf, zu einem unter den zahllosen seit 76, gemacht worden, daß es bei der endlichen Wiederkehr des Ringes auf die Bayreuther Bühne der guten alten echten Meistertradition nicht treu geblieben sei. Ja, man konnte hören, daß es sich sogar pietätlos beflissen zeige, die damaligen Festspiele des Meisters selber zurückzusetzen, um des eigenen Ruhmes willen, gegen die von 96! — Und doch ist es über allen Zweifel erhaben, daß der Eindruck von 76 auf die damals ihn Miterlebenden ein ganz unvergleichlicher, niemals zu wiederholender, eben ein Erlebnis höchster Art gewesen ist. Begreifen aber läßt sich auch, daß dies als eine „Tradition" mit der Zeit auch bis in jene Sphären sich verbreitete, wo man damals Bayreuth als Mißgeburt und seine begeisterten Besucher als Narren gekennzeichnet hatte, später aber, also an den späteren „Erfolgen", eines Besseren belehrt ward und darauf hin nun meint, wir machten es heut schlechter! —

Wir alle, wir alten Bayreuther von 76, erlebten damals ein ganz unerhört Neues, und dies als das eigenste Werk des Meisters, dessen Geist, dessen Atem, dessen Wille alles beseelte, wie er es alles einzig ermöglicht hatte. Und man denke doch nur: zum allerersten Male auf der Welt hörten wir den Klang des unsichtbaren Orchesters! Zum erstenmal sahen wir die Rheintöchter jauchzend durch die grünen Fluten schwimmen, und wir hätten uns sehr gewundert, wenn jemand uns gesagt hätte, die lebensgefährlichen schweren Karren seien noch lange nicht das Ideal der Technik für diese unvergleichlich phantastisch wirkende Szene. Wir erfuhren zum erstenmal den vollen tragischen Gehalt der düsteren und leidenschaftlichen Stimmung des ersten Walkürenaktes, und zum erstenmal erschien auf der Bühne die wetterwild stürmische Szene der Walküren, verbunden mit jener unerhörten Klangwirkung der Stimmen erster Sängerinnen, denen der Meister eingeschärft, eine jede von ihnen müsse sich als Heldin fühlen. Und zum erstenmal tat sich der Waldzauber des Siegfried auf — sah man den jungen Helden das Feuer durchschreiten, auf die sonnenreine, stille Höhe des Felsens emportauchen, und zum erstenmal erwachte Brünnhilde unter seinem Kuß zum

strahlenden Sang der Weltbegrüßung. Zum erstenmal trat die alles überwältigende Tragödie der Götterdämmerung auf eine irdische Bühne, und es wurden Dinge erlebt wie das nächtige Flüstergespräch zwischen Alberich und Hagen (von Wagner selbst als der kaum begreifliche Höhepunkt der neuen Leistungen bezeichnet) und jene gewiß im lyrischen Drama noch unerhörte Szene des Speereides: wie lauter Offenbarungen einer vordem ungekannten tragischen Kunst. Und nach dem allen endlich noch Siegfrieds Tod und Brünnhildens letzte Worte, seit jenen ersten Tagen die im vollen Sinne „Meister-Leistung" der Urbayreutherin Amalie Materna! Dies alles hatten wir damals zum ersten Male erlebt, und wir sollten nicht sagen: das Erlebnis kann nicht wiederkehren, es kann nicht übertroffen werden!

Das Erlebnis nicht — aber die Kunst! — Denn dies alles war doch für Wagner wie eine Schöpfung aus dem Nichts gewesen. Ja, und es wäre noch besser gewesen, wenn er wirklich aus dem Nichts hätte schaffen können. So aber mußte er wohl oder übel doch wieder ein Etwas dazu benutzen, wie es eben zur Zeit an den Operntheatern, die kaum schon etwas von den Meistersingern ahnten, sich einzig ihm darbot. Erschien das Ergebnis trotzdem so sehr als etwas Neues, Nie-Gesehenes, als etwas, was nach der Meinung der Kritik nie hätte sein sollen und nie wieder sein dürfe: daraus erkennt man doch, was der enthusiasmierende Impetus des künstlerischen Genies im großen und ganzen bereits zu erreichen vermocht hatte. Eine neue Welt stand da, unvollkommen gewiß in vielem, aber in den Grundzügen schon deutlich, eine Welt, die gar nichts mit der Oper zu tun hatte, die durchaus nur den Ausdruck des Dramas zu gewinnen erstrebte, die schon ganz in dieser Sphäre des dramatischen Ausdrucks lebte, ihre ersten großen Atemzüge tat. Aber wiederum keineswegs die Welt des Wortdramas, sondern die Welt der Musik, deren tiefste wortlose Geheimnisse im Drama sich entäußern zum klaren, plastisch formenden Lichte des Stiles.

Was an diesem Stil schon beim ersten Versuch so neu erschien, war wohl besonders die große edle Ruhe des Bühnenbildes, welche selbst noch den bewegtesten Momenten, bis zur größten Allgemeinbewegung, als klare Gliederung in Stellungen und Gruppen maßgebend inne wohnte. Es ist dies die künstlerisch überlegene Ruhe der bewußten dramatischen Bedeutsamkeit des Momentes. Das Charakteristische, die Seele gleichsam des Vorganges, erscheint gefesselt im lebensvollen Ausdruck der Gruppierung. Nur aber der große Rhythmus einer Musik erhabenen Stiles kann solche szenischen Linien stilistisch rechtfertigen und regeln. Dies gerade hatte 1876 zu Wagners häufigem Ärger z. B. bei den gruppierten Individualitäten des Rheingoldes noch nicht recht glücken wollen. Wir hören darüber seine Klage in einem Briefe an Betz: „Fühlten Sie sich im Rheingold geniert und nicht recht zu Haus, so sage ich Ihnen, daß es uns allen so ging, und daß ich während der Proben selbst auf Schwierigkeiten traf, die ich mich vergebens zu überwinden

bemühte, wogegen ich vergebens auch meine Erfindungsgabe abquälte, um allen eine gegenseitig lähmende Steifheit zu benehmen." Aber er fügt auch gleich hinzu: „Dem werden wir jetzt Abhilfe zu finden wissen; es muß hier viel korrigiert werden." Hätte das Defizit des ersten Festspiels nicht die Wiederholung verhindert — nicht um zwanzig volle Jahre hinausgeschoben, — es wäre schon 1877 alles „korrigiert" worden. Was dann im Jahre 96 gerade beim Bayreuther Rheingold erst Staunen, dann Bewunderung erregte, war nichts anderes als diese „Korrektur des Meisters", durchgeführt von denen, die sich ihre möglichste Ausübung und Vollendung zur Aufgabe ihres Lebens gesetzt haben. Verdienen sie wirklich Tadel dafür, daß sie unentwegt am Werke bleiben, die unvollendete Arbeit ihres Meisters von Jahr zu Jahr weiter zu führen? Wie sollte ihnen das gelingen, wollten sie auf alle Vorwürfe und Ratschläge der Welt hören, die einst so ferne stand, so wenig half, und obendrein noch solch ein schlechtes Gedächtnis hat! Das Gute und Rechte zu erhalten, das noch hinter den Wünschen und Absichten Wagners Zurückgebliebene zu verbessern: das ist unsere einzige Pflicht; und wahrlich, da bleibt immer noch viel zu tun, manches Problem zu lösen, alle technischen Fortschritte zu verwerten, immer von neuem, mit Neuen zu versuchen und zu arbeiten, ja, viel im ernstesten Sinne „gut zu machen", was frühere Zeiten, Wagner gegenüber, versäumt haben. Sicherlich, an Arbeit und — Sorge fehlt's Bayreuth auf lange Jahre nicht!

Die Wahrheit aber über seinen Anfang, wie Wagner selbst sie empfand, drückt sich wohl am schärfsten in dem Seufzer aus, der sich ihm bald nach den Festspielen 76 in einem Briefe an Niemann entrang: „Alles, was mich je gequält, folgt mir nach: die ewige Sorge dem Unzureichenden gegenüber. Selbst wenn ich der materiellen Sorgen für meine Unternehmung nicht gedenke, werden gerade Sie mich verstehen, wenn ich nach all dem ungemeinen, mein Herz tief rührenden Eifer, welcher diese Aufführungen in das Leben rief, das Werk unserer Bemühungen doch fast nur als eine Kraftvergeudung ohne Zweck und Nutzen erkenne."

Diese tiefe Unbefriedigtheit Wagners beruhte auf einer Erkenntnis, nicht auf einer Stimmung. Die Motive, welche die Stimmung für Bayreuth ihn gründlich verderben mußten, kamen erst nach: nicht nur jenes elende Defizit, — insbesondere das völlige Mißglücken des Schulplanes, auf Grund dessen die Fortführung der Festspiele in großem Sinne gedacht war. Die letzten kostbaren Jahre von Wagners Leben gingen darüber verloren, indessen der in aller Welt einzige Theaterbau, für so viele schöne Möglichkeiten errichtet, stumm und leer stand. Die in seinem Stile vorgeschulte Künstlerschar erhielt er nicht, womit er die nächsten Spiele ganz anders, viel freier und sicherer, die Bayreuther „Erlebnisse" bis zur wirklichen Bayreuther Kunst hätte durchführen können. „Wollen Sie, dann haben wir eine

Kunst!" Es ward aber nicht gewollt. Ferdinand Jäger, wissen wir, war der einzige, der auf den Ruf des Meisters nach Schülern wirklich kam und eifrig lernte, was nur dort sich lernen ließ; aber den Vorteil hatte damals nur Wien, welches den unvergeßlichen Siegfried dieses echten poetischen Dramatikers erlebte, während Bayreuth im tiefen sechsjährigen Kunstschlafe lag.

Als es dann endlich 1882 zum zweiten Festspiel, zum Parsifal kam, stand der siebenzigjährige Meister ganz denselben Schwierigkeiten gegenüber wie 76. Auch jetzt mußte er sich die Künstler erst von den Theatern zusammensuchen, um ihnen in noch kürzer bemessener Zeit krampfhaften Arbeitens die Fähigkeit zu ihrer neuen Aufgabe fast noch mehr ein- als auszubilden. Eine Aufgabe, die wahrlich nicht geringer war als beim Ring, schon von dem Gesichtspunkte aus, den der Meister selbst festgestellt hatte. Dieser Parsifal, da er nicht das Produkt einer schon bestehenden Schule hatte sein können, sollte statt dessen nun vielmehr die Grundlage dafür bilden, ja, in seinen Wiederholungen selbst „die beste Schule" für die Bayreuther Künstler sein.

Damit dies wenigstens noch zu Wagners Lebzeiten ihm ermöglicht wäre, ward ihm noch jene dritte, bitterste Erfahrung nicht erspart: er sah sich gezwungen, von der grundlegenden Idee abzugehen, wonach diese Kunst als freie Gabe denen sich darbieten sollte, die sie „gewollt" und zu ihrer Verwirklichung geholfen hatten. Jetzt mußte sie doch vor einem großen Zufallspublikum gegen Bezahlung sich sehen lassen. Für Wagner selbst bedeutete dies eine schwere Entsagung. Aber für uns andere sieht es ein wenig anders aus: an Stelle einer unmöglichen idealen Wirklichkeit hat sich seitdem eine unermeßliche Möglichkeit aufgetan. Je mehr Seelen, wie immer vorbereitet, nach Bayreuth kommen und künstlerische Eindrücke in sich aufnehmen, je mehr auch können dadurch in ihren besten Fähigkeiten ergriffen, vom Niederen abgezogen, auf das Hohe und Reine hingeleitet, über das Tragische in den Dingen der Welt aufgeklärt, kurz, jeder auf seine Art, zum „Bayreuther" werden. Wer es einmal ward, der weiß, welche Wohltat dies sei.

So wäre denn diese Wirkung sehr schön gewesen, wenn sie nur etwas rascher gekommen wäre! Leider aber blieb jene Menge, welche die vielen Möglichkeiten in sich geborgen hätte, noch lange aus. Nur gerade noch der erste Parsifal lohnte dem Meister die Mühen durch die Befreiung von der äußeren Sorge, daß die Sache wieder finanziell mißglücken könnte. Auch in künstlerischer Beziehung, das ist zweifellos, stand das im Parsifal Erreichte, trotz dem Mangel der Schule, bereits hoch über dem 76 Möglichen. Es gelang hier wirklich einmal, ein stilgerecht in sich abgeschlossenes Ganze mit schönem Geiste und in sicheren Zügen bis zu einem hohen Grade der Vollendung zu fördern. Quantitativ war die Aufgabe ja auch einfacher gegen die des vierteiligen Ringes, mehr auf eine Grundstimmung beschränkt, in feste, ruhige Formen bis zum Rituellen gefaßt. Die Individualitäten der Künstler

waren glücklich den wenigen Hauptrollen angepaßt, und es waren lauter wirkliche Talente, darunter Erscheinungen so charakteristischer Art wie Scaria als Gurnemans, Hill als Klingsor, Reichmann als Amfortas; auch die ganz eigenartige Kundry der genialen Marianne Brandt, der Reigen der Blumenmädchen wird jedem unvergeßlich sein, sein „Blumenvater", Heinrich Porges, der uns nun auch entrissene alte treue Freund und Helfer, der durch fast zwei Jahrzehnte diesen lieblichen Kranz immer frisch musikalisch gewunden hat, darf nie vergessen werden, wo es gilt zu bekennen, was der Bayreuther Parsifal uns Gutes und Edles, und mehr noch als Kunst gebracht hat.

Daneben freilich stand nur erst ein — wenn auch guter — Opernchor zu Gebote. Denn ohne die Gnade des Königs Ludwig, welcher Chor und Orchesters seines Hoftheaters nebst den beiden Kapellmeistern Levi und Fischer nach Bayreuth schickte, wäre das Festspiel überhaupt unmöglich gewesen. Während es in Bayreuth später fast nur noch der strengsten Festhaltung des 82 Fixierten gelten durfte, so war der Fortschritt, der immer noch anzustreben blieb, in der Zusammensetzung und Ausbildung eines wirklichen Bayreuther Chores zu sehen. Was die späteren Jahre, insbesondere von den Meistersingern 88 an, in dieser Beziehung auf der Bayreuther Bühne ermöglicht gezeigt haben, gehört gewiß zum Erstaunlichsten und Glücklichsten auf dem mühsamen Wege zu vollendeter Darstellung der Werke. Will jemand nach einem besonderen Kennzeichen der Bayreuther Kunst fragen, so darf man ihn auf den Bayreuther Chor verweisen und an die gewaltigen Wirkungen dieses Chores in den Meistersingern, dem Tannhäuser, dem Lohengrin erinnern. Hier hatte man einen wichtigen Faktor des Kunstwerks ganz in der Hand, ihn nach Wunsch zu schulen, und brauchte nicht erst nach willigen Einzeltalenten zu suchen. Damit ist denn auch das bedeutende Verdienst des Leiters der späteren Bayreuther Stilbildungsschule, des Chordirektors Julius Kniese bezeichnet. Dieser unermüdliche Aufsucher der Talente an den Bühnen und hilfreiche Einstudierer ihrer Bayreuther Aufgaben ist auch einer der wenigen, die wirklich nach Bayreuth kamen, um der Sache allein zu dienen. Da ward es denn auch etwas Schönes und Gutes.

Für Wagner selbst war mit diesem ersten Parsifal, der uns ein Bild der Vollendung schien, freilich auch noch nicht alles erreicht, was er von der Grundlage seiner Schule erwünscht hatte. Wer ihm nach dem Festspiel von 82 vertraulich sich nähern durfte, mußte es wohl bemerken, wie auch nach diesem Siege — denn ein Sieg war es, auch über die öffentliche Meinung — seine Stimmung mehr wehmütig als freudig war. Er sah vor sich eine unabsehbare neue Arbeit, unablässige Mühen um das Festhalten des eben wie im Fluge Erreichten, ohne jede Erleichterung der Mittel dazu, der künstlerischen wie der materiellen, mit ganz denselben alten Nöten um die Künstler und um das Publikum. Die Begründung der Stipendienstiftung

war ein letzter Versuch, dem Ideal sich wieder zu nähern, daß nicht Zahlende, sondern Zählende das Publikum von Bayreuth bildeten, zumal jene „meisten und oft tüchtigsten unter Germaniens Söhnen", welche die Dürftigkeit zwingt, die Plätze im Festspiel den Reicheren zu überlassen. Das künstlerische Ideal ward damit gestützt auf den moralischen Grund edler Wohltätigkeit. Dies war Richard Wagners letztes Werk. — —

Niemals hat Bayreuth mehr Lebenskraft und Lebensberechtigung gezeigt als damals, wie es nach seines Begründers Scheiden in aller seiner Schwäche und Verlassenheit fortbestand. Eine hilflose Treue sagte sich: es muß sein; und als durch die beiden folgenden Jahre die Wiederholungen des Parsifal, vom Publikum kaum beachtet, den besser Wissenden verrieten, daß die Tradition doch hier und da zu wanken begann, da griff, wie wir wissen, welche einzig mögliche persönliche Kraft ein, die aus edelstem Willen den Geist der Tradition — nicht nur eine Formel — vor allen lebendig und rein zu erhalten vermochte.

Wir verdankten diesem entscheidenden Eingriff nicht allein die Rettung des Parsifal, in seiner stäten Wiederherstellung durch rastlos erneute Arbeit in acht folgenden Festspieljahren, sondern auch sofort 1886 den ersten, damals noch so kühnen Schritt zur Einfügung anderer Werke nach des Meisters Plan. Zugleich aber hefteten sich auch von nun ab an jedes solches Bayreuther Weiterschreiten die eifrigen Versuche einer am Großen verärgerten, kleinlichen papiernen Außenwelt, den Erben Wagners und ihrer Arbeit alles erdenkliche Üble nachzureden und ihnen durch Erfindungen abschreckenden Charakters die Fortführung ihres Werkes wenigstens von Fall zu Fall immer aufs neue zu erschweren. Vor einem neuen Festspiele brachen in Bayreuth unfehlbar die Blattern aus, oder die ersten Spuren der bei Massenansammlungen so gefährlichen Cholera hatten sich gezeigt. (Leider versammelte sich nur noch gar keine Masse, als erst 300 Personen dem Tristan lauschten!) Einmal hatte sich das Theater sogar schon „gesenkt" — stand aber nichtsdestoweniger wieder fest auf der Höhe, als die Meistersinger mit all ihren Chören und Aufzügen seine Bühne beschritten. Mit Vorliebe ward verbreitet und geglaubt, daß man sich in Bayreuth diese und jene vorzüglichen Kräfte prinzipiell entgehen lasse, um minderwertige zu bevorzugen, ohne daß die Möglichkeit auch nur in Betracht gezogen ward, man könne in Bayreuth — wie oft genug geschehen — die Gewinnung jener Kräfte längst schon, aber nur leider vergeblich, versucht haben. Bayreuth schien überhaupt nur dazu auf der Welt zu sein, daß es keinem Menschen es recht mache. Und doch schritt man dort unentmutigt vom Tristan weiter zu den Meistersingern, zum Tannhäuser und zum Lohengrin, ja, man kam endlich wieder bis zum Ring. Und immer blieb Bayreuth eine Stätte, wo Begeisterung geweckt ward, und die

Begeisterten kehrten wieder und brachten neue Gäste mit, und endlich war auch einmal das Haus ganz voll, und es blieb voll, von 1889 bis 1901. Da fiel den höchst beunruhigten Gegnern dieser allzufüllenden Begeisterung schließlich nichts mehr ein als der Einfall des Theaters selbst. Unter den „Telegrammen" der Tagesblätter las man damals:

München, 29. Dezember. Das Wagner-Theater auf dem Festspielhügel in Bayreuth ist seitens einer staatlichen Baukommission für baufällig erklärt worden; es ist daher bereits für die nächstjährigen Festspiele nicht mehr zu verwenden.

Im Anschluß an diese Sensationsnachricht hieß es dann prompt weiter: es müsse durchaus ein neues Festspielhaus in München gebaut werden, — auf einem für Baufpekulationen sehr günstigen Terrain. Eine „Kommission" war allerdings da gewesen, auf eine bösartige Denunziation hin, und das Ergebnis ihrer Untersuchung hatte gelautet: das Bayreuther Haus sei ein Musterbau. Diese Beifälligkeit war die Baufälligkeit — der feindlichen Weisheit! Und während ihr Nachhall noch durch die Welt hinzog — gerade wie 76, so wieder 98: „In Bayreuth kann nie mehr gespielt werden!" — bereitete man an Ort und Stelle schon mit emsiger Arbeit das nächste Festspiel vor.

Viel mehr als durch solche kleine und große Bosheiten ist Bayreuth in seiner ersten schwersten Zeit benachteiligt worden durch den allgemeinen Unglauben, wogegen von keiner Seite im Reiche der höheren Bildung Deutschlands etwas geschah. Bayreuth stand tatsächlich ganz allein auf sich selbst angewiesen in der modernen Welt. Was aber in dieser Stellung ihm die eigene Arbeit wirklich erschwerte, war das bleibende Verhältnis der Abhängigkeit von den Theatern, woraus immer von neuem, auch bei sonst freundlichen Beziehungen, doch peinliche Verwicklungen und Zwangslagen ihm erwachsen mußten, von denen man draußen gar keine Ahnung hatte. Auch als in beginnenden besseren Zeiten der Wagnerische Plan der Stilbildungsschule für Schaffung eines eigenen Personales wieder aufgenommen ward, reichten doch die dafür verfügbaren Mittel (die „Überschüsse", von denen man bereits fabelte!), bei weitem nicht hin, um dies in einer gewissen Breite und mit nur einigermaßen nennenswertem Erfolg, der großen Sache gemäß, zu verwirklichen. Die sich meldeten, waren meist für Bayreuth selbst nicht brauchbare kleine Anfänger; besseren Kräften ward draußen von „Autoritäten" dringend abgeraten, sich die Stimmen an der Wagnerei verderben zu lassen. Schließlich mußte man froh und dankbar sein, wenn ab und zu doch ein einziges wirkliches Talent sich in die direkte Bayreuther Lehre begab, ehe es am Theater die Natürlichkeit und Unberührtheit eingebüßt, aus welcher allein jene reinen, großen Erscheinungen des idealen Stiles hervorgehen können, die den Charakter der edlen Wahrhaftigkeit tragen. Wenn dann freilich solche Glücksfälle eintraten, wie mit Burg-

staller, Frau Gulbranson, van Rooy, Friedrichs und Breuer: dann konnte man erkennen lernen, was das Ideal einer Bayreuther Schule wäre. Mit Geld allein wäre dies freilich nicht zu erreichen gewesen. —

Was dennoch erreicht worden ist, ward es, auch ohne die genügenden Mittel, durch den rechten Geist, durch die echte Tradition, durch die unaufhörliche Arbeit an bestimmten, ausschließlichen Aufgaben, also eben durch die drei Momente künstlerischer Tätigkeit, welche in dieser Weise allein in Bayreuth möglich und wirksam sind. Es erreicht zu haben, bleibt denn auch, wenn man etwas rühmen will, der Ruhm gerade jenes noch unbeachteten, unbeförderten Bayreuth der ersten Jahre. Aber man muß auch leider gestehen: gleich der Tristan wäre ganz nach dem liebenden Herzen unserer Feinde ausgegangen, wenn nicht zuerst die Franzosen damals schon angefangen hätten, auf Bayreuth zu achten und mit feinem künstlerischen Sinn an die wundertönende Quelle der Tragödie von Kornwall sich hingezogen zu fühlen. Seitdem geht ein kühnes Wort um unter den Deutschen, die uns so lange im Stiche gelassen hatten: „Bayreuth ist nur für die Ausländer". Ja, sollte man sie denn abweisen, wenn sie kamen? Sollte man sie etwa noch durch Zurücksetzung bestrafen, weil sie als Erste der Erkenntnis freien Ausdruck gegeben, daß Bayreuth ein einzigartiges Merkmal deutscher Art und Kunst sei? Wenn aber nun einmal jemand im stolzen Bewußtsein seiner Geburt als Deutscher, nachdem er sich leidlich spät zum Besuch von Bayreuth entschlossen, gerade den Platz nicht mehr erhalten kann, den er sich ausgedacht hat: den siebenten Platz in der sechsten Reihe rechts, aber mit angenehmen deutschen Nachbarn auf beiden Seiten und vorn und hinten, — dann klagt er laut und hell den Verwaltungsrat an, es würden ihm zahllose Ausländer vorgezogen — neuerdings meist „Engländer", denn das klingt noch niederträchtiger!

Wie müssen solche Klagen doch demjenigen vorkommen, der einzig von Anfang an die wirklichen Verhältnisse des Besuches von Bayreuth aufs genaueste gekannt hat, — der mit selbstloser Aufopferung seiner ganzen Arbeitskraft und Lebensruhe die verwickelten Geschäfte der Festspiele durch alle schweren Zeiten hindurch allein geleitet hat, — der im vollen Bewußtsein von den unerhörten Anforderungen, welche Bayreuth an sich zu stellen hat, es bis aufs einzelste stäts berechnen mußte, wieweit man gehen müsse und gehen könne in den Einschränkungen des Angestrebten auf das Maß des Erreichbaren, um sowohl der allgemeinen Aufgabe von Bayreuth treu zu bleiben, als auch die Erfüllung der nächst vorliegenden noch zu ermöglichen. Hier muß es ausgesprochen werden, daß für die ganze Periode der meisterlosen und doch stätig fortschreitenden Festspiele das Hauptverdienst ihrer Erhaltung im rechten Geiste, nächst der obersten künstlerischen Leitung, dem unvergleichlichen Verwaltungsrate Adolf von Groß zukommt. In seinem „Bureau" hat sich

alles Not- und Sorgenvolle durch Jahrzehnte recht eigentlich konzentriert. Er hat von allem Großen und Schönen, was da droben zustande kam, weil er drunten arbeitete, nur die Schattenseiten gesehen, und nicht nur das, sondern auch mit den Schatten selbst höchst real kämpfen, sie durch seine Energie und Besonnenheit niederkämpfen müssen, damit uns die Sonne scheinen könne. Das ist jene Energie der Gesinnung, jener Segen der Treue, wie sie, selten geworden in der Welt, in Bayreuth noch immer ihre rechte Heimat haben.

Jetzt heißt es ja freilich, dank der „guten Geschäfte" schwimme der arme vielgeplagte Verwaltungsrat nun geradezu im Golde, Bayreuth blühe wie das beste Bankgeschäft, und die „Familie" könne sich der schönsten Tantiemen erfreuen. Keiner ist in der peinlichen Lage, es sich ausrechnen zu müssen, daß auch die bis zum letzten Platz der Galerie ausverkauften Häuser eines ganzen Festspieles bisher noch nicht die Kosten einer Neueinstudierung (auch nicht des Holländers) decken konnten, daß diese erst im Wiederholungsjahre einzubringen waren, und dies auch nur, weil keiner der Bayreuther Faktoren für seine Arbeit und all seine persönlichen Opfer nur einen Groschen jemals diesem so hochnötigen Fonds für die weiteren künstlerischen Aufgaben entzogen hat. Wer solches überhaupt annehmen konnte, hat nie begriffen, was Bayreuther Kunst heißt. Wie könnte eine solche Kunst wohl je hervorgehen aus dem Geiste, der am Golde hängt, der für *sich* etwas gewinnen will, der also — *nicht deutsch* ist, weil er nicht nach Wagners Wort „die Sache um ihrer selbst willen treibt"?! Alles, was Bayreuth uns gegeben hat, ward aus diesem deutschen Geiste geschaffen, und wenn die leidigen Umstände in manchen Stücken die *künstlerische* Vollendung der Bayreuther Arbeit nicht zuließen, — was nirgends besser gewußt und schmerzlicher empfunden ward als von den Arbeitenden selbst, — so hätte doch der *moralische* Wert dieser selbstlosen Arbeit seine *Anerkennung* als eines unverfälscht wertvollen nationalen Gutes wohl eher noch ein „Jubiläum" verdient!

Wenden wir uns nun von den — zwar noch unausgeschöpften — Tiefen der Schwierigkeiten und Nöte den strahlenden Höhen der Bayreuther Kunsterlebnisse selber zu. Welch stolze Reihe doch unvergleichlich schöner und bedeutungsvoller idealer Erscheinungen! Nicht im Sinne von „Musteraufführungen" — wo gäbe es in aller Welt etwas absolut Musterhaftes! — wenn nicht vielleicht nur ein glatter und glänzender Schein, eine gewisse Posierung des Äußerlichen dafür gelten soll. Aber wohl können *Beispiele* gegeben werden, Beispiele eines musterhaften, d. h. in seiner Art wahrhaftigen und edlen Geistes. Jedesmal war es solch ein Beispiel des Geistes von Bayreuth, des Willens seines Schöpfers, welches dort gegeben worden; und jedesmal, wenn ein solches Beispiel gelang, wenn es wieder ge-

lang, ein Drama zu gestalten und dichterische Gestalten zu verkörpern: dann hat man in Bayreuth nicht gejubelt, aber stille Gott gedankt für die leise, doch sichere Führung, die man zu allen Zeiten, unberührt von den menschlichen Schwächen, in dem stetigen Fortgang der Bayreuther Sache und Kunst hat verspüren dürfen.

Jeder der wenigen, die 86 zugegen waren, mußte es fühlen, wie das intimste aller Dramen, das Seelendrama von Tristan und Isolde, in der feierlichen Abgeschiedenheit des Bayreuther Festspielhauses erst seine einzig würdige Stätte fand. Ganz unbeeinflußt von der äußeren Sphäre des allgemeinen Vergnügens, das man Theater nennt, vollzogen sich hier die zartesten und gewaltigsten Vorgänge des Leidens der Liebe zweier Herzen, die sich zum sehnsüchtigen Herzen der Welt selbst — nicht erweitern — sondern vertiefen und verinnerlichen. Nur in der idealen Sprache geistigster Kunst verrät sich das Geheimnis der Tragik des Daseins. Das war die Bayreuther Sprache — das war das Bayreuther Werk — das war Tristan und Isolde, die Tragödie der Zwei und für die Wenigsten.

Darauf nun zwei Jahre später die Meistersinger! Man meint zunächst, das sei recht ein Werk für alle Welt, fürs deutsche Volk. Gewiß ein Werk des Volkes, unsers Volkes, — aber wo konnte es sich in seiner vollen deutschen Eigenart, in seiner bewegten und leuchtenden Heiterkeit zu so freiem, unbedingtem Ausdruck bringen, als wiederum da, wo es sich nicht als Repertoirstück zwischen Seinesgleichen und Ungleichen drängen lassen mußte, sondern wo es wirklich auf einer „Festwiese" des menschlichen und künstlerischen Lebens das wahrhaftige Bekenntnis des Geistes dieser ganzen Sphäre aussprach, daraus es hervorgewachsen, das Bekenntnis jener reformatorischen Kunstauffassung, die Bayreuth geschaffen hat. „Wach auf, es nahet gen den Tag" — wo hat das je geklungen, klingen können, als da, wo es der feierliche Ausdruck des Glaubens war, der in dieser Kunst zur Tat geworden ist?!

Was sich dort aus buntem Leben zu einem einzigen großen Schlußmoment von religiöser Stimmung bedeutend erhob, eben das Religiöse selbst, ward im Tannhäuser 91 zur Seele des ganzen Dramas. So beseelt erschien die vielbeliebte „alte Oper", die mancher verwundert in Bayreuth einziehen sah, unserem Bewußtsein zum ersten Male als Tragödie. Wieder erlebten wir ein Seelendrama: den Kampf zwischen der irdischen und himmlischen Liebe, zwischen dem Willen zum Leben und dem zur Erlösung, zwischen verzweifeltem Sehnen und friedespendendem Glauben, zwischen Zauber und Wunder. Mehr aber noch als in einer eigentlichen „Handlung" erlebten wir dieses innere Drama des Tannhäuser in der gleich bedeutenden künstlerischen Verwirklichung jener szenisch so ausgeprägten Kontraste zweier Welten: des Venusberges mit seinen vordem noch unerschauten antiken Dionysien und des herbstabenddunkeln Wartburgtales als der Stätte tragisch-religiöser Reinigung im stillbewegten Einklang von Natur und Seele. Elisabeth! Die

Jungfrau, in der tiefen Gefühlserkenntnis ihres heiligen Berufes, im dämmernden Abend leidvoll, wie entkörpert schon, hingestreckt vor dem Muttergottesbilde — die letzte Todesentscheidung ausströmend im inbrünstigen Gebete zur ewigen Gnadenmacht, — und wie die Schatten der Nacht immer tiefer sinken in das irdische Tal — sie selbst, wie ein zarter Schimmer höheren Lichtes, emporsteigend aus der Tiefe des Leidens zur Höhe, dorthin, wo nun im vollen Dunkel des nächtigen Himmels hoch über der stillen wartenden Burg der Stern der Liebe rein erstrahlt, vom innig weltabgekehrten Sange keuscher Entsagung fromm begrüßt! [1]) Auch das verzweifelte Todesringen der Sünde geht in dieser gereinigten Sphäre der tiefsten Nacht friedvoll zu Ende — eine Welt versinkt mit dem letzten Götterschrei „Verloren!" — eine neue ertagt mit dem letzten Menschenseufzer: „Ich höre!" Der Morgen graut über dem sterbenden Menschen mit dem großen unstillbar sehnenden Herzen, — frommer Weihegesang der Todestrauer ertönt, aber die Fackeln bleichen im wachsenden Morgenlicht, das hell und heller aufstrahlt, als nun vom Hügel herab die jungen Pilger mit dem grünenden Stab, atemlos vom freudigsten Eifer, immer lauter, immer sieghafter das Heil verkünden: „Heil! Heil! Der Gnade Wunder Heil! Erlösung ward der Welt zu teil!" Und im glühenden Friedensglanz des vollen Morgensonnenscheines leuchtet über den erwachenden Talen die hohe Burg in den klaren Himmel, ein herrlicher Lichtchoral, vereint mit dem aus der Tiefe machtvoll aufklingenden Bekenntnissange der Lebenden am neuen Tag: „Hoch über aller Welt ist Gott, und sein Erbarmen ist kein Spott!"

Hier hatte die vollendete Einheitlichkeit der künstlerischen Elemente ein religiöses Erlebnis auf der Bühne ermöglicht, welches es unmittelbar erklärte, warum eine solche Kunst, fern der Theaterwelt, ihr eigenes Haus haben, warum das Publikum dieser Kunst, den Gewohnheiten des täglichen Lebens entzogen, von weither dahin pilgern mußte, nicht zum Theater, sondern zum Drama, und nicht nur zum Drama, sondern zum Bilde und Ausdruck idealen Lebens. Zugleich mit diesem Sichtbarwerden eines innerlichen Dramas war aber auch die äußerlich noch nicht ganz abgestreifte Form der Oper, kraft des dichterischen Gehaltes des Werkes, also von innen her, einmal überwunden worden. Hierauf konnte dann der Lohengrin 94 bereits in einer auch äußerlich ganz harmonischen Gesamtheit, mit jener besonderen Größe und Reinheit, die man gern „klassisch" nennt, durchweg als ein vollendetes Drama sich bewähren, das die ganze Handlung selbst bestimmt, durchdringt, umfaßt, — an dessen Handlung auch die bedeutsam gruppierte, geschichtlich charakterisierte Menge, in stätem lebendigem Wechselverhältnis zu den wenigen typischen Einzelpersonen, ihren vollen Anteil nimmt. Die im dramatischen Sinn so bedeutende Harmonie der beiden Momente, des Einzelnen und des Allge-

[1]) Dankbar gedenken wir der idealen Darstellung durch Elisa Wiborg, der treuesten Bayreuther Eine.

meinen, war das bezeichnende Merkmal dieser stilistisch bisher wohl abgeklärtesten Darbietung — da uns das neue („korrigierte") Rheingold noch bevorstand.

So weit gelangt, durfte Bayreuth nach zwanzig Jahren auch den Ring wieder wagen. Um aber nicht in das verpönte Rühmen von 96 zu verfallen, will ich hier lediglich auf die spezifisch dramatische Wirkung verweisen, wie sie sich ganz besonders stark und entscheidend für das Ganze zeigte in dem erschütternd tragischen Eindruck des sonst so elementarisch kühl und klar geltenden Rheingoldes. Der Fluch des Goldes, die Gier nach Macht und Übermacht, die Opferung der Liebe durch den Egoismus, die Verletzung der unschuldigen Heiligkeit der Natur, all dies kam hier zu furchtbarer Deutlichkeit; und wer es in diesem Jahre wieder erlebt, — wird es auf ihn nicht tiefer noch wirken, da er darin nun ein symbolisches Abbild oder Urbild erkennen muß der qualvoll traurigen Vorgänge neuester Zeit — in der Tragödie des goldberaubten freien Rheines und der goldumstrickten stolzen Götter: das jüngste germanische Bruderneidspiel zwischen Buren und Briten im fernliegenden, uns doch so nahe gehenden Afrika?! So redet ein rechtes Bayreuther Drama zu uns eine Sprache der Urzeit, die auch dem heutigen Tage gar ernste Dinge verständlich sagen kann! — Und es weist hinüber in die Zukunft! — — —

Vertrauen wir denn auf die Zukunft von Bayreuth, und wünschen wir ihm eine gute Zukunft in die nächsten 25 Jahre hinein! Wenn denn doch „gezählt" werden muß, so zählen wir auf Bayreuth, aber auch so, daß es immer auf uns zählen darf! Denn dies Bayreuth hat etwas Gutes zu bedeuten inmitten der modernen Welt, mehr noch: in aller deutschen Welt. Es war eine deutsche Meistertat, es ist ein Stück deutscher Arbeit, es ist und bleibt ein Merk- und Denkmal deutschen Geistes, daran die Fremden aller Nationen das Deutsche erkennen, und die Deutschen aller Staatsverbände sich selbst, das, was sie als eine friedliche Kulturmacht vereint — weit über alles politische Scheiden und Streiten hinaus — vereint in der Welt unseres Herzens, des innersten Menschentums, das doch niemals nur ein Abstraktum, das doch immer auch ein Volkstum ist. Daß überhaupt ein solches nationales Bewußtsein zur Zeit des Kosmopolitismus und Internationalismus bei uns hat an Kraft gewinnen können, das ist doch zu gutem Teile Wagner, seiner Kunst und seinem Bayreuth zu verdanken. Und nicht nur das allein! In dieser reichen und lauten modernen Welt um uns her — welch ein viel beklagtes und doch nicht gemindertes Vorwalten materialistischer Denkweise, materialistischer Tendenzen! Wie feiert dagegen noch heute dort in Bayreuth ein reiner Idealismus seine Siege über das Gemüt und beweist sein unerloschenes Vorhandensein in der deutschen

Innenwelt an einer Fülle großer tatsächlicher Erscheinungen! — In der Welt herrscht Macht vor Recht, wird der Nutzen allen anderen Interessen vorangestellt, wird ein alles durchfressender Egoismus kaum mit schweren Mühen immer nur ein Weniges an soziale Pflichten gemahnt, zu ihrer Erfüllung oft selbst nur listig gereizt: eine rastlose Jagd nach Gold und Glück bringt würde- und heillose Unruhe in alle Lebensverhältnisse. Dort in Bayreuth flüchtet sich der Mensch aus dieser großen Unrast der Welt in einen edlen Frieden, die bösen und störenden Gewalten scheinen gebändigt im schönen Bilde der Kunst, und eine Arbeit wird geleistet, eine Sache getrieben „um ihrer selbst willen", ohne Gedanken an Nutzen und Gewinn, eine mit keinerlei Nebenabsichten und Nebenrücksichten verwickelte, rein künstlerische Aufgabe wird gelöst, und kein anderes Glück damit erstrebt als das der erhabenen Freude am Wahren, Edlen, Großen und Schönen. — Draußen aus der Welt will das Große entschwinden; sehnsüchtig blickt der Mensch nach Erscheinungen aus, an die er freudig glauben, denen er mit Bewunderung, Begeisterung und Verehrung dienen könnte. Was uns hier allzusehr fehlt, dort in Bayreuth ist es uns voll gewährt: da sind wir in dem freien Reiche, wo das Große heimisch ist, wo die Helden leben und walten, die starken Willen, die hohen Gedanken, die edlen Gefühle, wo man dem Großen und dem Helden in Bewunderung, Begeisterung und Verehrung dienend seine Treue hält. — In der Welt ist die Kunst selbst herabgesunken von der Höhe genialer Weltschau in die trüben Niederungen eines kurzsichtigen, halt- und ziellosen Alltäglichkeitsinnes, und hin und her kämpfen vergebens nach sicherer Richtung, nach fester Form suchende Meinungen und Bestrebungen in wirrem Durcheinander. In Bayreuth hat eine in sich gefestete Kunst- und Weltanschauung ihren ausgeprägten, sicheren, großen Stil gefunden, ein fraglos sich selber voll und rein aussprechendes Kunstwerk bietet jedem Suchenden ein weihevolles Asyl im Reiche der Freiheit und Schönheit dar. — In der Welt führen Wissenschaft und Politik das große Wort, und sie wollen sich selbst nicht einschränken lassen durch die Forderungen eines — sentimental gescholtenen — sittlichen Bewußtseins. In Bayreuth herrscht allein die Kunst, aber in der tragischen Auffassung der Welt gibt sie mit großen und edlen Gefühlen und Gestalten, durch Leiden, Mitleiden und Überwinden, der sittlichen Macht im Menschengemüte wieder festen Grund und volles Bewußtsein. — Draußen in der Welt will die überarbeitete Menschheit sich betäuben an einer leeren, leichtfertigen, unbefriedigenden Lustigkeit bis zur Frivolität. Hier in Bayreuth wird sie zurückgeführt auf einen tiefen Ernst, zur Tragik des Daseins, aber auch zum erlösend Heiligen im Leiden, zur religiösen Anschauung des Lebens, alles Lebens; und zugleich wird ihr eben dort und eben damit eine reine Heiterkeit gewährt, die Heiterkeit der Natur und des Volkes, wie sie aus Wald und Wiese des Siegfried und der Meistersinger beglückend zu uns dringt.

