Bayreuther Blätter.

Deutsche Zeitschrift

im Geiste

Richard Wagners

herausgegeben

von

Hans von Wolzogen.

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

Vierundfünfzigster Jahrgang 1931.

BIBLIOTHEK
DER
UNIVERSITÄT
ZU
WÜRZBURG

Inhalt des vierundfünfzigsten Jahrganges.

Erstes (Winter-) Stück: S. 1—76.

Cosima Wagner. Ansprache bei der Eröffnung der Bayreuther Stilbildungsschule. 1. — Paul Stübe. Zwischen den Festspielen. 3. — Gerhard Tischer. Der Rechtsweg zur Kultur der Meisterschaft. 6. — Hans von Wolzogen. Der einsame Faust. 13. — Eduard von Hubenet. Wagners Faust-Ouvertüre. 22. — August Püringer. Der „Fehler" in Goethes „Werther". 25. — Herbert Müller. Wesen und Werk der deutschen Romantik. 43. — Gustav Röll. Form und Persönlichkeit. 52. — Richard von Schaukal. Erziehung zur Prosa. 55. — Zusendungen: Hans Brenke. Aus Königsberg. 57. — Robert Boßhart: Elysarion und die Kunst Richard Wagners. 58. — Besprechungen: Hermann Seeliger. Gräfin Salburg. 60. — Hermann Bohnacker. Ein vergessenes Reich und ein vergessener Großmeister deutscher Kunst. 61. — Karl Grunsky. Aus der Werkstatt des Dramatikers. Aus alten und neuen Zeiten. Im Banne der Meister. 64. — Gerold von Gleich. Einsteins Relativitätstheorie. 72. — Bayreuth und Draußen: Aus den Vereinen. Außerhalb der Vereine. 73. — Beilagen: Abrechnung der Stipendienstiftung. — Litterarische Anzeigen Nr. 253.

Zweites (Frühlings-) Stück: S. 77—140.

Hans von Wolzogen. Ein Ostergruß als Vorwort. 77. — Begriffspaare. Sieben Betrachtungen. 78. — Arthur Kitson. Die Stellung des Geldes in unserer Kulturwelt, mit Nachwort von Dr. Oskar Aust. 93. — Kurt von François. Der geniale Mensch und sein Antipode. 103. — Richard von Schaukal. Litterarische Bildnisse. (Lessing, Schillers Größe, Heinrich von Kleist, Wilhelm Hauff, Mörike, Keller, Scheffel.) 109. — Besprechungen: Ludwig Schemann. Eugen Stamm, Konstantin Frantz. 128. — Zusendungen: Wagner-Denkmal. 134. — Siegfried Wagner-Gedenkfeier (Otto Tröbes). 135. —Prof. Dr. F. Glage (F. Lenz). 135. — Bayreuth und Draußen: Zentralleitung. Aus den Vereinen. 138. — Beilage: Litterarische Anzeigen Nr. 254.

Drittes (Sommer-) Stück: S. 141—212.

Adolf von Groß †. 141. — Richard Wagner. Gedanken aus Tagebüchern. 142. — Herbert Müller. Siegfried Wagner. 145. — Paul Stübe. Der Tannhäuser 1930. 150. — Mary Karadja. Die Sendung des Leidens. 153. — Hermann Seeliger. Landschaftsbild und Naturstimmung in ihren Zusammenhängen

mit der Handlung im Worttondrama Richard Wagners. I. 159. — Gustav Röll. Robert Bartsch und seine Kopenhagener Richard Wagner-Sammlung. I. 178. — Richard v. Schaukal. Litterarische Bildnisse. (Flaubert und Dostojewski.) 188. — Franz Ring. Die Silbenabgrenzung im deutschen Kunstgesang unter Zugrundelegung des deklamatorischen Gesangsprinzips R. Wagners. 192. — Peter Maurus. Einfluß von R. Wagners Dramenentwurf auf die Wielanddichtungen. 200. — Besprechungen: Karl Grunsky. Vom Bekannten zum Unbekannten. 205. — Beilagen: Bayreuth und Draußen. (Mitteilungen der Zentralleitung. Mitteilungen der angeschlossenen Vereine.) Litterarische Anzeigen Nr. 255. Prospekt über den Festspielführer.

Viertes (Herbst-) Stück: S. 213—268.

Hans von Wolzogen. „Im Siegeskranze". Eine Raabe-Erinnerung. 213. — Richard von Schaukal. Litterarische Bildnisse. (Wilhelm Raabe. — Thomas Mann.) 216. — Hermann Seeliger. Landschaftsbild und Naturstimmung in ihren Zusammenhängen mit der Handlung in R. Wagners Worttondrama. II. 223. — Hermann Hendrich †. 244. — Gustav Röll. Robert Bartsch und seine Kopenhagener R. Wagner-Sammlung. II. 245. — August Püringer. Wie Peter Rosegger Wagnerianer wurde. 256. — Beilagen: Bayreuth und Draußen. — Litterarische Anzeigen Nr. 256. — Titel und Inhaltsverzeichnis des Jahrgangs.

Erstes (Winter-) Stück 1931.

Nötiger wäre ein Lebemeister als tausend Lehrmeister.

Eckehart.

Cosima Wagner.

Ansprache bei der Eröffnung der Bayreuther Stilbildungsschule am 10. November 1892.

Nachdem die Bayreuther Festspiele, seit der Aufführung des Parsifal 1882, in einer stätigen Entwickelung begriffen sind, deren deutliche Kennzeichen nach zehnjähriger Tätigkeit in diesem Jahre die Aufführung der vier Werke Parsifal, Tristan, Meistersinger und Tannhäuser war, ergab sich für die Leitung und die Verwaltung der Festspiele der Wunsch, die Errungenschaften, welche dieser Wirksamkeit entsprossen sind, einer Anzahl von Kunstbeflissenen zugute kommen zu lassen; und es erging aus Bayreuth der Ruf, dem Sie, meine Herren und Damen, Folge leisteten.

Will ich Ihnen nun den Charakter der Errungenschaften bezeichnen, von welchem wir wünschen, daß sie Ihnen zugute kämen, so liegt er in der bewußten Erkenntnis der künstlerischen Merkmale, welche zu der Teilnahme an dem Werke von Bayreuth und zu seiner Vertretung nach außen befähigen. Diese Merkmale werden auch den Unterricht, den Sie hier erhalten, bestimmen.

1. Für die gründliche musikalische Sicherheit und daher tadellose Korrektheit, durch welche einerseits der Stil der Aufführung begründet wird, andererseits der Respekt sich bekundet, den wir vor allem den Werken der Kunst zu bezeigen haben, für diese gründliche musikalische Ausbildung wird die Tätigkeit an Aufführungen von großen Chorwerken Sorge tragen.

2. Für die deutliche, sinngemäße Aussprache, diesen so wesentlichen Faktor bei der Ausführung aller dramatischen Werke, insbesondere aber der Werke des Meisters (welche vor allem Drama sind), wird das Erlernen und Ausführen von Schauspielen eintreten.

3. Zur Förderung der Freiheit der Bewegung auf der Bühne werden körperliche Übungen zu machen sein. Mimik und Gebärde sollen der Gegenstand eines besonderen Unterrichtes werden.

4. Zur Bewältigung der gesanglichen Schierigkeiten unserer musikalischen Kunstwerke werden durch Gesangsunterricht Ihre Stimmorgane die-

jenige Schulung zu erhalten haben, die sie zum sinnlich lebensvollen und unmittelbar eindringlichen Ausdruck der seelischen Bewegungen des Kunstwerkes befähigt.

5. Endlich aber, und vor allem, werden die Werke des Meisters und seiner Vorgänger Ihnen einstudiert, wie sie im Geiste der Bayreuther Aufführungen zur Wiedergabe gelangen sollen.

In der Wahl aller Erzeugnisse der Kunst, mit welchen wir uns befassen werden, wird die strengste Sonderung stattfinden, da die Gewohnheit, nur mit dem Besten in der Kunst sich zu beschäftigen, selbst ein Moment der Schulung ist; indem es nämlich unser Urteil bildet, ermöglicht es uns zugleich die Kritik der eigenen Leistung und damit ein stätes Fortschreiten.