Wahrlich, wir Deutsche — alle, meine ich, die an deutscher Kultur innerlichen Anteil nehmen, — wir sollen und wollen nie vergessen, was Bayreuth uns bedeute: eine ideale Welt innerhalb der realen Welt, ein dem künstlerischen Sinne der abendländischen Kulturgemeinsamkeit leuchtendes — und einleuchtendes — Beispiel und Symbol germanischer Kunst. Mit einem klaren und fest bewahrten Bewußtsein davon dürfen wir dieses Bayreuther Jubiläum (1891) begehen als ein Tedeum, — aber ein deutsches Tedeum, ein feierlicher Dankesausdruck in deutschem Ton und Geist, darinnen es erklingt, stark und freudig, wie der kunstbegeisterte Seelenruf eines gottgläubigen Volkes:

„Heil mir, daß ich ein Deutscher bin!"

Richard Sternfeld

† 21. Juni 1926.

„Rasch tritt der Tod den Menschen an —". Wie ein Blitzschlag aus heiterem Himmel, gänzlich unerwartet und furchtbar, traf uns Berliner Freunde am Abend des 21. Juni die Trauerbotschaft: Geheimrat Professor Dr. Richard Sternfeld ist nicht mehr! Jeder, der ihn kannte, ermißt unseren Schmerz und empfindet ihn selber. Die Bayreuther Gemeinde ist durch seinen Heimgang von einem herben Verlust betroffen worden und hat mit ihm eines ihrer ältesten und bedeutendsten Glieder verloren. Nicht nur dem tüchtigen und gründlichen Wissenschaftler, der mit ganzer Kraft und feuriger Begeisterung dem Bayreuther Werke diente und dem Meister mit hingebender und selbstloser Treue zugetan war, betrauern wir, sondern vor allem auch den edlen, liebenswerten Menschen, der sich überall, wohin er kam, nur Achtung und Freundschaft erwarb.

Sternfeld war eigentlich Geschichtsforscher und als solcher Professor an der Berliner Universität. Unter den Historikern der Gegenwart nahm er eine bedeutende Stelle ein, besonders als Vertreter der neuesten deutschen Geschichte; noch vier Tage vor seinem plötzlichen Hinscheiden setzte er eine Vorlesungsreihe fort, wobei Bismarcks gewaltige Persönlichkeit eine tiefschürfende und umfassende Darstellung fand. Doch auch die französische Geschichte und die Zeit der Kreuzzüge waren Gegenstand seiner Studien und wurden von ihm in mehren Büchern behandelt. Außerdem aber war er seit langem als hervorragender Musikschriftsteller bekannt und geschätzt; unzählige Aufsätze und Abhandlungen von ihm erschienen in Tageszeitungen und Zeitschriften. Beethoven und vor allem Richard Wagner waren die Meister, mit denen er sich besonders gerne und eingehend beschäftigte und denen er zahlreiche gehaltvolle Schriften widmete. Zu erwähnen sind seine Einzelausgaben der Wagnerschen Schriften, durch die er sie weiteren Kreisen nahe brachte. So

wurde er zum „Bayreuther". Aber sein rastloses Wirken beschränkte sich nicht auf das gedruckte Wort: die Wagnervereine im ganzen Reiche sahen ihn als Vortragenden in ihrer Mitte, und vornehmlich in Berlin war er unermüdlich tätig im „Wagnerverband deutscher Frauen" und im „Akademischen Wagnerverein", der von dem Tode seines langjährigen hochverdienten Führers besonders schmerzlich betroffen ist. Es war ein Genuß, ihm zu lauschen, wenn er seine Hörer in das Wesen der Bayreuther Kunst einführte und musikalische Werke meisterhaft auf dem Flügel zum Erklingen brachte. Einen eigenen Reiz aber hatte es, ihm in seinem traulichen Arbeitszimmer nahe sein zu dürfen, wo er so ganz Mensch sein konnte und sich die Herzen gewann.

Ein trüber Schatten ist auf die freudig-hoffnungsvolle Stimmung der Weimarer Festspiele gefallen, für deren Zustandekommen der Heimgegangene mit uns kämpfte und bangte. Wenn er in den nun kommenden Sommertagen auch nicht mehr körperlich unter uns weilt, — im Geiste wird er uns nahe sein, die wir in aufrichtiger Trauer um sein allzu frühes Hinscheiden, in Verehrung für seine edle und reine Persönlichkeit und in Hochachtung vor seiner Arbeit seiner gedenken! „Denn er war unser", als ein echter Jünger seines Meisters! Einen solchen müssen wir beim Tode Richard Sternfelds aufs Tiefste betrauern, — im Geiste eines solchen aber gilt es für uns Alle, für jeden Einzelnen und besonders für unsere jungen „Bayreuther", denen stäts seine Hauptsorge galt, weiterhin zu „kämpfen mit seligem Mute", wie er „treu bis zum Tod"! Unsere Gefühle und Gedanken finden aber ihren schönsten Ausdruck in den Worten unseres Meisters: „Wahrlich: es ist ein Trost, daß es Solche gibt! Es ist ein unschätzbares Wohlgefühl, einem Solchen begegnet zu sein! Es ist eine tiefe Trauer, einen Solchen scheiden zu sehen!"

Herbert Müller.

Aufruf.

Richard Sternfeld-Freundesdank.

Er war ein Idealist!
Sein Ideal — der Deutschen Meister Ehr' —
Der Deutsche Geist drum sag' ihm Dank!

Dem unvergeßlichen Freunde, unserem Führer und Lehrer zum Deutschen Kunstideal Richard Wagners und seiner Deutschen Meister wollen wir, die wir uns zu tätigem Dank verpflichtet fühlen, ein seinem Gedächtnis würdiges Grabdenkmal setzen!

Zur Durchführung dieser Absicht hat sich ein Werbe- und Verwaltungs-Ausschuß gebildet, um bei Freunden und Schülern des Verstorbenen Spenden zu sammeln. Dieser besteht aus: **Franz Stassen-Berlin, Luitpoldstr. 47; Otto Daube-Altenburg, Leipzigerstr. 1; Bruno Wieger-Zeitz, Weinberge 65.** Der Ausschuß wird die Spenden ordnungsgemäß verwalten und im Einvernehmen mit der Gattin und Tochter des Betrauerten die Errichtung des Grabmals anstreben.

Einzelspenden bitten wir direkt an das Bankhaus Kühne & Ernesti-Zeitz einzuzahlen und zwar mit dem Vermerk: „Zur Gutschrift auf Konto „Richard Sternfeld-Freundesdank"!" Wer sich bewogen fühlt, im Kreise von Freunden selbst eine kleine Sammlung zu veranstalten, lasse sich vom Schriftführer eine oder mehrere vorgedruckte Sammellisten schicken.

Richard Sternfeld-Freundesdank.
Schriftführer: Dr. Bruno Wieger, Zeitz, Weinberge 65.

Besprechungen.

Sub specie aeternitatis.

(Zwei Neuauflagen von Werken Robert Saitschicks.)

Zwei der bedeutendsten Werke Robert Saitschicks sind in Neuauflage erschienen: „Menschen und Kunst der italienischen Renaissance" (Beck, München) und „Genie und Charakter" (Hofmann, Stuttgart).

Im erstgenannten Werk gestaltet Saitschick jene unfaßbar reiche schöpferische Zeit italienischen Geisteslebens von innen heraus, die kurzweg mit dem Namen „Renaissance" bezeichnet wird, indem er mit knappen Strichen ihre bedeutendsten Vertreter festhält. Er entwirft geistige Abbilder von größter Eindringlichkeit. Im Gegensatz zu Burckhardt, den die kulturellen Zustände in erster Linie zur Darstellung reizen, geht Saitschick immer von der Persönlichkeit aus und dringt damit auf geradestem Wege in den geistigen Mittelpunkt jener Zeit. Für Saitschick schafft eben die Persönlichkeit auch das Zeitbild. — Wenn wir von der Zeit im Sinne eines geschichtlichen Abschnitts sprechen, halten wir uns imgrunde nur an ein ins Allgemeinleben hinausgeworfenes Bild der sie bestimmenden Persönlichkeiten. Im wahren Sinne bestehen Welt- und Kulturgeschichte nicht aus empirischen Tatsachen. Immer wird das Angesicht einer Zeit von den sie beherrschenden Geistern bestimmt. Und wenn auch diese in ihrem Wirken von überzeitlichem Wert und überzeitlicher Dauer sind, so verleihen doch nur sie das ihrer Zeit eigentümliche Gepräge. — So ist Saitschicks Buch keine Kulturgeschichte der Renaissance. Es ist ungleich viel mehr: In diesem Werke leben Seele und Geist der Renaissancenmenschen in ungetrübter Wahrheit auf. Und damit schauen wir das Bild jener Zeit ungleich tiefer und echter als dies durch das Mittel einer noch so in's Einzelne gehenden kulturgeschichtlichen Betrachtung geschehen könnte.

Mit letzter Zusammendrängung auf das Wesentliche, wie sie nur eine ungewöhnlich starke geläuterte Persönlichkeit zu erreichen vermag, entwirft der Verfasser seine Bilder und wird jeder einzelnen Persönlichkeit — seis Künstler, Philosoph oder Staatsmann — in ihrer oft schwer zu fassenden Eigenart gerecht. Kein Strich wird verwischt. In unerbitterlicher Klarheit stehen die Gestalten vor uns, durch den Geist der Wahrheit zum Leben erweckt. Ein Abbild, wie das von Michelangelo, macht manche allzubreite oder geistreich sich gebärdende und an der Oberfläche eitel verweilende Darstellung dieses genialen Künstlers überflüssig.

In seinem Werke „Genie und Charakter" bringt uns Saitschick mit einer einzigen Ausnahme deutsche Persönlichkeiten nahe. Eine einzigartige in höchstem Maße künstlerische Geschlossenheit weist vor allem der Aufsatz über Goethe auf. Die Deutschen sind an der Arbeit, Goethe als im Volke lebendig weiter wirkende geistige Kraft zu begraben, indem sie mit ihm einen ungeheuren Kult treiben, einen Götzen aus ihm machen und ihn damit der Sphäre der höheren Lebenswahrheit entziehen. So mancher glaubt heute die Pflicht zu haben, am geistigen Körper des genialen Dichters herumzustopfen und „Blößen" zuzudecken. Damit dient man einer großen Persönlichkeit nicht. Es ist diese Art geistloser Heldenverehrung höchstens ein Zeugnis für die erschreckende Ahnungslosigkeit, mit der solche Menschen den Erscheinungen genialen Geistes gegenübertreten. — Auch in diesem Falle läßt sich Saitschick nur vom Geist der Wahrheit leiten, der nur aus tiefster Selbsterkenntnis entspringen kann. Sein Goethe hat nichts mit dem litteratenhaften Bilde des

Dichters zu tun, wie es uns allen nur allzugeläufig ist. Das Bild des „heiteren Olympiers" versinkt und an seiner Stelle steigt das wahre Antlitz Goethes empor. In Saitschicks Goethedarstellung wird die tragische Natur des großen Geistes enthüllt und das tiefe Schweigen, worein sich Goethe während seiner letzten Lebensjahre hüllte, beginnt, eine erschütternde Sprache zu sprechen.

Die tiefe Beziehung des Verfassers zur Persönlichkeit Richard Wagners offenbarte sich schon in dem überaus feinen und tiefen Büchlein „Wotan und Brünnhilde" (Die Geburt der Seele). In seinem Buche „Genie und Charakter" gibt uns Saitschick ein gedrängtes Bild des genialen Tragikers, seines Charakters, seiner Persönlichkeit, seiner Kunst. Alle die scheinbaren Widersprüche dieses umfassenden Geistes verschwinden von dieser hohen geistigen Warte aus gesehen. Wir werden in die letzten Tiefen dieser unergründlichen Natur zurückgeführt und stehen erschüttert vor dem Fels einer überwältigenden inneren Einheitlichkeit, auf der dieser Künstler sein Leben und sein Werk aufbaute, und die bei einer solchen vielseitig begabten Natur nur möglich war durch den unerschütterlichen Glauben an seine göttliche Mission.

Wieviel ist über Shakespeare, eine der unfaßbarsten Erscheinungen menschlichen Geistes, geschrieben worden. Man lese die dreißig Seiten, die Saitschick über den englischen Dramatiker schreibt und frage sich, ob man schon ein so erschöpfendes Bild dieser proteïschen Künstlernatur erhalten hat.

Dasselbe wäre über die anderen Portraits auszusagen. Saitschicks Bücher unterscheiden sich tief von fast allen zeitgenössischen Werken. Eine lichte Klarheit zeichnet sie aus, die nichts mit der inneren Verworrenheit unserer Zeit zu tun hat. Eine Einfachheit im Ausdruck ist Saitschicks Sprache eigen, die in geradem Gegensatz steht zu den intellektuellen Wortkünsteleien einer selbstgefälligen Kasuistik. Eine Beschränkung des Stoffes auf das Wesentliche, ohne daß der Leser Lücken empfände, charakterisiert jedes seiner Werke. Ein unglaublich scharfer Intellekt dient hier gebändigt einem in genialer Stätheit aufs Geistige gerichteten Willen. Das bezeichnete Merkmal unserer Zeit, daß sie in all ihrem Wirken Wahrheit und Lüge durcheinander mischt und nicht den Mut zu strenger Grenzscheidung findet, haftet im Allgemeinen auch den besten modernen Erscheinungen auf geistigem Gebiete an. Immer lernen wir nur die getrübte Wahrheit kennen. — Und da unterscheiden sich Saitschicks Bücher von fast allen jetztzeitlichen Werken: Sie sind aus tiefster geistiger Innenschau entstanden und haben nichts mit unserer Zeit und ihrer Mode zu tun, auch dort nicht, wo sie mit unerbittlicher Wahrhaftigkeit dieser Zeit ins trostlose Angesicht leuchten. In Saitschicks Werken gibt sich die lautere Wahrheit kund, die sich immer einfach und klar äußert. Seine Sprache ist von einer durchsichtigen Tiefgründigkeit: Bei ihm ist das Wort noch im ursprünglichen Sinne „Wort" geblieben. Es ist eine Sprache, der eine höhere Wirklichkeit eigen ist. Im Ewigen sind ja Wort und Tat gleichgewertet. Alles entsteht aus dem „Logos". — Uns ist der Sinn des Wortes verloren gegangen, weil wir nicht aus dem Geiste leben. Wie könnte unsere Sprache, die das geistige Gewicht unseres Lebens ist, ihren tieferen Sinn sich bewahren? — Saitschick hat sich eine Sprache errungen im Ringen um den Geist. Sein sprachlicher Ausdruck ist der Ausdruck einer geläuterten Persönlichkeit. Und deshalb wird sein Wort wirken. Ob heute, ob morgen ist unwichtig. Seine Werke sind von überzeitlichem Werte. — Und nur solche überzeitlichen Werke sind es, die unserer schwerkranken Zeit bei einer geistigen Erneuerung zu dienen berufen sind. Denn in ihnen wirkt der Geist der Wahrheit lebendig fort, aus dem jede Erneuerung einzig hervorgehen kann.

R. Boßhart.

Ostwart-Jahrbuch.

Herausgegeben von Viktor Kubeczak. 1926. Breslau, Verlag des Bühnenvolksbundes.

Dieses Jahrbuch von 200 Seiten Großformat verlangt eine Leserschaft, die es mit ihrer geistigen Kost ernst nimmt, nicht nur in flüchtigen Nebenstunden ihres Arbeitstages etwas schlecken und schmecken will, sondern Nahrung aufnehmen, die innerlich verarbeitet werden muß, auch Gegensätzliches, das erst in der Geheimküche des eignen Kopfes den rechten Speisewert gewinnen kann. Dies gilt vornehmlich von den mannigfachen Aeußerungen verschiedenartigster Schriftsteller unserer Tage zu dem allgemein gefaßten Thema: „Dichtung und Christentum". Liest man darunter auch Namen wie Alfred Kerr, Heinrich Mann, Arnold Bronnen, so mag man die Weite und Buntheit der Anschauungen und Meinungen in diesem inhaltreichen Abschnitt von S. 139—199 wohl ungefähr schätzen! Gewiß, es kommt dabei manches Beachtliche und Bedenkenswerte zu Tage, aber auch an vielen Stellen wird es gar nicht Tag; der moderne Geist tastet im Dunkel, gerät auf Irrwege, verläuft sich in Sackgassen und verrät doch dabei die wunderbare Unruhe, die gerade heutzutage wiederum zum Religiösen hindrängt und die Erinnerung weckt, daß es noch so etwas gibt wie „Christentum". Freilich, was ist Christentum? Um ihm in der Dichtung nachzuspüren, müßte man darüber erst im Klaren sein. Da ist es dann wohl recht auffällig, daß nirgendwo in der Menge der Meinungen die Grunderwägung auftaucht, welche das Verhältnis des neuen Testamentes zum alten betrifft, als womit der Begriff des Christentums von vornherein über alle Zweifel und Widersprüche hinaus klargestellt sein würde. Einzig Else Lasker-Schüler, die Christliche Jüdin, bekennt sich mit Stolz zu Christus als Juden!— Und noch ein Anderes fällt Unsereinem auf: Bei all dem Hin- und Her-Raten, inwieweit Dichtung christlich sei oder sein könne, denkt keiner daran, daß es eine Dichtung „Parsifal" gibt. Diese einfache Tatsache sollte doch mindestens den Zweifeln Halt gebieten und zu ernstlicher Beachtung auffordern. Im Drama vom Gralssucher haben wir ja den „Christlichen Helden" in Person, welcher z. B. für K. Sternheim, als eine „contradictio in adjecto", ein so fraglicher Begriff ist; obwohl es schon in unserer geistlichen Dichtung heißt: „Mir nach spricht Christus, unser Held!" — Ganz das Selbe zeigt sich aber auch in den vielfach recht eindringlichen und anregenden Aufsätzen über Musik und Drama. Auch hier ein Aufgebot von Zweifeln und Fragen, von Erwägungen und Erklärungen aller Art, nur so gut wie keine Berücksichtigung dessen, was da ist, was wir haben: Wagners Drama und das Werk von Bayreuth. So leicht würde dadurch das Suchen zum Finden führen! Richard Benz bespricht geistvoll genug „das Wesen der deutschen Musik" auf sieben großen Seiten; er muß zuletzt doch noch auf Wagner kommen, und was er da äußert, fällt empfindlich ab in's Unerfaßte, Undeutliche, Oberflächliche: „die größte und ehrgeizigste Schöpfung des letzten Jahrhunderts" — was soll das heißen? Was will der Ehrgeiz beim Schaffen des Größten? Ein wunderlich Lob jedenfalls. Von Herzen kommt es schwerlich. Weiter: „Daß ein Gesamtkunstwerk nötig und möglich ist, heißt, daß der Geist in der einzelnen Kunst-Musik allein nicht mehr enthalten ist (?) — daß Wagner dies verstand, macht seine Größe aus, die ihn von der Verständnislosigkeit derer, die mit unzulänglicher absoluter Musik sich weiter mühten, so sehr unterschied." Also gut: Wagners Größe ist anerkannt. „Aber" — „es hat neben ihm andere gegeben, die den selben Schritt von der absoluten Musik zur dramatischen, nur anspruchsloser, vollzogen: von Weber bis Nicolai, Smetana und Wolf-Ferrari hat eine Oper gelebt, die auf alles Weltanschauungsmäßige, Übersinnlich-Geistige in der Musik verzichtete, das Wagner doch in der Theorie noch festzuhalten suchte (?), und

die gerade deshalb reiner, erfreulicher, bescheidener, und vielleicht auch die eigentliche Musik der Zukunft ist." —„Bescheidenheit, verlaß mich nicht!" Diese anspruchslose Zukunft ist also das Ergebnis der Einschätzung von Wagners Kunst im Kopfe eines Denkers. — Da lob ich mir doch den Dichter, Hanns Johst, der in seinem Aufsatz: „Von Sinn und Sendung des Theaters" die warmen Worte findet: „In Deutschland hat Richard Wagner das unendliche Verdienst, die Musik wieder zurück zu reißen aus der Koloratur ihrer Selbstgefälligkeit zum Dienst am Drama. Er ist der große Meister, der germanische Mythe, der dunkles Unterbewußtsein seines Volkes hineinzwingen möchte in die sakrale Bindung des Kreuzes." Der Schluß ist unglücklich gefaßt: weder das „hineinzwingen möchte" noch dies „sakrale Bindung" trifft das Rechte; aber es ist im Grunde doch recht gemeint, und es ist schon viel und verdient hervorgehoben zu werden, daß diese einzige Stimme im Chore der Schreibenden über der Schöpferischen überhaupt erklingt. — Übrigens aber: „Wagner-Bayreuth" — das muß doch ein arg heißer Brei sein, daß alle Katzen so scheu um ihn herumgehen! Nun, wir wollen dafür sorgen, daß er immer schön heiß bleibe; denn wir machen ja keine Katzenmusik! —

Hans von Wolzogen.

Vom Reichsehrenmal.

Herausgegeben unter Mitwirkung von Prof. Cornelius Gurlitt und Hofprediger Johannes Keßler von Karl August Walther. München, Georg D. M. Callwey. 35 S. Mit 6 Abbildungen. *M* 1.—.

Man könnte gewiß Besseres tun, als Ehrenmale schaffen, z. B. Ehre wieder herstellen! Immerhin: der Hauptgedanke der Schrift: ein „heiliger Hain" als Ehrenmal des Reiches für die gefallenen Krieger ist an sich gut und schön und ist zudem gut deutsch. Unsere Andacht gehört dem Walde. Auch ist es freundlich zu denken, daß im Umkreis an den Hain angeschlossen eine Siedelung sich bilden möge für die Kriegsbeschädigten. Damit ist zunächst die Gefahr vermieden, abermals nur wieder eine steinerne oder bronzene Phrase als Schreckbild der modernen Geschmacklosigkeit aufgerichtet sehen zu sollen. Es hat etwas Beruhigendes, daß der Hain auf das Denkmal in seiner Mitte erst warten soll, abwarten eine bessere Zeit für Deutschland und für die deutsche Kunst. Am Besten dann jedenfalls, wenn das Denkmal sich dem Charakter des Haines anschließt, nicht als künstlicher Fremdkörper in die Natur hineingezwängt wird. Daß aber, im Gegenteil, der aufgewachsene Hain alsdann dem fertigen Denkmal weichen solle, daß also der Hain selbst nur ein Denkmal auf Zeit, ein Provisorium wäre, ein abzuholzender Hain — also doch kein „heiliger"! — Das widerstrebt denn doch allzusehr dem natürlichen und dem deutschen Gefühle. Was ist das für ein Ehrenmal, das man wieder zerstören will! Gerade durch den weihevollen Hain hindurch soll man sich doch dem Denkmal feierlich nahen, wenn anders nicht der Hain als solcher genügt, und das andächtige Weilen in ihm nicht als die schönste Feier gilt. Verletzt es nicht noch heute unser deutsches Gemüt, daß einst der „heilige" Bonifatius geheiligte Bäume der heidnischen Sachsen fällte? Wohl dem Christentum zum Opfer, aber es war leider das römische, und der selbe Bonifatius war es, der den Hausmeier Pippin durch den Papst in Rom zum Frankenkönig „machen" ließ: der Beginn der ganzen blutigen Tragödie unseres Mittelalters! Malifatius! Wir wollen uns ihn nicht zum Vorbild wählen. Unser Herr Christus hat keine Bäume gefällt. Und wenn das Hermannsdenkmal im Teutoburger Walde uns als das schönste und erhabenste in Deutschland gilt, — worin liegt

der Zauber? Daß es aus der Mitte des heimatlichen Waldes sich erhebt, wie der höchste Wipfel seines heiligen Haines. Wird man den Wald ringsum abholzen wollen, damit das Denkmal recht preislich vor aller profanen Welt dastehe? — Nein, abwarten! Abwarten, solange als möglich und nötig! Der Natur es überlassen, den Hain emporwachsen zu lassen. Sie macht es sicher besser als jede rasche Kunst von heut und morgen. Wenn erst unser Volk und Reich sich soweit wieder erholt und erhoben hat, daß völkische Begeisterung künstlerischen Genie's neues Edelwerk zu schaffen vermag, von einer künftigen Hochwelle unserer Geschichte getragen: dann mag es Zeit sein, dem heiligen Hain einen geweihten Mittelpunkt zu geben. Aber diese Zeit ist noch fern. Viel zu hoch gestimmt klingt der Preis unserer heutigen Tage, den uns die Schrift anfangs vernehmen läßt. „Die erhebende Stunde, in der wieder Ruhe und stille Besinnung in die Gemüter zurückkehrt", ist wahrlich noch n i c h t gekommen, wie es dem Schreiber der Einleitung „scheinen will". „Deutschlands Handel und Industrie stehen im Zeichen der Reinigungsprozesse, Kunst und Litteratur erheben sich aus den Irrungen einer Zeit, die Stahl und Eisen oder Gold und Silber regierten, sie werden durchdrungen vom Geiste der Klarheit, Schönheit und Kraft — in Gotteshäusern und Tempeln (Tempeln? — Synagogen?) sammeln sich wieder andächtige Gemeinden, Ehrfurcht und Besinnung geben dem menschlichen Leben wieder Gehalt und Wert!" — Ach, wenn dem so wäre! — Gewiß, die Bewegungen zum Bewußtwerden, sie sind da. Wir dürfen hoffen, hoffen und wirken nach bestem Wissen und mit aller Kraft. Auch den Hain pflanzen als Stätte der Besinnung und Sammlung, der Andacht und Einkehr, Denkmal unserer ursprünglichen Art, Erinnerung an das, was einst von dieser Art war, was sie in Leben und Tod zu heldischem Ausdruck brachte, und Mahnung an das, was danach unsere völkische Pflicht ist und bleibt gegen eben diese unsere eigene Art. Nicht nur auf sein Denkmal wartet der heilige Hain, vor allem auf seine Gemeinde, sein Volk, das sich des Heiligtums würdig zeige, und dadurch erst es wahrhaft heiligt. Bäume pflanzen ist leicht, noch leichter befiehlt sich's sie zu fällen; aber auf die Saat in den Seelen kommt es an, woraus des Deutschtums Heldenhain erwachsen soll. —

Hans von Wolzogen.

Wilhelm Heeß: Raabe, seine Zeit und seine Berufung.

Berlin-Grunewald, Hermann Klemm A.-G. 228 S. Großoktav.
Geb. ℳ 6, broschiert und beschnitten ℳ 4.50.

Raabe, dessen Dichtung in so bedeutender Weise symbolisch ist, wird in diesem sehr fesselnden und anregenden Buche selber zu einer Art Symbol, nicht so sehr etwa seiner Zeit, als des Dichters i n der Zeit. Er, der das „frei hindurchgehen" so gern betont, ist auch durch die Zeit frei hindurchgegangen, und doch — ohne je sich an sie zu verlieren oder in ihr sich zu verirren — ist er mit ihr eigentümlich verbunden gewesen, d. h. er hat etwas, woraus sie hervorgegangen war, dem sie aber untreu geworden, in sich bewahrt, durch sie hindurch getragen, in eine Zukunft hinein, die — wenn sie einmal sich verwirklichen sollte, — erst recht die Zeit dieses frei hindurchgegangenen Dichters sein würde. Nicht eigentlich mit dem geistigen Auge hat er dieses eigentümliche Verhältnis seiner selbst zur Zeit durchschaut, aber um so untrüglicher mit dem Auge der S e e l e. Seine Seele wurzelte in der Heimat urdeutscher Art, insonderheit niedersächsischer Art, also im Volkstum, jenseits — unterhalb — aller politischen Oberfläche. Er konnte, geistig bedingt, gewisse politische Eindrücke und Meinungen seiner Jugendzeit nicht abstreifen, aber das war nicht das Wesen seines

Deutschtums. Dies lebte in den Bildern und Gestalten seiner Dichtung, und es war die artgebürtige Seele, welche darin lebte. Weil sie eben eine seelische Macht war, keine geistige Bemächtigung, so gab es auch für den Dichter keinen nüchtern entsprechenden Ausdruck für die Dinge der Zeit, vielmehr eine Umschreibung in „Bildrunen", Symbolen. Eben darin ward das scheinbar „Altmodische" zum Überzeitlichen. Dazu verhilft ihm sein tiefes, reines Artgefühl. Nur dies läßt sich nicht irre machen durch die Erscheinungen wechselnder Zeiten; es schaut in den Kern der Dinge, und was es da schaut, bleibt die Wahrheit für alle Zeit, da noch Kinder desselben Blutes leben. — Solche Gedanken und Einsichten, und was sich sonst reich und bedeutend daherum rankt, bietet dem Leser dies gehaltvolle Buch dar. Man könnte sagen, es führe etwas zu weit und breit in die Politik, da es sich gerade um den unpolitischen Dichter handelt; aber um ihn als den „frei durchgehenden" zu verstehen, war eine solche, übrigens besonders lichtvolle, Darlegung der äußeren Verhältnisse jener „unsichtigen" Zeit wohl unvermeidlich. Nur so mochte die erstrebte „Erkenntnis des verborgenen Deutschlands und seines Dichters" sich begründen lassen. Bedauerlich nur, daß es jetzt in die aufgeregten Tage gerät, welche von dem gemeinen Dunst der Fürstenberaubung erfüllt sind, was zum Mißbrauch gewisser scharfer Urteile des alten „Liberalen" von den 40er und 50er Jahren Anlaß geben könnte. Aber das geht ja vorüber und trifft den Verfasser so wenig wie den Dichter. Für uns bedauerlicher ist es, daß auch in diesem wertvollen Buche wiederum nichts zu spüren ist von dem Vorhandensein eines Richard Wagner, nicht in seiner Kunst, auch seiner Weltanschauung. So konnte der Satz geschrieben werden, daß Nietzsche der Einzige gewesen, der sich die Fähigkeit rettete, die Dinge mit den Augen des Geistes zu schauen" — daher er in die Berge flüchtete. Wir wurden auf den Hügel geführt. Raabe, sagt der Verfasser, blieb der treue Begleiter der Wanderer im Tale. Nun, das Tal — oder auch der Winkel — gehört zum Hügel, wie wir wissen. Darum kann Raabe auch unser Dichter sein. —

Hans von Wolzogen.

Musikalischer Streifzug.

Aus dem Schrifttum über Bach hebt sich ein Buch heraus, das geeignet ist, allgemeine Anregung zu geben: Dr. Hermann Keller schreibt über „Die Musikalische Artikulation, insbesondere bei Joh. Seb. Bach" (Heft 2 der Veröffentlichungen des Musikinstituts der Universität Tübingen, herausgegeben von Prof. Dr. Karl Hasse; Schultheiß, Stuttgart; 4 Mark). Hier beteiligt sich ein namhafter, im Berufsleben tätiger, aber auch theoretisch wirkender Fachmann mit seinem Spürsinn an der vielerörterten Aufgabe, dem musikalischen Vortrage seine Gesetze zu finden und seine Regeln zu geben. Zwar will uns der Ausdruck „Artikulation" nicht ganz einleuchten. Es handelt sich einfach um die richtige Auffassung, die aus einer Musik herausholt, was in ihr steckt. Man muß erfühlen, welche Teile zusammengehören, wo sich kleine oder größere Einschnitte ergeben, in welcher Weise die Töne zu verbinden oder zu trennen, auseinanderzuhalten oder von einander abhängig zu denken sind. Das Bewußtsein kann dem gefühlsmäßigen Erfassen sehr wohl Weisung geben, und so manches Ungute der phrasierende Übereifer verschuldet hat, gerade Kellers Buch zeigt so recht, wie lebendig solche Untersuchungen geführt werden können. Ihre Anwendung auf Bach fördert Grundlegendes zu Tage. Man wird nach Kenntnisnahme dieser Schrift endgiltig darauf verzichten, ihn im gedankenlosen Gleichmaß abzuspielen. Wir stellen Kellers Über-

legungen und Ergebnisse auf gleiche Stufe wie etwa Busoni, und wenn auch beide mit Widerspruch rechnen (und einander widersprechen), so gehört doch Kellers Versuch, den Fugenthemen des Wohltemperierten Klaviers und der Orgelwerke ihren Sinn zu geben, zu den ertragreichen Leistungen musikalischen Nachdenkens.

Soviel über Bach. Was aber auch andere Meister hervorbringen konnten, das tritt uns in seiner deutschen Gediegenheit aus der Sammlung „Organum" erfreulich entgegen. Im Herbststück 1924 haben wir dieses Unternehmen des Hauses Kistner und Siegel (Leipzig) nach Gebühr empfehlend eingeführt. Es handelt sich um ausgewählte ältere vokale und instrumentale Meisterwerke, die kein Geringerer als Prof. Max Seiffert in Berlin herausgibt. Der Titel „Organum" weist darauf hin, daß es sich nicht um eine neue rein wissenschaftliche Sammlung handelt, sondern um die Bestimmung praktischen Gebrauchs. Jedes Stück ist einzeln käuflich. Vier gesonderte Reihen sind vorgesehen. Geistliche Gesangmusik (evangelische und katholische); weltliche Gesangmusik; auf der anderen Seite Kammer- und Orgelmusik. Zu den bisherigen Nummern sind nun in der kammermusikalischen Abteilung sechs neue hinzugekommen, die einem in ihrer Schlichtheit, Ehrlichkeit, Innerlichkeit warm ums Herz machen. Den bleibenden Kunstwert des Ausgewählten haben ja überhaupt wiederholte Aufführungen erwiesen, bei denen man Erfahrungen über die lebendigen Eindrücke sammeln konnte. Ein Vorzug ist auch daß die Ausgabe den vollständigen Aufführungsstoff mitsamt dem feinsinnigen Cembaloanteil gebrauchsfertig darbietet. Vor uns liegt von Johann Philipp Krieger eine liebliche, keineswegs schwierige Sonate für zwei Geigen und Generalbaß, bestimmt für eine fürstliche Tafelmusik oder „sonsten bei einem Musik-Kränzlein." Wer sich die allgemeine geschichtliche oder auch nur musikgeschichtliche Lage von 1688 vorstellt (deutsches Land, deutsche Art aufs schwerste bedroht) zu dem wird das Werk um so bewegender sprechen. Vom jüngern Georg Gebel, der 1709—1753 in Rudolstadt lebte, hat Seiffert zwei Triosonaten (für zwei Geigen oder Flöten und Cello) vorgelegt, deren köstliche motivische Einfälle und leicht eingängliche Melodien zum „galanten Stil" der folgenden wiederum ganz anders gearteten Zeit überleiten. Violintechnisch bemerkenswert und durch einen gewissen größeren Zug ausgezeichnet ist das Trio von Christoph Förster (1693—1745). Der auch als Liederkomponist hochgeschätzte Philipp Heinrich Erlebach (1657—1714) zeigt, was die Orchestersuite des 17. Jahrhunderts leisten konnte. Die beiden fünfstimmigen Werke von 1693 (natürlich nicht mit Massenbesetzung) überraschen geradezu durch die rhythmische und melodische Fülle; stellenweise auch durch feine Stimmführung. Die Preise der hier empfohlenen 6 Nummern liegen zwischen 3 Mark 50 und 6 Mark 50.