Im Sinne dieser geistigen Bildung sind wir auch für später auf Vorträge bedacht gewesen über das Leben von Dichtern und Musikern, über die Bedeutung ihres Schaffens, über ihre Stellung zur Außenwelt, und zwar im Zusammenhange mit der Darstellung des Wirkens und Schaffens der Helden der Kunst in den Gesammelten Schriften des Meisters.

Gelingt uns diese auf Grund der Musik angestrebte künstlerische Ausbildung, so hätten wir es erreicht, Sie in lebendige Fühlung mit dem Meister zu bringen, und eine künstlerische Genossenschaft wäre gegründet. Das Bewußtsein dessen, was wir dem Meister schuldig sind, der unter unaussprechlichen Prüfungen die deutsche dramatische Kunst schuf, der Wille, diesem Bewußtsein einen Ausdruck zu geben, würden das Kennzeichen dieser Genossenschaft sein.

Durch diese Gesinnung, in welcher die Würde des künstlerischen Standes liegt, würde diese Genossenschaft die Basis unserer Bayreuther Aufführungen bilden und den auswärtigen Künstlern das Beispiel eines geistig und ethisch festgegliederten Gefühles geben.

Wir haben für's Erste einen Probe-Monat vor uns, wonach dann erst die verschiedenen Zweige des Unterrichts sich ergeben werden. Es wäre schön, wenn wir am Schlusse des Monats so vereint blieben, wie wir jetzt sind; — eine große Hoffnung könnte sich für unser künstlerisches Wirken daraus ergeben. Und in der freudigen Erwartung dieser Hoffnung lassen Sie uns den Weckgesang aus dem Werke anstimmen, welches alles Hoffnungsreiche des deutschen Volkes und Lebens in sich schließt:

Wachet auf! —

Zwischen den Festspieljahren.

Verklungen sind die Festspiele des Jahres 1930. Ein neues Festspieljahr beginnt. Schwer fielen die Schatten des Todes über jenes und gaben ihnen einen tiefen Ernst, eine heilige Weihe. Es gemahnt uns an das Jahr 1883. Der Meister war geschieden von seinem Werke — was sollte nun werden? Konnte Bayreuth leben ohne Ihn? Waren alle Opfer, die er gebracht für dieses Letzte, Höchste, das er seinem Volke zu schenken hatte, waren sie umsonst gebracht? Das Geheimnis, das er hier glaubensvoll eingeschlossen, mußte es nun verstummen? — Ein hohes Wunder war es, daß er Bayreuth hatte schaffen können, dieses Haus errichten in dieser Welt: ein Wunder, noch größer fast und unbegreiflicher als das Wunder seiner Werke, seines Schaffens selbst. Aber dieses Wunder war leuchtende Wirklichkeit geworden.

Und es blieb leuchtende Wirklichkeit! Ueber diesem Bayreuth hat immer wieder, immer neu ein heiliges Gotteswunder gewaltet, gerade dann, wenn — menschlich gedacht — das Ende unabwendbar schien. Des Meisters Witwe wandte sich dem Leben wieder zu und erkannte, warum sie nicht mit ihm hatte sterben dürfen, wie sie dies gar nicht anders für möglich, ja, für natürlich gehalten hatte; sie erkannte ihre Aufgabe, ihre Berufung: seines Erbes zu walten an seiner Statt. Und wir durften erleben, daß sie dieses Erbes waltete ganz im Geiste des Meisters selbst, ganz aus seinem Geiste heraus. Wir können nur in tiefer Ehrfurcht, in heißer Liebe und Dankbarkeit uns neigen vor der Größe und Treue dieser einzigen Frau, die nun ihre ganze Kraft, ihre unerhört hohe und umfassende Begabung in den Dienst ihres Amtes stellte und in diesem Dienste sich verzehrte. Das Wunder, das allein Bayreuth retten und weiterführen konnte, es war da zur rechten Stunde: ein Mensch, wahrhaft und im vollen Sinne des Wortes ebenbürtig dem Meister, ihn ganz verstehend, ganz erfassend und mit der Kraft begabt, das Erschaute und Erfaßte in die Tat umzusetzen, zum Leben erstehen zu lassen, so, wie es der Meister selbst zum Leben erweckt hätte in seinem Festspielhause. Lebendig wirkte des Meisters Wille und Geist weiter in dem Wirken seiner Witwe. — 22 Jahre hat sie ihres Amtes gewaltet. Dann war ihre Kraft erschöpft, verzehrt. Wieder schien das Werk Richard Wagners verwaist.

Und wieder waltete das Wunder über seinem Bayreuth und ward abermals leuchtende Wirklichkeit. Der Sohn und Erbe war — beinahe unbemerkt — hineingewachsen in die große Aufgabe, die nun ihm zufiel. Er führte des Vaters und der Mutter Werk weiter im Geiste beider, ganz und tief aus ihrem Geiste heraus. Wir haben das doch wohl gar zu leicht

dahingenommen, ohne uns dessen klar bewußt zu werden, daß hier wiederum ein unerhörtes Wunder zu leuchtender Wirklichkeit ward, daß in diesem Sohne die unerhörte Begabung des Vaters und der Mutter sich wiederholte, die allein befähigt ist, das Geheimnis von Bayreuth sich offenbaren zu lassen. Nur wenige ahnen etwas davon, was das besagt, was das in sich schließt, was das alles umfaßt. Man rühmte wohl den einzigartigen Regisseur, den unvergleichlichen Gestalter in der Einstudierung der Künstler — ich erinnere nur an den Beckmesser, Mime, Loge, Tannhäuser, die ganz sein Werk waren —, den so wunderbar sicheren Meister in der Entwerfung der Bühnenbilder, in der unglaublich lebenden Gestaltung der großen Chorszenen (Meistersinger, Götterdämmerung, Tannhäuser, auch das Bachanale, um nur einiges hervorzuheben), vielleicht sogar den kongenialen Dirigenten; man bewunderte den rastlosen Fleiß, die hingebende Treue, dieses alle Kraft so voll und ganz in den Dienst seines hohen Amtes Stellen, dieses so völlige, ergreifend-selbstlose Zurücktreten hinter dem Werke seines Vaters. Aber, was das — in diesem einen Manne vereinigt — in Wahrheit bedeutet, wer hat sich denn das einmal klar gemacht? Jahr für Jahr haben wir es hingenommen, dankbar hingenommen, uns gefreut dieser Treue, dieses Waltens des Erben von Bayreuth, der wirklich — im tiefsten Sinne des Wortes der Erbe von Bayreuth war. Aber haben wir auch etwas davon erfaßt, welch unerhörtes Wunder damit wieder vor unsern Augen leuchtende Wirklichkeit geworden war?

Die Trauerfeier im Festspielhause — vom Siegfried-Idyll, das einst des Sohnes Geburt begrüßte, das unaussprechliche tiefe und reiche Glück des Vaterherzens ausströmend in Töne und Weisen, die in wahrhaft unirdischer Schönheit, Zartheit, Klarheit leuchten, vom Siegfried-Idyll den gewaltigen Bogen wölbend zur erschütternden Totenklage um den toten Siegfried — diese Trauerfeier im Festspielhause am Abend des Tages, da man des Meisters toten Siegfried hinausgetragen zur letzten Ruhestätte, sie hat dem ergriffenen Hörer, dem offenen Herzen ganz unmittelbar erschlossen, was Siegfried Wagner für Bayreuth bedeutet hat: des Meisters Sohn und Erbe! — Als zum Schluß dieser Feier der Vorhang langsam und seltsam schwer sich schloß, da ist es wohl manchem heiß und beklemmend durch das Herz gefahren: nie mehr tritt Siegfried Wagner vor diesen Vorhang: was wird nun werden?