Das neue Beethoven-Jahrbuch, das Adolf Sandberger in München (bei Benno Filser in Augsburg) herausgibt, enthält sehr wertvolle Beiträge. So einen Überblick über das Beethoven-Schrifttum 1914—23. Irmgard Leux, die Verfasserin eines Buches über Beethovens Lehrer Neefe, berichtet über Wege und Ergebnisse ihrer Forschung. Heinrich Rietsch und Theodor von Frimmel steuern Einzelstudien bei. Daß die Abhandlung von Immanuel Faißt über die Klaviersonate bis auf Ph. E. Bach endlich allgemein zugänglich gemacht wird, hat guten Grund: obwohl 1845 geschrieben und im Stofflichen überholt, kann Faißts unbestechlich strenge und sachliche Betrachtungsweise nicht veralten. In den Bereich des Bayreuther Meisters führt eine Arbeit des Freiherrn von Waltershausen „Zur Dramaturgie des Fidelio". Sie weist an Hand des dramatischen Befundes die tiefe Beseelung nach, mit der Beethoven seine Personen erfüllte, die meisterhafte Überlegenheit, mit der er die Zusammenhänge der Handlung sich auswirken ließ. Wenn sodann Wagner immer wieder auf den symphonischen Stil Beethovens weist, so oft

er sich zum großen Symphoniker bekennt, so geht diesen Beziehungen höchst erfolgreich Alfred Lorenz nach, der ja den Lesern durch sein Werk über den Ring bekannt ist (auch das Tristanbuch steht in naher Aussicht!) Die Untersuchung, die er über die Durchführung des Allegros der Eroica anstellt, sollte gerade im Bayreuther Kreise zur Kenntnis genommen werden! Denn zu ihren Ergebnissen gehört der Satz: Die Formen des Wagnerschen Stils — die Lorenz gefunden und festgestellt hat — sind nicht in der vorausgegangenen Oper, sondern in der Symphonie Beethovens verwurzelt. Also ist Wagners Behauptung, die Symphonie habe sich in sein Drama ergossen, auf wissenschaftlichem Wege als wohlbegründet und wahr erwiesen. — Der Preis des Beethovenjahrbuchs beträgt bei 227 Seiten nur 10 Mark (geb. 12 Mark). Der zweite Band des neuen Beethoven-Jahrbuchs, der soeben erschienen ist, berührt uns vor allem vermöge eines Aufsatzes zur neunten Symphonie von Professor Dr. Otto Baensch, den unsere Leser wohl aus dem Bayreuther Festspielführer von 1925 kennen. Diesmal gelten seine Untersuchungen nicht dem Bau des Werkes, sondern geschichtlichen Feststellungen, die namentlich den überlieferten Wortlaut einiger Bezeichnungen betreffen, von denen teilweise die Wiedergabe abhängt. Der Mitteilung und allgemeinen Verbreitung wert ist z. B. Folgendes: Die Metronomangaben der großen Breitkopf und Härtelschen Ausgabe dürfen bis auf zwei den berechtigten Anspruch erheben, die von Beethoven selber festgesetzten zu sein. Fehlerhaft sind die für das „Presto" des zweiten Satzes: Ganzes = 116 und die für das Anfangspresto des Finales: Dreiviertel = 96. Es muß im Sinne Beethovens statt dessen heißen: im ersten Fall Halbes = 116, im zweiten: Dreiviertel = 66. Dringend zu wünschen ist, daß die Dirigenten ihre gedruckten Partituren, die Hörer ihre Auszüge demgemäß berichtigen mögen! Den Streit, ob Wagners Lesart, was die Mode „frech" geteilt, berechtigt oder nicht berechtigt sei, entscheidet Baensch so, daß „frech" wahrscheinlicher nach Beethovens Sinne ist, als „streng". Unser Bayreuther Meister steht wieder einmal in einem Punkte, der Anlaß zu Angriffen gab, gerechtfertigt da. Solange nämlich Beethovens gedruckte Partitur nicht nachgewiesen ist, und wenn sie an der Stelle keine Verbesserung von seiner Hand enthält, darf das „frech" nicht einfach unterdrückt werden. Wo käme man sonst hin? Anordnungen, die ein Verfasser nachweisbar mit klarer Überlegung traf, sind verbindlich. Dazu gehören nach Baenschs Auffassung auch die verlangten Wiederholungen im Scherzo. — Aus dem weiteren Inhalt des zweiten Jahrbuchbandes nennen wir: Robert Lach: Die Vogelstimmenmotive in Beethovens Werken; Ernst Bücken: Die Lieder Beethovens; Max Unger: Beethoven und das Wiener Hoftheater im Jahre 1807; Arnold Schmitz: Cherubinis Einfluß auf Beethovens Ouvertüren; Adolf Sandberger und Philipp Losch beurteilen und verzeichnen das neueste Beethovenschrifttum. (Preis dieses Bandes von 200 Seiten: 8 Mark; geb. 10 Mark.) Wiederholen möchten wir die Empfehlung des bei Quelle und Meyer in Leipzig erschienenen großen Werkes „Der junge Beethoven" von Prof. Dr. Ludwig Schiedermair in Bonn (mit 20 Kupferdrucktafeln, 3 Handschriftnachbildungen und einer Notenbeilage von 54 Seiten). Die allgemeinen und die musikalischen Verhältnisse, sowie die ganze Umwelt, die sich mit Beethoven verband, alles erscheint wesentlich anders und anschaulicher als bisher. Die Verehrer Liszts wird es freuen, zu erfahren, daß ein neues Klavierheft in der altbekannten Cottaschen Ausgabe erschienen ist (Neue, unter Leitung Hans Joachim Mosers veranstaltete Folge; Nr. 902; 31 Seiten, 2.50 Mk.). Als Herausgeber wirkte Waldemar Lütschg, der deuschrussische Klavierspieler, der in Berlin an der staatlichen Hochschule für Musik unterrichtet. Seine feinsinnige Auswahl entschied sich für „Tröstung", „Notturno" (der Liebesträume), das „Petrarca-Sonett"

und die Quellenmusik aus den Pilgerjahren, und eine Konzertetude; gewiß lauter Stücke, die in Liszts Eigenart anregend einführen. Druck und Ausstattung sind mustergiltig; das Notenbild ist keineswegs „instruktiv" überladen. Für dieselbe Sammlung hat Walter Rehberg eine ausgezeichnete Händelgabe zusammengestellt.

Dr. Alfred Orel veröffentlichte in Hartlebens Verlag (Wien) 33 „Wiener Musikerbriefe aus zwei Jahrhunderten" (Österreichische Bücherei Bd. 14; Preis 2.50 Mark), die uns persönliche Stimmungen, leidvolle und freudige, und zugleich viel Gegenständliches aus der Donaustadt zu eindrucksvollem Gesamtbilde vereinigt darbieten. Keineswegs beschränkt sich die Sammlung auf Meister, die in Wien geboren waren oder sich dort niederließen. So ist auch R. Wagner mit Briefen aus dem Jahre 1863 vertreten. Die Kaiserin Elisabeth hat damals allein vom ganzen Hofe zwei seiner Konzerte besucht. Außer den großen Meistern von Gluck bis Hugo Wolf finden wir Namen von geschichtlichem Klang, wie Hesse, Neukomm, Czerny, Kreutzer, Sechter und manche andere. In der sonst gut geschriebenen Einleitung begegnen wir einer Gegenüberstellung von Liszt und Klara Wieck, die nicht stichhält: Liszt gehörte keineswegs zu den Virtuosen, die ihre Kunst „nicht in den Dienst eines andern Meisters stellten".

Hier wollen wir, weil von persönlichen Zeugnissen und von der Alt-Wiener Luft die Rede ist, noch ein prächtiges Buch einreihen, das unendlich viel in Erinnerung ruft: wir meinen die eigene Lebensbeschreibung von Wilhelm Kienzl, dem Komponisten des Evangelimanns. Mit dem Titel „Meine Lebenswanderung" ist sie bei J. Engelhorns Nachfolger in Stuttgart erschienen. Man staunt über die Fülle des Durchlebten, des ernst Erschauten. Da sich Kienzl früh von Wagners Kunstwerk begeistern ließ, kam er mit dem Meister selber in mannigfache Berührung, und was uns darüber erzählt wird, macht den Eindruck des Zuverlässigen. Wir erfahren manche Einzelheit, so Wagners Vorliebe für die fünfstimmige Bmoll-Fuge des wohltemperierten Klaviers. Der leidenschaftliche Ausbruch, der einmal über Kienzl erging, erklärt sich durch die äußerst gespannte musikalische Lage: Wagner war im Namen Mendelssohns, Schumanns, Brahmsens tatsächlich in deutschen Landen verfehmt. Die Gerechtigkeit, die wir jetzt austeilen, ist keine Kunst; damals ging es hart auf hart. Übrigens hat Kienzl gerade die Erlebnisse in Wahnfried schon früher veröffentlicht. Besonders bemerkenswert sind die Urteile über jene Aufführungen Wagnerscher Werke, die er im Auslande hörte. Dankenswert bleiben die Feststellungen über Emilie Heim in Zürich. Zum Bilde Hanslicks steuert die Prüfungsgeschichte S. 69/70 Züge von übermächtiger Komik bei. Aus Kienzls Erzählungsweise gewinnt man den Eindruck, daß sie sachlich rein getönt, nie unsachlich gefärbt ist. Deshalb eröffnet das umfangreiche Buch (mit Verzeichnis 344 Seiten; geb. 18, in Halbleder 24 Mark) zugleich mit dem Reize des Selbstbekenntnisses eine reiche Quelle musikgeschichtlicher Belehrung. Anschaulich tritt uns z. B. der Idealismus des Beethovenverehrers Mortier de Fontaine entgegen. Er muß als Pianist und Lehrer etwas Ursprüngliches gehabt haben: die Heranbildung des Gesangtons auf dem Klavier durch Spielen von Liedern, die der Lehrer am andern Instrumente begleitet, ist einzig! Auch hervorragende Männer anderer Gebiete ziehen an uns vorüber; so Peter Rosegger, mit dem Kienzl wie Friedrich von Hausegger eng befreundet war; oder der urwüchsige Rud. Falb. Zahlreiche Briefstellen beleben die Darstellung und geben ihr urkundliches Gepräge. Der Bericht über die eigenen Werke ist in besondern Zusammenhang verwiesen; niemals wird der Verfasser sonst mit ihnen vordringlich. Ein ausführliches Werkverzeichnis, zu dem sich auch viele Bearbeitungen gesellen (Auszüge in der Universaledition!) vervollständigt den Teil, der vom eigenen Schaffen handelt. Erinnert sei

auch an die schriftstellerischen Werke Kienzls, z. B. sein charaktervoll durchgeführtes Wagnerbuch (Sammlung: Weltgeschichte in Charakterbildern; München, Kirchheim, 1904; reich illustriert). Endlich ist zu erwähnen, daß der Verlag die „Lebenswanderung" ungewöhnlich fein ausgestattet hat: eine wahre Augenweide!

Aus Gustav Bosses Deutscher Musikbücherei sei nochmals die Lebensbeschreibung des Peter Cornelius, von Karl Maria Cornelius erwähnt (Bd. 46 und 47); sie ist mit seltenen Bildern, Nachbildungen und Bildnissen geschmückt. Die ausführliche Schilderung der Lebenswege des „Wort- und Tondichters" vermittelt eine Fülle lebensvoller Eindrücke. Man lese z. B. über die Reise von Wien nach Mainz (I, S. 373 ff.) zur Vorlesung der Meistersinger! Was das Verhältnis zum Bayreuther Meister betrifft, so sei es gestattet, hier eine gesprächsweise Bemerkung wiederzugeben: ein Unbeteiligter, der nicht in der Wagnerbewegung steht, äußerte, daß ihm die Biographie gerade für Wagner zunehmende Sympathie eingeflößt habe. Auf das Jahr 1926 hat Bosse übrigens wieder einen Almanach herausgebracht, der über 400 Seiten umfaßt, 45 Abbildungen und Kunstblätter enthält und dabei gebunden nicht mehr als 6 (in Ganzleinen 7) Mark kostet. Diesmal sind die Beiträge einheitlich auf das dankbare, unerschöpfliche Hauptthema der Wiener Musik abgestimmt. Die Zeiten Haydns, Mozarts, Beethovens, Schuberts werden mit ihren verschiedenen Gestalten lebendig. Aus der Fülle der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts strahlt uns auch der Schöpfer des Tristan und der Meistersinger entgegen und zwar hat Dr. Wilhelm Kienzl, ein Urbesucher der Bayreuther Festspiele, zusammengestellt, was Wagner mit seiner Kunst in Wien Schönes erlebt und Widriges durchgemacht hat. Eine längere Arbeit befaßt sich mit der Wiener Kritik, in der es ja auch glückliche Ausnahmen gab (außer den glänzenden Leistungen eines Hugo Wolf sei nur an Theodor Helm oder Max Vancsa erinnert). Auch musikalische Erzählungskunst, musikalische Dichtung ist in diesem Almanach bestens vertreten. Dagegen können wir uns mit dem Schaffen des bildenden Künstlers Hans Wildermann nicht so recht befreunden.

Im ersten Heft des neuen Jahrgangs „Musica Divina" (Wien, Verlag der Universaledition), macht Prof. Franz Moißl die erfreuliche Mitteilung, daß sich in Wien ein Brucknerbund zusammengetan habe; wenn sich ihm, wie es den Anschein hat, weitere Vereinigungen anschließen, so rückt das Ziel eines Allgemeinen Brucknerbundes in greifbare Nähe (vergl. auch Heft 4 jener Zeitschrift). Einem weiten Leserkreise, sofern er nur ernsten Fragen zugewandt bleibt, bietet Dr. Alfred Orel ein neues, nachdrücklicher Empfehlung wertes Brucknerbuch größeren Umfanges dar: „Anton Bruckner; das Werk, der Künstler, die Zeit (Hartlebens Verlag, Wien und Leipzig; 254 Seiten Großoktav). In wohldurchdachter Anordnung zieht der Verfasser zunächst die Querschnitte durch Bruckners Schaffen und gibt zusammenhängende Aufklärung über seine Harmonik, Thematik, Rhythmik und Stimmführung, dann über sein Orchester, über die symphonische Form, zuletzt über die Gattungen seiner Gesangmusik. Bei der Harmonik sind wir gleich mitten in der Sache, und in meisterlicher Beherrschung des weitschichtigen Stoffes behandelt der Wiener Dozent die harmonische Folgerichtigkeit bei Bruckner. Treffend sind die Beobachtungen z. B. über Wesen und Bedeutung der Chromatik, über die einzelnen Akkordgebilde, denen der Symphoniker so ursprüngliche Wirkungen zu entlocken weiß. Die Formen des Brucknerschen Rhythmus sind in ihrem einzelnen wie in ihrem gleichzeitigen Auftreten scharf erfaßt. Wo es sich um fließende Form handelt, betont Orel mit Recht die Erfindung von Mitteln, welche jede Stockung verhindern. Das Auseinandertreten der Gegensätze aber findet seine natürliche Erklärung, sobald man größere Formzusammenhänge überblickt, wie es Alfred

Lorenz bei Wagner lehrt. „Die innere Ordnung wird vielleicht gerade in den Schlußsätzen bei genauer Betrachtung am deutlichsten." Im Abschnitt über die Orchesterfarben bemerkt Orel, daß ein Instrument selten auf lange Zeit ununterbrochen „solistisch" hervortrete. Vielleicht wäre es richtiger, einen solistischen Eindruck überhaupt in Frage zu stellen. Dem betrachtsamen Teile folgt eine warme Darstellung alles dessen, was zum Leben und Kämpfen Bruckners gehört. Der Anhang bringt in dankenswerter Weise Stammbaum, Schrifttum, Namen- und Sachverzeichnis und schöne, übersichtliche Tafeln der Werke und zur Lebensgeschichte Bruckners. Schließlich beantragt der Verfasser, von 1927 an (weil der Tondichter „frei" wird) eine wissenschaftliche Gesamtausgabe durchzuführen, welche ohne falsche Rücksicht Eingriffe und Übergriffe der „Freunde" klarlegt und den Wortlaut der Partituren nach den Absichten des Schöpfers ausgestaltet. Inzwischen tritt aus der ersten Periode von Bruckners Schaffen immer wieder Neues herrlich zu Tage. So der 112. Psalm für Doppelchor und Orchester, der im letzten Monate der Linzer Lernzeit (Juni 1863) entstand; der Lehrer hat ihn aber nicht mehr begutachtet. Der Klavierauszug ist als Nr. 6688 in der Wiener Universaledition erschienen; als Herausgeber zeichnet Josef V. Wöß. Das Werk erlebte durch den Brucknerbiographen Prof. Max Auer in Vöcklabruck seine Uraufführung. Gewaltig fluten die Harmonieen des Doppelchors dahin, und unbeschreiblich schwungvoll ist die vierstimmige Fuge in der Mitte.

Noch ein anderes Gebiet möchten wir berühren: über „Unser Volk und sein Lied" berichtet und unterweist das zweite Frühlingsheft 1925 der Zeitschrift „Deutsche Bauern-Hochschule" (herausgegeben von Bruno Tanzmann in Hellerau bei Dresden). Wir finden da nicht allein gute Ansichten vertreten, sondern eine Übersicht des einschlägigen Schrifttums zusammengestellt, die besser als lange Worte zeigt, wie sich die Bestrebungen der Liedpflege ausdehnen; warme Empfehlung verdient die Singgemeinde des Finkensteiner Bundes. Wer für edles Lied ein Herz hat, dient dem ganzen Volke und wehrt dem Andrang volksfremder, überkünstelter Musik. Unsre Meister haben immer gerne bekannt, welche Kräfte sie aus dem Volksboden zogen.

Dr. Karl Grunsky, Stuttgart.

Der Weimarer Führer.

Treu der bisherigen Überlieferung hat der Verlag von Georg Niehrenheim in Bayreuth auch zu den Weimarer Festspielen einen Führer herausgegeben, der es an reichhaltigem Stoffe, vielseitiger Anregung, anschaulicher Ausstattung nicht fehlen läßt. Als Herausgeber waren tätig: Paul Pretzsch, Mitglied des Ehrenpräsidiums, und Otto Daube, erster Vorsitzender des Bayreuther Bundes der deutschen Jugend; dies ist der Verband, für den die geschlossenen Aufführungen vom 18. bis 20. Juli stattfanden. Auch die Festspielverwaltung selber steht hinter dem Führer. Der erste Gesamteindruck ist überaus günstig, und die Befassung mit den einzelnen Beiträgen befestigt die Überzeugung, daß wir eine Leistung vor uns haben, der im Hinblick auf Zusammenarbeit wie in allen ihren verschiedenen Bestandteilen ein glückliches Gelingen nachzurühmen bleibt: weit über die zeitliche Dauer der Festspiele reicht der Wert dieses gediegenen Buches.

In Meister Siegfrieds Schaffen führt Paul Pretzsch ein, dem wir ja das volkstümliche bei Breitkopf und Härtel erschienene Buch über Siegfrieds Werke verdanken. Im allgemeinen Aufsatz über Siegfried Wagner und das musikalische

Drama folgt er dem Werdegang des Tondichters und zieht die Summe seiner Schöpferkraft. Was hiebei gelegentlich gegen einen Vertreter der Musikwissenschaft verlautet, ist gewiß jedem von uns aus der Seele gesprochen; denn seltsamerweise hat gerade dem lebendigen Schaffen gegenüber die neue, mit großen Geberden und empfehlenden Tönen arbeitende Wissenschaftlichkeit zum Teil erstaunlich versagt — man denke nur an Kretzschmars Beurteilung Richard Wagners und Bayreuths. Als kundiger Führer geleitet uns Pretzsch ferner durch die beiden Werke Siegfrieds „Bärenhäuter" und „Sternengebot", die in Weimar zur Aufführung ausgewählt wurden. Reizend sind Michael Georg Conrads Verse anläßlich der Münchener Erstaufführung des Bärenhäuters. Rosa Eidam, deren Treue uns allen wohlbekannt ist, erzählt in ihrer hübschen Art von ihrer Bärenhäuterfahrt, die sie 1911 nach Weimar führte. An Hand neuer brieflicher Urkunden beleuchtet Günther Wahnes (Weimar) die erzieherische Tätigkeit Heinrichs von Stein im Hause Wahnfried, die mit dem Jahre 1879/80 keineswegs abgeschlossen war; als Mentor stand der Erzieher seinem Zögling noch lange zur Seite. Mit anerkennenswerter Offenheit wird von der Verschiedenheit berichtet, wie sie in den Naturen des jungen lebenheischenden Siegfried und des ungewöhnlich ernsten, zurückhaltenden Denkers begründet lag. Dieser Beitrag ergänzt in wertvoller Weise das im Bayreuther Führer von 1924 über Heinrich von Stein Vorgebrachte. Eine dankenswerte, übersichtliche Besprechung des gesamten Schrifttums über Siegfried Wagner, nebst dem genauen Verzeichnisse der Werke selber, gibt Herbert Müller (Steglitz). Als ersten Vorkämpfers wird nach Gebühr des unvergeßlichen C. Fr. Glasenapp gedacht. — Sehr erwünscht muß den Lesern, die an den Bayreuther Gedanken herantreten, der Rückblick sein, den Prof. Richard Sternfeld aufs erste Halbjahrhundert der Bayreuther Festspiele wirft. Ton und Inhalt sind gleich vorzüglich. Außerdem wird mit Fug und Recht hervorragender Persönlichkeiten des Bayreuther Kreises gedacht: Gerhard Hundt (Darmstadt) widmet Houston Stewart Chamberlain schlichte Worte innigen, dankbaren Verständnisses, und über Franz Stassen, den großen Künstler, trägt Ernst Daube alles Wissenswerte mit warmer Liebe zusammen.

Die Brücke von Bayreuth nach Weimar schlägt Otto Daube. Es ist beim Hin- und Herwogen seelischer Bewegungen natürlich ebenso denkbar, daß man sie von der Weimarer Seite aus betrete. Über das Weimarische Hoftheater berichtet als Berufener Intendanzrat Karl Eilers. In der Geschichte dieser einzigartigen Bühne leuchten Goethe und Schiller, glänzt uns Liszt entgegen, dem noch eigens ein Abschnitt aus jenem Buche unserer ehrwürdigen La Mara gewidmet ist, das der „Glanzzeit der Weimarer Altenburg" gilt. Die Hochbetagte, der wir treuen Gruß entbieten, verbindet mit ihren Erinnerungen alte und neue Zeiten. Einen Besuch bei ihr, vom November 1925, schildert Otto Daube. — Den Gedanken allgemeiner deutscher Festspiele, die musikalisches Drama, Oper und Schauspiel in sich schlössen, führt Prof. Dr. R. Freiherr von Lichtenberg in überzeugenden, eindringlichen Worten vor Augen: alles was Gestalt gewinnen soll, muß ja zuerst den Sinn erfüllen und Gesinnung werden, ehe es Boden und Bahn der Tat und Wirklichkeit berührt. Eine gewisse Erfüllung bringt ja schon der diesjährige Weimarische Sommer, der auf dem Gebiete des Schauspiels einem noch immer nicht nach Verdienst geschätzten Dichter, Friedrich Lienhard, Licht und Sonne spendet. Seiner Persönlichkeit, wie sie zur Reife gedieh, seinem großartig vielseitigen Schaffen, das den Lyriker, den Erzähler, den Forscher, den Dramatiker offenbart, hat Ernst Daube in einem sorgfältig behandelten Beitrag ein schönes Denkmal gesetzt. Über den „Münchhausen" insbesondere steuert Dr. Konrad Dürre eine lebens- und verständnisvolle Sonderbetrachtung bei. — Nun gelangt auch endlich eine dramatische Dichtung Hans v. Wol-

zogens vor die Öffentlichkeit. In seine ganze, ebenso reichgegliederte als wohlgeordnete, harmonisch ausgeglichene Geisteswelt führt eine längere Umschau von Prof. Arthur Prüfer ein. Dazu kann man den entsprechenden Abschnitt im Festspielführer von 1924 vergleichen. Ein kleiner Irrtum ist Prüfer unterlaufen: die wichtige deutschkirchliche Schrift mit den Thesen zum Deutschchristentum ist nicht in Berlin, sondern bei Th. Weicher in Leipzig erschienen (die Berichtigung möge zur Beschaffung anregen). Das Religiöse tritt bei Hans von Wolzogen Richtung gebend hervor und durchdringt auch den für Weimar bestimmten Longinus. Außerdem aber hat Wolzogen dem hier besprochenen Buche selber seine Mitwirkung geliehen, indem er ihm ein Geleitwort mitgab und der deutschen Jugend den von Helena Wallem begründeten biographischen Wagnersaal in Bayreuth ans Herz legt. Geschichte, Werden und Wachsen des Bayreuther Bundes der deutschen Jugend schildern uns Otto Daube und Herbert Müller.

Die bewährte Einrichtung des Führerbuchs bringt es mit sich, daß auch der Weimarer Spaziergänge und Ausflüge gedacht ist (von Regierungsrat Dr. J. Ochß, Weimar). Dem Verzeichnisse der Mitwirkenden sind nach bisheriger Gepflogenheit die Bildnisse beigegeben. Diese und der reiche Bildschmuck, der den Text durchzieht, erweiterten den Führer auf etwa 240 Seiten, für welche der Preis von 3 Mark äußerst wohlfeil angesetzt erscheint. Möge dem Buche seine Bestimmung und seine Sendung zu erfüllen vergönnt sein!

Dr. Karl Grunsky, Stuttgart.

Bayreuth und Draußen.

Semesterberichte des A. R. W. V. Leipzig.

S.-S. 1925. 25. Juli 1925. „Eutritzscher Gosenschänke". Wiedereröffnung des suspendierten A. R. W. V. unter zahlreicher Beteiligung der A. H. A. H. — W.-S. 1925/26. 6. Nov. 1925. „Hotel Böhme". I. Semesterfitzung. Vorstandswahlen: H. Kabisch *, E. Seifert ** (Schriftführer), G. Herrmann *** (Kassierer). 24. Nov. 1925. II. Semesterfitzung. Musikalische Vorträge (Schubert, Brahms). 15. Dez. 1925. III. Semesterfitzung (Weihnachtsfeier). Musikalische Vorträge (u. a. Stücke aus dem „Weihnachtsoratorium" von J. S. Bach). 12. Jan 1926. IV. Semesterfitzung. Vortrag von A. H. A. H. Dr. Steinitzer: „Unveröffentlichte Briefe Richard Wagners". 19. Jan. 1926. V. Semesterfitzung. Konvent. 26. Jan. 1926. VI. Semesterfitzung. Konvent. 9. Febr. 1926. VII. Semesterfitzung. Vortrag von A. H. A. H. Prof. Dr. Prüfer: „Richard Wagner" (13. Febr. 83 †). Musikalische Vorträge aus dem „Ring des Nibelungen". 23. Febr. 1926. VIII. Semesterfitzung. Vortrag von Vb. Korn: „Die Minnesänger im Tannhäuser". — S.-S. 1926. 11. Mai 1926. I. Semesterfitzung. Vorstandswahlen: H. Kabisch *, E. Seifert ** (Schriftführer), P. Korn *** (Kassierer). Vortrag von A. H. A. H. Prof. Dr. Prüfer: „Richard Wagner und das deutsche Volkslied". 18. Mai 1926. II. Semesterfitzung. Vortrag von Vb. Daube: „Siegfried Wagners „Bärenhäuter"" (mit Erläuterungen am Klavier). 5. Juni 1926. Traditioneller Exbummel nach der Gosenschänke in Eutritzsch als nachträgliche Feier des Geburtstages Richard Wagners. 8. Juni 1926. III. Semesterfitzung. Vortrag von Vb. Korn: „Von der Meistersinger holdseligen Kunst". 22. Juni 1926. IV. Semesterfitzung. Vortrag von A. H. A. H. Prof. Dr. Prüfer: „Die Meistersinger". 6. Juli 1926. V. Semesterfitzung. Vortrag von A. H. A. H. Dr. Heuß: „Carl Maria von Weber und Richard Wagner in ihrem künstlerischen Zusammenhang". 17.—20. Juli 1926. Offizielle Teilnahme der Vorstände des A. R. W. V. an den „Deutschen Festspielen" in Weimar zu Ehren des Ehrenmitgliedes des A. R. W. V. Leipzig Herrn Freiherrn von Wolzogen. 27. Juli 1926. VI. Semesterfitzung. Vortrag von Vb. Seifert: „Bericht über die deutschen Festspiele in Weimar".

In den Sitzungen wurde anschließend an die Vorträge immer noch ein geselliges Beisammensein in studentischer Art gepflegt.

Außerdem fanden aller 14 Tage bei A. H. A. H. Prof. Dr. Prüfer regelmäßig Lese-

abende statt, in denen „Der Bärenhäuter" und „Das Sternengebot" von Siegfried Wagner behandelt wurden.

Die offizielle Anschrift des A. R. W. V. ist: Leipzig-Gohlis; Hotel „Böhme", Gohliser Straße 47.

Leipzig, Juli 1926. H. Kabisch*.

Jahresbericht des Richard Wagner-Vereins deutscher Frauen (E. V.) 1925.

Aus den Ortsgruppenberichten sei hier mitgeteilt, was noch nicht in einzelnen Meldungen in den B. Bl. 1925/6 angezeigt worden war.

Bayreuth. Im Jahre 1925 erhöhte sich die Mitgliederzahl von 39 auf 55, es gingen an Beiträgen 261 ℳ ein. Hiervon wurden 170 ℳ schon im August an die Staatsbank eingezahlt, die übrigen Mitglieder und ihre Beiträge wurden erst später gewonnen. Am 3. April fand ein Konzert zum Besten der Stipendienstiftung statt, das einen Reingewinn von 245 ℳ brachte, von welcher Summe 70 ℳ mit Genehmigung von Frau Strauß zum Erwerb zweier Festspielkarten für Bayreuther Stipendiaten verwendet wurden. Von Bayreuther Hotels und Privaten wurden an 12 Stipendiaten unentgeltlich für 10 Tage Nachtquatier und Frühstück, sowie fast ebensovielen freier Mittagstisch gewährt. — Die Ortsgruppe veranstaltete in diesem Winter 2 musikalische Tees: Am 1. Januar 1 Trio von Beethoven, Schillers Ideale, Lieder und Arie von Mozart, Lieder von Hugo Wolf, Tannhäuser-Ouverture auf 2 Klavieren (Frau Geheimrat Thode, Herr Kapellmeister Kittel), am 1. Mai Trio von Schubert, Szene aus Goethes Tasso (Frau Maria Richter und Herr v. Esmarch) und anschließend daran auf 2 Klavieren Tasso v. Liszt (Frau Thode, Herr Kapellmeister Kittel). Am 12. und 19. Februar waren 2 Einführungsabende von Herrn Oberpostrat Pretzsch über Siegfried Wagners „Friedensengel" mit Erläuterungen am Klavier. Am 22. und 26. Juni fanden ebensolche Abende statt, die Siegfried Wagners „Bärenhäuter" und „Sternengebot" den Besuchern der Weimarer Festspiele näher bringen sollten. Überall war der ideelle Erfolg der erhoffte, wenn auch der pekuniäre leider zu wünschen übrig ließ.

Berlin. Die Einnahmen der Ortsgruppe stellten sich auf insgesamt ℳ 991,10, die Ausgaben auf ℳ 874, sodaß ein Bestand von 117,10 ℳ verblieb. In den Einnahmen sind enthalten 405,60 ℳ Mitgliederbeiträge und 552,50 ℳ aus Veranstaltungen. Die Ausgaben enthalten außer den laufenden Verwaltungskosten zwei Überweisungen von zusammen 600 ℳ an die Stipendienstiftung, sowie eine weitere von 150 ℳ an den Akad. Rich. Wagnerverein Berlin.

Braunschweig. Die Mitgliederzahl ist gewachsen, sie beläuft sich auf 244 Personen. In der vergangenen Spielzeit in Bayreuth sind zwei Stipendiaten berücksichtigt worden. An die Stipendienstiftung sind 450 ℳ überwiesen. Der Kassenbestand der Ortsgruppe belief sich am 31. 12. 1925 auf ℳ 810.30. Der Vorstand der Ortsgruppe besteht nach wie vor aus den bisherigen Mitgliedern, außer Fräulein Baumgarten, welche ausgetreten ist. Dafür wurde hinzugewählt Herr Major a. D. Oskar Blasius.

Cassel. Aus dem Vorstand der Ortsgruppe sind ausgeschieden: Frau Exzellenz Melms, Frau Braumüller und Frau v. Uslar, an deren Stelle sind gewählt: Frau General Matthes, Frau v. Redecker und Gräfin Schulenburg. Die Ortsgruppe zählte am 31. 12. 1925 142 Mitglieder. An die Stipendienstiftung sind als Beträge abgeführt: am 18. 2. ℳ 100, am 30. 3. ℳ 200, am 27. 12. ℳ 100, zusammen ℳ 400. An Veranstaltungen fanden statt: am 16. Februar Vortrag über „Das Rheingold" von dem staatl. Musikdirektor Herrn Hallwachs mit gesanglichen und pianistischen Erläuterungen unter Mitwirkung von Frl. E. Pennrich, Frl. M. Kornemann, Frau Anna Kaiser und Herrn Ludwig Kaiser. Am 17. März ein Gesellschaftsabend mit Tänzen und Gesängen und am 24. November ein Tee mit musikalischen Darbietungen.

Darmstadt. Der Vorstand setzt sich aus folgenden Mitgliedern zusammen: Frau v. Selzam, 1. Vors., Freifrau v. Oetinger, 2. Vors., Frl. Ethel, Schatzmeisterin, Frau M. Merck, Freifrau v. Schauroht, Frau Leydhecker, Schriftführerin, Pfarrer Vogel, Oberstleutnant v. Selzam. Die Ortsgruppe zählte 126 Mitglieder bei 6 Austritten und 22 neu hinzugetretenen Mitgliedern. An freiwilligen Jahresbeiträgen gingen ein ℳ 368.50 nach Bayreuth wurden 365 ℳ gesandt.

Eisenach. Die Mitgliederzahl beträgt wie im vorigen Jahr 120. An Beiträgen wurden eingenommen 209 ℳ. Davon wurden 80 ℳ nach Bayreuth abgeliefert und 96 ℳ für den Erwerb von 4 Festspielkarten verwendet. Der Kassenbestand beträgt 4 ℳ. Die erworbenen

Festspielkarten wurden an einem Tee-Nachmittag unter den Mitgliedern verlost. Unsere Ortsgruppe hatte die große Freude, wieder mit einem Stipendium bedacht worden zu sein, dafür sei an dieser Stelle noch einmal herzlich gedankt.

Eisenberg i. Th. Nach den Bayreuther Festspielen, die von einer großen Anzahl unserer Mitglieder besucht waren, fand im Oktober der Eröffnungsabend der Winterarbeit mit einem Konzert im Saale der „Erholungsgesellschaft" statt, das mit der Ouvertüre zum „Fliegenden Holländer" (vierhändig vorgetragen von den Geschwistern Irene und Otto Finger) eingeleitet wurden und das als Mittelpunkt die Aufführung der Spinnstube (Holländer, 2. Akt) hatte. Die Einstudierung hatte Frl. Schale, die Soli Frau Studemann und Frl. Clausius übernommen. Nach dem Vortrag eines Violin-Solos durch Herrn Suckstand, begleitet durch Herrn Finger (beide Herren waren Stipendiaten 1925) berichtete Herr Rektor Otto Eismann über seine Bayreuth-Erlebnisse. War es den erstgenannten Herren durch Herrn Siegfried Wagner persönlich möglich gewesen, als Primaner Stipendienkarten zu erhalten, so hatte Herr Eismann den „Ring" durch die Stipendien-Stiftung besuchen können. Sein einstündiger begeisterter Vortrag war ein neues Zeugnis von der Macht der Bayreuther Eindrücke. Die Mitgliederzahl der Gruppe beträgt 52. Relativ, bei einer Stadt von 10 000 Einwohnern ist die Ortsgruppe recht stark. Der Vorstand blieb der gleiche des Vorjahres. Vorsitzende ist Frau Kommerzienrat Margarete v. Schroedel-Siemau, Kassierer Herr Zeitungsverleger Paul Kaltenbach. Die Orsgruppe des „Bayreuther Bundes deutscher Jugend" nimmt an den Veranstaltungen regen Anteil.

Halle a. S. Die Verbandstätigkeit hat im Berichtsjahr ganz geruht. Im Vorstand gingen verschiedene Veränderungen vor sich. Leider verlor die Gruppe durch den Tod ihre zweite Vorsitzende, Frau Bankier Lehmann. An ihre Stelle trat Frau Professor Sommerlad. Frl. Th. Jacob trat aus, an ihre Stelle trat Frau Band-Agloda. Schatzmeisterin ist Frl. Ilse Schneider, erste Schriftführerin Frl. Tilly Kallmeyer. Die Gruppe wurde mit 3 Stipendien bedacht.

Hannover. Auch im Jahr 1925 hat sich die Ortsgruppe tapfer durch die wirtschaftlichen Krisen hindurchgekämpft. Auch Neuanmeldungen sind zu verzeichnen, sodaß die Gruppe immer noch 310 Mitglieder zählt. Im September wurde ein aus 8 Damen bestehender Arbeitsausschuß gebildet, der vor allen Veranstaltungen zusammenberufen wird und sich in dankenswerter Weise für deren Gelingen einsetzt. Zu unserer großen Freude war es möglich, wiederum einige Stipendien für die Bayreuther Festspiele auszugeben und zwar wurden verteilt: 4 Stipendien mit einem Reisezuschuß von je 50 ℳ und 2 Stipendien ohne Reisezuschuß. Außerdem wurde einem Schweriner Künstler ein Zuschuß von 30 ℳ zur Reise nach Bayreuth gewährt. Am 21., 22. und 23. April tagte in Hannover die Hauptversammlung des Richard Wagner-Verbandes. Am 31. Januar 1925 veranstaltete die Vereinigung „Deutsche Bühne" zum Besten der Richard Wagner-Stipendien-Stiftung einen Klavier-Abend von Herrn Professor Pembaur, der einen Reinertrag von 300 ℳ ergab. Prof. Pembaur erfreute seine zahlreich erschienenen Hörer durch den meisterhaften Vortrag einer Schubert-Sonate, der Schubertschen deutschen Tänze, der C dur-Fantasie von Schumann und einiger Schumannscher Fantasiestücke. An weiteren Veranstaltungen fanden statt: am 1. 3. im Hause von Frau Spiegelberg ein Vortrag mit Lichtbildern von Herrn Professor Schuring über das Thema: Burgen und Schlösser deutscher Kaiser in Italien. Am 14. 3. ein Hauskonzert bei Frau Marianne Lange unter gütiger Mitwirkung der Altistin Frl. Elli Sendler-Berlin und des Herrn Kapellmeister Stieber. Am 5. 10 ein Konzert im Königlichen Hof unter Leitung von Frau Kaeferle und Frau Heise unter gütiger Mitwirkung von Herrn Willy Craney (Klavier) und Frau Helene Craney (Rezitation). Am 17. 11. ein Konzert im Künstlerhause unter Leitung von Frau Winter und Frau Bühring, bei dem folgende Künstler sich liebenswürdigerweise zur Verfügung stellten: Frau Kammersängerin Falk-Seebe, Herr Kammersänger Gruber, Herr Kammermusiker Köhler (Cello), Kapellmeister Schüler (Klavierbegleitung) und Herr Rudolf Remser (Rezitation). Der Reinertrag betrug 200 ℳ. Die Mitgliederbeiträge betrugen ℳ 1 871,35. Nach Bayreuth wurden 2000 ℳ überwiesen.

Heidelberg. Die Ortsgruppe zählte im Berichtsjahre 124 Mitglieder und hat 500 ℳ an die Bayerische Vereinsbank abgeliefert. — Am 18. Juli fand eine Gedenkfeier anläßlich des 50jährigen Bestandes der Bayreuther Festspiele statt, welche bestand aus Glucks Chor aus „Iphigenie auf Tauris" (Heidelberger Madrigalvereinigung, Leitung: Herr Akad.-Mus.-Dir. Dr. H. M. Poppen), Rede des Herrn Geh. Hofrat Prof. Dr. Paul Ernst „Ein Tag in Bayreuth", R. Wagners Chor „Gruß seiner Träume" mit neuem, für die Feier unterlegtem Text (wie oben).

Joachimstal. Die Ortsgruppe konnte im Jahre 1925 zwei Konzerte veranstalten. Im August sang der lyrische Tenor Pepi Papier aus Wien und Elisabeth Kirchner brachte eine Folge Chopin und Sachen eigener Komposition zu Gehör. Im September spielte Frau Strauß-Lukaschik (Geige) und Frau Jonas, Eberswalde, sang Lieder von Schubert und Schumann. Die Mitgliederzahl ist von 42 auf 60 angewachsen, inklusive Jugendgruppe. Der Jahresbeitrag ist für Einzelpersonen 2 ℳ, Ehepaare 3 ℳ, Jugendliche 1 ℳ. Der sehr niedrige Beitrag läßt uns leider nur eine sehr geringe Summe an die Stipendien-Stiftung abführen, aber, um das Fortbestehen der Gruppe überhaupt zu ermöglichen, mußte der Betrag so herabgesetzt werden. Die Ortsgruppe wurde mit einer Freikarte für 2 Festspieltage bedacht.

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

Leipzig. Die Ortsgruppe zählte am Jahresschlusse gegen 200 Mitglieder. Der Jahresbeitrag betrug 5 ℳ. Einer Einnahme von ℳ 1 003,65 stand eine Ausgabe von ℳ 1 000.— gegenuber. Nach Bayreuth wurden 300 ℳ abgesandt. Nach dem im März erfolgten Rücktritt der ersten Vorsitzenden Frau Voigt-Gerhard besteht der Vorstand aus folgenden Damen: Frau Sanitätsrat Pfeiffer, stellvertr. Vorsitzende, Frau Justizrat Hagen, Schatzmeisterin, Frau Käthe Stempel, Schriftführerin. Frau Dr. Heinemann, Frau Lotte Jaeckel, Frau Kommerzienrat Polter, Frau Hofrat Pfaff, Fräulein Marg. Löwenstein, Fräulein Susanne Stade, Fräulein Käthe Stob, Beisitzende.

Magdeburg. Am 16. 2. fand das lange und sorgsam vorbereitete Siegfried Wagner-Konzert statt, ausgeführt vom hiesigen Städtischen Orchester, von Siegfried Wagner selbst dirigiert. Kammersänger Lauritz Melchior, Berlin, und Frl. Anni Helm vom Stadttheater Magdeburg, sowie Herr Konzertmeister Kobin mit dem Konzertstück für Geige von Siegfried Wagner, waren mitwirkende Solisten in den zum Vortrag gebrachten Werken von Franz Liszt, Richard Wagner und Siegfried Wagner. Das Konzert war ein voller Erfolg, sodaß wir ℳ 1000,— an die Stipendienverwaltung Bayreuth schicken und daraufhin 4 beglückte Stipendiaten zu den Festspielen entsenden konnten und gleichzeitig 7 Auslandsdeutschen zu dem Genuß der Festspiele mit verhalfen. Am 3. März luden wir zum dritten Teenachmittag in der Harmonie ein: Geheimrat Prof. Dr. Golther-Rostock sprach über „Richard Wagner als Liederkomponist", und, von Dr. Walter Rabl begleitet, sang Frau Maria Janowska-Leipzig diese zum Teil noch viel zu wenig bekannten Lieder unseres Meisters. Am 27. März beschloß die Ortsgruppe mit der zahlreich besuchten Generalversammlung ihre befriedigende Arbeit, über welche die Vorsitzende Bericht erstattete. Die Zahl der Mitglieder hatte sich auf 460 erhöht. Der Mindestbeitrag wurde auf ℳ 3.— festgesetzt. Das Verbandsvermögen betrug ℳ 98.—. Anschließend an die Versammlung sprach Prof. Dr. Hans Hahne-Halle über: „Brauch, Sage und Märchen im deutschen Jahreslauf" und das Ehepaar Jekelius-Lißmann-Berlin, sang Duette und Volkslieder zur Begleitung des Herrn Dr. Walter Rabl. Nach der Sommerpause begann die neue Arbeit am 27. September mit einem Begrüßungstee in der Harmonie, an welchem die Vorsitzende einen Rückblick über die diesjährigen Festspiele in Bayreuth gab und das ausführliche Winterprogramm darlegte. Herr Otto Daube, Leipzig, warb für den „Bayreuther Bund deutscher Jugend" und die geplanten Festspiele im Juli 1926 in Weimar. Frl. Elly Sendler, Berlin, sang Lieder von Liszt, Bruckner und Hugo Wolf. Am 8. Oktober kam der Berliner Staats- und Domchor unter Leitung von Altmeister Rüdel-Berlin zu uns in die altehrwürdige Johanniskirche und brachte Stunden tiefster Andacht. Frau Maria Ranzenberg-Berlin, vom hiesigen Domorganist Hans Köhler-Eckhardt auf der Orgel begleitet, sang eine Arie von Händel aus dem „Messias" und die „Allmacht" von Schubert. Leider machte sich der allgemeine Geldmangel fühlbar: Wir mußten ein Defizit von ℳ 1 880.— buchen. Mit vermehrten Kräften ging es an die Ausgestaltung der geplanten „Siegfried"-Aufführung im hiesigen Stadttheater und am 25. November erlebten wir diesen Festtag. Prof. Max von Schillings, Berlin, als Dirigent unseres Städtischen Orchesters, Kammersänger Lauritz Melchior, Berlin, als Siegfried, Frieda Leider, Berlin, als Brünnhilde, und Walter Elschner, Hamburg, der Bayreuther Mime. Das Theater war ausverkauft. Ein von den Verbandsmitgliedern gütigst gespendetes kaltes Büfett im festlich geschmückten Foyer des Theaters aufgestellt, erbrachte einen Überschuß von ℳ 700.—.

Minden. Die Ortsgruppe Minden besteht aus 146 Mitgliedern. Durch die ungünstige wirtschaftliche Lage war leider eine größere Anzahl unserer Mitglieder gezwungen, aus dem Verband auszutreten. An Veranstaltungen weist das letzte Vereinsjahr auf: Im

Oktober ein Konzert der Sopranistin Grete Stückgold, welches einen großen künstlerischen Eindruck, aber leider einen sehr schlechten finanziellen Erfolg erbrachte. Wir waren infolgedessen gezwungen, die Mitgliedsbeiträge zur teilweisen Deckung der Schuldenlast anzugreifen. Die zweite Veranstaltung brachte einen Vortrag des Herrn Geheimrat Maurer über seine Erlebnisse in Bayreuth.

Schwerin. Die Ortsgruppe zählt jetzt 215 Mitglieder. Am 1. April wurden der Stipendien-Stiftung 300 ℳ überwiesen. — Am 12. Oktober fand der erste musikalische Abend im Saal der ersten Vorsitzenden statt. Herr Oberspielleiter Dumas sprach über seine Erlebnisse und Erfahrungen in Bayreuth, Frau Professor Hillmann Tillyberg, Hofpianistin Frl. Elisabeth Lange und Kammervirtuose Marheska hatten sich in liebenswürdiger Weise dem Vorstand zur Verfügung gestellt. Am 2. November veranstaltete die Gruppe unter Mitwirkung namhafter Künstler in der Stadthalle einen Unterhaltungs- und Tee-Abend. Wir hatten die Freude, die hohe Ehrenvorsitzende, J. K. H. die Großherzogin Alexandra, S. K. H. den Großherzog, S. K. H. den Prinzen der Niederlande, J. K. H. die Großherzogin von Oldenburg sowie das holländische Rote Kreuz-Komitee bei uns zu sehen. Im Vorstand ging durch Versetzung das Amt der Schriftführerin Frau Oberbaurat Krieger an Frau Oberbaurat Arnade über.

Stettin. Die Ortsgruppe Stettin wurde im vergangenen Jahre von einem harten Schlage getroffen. Am 21. März 1925 starb plötzlich infolge eines Herzschlages unsere verehrte erste Vorsitzende, Frau Barbara v. Loefen, geb. v. Loeben. Sie war unermüdlich bis zum letzten Tag für den Verband tätig; selbst in den schwierigsten Kriegs- und Nachkriegszeiten verstand sie in erfinderischer Weise, das Interesse für den Verband nicht nur festzuhalten, sondern sogar bei stetig zunehmender Mitgliederzahl zu steigern. Frau Regierungspräsident Käthe Höhnen ist so freundlich gewesen, auf einstimmigen Wunsch der Vorstandsdamen die Stelle der ersten Vorsitzenden einzunehmen. Leider mußte die Ortsgruppe in Rücksicht auf die große Notlage der letzten Zeit die Höhe der Jahresbeiträge herabsetzen. Trotzdem ging die Zahl der Mitglieder auf 200 herunter. Die Jahreseinnahme betrug 560 ℳ, wovon 300 ℳ an die Stipendien-Stiftung abgeliefert wurden. Auch im vergangenen Jahr wurden wieder 5 Hauskonzerte veranstaltet, teils mit Berliner, teils mit Stettiner Künstlern. Herr Graf Lambsdorff hielt dabei einen interessanten Vortrag über „Die Musik der Sphären". Zu den Bayreuther Festspielen konnten zwei Stipendien vermittelt werden.

Weimar. Das abgelaufene Vereinsjahr brachte der Ortsgruppe Gutes und Schweres. Zunächst sei dankbar der Stipendien gedacht, die zwei jungen Weimaraner Künstlern (Musikschülern) den Besuch der Generalproben von Bayreuth ermöglichten. Am 1. April fand ein Mitgliederabend mit deklamatorischen Vorträgen von Frl. Ilse Stapff (Lehrerin an der Staatlichen Musikschule in Weimar) und Gesangsvorträgen von Frl. Gerda Wolffsohn (jetzt am Nationaltheater in Weimar) statt. Der 30. November brachte eine größer angelegte öffentliche Veranstaltung. Frl. Hedwig Schöll, eine Meisterin des Klavierspiels, ward wenige Wochen darauf durch den Tod ihrem an Hoffnungen und Erfüllungen reichen Leben entrissen; uns bleibt nur die Klage und der Dank für die künstlerischen Eindrücke, die sie uns erleben ließ. Gleichzeitig mit ihr trug Frau Loos-Werther (Mitglied des hiesigen National-Theaters) durch den Vortrag der 5 Gedichte Richard Wagners dazu bei, den Abend zu einem musikalischen Erlebnis zu gestalten. Die Ortsgruppe zählte am Jahresschluß 44 Mitglieder. Wir hoffen mit dem neuen Verbandsjahr auf ein neues Erstarken. Die Gruppe wird nach wie vor von Frau Anna Kekule v. Stradonitz geleitet, der ein arbeitsfreudiger Vorstand zur Seite steht. Am 24. April wurden der Stipendien-Stiftung 116 ℳ überwiesen.

Aus dem Protokoll der 14. Hauptversammlung am 5. Mai 1926 in Cassel sei hier, Raummangels halber, nur mitgeteilt, was nicht auf innere Angelegenheiten des Verbandes sich bezieht.

Der Güte Herrn Siegfried Wagners, der uns für unsere Stipendiaten wieder Plätze für die Generalproben zur Verfügung gestellt hatte, wie der sich immer neu bewährenden Treue der Frauenverbands-Ortsgruppen verdanken wir es, daß wir in diesem Jahre 150 Stipendiaten mit einem Aufwande von 6131 ℳ 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 lassen wollen an den Segnungen der

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 geliebtes 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.

Unser Vermögen beträgt 21 820,16 ℳ, 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 Levischen Stiftung sogar um das Dreifache 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 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 Festspielrestaurants, 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 mögen, die diesem so viel Segen stiftenden Beispiel folgten.

Inzwischen, Mai 1926, ist das Vermögen der Stiftung auf 70 000 ℳ angewachsen, die Aufwertung des früheren Vermögens von 760 000 ℳ betrug 40 000 ℳ.

Unsere gütige Protektorin, die Frau Kronprinzessin Cecilie, erfreute uns mit folgendem telegraphischen Gruß: „Allen herzlichsten Dank, Grüße, Wünsche zu gedeihlicher Arbeit und besten Erfolg. Cecilie."

Ortsgruppen-Verzeichnis.

Altenburg (S.-A.): Frau Th. Schmidt geb. Freiin v. Biedermann, Agnesplatz 2.
Bayreuth: Frau Hedwig Wölfel, Festspielhügel.
Berlin: Frau Frida Witte, Berlin-Friedenau, Goßlerstr. 7.
Bonn: Fräulein Anna Held, Koblenzerstr. 237.
Braunschweig: Frau Elsbeth Grotrian-Steinweg, Bohlweg 48.
Cassel: Freifrau v. Buttlar, Exz., Königstr. 43.
Darmstadt: Frau Oberstleutnant v. Seljam, Neckarstr. 19.
Dresden: Frau Berta Mey, Nürnbergerstr. 14.
Eisenach: Frau Gertrud v. Loebbecke, Karl-Auguststr. 4.
Eisenberg i. Th.: Frau M. v. Schrödel-Siemau, Schloß Friedrichs-Tanneck b. Eisenberg.
Gera (Reuß): Frau Paula Haller, Waldstr. 67.
Halle: Frau Hedwig Bausenwein-Kathe, Gr. Märkerstr.
Hannover: Frau Olgau Tramm, Hindenburgstr. 51.
Heidelberg: Freifrau v. Waldberg, Mönchhofstr. 12.
Joachimstal: Frau General v. Lewinski.
Karlsruhe-Baden-Baden: Frau Hannah v. Frankenberg, Yburgstr. 2, B.-B.
Leipzig: Frau Sanitätsrat Pfeiffer, Inselstr. 2.
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 bei Schweidnitz.
Schwerin i. M.: Frau Präsident Lorentz, Finanzamt.
Stettin: Frau Regierungspräsident Käthe Höhnen, Regierung.
Weimar: Frau Geheimrat Anna Kekule v. Stradonitz, Johann Albrechtstr. 16.

Aus den Vereinen.

Berlin. Akad. Rich. Wagner-Verein, Sommersemester 1926: 11. 5. F. V. Biermann: „Die moderne Kunstkritik". Geh. Prof. Dr. R. Sternfeld: Erläuterung des Tannhäusers. 18. 5.: F. V. Biermann (am Klavier: Werner Richter): „Hans Pfitzners Palestrina". Geh. R. Sternfeld: Erläuterung des Tannhäusers (Forts.). 1. 6.: G. Schmitt: „Überblick über die Entwicklungsgeschichte der Oper und des Musikdramas". Geh. R. Sternfeld: Erläuterung des Tannhäusers (Forts.). 8. 6.: Festsitzung zum Gedenken der 100. Wiederkehr des Todestages Karl Maria v. Webers! Festansprache: Geh. Rat R. Sternfeld. Vortrag von Liedern und einzelnen Teilen aus den Opern C. M. v. Webers. 15. 6.: F. V. Biermann: „Die Entwicklungsgeschichte der Reformpläne im Theaterbau von 1750 über Schinkel, Semper bis auf R. Wagner und unsere Zeit". 22. 6.: Fällt Sitzung aus wegen Ablebens des Ehrenvorsitzenden Geh. Rat Prof. Dr. R. Sternfeld. 30. 6.: Trauerfeier für Geh. Rat R. Sternfeld. Ansprache: Egon Köster (A. R. W. V.). Gedenkrede: Oberpfarrer Richter. Gesänge von Brahms und R. Sternfeld. 6. 7.: Vorlesung des Schlußkapitels: „Die Rückkehr zur Natur" aus Herm. v. Waltershausens Schrift „Das Siegfried-Idyll". Vortrag von Teilen aus der „Götterdämmerung" und den „Meistersingern". (Frau Klaese-Nabitz, Alt; Dr. Banasch, Baß; Werner Richter, Klavier). 13. 7.: G. Schmitt: „Einführung in Siegfried Wagners „Bärenhäuter". Vortrag von Teilen aus der „Walküre" und dem „Siegfried" (Frau Klaese-Nabitz, Alt; Dr. Banasch, Bariton; W. Richter, Klavier). 20. 7.: Fiel die Sitzung aus wegen Besuchs der Weimarer Festspiele.

Graz. Am 22. Mai versammelte sich unser Verein zur Geburtstagsfeier des Meisters. Herr Friedrich Hofmann sprach Worte über die Bedeutung des Tages, worauf dann ein Studienabend mit folgendem Programm folgte: 1. Aus „Siegfried" die Szene: Erweckung der Erda, Wanderer Herr Julius Egger, Erda Frau Koch-Hanschmann. 2. Schluß des 2. Aktes von „Tristan und Isolde": Den Tristan sang Herr Dr. Ernst Holzer, Isolde Frl. Langer, Melot und Marke Herr cand. phil. Rudolf Mikol. Diesen Gesängen ging eine erläuternde Vorlesung voraus, aus der Schrift „Tristan und Isolde" von Heinrich Porges, welche Herr stud. arch. Schmöller las. 3. Zum Schluß sang Herr Julius Egger den Fliedermonolog und hierauf das Gespräch mit Eva aus „Meistersinger"; Eva sang Frl. L. Langer. Die Klavierbegleitung besorgte Herr Dr. Alfred Schmiedt.

Hamburg. 141. Vereinsabend. Ausführende: Gertrud Vermehren (Klavier), Franz Vermehren (Violine), Käthe Borné (Sopran), Wilhardt Grote (Tenor). Vortragsfolge: 1. G. F. Händel: a) Rezitativ und Arie „Tröste dich, Zion!" aus dem Oratorium „Der Messias". b) Sonate Nr. 3, F-dur für Violine und Klavier. 2. L. v. Beethoven: Lieder. a) Die Himmel rühmen, b) Freudvoll und leidvoll, c) Die Trommel gerührt. 3. F. Schubert: a) Lieder, 1. Du bist die Ruh, 2. Florio, 3. Der Doppelgänger. b) Rondo brillant, op. 70, für Violine und Klavier. 4. J. Haydn: Duett Lukas und Hanne aus dem Oratorium „Die Jahreszeiten".

Mainz. 16. 10. 25: Tannhäuser, Vortrag Prof. Bernhard. 6. 11. 25: 1. Die Instrumente des Orchesters, Vortrag Prof. Bernhard, 2. Duett für 2 Klarinetten v. Mozart (Herr Becker, Herr Bernhard), 3. 1. Satz aus der G-moll-Symphonie v. Mozart, Klavier vierhändig, Frl. Platt, Herr Reinhard). 6. 12. 25: 1. Bedeutung Fausts in der Weltlitteratur (Herr Reinhard), 2. Wagners Faust-Ouvertüre (Prof. Bernhard), 3. Faust-Ouvertüre v. Wagner, Klavier vierhändig (Frl. Platt, Herr Reinhard). 8. 1. 26: Lieder von Schubert und Schumann (Herr Hand, Herr Madler), Klarinettenquintett von Mozart. 6. 2. 26: 1. Rich. Wagners Gedichte (Vortrag Herr Bernhard), 2. Die Zahl 13 bei Wagner (Vortrag Herr Greb), 3. 2 Trios von Haydn für Klavier, Violine u. Cello (Herr Greb, Herr Heith, Herr Frenaz). 12. 3. 26: 1. Jean Paul und seine Beziehungen zu Tanz und Musik (Vortrag Herr Greb), 2. Schlußsatz aus dem C-moll-Klavierkonzert von Beethoven, Klavier 4händig, Frl. Platt, Herr Reinhardt), 3. Am stillen Herd, Herr Rippel. 9. 4. 26: 1. Vorlesung eines Aufsatzes von S. Wagner über den modernen Tanz, 2. Violinkonzert D-dur v. Mozart (Frl. Seiberth), 3. Arie des Daland (Herr Krautmacher), 4. Ansprache Wolframs (Herr Hand), 5. Gebet der Elisabeth (Fr. Walz), 4. 3 deutsche Lieder für Sopran, Klavier und Klarinette (Fr. Goerlitz-Haug, Herr Greb, Herr Bernhard). 7. 5. 1926: 1. Lieder von Schubert und Pfitzner, 2. D-moll-Suite für Violine von Ries (Herr Roth). 4. 6. 26: Zur Erinnerung an die 100. Wiederkehr von Webers Todestag: 1. Ouvertüre zu Freischütz, Klavier 4händig (Herr Reinhard, Herr Bernhard), 2. Webers Leben und Werke (Herr Greb), 3. Arie der Agathe (Fr. Goerlitz-Haug), 4. Weber und R. Wagner (Herr Bernhard), 5. Ouvertüre zu Oberon (Frl. Schenk, Herr Greb), 6. Konzertstück (Frl. Platt, Herr Reinhard).

Wien. Ak. W.-V. 2 Vorträge des Herrn Max Millenkovich-Morold anläßlich des 50 jährigen Bestandes der Bayreuther Bühnenfestspiele: 50 Jahre Bayreuth (Der Festspielgedanke Richard Wagners, seine geistige Bedeutung und geschichtliche Verwirklichung): 1. Vortrag: Der Gedanke und seine Entwicklung. Die innere Geschichte Bayreuths. 2. Vortrag: Die äußere Geschichte Bayreuths und seine Festspiele 1876—1925 (mit vielen Lichtbildern).

Bayreuther Bund, Ortsgruppe Darmstadt.

Unsere Ortsgruppe hatte zu Beginn des Vereinsjahres 1925/26 den Fortgang ihres hochverdienten bisherigen ersten Vorsitzenden, Herrn Paul Pretzsch zu beklagen, der nach Bayreuth übergesiedelt ist. Sein Ausscheiden machte eine Neuwahl des Vorstands notwendig. Es wurden gewählt: Herr Gerhard Hundt zum ersten Vorsitzenden, Herr Karl Eichberg zum zweiten Vorsitzenden und Herr Christian Arnold zum Kassenwart. Herr Pretzsch erfreute uns noch am ersten Bundesabend durch einen Vortrag über „das bildhafte Hören der Musik" und an einem anderen Abend mit seiner Gattin durch die vierhändige Vorführung von Bruckners 6. Symphonie. Der zweite Bundesabend gestaltete sich zu einer kleinen Abschiedsfeier für das Ehepaar Pretzsch, die durch musikalische Vorträge von Frau Musikdirektor Vogel und Herrn Opernsänger Sattler verschönert wurde. Zum Vortrag kamen 2 Präludien und Fugen aus dem Wohltemperierten Klavier, Beethovens Sonate op. 78 und die Lebewohl-Sonate, erster Satz, das Liebeslied aus der Walküre, „Schmerzen" und „Träume", „Nur eine Waffe taugt" aus „Parsifal" und Wittichs Sonnengesang aus „Banadietrich". Im ganzen fanden im abgelaufenen Vereinsjahr 1925/26 zwanzig Bundesabende statt. Sie wurden ausgefüllt durch einen Vortrag des Herrn Karl Eichberg: „Geschichtlicher Rückblick auf die Bayreuther Bühnenfestspiele", einen Vortrag des Herrn Geheimrat Prof. Sternfeld, Berlin: „Der junge Wagner", und durch Einführungen des Herrn Gerhard Hundt in Siegfried Wagners „Friedensengel" als Vorbereitung zur Uraufführung des Werkes in Karlsruhe, in Liszts Symphonische Dichtungen mit näherer Erläuterung und vierhändigem Vortrag (Hundt und Frau) von „Präludien", „Orpheus" und „Was man auf dem Berge hört", ferner in Pfitzners „Palestrina", 1. Aufzug, und, als Vorbereitung auf die Weimarer Festspiele, in Siegfried Wagners „Bärenhäuter" und „Sternengebot". Anläßlich des siebenzigsten Geburtstags H. St. Chamberlains wurde der Abschnitt „Mein Weg nach Bayreuth" aus den „Lebenswegen meines Denkens" vorgelesen. Im Anschluß an die Liszt-Vorträge erfreute uns Herr Ganz durch Lieder von Liszt.

Außerhalb der Vereine.

Hanau a. M. Hr. Dr. Adolf Stübing veranstaltet seit etwa 10 Jahren hier Richard Wagner-Abende. Im Rahmen eines Vortrags über ein, dem Ideengehalt bestimmter Wagnerdramen gewidmetes Thema kommt ein musikalisches Programm zur Durchführung, das die Ausführungen illustriert. Zugleich findet eine Erörterung der Leitmotive statt. Auch in Frankfurt a. M. werden von ihm solche Vorträge gehalten. Das Thema des beim Rich. Wagner-Abend am 12. d. M. hier gehaltenen Vortrages lautete: „Der Erlösungsgedanke im Wagnerschen Drama und seine Gestaltung durch das weibliche Element im Fliegenden Holländer und Tannhäuser". Solisten waren Elly Nowak (Sopran) und Walther Frietzsche (Bariton), beide vom hiesigen Stadttheater.

Deutsche Festspiele in Weimar 1926.

„Lasset uns die Engel loben,
Die uns aus der Not erhoben;
Die unsichtbar um uns schwebten,
Kraft zu spenden den Betrübten. —
Wem ein reines Herz beschieden,
Fehlt er auch und muß er irren,
Ihren Segensschutz hienieden
Kann ein Lauf'rer nie verlieren."

Dieser letzte Gesang der holden treuen Luise aus der herrlichen Schlußszene von Siegfried Wagners „Bärenhäuter" möge als ein Segensgruß der deutschen Kunst selber in unseren Herzen weiterklingen und zumal in denen unserer deutschen Jugend unsres so hoffnungsvollen Bayreuther Bundes, dessen erste Versammlung durch diese deutschen Festspiele eine wundervolle Weihe empfangen hat. Wie beglückte es tief die Herzen von uns älteren Freunden Bayreuths, die wir Zeugen sein durften des Jubels und der Begeisterung, die diese jungen Seelen beiderlei Geschlechtes entflammte schon in der erhebenden Begrüßungsfeier der Bayreuther Gemeinde, der Vertreterinnen der Ortsgruppen der Frauenverbände usw. im „Kolonialheim" mit ihren Ansprachen, besonders des so vertrauensvoll tatkräftigen ersten Bundesvorsitzenden und Festspielverwalters Herrn Otto Daube, des hinreißenden Vortrages des Leipziger Meistersingers Kammersänger Alfred Kase von Hans Sachsens Schlußrede und des gemeinsamen Gesanges des „Deutschlandliedes", den Kranzniederlegungen an dem Schiller-Goethe- und Franz Liszt-Denkmal, wiederum mit Ansprache, der des ersten Chargierten und Vorsitzenden des fast 40jährigen Leipziger Akademischen Richard Wagnervereins, Herr cand. phil. Hans Kabisch an der Spitze; der Huldigung der fackelschwingenden und singenden Jugend im Garten des Rosenkreuzheimes ihres edlen Weckrufers Friedrich Lienhard mit den ergreifenden Dankesworten dieses Dichters und Siegfried Wagners, endlich und nicht zuletzt angesichts der Darbietungen edelster, aber ihr bisher auf unseren Alltagsbühnen leider vorenthaltenen Meisterkunst! Und dieser Jubel, diese Begeisterung waren echt, entquollen der Tiefe erhöhtesten Herzensbedürfnisses! „Wo das Festtreiben sonst vielfach nur Selbsttäuschung, Rausch und Lüge ist, bleibt die edle Kunst der Meister allein festliche Wahrheit." Sie betont mit Recht einer dieser von der Bayreuther Bundesjugend Gefeierten, unser altehrwürdiger „Gralsritter von Bayreuth" Hans von Wolzogen, am Eingang des vortrefflichen „offiziellen Führers der Deutschen Festspiele in Weimar 1926" (Verlag der Hofbuchhandlung Georg Niehrenheim, Bayreuth). „Wer (wie diese unsere Bayreuther und akademische Jugend) für diese Wahrheit ebenso wahrhaft begeistert ist, für sie lebt, an ihr wirkt und dabei weiß, was er tut, der hat auch das Recht, Feste zu feiern, Kunstfeste zu rüsten, Kunst inmitten der Notzeit aufleben zu lassen. Hier wurzelt das Bedürfnis nach Fest und Kunst gleicherweise in dem tieferen Bewußtsein von dem Dasein einer andern Welt, als der des Tages, einer Welt der höheren Wahrheit, einer Welt der wahren Freiheit, Größe und Verklärung, mit einem Worte: einer idealen Welt. Dies ist ein ethischer Wert der menschlichen Seele, welche mit ästhetischen Fragen im Grunde nichts zu tun hat; denn was diesem Ethos nicht entspricht, ist für solch festliche Kunst überhaupt auch nicht ästhetisch zu werten. Es tritt also z. B. auch die Frage zurück, ob eine festliche Kunst ohne Musik möglich sei, ob nur höchster Stil festlich wirken könne, ob das gesprochene Schauspiel zur sogenannten „Tempelkunst" gerechnet werden dürfe. Hier fragt es sich vielmehr

nur darnach: Ist die wahre Feststimmung da, welche zur Befriedigung des Bedürfnisses nach festlichem Ausdruck des Idealismus berechtigt?" — Eine solche Feststimmung wurde in Weimar entzündet durch die Einwirkung lebendiger künstlerischer Persönlichkeiten, in denen die Seele den verkörperten Ausdruck ihrer Edelart fühlt, und nicht weniger als fünf solcher Leitsterne leuchteten über dem Kunstfest von Weimar. Voran Siegfried Wagner, der die künstlerische Oberleitung der Weimarer Festspiele führt, als der heutige Träger Bayreuths, der nicht nur als Leiter der Bayreuther Festspiele, sondern auch als selbstschaffender Worttondramatiker das Bayreuther Erbe angetreten und fortgeführt hat und von dem sein herrliches, echt volkstümliches Jugendmärchenspiel der Bärenhäuter („Bärenhäuterblätter", eine Sammlung von Besprechungen der Uraufführung des Werkes aus unserem Kreise im Jahrgang 1899 unserer Blätter) und das ernste, den Schicksalsspruch durch die Liebe überwindende Sternengebot zur Aufführung gelangten.

Das enge Bayreuth und Weimar zu einer deutschen Seeleneinheit anknüpfende Band verbindet Siegfried Wagners Persönlichkeit und Werke des edlen Meisters des Dramas aus dem Geiste der Musik, mit denen des gesprochenen Dramas Friedrich Lienhards und Hans von Wolzogens. Lienhard, der eigentliche Träger des Weimar-Gedankens, dem er in seinen Werken, Dramen, heiteren Bühnenspielen und Romanen, wie in seinen zahlreichen litterarischen Arbeiten, zumal in seinen „Wegen nach Weimar" und als Leiter der Monatsschrift für Geist und Gemüt der „Türmer" (Stuttgart, Greiner und Pfeiffer) Ausdruck verliehen hat und verleiht. In seinem Münchhausen, einer echten deutschen Komödie, stellt Lienhard den Weimarer Festspielgenossen nicht den bekannten „Lügenbaron" auf die Bühne, sondern den wahrhaften deutschen Edelmann und offenbart ihn uns Bayreuthern als einen vom Geiste der Weltverklärung des Wahnphilosophen und Meistersingers Hans Sachs umwehten Denker und heiteren Weltüberwinder. — Von Hans von Wolzogen, der schon durch seinen Namen zum Weimarer Friedrich Schiller eine Brücke schlägt, wird in einer ihm gewidmeten Morgenfeier seine „deutsche Legende" Longinus zur Aufführung gebracht: das einaktige Drama des Germanenhelden Gero, der, in römischem Sold, als Longinus, dem Erlöser am Kreuz die Wunde gestochen hat und erschüttert mit der Heilslehre Jesu im Herzen in sein deutsches Heimatland zurückkehrend verhängnisvoll vererbten germanischen Bruderzwist mit seinem Opfertode tragisch weltversöhnend sühnt.

Auch der den Lesern der Bayreuther Blätter, wie des Türmers, bekannte Dichter Wilhelm Kotzde hat durch Vorlesung aus seinem Roman Heinrich von Ofterdingen, in dem er diesen als Dichter des Nibelungenliedes dem Grals-Parzival-Dichter Wolfram von Eschenbach im Sinne des Lienhardschen Dramas „Heinrich von Ofterdingen" gegenüberstellt und versöhnt, zur Offenbarung des Festspielgedankens beigetragen.

Endlich auch Franz Stassen, der Meister der bildenden Griffelkunst, der durch eine Ausstellung seiner das Ringdrama Richard Wagners wundervoll aus- und vielandeutenden Kunstblätter und sonstiger geistesverwandter deutscher und religiöser Erzeugnisse seiner Meisterschaft von Neuem die Bewunderung seiner Verehrer hervorgerufen hat.

Endlich fand am Abend des 25. Juli eine Gedenkfeier des 50jährigen Bestehens des Bayreuther Festspielhauses im Weimarer Nationaltheater statt. Beethovens 9. Symphonie, deren Schlußchöre vom Leipziger Riedelverein (wie vor 50 Jahren unter des Meisters eigener Leitung im Opernhause zu Bayreuth) und dem Neuen Leipziger Männergesangverein gesungen

wurde; „unseres großen Beethoven Wundersymphonie", die Richard Wagner als idealen Grundstein seines eigenen künstlerischen Gebäudes aufgefaßt wissen wollte, der unvergleichliche „Kontrapunkt der Freude und der Liebe", wie ich sie im Sinne des Meisters (Oper und Drama) nennen möchte, gab den unvergeßlichen Weimarer ersten deutschen Festspielen ihren erhabensten Ausdruck:

„Alle Menschen werden Brüder,
wo dein sanfter Flügel weilt!"

Arthur Prüfer.

Vorahnung als Nachklang.

„Wir, die wir die Oberflächenkultur als das Außen und Draußen empfinden und verstehen, wollen uns die Hand reichen und gute Genossenschaft halten. Da stecken die beiden Fähnlein, das alte an der Ilm, das neue am Main, fest und tief im deutschen Heimatboden, und wir halten dabei Wacht, so gut wir können; darüber aber weht in den Wolken die blaue Reichsfahne des deutschen Idealismus, zu der wir alle schwören, soviel wir die Oberfläche noch keine Kultur heißen."

(Aus den „Bayreuther Blättern" 1905.)

Aufruf für den Zusammenschluß der Akademischen Rich. Wagner-Vereine!

Im Verlaufe der Weimarer Sitzungen und Besprechungen der verschiedenen Wagner-Vereine ist mit immer größerer Entschiedenheit der Wille zum Zusammenschluß aller gleichgerichteten Verbände zum Ausdruck gekommen.

Die beiden unterzeichneten Vereine halten es jetzt, nach dem glücklichen und bedeutenden Verlaufe der Deutschen Festspiele in Weimar an der Zeit auch ihrerseits auf einen Zusammenschluß aller Akad. Rich. Wagner-Vereine hinzuarbeiten und fordern deshalb hiermit alle Akad. Wagner-Vereine, bei derzeitiger Suspension auch die betreffenden Altherrenverbände u. a. auf, dieses Unternehmen in jeder Weise zu unterstützen.

Durch den Zusammenschluß sollen die Rechte keines Vereines und keiner Verbindung in irgendeiner Weise angetastet werden. Es handelt sich vielmehr nur darum, auch in den Kreisen der Studenten den Angriffen und Schmähungen der Feinde des „Gedankens von Bayreuth" nach der Parole „Getrennt marschieren, vereint schlagen!" eine geschlossene Front entgegenzustellen und darüber hinaus auch noch in entschiedener, zielbewußter Weise für die Anerkennung der deutschen Kunst zu streiten.

Bei diesem heiligen Kampfe gehört auch der Student ins erste Glied.

Akademischer Richard Wagner-Verein Berlin.
gez. Franz-Benedikt Biermann.

Akademischer Richard Wagner-Verein Leipzig.
gez. Hans Kabisch.

Berlin-Leipzig im Juli 1926.

NB.! Die einzelnen Vereine werden gebeten Anschriften und etwaige Anregungen an: Franz-Benedikt Biermann, cand. phil. Berlin-Halensee, Joh.-Georgstr. 21/III zu senden.

Abgeschlossen am 31. Juli 1926.

Viertes (Herbst-) Stück 1926.

Seit Schiller und Goethe ist die Zeit allerdings eine andere geworden; jedoch heutzutage weniger als je darf man sich schmeicheln der Kunst förderlich zu sein, während man bloß darin macht und nachmacht, sie betreibt, wo nicht vertreibt, damit herumtändelt und dabei, wie so üblich, spekuliert und schachert. Schöpfen und schaffen ist das Wesen der Kunst, und nur diejenigen, welche den Schöpfungsdrang und die Schaffenskraft brennend fühlen und leuchtend bekunden, sind berufen und befugt, ihren Fortgang zu leiten.

Franz Liszt.

Liszt und seine „Ideale".

Eine Studie von Dr. Albert Maecklenburg.

II. Besonderes.[1])

Drei Hauptstimmungen des Schillerschen Gedichtes werden von Liszt seinem musikalischen Werk „Die Ideale" zu Grunde gelegt: 1. Der Aufschwung, 2. die Enttäuschung, 3. die Beschäftigung. Ad 1. in der Strophe: „Es dehnte mit allmächt'gem Streben die enge Brust ein kreisend All usw. . . . bis an des Äthers bleichste Sterne erhob ihn der Entwürfe Flug; nichts war so hoch und nichts so ferne, wohin ihr Flügel ihn nicht trug", schildert der Dichter das tiefinnerste Wesen des Genius, in dessen Brust die unvergänglichen Sterne der Ideale leuchten. Es ist das titanenhafte Ringen, das aller Hemmnisse ungeachtet in hehrem Idealflug, in glühender Begeisterung den Himmel stürmen und den Kranz der Verklärung pflücken, aus des Äthers fernsten Sternenräumen das „Unendliche" an sich reißen will. Ad 2. An den „Aufschwung" reiht sich die „Enttäuschung", die durch die in tiefe Melancholie getauchten Verse des Dichters hindurch klingt: „Doch ach, schon auf des Weges Mitte verloren die Begleiter sich . . . Und immer stiller ward's und immer verlassner auf dem rauhen Steg." Ad 3. Die pessimistische Stimmung, die die Kräfte des Geistes zu lähmen droht, wird überwunden durch die „Beschäftigung". Es ist dies nicht das jugendliche Aufbrausen, das schwärmerischen Idealphantomen sich hingebende, ins Grenzenlose sich verlierende Tasten des noch in der Gährung begriffenen Genius, es ist das zielbewußte, Schritt für Schritt planmäßig vorgehende Streben des geprüften und in Leiden geläuterten Geistes, wodurch der Seele Sturm beschworen

[1]) Da an dieser Stelle nicht alle betreffenden Notenbeispiele wiedergegeben werden können, ist es ratsam, daß die Leser den Klavierauszug zur Hand nehmen, um nach ihm die Erläuterungen zu verfolgen.

wird, die „Beschäftigung, die nie ermattet, die langsam schafft, doch nie zerstört, die zu dem Bau der Ewigkeiten zwar Sandkorn nur für Sandkorn reicht, doch von der großen Schuld der Zeiten Minuten, Tage, Jahre streicht!" Es ist die Strebung des mannhaften Willens, die dem erträumten Ideal nur auf dem Wege unverdrossener Arbeit und rastlosen Kampfes näher und näher kommt. Diesen 3 Hauptgedanken fügte Liszt als Schlußsatz die glanzvolle Apotheose an, mit der er zwar den Rahmen des Schiller'schen Gedichtes verläßt, die aber als Bekräftigung des Ideengehaltes der Dichtung wohl am Platze ist. Der Tondichter motiviert diesen in höchster Leidenschaft flammenden Schluß mit den Worten: „Das Festhalten und dabei die unaufhaltsame Betätigung des Ideals ist unseres Lebens höchster Zweck. In diesem Sinne erlaubte ich mir das Schillersche Gedicht zu ergänzen durch die jubelnd bekräftigende Wiederaufnahme der im 1. Satz vorausgegangenen Motive als Schluß-Apotheose."