Aber schauen wir noch einmal zurück! — Als durch den Krieg und nach dem Kriege alles zusammengebrochen war, als es unmöglich schien, daß Bayreuth weiterleben, wieder aufleben könnte, da ist des Meisters Sohn in aller Stille mit der ihm eigenen Schlichtheit an das Werk gegangen, wie an etwas, was sich ganz von selbst verstand, und was doch so ganz und gar nicht von selbst sich verstand: Bayreuth aus dem Nichts neu aufzubauen. Und wieder ging es, wie einst nach des Meisters Tode, durch lange Jahre

hindurch. Aber kein Verzagen, keine Furcht kam über ihn. Nun erst bewährte er sich ganz als echter Siegfried, der das Fürchten nie gelernt. Und nochmals erwies er sich als der echte und berufene Erbe: er baute Bayreuth neu auf, und er führte es — in diesem Jahre — zum vollen Siege. Und — durfte den Sieg nicht mehr selber schauen! Das Größte war ihm gelungen, über alles Hoffen und Wünschen herrlich gelungen — und nun mußte auch er den Stab niederlegen. Auf der Höhe des Sieges, seines Sieges, ward er uns genommen. Wieder hatte ein unerhörtes Wunder über Bayreuth segensreich gewaltet — und nun dieser Schicksalsschlag!

Schicksalsschlag? Wollten wir jetzt kleingläubig werden, jetzt verzagen, nicht mehr glauben an die göttliche Wundermacht, die je und je über Bayreuth gewaltet hat; am allerherrlichsten und strahlendsten gerade dann, wenn unsere Augen nur Nacht und Dunkel noch erschauten? Wohl mögen wieder bange und schwere Jahre über Bayreuth kommen, wohl mag es wieder durch Kämpfe und Nöte hindurch gehen und mancherlei Fährnisse — wir aber dürfen **glauben** an das Wunder: es wird kommen, und es wird zu rechter Stunde kommen. Das neue Festspieljahr beginnt. Nun ist es aller echten Freunde Bayreuths heilige, Gottgewiesene Aufgabe, das heilige Vermächtnis der drei Großen von Bayreuth an uns: treu zum Werke zu stehen, treu zu hoffen und zu harren, unerschüttert Glauben zu halten! Nur dem Glauben erschließt sich das Wunder. Nur durch Glauben können wir ihm die Wege öffnen und bereit halten. Wie es sein wird, wann es kommt, woher es kommt — das wissen wir nicht. Aber — kommen wird es, und wird kommen zur rechten Stunde, herrlicher, viel herrlicher, als wir jetzt zu ahnen vermögen.

Paul Stübe.

Der Rechtsweg zur Kultur der Meisterschaft.

Von Rechtsanwalt Dr. Gerhard Tischer-Leipzig

Unser Recht befindet sich wie unser ganzes Gesellschaftsleben an einer Zeitwende. Der große Schritt von der Scholastik der Vorurteile zur lebendigen Wirklichkeitserfassung, den die Naturwissenschaften vor 400 Jahren taten, ist in unserem Gesellschaftsleben noch nicht getan. Wir suchen heute über gesellschaftliche Wahrheiten noch in ähnlicher Weise mit Diskussionen und Mehrheitsbeschlüssen zu entscheiden wie man zur Zeit der Scholastik über Naturwahrheiten entschied. Daß es gesellschaftliche Bewegungsrichtungen und Bewegungsgesetze gibt, die ebenso eigenartig und beachtlich sind wie die Bewegungsgesetze der Sterne, fangen wir erst seit dem letzten Jahrhundert an zu begreifen. Insbesondere der Weltkrieg hat uns gezeigt, daß die Erde auch in gesellschaftlicher Hinsicht eine Kugel ist und daher jeder Druck, der auf irgend eine Menschengruppe ausgeübt wird, sich auf alle anderen fortpflanzt und schließlich zu seinem Urheber zurückkehrt. Vor dem Weltkriege glaubte man noch, man könne gesellschaftlichen Druck einseitig nach außen entladen und sich dadurch von innerpolitischen Spannungen befreien. Diese heute besonders noch von Frankreich angewandte Methode hat Europa Jahrhunderte lang für recht gehalten; es war die Methode des römischen Weltreiches. Horizontale Ausdehnung eines zentralen Willens: dies war der Leitgedanke römischer Staatlichkeit.

Daß dies nur auf Kosten der Eigenart anderer Völker möglich war, kommt uns erst zum Bewußtsein, seit die Völker fremder Erdteile unseren Druck mit Gegendruck erwidern. Das bedeutet aber: die Richtung unseres gesellschaftlichen Handelns muß sich ändern. Die Richtung, die wir uns bisher herausnahmen, weil sie nahezu unwidersprochen blieb, büßt ihre rechtliche Geltung ein. Das große Gefüge horizontaler Machtverschiebungen, das Gefüge staatlichen Rechts, ist mit seinem Latein am Ende. Es ist auf die kraftvollen Vertikalrichtungen nicht zugeschnitten, die sich jetzt allerorten regen und aufwärts drängen: die erwachenden Seelen der Völker. Jedes Volk will, in sich selbst gegründet, ohne Übergriffe zu dulden oder zu verschulden, aufwärts streben: das ist der Sinn der starken Minderheitenbewegung in aller Welt.

Und das ist zugleich auch ein deutscher Richtungsgedanke, der Gedanke: „Jedem das Seine", der schon die Hohenzollern beseelte und sie in Gegensatz zu Rom treten ließ. Ein von Frankreich geleiteter Völkerbund kann diese Aufgabe niemals lösen, denn er ist zu stark römisch durchtränkt, als daß er von horizontalem Imperialismus lassen könnte. Deutschland aber hat, wie

alle nordischen Völker, schöpferische Gaben. Das heißt: wenn ein gegebener Raum bei bisherigen Verwertungsmethoden nicht mehr auszureichen scheint, so ersinnt es neue Verwertungsmöglichkeiten und bringt auf demselben Raum noch mehr Werte und mehr Menschen hervor. Nicht also horizontale Ausdehnung eines zentralen Willens wie bei Rom, sondern vertikale Steigerung einer schöpferischen Leistung: dies ist nordischer und auch deutscher Leitgedanke.

Zweifellos hängt dieses Schöpfertum der nordischen Menschen mit der jahrtausendelangen Eisnot zusammen, der sie nur durch schärfste Anspannung ihrer geistigen Fähigkeiten und durch erfinderische Abwehr standhalten konnten. Die mittelländischen und tropischen Völker, die jener Not durch gewandtes Ausweichen entgingen, sind darum unschöpferisch geblieben; sie verstehen lediglich gewandt zu verwerten, was sich ihnen darbietet. Darum ist alle Kultur vom Norden ausgegangen. Die Forschungen der letzten Jahrzehnte haben den Beweis geliefert, daß der bisherige Glaube „ex oriente lux" nur für die letzten Jahrtausende und auch für diese nur scheinbar richtig war. Die Orientkulturen haben vorher ihre geistigen Grundlagen vom Norden empfangen. Durch zwanzigtausend Jahre hindurch läßt sich dieser Nachweis führen, und Hermann Wirth hat ihn in seinem „Aufgang der Menschheit" (Jena 1928) eingehend erbracht auf Grund 16jähriger Forscherarbeit in allen nördlichen Erdteilen. Insbesondere hat er uns unser Urrecht erschlossen in seinem Einklang mit dem Wandel der Sterne.

Jenes Recht war noch eins mit der Religion, die ihre Heilige Schrift den Änderungen des Sonnenkreislaufs entnahm, wie er nur im hohen Norden beobachtet werden konnte. Jede Jahreszeit hatte ihre besonderen, aus der Verbindung von Sonnenstellung und nördlicher Landschaft hervorgegangenen Runen. Z. B. verband man das Auftauchen der Sonne aus dem südlichen Meer nach mehrwöchiger Winternacht mit dem ersten Zeichen der Runenreihe und ihr Wiederhinabsinken ins Meer nach vollbrachtem Jahreskreislauf mit dem letzten. Und das menschliche Leben entsprach in seinen Riten, seinem Recht, diesem Kreislauf der Runen. Darum wurde das Kind zum Zeichen der rechtlichen Anerkennung seiner Geburt — wie die Sonne aus dem Wasser — so aus der Taufe gehoben. Auf alten nordischen Taufbecken sind die nordischen Runen rings eingegraben, lange vor christlicher Zeit; und die Versammlungsplätze fürs Recht, die Thingplätze, liegen als Kreise um heilige, nach dem Sonnenstande ausgerichtete Steine, sodaß man auch für „Kirche" die Sprachwurzel bereits jenen Kreisen vorchristlicher Zeit entnehmen darf. Man verehrte schon vor Jahrtausenden die Sonne als den Sohn Gottes, der die Erde umwandelt, sich an ihrem Blühen freut und wieder hinabtaucht ins Ur, um wieder aufzuerstehen als Ar, als Sonnenadler. Gott selbst verehrte man als Geist, der im All und in der Seele zugleich wirksam ist, so wie es viel später Christus wieder lehrte, der in seinem „Himmelreich"

eigentlich nur jenen alten ursprünglichen Einklang zwischen Seele und Sternenall wiedererwecken wollte in einer Menschheit, die ihn nicht mehr verstand. Der Wotankult entstammt viel späteren Zeiten, als die innere kultische und rechtliche Geschlossenheit des Nordens, Midgard, sich mit der Fremde, mit Utgard, vermischte und die reine kosmische Schau der nordischen Sonnenmänner (Salmänner) nicht mehr bewahrt blieb. Denn die auswandernden nordischen Scharen trugen ihren Kult und ihr Recht in alle Lande. Ihre Runen liegen allen Schriften zugrunde, die wir später in Ägypten, Mesopotamien, ja in China finden; aber im selben Maße, als die schöpferische nordische Kulturbringerschicht an Zahl im Vergleich mit den Eingeborenen dieser wärmeren Zonen zurückging, drängte sich das Irdisch-Sinnliche, Greifbare wieder an Stelle der kosmischen Schau, auch in der Schrift und auch im Recht. Das Recht der Greifbarkeiten trat an Stelle des Rechts auf Schöpfertum.

Dies muß man festhalten, um zu verstehen, warum das römische Recht — insbesondere das spätrömische, stark entnordete — den Lebensverhältnissen des Nordens so verderblich wurde, und um die Richtung zu finden, in der die Wiedergeburt des deutschen Rechtes zu suchen ist. Die Germanen hatten noch jene kosmische Geschlossenheit der Riten ihrer Ahnen. Sie hatten ihre Weisen, die ihr Recht im Einklang mit dem Leben hielten, sodaß auch von ihnen galt, was Hermann Wirth von der nordischen Frühkultur sagt: „Jedes Kind kannte den heiligen Sinn dieses Rechts, denn es hatte ihn schauen und erleben gelernt. Es war das Credo des nordischen Menschen, das jenseits aller kirchlichen Erstarrung Welt und Menschentum umfaßte." Die Spätrömer aber hatten das lebendige Urgefühl für das Recht verloren; sie waren von der Vertikalrichtung, dem aufrechten Menschentum, gleichsam auf alle vier Füße wieder herabgesunken und brauchten zu ihrer horizontalen Orientierung das Gesetz. Und dies entartete Menschentum verstand es in seinem horizontalen Ausdehnungsdrang, sich mit den schlechten Elementen in den germanischen Völkerschaften zur Herrschaft zu verbünden gegen ihre Weisen und Führer. Dabei hat die christliche Kirche eine sehr verhängnisvolle Rolle gespielt; sie hatte die ungeheure sittliche Kraft Christi auf ihrer Seite, die dem Norden urverwandt war und die nordischen Edlen bewog, den römischen Sendlingen keine Hindernisse in den Weg zu legen. Diese aber zogen mit List und Gewalt alle die zu sich herüber, die das nordische Recht aus Gründen der Reinhaltung der Rasse nicht als voll anerkannte. Gerade diese fanden Schutz bei der Kirche, die vorgab, besonders den Sündigen das Heil zu bringen, und sie fanden zugleich Handelsvorteile und andere Unterstützung, während die dem nordischen Glauben Treuen immer mehr in Minderheit und Einsamkeit zurückgedrängt wurden. So ist die nordische Weisheit zurückgeebbt, am längsten hat sie sich noch auf Island gehalten. Und mit Hilfe der Isländersagen hat vor einigen Jahren Bernhard Kummer in seinem ausgezeichneten

Werke „Midgards Untergang" diese ganze Leidenszeit des sterbenden nordischen Kultes und Rechtes geschildert, während unter dem Deckmantel christlicher Liebe immer mehr Wankelmut und Aberglaube in die sich selbst untreu gewordenen Seelen drang und die aufrechte Eigenart daraus verdrängte oder in den Dienst Roms hinüberzog. Karl der Franke hat dann in Deutschland und Olaf der Heilige im Norden gewaltsam ausgerottet, was noch zu eigenem Rechte hielt. Und seitdem hat die kriechende horizontale Richtung römischer Staatlichkeit unser Volksleben überwuchert.

Aber Lügen haben kurze Beine. Mit dem Jenseitswahn waren die Völker nicht für immer von der gesunden Überzeugung abzubringen, daß das Himmelreich inwendig in ihnen sei und ein gesundes Recht sich auf Erden durchsetzen müsse. Mit jeder neugeborenen Generation wuchs neues nordisches Erbe nach, das ebenso ursprünglich fühlte wie seine Väter und das langsam zurückfand zu den Urwahrheiten jener aufrechten Zeit. Und der erste durchschlagende Erfolg dieser nordischen Selbstbesinnung war, wie gesagt, das Entdeckerzeitalter vor vierhundert Jahren. Damals eroberte sich die nordische Seele ihr arteigenes Weltbild zurück, frei von der bevormundenden und beengten Scholastik Roms. Und seitdem hat das Erwachen freier Geister so sehr zugenommen, daß auch die Wiederbesinnung auf eine arteigene Gesellschaftsordnung nur noch eine Frage der Zeit sein konnte.

In dieser Zeit stehen wir mitten drin. Wir erkennen bereits: die Methoden des horizontalen Machtrechts, die im römischen Weltreich eine so große Rolle spielten und im europäischen Imperialismus bis in die Gegenwart nachwirken, richten unsere besten Anlagen nicht empor, sondern zu Grunde. Ihnen fehlt der Sinn für die wachstümliche Entfaltung der Eigenart. Sie wollen teilen um zu beherrschen, nicht gliedern um zu verschönen. Die römische Staatlichkeit ist durchaus unkünstlerisch, wenn sie auch fremde Künste gern verwertet. Die freie Seele der nordischen Völker dagegen drängt durchweg zum Künstlertum, nicht im Sinne unserer bruchstückhaften Stilkunst, sondern im Sinne lebensvoller kosmischer Rhythmik. Auf künstlerische Lebensvollendung zielt also das erwachende Völkerleben hin im selben Maße als es frei wird, während die Staatlichkeit Roms auf Beherrschung zielte. Es ist derselbe Unterschied, den wir von den Naturwissenschaften her schon kennen: Rom suchte das Weltbild ein für alle mal dogmatisch festzulegen, ein Weltbild des Zentralismus. Die erwachenden nordischen Naturwissenschaften dagegen ließen die Erscheinungen der Welt in der Eigenart ihrer bewegten Entwicklung und ihres spiraligen Kreislaufs gelten, und so wurde ihr Weltbild organisch und darum zugleich künstlerisch wie einst bei den nordischen Griechen, denen die Welt eben ein Kosmos, ein Schmuck, ein Sinnbild der Schönheit war.