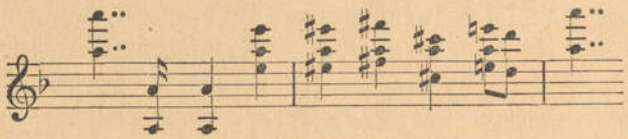
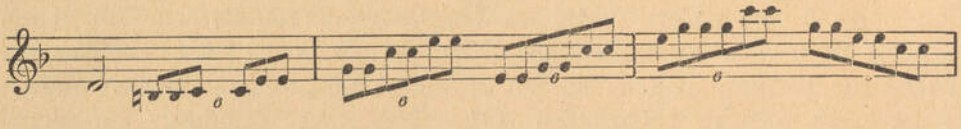
Treten wir nun in kurzer Analyse unserer Tondichtung näher und sehen wir, in welcher unvergleichlichen Weise Liszt diesen drei grundlegenden Stimmungen der Schillerschen Schöpfung die musikalische Form verliehen hat. Ich benütze hiebei die Eulenburg'sche Partiturausgabe und weise darauf hin, daß der Inhalt der Partitur demjenigen sich in um so plastischerer Gestalt offenbaren wird, der vorher den trefflichen Klavierauszug von Arthur Hahn mehrmals durchstudiert hat. Beim Lesen des Folgenden bitte ich die Partitur heranzuziehen, weil sonst die nachstehenden Ausführungen in der Luft schweben würden.

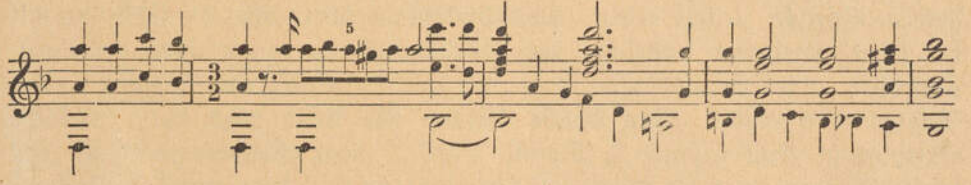
Das Tonwerk beginnt mit einer schmerzvollen Interpretation der Schillerschen Verse: „So willst du treulos von mir scheiden mit deinen holden Phantasien, mit deinen Schmerzen, deinen Freuden, mit allem unerbittlich flieh'n?" 2c. Es ist die herbe Trauer, die sich in diesen wehmutsvollen Schmerz über eine verlorene Jugend und ihre versunkenen „I d e a l e" aushauchenden Tönen wiederspiegelt:

Der herbe, langausgezogene Klagelaut der Holzbläser wird von dumpfen, in die Tiefe steigenden Pizzikatis der Violoncelle und Kontrabässe akkompagniert, die den inneren, verhaltenen Kummer über „das Erlöschen der heiteren Sonnen" trefflich malen. Das 1. und 2. Horn in E spinnt in einer schmerzlichen Phrase (1.) diesen Klagelaut rezitativisch fort:

Wieder vereinigen sich die Holzbläser unter Pizzikato-Begleitung der Violoncelle und Kontrabässe, um von Cis-moll aus zum verminderten Septimen-Akkord vordringend die elegische Stimmung zu steigern, worauf die Klarienette in B die vorige Trauerstrophe des Horns auf h ö h e r e r Stufe

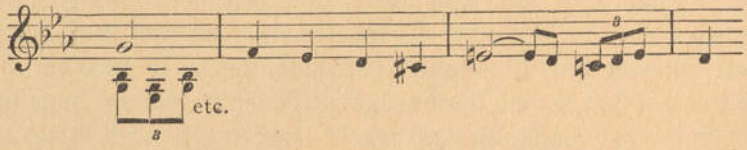
in demselben Rhythmus wiederbringt, um dem in der Vergangenheit wühlenden Schmerz eine intensivere Färbung zu leihen. Es folgen mehrere Harmoniestöße, gleichsam krampfhafte Zuckungen der von wehmutsvoller Erinnerung übermannten Seele symbolisierend, bis im breiten B-dur-Smorzando die wehmutgetränkte Klage leise verhallt . . . Nun nehmen Violoncelli und Bratschen unisono in tiefempfundener Mollskala einen gesteigerten Aufstieg, die trüben Schmerzgefilde gleichsam mit den goldenen Strahlen heiterer Empfindungen übergießend. Die auf der melodischen Spitze der Vc. und Bratschenphrase einsetzenden gehaltenen Fagottöne, sowie die der um eine Quart höher liegenden zweiten Phrase aufgesetzten Horntöne mit ihrem leisen, wehmütigen Verhallen sorgen dafür, daß trotz der durch die aufsteigende Vc. und Violafolge bedingten heiteren Tiefen doch die zuerst angeschlagene elegische Grundstimmung nicht verloren geht. — Es ist dies ein unumgängliches Postulat des musikalischen Empfindens, daß den grüblerischen, von schmerzlichen Gefühlen gesättigten Anfangsmotiven ein „Losreißen", „Befreiung" atmender Kontrast gegenübergestellt werden muß, ohne den überhaupt eine phantasievolle Tonschöpfung nicht denkbar ist; beruht doch das in ihr pulsierende Leben allein auf solcher Kontrastwirkung. — So folgt denn hier der „Aufschwung" betitelte, im Allegro spirituoso gehaltene Teil, der vermöge seiner breit angelegten Dimension für den Eindruck des ganzen Tonstücks am ausschlaggebendsten ist. Hier zeigt sich einmal die ursprüngliche musikalische Empfindung als ein die Umstellung, bezw. die Veränderung, der vom Dichter gegebenen Anordnung der poetischen Strophen bedingendes Moment, während sonst die poetische Gedankenfolge sich als ein die musikalische Formentwicklung wesentlich normierender Faktor erweist. Die Notwendigkeit der durch die musikalische Empfindung geforderten Kontrasteinführung verlangt gebieterisch die Vorwegnahme der Strophen aus einer späteren Partie des Gedichts: „Es dehnte mit allmächt'gem Streben die enge Brust ein kreisend All" . . ., während die ausgelassenen Teile als Geleitsworte in eine spätere Partie des Tongedichts gerückt werden. Wir sehen, wie der Tondichter die musikalische Phantasie als Herrscherin über den poetischen Vorwurf walten und sich in seiner musikalischen Freiheit keineswegs durch letzteren beschränken läßt. Von einer sklavischen Anlehnung an das Schillersche Gedicht ist eben keine Rede, wie auch Georg Münzer an dieser Stelle in seiner der Eulenburgschen Partiturausgabe vorangestellten von tiefem Verständnis für das Tonwerk Liszts zeugenden Einführung hierauf ausdrücklich hinweist. Der ungebunden schaffenden eigenen Gesetzen folgenden musikalischen Phantasie ist hier auch bei der Verbindung mit dem poetischen Stoff doch freier Spielraum gewährt. Musikalisch wird die durch die Schillerschen Verse angeregte Aufschwungstimmung durch Figuren ausgedrückt, die einen unruhigen, hin und her flackernden, aufstrebenden Charakter annehmen. Es sind Violinpassagen, denen infolge

ihrer Bildung aus dem g-moll-Dreiklang mit kleiner Septime noch die Herbheit der Einleitungsstimmung anhaftet. In kühn sich aufschwingendem Impetuoso wird fast die ganze Tonregion durchmessen, während Bässe und Cellos, Viola, Horn und Fagott nur hin und wieder die herrschende Erregung durch kurze rhythmische Stöße markieren. In achttaktigem, stürmischen Triolenlauf stürzt die Unisono-Passage der ersten und zweiten Violinen wieder zu ihrem Anfangsmotiv zurück, um dieses piano in mittlerer Tonlage zu fixieren. Die unruhige Bewegung kommt in ein mehr melodisches Fahrwasser, das das wogende Aufstiegsmotiv bald in der Mitte, bald an der Spitze der Stimmen trägt. Durch die Teilung der Violinen und das Hinzutreten von Füllstimmen in Terzen in Viola und Fagott wird die Harmonisierung voller, üppiger, bis aus dem Gewoge der Stimmen eine entzückende Cantilene

auftaucht, die in dem Sturm der erregten Gefühle auf einen Augenblick eine beruhigtere Stimmung verbreitet. — Sie erscheint in A dur und dann in korrespondierender Struktur in D dur mit Hinwendung zu g moll; die schöne Triolenbegleitung dieses zweitaktigen Cantilene-Motivs teilt sich im ersten Takt jedesmal zwischen der Bratsche und der zweiten Violine. Doch dies ist nur wie eine Windstille vor dem Sturm; sogleich setzt der für einen Moment zurückgedrängte Ansturm der Erregung mit doppelt treibender Gewalt wieder ein. Die jedesmal durch einen Triolen-Wirbel der Bässe vorbereiteten auf- und vorwärtsdrängenden Gänge der Violinpassagen zeigen uns folgendes Bild, aus dem uns das flammende Antlitz des aller Hindernisse spottenden idealen Jugendmutes mit überwältigender Verve entgegentritt:

In dreimaligem Auftrieb steigen diese Passagen empor — es ist wie das unaufhörliche, überschäumende Perlen im Sektglase feuriger Jugendkraft —, um dann im leuchtenden B dur mit nachfolgendem Septimen-Akkord, sodann im flammenden Des dur in fortwährender Vibration (S. 12 und 13 der Partitur) zu verharren, während die Bläser in markantem Rhythmus die vibrierende Tonfigur der Violinen begleiten und die Bässe mit excitierendem Tuba-Heroldsruf an der Spitze das Bild energischer Strebung festhalten. Es ist keine Frage, daß hier der erste Gipfel des Aufschwungs erreicht ist. Doch schwingt sich der Ar idealer Jugendbegeisterung in noch

höhere Regionen, immer weiter dem glastenden Sonnenglanz entgegen: An Stelle des Vibrato lassen die Saiteninstrumente (1. und 2. Violine im Unisono) flammende Läufe in dreimaligem Ansatz ertönen, denen Holzbläser, Bratsche und Hörner markante Stützpunkte verleihen. Eine sich daraus entwickelnde Rinforzando Figur der 1. und 2. Violinen ebenfalls im Unisono führt zu einer gewaltigen Steigerung in Gegenbewegung, die, dem Streichorchester überlassen, einen unauslöschlichen Eindruck intensivster Kraftentfaltung macht. Vibrierend ranken sich die Violinen in diatonischer Stufenfolge 3 Oktaven hindurch empor, während Kontrabässe und Cellis abwärts in die Tiefe sich bewegen, mit jedem Viertelton einen besonderen Akkord markierend. (S. C dur S. S. F dur S. usw.). Die Repetition der letzten Oktavsteigung vervollständigt das Bild der titanenhaften Aufbäumung, das durch erschütternde Hörner und Trompetenstöße grell durchleuchtet wird. So stürmt der Ar des feurigen Jugendmuts mit ausgebreiteten Schwingen dem Sonnenäther zu. In strahlendem Zusammenklang aller Instrumente setzt dann das Idealmotiv in leuchtender Pracht ein, in das der Strom der vorangegangenen Tonwellen wie in ein von überirdischem, phaëtonischem Glanz übergossenes, arzurblaues Meer einmündet. Unstreitig haben wir hier den eigentlichen Höhepunkt des Aufschwungs, ja des ganzen Werkes vor uns, wie dies auch dadurch angezeigt wird, daß sich erst jetzt die Haupttonart (F dur) des Ganzen in machtvoller Breite kundgibt. Dieses Hauptthema atmet feierliche Schönheit und hält durch das ihm innewohnende edle Maß seiner einfach rhythmischen, hohe, weihevolle Stimmung verbreitenden Struktur der zügellosen, wildbrandenden Begeisterung von vorhin das Gleichgewicht. Und nun die weitere Fortspinnung der im Idealmotiv keimartig schlummernden Gedanken! Wie spiegelt die nachfolgende Stelle

das Schillersche Pathos in überirdischer Schöne wieder! Wir werden hier Georg Münzer voll zustimmen können, wenn er sagt, daß hier Liszt „eines der höchsten Gebilde der neueren Programmusik geglückt sei". In der Tat zeichnen sich diese in höchster Schönheit schwelgenden Tonfiguren durch ihren lebensvollen Gehalt, durch keusche Innigkeit der ihnen zu Grunde liegenden Stimmung, durch wundervolle Harmonisation, durch feine Zeichnung ihrer schön geschwungenen Linien aus, wie auch ein unvergleichlicher Glanz des instrumentalen Kolorits über dem Ganzen leuchtet und schwebt, der selbst den minutiösen kontrapunktierenden Details inneres Leben und charakteristische

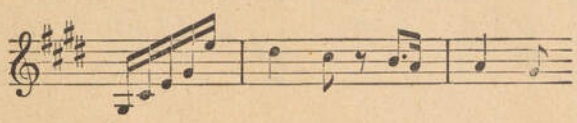
Färbung verleiht. Eine aus dem Vorhergehenden geschöpfte Tonphrase wird Liszt alsdann zu einem willkommenen Mittel der Durchführung, das er benutzt, um die Stimmung in stillträumerische Höhen zu führen, zu deren Füßen alles Erdenleid versinkt. Ein liebliches, abwechslungsreiches Spiel zwischen Holzbläsern und Geigen (Flöten und Oboe) (Violine und Viola) bringt in verschiedenen Tonlagen das herzinnige obige Thema in As dur, in E dur ꝛc., das von dem zarten Weben von bald der Klarinette, bald Geigen, bald der Flöte zugewiesenen Achtelfiguren anmutig umwoben wird. Während die zarten Tonranken in der Höhe smorzando verhallen, läßt ein Solohorn das Anfangsthema der Idealmotive träumerisch erklingen. Dieser wehmütige Einschlag wird hervorgebracht durch verminderte Septimenakkorde, die über chromatische Zwischenstufen sich aufbauen und das Hornsignal in die Mitte nehmen: es klingt wie die Trauer um ein versunkenes Lebensideal. Von wundervoller Wirkung ist hier das alterierende Cis der Kontrabässe, das, lange ausgehalten, zu dem versöhnlichen c und damit zum Septimen-Akkord der Grundtonart (F dur) überleitet, der in einer reizvollen Violinpassage sehnsuchtsvoll fortgesponnen wird. Nun beginnt ein neues Stimmungsbild, das in eine mehr lyrische Färbung des Idealmotivs getaucht erscheint. Hier erleben wir innerlich die große Kunst Liszts mit, ein- und demselben Motiv einen immer neuen Stimmungsgehalt zu verleihen, je nachdem es die dichterische Idee verlangt. Wie weiß er je nach dem Postulat des dichterischen Ausdrucks den Charakter ein und derselben Melodie durch die zweckentsprechendsten Kunstmittel verschiedenartig zu gestalten, zu nüancieren, umzubilden, sodaß in proteusartiger Weise bald Ernst oder Scherz, bald Jubel oder Schmerz, bald dithyrambischer Schwung oder elegisch-verhaltene Klage, aus dem Angesicht ein- und derselben, jedesmal rhythmisch, melodisch und harmonisch veränderten Figur eine eindringliche, wahrheitsgetreue Sprache zu uns reden. Das Violoncello übernimmt die Führung mit der breit angelegten Cantilene des Idealmotivs, die den vorigen heroischen Charakter abstreift und dafür mehr, wie vorhin gesagt, eine lyrisch-elegische Nüancierung erhält. Der weiche Gesang des Cello wird durch einfache Sextolen in Bratsche und 2. Violine zunächst allein akkompagniert, die das sanfte Wiegen eines im Mondlicht über silberne Flut hingleitenden Nachens vormalen, während leise, abgerissene Pizzikato-Töne des Basses die schaukelnde Bewegung regeln. Später teilen sich erste Violinen, Klarinette und Fagott in die melodische und koloristische Ausschmückung der in lyrischer Schönheit schwelgenden Cantilene, indem die ersten Violinen das uns aus dem vorigen Abschnitt bekannte Sehnsuchtsmotiv ausdrucksvoll vortragen. Dasselbe Spiel wiederholt sich unter Wahrung derselben orchestralen Struktur in G moll, unter gemessener Bewegung singender Stimmen von Klarinette, Fagott, zweiter Violine und Bratsche. In Motiven, die uns ebenfalls von früher bekannt sind, bringt das Cello den wehmütigen Nach-

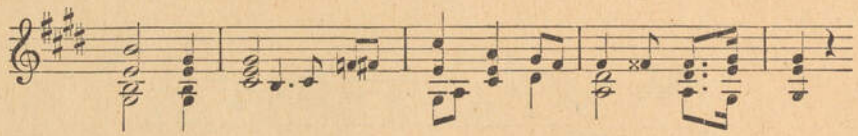
hall der vorigen Stimmung in klagenden Sehnsuchtsseufzern, die über dem lang ausgehaltenen B der Kontrabässe hingleiten wie der schwermütige Liebesgesang italienischer Gondelführer über die nächtige, sanftruhende Meerflut des Lido von Venedig — wahrlich der echte, in verhaltene Liebesglut getauchte Stimmungszauber einer italienischen Nachtszene! Ein ruhiger Gang der Celli und Bässe leitet zum nächsten Stimmungsbilde über: Es ist ein zauberhaftes Naturidyll, das die poesievollen Töne vor unserem geistigen Auge entrollen. Mit Recht spricht hier G. Münzer von einem Pastorale, das in seiner zarten Naturstimmung einer Watteau'schen Landschaft fast noch näher steht als Schillers Worten: „Da lebte mir der Baum, die Rose, mir sang der Quelle Silberfall, es fühlte selbst das Seelenlose von meines Lebens Widerhall." Hier wird der Tondichter zum geistvollen Maler, der keine Tonfarbe spart, um den idyllischen Charakter einer wahren Naturszenerie vor unsere Seele zu zaubern. Das sanfte Hingleiten eines Baches, der mit leisem Murmeln wie ein Silberband sich durch die Wiesen in langem Zuge schlängelt, kann nicht treffender musikalisch dargestellt werden als durch dieses in langer Triolenbewegung sich abwärts ziehende Wogen der in 4 Partien geteilten, mit dem Dämpfer gespielten Violinen, die in süßem Klang lieblicher Terzen schwelgen, während, ebenfalls in Terzen, Flöten und Klarinetten die sanft verhaltene Melodie führen. Und dabei bringt diese nicht etwa ein Novum, sondern sie erscheint als eine der veränderten poetischen Situation entsprechende Weiterbildung des Idealmotivs. Wieder ein Beweis für die bewundernswerte Kunst Liszts, das unscheinbarste Motiv durch entsprechende Umgestaltung den verschiedenartigsten Stimmungen dienstbar zu machen. Das Heroisch-Strahlende des Idealismus ist hier durch das einfache Mittel der Transmutation zu einem lyrischen Gesang geworden, der zu dem durch den ganzen Satz als Charakteristikum sich hinziehenden, zauberhaften Fluß der Violinen einen wohltuenden Gegensatz bildet. Lang ausgedehnte Pianissimo-Orgelpunkte der Violoncelli und Bässe, und zwar auf A (S. 29 der Partitur), auf Fis (S. 32) und auf Es (S. 36) in Abwechselung mit gleich lang gehaltenen Harmonien der Flöten und Oboen in der Oberstimme geben den traumhaften Klängen der „den Silberfall der Quellen" malenden Violinen die künstlerische Konsistenz. Die Orgelpunkte werden nur verlassen, um jedesmal in den Terzenschritt des Idealmotivs hineinzusteigen, wodurch bei der beibehaltenen Triolenbegleitung der Violinen eine gedämpfte einzigartige Wehmut in dem Hörer ausgelöst wird. Die Heroik taucht hier ganz in einem reinen Naturgefühl unter. In noch höherem Grade geschieht dies dadurch, daß zweimal S. 31 und 35 das wehmuterfüllte Hornsolo der Einleitung in die Pianissimo-Gänge der Violinen hineingewoben wird. „Bedeutet es die fühlende Menschenseele als Gedanke der Natur?", so ruft Lina Ramann in ihrer Interpretation des Werkes an dieser Stelle bezeichnend aus, und in der Tat liegt der mystische Charakter dieser in Musik getauchten Naturpoesie auf der Hand. Das entzückend dahin-

gleitende Tonspiel der Violinen wird zur Folie einer Melodie, die zur Trägerin eines festgefügten C dur-Satzes wird, der den Widerhall der Strophe: „— Wie einst mit flehendem Verlangen Pygmalion den Stein umschloß, bis in des Marmors kalte Wangen Empfindung glühend sich ergoß, so schlang ich mich mit Liebesarmen um die Natur, mit Jugendlust, bis sie zu atmen, zu erwarmen begann an meiner Dichterbrust!" — bildet. Diese Melodie ist eine der poetischen Naturszenerie dieser Strophe entsprechende Umgestaltung des zweiten Motivs des Idealthemas. Während aber dieses Motiv vorhin in der unruhigen, schwebenden Bewegung der Synkope erscheint, tritt es jetzt in mehr ruhiger, gleichteiliger Bewegung auf, zunächst den idyllischen Charakter „der Naturszenerie von Bach und Rose" noch wiedergebend:

Kann dieses innige „Umschlingen" der Natur mit Liebesarmen treffender gemalt werden als durch die der ruhigen Tonfolge angehängte Triole? Und wenn nun diese einzigartige Melodie, jedesmal noch einmal wiederholt, in den verschiedenartigsten Tonlagen erscheint, in Es dur mit folgendem C dur-Septimen-Akkord, in Fis dur mit folgendem Es dur-Septimen-Akkord, in A dur mit nachfolgendem B dur, wenn dann überraschend mit breitem C dur-Klang anhebend, die Pygmalion-Melodie mit nachfolgendem Aufschwung erklingt und von hier aus bis zum Allegro molto mosso ein allmählich sich steigerndes accelerando die Pygmalion-Melodie in dem klangvollst gewählten Tonstufen (in zweimaligem Es dur, in zweimaligem Ges dur, in A dur, B dur) wiederbringt, wobei mehrmalige Anklänge an das Idealmotiv in kurz abgerissenen Ansätzen eingestreut werden, bis dann im molto rinforzando in wohlangelegter Steigerung die zuletzt aufgeführte Tonfolge in nochmaliger eindringlicher Repetition das inbrünstig drängende und flehende Tongebilde abschließt, — wer kann sich dem überwältigenden Eindruck des Ganzen verschließen, ist es nicht, als vernehme man bei diesen von leisem, pulsierendem Sehnen der Mittelstimmen durchbebten Tonfolgen die Atemzüge der Natur selber, wie sie an der mitfühlenden und miterlebenden „Dichterbrust zu erwarmen" beginnen? Mit Recht vergleicht hier L. Ramann in ihrer Exegese das Pygmalion-Thema mit dem dritten Thema der Faustsymphonie von Liszt und entdeckt eine nicht abzuleugnende Verwandtschaft, die sich auch auf seine Gestaltung in der Durchführung erstreckt. Während sich aber in der Faustsymphonie das Thema, der dortigen poetischen Situation entsprechend, in ein grübelhaftes Sinnen auflöst, sich zu einem schemenhaften Traumbild verflüchtigt, das aus dem Orkus emporzusteigen scheint, schwingt sich hier die durch die verschiedenartigsten Nüancen sich steigernder Empfindung hindurch-

gehende Pygmalion-Melodie in die Sonnenregion des Idealthemas. In tiefgesättigtem Vollklang des Orchesters tritt es auf, das stürmische Gewoge in der Dichterbrust wie mit phaëtonischem Glanze übergießend. Obwohl es in leuchtenden Tonfarben, in strahlender Pracht, in seiner Wirkung durch drei blinkende Beckenschläge — die einzigen im Aufschwung — erhöht erscheint, ist doch erst eine Vorstufe zum Parnaß der dionysisch-apollinischen Begeisterung erreicht; denn der vibrierende, zugleich mit dem Paukenwirbel rhythmisierte Orgelpunkt der Kontrabässe (S. 49 der Partitur) auf G (als der Dominante von C), der die feierliche, im eigenen Glanze schwelgende Stimmung des Idealmotivs aufhebt, die ihm bei seiner ersten Einführung eignete, bei der der Baß in der Tonika sich konsolidierte, — sodann der plötzliche Abbruch (S. 50) und die impetuöse Einführung des uns schon bekannten vorwärts drängenden Motivs, das in fünffacher Wiederholung vorgeführt (die letzten Male mit jedesmaliger Auslassung der aufsteigenden Tonfigur), die aus dem Anfang bekannte treibende, aufregende Tonfolge nachfolgen läßt, deuten darauf hin, daß dies nur ein Durchgangspunkt ist, der auf weitere Höhen-Aussichten hinweist und höhere, ja die höchsten Momente rein apollinischer Offenbarung erwarten läßt. Jenes klanggesättigte, vorwärtstreibende Anstürmen der Violinen, an dem sich auch unisono das Violoncell beteiligt, führt zunächst in absteigender Linie zu einem zwei Takte lang anhaltenden, in Trioleneinteilung vibrierenden g der Streichinstrumente, das eine neue Szene, die Einführung neuer Gefühlsmomente ankündigt. Letztere sind hier der Reihe nach durch die Stelle: „Wie tanzte vor des Lebens Wagen die luftige Begleitung her, die Liebe mit dem süßen Lohne, das Glück mit seinem goldnen Kranz, der Ruhm mit seiner Sternenkrone, die Wahrheit in der Sonne Glanz", — poetisch veranlaßt. Ein tändelndes, graziöses Tonspiel beginnt. Es ist, als ob liebliche Amoretten Frühlings-Guirlanden zwischen Liebende schlingen und bald hier und bald dort schelmisch hervorblicken. Die Kunstmittel zur Darstellung dieser vorüberhuschenden Liebeständelei sind sehr einfach gewählt; sie beruhen auf einer genialen Neuformung schon vorhin gebrauchter Motive. Dadurch ist die künstlerische Einheit gewahrt. Der glänzendste neue Einfall hat jedenfalls nicht denselben Wert als diese umgeformte organische Melodik, zu der noch rhythmische Veränderung hinzutritt. Die absteigende Linie des Pygmalion-Motivs ist in eine aufsteigende, rhythmisierte verwandelt. Das vorwärtstreibende Motiv ist in seiner ersten Hälfte beibehalten, in seiner zweiten diatonisch und der zeitlichen Geltung nach verändert. Vergrößerung, Verkleinerung, Verkürzung bilden überhaupt sehr wertvolle und häufig angewandte Kunstmittel der modernen Weimaraner Schule seit Liszt, — aber es sind nicht verstandesmäßige Konstruktionen, sondern sie sind, besonders bei Liszt in der Esse des Gefühls, stäts im Dienst der leitenden, poetischen Idee hervorgebracht. Doch ernstere Stimmungen gewinnen bald die Oberhand; die tändelnde, vor des Lebens Wagen gespannte luftige Amoretten-

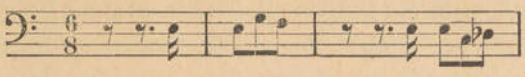
gesellschaft verduftet, das Liebesflöten verstummt, das Liebesgegirr, der Rosenzauber verfliegt vor den ernsten Stimmen des Lebens, die zur Ausdauer, zur straffen Anspannung aller Kräfte, zum stäten Verfolgen hoher Lebensideale durch anhaltende Pflichterfüllung mahnen. Das flüchtige, scherzoartige Liebesintermezzo wird durch die trotzigen, anstürmenden Gänge unterbrochen und mündet in das glanzvolle Idealmotiv ein, das in dreifacher klanggesättigter Repetition, jedesmal durch die das titanenhafte Ringen widerspiegelnde Tonfigur unterbrochen, erscheint und zwar auf Fis (H dur) S. 57 als „Glück mit seinem goldnen Kranz", dann auf G (Es dur) S. 59 als „Ruhm mit seiner Sternenkrone", endlich Seite 61 auf Gis (E dur) als „Wahrheit in der Sonne Glanz". Unter dem majestätischen Beitritt des Posaunenchors erklingt dieses letzte Mal das Idealmotiv wie eine Siegesfanfare (S. 62). Man bemerke hier die bewußte Anlehnung an den Schillerschen Text mit der dreifachen Hervorhebung des Idealmotivs und seiner Steigerung auf Fis, G, Gis. Von dem strahlenden E dur werden die vorangehenden Partien übertrumpft, — ein Symbol für Liszt's Leben und Schaffen, dem Glück und Ruhm nichts galten im Vergleich zur „Wahrheit in der Sonne Glanz". Höchste Schönheit im Bunde mit der Wahrheit war ja das Ideal seines künstlerischen Schaffens und Lebens, wie er dem nach dem Zeugnis Lina Ramanns öfters bei Gesprächen im Unterricht usw. das Wort im Munde führte: „Die Schönheit ist der Glanz der Wahrheit." Es ist keine Frage, daß die dreimalige Repetition des Idealmotivs, das durch sinnvolle, accentreiche Instrumentierung in dynamischer und modulatorischer Hinsicht unterstrichen wird, den Kulminationspunkt der ganzen Komposition bildet. — An das Idealmotiv schließt sich wie am Anfang das zweite Thema mit seiner Verarbeitung an. Die Modulation geht hier in herrlicher Tonfolge von G dur nach H dur und später, hiermit korrespondierend, von Es dur nach G dur; immer mehr treten die Instrumente zurück. Das Ideal des Lebens erbleicht unter den anpackenden Schroffheiten der rauhen Wirklichkeit, wie ein blinkender Stern sich hinter dunklem Wolkenflor verbirgt. Die sich häufenden und einander drängenden Akkordfolgen malen treffend die harten und unausweichlichen Bitternisse des Lebens, an denen das Lebensideal sich stößt. Die trotz aller Kümmernisse dem Ideal treubleibende und es liebreich an verborgener Stelle hegende Seele vereinsamt immer mehr; nur eine Violine bleibt und singt das Lied der Entsagung. Langsam und in tiefes Nachsinnen, in wehmütige Erinnerung versunken an jene Zeit, da die Sterne noch verheißungsvoll glühten, steigt sie über vermindertem Septimen-Akkord traumverloren aufwärts bis zum Cis, das wie ein wehmütiger Hauch leise verklingt! Dieses Cis ist der erste Wehlaut der „Enttäuschung", der in der entsagungsreichen Brust des Dichters sein vielstimmiges Echo findet (S. 68). Aus den Jubelhöhen des Ideals sinkt der Tondichter in die wehmütige Gefühlssphäre des Anfangs.

Wieder wie am Anfang stimmt das Horn seinen wehmütigen Klagegesang an, wieder hallen verminderte Septimenakkorde die Trauer der Vereinsamung wieder. Ein kurzer, in liedartiger Form sich bewegender Cis moll-Satz im Andante maestoso spinnt die schmerzlichen Abschiedslaute in elegischen Klängen weiter. Die pastorale Stelle erscheint wieder, aber dieses Quellenmotiv hat jetzt, in seinem Beiwerk und in harmonischer, zeitgeltender Beziehung verändert seinen heiteren idyllischen Charakter von früher eingebüßt, es zeigt sich jetzt in düsterem Gewande; klagende, in Wehmut getauchte Stimmen durchschweifen die idyllische Flur. Eine schmerzerfüllte Cantilene drückt die Trauer über das Zurückweichen der früheren Genossen und ihre Treulosigkeit aus, aber auch die Instrumentation trägt durch düsteres Kolorit, dunkel gewählte Klangfarben in bebenden Tremolos und Trauerrythmen zur Hervorbringung dieser schwermutsvollen Stimmung das Ihrige bei. Wie trübe Herbstesschauer weht es durch die Begleitung; es klingt wie ein Trauerchor an verlassenen, verfallenen Gräbern, über die der Nachtwind verwelkte Blätter weht! Der motivische Hauptstoff wird wieder vom Idealmotiv dargereicht, dazu das Gegenmotiv in dieser Form.

Beide Themen treten in lebensvollen Kontrast zu einander, verbinden sich im Repetitionsteil und geben den Ausgangspunkt zu weiteren Bildungen. Was die Details anbetrifft, so wird, indem das Quellenmotiv durch Violincell und Kontrabaß zum Verklingen kommt, die es wie im Traume verloren in rhythmischer Verschiebung wiederholen, in einer dreitaktigen melodischen Phrase des Violoncello der Eintritt des Idealthemas stimmungsvoll vorbereitet. Es erscheint nicht in strahlendem Prachtgewande, nicht in der silbernen Rüstung eines hellen dur, vielmehr expressivo dolente, wie der Tondichter vorschreibt, von dumpfen Trauerrhythmen in Baß und Violoncell akkompagniert. Im vierten Takte vereinigen sich Bratsche und Klarinette zu immer beredter werdenden Klagen, zu denen die fortgesetzten Trauerrhythmen in Baß und Violoncell die düstere Folie bilden. In einem achttaktigen Seitensatz übernimmt dann die Klarinette allein die Führung, die in wundervoller Kantilene in herzergreifenden Melodien den Schmerz des Vereinsamten und „auf ödem Steg Verlassenen" aushaucht, während die gedämpfte Trauerbegleitung in gleichmäßig rhythmischer Bewegung diskret von zweiter Violine, Bratsche und Violoncell ausgeführt wird. — Nun schreitet der Tondichter zur musikalischen Darstellung der Strophe: „Von all dem rauschenden Geleite wer harrte liebend bei mir aus? Wer steht mir

tröstend noch zur Seite und folgt mir bis zum finstern Haus?" Ein dreimaliges dumpfes Pochen der Pauke, das geisterhaft wie das zage Klopfen an des Schicksals verriegelte Pforte sich anhört, das jedesmal mit dem höher steigenden Trauermotiv der Holzbläser (der verkürzten ersten Hälfte des Idealmotivs) wechselt, und dann die zwischen Bratsche, zweiter und erster Violine verteilten kurzen, aufwärtssteigenden Tonfiguren, die sich als Nachklänge einer eben vorangegangenen Mittelstimme der Hoboe darstellen, sie sind auch nichts weiter als die rhythmisch alterierten, schon von früher her bekannten Motive des Hauptthemas; klingen sie nicht wie bange Fragen, die sehnsuchtsvoll, der Lösung entgegenharrend, aus dunklen Zweifel- und Nachtgefilden aufsteigen? Und siehe! Die die Aussicht versperrenden Nebel weichen, die das bange Herz einhüllenden und beengenden Schleier zerreißen — und ein trostreicher, Frieden spendender Gesang bannt alle Zweifel und legt sich wie ein milder Balsam auf die wunde, so sehr der Heilung bedürftige Seele! „Du, die du alle Wunden heilest, der Freundschaft leise, zarte Hand, des Lebens Bürden liebend teilest, du, die ich frühe sucht' und fand!"

Klingt das nicht wie die Stimme der Freundschaft, die sich besänftigend auf den stürmischen Busen des Lebensgenossen legt, wenn der eine im Arm des anderen Ruhe sucht? Wahrlich, dies ist die beschwichtigende Antwort auf die bangen Fragen, die dieser Saitenchor der Streichinstrumente jetzt zur Ruhe singt. Wie zart bringen die Flöten das Quellenmotiv, das wie erquickender Tau auf die wunde Seele niederträufelt! Und dann im Wiederholungsteil 𝄋 der herrliche Zwiegesang, der in den Trauerrhythmus von Klarinette und Fagott zwischen erster Violine und Violoncell hineinklingt. Die zarten Violinfiorituren schmiegen sich mit lieblicher Innigkeit an das Violoncell-Solo an, das expressivo dolente das Idealthema in rhythmischer Veränderung bringt. Wie das zweite Thema, arabeskenartig von der Klarinette umwoben, aus anfänglicher wehmutsvoller Gefühlssphäre sich bald befreiend in lichte Tonregionen über den akkompagnierenden Trauerrhythmen hinansteigt! Bald hören letztere auf, und nur die Klarinette läßt über einer süßen Modulation von Flöte und Fagott ihren trostreichen Beschwichtigungsgesang vernehmen, der immer höher steigt, um im hohen Cis eine Zeitlang zu gipfeln und dann im verminderten Septimen-Akkord durch einen viertaktigen, abwärts sich bewegenden Smorzando-Gang den Übergang zum Satz der „Beschäftigung" zu bilden. Daß der Wiederholungsteil der „Enttäuschung" einen anderen Charakter als der ursprüngliche trägt, davon über-

zeugt uns schon ein flüchtiger Blick in die Partitur. Wer diesen Teil innerlich durchfühlt, findet, daß hier eine ruhigere, abgeklärtere Stimmung vorwaltet. Der starre Schmerz ist aufgehoben, der lindernde Einfluß mitfühlender Freundschaft hat gewirkt, die Trauermelodie hat ihre Herbheit verloren, die Begleitungsrhythmen sind flüssiger geworden und drängen das Gefühl der Vereinsamung zurück. Es ist, als ob der Mond mit seinem milden beruhigenden Licht eine von starren Felsen zerrissene Landschaft überflutet, sie ihrer Starrheit entrückt und in ihre wild zerklüfteten, grotesken Formen weichere, versöhnlichere Konturen hineinbringt. Der Wechsel des Stimmungscharakters ist durch die Versetzung in die höhere Oktavlage, durch die Einführung reicher ausgestalteter Violinmotive herbeigeführt, aber auch durch eine dem vorliegenden künstlerischen Zweck entsprechende Veränderung der Instrumentierung: Während im ersten Teil die tiefklagende Melodie der Klarinette unisono mit der Bratsche zugewiesen ist, wird sie im Wiederholungsteil von einem Cello in schwermütiger Verschmelzung mit dem Horn vorgetragen; während im ersten Teil die Trauerrhythmen der Celli im Verein mit den kurzen Pizzikato's der Kontrabässe wie kurze, krampfartige Herzstöße sich ausnehmen, ist im zweiten Teil die Schwere abgestreift und die düstere Klangfarbe aufgehellt, indem die Trauerbegleitung den Klarinetten und Fagotten zuerteilt wird, die eine freiere, versöhnliche Färbung dem Trauermotiv mitteilen. Der Schmerz hat sich eben gelöst, und die bedrückte Brust atmet wieder leichter. Wir sehen, die Klangfarbe ist hier nicht willkürlich gewählt, sondern sie wird zum dienenden Mittel für den rechten Ausdruck der poetischen Idee.

Dem Beschäftigungssatz ist als Motto die Strophe Schillers vorangestellt: „Und du, die gern sich mit ihr gattet, wie sie der Seele Sturm beschwört, Beschäftigung, die nie ermattet, die langsam schafft, doch nie zerstört, die zu dem Bau der Ewigkeiten zwar Sandkorn nur für Sandkorn reicht, doch von der großen Schuld der Zeiten Minuten, Tage, Jahre streicht." Wie paßt doch diese Schillersche Strophe mit ihrem tiefen, ethischen Inhalt gerade in unsere Zeit hinein! Wie ist sie ein ernster Mahnruf zur Pflichterfüllung, zur Beschäftigung, die langsam schafft, doch nie zerstört, zur rastlosen Arbeit, — alles Begriffe, die heute seit der glorreichen Revolution so vielen gänzlich entschwunden sind! Wie berührt sich das, was Schiller hier sagt, so innig mit dem Wort des deutschen Handwerksmeisters, des Nürnberger Dichters Hans Sachs: „Gott hat den Menschen zur Arbeit geschaffen wie den Vogel zum Fluge." Und wie Schiller so singt hier auch der Tondichter Liszt den heutigen sozialistischen Weltbeglückern, die es mit dem Wort des Drechslers Bebel halten: „Man lebt nicht, um zu arbeiten, sondern man arbeitet, um zu leben", (d. h. die Arbeit ist ein notwendiges Übel, aber keine uns von einer höheren Macht auferlegte sittliche Pflicht) in seinen „Idealen" das Lied der Beschäftigung, der rastlosen Arbeit, durch die allein

das deutsche Volk gefunden, zum Glück und Wohlstand aus dem jetzigen Zusammenbruch wieder aufsteigen kann! Gewiß, wir wissen es, ethische Wirkungen gehen von der Musik an sich nicht aus, aber wenn sie in den Dienst eines vom ethischen Inhalt erfüllten Wortes wie dieser Schillerschen Strophe tritt, vermag sie dem darin Gesagten bedeutenden Nachdruck zu leihen. Es würde durchaus nicht schaden, wenn man dem Volke auf den sogenannten „Volksabenden" statt der verflachenden Operetten-Potpourris auch einmal die „Ideale" von Liszt vorführte, damit es an der Hand der von der Lisztschen Musik verdeutlichten Schillerschen Strophe einmal wieder lernte, an den Segen der Beschäftigung, die rastlos schafft und nie zerstört, zu glauben (statt an die gepriesene Wundermacht des Streiks) und sich unter ihn zu stellen! In dem blauen Zimmer der Altenburg stand ein Flügel in Mahagoni von Boisselot (er befindet sich jetzt im Liszt-Museum), neben ihm ein Schreibpult, an das sich ein kleines Tischchen lehnte, das eine Sanduhr — das Sinnbild der Beschäftigung! — trug. Diese hatte Liszt vor Augen, als er unseren Passus aus den „Idealen" schrieb. An diesem Flügel probierte er das Lied der „Beschäftigung". — Der an seiner Vervollkommung ununterbrochen arbeitende Tonkünstler, der in eigner Anmerkung zu den „Idealen" das Festhalten und dabei die unaufhaltsame Betätigung des Ideals als unseres Lebens höchsten Zweck bezeichnet, gibt gewissermaßen hier sein musikalisches Lebensbekenntnis. Der geprüften, im Schmelzfeuer der Leiden und des Schmerzes geläuterten Seele eröffnet sich als der einzige Weg zur Überwindung und innerlichen Freimachung nicht mehr der im Zick-Zack sich bewegende, wie junger Most schäumende Sturm und Drang, sondern die zielbewußte „Beschäftigung", die das, was uns im Ideal der Jugend vorschwebte und wie eine Fata morgana in den unausbleiblichen Täuschungen des Lebens zu entschwinden drohte, nur auf dem Wege stätiger, von Etappe zu Etappe fortschreitender Arbeit sich zu bleibendem inneren Besitz zurückerobert. Und dabei kommt es dem Tondichter nur darauf an, die Idee „der Beschäftigung" ohne Nebenzüge aus den Schillerschen Versen zu entnehmen und sie musikalisch zu gestalten. Nicht das langsame Schaffen, — es sei denn, daß man in dem zögernden, mehrmals durch Pausen unterbrochenen, abrupten Anfang der Stelle einen Hinweis hierauf finden wollte, — wird hier gemalt, sondern es ist hier vielmehr eine kühn vorwärts dringende, höchst temperamentvolle Betätigung zu spüren, die allmählig das ganze Orchester mit sich fortreißt. Liszt symbolisiert die Beschäftigung, die zu dem Bau der Ewigkeiten Sandkorn nur für Sandkorn reiht, durch eine freie, kunstvoll aufgebaute Fuge, die allerdings nicht nach dem althergebrachten Schema verläuft, vielmehr in dem Gefüge ihrer einzelnen Bestandteile einzig und allein dem künstlerischen Ausdruck der herrschenden Idee dient. Es gehört nicht viel Scharfsinn dazu, um in dem auftretenden Thema eine Verkleinerung des Anfangs der Idealmelodie zu entdecken:

Wenn auch die Ähnlichkeit, besonders auch in der weiteren Ausgestaltung des Beschäftigungsmotivs mit dem Schmiedemotiv aus den Nibelungen eine frappante ist, so vergißt man dies doch ganz über der logisch zwingenden Umbildung und Durchführung des Hauptmotivs. Wie dies rieselnde Thema (Cis moll) mit prickelndem Reiz, das durch drängende Akkorde in gleichmäßigem Rhythmus gestützt wird, von der Bratsche in die erste Violine überspringt und dann von dem Gegenthema in Terzen in der der Flöte zuerteilten Taktgruppe mit seinem charakteristisch springenden Stakkato-Intervallen beantwortet wird! Es ist in der Folge eine Kombination von Streich- und Holzbläserchor, von denen jener die erste Hälfte des Themas, dieser die zweite Hälfte (das Gegenthema in Terzen) in reizvollem Widerspiel bringt. Dann wiederholt sich dasselbe von der Quinte (als Gefährte) Gis moll mit später tonal verändertem Fortgang. Die Begleitungsstimmen werden allmählich von dem fugierten Sandkornmotiv in das feine Tonfiligrangewebe mit fortgerissen. Von charakteristischem Reiz ist die Engführung, die zwischen erster und zweiter Violine in kanonischem Wechselspiel sich vollzieht, verschiedene Tonlagen (hm, cis moll, es moll) mit ihren vorangehenden Septimen-Akkorden durchmißt. Immer rastloser arbeitet das Sandkornmotiv, bis die Fugenstimmen sich zum Akkord (Tz der Partitur) einen, in D moll, B dur usw. eine feste Gestalt gewinnen, während das Hauptmotiv von Cello, Baß, Fagott in vibrierendem Rhythmus sich über 20 Takte hin fortsetzt, wobei das hohe F als Orgelpunkt in der Höhe, statt im Baß festgehalten wird. Mit ernstem Tonschritt greifen hin und wieder, wie mahnende Stimmen des Gewissens klingend, die Tenorposaunen in das geschäftige Gerieseł hinein, indem sie das erste Glied des Hauptmotivs in der Vergrößerung singen. Der Ausgang der Fuge vollzieht sich in der Weise, daß das F der Akkordtremoli in dem C der Bässe seine tonale Beziehung findet, d. h. in den Septimen-Akkord zu F dur übergeht. Es steckt neben weichem Wohllaut viel zielbewußte, fließende Kraft in dem Fugensatz. Er gibt sich als Symbol für das Eingehen der Idealität in gesetzmäßige Ordnung, in der allein jene ihre volle Befriedigung finden kann. Wie aber im Leben des rastlos Schaffenden, in seiner fortlaufenden Tätigkeit Abgeklärten Perioden vorkommen, in denen der brausende Drang der Jugendideale hin und wieder auftaucht, so läßt der Tondichter, dieser Erfahrung Rechnung tragend, nun in einem Allegro spirituoso molto den bekannten Überleitungssatz im „Aufschwung" Ton für Ton an uns vorüberziehen, der den aller Hindernisse spottenden idealen Aufflug symbolisiert und der in breit angelegten Crescendo in die feierlich strahlende Pracht des Idealthemas ausmündet. Während durch den Schluß des Schillerschen Gedichtes ein wehmütiger Hauch der Resignation weht, leuchtet

und flammt hier alles im herrlichsten Licht; ein grandioser Zug und erhabener Schwung geht durch das Ganze, der seinesgleichen sucht. Man glaubt den Zug eines Triumphwagens zu schauen, auf dem ein siegreicher Heros, von sternenbesäetem Purpurmantel umflossen, in leuchtender Glorie und majestätischer Sicherheit thront. Glühende Raketen steigen um ihn her auf, er selbst trägt eine Fackel, aus der feuersprühende Garben bis zum Himmel lohen. Aber alle Bilder, die die menschliche Sprache leiht, sind zu schwach, um den in der Apotheose herrschenden Instrumentalglanz schildern zu können. Die Instrumentation, die in den hellsten Orchesterfarben strahlt, steht völlig unter dem leitenden Gedanken der Glorifikation. Wohl ziehen die Hauptthemen des „Aufschwungs" in den mannigfachsten Abwandlungen an unserem lauschenden Ohre vorüber; das Idealmotiv in seiner glänzendsten Gestaltung, zuerst in der Haupttonart F dur, in seinem Gefolge das Thema der Innigkeit, dann wieder das Idealmotiv im Gewande rauschender Tremolos in G moll mit seiner Wendung nach Es dur, dann wieder die bekannten Motive, in denen sich die inbrünstige Sehnsucht nach dem Ideal wiederspiegelt (vollständiger als vorhin) in B dur, Es dur, As dur, in dem Septimen-Akkord von Es dur auslaufend und diesen durch mehre Takte festhaltend; sodann vernehmen wir im Allegro vivace ein Motiv, in dem sich die Quellenmelodie versteckt, alles aber jetzt in gleißenden Sonnenglanz und in blendende Schönheit getaucht! Aber auch das Pygmalion-Motiv begegnet uns wieder (im Allegro vivace, ma non troppo) mit seiner mystischen Versenkung in das Naturleben. Wie hier der Tondichter eine innige Zwiesprache mit den webenden Stimmen der Natur führt, die ihm ihren Busen immer weiter aufschließt, um ihn ihre geheimsten Offenbarungen erlauschen zu lassen! Es tut sich hier ein Gefühl der Naturverzückung kund, das in dem Adel seiner Reinheit von bezaubernder Wirkung ist. Wie das Pygmalion-Motiv, zuerst vom Cello vorgetragen, von verhaltener Leidenschaft durchglüht ist! und dann der sich daran anschließende Hornruf die in der Tiefe der Seele noch schlummernde Sehnsucht nach dem Schönen in der Natur wachruft! Wie dann dieses Motivglied, immer den stimulierenden Hornruf (später Trompete) nach sich ziehend, jedesmal auf höherer Stufe, sich an das vorhergehende so innig anschmiegt, sich in ihm steigert und erwärmt! Über D dur, Es dur, F dur gleitet das Motiv mit sehnsuchtsvollem Einschlag dahin, zuletzt mit folgendem klangvollem Anhang, bis das Pygmalion-Motiv wieder vollständig in As dur mit daran anschließender Wendung nach dem Septimenakkord zu F dur sich festsetzt! Machtvolle Steigerungen des Motivs führen über D dur, Es dur, zum Quartsextakkord von F dur, um dann in absteigender Linie diminuendo zum Stretto überzuleiten. Es ist ein überwältigendes Crescendo, das das Hauptmotiv des Aufschwungs vibrierend vom pp bis zum mächtigsten ff unter sich immer mehr steigernder Anteilnahme aller Instrumente durch die verschiedensten Tonlagen hindurch wie in gleißenden Sonnenglanz getaucht erklingen läßt, bis in

breitem Austönen unter Hinzutritt von Posaunen, Pauken und Becken ein glänzender Abschluß der Apotheose mit pompösem, kirchlichen Charakter in $\frac{3}{2}$ und $\frac{4}{4}$ Takt herbeigeführt wird.

Daß auch ganz abgesehen von der poetischen Ausdeutung das geniale Werk infolge seiner zwingenden Logik und rein musikalischen, konsequenten Konstruktion völlig verständlich ist, bedarf wohl kaum der Erwähnung. Es ist eine erweiterte Rondoform, in die das Werk gegossen ist; — letzteres nicht bloß künstlerisch vollwertige Programmusik, sondern zugleich „absolute Musik", wie schon betont wurde. Und daß es aus den einfachsten Elementen auferbaut ist — die umbildende Durchführung des Idealmotivs, eines Themas von nur 5 Tönen einfachster Kombination, können wir nur bewundern! — beweist eben die Genialität des Tondichters, sowie den unerschöpflichen Reichtum seiner musikalischen Phantasie.

Der Fliegende Holländer — ein Symbol unseres Zeitalters.

Von Robert Saitschick.

1.

Die Sehnsucht nach Neuem liegt tief auf dem Grunde des menschlichen Intellektes. Auch jetzt, wo das Wissen bereits so vieles entdeckt, ist dieser Trieb in uns keineswegs gestillt. Der Mensch kann ins Unendliche forschen, jeden Tag auf das weite Meer des noch Unerforschten hinausziehen mit der kühnen Zuversicht, sein Erkennen, sein Wissen und seinen Wohlstand zu bereichern. Sind wir aber, nachdem wir alle Weiten aufgesucht und immer wieder Neues entdeckt, unser Wissen ausgebreitet und uns bereichert haben, etwa befriedigter und glücklicher? Heimkehrend fragen wir uns, nachdem wir aus innerster Notwendigkeit geforscht und Wissen angesammelt haben: wo ist das Ende? Wo ist der Sinn unseres Denkens und Handelns? In uns blickend, erfassen wir, daß Glück und Zufriedenheit, die wir in der Außenwelt gesucht haben, dort nicht zu finden sind.

Dem Fliegenden Holländer gleich, der rastlos in der Welt umherirrt, halten wir alle sieben Jahre Umschau und werden gewahr, daß mit der Vermehrung unseres Wissens und unseres Reichtums unsere innere Ruhe nicht auch vermehrt und gefestigt wurde. Aber der Drang in die Ferne, die Unersättlichkeit, ist das Erbteil des Menschengeschlechts. Von jeher stellten auch Mythos und Sage diesen uns innewohnenden Drang dar. Jedes Zeitalter wandte sich dem Inhalt dieser Erscheinung auf seine Weise von neuem zu: Odysseus war für die Griechen die Verkörperung des Strebens in die Weite;

er verläßt Weib und Kind, treibt sich umher aus innerstem Bedürfnis, Neues zu erfahren, und nachdem er vieles gesehen, erlitten und erkannt hat, kommt er mit der Überzeugung zurück, das Höchste und Letzte draußen nicht gefunden zu haben. Gleich dem ewigen Juden, der, seiner endlosen Erfahrungen überdrüssig, doch den Tod nicht finden kann, ist die Menschheit unvernichtbar, trotz aller sie drückenden Erfahrungen und Lasten. Es liegt Titanisches, bisweilen auch Satanisches — eritis sicut Deus scientes bonum et malum — in diesem unstillbaren Drange, alles zu erforschen, alle gefährlichen Kaps zu umschiffen, gleich dem fliegenden Holländer. Immer von neuem, trotzend dem Verbote, essen wir vom Baume der Erkenntnis, und doch können wir dem Rätsel des Daseins nicht nahe kommen. Wohl überwinden wir die Natur draußen, nicht aber auch die natürliche Verworrenheit in uns selbst. Wir stecken unsere äußeren Ziele so weit wie nur möglich, vergessen jedoch das eigentliche und wichtigste Ziel, das uns vom Leben gestellt wird — die Selbstbefreiung, die Erlösung von allen inneren Hemmungen, die Menschwerdung. Alle sieben Jahr landen wir — gleich dem fliegenden Holländer — irgendwo und suchen nach etwas, das uns Befreiung und Befriedigung brächte: gleich ihm leiden wir unter dem Drucke des Wissens und des Goldes, das wir in allen Weltgegenden angesammelt haben. Ist etwa d a s unser Leben? fragen wir immer wieder.

2.

Was der Einzelne durchmacht, macht auch die ganze Menschheit durch: Sie sammelt Reichtümer, geht in der Außenwelt auf, steigert den Kampf ums Dasein, der ihr zum Lebensinhalt wird, und muß doch dabei fühlen, daß dies alles nicht ihre Bestimmung sein könne. Ohne Ruhe und Rast stürmt der fliegende Holländer in der Welt umher. Sein starker Erkenntnistrieb hat ihn innerlich gespalten; er kann nicht maßvoll leben, er liebt die Stürme, die ihn umtosen, ja, er hat sich an sie so gewöhnt, daß er sich ein Leben ohne sie nicht mehr vorstellen kann. Sein starkes Temperament, seine tiefe Leidenschaft ist der unversiegbare Quell seiner Leiden: liebt er doch die Stürme, weil sie seine Natur sind, und doch leidet er unter ihnen, weil er sie in sich selbst nicht zur Stille bringen kann. Sein ungebändigter Erkenntnistrieb nährt in ihm zugleich einen unüberwindlichen Stolz: ist ihm doch die Demut, die Selbstbescheidung, die gerade in seinem Naturell höchste Tugend wäre, fremd. Und doch leidet er, ohne es sich einzugestehen, unter seinem Stolze, unter dem trotzigen Drange seines Intellektes, unter den tiefen Gegensätzen seines Charakters, und seine Sehnsucht geht nach Befreiung, nach Einigung und Überwindung der Widersprüche, nach innerer Erlösung.

Sein Streben und seine Sehnsucht sind auch das Streben und die Sehnsucht der Menschheit. Woher die Stürme und die Leidenschaften, von denen

die Menschheit umhergetrieben wird? Warum sind ihre Schicksale nicht anders gestaltet? Woher dieses viele Dunkel neben dem Lichte? Wozu die zerfleischenden Kriege und das Durcheinander des Geschehens? Wo ist die Erlösung aus den zerwühlenden Gegensätzen? Wo ist das Endziel alles angesammelten Wissens, aller angehäuften Erkenntnis, der innere Friede, die befriedigende Aussicht?

Der fliegende Holländer hat unermeßliche Schätze angehäuft, und sein verwünschtes Schiff gleitet unruhig und stolz auf dem Meere des Lebens dahin: wie für die ganze Menschheit, gibt es auch für ihn keine Ruhe — immer wieder muß er auf das stürmische Meer. Wo wird er hingelangen? Wo wird die Menschheit hingelangen? Die Antwort auf diese Frage kennt der nicht, der das Leben nur mit dem äußeren Auge sieht, und nicht ahnt, daß die Lebenswidersprüche, unlösbar draußen, ihre Lösung in unserem Inneren finden müssen. Durch das ganze Leben geht eine tiefe Entzweiung. Sind denn Mann und Weib etwa nur eine natürliche Tatsache, aus der die Geschlechter entstehen, und nicht vielmehr das eigentliche Rätsel des Daseins? Und wie rätselhaft ist nicht auch die Verschiedenheit der menschlichen Charaktere, nicht nur die der Geschlechter. Wie entgegengesetzt in ihren Anlagen sind nicht Adam und Eva, Odysseus und Penelope.

Lassen sich die tiefsten Gegensätze des Daseins wirksamer darstellen, als in den konkreten Gestalten von Mann und Weib? Je tiefer der Kunstschöpfer ist, desto deutlicher erfaßt er die Zweiheit von Mann und Weib als Gleichnis für die Zweiheit alles Daseins. Das ist auch der Grund, weshalb hinter den handelnden Gestalten in einem genialen Drama tiefere Beweggründe sich verbergen, die man erleben muß, um darin mehr zu erschauen, als Mann und Weib, denen wir täglich begegnen. Sind es doch Gestalten, in denen das Wesentliche zum Ausdruck kommt. Das männliche Prinzip ist das des Willens: der Mann hat den Drang in die Ferne; er wird von seiner inneren Unruhe in die Außenwelt getrieben, zieht in den Krieg, auf den politischen Kampfplatz und betätigt seine diplomatische Klugheit; die untere Wirklichkeit verlangt von ihm berechnendes Verhalten, ein Vorherrschen des Verstandes; in seinem Gesichtskreis steht das Streben nach Macht, nach Ansehen und Besitz.

Ein anderes Prinzip ist in der Frau verkörpert: zwar lebt sie in einem engeren Kreise, aber dieser enthält konkretere Wirklichkeit als jener ausgeweitete, aber oft auf das Abstrakte gerichtete des Mannes. Hat sie doch mehr Möglichkeiten zu Opferwilligkeit und Hingebung: ist doch die Liebe das Konkreteste im Leben und bezieht sich auf das Konkreteste, den einzelnen Menschen, dem sich zuzuwenden ihre eigentliche Aufgabe ist. Während das Männliche das Leben bereichert und vermannigfaltigt, wirkt das Weibliche, solange es sich selbst treu bleibt, unmittelbarer und wesentlicher. In unserem

Dasein sind die beiden Urkräfte, gemäß der letzten und daher geheimnisvollen Polarität, miteinander unlösbar verbunden; in allen Erscheinungen tritt uns diese Polarität, oft aus ihrer tiefen Verborgenheit, entgegen. Was uns in den Lebenskämpfen des Tages über die vernichtenden Triebe, über die intellektuelle Kälte, über den Willen zur Macht, aus dem die Unruhe und das oft unerklärliche Getriebe der Geschichte entspringen, hinausführt und zur Höhe hinanzieht, ist das „Ewig-Weibliche". Das Leben belehrt uns, daß in der Einseitigkeit des männlichen Prinzips, das sich als Machtgelüste, intellektueller Hochmut und Selbstherrlichkeit kundgibt und ungeschmälerten Anspruch auf Schöpferkraft erhebt, nicht nur Aufbauendes, sondern auch viel Zerstörendes und Verwirrendes, liegt.

Je tiefer der Mensch veranlagt ist, desto stärker trägt er beide Kräfte in sich. Das künstlerische Schaffen beruht auf dem ausgeprägten Gefühle des Weiblichen und Männlichen, das im Innern des Künstlers zur Gestaltung drängt. Nur der einseitige Willensmensch, ohne seelisches Leben, ohne Innerlichkeit, kann dem männlichen Prinzip das Übergewicht im Leben zusprechen.

3.

Der fliegende Holländer ist ganz die Verkörperung der Männlichkeit: wird er doch durch einen unbändigen Tätigkeitstrieb beherrscht, trotzt den Meereswellen, häuft materielle und intellektuelle Schätze ins Unermeßliche. Andererseits aber fühlt er, daß ihm etwas Wesentliches abgehe, daß sein Lebensinhalt ergänzt, er selbst erlöst werden müsse von der Unruhe, die ihn umhertreibt, von den inneren Spannungen, an denen er leidet, ohne es einzugestehen. Dem politischen Treiben, den Intriguen der Gesellschaft, dem verwickelten Mechanismus des Staates gegenüber steht die Seele mit ihrer Sehnsucht nach Freiheit, nach Ausgleichung der Widersprüche, nach dem Sinnvollen, nach der Höhe. In uns allen erwacht in stillen Augenblicken das Verlangen, Sympathie zu empfangen und zu geben. Selbst der Kälteste ist irgendwie und irgendwann auf Teilnahme angewiesen. Wenn die Menschen mehr Liebe hätten, so wären sie erlöst von dem auf ihnen lastenden Drucke. Auch die Widersprüche im gesellschaftlichen Leben, die so peinigend auf jedem Mitfühlenden lasten, sind doch im letzten Grunde nur durch die Wirkungen der Liebe zu lösen.

Senta ist das Ewig-Weibliche, durch das die innere Unruhe des Holländers beschwichtigt und erlöst werden kann — das unbestimmte Ziel, das die Menschheit als ihr letztes und höchstes ahnt. In der wahren Liebe liegt die Opferwilligkeit, die selbst den Tod auf sich nimmt. Jeder innerliche Mensch trägt Kräfte in sich, die nicht auf dem Umkreis bleiben, sondern bis zum Mittelpunkte alles Lebens dringen. Auch die Menschheit trägt

in allen sie zerwühlenden Gegensätzen die Verheißung der überwindenden Freiheit. Sie strebt einem Lichte zu, von dem sie ahnt, daß es auf der Höhe leuchte, dem sie entgegenstreben müsse. Die Menschen sind meist untreu der Ideenwelt, für die sie geschaffen sind, und ziehen ihr die niedere Wirklichkeit vor. Wo ist der Ausweg aus der Niederung, aus ihren trügenden und verwirrenden Gegensätzen? Die wahre Kunst gibt gleich der Religion, mit der sie innerlich verbunden ist, ihre eigene Antwort auf diese Frage, denn auch sie schaut das Leben in seinem Wesen und wirkt deshalb befreiend: kommt doch das Gefühl der Unfreiheit nur von den drückenden Nebensächlichkeiten, die uns innerlich gefangen halten und den Aufschwung unserer Seele lähmen. Aber die meisten verlangen von der Kunst nicht befreiende Wirkung, sondern nur Genuß; das Nebensächliche ihrer eigenen Erfahrung tragen sie in das Kunstwerk hinein; sie lassen außer acht, daß die echte Kunst eine Lebensdeuterin ist, da sie hinter den Hüllen der Dinge das Unvergängliche reden läßt.

Die konkrete Härte der Lebensrealitäten läßt sich mit keinen äußeren Mitteln entfernen. Nicht von außen, nur von innen her kann man sie überwinden. Aus den tragischen Widersprüchen des Daseins gibt es keinen anderen Ausweg, als Selbstüberwindung. Jede Art von Heroismus erfordert unbedingte Treue. Es ist eine Leichtgläubigkeit, zu meinen, man könne nur für sich selbst leben und das Opfer entfernen. Auf Schritt und Tritt lehrt uns das Leben das Gegenteil. Alle großen Menschenkenner und Menschenerzieher haben mit unerschütterlicher Übereinstimmung die Selbstüberwindung in den Mittelpunkt unseres Lebens gerückt. Die Selbstbejahung des kalten Willens ist in der unteren Natur der Dinge fest begründet, aber sie kann das Wesentliche nicht berühren: die folgerichtige Selbstbejahung müßte notwendig zur Aufhebung alles Lebens führen. Die Verschiedenheit der menschlichen Charaktere zeigt sich daher aufs deutlichste in der Auffassung dessen, was sie im Leben als das Wesentliche ansprechen. In vielen Menschen sind die Beweggründe ihres Handelns gemischter Art: in der Selbstbejahung dringt manches edle Gefühl und manche Regung von Uneigennützigkeit ein. Es gibt viele sittliche Naturen, die gleich dem auf Besitz ausgehenden Vater Sentas, dem Vertreter der rechtschaffenen Mitte, und gleich Erik, dem Bräutigam Sentas, nicht wissen, was Seele ist, und daher in den Sinn des Opfers nicht eindringen können. Das überschwängliche Verlangen Sentas nach unbedingter Treue gegen das Bild, das ihr vorschwebt, das tiefe Mitgefühl mit dem unter seinem Zwiespalt leidenden Holländer, mit der unter ihrer schweren Last schmachtenden Menschheit, vermag Erik nicht zu begreifen. Er glaubt an die Möglichkeit vollauf befriedigenden Glückes im engen Kreise wohlhabender Rechtschaffenheit und verständigen Gleichmaßes. Warum einem Traumbilde nachjagen, das doch so fern der Wirklichkeit scheint?

4.

Wenn es nur solche rechtschaffene Verstandesmenschen gäbe, so wäre die Höhe und der Heroismus des Geistes nicht möglich: woher sollte dann innere Freiheit und Hoheit der Gesinnung kommen? Wir wären an den Felsen der Naturnotwendigkeit gefesselt. Ohne seelische Tiefe, ohne Sehnsucht, ohne Begeisterung, wäre die Menschheit mit dem Mittelmaß zufrieden, worin sie ihr Höchstes auch sehen würde. Mit Vernunft und Rechtschaffenheit allein läßt sich keine Größe erreichen. Nur Seele und Sehnsucht finden den Zugang zu den Höhen des Daseins, zum Genie, zur schöpferischen Kraft. Der Verstandesmensch, der über das Verborgene hinwegsieht, über das Feinste hinweghört, selbst wenn es sich noch so vernehmlich äußert, kennt im besten Falle eine gewisse Achtung vor Größe und Höhe, nicht aber wahre Ehrfurcht. Und doch glimmt auch in ihm ein Funke des Seelischen, auch er hat das Verlangen, zu lieben, sich in Etwas, das über ihn hinaus liegt, zu verlieren. Ohne diesen Funken wäre unser Dasein wertlos und würdelos.

Gegenüber ihrem Vater und ihrem Bräutigam, die im Reiche des Gesetzes und der Sitte leben, verkörpert Senta das Seelische. Von überall her tönt uns die Stimme entgegen: nur kein hoher Schwung, kein Flügelschlag des Geistes; forschend und hantierend, möge der Mensch in aller Rechtschaffenheit dahinleben und dieses Lebensideal an die künftigen Geschlechter vererben. Aber die geheimen Triebfedern unseres Daseins, zu denen nur Senta eine Beziehung hat, bequemen sich nicht dazu. Der Augenblick, wo der Holländer und Senta einander begegnen, ist der Augenblick der Einigung und der Überwindung der tragischen Gegensätze, deren die Menschheit harrt. Alle erwarten wir die endgültige Lösung der Spannungen unseres eigenen Inneren, die Läuterung und Vervollkommnung menschlichen Zusammenlebens. Aber immer wieder wenden wir uns den niederen Realitäten zu, denn wir glauben nicht an die Möglichkeit, das Höchste zu verwirklichen, gleich dem Holländer, der an Senta's Treue zweifelt. Der Zweifel unterbindet die Schwingen des Geistes, zersetzt unser Inneres, weist uns auf die Unerbittlichkeit der Materie hin. Aber ohne den Glauben an die höhere Welt, ohne die Vorherrschaft seelischen Lebens ist eine Befreiung vom Felsen der niederen Notwendigkeiten, an den wir hienieden geschmiedet sind, nicht denkbar. Ohne Läuterung des Willens kann es auch keine Lauterkeit in unseren Gedanken und Worten geben. Ohne den unerschütterlichen Glauben an die Welt des Geistes kann auch keine tiefdringende Wirkung von uns ausgehen. Opferwilligkeit und Selbstüberwindung entspringt nur aus dem Quell des Ewig-Weiblichen, aus den Tiefen seelischer Erfahrung; das Ewig-Männliche — der Wille — kann nur Andere opfern.

Und so lebt im Holländer b e i d e s auf dem innersten Grunde seiner Seele: die Ahnung, daß er befreit werden könne, daß etwas Neues für ihn

kommen müsse — eine Ahnung, die auch in der ganzen Menschheit liegt, — und zugleich der Zweifel, das zersetzende Mißtrauen, das den Menschen veräußerlicht und von seiner höheren Bestimmung ablenkt. Plötzlich wendet er sich von Senta, vom Seelischen ab: er glaubt an keine Erlösung durch den seelischen Aufschwung. Muß er wieder aufs weite Meer hinaus, um seine früheren Kämpfe von Neuem zu beginnen? Oder gibt es für den fliegenden Holländer, für die Menschheit, eine Erlösung aus ihrem Umherirren auf dem Meere des gequälten Daseins?

Wer die Sinnlosigkeit der chaotischen Triebwelt und die schreienden Widersprüche des sie für Augenblicke beleuchtenden Verstandes nicht sieht und nicht tief darunter leidet, nur der vermag in der mittleren Sphäre zu verharren — ohne Verlangen nach Erlösung, nach einem befreienden Ausblick auf lichte Höhen. Die Menschheit aber, in der sowohl Niederung und Mitte als auch Höhe geheimnisvoll miteinander verbunden sind, trägt auf ihrem tiefsten Grunde die unbezwingliche Sehnsucht nach Befreiung aus ihren Spannungen und harrt eines neuen Zustandes.

Wenn Senta sich in die Tiefen des Lebensmeeres versenkt, wenn unsere Seele durch Selbstaufopferung in die letzten Tiefen des Daseins schaut, zieht sie auch den fliegenden Holländer und sein verwünschtes Schiff mit auf den Grund. Dann tauchen sie beide zu einem neuen Leben empor. Auf das unserm Dasein unausbleiblich innewohnende Opfer folgt ebenso unausbleiblich die Erfahrung einer neuen Wirklichkeit — die Erlösung.

Der Vorläufer des Bayreuther Meisters.

Zur Erinnerung an Karl Maria von Weber.

Von Dr. Hermann Seeliger.

> Wie so tot, so bettelarm, so maulwurfsblind wär' unser Leben, hätte der Weltgeist uns Söldlinge der Natur nicht ausgestattet mit jener unversieglichen Diamantgrube in unserem Innern, aus der uns in Schimmer und Glanz das wunderbare Reich aufstrahlt, das unser Eigentum geworden! Hoch begabt die, die sich dieses Eigentumsrecht bewußt! Noch hochbegabter und selig zu preisen die, die ihres inneren Perus Edelsteine nicht allein zu erschauen, sondern auch heraufzubringen, zu schleifen und ihnen prächtiges Feuer zu entlocken verstehen.
>
> E. Th. A. Hoffmann, Prinzessin Brambilla, Kap. IV.

Welch wundersames Gewirk weben die Nornen am Menschenschicksal; wie seltsam und kraus verflochten oft das Geflecht, wie geheimnisvoll Fäden gesponnen von Seele zu Seele. Im Dasein der gewöhnlichen Sterblichen bleibt das unbeachtet, weil für die Menschheit scheinbar belanglos. Tritt es uns aber einmal am Leben und Schaffen von Höhenmenschen ins Bewußtsein, dann offenbaren sich dem erstaunten Blick die weitesten Zusammenhänge, ein großes Ganzes wird sichtbar, in dem dann der Einzelne als der Erfüller eines im Transzendenten verborgenen Schicksalswillen erscheint.

Was hier gemeint ist, wird besonders deutlich, wenn wir rückschauend das Leben und Werk Karl Marias von Weber überblicken, dessen Gedächtnis die folgenden Blätter gewidmet sind, und dem wir unsere ganze Verehrung entgegenbringen als dem Vorläufer des Meisters von Bayreuth nicht nur in künstlerischer Hinsicht sondern auch in dem Ethos seiner Gesinnung und Betätigung seiner kerndeutschen Art. Man wird nicht leicht noch zwei bedeutende Persönlichkeiten in unserer Kultur ausfindig machen, die sich in ihrem Wesen so eng berühren, deren Lebensverlauf so auffallende Vergleichsmöglichkeiten darbietet, und die mit der Geschichte unseres Volkes in einer ihrer bedeutendsten Epochen so untrennbar verbunden sind wie Karl Maria von Weber und Richard Wagner.

Eigenartig, bedeutungsvoll mutet schon die Herkunft Webers an: der Abstammuung nach Niederösterreicher und Freiherr, der Geburt nach Holste und Sohn eines Kapellmeisters — wollen sich Stammesunterschiede und ständische Gegensätze in seinem Wesen ausgleichen? Eigenartig auch sein Jugendleben, eine wahre Odyssee; nicht so abenteuerlich und gefahrvoll wie die Richard Wagners, auch nicht von solch geographischer Weite, aber immerhin klippenreich genug, daß ein schwächerer Charakter unfehlbar darin gescheitert wäre. Auch er wie Wagner in enger Berührung mit dem Theater — Weber wuchs sozusagen darin auf, und wie Wagner als Knabe dem Zauber

der Bühne erlag, hat er als Mann selbst geschildert — auch sein musikalischer Bildungsgang ziemlich regellos; daß auch er von den „Zünftigen" mehr als Dilettant gewertet wurde, und im Leben beider Episoden von einschneidendster Bedeutung: der sechzehntägige Arrest in Stuttgart war für Weber ebenso die Rettung aus der Verlotterung wie jener verhängnisvolle Spielabend für Wagner.[1]) Dann sein Aufenthalt in Schlesien: in Breslau streifte den Achtzehnjährigen zum ersten Male der Hauch des deutschen Mythos in der ungefügen Rübezahldichtung des Professor Rohde,[2]) und in dem oberschlesischen Karlsruhe tauchte er tief in das Dunkel des germanischen Waldes, in dessen Rauschen noch immer der wilde Jäger hetzte, der Zeit harrend, da es noch einmal von ihm hieße: „Walvater reitet sein heiliges Roß".

Erkennen wir die feinen Fäden im Nornengeflecht? Und wie noch deutlicher treten sie hervor, wenn wir hören, wie sehr auch ihn die Tannhäusersage gelockt hat, wenn auch aus dem Plan nichts wurde — zum Glück.[3])

Was aber Jahrzehnte später ein armer Künstler, aus der Fremde heimkehrend, beim Anblick des Rheinstromes in tiefster Erschütterung erlebte, das widerfuhr Weber in Berlin inmitten des Jubels über die Befreiung des Vaterlandes: das Erwachen zu seinem Deutschbewußtsein, das bislang in ihm geschlummert hatte. Und impulsiv, wie er war, antwortete er dem Ruf sogleich mit einer nationalen Tat, der Vertonung von Gedichten aus Körners „Leyer und Schwert". Sie und die im folgenden Jahre (1815) entstandene Kantate „Kampf und Sieg", die er nach eigenem Geständnis schuf „erglüht und erfüllt von den großen Weltereignissen", sind der tongewordene Höhepunkt des nationalen Gefühls dieser Tage. Tief hat er sich mit jenen Liedern, die unzerstörbar noch heute leben, vorzugsweise in den Kreisen des deutschen Waffenstudententums, in das Herz seines Volkes hineingesungen. Die Kantate ist leider vergessen, was bei dem Mangel an wertvollen patriotischen Gesangswerken unverständlich erscheint. Wer denkt dabei nicht an das Schicksal von Wagners „Kaisermarsch"?

---

1) R. Wagner, Mein Leben I 68 ff.

2) Von Webers Kompositionen ist nur die Ouvertüre, umgearbeitet unter dem Titel „Der Beherrscher der Geister" bekannt geworden. Ist es nicht geradezu ein Skandal, daß ausgerechnet von Webers Werken noch keine Gesamtausgabe veranstaltet ist? Soll das Zufall oder — Absicht sein? Seine wertvolle Musik zu Grillparzers „Sappho" kennt vielleicht nur der Musikhistoriker; die Instrumentalwerke sind in keine der Volksausgaben aufgenommen; von den Klavierkonzerten hat als der einzige der Litolffsche Verlag wenigstens das C-dur-Konzert in trefflicher Neubearbeitung herausgegeben; die Sinfonien kennt überhaupt niemand und von seinen Liedern ist nur eine Auswahl im Handel. Von Mendelssohn aber liegt die Gesamtausgabe schon seit Jahrzehnten vor.

3) „Anders, melodiöser, schöner als sein berühmter Nachfolger auf dem Dirigentenstuhle zu Dresden würde er ihn aufgefaßt haben, tiefer, gewaltiger, größer sicher nicht" gibt Max M. von Weber in der ausgezeichneten Lebensbeschreibung seines Vaters zu, mit dem Bemerken, daß dann wahrscheinlich der „Freischütz" und vieles andere ungeschrieben geblieben wäre. Ob wir bei der dramatischen Zufälligkeit Brentanos überhaupt ein lebensfähiges Werk erhalten hätten, muß dahingestellt bleiben.

Seine zweite nationale Großtat war die Schaffung einer deutschen Oper in Dresden. Wer einigermaßen mit unserer Kulturgeschichte vertraut, weiß, was das heißen wollte namentlich einem durch Tradition künstlerisch auf Italien eingestellten Hofe gegenüber. Noch lange kein Bayreuth, gewiß, aber doch ein bedeutsamer Spatenstich zur Bereitung des Bodens, auf dem jenes erwachsen konnte.