Darum muß unter diesem Weltgefühl ein ganz anderes Recht als das Machtrecht die Richtung des gesellschaftlichen Handelns bestimmen, ein Recht,

das man als Entwicklungsrecht oder Schöpferrecht oder Meisterrecht bezeichnen kann. Dieses Recht besteht in der Kunst, durch Gliederung neue Werte zu wecken, die vorher garnicht da waren, und so die Gesellschaft emporzubauen statt seitlich auseinanderbrechen zu lassen. Voraussetzung für alle fruchtbare Gliederung und Wertentdeckung ist aber Einfühlung in die Eigenarten des Lebens, und diese Einfühlung gedeiht nur bei höchster seelischer Freiheit. Schöpferrecht oder Meisterrecht würde also zur Voraussetzung haben: ungehemmte Entfaltung der Fähigkeiten der Seele. Diese höchste Entfaltung der Seele bestimmt also die Richtung, die durch unser gesellschaftliches Handeln und somit durch unser Recht zu verwirklichen ist, während ein herrschaftliches Staatenrecht römischer Prägung vom Willen des Herrschenden bestimmt wurde und darum nicht Entfaltung und Schöpfertum, sondern Zuständlichkeit, status, Staatlichkeit zur Folge hatte.

In diesem Sinne unterschied schon Spengler vor zehn Jahren unser erst in der Entwicklung begriffenes dynamisches Recht vom statischen Recht der Antike. „Das antike Recht" — so schreibt er im zweiten Bande seines „Untergang des Abendlandes" — „war ein Recht von Körpern, unser Recht ist das von Funktionen. Die Römer schufen eine juristische Statik, unsere Aufgabe ist eine juristische Dynamik. Für uns sind Personen nicht Körper, sondern Einheiten der Kraft und des Willens, und Sachen nicht Körper, sondern Ziele, Mittel und Schöpfungen dieser Einheiten. Die antike Beziehung zwischen Körpern war die Lage, die Beziehung zwischen Kräften heißt aber Wirkung. Für einen Römer war der Sklave eine Sache, die neue Sachen hervorbrachte. Der Begriff des geistigen Eigentums ist einem Schriftsteller wie Cicero nie gekommen, geschweige denn der des Eigentums an einer praktischen Idee oder den Möglichkeiten einer großen Begabung. Für uns aber ist der Organisator, Erfinder und Unternehmer eine erzeugende Kraft, die auf andere, ausführende Kräfte wirkt, indem sie ihnen Richtung, Aufgabe und Mittel zu eigener Wirkung gibt. Beide gehören dem Wirtschaftsleben an nicht als Besitzer von Sachen, sondern als Träger von Energien.

„Eine Umstellung des gesamten Rechtsdenkens nach Analogie der höheren Physik und Mathematik wird zur Forderung der Zukunft. Das gesamte soziale, wirtschaftliche, technische Leben wartet darauf, endlich in diesem Sinne begriffen zu werden; wir brauchen mehr als ein Jahrhundert schärfsten und tiefsten Denkens, um das Ziel zu erreichen. Und dazu bedarf es einer ganz anderen Art der Vorbildung des Juristen. Sie fordert

1. eine unmittelbare ausgedehnte und praktische Erfahrung im Wirtschaftsleben der Gegenwart,
2. eine genaue Kenntnis der Rechtsgeschichte des Abendlandes, unter beständiger Vergleichung der deutschen, englischen und romanischen Entwicklung,

3. die Kenntnis des antiken Rechts und zwar nicht als eines Musters der heute geltenden Begriffe, sondern als glänzendes Beispiel dafür, wie ein Recht sich rein aus dem praktischen Leben der Zeit entwickelt.

Das römische Recht hat aufgehört, für uns der Ursprung der für immer gültigen Grundbegriffe zu sein. Aber wir können an ihm lernen, wie wir unser Recht aus eigenen Erfahrungen herauszubilden haben."

Diese Herausbildung des Rechts aus der Erfahrung ist also unsere Aufgabe. Von ihrer Bewältigung hängt das deutsche, ja das nordische Kulturschicksal ab. Wie ist aber das Recht aus der Erfahrung zu gewinnen? Auch hier können wir von unseren neuen Naturwissenschaften lernen. Sie kamen erst zu Erfolgen, als sie der Natur bestimmte Fragen stellten und durch Versuche prüften, wie die Antwort der Natur ausfiel. In der Menschenseele mußte also zunächst die Gesetzlichkeit entwickelt werden, die man in der Natur suchte, und die Übereinstimmung beider ergab die Naturwissenschaft.

Entsprechend ist es im Gesellschaftsleben. Auch dieses läßt sich aus seinem scheinbaren Durcheinander erst herausheben, wenn man ihm klare Fragen stellt. Und diese Fragen müssen sich aus der Entwicklung der Seele zu jener höchsten Freiheit ergeben, die wir bereits als richtungbildend für die nordische Kultur erkannten. In dieser Richtung hat die Soziologie vor Spengler gut vorgearbeitet, und nach Spengler hat sie Klärungen gebracht, die es sogar ermöglichten, über Spengler hinauszugehen und seine Untergangswarnungen in Auferstehungshoffnungen zu verwandeln.

Vor Spengler zeigte Natorp in seiner Sozialpädagogik wie sich Wille und Erkenntnis der Seele stufenartig entwickeln. Der Wille geht von triebhaften Regungen, die Erkenntnis von schwankenden Vorstellungen aus. Die ersteren festigen sich auf der nächsthöheren Entwicklungsstufe zu zweckbestimmten Willensbetätigungen, die letzteren zu scharf umrissenen Begriffen. Und auf einer dritten Stufe schwingt sich die Seele über die Einzelbestrebungen und -Begriffe hinaus zu umfassendem Vernunftwillen und allgemein gültiger Erkenntnis. Diese Entwicklungsreihe findet sich im Werdegang des Einzelnen wie der Gesellschaft, und so lag es nah, sie auch auf den Werdegang der Kulturen anzuwenden. D. h.: Die Unterschiede der Kulturen, die sich bei Spengler noch als Gegensätze darstellen, lassen sich als Stufen einer seelischen Entwicklungsreihe auffassen. Wenn Spengler die antike Kultur eine Kultur der Körperlichkeit, die abendländische eine Kultur der Funktionen nennt, so ist das im Grunde dieselbe Unterscheidung wie zwischen Zweckwille und Vernunftwille bei Natorp. Die abendländische Kultur stellt sich also im Vergleich mit der antiken als eine höherentwickelte Seelenstufe dar, ein Ergebnis, das ja auf Grund der nordischen Forschung sich zwanglos ergibt, weil das in der abendländischen Kultur stärker vertretene nordische Menschentum eine

höhere seelische Anlage hat als das mittelländische. Das mittelländische Menschentum hat in seiner Seelenanlage nur die Fähigkeit bis zu der mittleren der Natorpschen Stufen zu gelangen, soweit nicht nordischer Einschlag es höher führt. Das nordische Menschentum dagegen drängt über die Zweckbestimmtheit und ihre Begriffe empor zu weltumfassendem Willen und weltumspannenden Ideen.

Besonders eindrucksvoll ist dies dargestellt in Arno Schmieders Buch „Zahl und Zeit, der Kampf zwischen dem 4- und 5-dimensionalen Weltgefühl". Schmieder meint mit 3-dimensionalem Weltgefühl etwa das, was Natorp mit dem Triebwillen und seinen schwankenden Vorstellungen meint, also die Raumbefangenheit des kindlichen Menschen, der noch nicht begrifflich denkt und noch nicht zählen und rechnen kann. Durch das zählende Begreifen wird dann diese Raumwelt gleichsam um eine neue Dimension vertieft, ein gewaltiger Kulturfortschritt gegenüber der raumbefangenen Kindlichkeit, denn von nun an beginnt man den Raum zu beherrschen. Dieses 4-dimensionale Weltgefühl, das Weltgefühl von Raum und Zahl, ist beim mittelländischen Menschentum stark entwickelt; daher sein unablässiges Streben nach Herrschaft. Die nordische Rasse nun schwingt sich abermals eine Stufe über dieses 4-dimensionale Weltgefühl hinaus und entwickelt in sich den Sinn für das schöpferische Werden, also für etwas, das man nicht von vornherein berechnen, wohl aber ahnen und gestalten kann. Die zahlenmäßig gegliederte und beherrschbare Raumwelt erfährt also abermals eine Vertiefung, sie wird jetzt in ihrem Werden gewürdigt, also in der Dimension der Zeit. Diese schöpferische Anlage hat das nordische Menschentum, wie bereits erwähnt, so stark, daß alle Kulturen der Erde von ihm ihren Ausgang nahmen. Und jüngst hat man an 1 700 000 Kriegsfreiwilligen in Amerika diese Überlegenheit nordischer Anlage über die mittelländische oder gar tropische experimentell bestätigt, wie Stoddard in seinem Buche „Der Kulturumsturz" in ausführlichen Tabellen gezeigt hat. In der Gegenwart ringen also das 4-dimensionale mittelländische Menschentum und das 5-dimensionale nordische um die kulturelle Führung, und das nordische hat die höhere Anlage, das mittelländische die raschere Fertigkeit seiner weniger hohen Anlage voraus. Und so wird es darauf ankommen, dem nordischen Menschentum endlich seine eigenen Einrichtungen zu geben, in denen es ausreifen kann, ohne an die kurzfristigen Kultureinrichtungen der mittelländischen Zivilisation gefesselt zu sein und ihr hastiges Tempo mitmachen zu müssen.