Es ward oben schon angedeutet, daß Weber — wie Wagner — der deutschen Geschichte, nicht bloß der Musikgeschichte, angehört. Seine Stellung in ihr richtig zu fassen, müssen wir uns vergegenwärtigen, daß sein Leben die Wende zweier großer historischer Epochen überschneidet, an der das Alte stürzte ohne daß das Neue schon feste Gestalt gewinnen konnte. Die Werke solcher Übergangszeit müssen notwendig die seelischen Wandlungen, das Ringen um Gestalt und Ziel widerspiegeln. Das unausgeglichene, was sich namentlich in stilistischer Hinsicht in Webers Werken findet, erklärt sich daraus. Aber die Zeit des Umsturzes war auch die Zeit der deutschen Romantik, jener im tiefsten Sinne einzigartig nationalen Bewegung, die so recht eigentlich erst den ganzen Reichtum des deutschen Gemütes zur Entfaltung bringen sollte, und die letzten Tage des Wiener Kongresses erlebten noch die Gründung der Deutschen Burschenschaft, deren Ziel die Einigung Deutschlands war: in demselben Jahre, in dem bei deren Wartburgfest der Scheiterhaufen emporloderte als Symbol des Bekenntnisses zu dem neuen deutschen Gedanken, hat Weber die Partitur des „Freischütz" begonnen, des Werkes, das uns geholfen hat deutsch zu werden und das uns auch helfen soll deutsch zu bleiben. Treffender als mit diesem schönen Wort Hermann von der Pfordtens[4]) kann die Bedeutung dieser unvergänglichsten Großtat Webers nicht charakterisiert werden: er ist die Reaktion des deutschen Genius gegen die künstlerische Fremdherrschaft, wie es die Freiheitskriege gegen die politische waren. Der Meister scheint das auch gefühlt zu haben, denn er hat es als glückverheißend angesehen, daß der Tag der Uraufführung nach mehrfacher Verschiebung schließlich auf den 18. Juni, den Jahrestag der Schlacht von Waterloo, festgesetzt wurde. So ist Webers Name für immer verbunden mit der Erinnerung an das Erwachen unseres Volkes zu einem neuen, nationalen Leben wie der des im Befreiungsjahr geborenen Richard Wagner mit der Geschichte des Ringens um das erschaute Ideal und dessen Verwirklichung in der Reichsgründung.

In seiner Schrift über Beethoven bemerkt Richard Wagner einmal, daß

[4]) Karl Maria von Weber, Leipzig 1919. Es ist empörend, in welch schäbigem Gewande der Verlag (Quelle und Meyer) dieses kleine Meisterwerk, das nicht nur mit feinstem künstlerischen Verständnis sondern auch mit wohltuender Herzenswärme geschrieben ist, in die Welt geschickt hat.

es nicht möglich sei, den Menschen von dem Künstler zu trennen: wie richtig das ist, wie sehr sich Menschentum und Künstlertum durchdringen und bedingen, zeigt das Beispiel Webers vielleicht noch deutlicher, weil er uns in seinen Tagebüchern, Briefen und litterarischen Werken [5]) ein reichhaltigstes Dokument hinterlassen hat, aus dem uns der ganze Mensch entgegentritt, wie er im Leben wirklich war: voller Wahrhaftigkeit und Herzensgüte, treu und pflichtbewußt bis zum letzten Atemzuge, eine Feuerseele und gleichwohl in unentwegter Selbstzucht sein Temperament bändigend und eine angeborene Neigung zur Schärfe und Sarkasmus zu liebenswürdigen, wenn auch zuweilen derben Humor glättend. Zweifellos barg der Reichtum und die Vielseitigkeit seiner Begabung die Gefahr sich zu veräußerlichen in sich: wie Weber sie überwunden hat, bezeugt der fast asketische Idealismus in der Auffassung seines Künstlerberufs: sogar auf sein Einzelglück meinte er einmal verzichten zu müssen, „weil man nur e i n s ganz sein kann". Denn auch ihm ist die Kunst etwas Heiliges, Transzendentes, er ist überzeugt, daß „in dem Künstler ein Muß wohnt", das ihn zum Schaffen zwingt, und des öfteren spricht er von dem „gottgeschenkten Talent". So beginnt das Gedicht „Künstlers Liebeswerben":

Wer versteht denn die Götterkraft,
Die in mir lebt, die aus mir schafft,
Wonnigen Schmerz und jubelnde Lust
Gießt in jede Brust?

und seine Erläuterungen zu seiner Kantate schließt mit den Worten: „So, meine teueren Freunde, habe ich Rechenschaft gegeben, wie mein Kopf und Herz handelte, und mit was für Gemütsfarben ich zu malen versuchte. W i e das aber geschehen, das ist Geschenk von oben". Und im besonderen über die Musik, „das große Geheimnis, das sich wohl fühlen, aber nicht aussprechen läßt", heißt es: „Was die Liebe den Menschen, ist die Musik den Künsten und den Menschen, denn sie ist ja wahrlich die Liebe selbst, die reinste ätherische Sprache der Leidenschaft, tausendseitig allen Farbenwechsel derselben in allen Gefühlsarten enthaltend, und doch nur einmal wahr, doch von tausend verschieden fühlenden Menschen gleichzeitig zu verstehen". — Da haben wir das Kant-Schopenhauersche An sich. Von seiner idealen Auffassung des Künstler-

[5]) Herausgegeben von Georg Kaiser, Berlin 1908. Der Musiker als Schriftsteller ist auch eine charakteristische Erscheinung des 19. Jahrhunderts, und wahrscheinlich würde auch Beethoven dazu zu zählen sein, wäre seine Jugendbildung nicht so vernachlässigt worden. Jedenfalls blitzt in seinen Briefen allerhand auf, was einer ausführlichen Darstellung würdig gewesen wäre, auch beabsichtigte er zu seinen Sonaten programmatische Erläuterungen zu verfassen. So ist Weber neben E. Th. A. Hoffmann der erste, aber auch hier steht er Wagner noch näher als jener. Man stelle einmal ihre Schriften gegeneinander: bei beiden eine autobiographische Skizze, von beiden dramaturgische Schriften und Kritiken; dem leider unvollendeten Roman „Tonkünstlers Leben" und der kleinen Humoreske „Der Schlammbeißer" stehen die Novellen aus Wagners Pariser Zeit gegenüber, und auch bei Weber gelegentlich einiges Poetische.

berufs zeugt ein Wort aus seiner autobiographischen Skizze: „Liebe und Ernst ließen mich alle die Kraft und alle die Reinheit des festen Willens aufbieten, die allein den Menschen zum wahren Priester der Kunst heiligt." Darum fordert er vom Künstler unbedingte Wahrheit, Pflichterfüllung und Sittlichkeit, „denn ich kann die Kunst nicht von dem Menschen trennen, der in ihr lebend erst recht sein eigentliches Leben ehren lernen soll". Der Künstlerberuf sei kein „Freibrief für alles zügellose Treiben und das Verletzen alles Sittlichen, Bürgerlichen, Achtungswerten", denn auch die Größten unter ihnen seien nur glücklich „in dem, wodurch es jeder tüchtige Mensch ist, in dem Gefühle der erfüllten Pflicht nach Vermögen und Einsicht und in dem ruhigen Vertrauen auf Gott in allen Anfeindungen und Verkennen ihres redlichen Willens und leichtsinnigen Überschätzungen oder Nichtbeachtungen der Welt." [6]) Fürwahr goldene Worte, und nicht bloß Worte, denn sein Leben entsprach dieser Gesinnung in jedem Betracht. Durchaus im Einklang dazu steht seine sehr gehaltene Kritik der „Emma von Reßburg" seines „originell sein könnenden" und auf einmal ohne irgend welche Nötigung italienisierenden Jugendfreundes Meyerbeer, mit dem er bei Abt Vogler studiert und dessen „Abimelek" er so freundlich begrüßt hatte. In seinem äußerst feinfühligen völkischen Empfinden lehnte er im Grunde die Oper der Italiener ab als „dem deutschen Wesen ebenso fremd und unbehaglich als das Deutsche dem Italiener sein muß". Man darf vermuten, daß, wenn Weber die weitere „Entwicklung" Meyerbeers erlebt hätte, er selber schon die später von Richard Wagner vorgenommene Abrechnung mit ihm besorgt hätte; fraglos würde sie ein künstlerisches Todesurteil von vernichtender Wucht geworden sein. Denn an Lichtenstein schreibt er unter einer für diese Zeit verzeihlichen Verkennung des jüdischen Wesens: „Mir blutet das Herz zu sehen, wie ein deutscher Künstler, mit eigener Schöpfungskraft begabt, um des leidigen Beifalls der Menge willen sich zum Nachahmer herabwürdigt." Er aber hatte gefordert: „Dem deutschen Künstler sei vorzugsweise der Eifer eigen, im Stillen die Sache eben um der Sache willen zu tun". Wie hätte der in seinem künstlerischen Idealismus so maßlos empfindliche Weber mit solch oberflächlichen Menschen [7]) noch weiter Freundschaft halten können, wenn sich sogar sein Verhältnis zu Karoline Brand zu lösen drohte, weil er sie — allerdings mißverständlich — oberflächlicher Kunstauffassung glaubte zeihen zu müssen.

[6]) Aus Briefen an seinen Schüler Julius Benedikt, den Sohn eines jüdischen Bankiers, und an Aloys Fuchs. Der Charakter des später zum „Sir" geadelten Jules erscheint darin nicht gerade sympathisch.

[7]) Als solchen hatte ihn auch Beethoven abgelehnt. Siehe Kalischer, Beethoven und seine Zeitgenossen I. Daß aber Beethovens Urteil anders gelautet hätte, „wenn es ihm beschieden gewesen wäre" Meyerbeers „Robert" oder gar die „Hugenotten" „kennen zu lernen", ist eine geradezu rührende Naivität: es würde im Gegenteil noch ganz anders, wahrscheinlich — titanenhaft grob ausgefallen sein.

Was in all diesem zum Ausdruck kommt, ist mehr als bloß persönliche Ansicht und Mitteilungsbedürfnis eines weltabgewandten Nur-Künstlers. Webers aktuelles Temperament konnte sich nicht mit der Ausbildung seiner eigenen künstlerisch-sittlichen Persönlichkeit begnügen — er wollte vielmehr auch sein Volk zum Verständnis dessen *erziehen*, was „seiner Überzeugung nach der Wahrheit — und es gibt nur *eine* — am nächsten kommt oder sie gar erreicht". Darum hauptsächlich hat er zur Feder gegriffen: „Es sei aber auch mir erlaubt, die meiner Obhut und Pflege anvertrauten Werke bei ihrem Erscheinen demjenigen zu empfehlen, dessen Dienst, dessen Erheiterung, dessen *Bildung* sie geweiht sind." Aber es ging ihm hierbei, wie namentlich seine Aussprüche über die Musik bezeugen, nicht sowohl um die Erziehung bloß ästhetischen Verständnisses sondern vielmehr um seelischer Bildung. Doch „das Theater ward zum Guckkasten" und die Große Oper will, wie der Hanswurst in der Karnevalszene des Romanfragments spottet, mit der Zusammenstellung von Virtuosenkunststücken und „goldenen Effekten" nur „effektieren, daß Sie sich sollen amüsieren". Unschwer hört man aus jener ganzen köstlichen Parodie einen Unterton heraus, der auf eine zukünftige Kampfansage gegen jene, nur auf Schaulust und Sinnenkitzel gerichtete Gattung deutet. Zum Schluß aber bricht aus dem Scherz ganz unverhüllt der bittere Ernst: Der Schmerz des bis in die Fingerspitzen *deutsch* empfindenden und ob der Würdelosigkeit seines Volkes empörten Künstlers, wenn er seinen Hanswurst klagen läßt:

O ehrliches, deutsches Vaterland
Mich hast du verfolgt, mich hast du verbannt,
Um fremdartigere, ärgere Narren zu pflegen;
Sprich, war dies zum Heile, war dies zum Segen?
Den Engländer, Spanier, Welschen und Franken
Beseelt stets nur der Flug der Gedanken,
Sich selber und seinem Volke würdig zu bleiben,
Und du, deutsche Kunst, schwächst im unschlüss'gen Treiben
Was Göttliches *dir nur vor allen* verliehen:
Erkenntnis und *Anstoß* aus Fremdem zu ziehen, —
Das hast du mißbraucht in der eigenen Kraft,
Die herrlich und rein *aus sich* wirket und schafft,
Wenn frei von der Nachäffung eitelem Streben
Sie tragen will göttlichen Stoff in das Leben.

Ist das nicht die Trauer des deutschbewußten Meisters über die Herabwürdigung ursprünglicher Anlage zum Sklaven undeutscher — *Mode*? Der offene Kampf gegen sie freilich war einem anderen vorbehalten.

So führt uns Weber selbst immer wieder zu Wagner. Ja, oft glaubt man diesen reden zu hören. Es sind dieselben Gedanken- und Ideengänge, nur nicht in ein System gebracht, aphoristischer, aber oft sogar bis aufs Wort in

Übereinstimmung. Man denke bloß an Wagners viel angeführte Bestimmung des Begriffs deutsch sein: „Eine Sache um ihrer selbst willen betreiben", an seine Auffassung der Musik als „die volle, waltende Herzensliebe"; an anderer Stelle heißt es: „Ich kann den Geist der Musik nur in der Liebe fassen". Auch er spricht des öfteren von dem hohenpriesterlichen Amt des Künstlers, denn auch ihm ist die Kunst etwas Göttliches und künstlerisches Schaffen etwas letzten Endes Unerklärbares, im Transzendenten Ruhendes, vor dem er selber erschauert: „Der Tristan ist und bleibt ein Wunder. Wie ich so etwas habe machen können, wird mir immer unbegreiflicher!" bekennt er noch später, als das Werk längst vollendet war. — Ist das nicht das nach Webers Ausspruch in dem Künstler wohnende „Muß"?

Daß bei solch auffallender innerer Verwandschaft[8]) kein anderer als Richard Wagner dazu berufen war, den Kampf gegen die undeutsche Effektoper — „die goldschimmernde" nennt auch er sie — zu führen, bedarf kaum noch der Erwähnung, zumal sich ihre Ansichten auch in künstlerischen Einzelheiten restlos deckten. Wenn Weber vor dem uferlosen Modulieren warnt: „Die Modulation ist etwas sehr Heiliges und nur am Platze, wenn sie den Ausdruck befördert oder erhebt", oder sehr feine Bemerkungen über Rhythmus und Tempo, also über das Dirigieren, macht, so finden sich in Wagners Schriften zahlreiche Parallelen;[9]) und wenn Weber als „erste und heiligste Pflicht des Gesanges, mit möglichster Treue wahr in der Deklamation zu sein" bezeichnet und verlangt, daß die Melodie „das innere Leben, welches das Wort ausspricht", wiederzugeben habe, ohne im Streben nach möglichster Korrektheit „den Blütenstaub der inneren Wahrheit der Melodie in Steifheit und Trockenheit zu verwandeln", so stellt zwar damit nur einen von Mozart und Beethoven als von selbst verständlich befolgten Grundsatz hin, der aber besonders von der italienischen Oper, einer schönen Melodie oder Koloratur zuliebe, oft genug ebenso grundsätzlich über den Haufen geworfen worden ist, sodaß auch hier erst so recht eigentlich Wagner als der Erfüller der von Weber aufgestellten Forderung erscheint.

Das ist nun freilich nicht so zu verstehen, als ob Weber habe Theorien aufstellen wollen, die dann Wagner aufgenommen und weiter gebildet habe

---

[8]) Es ist psychologisch höchst interessant, wie noch so manche andere wichtige Charakter- und Wesenszüge Weber und Wagner gemein haben: bei beiden die schlicht-herzliche, joviale Art im Verkehr mit Kleinbürgern und Handwerkern; der Hang zur Geselligkeit und Gastlichkeit; bei beiden die Neigung zu einem gewissen Luxus — Weber hielt etwas darauf, daß seine Pferde als die schönsten in Dresden gepriesen wurden — (s. d. Biogr. M. M. v. W. S. 306) und bei beiden Naturverbundenheit: Freude an der Natur und Liebe zu den Tieren. Von Wagners Tierfreundschaft plaudert Hans von Wolzogen in einem reizenden Werkchen: R. Wagner und die Tiere; Webers Wohnung muß einer kleinen Menagerie geglichen haben: ein Jagdhund, eine Cyperkatze, ein indianischer Rabe, ein Sprosser, ein Kapuzineräffchen — fürwahr das ist allerhand!

[9]) R. W. Ges. Werke X. „Über die Anwendung der Musik auf das Drama" (Modulation), VIII. „Über das Dirigieren" u. a. m.

— der Genius schafft überhaupt nicht nach Theorien — es handelt sich bei Weber nicht einmal um ästhetisch-kritische Erörterungen, sondern um den Ausdruck intuitiven Erkennens und den Niederschlag seines künstlerisch-ethischen Menschentums, dessen Grundlage die Wahrhaftigkeit ist: immer wieder betont er die *Wahrheit* als erste künstlerische Forderung. Das ist echt deutsch. Darum fühlte er auch, daß die von den Romanen übernommene Opernform, bei der es auf „Sinnenlust einzelner Momente" abgesehen sei, dem deutschen Wesen, das alles „tiefer greift", immer fremd bleiben müsse. Die Oper, „die der Deutsche will", sei „ein *in sich abgeschlossenes Kunstwerk, wo alle Teile und Beiträge der verwandten und benützten Künste ineinander schmelzend verschwinden und auf gewisse Weise untergehend — eine neue Welt bilden*". Diese in der Besprechung von Hoffmanns „Undine" gemachte Bemerkung bedeutet nichts Geringeres als die später im Wagnerschen Musikdrama verwirklichte Idee des *Gesamtkunstwerkes*, das dem Meister vorschwebte, als er seine „Euryanthe" schuf: in einem Briefe an den akademischen Musikverein in Breslau, der das Werk im Konzert aufführen wollte, heißt es: „Euryanthe ist ein *rein dramatischer* Versuch, seine Wirkung nur von dem vereinigten Zusammenwirken aller Schwesterkünste hoffend, sicher wirkungslos, ihrer Hilfe beraubt". Entwicklungsgeschichtlich ist sie ein genialster Typus der Kunst einer Übergangszeit: es leitet in neue Bahnen, ohne sie selbst zu Ende zu gehen, weil noch zu beschwert von der Tradition. Weber war sich der zu überwindenden stilistischen Schwierigkeiten vollauf bewußt: die Oper ist „ein Ganzes, aus Ganzen bestehend", d. h. aus einzelnen Musikstücken in geschlossenen Formen, Nummern; „aber das Ganze muß *ganz* gedacht sein," sonst ist es nur „ein angeputzter Gliedermann und keine Gestalt" und nur den Heroen der Kunst sei die Wahrung der inneren Einheit gelungen. Ferner: „Die Handlung drängt vorwärts, die Musik aber will sich ausbreiten" in geschlossener Form auf Kosten der Handlung, das aber bedeutet „Stillstand" — wem soll der Vorzug gebühren? — Das Problem war überhaupt nicht zu lösen. Entweder mußte man das Drama der Melodie, oder die Melodie dem Drama opfern.[10]) Weber war viel zu sehr Dramatiker, um das Drama bloß auf *musikalische* Wirkung zu stellen, und zu sehr Melodiker, als daß er der geschlossenen Form hätte entraten und sie grundsätzlich in die dramatische Szene auflösen sollen. Gleichwohl deutet er doch den rechten Weg an: in der „Euryanthe" ist das alte Secco-Rezitativ durchgehends in charaktervollsten, beseelten Sprechgesang verwandelt und die geschlossene Form zuweilen zu dramatischer Szene von einer Ausdruckskraft gestaltet, die nach ihm nur ganz wenige erreicht, nur Einer zu überbieten vermocht hatte. Allerdings, es war

[10]) R. Wagner. Ges. Schriften III S. 287 ff. („Die Oper und das Wesen der Musik").

nur ein Kompromiß. Aber in diesem Ringen zwischen deklamatorischem und ariosem Stil kündigt sich unverkennbar an, was Richard Wagner zur Vollendung gebracht hat, das Musikdrama.

So ward nicht die „Euryanthe", obwohl der Meister darin sein Bestes gegeben hatte, sondern ihr älterer Bruder „Der Freischütz" die Oper „die der Deutsche will"; — auch noch heute — freilich in anderem Sinne, als der Meister das Wort gemeint hatte.

„Was wir Deutsche durch den Freischütz erlebt, ist dem Leben weniger Völker zu Teil geworden", schreibt noch im Jahre 1879 der auf der höchsten Höhe seines Schaffens stehende Bayreuther Meister. Mit verständnisvoller Rührung erfüllt es uns, zu sehen, mit welcher Liebe er gerade an diesem Werke hing, das ihn gewissermaßen ein Begleiter auf seinem ganzen Lebensweg gewesen ist. Es hatte die aufglühende Phantasie des Knaben erfüllt und ihr eine ungeahnte Wunderwelt erschlossen, es hat, ein lieblicher Heimatstraum, den Mann im Elend seiner Pariser Tage beglückt und erhoben bis zum Überschwang,[11]) es hat so oft unter seine einzigartige Obhut seine unversiegliche Kraft bewiesen und es hat den Greis aus der Ferne wieder in seine Heimat gewinkt: den Freischütz noch einmal dirigieren zu können war einer seiner letzten Wünsche.[12]) Er sollte ihm nicht erfüllt werden. Kurz der Meister hätte das Werk nicht mehr lieben können, wenn es das Geschenk seines eigenen Genius gewesen wäre. Und geht es uns anders? Ein so unsagbarer Zauber, der jeden nur einigermaßen tiefempfindenden Deutschen, ob alt, ob jung in seinen Bann zieht, weht um dies Werk, das in seiner schlicht singspielhaften Form so gar nichts mehr mit der alten Oper zu tun hat; es muß wohl der unzerstörbare, frische Duft der Heimaterde sein, der ihm entströmt und der tausendfach alle etwaigen Schwächen aufwiegt. Diese Oper ist wirklich Deutschland — wie es die Dichtung Eichendorffs ist — von Bühnenwerken nur noch „Die Meistersinger" sind, dies kulturnotwendige, ergänzende Gegenstück zum „Freischütz". In beiden spiegelt sich, und von den zwei verschiedenen Kraftquellen unserer Kultur ausgestrahlt, in vollendeter Reine und Klarheit das deutsche Wesen schlechthin. Und damit kommen wir auf Weber als Romantiker. —

Eine kritische Untersuchung des schwanken Begriffs Romantik, dessen synthetische Einheit auch Schellenbergs weitgefaßte Bezeichnung als Sehnsucht nach dem Unendlichen nur andeutet, liegt der Absicht dieser Darstellung ebenso fern als der Versuch, zu den schon vorhandenen Definitionen eine neue hinzufügen zu wollen. An die letzten Geheimnisse unseres germanischen Menschentums rührend, an seine Verbundenheit mit der Landschaft, ist sie ein Urzeiterbe unseres nordischen Blutes, dessen wir uns erst bewußt wurden, als in der immer dünner und kälter

11) Ebenda I, „Der Freischütz in Paris".
12) H. v. Wolzogen, Erinnerungen an R. Wagner. Leipzig. Reclam.

werdenden Luft abendländischer Geistigkeit das deutsche Gemüt zu ersticken drohte — verständlich in seinem ganzen Wesen eigentlich nur dem deutschen, dem Rassefremden nie.[13]) Was alles Tiefes sie in sich birgt, was menschlich-begrifflich erfaßbar ist: Religiosität, d. h. das ahnungsvolle Erschauern vor dem Unbekannten, sei es die Gottheit, seien es holde oder unholde Mächte; Liebe zur Heimat, zum Vaterlande und der sehnsüchtige Drang in unendliche Fernen; ritterlicher Sinn und Zartheit des Gefühls; jener wunderbare Humor, der sich über das Leben erhebt in befreiendem Lachen, weil er sich das Leben zum Traum und den Traum zum Leben zu gestalten vermag;[14]) und als stärkste Komponente jene Naturverbundenheit, die in visionärem Schauen den Tiefsinn und die Wundergewalt der Natur erlebt — alles dies spezifisch Germanische war auch in Weber; wo ihm ein mitschwingende Saiten seiner Seele berührender Stoff entgegen kam, brauchte er nur in seinen eigenen inneren Reichtum zu greifen, um mit genialster Sicherheit zu gestalten, ob er nun nach dem Leben zeichnete oder, wie im Wolfsschluchtfinale, aus freier Phantasie schaffen mußte — wenngleich es ihm noch nicht beschieden war, das Drama der Menschheit in die große kosmische Einheit aufzulösen, in der die Zeit, die rastlos jagende, zur Ruhe des Raumes wird und in der sich das Heilswunder in dem Glanze des Karfreitagsmorgens zugleich als Naturwunder erfüllt.

Hans von Wolzogen weist einmal im Hinblick auf die Umgestaltung des Naturmythus zum Drama durch Wagner auf die mythenbildende Kraft des echten Naturerlebnisses hin:[15]) wer weiß, ob ohne die stürmische Seefahrt des jungen Wagner der „Holländer" überhaupt und ohne Webers Aufenthalt in der Karlsruher Waldeinsamkeit der „Freischütz" so geworden wäre, wie er ward. Mit dem Naturerleben ist es eine eigene Sache: lehrbar ist es nicht, ja selbst kaum mitteilbar, und dann eigentlich auch nur in einem künstlerischen Symbol: man braucht hier bloß an die Lyrik etwa Eichendorffs zu denken. Der „Freischütz" nun ist — und darauf beruht letzten Endes die unverwüstliche Kraft seiner Wirkung auf uns — das erste Werk, das die innere Verbundenheit von Natur und Menschenschicksal, wie wir sie empfinden, künstlerisch

---

13) In dem höchst gehaltvollen „Almanach der deutschen Musikbücherei 1924/25". Regensburg, Gustav Bosse, der eine Reihe sehr wertvoller Beiträge zur Geschichte der romantischen Oper enthält, darin auch das Vorspiel zum 2. Akte von Hoffmanns „Aurora", läßt Max Steinitzer die Wiener „Intellektuellen", Hanslick, Kalbeck — kurzerhand die jüdischen Aesthetiken und Kritiker — sagen: „Wir Intellektuellen wollen euch dummen Germanen, unseren Antipoden, die künstlerischen Gefühlswerte, die euer völkisch Eigenstes sind, so gründlich zu verekeln, daß ihr selber über euere kunstbörsenfremde romantische Seele lacht!" Wie richtig diese Bemerkung ist, hat wieder die geradezu niederträchtige Herabwürdigung der Eutiner Weberfeier in der „B. Z. am Mittag" durch einen Dr. Erich Urban gezeigt.

14) Es ist hierbei nicht so sehr an Calderon und Grillparzer als an Beethovens Cis moll-Quartett und dessen Deutung durch R. Wagner gedacht. Ges. W. IX, 96 f.

15) Bayreuther Blätter 1919 S. 223.

gestaltet hat. Von den ersten Takten der Ouvertüre an schlägt der Wald, unsere germanische Urheimat, mit seinem geheimnisvollen Weben, seinem Sonnenzauber und Nachtgrauen über das Werk die grünen Bogen und bestimmt das Seelenleben dieser Menschen, die außerhalb dieser ihrer Umwelt gar nicht zu denken wären. Im Grunde läßt die anspruchslose, volkstümliche Dichtung Fr. Kinds eigentlich auch nur eine alte Sage sich selbst erzählen, aber eben ihre völkische Bodenständigkeit ließ in dem Tondichter so wundersamste Quellen aufbrechen, wie es ein noch so romantischer, exotischer Stoff nie vermocht hätte. Der gleichen Erscheinung begegnen wir in seinem Schaffen überall da, wo er sich in einem Stoffe sozusagen zu Hause fühlt. So spottschlecht als Drama das Stück der Chezy ist — den Empfindungsgehalt bestimmt ein spezifisch germanisches, wenn auch nur von den Romantikern erträumtes Mittelalter. Im „Oberon" ist es die zum germanischen Mythos zurückgrüßende Welt der Elfen und Elementargeister und alles an Naturstimmungen sich Anlehnende, was er in seiner Phantasie miterleben konnte, und aus diesem Grunde fallen die Zigeunerchöre der „Preziosa" eigentlich aus dem Rahmen: aus ihnen spricht die Seele des waldvertrauten Germanen, nicht der Steppennomade. Dagegen trägt die das exotische Element in den beiden letztgenannten Werken charakterisierende Musik trotz Webers genialen Einfühlungsvermögens doch nur mehr dekorativen Charakter — wir verstehen, warum das so sein mußte.

Unvermerkt ist die Darstellung zu dem Tondichter hinübergeglitten, dessen oben in anderem Zusammenhange schon einmal flüchtig gedacht war. Auch hier handelt es sich nicht um eine ästhetisch-kritische Würdigung seiner Kunst, obwohl trotz umfänglichen Schrifttums über Weber noch allerlei zu sagen wäre. Z. B. über seine zu Unrecht ganz vergessenen Klaviersonaten mit ihrem reichen und liebenswerten Inhalt, ihrem entzückenden Klangreiz; oder über seine Lieder — wer singt sie heut noch? — An manchem ihrer hat man ein Schulbeispiel für „die Entstehung des Volkslieds". Wie manche junge Mutter, die den Namen Weber überhaupt nie gehört hat, mag mit dem herzigen Wiegenliedchen „Schlaf, Herzenssöhnchen du" ihr Kind in den Schlummer gesungen haben. „Mein Schatzerl ist hübsch" — klingt das nicht, als wär' es irgendwo im Schwarzwald „entstanden"? [16]) Freilich erscheint auch der junge Weber, der zu der Gitarre oft genug hübschen Mädchen ein Ständchen brachte, wie aus einer Eichendorff'schen Dichtung geschnitten. Doch von all dem soll hier nicht die Rede sein, sondern von dem Musikdramatiker. Es ist zweifellos ein Irrtum Richard Wagners, wenn er meint, daß Weber nach der „Euryanthe" müde des vergeblichen Ringens um ein unerreichbares Ziel auf die Reform der Oper verzichtet habe, als er sich der Vertonung des „Oberon" zuwandte.[17]) Hinter dieser stand die treueste Begleiterin des

[16]) Vgl. dazu Nr. 1, 26, 27, 30, 34, 38 der Auswahl Ed. Peters.
[17]) Ges. Werke.

deutschen Künstlers, die wirtschaftliche Sorge, und hinter ihm selbst — und das wußte er — der Tod. Im anderen Falle hätte er sich nimmer mit dem elenden Text einer Art Ausstattungsstücks zufrieden gegeben, wo er doch über den Plan der „Euryanthe" so eingehend mit Helmine von Chezy — „das Chez", wie er in gutmütigem Spotte diese schon in der Anlage mißglückte Sappho zu nennen pflegte — korrespondiert hatte, um dann schließlich selber die Hand anzulegen, daß überhaupt ein Drama aus dem Szenenwust wurde.[18]) Beließ er also notgedrungen die Oper in ihrer alten Form, so bereicherte er die musikdramatische Ausdruckskunst über Mozart hinaus in ungeahnter Weise nicht bloß in klanglicher Hinsicht und durch die sorgfältigste Anpassung des Melos an den Charakter des Instruments als vielmehr durch die gesteigerte Bedeutung des Orchesters, das er zum *selbständigen Ausdrucksfaktor, zum Sprachrohr für die geheimsten Seelenregungen der handelnden Personen erhob.* Nehmen wir zunächst die Ouvertüre: noch bei Mozart — etwa die zum „Don Juan" ausgenommen — nur allgemein die Stimmung vorbereitend, gibt Weber in der seinigen einen Aufriß des ganzen Dramas. „Auch auf die Ouvertüre bilde ich mir etwas ein. Wer sie zu hören versteht, wird die ganze Oper in nuce darin finden." Diese Worte des Meisters von der „Freischütz"-Ouvertüre gelten auch für die zu „Euryanthe" und „Oberon". — Dann die Vorspiele vor den anderen Aufzügen: das dritte im „Freischütz" mit seiner waldfrohen Jägerlust; die wildzerrissene Stimmung des zweiten in der „Euryanthe" und die hoffnungslose Öde des dritten ebendaselbst — man denkt unwillkürlich an das dritte im „Tristan" —, das die Seelenqual des unglücklichen Liebespaares offenbart und zugleich aus der Stimmung der Landschaft geboren erscheint, in der sich das Schicksal der armen Euryanthe erfüllen soll. Hat man schon beachtet, daß die alte Oper, auch die Mozarts, eine Stimmung schaffende Vorbereitung der andern Akte nicht kennt?[19]) Denn das Ritornell zu dem jeweiligen Gesangsstück rechnet dahin nicht, außerdem beginnen die andern Akte gewöhnlich im Seccorezitativ, da das eigentliche Drama sich in der Hauptsache bekanntlich im Dialog abspielt. Bei aller Verehrung für Mozarts „Don Juan" vermögen wir nicht mit den Romantikern in ihm das Ideal der romantischen Oper zu erblicken. Er ist dazu nicht naturnahe genug, wie die „Oper" als Renaissance-Erscheinung überhaupt. Hier nur ein Beispiel: die Kirchhofszene. Wie völlig stimmungslos beginnt sie ohne jede Vorbereitung mit dem Secco, obwohl die grausige Situation für die Erweckung aller romantischen Schauer durch die Musik einzigartig

[18]) Es ist auch ein Stückchen deutscher Tragik, daß Weber, wenn er auch selbst nicht dichterisch begnadet war wie Richard Wagner, nicht wenigstens einen kongenialen dichterischen Mitarbeiter gefunden hat. Man stelle sich vor, etwa Eberhard Königs „Rübezahl und der Sackpfeifer von Neiße" oder den „Waldschrat" von Weber vertont: was in Musik und Dichtung köstlich Gleichwertiges hätten wir da erhalten.

[19]) Ausgenommen das „ganz moderne" Vorspiel zur Kerkerszene des „Fidelio".

dankbar ist. Gewiß wirken die kurzen Sätze der Statue, aber nur, weil sie sich musikalisch bedeutsamer aus der unsäglich ledernen Umgebung abheben. Und mit der E dur-Arie Leporellos erfolgt die Entgleisung ins Widerlich-Komische.[20]) Was würde ein Weber oder Marschner[21]) aus dieser Szene gemacht haben! Die Schuld trifft hier doch nicht den Dichter allein — wenn überhaupt von einer solchen die Rede sein kann.[22]) Stellen wir die Wolfsschluchtszene dagegen: Das Grauen der Natur und der Herzen möchte man sie mit Variation eines Wagnerwortes[23]) nennen. *Einzig und allein aus dem Geiste der Musik geboren* entwächst es der schauerigen Landschaft wie die Elfen der Luft und die Meermädchen dem Wasser — oder wie die Rheintöchter den Fluten des Stromes und die Alben dem Schacht der Erde. Diese Beseelung der Natur und deren Rückstrahlung auf das Ich — das empfinden wir als romantisch und nicht die unheimliche Szenerie einer gemalten Theaterlandschaft. Das bedeutet aber zugleich eine außerordentlich gesteigerte psychologische Vertiefung des Dramas über das Wort hinaus. Daß Weber wirklich der „denkende Künstler" war, als den ihn der Dichter Müllner empfand, bezeugt ein von Lobe[24]) mitgeteiltes Gespräch mit diesem über den „Freischütz"; darin heißt es: „Die wichtigste Stelle für mich waren die Worte des Max: Mich umgarnen finst're Mächte, denn sie deuteten an, welcher Hauptcharakter der Oper zu geben sei. An diese „finstern Mächte" mußte ich die Hörer *so oft als möglich* durch Klang und Melodie erinnern. Sehr oft bot der Text die Gelegenheit dazu, sehr oft aber auch deutete ich da, *wo der Dichter es nicht unmittelbar vorgezeichnet hatte*, durch *Klänge und Figuren* hin, daß dämonische Mächte ihr Spiel treiben." Damit war das *Leitmotiv* gewonnen, das allein die dem Dichter nicht mehr erreichbare Vertiefung ermöglicht. Weber hat es noch nicht zum formgebenden Prinzip erhoben und

20) Zitternde Angst des Hasenfußes aus den vergnüglichen Violinfiguren herauszuhören, bedarf schon viel guten Willens, aber nun gar „die bange Lust des Grauens" bis zum Schaudern der Haut dabei zu empfinden, wie Bulthaupt (Dramaturgie der Oper I) will, das dürfte doch wohl eine Unmöglichkeit sein selbst bei größter Anstrengung!

21) Diesem lag das Grausige besonders; und auch bei ihm steht es immer in engstem Zusammenhang mit Natur und Landschaft. Gedacht ist hier an das geniale Melodram und Lied im „Hans Heiling", wo die schauerliche Sturmnacht die Gespensterballade der in Sorge um ihre Tochter harrenden Gertrud formt, — oder an die Szene im „Vampyr", in der das zu Tode getroffene Scheusal sich unter den Klängen der geisterhaften Musik durch die Einwirkung des Mondlichts wieder belebt — da kann Einen wirklich „kalter Graus" packen.

22) In Wahrheit liegt die Sache viel tiefer. Die Welt war, ganz trivial ausgedrückt, wieder einmal „noch nicht so weit", und weder da Ponte, noch Mozart sind dafür verantwortlich zu machen, daß sie etwas nicht gestalteten, was überhaupt nicht in dem Empfinden *der Zeit*, deren Kinder sie waren, lag. Unser sich erst entwickelndes Naturbewußtsein gebar die Romantik als künstlerischen Ausdruck.

23) Einen „Sturm der Herzen und der Elemente" bezeichnet der Meister den Schluß der ersten Szene des 3. Walkürenakts bis zum Auftreten Wotans.