So wirken Sozialpädagogik, Kulturphilosophie, Rasseforschung, Dimensionenlehre zusammen in Richtung auf Herausarbeitung gesellschaftlicher Stufengesetze, die den seelischen entsprechen. Diese Gesetze bilden gleichsam die Mathematik der Gesellschaft, das Bezugssystem für eine wirklich fruchtbare Erkenntnis der gesellschaftlichen Beziehungen. Sie sind also auch eine geeignete Grundlage für ein auf Erfahrung aufzubauendes Recht. Darum

haben im letzten Jahrzehnt manche hochbedeutsame Rechtsreformvorschläge eingesetzt, die nicht mehr wie früher als naturrechtliche Ketzereien abgetan werden können, sondern auf seelisch tiefgewurzelten Gesellschaftsgesetzen fußen und darum an Bedeutung im Laufe der Zeit nicht verlieren, sondern gewinnen werden. Ich nenne besonders die Vorschläge des Bundes für deutsches Recht unter Leitung seines greisen Vorkämpfers Arnold Wagemann, niedergelegt in dem Hauptwerke „Vom Rechte das mit uns geboren ward". Ich nenne weiter die deutsche Werkgemeinschaft mit ihren Hauptwerken „Die Auferstehung des Abendlandes" von Dr. Otto Dickel und „Wege zum wahren Recht" von Dr. Ludwig Herpel. Steuern diese Werke bereits auf einen Gesamtrechtsbau nordischer Art zu, so gesellen sich zu ihnen viele Teilrechtsentwürfe, so über das Bodenrecht, das Geldrecht, das Verwaltungsrecht. Statt nun aber diese Werke und Schriften im Einzelnen anzuführen, soll hier aus den obengenannten Stufengesetzen ein eigener Bau von Richtlinien gewonnen werden, mit deren Hilfe man etwaige Vorschläge auf ihre Brauchbarkeit und Gründlichkeit prüfen kann. Und zwar in Form eines kurzen

Reichsaufrufs zur Erneuerung deutschen Rechts:

In der Überzeugung, daß das Recht eines Volkes die Aufgabe hat, seinem Gemeinschaftsleben die Richtung zu höchster Entfaltung seiner Anlagen zu weisen und zu wahren, und in der Erkenntnis, daß dem deutschen Volke diese Richtung während seiner tausendjährigen Bevormundung durch fremde Rechtseinflüsse verbogen und verkümmert worden ist, rufen wir zur Wiederherstellung und Weiterentwicklung des Einklangs von deutschem Recht und deutscher Lebensrichtung nach folgenden gesamtrechtlichen Leitgedanken und stufenrechtlichen Leitsätzen auf:

Erster Teil.

Gesamtrechtliche Leitgedanken.

Erster Leitgedanke:

Die Richtung des deutschen Volkslebens ist von innen nach außen zu entwickeln im Einklang mit der Entwicklung der deutschen Seele. Widerstände, die von außen nach innen auf die deutsche Seele einwirken, dürfen ihr nur Ansporn zu stärkerer Durchsetzung ihres Innenlebens, niemals maßgebende Bestimmung ihres Handelns sein.

Zweiter Leitgedanke:

Ziel der Entwicklung der deutschen Seele muß es sein, ihre Anlagen so zu entfalten und zu veredeln, daß sie die seelische Stufe der bisher höchsten menschlichen Rasse, der nordisch-atlantischen, allmählich in allen ihren Volksgliedern erreicht. Nicht die seelischen Entwicklungsstufen weniger hoch veranlagten Menschentums dürfen für die Entfaltung der deutschen Seele maßgebend sein, sondern entscheidend ist auch in den Menschen, die nur geringen nordischen Einschlag haben, die Stimme ihres nordischen Blutes. Diese Stimme ist zu wecken und zu stärken.

Dritter Leitgedanke:

Die Seele entwickelt sich in fünf klar unterscheidbaren Bewußtseinsstufen, die man Lebensbewußtsein, Raumbewußtsein, Zahlbewußtsein, Zeitbewußtsein, Gottbewußtsein nennen kann. Alle fünf Stufen hat bisher nur die nordisch-atlantische Seele entfaltet und auch sie nur in ihren hervorragendsten Vertretern. Die Durchschnittsmenschheit, insbesondere das mittelländisch-orientalische Menschentum, kommt über die dritte Stufe, das Zahlbewußtsein, selten hinaus, und den primitiven Völkern fehlt auch dieses. Soweit aber Durchschnittsmenschheit und Primitive die Zahl-, Zeit- und Gottvorstellungen von höher entwickelten Menschen übernahmen, haben sie kein schöpferisches Verhältnis zu diesen Bewußtseinslagen. Die deutsche Seele hat Anlage zu den höchsten der genannten Stufen, zum Sinn für „Das Werdende, das ewig wirkt und lebt". Sie darf sich daher ihre Entwicklung nicht von Menschen hemmen lassen, die kein schöpferisches Verhältnis zum All und zur Gottheit haben.

Vierter Leitgedanke:

Seelische Entwicklung ist nachhaltig nur möglich in Gemeinschaft mit anderen Seelen. Die Rechtsordnung des Gemeinschaftslebens muß daher der seelischen Entwicklung angepaßt sein. Die Entwicklungsstufen der Seele müssen im Recht ihren Ausdruck und ihre Sicherung finden. Das Recht muß also einen Entwicklungsaufbau zeigen, der dem Entwicklungsgang der Seele entspricht.

Fünfter Leitgedanke:

Den fünf seelischen Stufen: Lebensbewußtsein, Raumbewußtsein, Zahlenbewußtsein, Zeitbewußtsein, Gottbewußtsein entspricht also ein fünfstufiger Aufbau des gesamten Rechts. Das Recht muß zur Grundlage haben eine Rechtsstufe, die dem ursprünglichen Lebensbewußtsein der Seele gesellschaftlichen Ausdruck gibt: ein Recht des Blutes. Darüber aufbauen muß sich eine Rechtsstufe, die dem Raumbewußtsein der Seele zu gesellschaftlicher Wirkung verhilft: ein Recht des Landes. Weiter wird notwendig eine Rechtsstufe, die das Zahlbewußtsein der Seele gesellschaftlich entfaltet: ein Recht des Geldes. Als vierte Stufe würde sich darüber erheben ein Recht, das das schöpferische Zeitbewußtsein der Seele in eine klare Gesellschaftsordnung einfügt, d. h. ein Recht des Berufs oder Amtes. Vollendet würde der Rechtsaufbau der nordisch-atlantischen Gesellschaftskultur durch ein Recht, das auch dem Gottbewußtsein der Seele gesellschaftlichen Ausdruck gäbe, d. h. ein Recht des Geistes und seiner höchsten Meisterschaft.

Zweiter Teil.

Stufenrechtliche Leitsätze.

I.

Das Recht des Blutes.

Leitsatz 1: Maßgebendes Ziel für das Recht des Blutes ist die Sicherung kraftvollster Entfaltung der Seele auf der Stufe ihres Lebensbewußtseins. Das Wunschleben der Seele soll in ungebrochener Ursprünglichkeit zusammenklingen mit dem Wandel der Welt. Es war die Weisheit nordisch-atlantischer Urkultur, solchen Einklang durch rassische Zucht zu erreichen. Und es war das Verderben der späteren Mischkulturen, diesen Einklang zu trüben und dem so entarteten Wunschleben der Seele zu mißtrauen. Nicht Askese und Jenseitskult aber führen zu jenem ursprünglichen Einklang von Seele und All, dem wahren Seelenheil, zurück, sondern die Neu-

erschließung jenes seelischen „Himmelreichs inwendig in uns" durch bewußte Pflege und Entfaltung nordisch-atlantischen Blutes.

Leitsatz 2: Aufgabe des Rechts dieser Stufe ist also der Schutz einer seelisch klar in sich ausgerichteten Rasse. Kernstück des Rechts des Blutes ist daher das Eherecht. Sittliches Hilfsrecht dieser Stufe ist das Gesundheitsrecht, wirtschaftliches Hilfsrecht das Erbrecht. Die Gültigkeit von Rechtshandlungen auf jedem dieser drei Gebiete ist abhängig von dem Grade, in dem sie die Aufgabe des Leitsatzes 1 erfüllen.

Leitsatz 3: Zuständig für die das Recht des Blutes unmittelbar berührenden Handlungen einschließlich der strafrechtlichen sind die Rassegerichte. Sie werden gebildet aus den Männern und Frauen nordisch-atlantischer Rasse, die die meisten gesunden lebenden Nachkommen im deutschen Volke haben. Sie entscheiden über Leben und Tod des Volksnachwuchses, fördern die Entfaltung lebenswerten und unterbinden die Entfaltung lebensunwerten Lebens.

II.

Das Recht des Landes.

Leitsatz 1: Maßgebendes Ziel für das Recht des Landes ist die Sicherung sinnvoller Heranbildung des seelischen Willens im Ringen mit der gegenständlichen Welt. Die blutrechtlich gesicherte Auslese seelischer Wunschkraft muß sich in erzieherischer Entfaltung des Willens an sachlichen Widerständen bewähren. Jeder erwachende seelische Wille (Persönlichkeit) hat daher das Recht, zur gegenständlichen Welt handelnd in eigene Beziehung zu treten.

Leitsatz 2: Die rechte Erweckung seelischen Willens muß sich stätig aus dem Mutterboden seelischer Wunschkraft entfalten, der sie gebar. Kernstück des Rechtes des Landes ist daher das Recht des landverbundenen Heims. Sittliches Hilfsrecht dieser Stufe ist das Erziehungsrecht, wirtschaftliches Hilfsrecht das Eigentumsrecht. Die Gültigkeit von Rechtshandlungen auf jedem dieser drei Gebiete ist abhängig von dem Grade, in dem sie die Aufgabe des Leitsatzes 1 erfüllen.

Leitsatz 3: Zuständig für die das Recht des Landes unmittelbar berührenden Handlungen einschließlich der strafrechtlichen sind die Heimatgerichte. Sie werden gebildet von den Heimsippenvorständen nach Maßgabe ihrer Leistungen für Erziehungs-, Heim- und Eigentumskultur. Sie entscheiden über die Bildung und Auflösung von Heimatrechten. Sie fördern die wachsenden Leistungen durch Ausstattung mit solchen Rechten und schränken die Ausstattung sinkender Leistungen ein.

III.

Das Recht des Geldes.

Leitsatz 1: Maßgebendes Ziel für das Recht des Geldes ist die Sicherung sinnvoller Verselbständigung des seelischen Willens. In seiner Befreiung von den Überlieferungen der Heimsippe muß sich der erwachte Wille bewähren. Jedem erwachten Willen gebührt daher zu seiner Verselbständigung das Recht, zum Willen anderer handelnd in Beziehung zu treten, sich nach freiem Entschluß von ihm zu lösen und mit ihm zu verbünden.

Leitsatz 2: Die Verselbständigung der seelischen Willenskraft gegenüber anderem Willen bedeutet klare Abgrenzung ihrer Geltung und gewinnt im Gelde rechtlichen Ausdruck. Kernstück des Rechtes des Geldes ist daher das Gesellschaftsrecht. Sittliches Hilfsrecht dieser Stufe ist das Freiheitsrecht

(bisher Schuldrecht genannt), wirtschaftliches Hilfsrecht das Währungsrecht. Die Gültigkeit von Rechtshandlungen auf jedem dieser drei Gebiete ist abhängig von dem Grade, in dem sie die Aufgabe des Leitsatzes 1 erfüllen.

Leitsatz 3: Zuständig für die das Recht des Geldes berührenden Handlungen einschließlich der strafrechtlichen sind die Vertragsgerichte. Sie werden gebildet aus freien Persönlichkeiten nach Maßgabe ihrer Leistungen für selbständige Unternehmungen. Sie unterscheiden über die Bildung und Auflösung von Vertragsrechten. Sie fördern die Geldausstattung gesunder Unternehmungen und schränken die Geldausstattung überholter oder schädigender Unternehmungen ein.

IV.

Das Recht des Amtes.

Leitsatz 1: Maßgebendes Ziel für das Recht des Amtes ist die sinnvolle Eingliederung des verselbständigten Willens in die Würde einer höheren Gemeinschaft. In dieser Eingliederung erst bewährt sich die gewonnene Verselbständigung des Willens im Sinne aufsteigender Seelenentwicklung. Jeder Wille muß das Recht haben, sich selbst zu überwinden und dieser Überwindung durch öffentlich anerkannte Leistung Ausdruck zu geben; erst dadurch vollendet sich die Persönlichkeit.

Leitsatz 2: Die Eingliederung des freigewordenen Willens in eine willkürfreie würdige Ordnung vollzieht sich durch Berufung in ein Amt. Kernstück des Rechtes des Amtes ist daher das Körperschaftsrecht, sittliches Hilfsrecht dieser Stufe ist das Leistungsrecht, wirtschaftliches Hilfsrecht das Verwaltungsrecht. Die Gültigkeit von Rechtshandlungen auf jedem dieser drei Gebiete hängt ab von dem Grade, in dem sie die Aufgabe des Leitsatzes 1 erfüllen.

Leitsatz 3: Zuständig für die das Recht des Amtes berührenden Handlungen einschließlich der strafrechtlichen sind die Berufsgerichte. Sie werden gebildet aus den im Aufbau von Körperschaften am besten bewährten Berufsträgern. Sie entscheiden über die Bildung und Auflösung von Berufsrechten. Sie fördern die Entwicklung neuer Ämter im Falle wachsenden Gemeinschaftslebens und ziehen die Ämter verfallender Gemeinschaftsformen ein.

V.

Das Recht des Geistes.

Leitsatz 1: Maßgebendes Ziel für das Recht des Geistes ist die Heimkehr der Seele zu bewußtem Einklang mit dem All, den sie ursprünglich, ehe ihre Wünsche sich zum Willen verdichteten, unbewußt hatte. Auf dieser höchsten Stufe geht die Persönlichkeit auf in der Idee. Sie hat sich auf den vorangehenden Stufen mit Umwelt, Mitwelt und Inwelt auseinandergesetzt und ist nun selbst gestaltendes Schicksal geworden. Jeder Seele gebührt, sofern sie bis hierher gelangt ist, das Recht auf Meisterschaft, auf Würde des geistigen Adels.

Leitsatz 2: Verwirklicht wird diese Vollendung der seelischen Würde durch das Führerrecht des Meisters. Das Führerrecht ist daher das Kernstück des Rechtes des Geistes. Seine sittliche Ergänzung findet es im Weiherechte, im Rechte der inneren Vorbereitung auf die Meisterschaft; seine wirtschaftliche Ergänzung im Gestaltungsrechte — einem Rechte, das wir bisher nur in den Formen des Urheber- und Erfinderrechts kennen, das aber einmal sämtliche schöpferische Gestaltungsrechte einschließlich der Künste umfassen wird. Die Gültigkeit von Rechtshandlungen auf jedem dieser Gebiete hängt ab von dem Grade, in dem sie die Aufgabe des Leitsatzes 1 erfüllen.