24) „Konsonanzen und Dissonanzen" 1869.

verwendet es im allgemeinen noch ziemlich sparsam, aber durchaus in gleicher Beziehungstiefe wie Wagner. Er war sich durchaus darüber klar, daß „die Musik nur Gefühl ausdrückt", darum gilt, was Hans von Wolzogen über das Wagnersche Leitmotiv sagt,[25]) auch von dem bei Weber: „Niemals ist das Motiv als ein musikalischer Versuch zur Begriffsbezeichnung, niemals als tonale Ausmalung einer Erscheinung zu fassen." Eben in diesem Sinne als Ausdrucksform für „den Willensinhalt der Idee und ihr inneres lebendiges Wesen als Trieb, Gefühl, Affekt" verwendet es auch Weber — auch da, wo er wie Wagner — oberflächlichem Blick nur zu „malen" scheint — und leuchtet damit tief in den Seelenzustand der handelnden Personen hinein. Wenn also beim Abstieg des Max in die Wolfsschlucht das Motiv des Spottchors der Bauern aus dem ersten Akt im Orchester erklingt, oder der sterbende Caspar die Worte „Samiel, du hier?" in gleicher Tonfolge deklamiert wie beim Kugelgießen „die siebente sei dein!" so offenbart uns der Tondichter die Assoziationen, die sich in diesem Augenblick in der Seele beider vollziehen, wie er uns durch das noch zweimalige Auftreten des frechen Trillers aus Caspars Trinklied daran erinnert, daß dieser trotz alles Grauens der Wolfsschlucht der alte geblieben ist. Auch die Hineinbeziehung des Eglantine-Motivs in die Verleumdung Euryanthens durch Lysiart gehört in diesen Kreis. In diesem Werk ist das motivische Material schon viel reichhaltiger; sie aufzuzählen erübrigt sich hier, nur auf zwei besonders charakteristische Stellen soll noch hingewiesen werden. Die eine — es handelt sich um die Worte Adolars „Mein Bangen war kein Traum", die genau die Linie des Rachemotivs der Eglantine nehmen — offenbart den ganz tief schürfenden Dramatiker: hier grinst uns die Ironie des Schicksals entgegen, denn bald darauf wird ja der Traum zerflattern und Eglantinens Rache sich erfüllen. Ist das nicht ein dramatisch sehr feiner Zug, der weit über die Absicht und Möglichkeit des Wortes hinausführt? Denn die Freude Adolars über das Nahen seiner Geliebten versteht sich doch von selbst, und über dem reinen Ausdruck der Freude müßte der Zuschauer unbedingt vergessen, daß das Unheil heranschreitet. Die andere zeigt den musikalischen Plastiker, dem es darauf ankommt „eine Tongestalt mit einem Gesicht" zu schaffen, „woran es auch der Fremde erkennt". Es sind nur drei Takte, die anmutsvolle Geste des Grußes beim Empfang Lysiarts begleitend, und sie werden auch nur in dieser Szene noch einmal verwendet, sind aber von so ausdrucksvoller Lieblichkeit und rührender Schönheit, daß man darüber nur „Euryanthe" zu setzen braucht — wie über das süß wehe F dur-Motiv am Anfang der ersten Walkürenszene den Namen „Sieglinde" —, um ein geradezu greifbares Bild der holden Gestalt zu haben. — Über den „Oberon" braucht hier nichts weiter gesagt zu werden, da in stilistischer Hinsicht das

[25]) Führer durch Richard Wagners Ring der Nibelungen, S. 9.

Werk keinen Fortschritt bedeutet, aber unvergessen soll es ihm sein, daß Weber uns in dieser märchenschönen Musik das Elfenreich erschlossen hat.[26]) Und noch ein anderes knüpft sich an dies Werk: die Erinnerung an seinen Tod, fern von der deutschen Heimat, an der er mit allen Fasern seiner Seele hing, in der er sein geliebtes Weib, seine Kinder zurückgelassen hatte. Noch heute erschüttert es uns, wenn wir von der treuen Sorge um die Seinigen, die ihn zu der Londoner Reise trieb, und von dem herzzerreißenden Abschied der Gatten lesen. Aber auch heute noch erfüllt es uns mit freudigem Stolz, ihn den Unserigen nennen zu dürfen. „Nie hat ein deutscherer Musiker gelebt als Du!" Mit genialster Sicherheit hat Richard Wagner in diesem Worte seiner herrlichen, an der letzten Ruhestätte des Meisters gehaltenen Rede wie in einem Brennpunkte zusammengefaßt, was uns den Namen Weber so teuer macht. Aber auch keiner war so einzigartig dazu berufen als der spätere Schöpfer unseres deutschen Bühnenkunstwerks: denn alles, was in Weber war, war auch in Richard Wagner. Und gleich einer Schicksalsbestimmung empfinden wir die innere Zusammengehörigkeit dieser Beiden. — Nornengewebe — und der Einschlag darin: Wahrheit. „Die Wahrheit ist der sich immer gleiche göttliche Strahl, der sich nur durch die Seelenwolken bricht und dem Prisma der Phantasie seine verschiedenen Farben leiht." Auch dieses herrliche Wort könnte von Wagner sein. In ihrem Dienst hat auch Weber sein Leben verbraucht. Ohne jede Spur von Hochmut, aber „in stolzer Demut und demütigem Stolze" reinsten Willens und selbstlosester Pflichterfüllung durfte er von sich sagen: „Wenn sie einmal einen stillen Stein über meine Hülle legen, so werden sie mit Wahrheit darauf schreiben können: Hier liegt einer, der es wahrhaft redlich und rein mit Menschen und Kunst meinte."

Redlich und rein — so steht er noch heute uns immerdar unverloren, vor uns in seinem tadellosen Kleid der ritterliche deutsche Edeling, der gottbegnadete, gemütvolle Künstler, der liebenswerte treue Mensch. Eine jener wundervollen Erscheinungen nordischer Wesensart, in der sich Menschentum und Künstlertum so innig durchdringen, daß sie beide wechselseitig durch ein-

---

[26]) Es wäre sehr interessant, wenn sich noch feststellen ließe, ob das Auftauchen der „Meermädchenmotive" in Mendelssohns „Sommernachtstraum-Ouvertüre" Zufall oder Absicht war. H. v. d. Pfordten nimmt an, daß Mendelssohn ganz unabhängig von Weber auf den gleichen Gedanken gekommen sei, weil die Entstehung beider Werke in die gleiche Zeit falle. Das ist nun nicht ganz so. Am 26. August 1826 vollendete M. die Ouvertüre; am 23. Oktober 1825 war der Oberon fertig; seine Uraufführung fand am 12. April 1826 statt. Daß Partitur oder Klavierauszug schon in den Wochen erschienen sein sollten (bei Schlesinger in Berlin), ist möglich, wenn auch vielleicht nicht anzunehmen. Aber Weber, hatte den ganzen Dezember in Berlin geweilt; zu seinem Verkehrskreise gehörten auch Burs, die Eltern Meyerbeers und Mendelssohns: es wäre sehr möglich, daß Weber, mitteilsam, wie er war, allerlei aus seinem neuen Werke, das in diesem Kreise natürlich mit größtem Interesse erwartet wurde, am Klavier ausgeplaudert hätte — wenn das zutrifft, dann ist das liebliche Meermädchenlied sicher darunter gewesen.

ander bedingt erscheinen. Einen schönen Tag aus dem Leben unseres Volkes hatte ihn Richard Wagner in seiner ergreifenden Gedächtnisrede genannt — das ist ein schöner, in die Zukunft weisender Vergleich: wie die Erinnerung an einen solchen im Leben des Einzelnen ein unverlierbares, teueres Gut bedeutet, so muß auch für unser ganzes Volk, so lange es noch wirklich deutsch empfindet, der Name Carl Maria von Weber ewig unvergleichlich sein: eine freundliche Lichterscheinung im trüben Dämmer der Gegenwart, zugleich aber auch eine ernste Mahnung, so deutsch und wahr zu sein wie er. Ehre seinem Andenken für und für!

Ein Gedenkwort zu Anton Bruckners dreißigjährigem Todestage.

(11. Oktober 1926.)

Von **Karl Rutkowski.**

Der Trieb, Ehren einzuheimsen und Gold anzuhäufen, war es gewiß nicht, der die Meister unserer deutschen Musik Werke schaffen ließ, die Deutschland die führende Stellung in der Musik gesichert haben. Man braucht nicht weit herzuholen, um die Beweise für die wirtschaftliche Verelendung gerade unserer Besten einerseits — für die verständnislose Gleichgültigkeit ihrer Mitmenschen andererseits — in allen Zeiten anzutreten. Mitschuld trägt eine Kritik, die ihre Pflicht versäumte, wonach sie dazu da sein sollte, nicht Kastenwirtschaft zu treiben, sondern als eine, wenn auch kleine, treibende Kraft, mitzuschaffen am nordischen Dome der Musik. — Trotz der stark ausgeprägten Eigenart eines jeden unserer großen Meister war ihnen doch eins gemeinsam: der Glaube an ihre ihnen von Gott gestellte Aufgabe. Nichts ist treffender für die Persönlichkeit unserer Meister als der Ausspruch Anton Bruckners, der da in den letzten Lebensjahren zu einem der wenigen Freunde sagte: „Nachdem die Rosen, die mir endlich geworden, welk sind, und das Leben mich erst fand, als ich mich mit ihm abfinden mußte, will ich von meiner Eigenart auch nichts lassen. Werdet Ihr nicht mehr fertig mit mir, so laßt mich gehn, ich habe auch fertig werden müssen ohne Euch." — Konnten alle großen und kleinen Widersacher den edlen Menschen nicht niederwerfen, so machten sie ihm das Leben doch bitter schwer, und trotz aller Heiterkeit und freudigen Lebensbejahung kommen oft genug Not und Zweifel überwältigend zum Ausdruck. Nur eines seiner wundervollen Adagien muß man hören, um zu wissen, daß auch hier ein großer Kämpfer lebte und litt. — L. Nohl schrieb am 6. Juni 1885 an Bruckner einen Brief, der davon ein einzigartiges Zeugnis ablegt: „Geehrter Freund! So muß ich Sie nennen, seit meine Seele sich in Ihre Töne getaucht und zu neuer trostreicher Hoffnung für die Zukunft unserer himmlischen Kunst erhoben hat. Ich habe das Adagio Ihrer E-dur-Sinfonie in Karlsruhe gehört. Waren

mir schon beim Spielen der Skizze in den „Bairischen Blättern" die Tränen aus den Augen gestürzt, so begriff ich jetzt diese tiefste Rührung durch wahre Schönheit nicht bloß, sondern sie machte aus mir während dieser kleinen zwanzig Minuten einen anderen, einen neuen Menschen." Ist es müßig, über begangenes Versäumnis derer, die zu helfen berufen waren, zu streiten, so bleibt zweifelsohne die Frage offen, ob bei fürsorglicher Anteilnahme Geisteskräfte oft nicht noch vielgestaltiger hätten verwandt werden können. — Daß nun trotz dieser stäten Hemmungen Bruckner so Großes schaffen konnte, ist etwas, das wir nicht genug bewundern können. — Inmitten emsigster Arbeit — die neunte Sinfonie war kaum beendet — schied Bruckner für immer. Im Jahre 1892 sprach er noch die Absicht aus, seinen neun Sinfonien eine zehnte hinzuzufügen, und zwar die „gotische". Um in die richtige Stimmung zu kommen, ging er stundenlang in und um die Stephanskirche und studierte deren edle Bauformen. Hiermit schon fällt das oberflächliche Geschmacksurteil von dem „Pathos der Barockmusik" bei Bruckner, wie es heute noch zu hören ist. Wenn man solche Vergleiche überhaupt heranziehen sollte, so könnte wohl von Gotik, die bei ihm zu Ausdruck kommt, gesprochen werden. Mit der „Barockmusik" will man Bruckner als überwunden brandmarken. Jedoch Bruckners Werke leben und werden noch lange Zeit leben, denn sie bedeuten eine starke Fortgestaltung unserer deutschen Musik, und sind Heimatkunst edelster Art. Und noch mehr: „Wenn Sie Orgel spielen, kann ich nicht beten," sagte Bischof Rudigier zu Bruckner. Kunst, echte Kunst ist eben Glaube an das ewig Werdende, ist unabhängig von bestimmten Religionen, ist unmittelbarstes Gebet, erinnert nicht — wie man zuweilen zu schreiben beliebt — an weihrauchumgebene Bischöfe und Domherren, nicht an äußeren Prunk. Sein tiefer Glaube gab Bruckner Mut und Kraft, das Werk zu schaffen, zu dem er berufen war. Ureigenes Leben goß er in eigene Formen, gewaltige Blöcke setzt er nebeneinander, das Ganze einheitlich höchster Ausdruck. — Bruckner hat seine Sinfonien nicht einmal alle gehört. Manche wurden gekürzt oder nur teilweise aufgeführt. Etwa von seinem 60. Lebensjahre an setzt für ihn eine Bewegung ein, die durch den „Akademischen Wagner-Verein" vorzugsweise gestützt, weitere Kreise zog. Was uns Bruckner zu bedeuten vermag, sagt Göllerich in seinen Erinnerungen: „Seine Edeltöne sind die letzte Leuchte, die im „wälschen Dunst und Tand" der deutsche Gott zu seinem Wiederauffinden uns entzündet hat, und der Ruf: Zurück zu Bruckner! wird in der nächsten Zukunft immer lauter erschallen, wenn der Meister begriffen sein wird, als der unser Heldentum stärkt und tapfer macht in der Abwehr alles Unechten." „Gesegnet sein Tun und bewahret sein Wort!"

Bayreuth und Draußen.

Richard Wagner-Stipendien-Stiftung.

Unter Aufsicht der Regierung von Oberfranken.

Abrechnung für das Jahr 1925/26.

A. Einnahmen:

Kap. I.

Aktivbestand.

Guthaben bei der Bayer. Staatsbank am 30. Sept. 1925 .			RM 11 716.16

Kap. II.

Zinsen aus Aktivkapitalien.

a) Erträgnisse aus Goldpfandbriefen		M 1 908.—	
b) Bankzinsen	M 491.09		
./. Stückzinsen a/gekaufte Goldpfandbriefe	M 263.20	M 227.89	RM 2 135.89

Kap. III.

Einnahmen aus Stiftungen und Vermächtnissen.

Herman Levi-Stiftung.

Breitkopf & Härtel, Leipzig			RM 4 987.50

Kap. IV.

Beiträge von Ortsgruppen:

Baden-Baden		M 108.—	
Bayreuth		„ 110.80	
Berlin		„ 751.—	
Braunschweig		„ 1 000.—	
Cassel		„ 400.—	
Dresden		„ 2 500.—	
Eisenach		„ 150.—	
Eisenberg		„ 92.—	
Halle a. S.		„ 100.—	
Hannover		„ 1 250.—	
Heidelberg		„ 300.—	
Joachimsthal		„ 55.—	
Leipzig		„ 400.—	
Minden		„ 180.—	
Nürnberg		„ 2 000.—	
Schweidnitz		„ 68.—	
Schwerin		„ 400.—	
Stettin		„ 200.—	
Weimar		„ 100.—	RM 10 164.80

Kap. V.

Außerordentliche oder zufällige Einnahmen.

Georg Niehrenheim, Hofbuchhändler, Bayreuth			RM 200.—

Kap. VI.

Heimbezahlte Aktivkapitalien.

PM 27 000.— 5 % Rhein-Main-Donau Obl. v. 1922 . . .			RM 81.—
		Summe der Einnahmen	RM 29 285.35

B. Ausgaben.

Kap. I.

Verwaltung und Regiekosten.

Drucksachen, Porti 2c.			RM 48.60

Kap. II.

Auf den Zweck.

Angekaufte Festspielkarten für 1927			RM 4 000.—

Kap. III.

Ausgeliehene Aktivkapitalien.

Bayer. Staatsbank Bayreuth

ℳ 10 000.—	8 %	Bayer. Hypotheken- und Wechsel Bank Gold Pfbr. à 84½	ℳ 8 450.—	
ℳ 9 000.—	8 %	Südd. Bodenkreditbank Gold Pfbr. à 97½ . .	ℳ 8 775.—	
ℳ 3 000.—	8 %	Pfälz. Hypothekenbank Gold Pfbr. à 99½ . .	ℳ 2 985.—	RM 20 210.—

Kap. IV.

Sonstige Ausgaben, darunter Depotgebühren, Effektenstempel 2c.	RM 337.85
Summe der Ausgaben	RM 24 596.45
Summe der Einnahmen	RM 29 285.35
sohin Barbestand	RM 4 688.90

Summarischer Ausweis des Vermögensstandes.

I. Kapitalien:

bei der Bayer. Staatsbank Bayreuth:

festverzinsliche Wertpapiere	
Nom. RM 34 000.— Goldpfandbriefe zum Ankaufspreis von	RM 30 314.—
Nom. PM 621 000.— umzustellende Wertp.	RM —.—
Kontoguthaben	RM 4 688.90
	RM 35 002.90
II. Schulden	RM —.—
	RM 35 002.90

Das Ruhejahr der Festspiele 1926 brachte uns eine erwünschte Stärkung unseres Grundstocks; er stieg von RM 21 826.16 auf RM 35 002.90.

Unsere Ortsgruppen haben in treuer, stäter Arbeit geholfen, daß unser Stiftungsvermögen diese Höhe erreicht hat, sie werden sich mit freudiger Genugtuung darüber klar sein, daß durch ihre aufopfernde Tätigkeit des Meisters Wille, den er in der Stipendienstiftung niedergelegt hat, tunlichst erfüllt wird. Immer wieder möchten wir darauf hinweisen, wie notwendig unsere Stipendien sind für unsere Wissenschaftler, für Lehrer, Lehrerinnen, Studenten, vor allem für unsere Auslandsdeutschen, die alle durch ein Erleben der Festspiele Befriedigung ihrer Sehnsucht nach Kraft für ihren schweren Alltagsdienst, nach Erhebung in Höhen, reinere Welten, nach Stärkung ihrer vaterländischen Gefühle erhoffen. Ist doch Bayreuth gleichsam der Inbegriff unseres deutschen Idealismus, unseres deutschen Denkens und Fühlens. Darum bittet die Stiftung herzlich alle Ortsgruppen-Vorsitzenden, wie auch alle Freunde und Gönner unserer Sache nicht zu erlahmen und unser einziges Ziel: „den Grundstock zu erhöhen" vor Augen zu haben. Stärken wir den Fonds, so stärken wir zugleich Bayreuth selbst; denn dann können wir eine größere Anzahl Karten kaufen, während andererseits auch eine größere Anzahl Stipendiaten zu der Stätte entsandt werden kann, aus welcher der unverlierbare Schatz des Glaubens an deutsche Kultur, an deutsche Kunst, an deutsches Christentum in immer weitere Kreise getragen wird.

Warmen Dank allen Förderern und Gönnern unserer Sache. 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 1926.

Der Schatzmeister:
Hermann Krück,
Bayreuth.

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

Bayreuther Bund der deutschen Jugend. E. V

Mitteilungen des Bundesvorstandes.

Die Weimarer Festspieltage und der Sieg ihrer kulturellen Idee haben dem Bunde neue schöne Möglichkeiten seiner Ausbreitung gegeben. Wenn besonders die Direktoren der höheren Schulen bisher einem neuen Verein, wie das erklärlich sein mag, entgegentraten, so finden sie jetzt die Zeit — so wurde aus verschiedenen Ortsgruppen mitgeteilt —, sich mit den Zielen des Bundes zu befassen, um zu dem Schlusse zu kommen, daß der Bund durchaus eine Lücke in unserer Jugenderziehung auszufüllen vermag. Durch die zahlreichen Aufsätze in der deutschen Presse ist der Bund ferner als Kulturbewegung anerkannt und in den Vordergrund gestellt worden, so daß sein Bestehen bekannt wurde. Der Gedanke einer Kulturgemeinschaft, in der sich Erwachsene und Jugend zu jungem, begeistertem und tatenfrohem Schaffen zusammenfinden, bewegt ferner zahlreiche Erwachsene zum Eintritt in den Bund, die bisher in dem Namen einen Grund zum Fernbleiben sahen. Was aber soll die Jugend ohne die Erfahrung und die Anleitung der Älteren! Aber nicht allein als Führende, auch als Helfer im finanziellen Aufbau einer Jugendbewegung können und sollen unsere älteren Mitglieder sich betätigen, sofern sie der Jugend zur Erkenntnis edelster Kultur und reinster Weltanschauung verhelfen wollen. Die nicht durch tätige Mitarbeit die Bewegung vorwärts bringen können, helfen ihr durch ihre Mitgliedschaft stets in äußerem Sinne. So kann berichtet werden, daß die Anfragen und Anmeldungen sowie die Berichte vom Ausbau der Ortsgruppen gerade im Monat nach den Festspielen sich mehrten. 32 Ortsgruppen sind bis zum Anfang September gebildet, von denen die älteren zumeist über 50, einige über 100, die größte über 300 Mitglieder zählt. Einige von ihnen haben erst Anfang September mit dem Aufbau beginnen können, aber auch hier stehen echte, treue Menschen an der Arbeit, von der wir im nächsten Hefte hoffentlich recht viel Erfreuliches mitteilen können. — Anfang Oktober waren es 40 Ortsgruppen. (Vergl. deren Aufstellung.)

Der Bund gibt seit dem 1. September ein eigenes Monatsblatt heraus, das die wichtigsten Mitteilungen enthält. Es kostet jährlich 1,20 ℳ und stellt die ständige Verbindung der Mitglieder mit der Bundesleitung her. Seit 1. November erscheint es mit Bildschmuck.

Auch die Bundesnadel ist fertiggestellt. Sie zeigt den großen Wagen auf blauem Wappenschild. Die Nadel wird für 50 Pfg. an jugendliche, für 1 ℳ an erwachsene Mitglieder ausgegeben.

Die Bayreuther Festspiele 1927 werden den Bund geschlossen als Besucher sehen. Die jugendlichen Mitglieder erhalten Karten zu 15 ℳ auf der oberen Gallerie; die Grenze der Jugendlichen ist auf 28 Jahre festgesetzt. Die Karten sind nur in Altenburg zu bestellen. Für billige Unterkunft und Verpflegung wird Sorge getragen.

Die Generalversammlung 1927 findet am 29. Juli, vormittag ½10 Uhr im Markgräflichen Opernhause statt. Hierdurch werden die Mitglieder zum Besuche eingeladen. Die Tagesordnung wird im Monatsblatt und im Frühlingsstück der Bayreuther Blätter veröffentlicht.

Sämtliche Anmeldungen, sowohl zur Teilnahme am Bundesfest, das vom 28.—31. Juli in Bayreuth stattfindet, wie zum Bezug der Monatsblätter, der Bundesnadel usf. gehen durch die Ortsgruppenobleute, die diese gesammelt an die Geschäftsstelle weitergeben. Sämtliche Gelder werden durch die Ortsgruppen-

schatzmeister eingezogen und auf das Postscheckkonto Nr. 16 740 Berlin „Rathenower Bankverein A.-G." mit der Bemerkung: zur Verfügung des B. B. d. d. J. gesandt. Dabei ist genau anzugeben, wofür die Beträge eingesandt werden.

Einzelmitglieder verkehren mit der Geschäftsstelle unmittelbar. Bei allen Anfragen ist Rückporto beizufügen.

Bundessammlung für einen deutschen Festspielfond. Zur weiteren Durchführung der Festspiele in Weimar wie zur späteren Unterstützung des Bayreuther Stipendienfonds ist eine Sammlung beschlossen worden, zu der Listen und Erläuterungen durch die Geschäftsstelle zu haben sind. Auf diese wichtige und bedeutende Einrichtung sei ganz besonders aufmerksam gemacht. Die Sammlung soll eine weitere Tat des Bundes werden.

Die Geschäftsstelle ist in der Lage, den preiswerten Kauf guter Bücher zu vermitteln. Wolzogens bei Schroeter in Berlin mit Stassenschem Buchschmuck erschienene Werke sowie die von Franz Stassen geschmückte „Faust"- (beide Teile) und Schiller-Ausgaben sind für den vierten Teil des Ladenpreises zu haben. Das Oktober-Mitteilungsblatt enthält darüber genaue Angaben.

Ehrenmitglieder: Auf Beschluß des Vorstands sind auf Grund ihrer bedeutenden Verdienste um den Bund zu Ehrenmitgliedern gewählt worden: Ihre Hoheit Fürstin Sophie von Albanien; Frau Baronin Stockhausen, München; Herr Heinrich Bales, Köln; Herr Dr. Köhler, Bayreuth. Die Ehrenmitglieder des Bundes erhalten eine Urkunde, gezeichnet von der Meisterhand Franz Stassens, und die goldene Bundesnadel, die außer den Ehrenmitgliedern nur von den Mitgliedern des Reichsvorstands während ihrer Zugehörigkeit zu diesem getragen wird.

Bundespostkarte: Am 1. November gibt der Bund eine neue Bundespostkarte heraus, zu der uns Meister Stassen eine Zeichnung gestiftet hat. Um die Karte allen Mitgliedern zugängig zu machen, soll sie mit 5 Pfennig verkauft werden. Sie ist bei allen Ortsgruppenleitern zu haben. Einzelmitglieder und Freunde unserer Bewegung, die uns helfen wollen, beziehen die Karten durch Altenburg. Wer Bundespostkarten verschickt, hilft der Ausbreitung des Bundes! Weitere Postkarten werden im Laufe des Winters herausgegeben.

Werbedrucksachen können durch Altenburg angefordert werden. Ebenso ist die Bundesleitung dankbar für Angabe von Anschriften, an die Bundesdrucksachen geschickt werden sollen.

Der Bundesvorsitzende ist gern bereit, auch weiterhin die Ortsgruppen zu besuchen und in Zusammenkünften zu sprechen oder zu musizieren. Vom 1. November ab kann er jedoch nur noch Sonnabend abends oder Sonntags vormittags zur Verfügung stehen.

Kammersänger Alfred Kase hat sich dem Bund zur Verfügung gestellt. Näheres s. Oktoberblatt. Hier sei sein freundliches Anerbieten in Erinnerung gebracht.

Ein Wort an Alle!

Bayreuth ist der Ausdruck höchsten deutschen Kunstwillens, die lebendige Formgewinnung edelen deutschen Idealismus'. In diesem Zeichen allein wird eine Regeneration unseres modernen deutschen Kulturlebens möglich sein. Nicht neue, unbekannte Wege, sondern einzig die Durchdringung unseres Volkes mit dem

lebendigen Bayreuther Gedanken kann zu einer Aufwärtsbewegung im künstlerischen wie geistigen Leben Deutschlands führen. Falsche Propheten schwören von Internationalismus. Der fremdländische Einfluß auf unsere deutsche Kultur hat diese vernichtet. Nur aus unserem eigenen Innern heraus können wir uns neu erheben! Bei uns selbst liegt die Kraft! Der Bayreuther Bund der deutschen Jugend will diese Kraft in allen jungen Herzen wecken und kommenden deutschen Kulturjahren nutzbar machen! Liebe und Verehrung, Treue und Wille! Das seien die Kräfte, die den Bund erfüllen! Wer diese will, der helfe am Weiterbau!

Mitglieder-Verzeichnis.

(Abgeschlossen am 1. September 1926.)

Ehrenpräsidium. Siegfried Wagner, Bayreuth. Frau Winifred Wagner, Bayreuth. Frau Geheimrat Daniela Thode, Bayreuth. Frau Gräfin Gravina, Bayreuth. Frau Eva Chamberlain, Bayreuth. Houston Stewart Chamberlain, Bayreuth. Hans Paul Freiherr von Wolzogen, Bayreuth. Oberpostrat Paul Pretzsch, Bayreuth. Fräulein Helena Wallem, Bayreuth. Frau Kommerzienrat Margarete Strauß, Magdeburg, Große Klosterstraße. Frau Sanitätsrat Dr. Marie Charlotte Siedentopf, Magdeburg, Goethestraße 10a. Professor Dr. Arthur Prüfer, Leipzig, Schwägrichenstraße. Professor Dr. Golther, Rostock. Professor Dr. Max Koch, Breslau. Professor Dr. L. Karpath, Wien. Hofrat Richard Linnemann, Leipzig, Dörrienstraße. Franz Stassen, Berlin W, Luitpoldstraße 47. Georg Niehrenheim, Bayreuth. Fritz Gießel, Bayreuth.

Ehrenmitglieder. Heinrich Bales, Köln, Mozartstraße 32. Fürstin Sophie von Albanien, Schloß Waldenburg i. Sa. Baronin von Stockhausen, Wald-Perlach bei München. Dr. Köhler, Hauptmann a. D., Bayreuth.

Bundesvorstand. Bundesvorsitzender: Otto Daube, Altenburg Thür., Leipziger Straße 1. Stellvertretender Bundesvorsitzender: Reg.-Rat Dr. Gemming, Berlin NW 6, Luisenplatz 12. Schatzmeister: Bankdirektor Güssow, Rathenow, Moltkestraße 3. Beigeordnete: Frau Martha Ottersbach, Hamburg-Volksdorf, Haus Dryade. Karl Ernst Lange, Freiberg i. Sa., Hornstraße 1. Alexander Spring, Aachen, Stadttheater. Oberpostrat Paul Pretzsch, Bayreuth, Bürgerreutherstraße.

Presseausschuß. Herbert Müller, Berlin-Steglitz, Holsteinische Straße 53. Dr. Kulz, Darmstadt, Soderstraße 101. Dr. Otto zur Nedden, Pforzheim i. Bd., Zähringer Allee 41.

Arbeitsausschuß der „Deutschen Festspiele". Otto Daube (s. Vorst.). Dr. Gemming (s. Vorst.). Dr. Konrad Dürre, Weimar, Karl Alexanderallee 4. Alexander Spring (s. Vorst.). Direktor Güssow (s. Vorst.).

Bankkonto. Rathenower Bankverein A.-G., Rathenow a. d. Havel, Postscheckkonto Berlin Nr. 16 740. (Sämtlichen Einsendungen ist auf dem Abschnitt hinzuzufügen: Zu Gunsten des Bayreuther Bundes d. d. J.)

Veröffentlichungsblätter. Bayreuther Blätter. Breitkopf & Härtel, Leipzig, vierteljährlich. (Jahresbetrag 6 Mk.) Mitteilungsblätter des B. B. d. d. J. Monatlich in der Geschäftsstelle des Bundes. (Jahresbetrag 1,20 Mk.) Bundesjahrbuch. Im Verlage der Hofbuchhandlung G. Niehrenheim, Bayreuth. (1925/26 kostet 1,50 Mk. Zu beziehen durch die Geschäftsstelle.)

Geschäftsstelle des Bundes. Altenburg Thür., Leipziger Straße 1. (Anschrift: Otto Daube.)

Gaue:

Gau Thüringen: Vorort Weimar. Leiter Dr. G. Wahnes.
« Braunschweig: Vorort Braunschweig. Leiter Direktor E. Brandt.
« Baden und Saar: Vorort Karlsruhe. Leiter Dr. Otto zur Nedden.
« Rheinland: Vorort Elberfeld. Leiter Dr. Schultz.
« Sachsen: Vorort Leipzig.
« Norddeutschland: Vorort Hamburg. Leiter Frau M. Ottersbach.

Ortsgruppen:

Apolda, gegründet am 11. August 1926. Anschrift: Paul Auerbach, Antonienplatz 2.

Arnstadt, gegründet am 15. Oktober 1925. Leiter: Studienrat Dr. Beneke. Obmann: Gerhard Fortscher, Zimmerstraße 21. 2. Obmann: A. Lederer, Markt 14. Schatzmeister: Heinz Kramer, Geraer Straße.

Augsburg, gegründet am 1. August 1926. Anschrift: Frau Melanie Chrambach-Hardt, Schießgraben 6.

Barby a. d. Elbe, gegründet im Februar 1926. Leiter: Konrektor Hermann Grothe, Bahnhofstraße 21.

Bayreuth, gegründet im Oktober 1925. a) Schulgruppe an der Lehrerbildungsanstalt. Leiter: Oberstudiendirektor Opitz. b) Ortsgruppe. Leiter: Gräfin Wengerski.

Berlin, gegründet am 19. Februar 1926. Obmann: stud. phil. Günther Schmidt, Schlachtensee, Adalbertstraße 26a. Schatzmeister: Kriemhild Anger, NW., Levetzowstraße 22.

Braunschweig, gegründet am 18. September 1926. Leiter: Direktor Ernst Brandt, Theaterwall 12, Konservatorium der Musik.

Dresden, gegründet im August 1925. a) Leiterin: Hertha Teucher, Münchener Straße 25. b) Schulgruppe Dresden-N. 15 Obmann: Johannes Sturm, Dresden-N. 15, Marienallee 4. 2. Obmann: Paul Scheffler. Schatzmeister: Herbert Neidhardt. Künstlerischer Beirat: Musikdirektor Hoyer.

Darmstadt. Leiter: Dr. Werner Kulz, Soderstraße 101.

Dessau, gegründet im Winter 1925. Leiter: Professor Dr. Arthur Seidl. Schriftführerin: M. L. Obermann, Wolfgangstraße 33 I.

Eisenach, gegründet im Juni 1926. Leiterin: Frau Gertrud von Loebbecke, Karl Auguststraße 4.

Eisenberg Thür., gegründet am 21. Dezember 1925. Leiter und 1. Obmann: Lehrer Karl Heymer, Prinzenstraße 5 II. 2. Obmann: Werner Uschmann, Klosterlausnitzer Straße. Schatzmeister: Walther Fröhlich, Brühl.

Elberfeld, gegründet im Frühjahr 1926. Leiter: Dr. Schultz, Alexanderbrücke. Künstlerischer Beirat: Generalmusikdirektor F. von Hößlin, Stadttheater.

Freiberg Sa. Leiter: Karl Ernst Lange, Hornstraße 1.

Glauchau Sa. Leiter: Hilmar Martin, Jahnstraße 5.

Gotha. Leiterin: Wilhelmine Schaller, Goethestraße 2.

Hamburg. a) Ortsgruppe. Leiterin: Thusnelda Reinecke-Ottersbach, Volksdorf, Haus Dryade. Schriftführerin: Martha Ottersbach, Volksdorf, Haus Dryade. b) Schulgruppe der Gelehrtenschule des Johanneums, gegründet am 28. November 1925. 1. Obmann: Rolf Weise. 2. Obmann: Wilhelm Moser.

Schriftführer: Fritz Lony. Schatzmeister: Herbert A. Feith. c) Schulgruppe am Realgymnasium des Johanneums, gegründet im November 1925. 1. Obmann: Erich Uhlmann. 2. Obmann: Hans Kunath. Schatzmeister: Hartwig Siburg. d) Gruppe an der Volkshochschule. Leiter: Dr. Heinitz. e) Schulgruppe an der Realschule Eilbeck-Hamburg. Leiter: Dr. W. Wodick, Hamburg 24, Güntherstraße 59 a.

Hameln: Anschrift: E. O. Heuser.

Jarmen in Pommern. Gegründet im Mai 1926. Leiter: Dr. Bruno Henske, Rosenstraße 3.

Kassel: Leiter: Erwin Gräff, Luisenstraße 4.

Leipzig, gegründet am 8. Oktober 1926. Vorläufige Anschrift: Justizrat Dr. Thiersch, Markgrafenstraße 10.

Liegnitz. Anschrift: Verwaltungsgerichtsdirektor Dr. Houselle, Dovestraße 38.

Magdeburg. Leiterin: Frau Dr. Weber, Tischlerbrücke 15/16.

München. Gegründet am 13. August 1926. Leiter: Olly Rothenfelder, Solln-München, Heinrich Voglstraße 20, und Dr. Otto Strobel.

Mainz. Anschrift: Professor Bernhard, Jakob Dietrichstraße 30.

Nürnberg. Vorläufige Anschrift: Frau Konsul Lambrecht, Rollnerstraße 47.

Nordhausen. Anschrift: Gertrud Degenhardt, An der Salza 8.

Rathenow. Anschrift: Bankdirektor Güssow, Moltkestraße 3.

Stettin. Anschrift: Frau Elisabeth Sendler, Kaiser Wilhelmstraße 90.

Stuttgart. Anschrift: Liselotte Schmidt, Rothebühlstraße 95 I.

Weimar. Gegründet im November 1925. Leiter: Dr. phil. Günther Wahnes, Meyerstraße 68. Obmann: Ludwig Jahn, Bertuchstraße 17 I.

Wien. Anschrift: Dr. Rudolf Billeck, Wien XVIII, Gentzgasse 73.

Zeitz. Anschrift: Dr. Bruno Wieger, Weinberge 65.

Zwickau. Gegründet im März 1926. Leiter: Studienrat E. Wagner, Lothringer Straße 5 II.

Neugründungen: Helmstedt, Lübeck, Wolfenbüttel, Karlsruhe, Saarbrücken, Pforzheim i. Bd.

Einzelmitglieder in Gießen, Breslau, Bacharach (Rhein), Halle Saale, Merseburg, Jena, Mühlheim, Schwerin, Sondershausen, Chemnitz, Eberswalde, Amsterdam.

Aus den Vereinen.

Darmstadt. R. W.-V. deutscher Frauen. Nachtrag: 11. 4. Veranstaltung im Hause v. Selzam: Frl. Renz, Geigerin, Romanzen von Beethoven, Frl. Groß, Schülerin des Herrn Oberstleutnants v. Selzam, Gesänge, Herr Menges, Lieder von Strauß, Liszt, Gebet des Rienzi; Begleitung: Frl. Menges.

Luzern. Hier hat sich auf Anregung und unter Vorsitz des Herrn Dr. jur. Joachim eine „Vereinigung von R. Wagner-Freunden" gebildet, welche im Verlaufe des Jahres mehrfache wohlgelungene und wirkungsvolle Veranstaltungen dargeboten hat. Den einleitenden Vortrag hielt Herr Joachim über „Luzern und Richard Wagner", worauf Frl. Witzig „Der Engel", „Schmerzen" und „Träume", Herr Dr. Hellmüller „Ein Schwert verhieß mir der Vater" und Lohengrins Abschied, Frl. Zinniger Elsas Traum und Elisabeths Hallenbegrüßung sang. Am 23. 3. sprach Herr Geh. Rat Prof. Dr. Richard Sternfeld über „Die Meistersinger von Nürnberg"; der nächste Abend mußte dem trauernden Gedenken an den verstorbenen hochverdienten Mann gewidmet sein, dem Herr Dr. Joachim warme Worte lieh; Herr Dr. Renker aus Bern las Wagner-Szenen aus seinen Erzählungen und sprach über Siegfried Wagner, aus Lohengrin und Walküre sangen Frau Troxler-Vetter, Frau Zurlinden und Herr Derrer zur Begleitung des Herrn Km. L. Kaufmann aus Mülhausen. Endlich durfte die Vereinigung auch Herrn Siegfried Wagner persönlich in Luzern begrüßen, welcher sich über sein Verhältnis zu Luzern und der Schweiz aussprach; Herr Zinßtag aus Basel sprach über Wesen und Zweck der Wagner-Vereinigungen, zu den musikalischen Darbietungen steuerte Herr Dr. Joachim selber Siegmund-Gesänge als Sänger und Begleiter zugleich bei.

München. Anläßlich der Fünfzigjahrfeier Bayreuths hat sich eine kleine Schar junger Münchnerinnen und Münchner dem „Bayreuther Bunde der deutschen Jugend" als Ortsgruppe München angeschlossen. Sie will kein „Verein" sein, sondern ein zwangloser Kreis gleichgesinnter, gereifter junger Menschen, welche das geistige Vermächtnis, das Wagner der Welt hinterlassen, als etwas Lebendiges, allen Angehöriges empfinden und in diesem Sinne unter sich pflegen wollen. Gemeinsame Lesung aus den Gesammelten Schriften und der Autobiographie sollen die Grundlage bilden; die erste Zusammenkunft wies bereits 15 Teilnehmer auf. Es ist der ernst und mutig beginnenden Tätigkeit der jungen Gruppe alles Gute auf der nicht leichten Bahn durch Zeit und Ort zu wünschen.

Biographischer Wagnersaal und Glasenapp-Gedenkzimmer. Eröffnung am 17. Oktober im Neuen Schloß, Bayreuth. (Eintritt 1 ℳ, Schüler 50 ₰.) Bericht im nächsten Stück.

Abgeschlossen am 15. Oktober 1926.