Leitsatz 3: Zuständig für die das Recht des Geistes berührenden Handlungen einschließlich der strafrechtlichen sind die Meistergerichte. Sie werden gebildet aus den Meistern, die neue Reiche des Geistes erschlossen haben. Sie entscheiden in ihrer Gesamtheit über die letzten Ziele der Richtung, die die seelische Entwicklung des Volkes zu nehmen hat, um den Einklang mit dem Weltwandel immer aufs Neue zu bewähren.

Schlußwort.

Diese fünf Rechtsstufen enthalten sonach das gesamte für das Gedeihen nordisch-atlantischen Volks- und Seelentums wesentliche Recht. Die verwirrende Mannigfaltigkeit der bisherigen Teilrechtsgebiete erfährt durch den Stufenbau eine klarende Rangordnung. Zugleich bietet der Stufenbau die Möglichkeit dar, Wucherungen oder Verkümmerungen einzelner Stufen zu erkennen und überkommene Rechtskrankheiten zu normaler Beschaffenheit zurückzuführen. Nicht persönlicher Wille kann dies diktieren; nicht Herrschaft vermag Gesetze zu erzwingen, wenn Leben gedeihen soll. So wie Technik und Wirtschaft, sind auch Staatskunst und Recht Dienst an den Entwicklungsgesetzen des Alls. Über ihrem Schicksal waltet die Weisheit aller Größten nordisch-atlantischen Geistes: Die Weisheit der Dienstbereitschaft der vollentwickelten Menschenseele. Von Christi Forderung, „daß ihr dient, wie ich euch gedient habe", zieht sie sich über Luther und Friedrich den Großen hinüber bis zu Bismarcks: „Stillehalten und lauschen, bis der Gang Gottes durch die Ereignisse hallt, dann schnell vorspringen und den Saum seines Mantels erfassen, das ist alles!"

An ausführlichen praktischen Vorschlägen zur Ausgestaltung des Rechts in obigem Sinne seien außer den genannten Werken hervorgehoben: Für das Recht des Blutes und Landes: W. Darré, „Das Bauerntum als Lebensquell der nordischen Rasse" und „Neuadel aus Blut und Boden". R. Böhmer, „Das Erbe der Enterbten". (Sämtlich bei J. F. Lehmann, München.) — Für das Recht des Landes und Geldes: die beiden zur Zeit sich noch befehdenden, aber zu gegenseitiger Ergänzung berufenen Werke: G. Feder, „Der deutsche Staat auf nationaler und sozialer Grundlage" und S. Gesell, „Die natürliche Wirtschaftsordnung". Oberregierungsrat A. v. Hoffmann, „Drei Pfeiler des wirtschaftlichen Wiederaufbaus" und „Währung und Wirtschaft". Heinrich Lhotzky, „Deutschland ohne Armut"; A. Damaschke: „Die Bodenreform"; L. Bendixen: „Das Wesen des Geldes". J. Schumpeter, „Theorie der wirtschaftlichen Entwicklung"; H. Honegger: „Der schöpferische Kredit". Für das Recht des Geldes und des Amtes: R. Dietrich, „Die neugeborene Welt" (Th. Weicher, Leipzig). Reichsbund Deutscher Technik: „Absatzstockung, Arbeitslosigkeit und ihre Beseitigung". Prof. Folkert Wilken-Freiburg, „Der Kreislauf der Wirtschaft, die Überwindung der Arbeitslosigkeit durch Fortbildung der Konjunkturen zu einer Wirtschaftserweiterung auf erhöhter Organisationsstufe" (Jena, Fischer). O. Auft, „Die Reform der öffentlichen Verwaltung in Deutschland". Weitere Litteratur, auch über das Recht des Geistes, ist angeführt in meinen bei Th. Weicher, Leipzig, erschienenen Schriften: „Die Gemeinschaft als Quelle des Geldes", „Deutsche Währung und Deutsche Meister", „Kultur und Zins" (je 80 Pf.).

Der einsame Faust.

Faust ist immer am Größten, ganz Faust, wenn er einsam ist. Man denke an die Höhepunkte im 1. Teile, den großen Monolog des Anfangs und die Szene „Wald und Höhle": „Erhabner Geist, du gabst mir, gabst mir alles." Der Urfaust hatte nur den ersten; hernach findet man Faust völlig der Zweisamkeit mit Gretchen hingegeben, wobei er kein Faust zu sein brauchte, wenn ihm nicht von Anfang an schon die herrlichen Worte in den Mund gelegt worden wären: „Wer darf ihn nennen und wer bekennen: ich glaub ihn" usw. Damit bleibt er freilich, gewissermaßen, auch einsam: „Das ist alles recht schön und gut", sagt das liebe Mädchen darauf. Jedenfalls aber wird auch im vollendeten ersten Teile das Fauststrama zur Gretchentragödie, und erst mit dem Beginn des zweiten Teils kommt Faust in der Einsamkeit wieder zu sich selber: „Des Lebens Pulse schlagen frisch lebendig" — der Sonnenaufgangsmonolog mit dem Abschluß: „Am farb'gen Abglanz haben wir das Leben." Der ganze Faust steht da vor uns, hochgeistig, tiefempfindend, auf dem Gipfel des phantasievollen Idealismus. Aber wie merkwürdig: er tritt wieder auffällig zurück, sobald er sich in die Welt, die Menge, die Gesellschaft, nicht gerade „unter das Pack", vielmehr an den Kaiserhof begibt. Hier spielt Mephistopheles, wenn auch als „Narr", die erste, leitende Rolle. Faust tritt zunächst gar nicht auf; nur erst beim „Karneval" unter der Maske des Plutus, also in einem Reiche der Phantasie: „Wir müssen uns im hohen Sinne fassen." Seinen Knaben-Lenker schickt er: „Zur Einsamkeit! Da schaffe deine Welt!"

Mephistopheles mag inzwischen sein tückisches Kunststück der Erfindung des Papiergeldes ausführen; das ist sein Geschäft. Faust mischt sich nicht hinein; mit einer gewissen Verächtlichkeit spricht er zum Kaiser: „Verzeihst du, Herr, das Flammengaukelspiel?" Leise regt sich schon die Loslösung von dem teuflischen Begleiter. Mitten in der Welt, die dessen Wirkungsfeld ist, fühlt er sich vereinsamt. Aber ist es nicht doch seltsam, wie er dann doch, bei der erstaunlichen Auswirkung des Geldschwindels, einmal aus seinem Schweigen hervortritt und — unmittelbar nach der mephistopheliischen Schilderung mit dem spöttisch devoten Schlusse: „Die Majestät verzeihe, wenn ins Kleine das hohe Werk ich zu erniedern scheine", — in wenigen bedeutend tönenden Worten nur etwas zu wiederholen scheint, was zuvor genügend besprochen worden ist: „Das Übermaß der Schätze, das erstarrt in deinen Landen tief im Boden harrt, liegt ungenützt!" Wie kommt er zu dieser scheinbaren Wiederholung? Muß er Faust sein, um in dieser Weise an Mephistopheles Seite zu treten? — Aber — tut er denn dies? Fühlt man seinen weiteren Worten nicht an, wie er damit gerade die durch den argen Spötter mit

hämischem Behagen verursachte „Erniedrigung" mit Hilfe einer edleren Phantasie wieder auf eine gewisse geistige Höhe, oder wenn man lieber will: in eine mystische Tiefe führen möchte? „Die Phantasie in ihrem höchsten Flug, sie strengt sich an und tut sich nie genug; doch fassen Geister, würdig, tief zu schauen, zum Grenzenlosen grenzenlos Vertrauen!" Das klingt doch echt faustisch, und ist es auch. Erwägen wir seine Bedeutung! —

Für Kaiser und Hof ist das geheimnisvoll verborgene Metall nur der starre Stoff, der ans Licht zu schaffen ist, wie Mephistopheles spöttisch rät: „Nimm Hack' und Spaten, grabe selber — und eine Herde goldner Kälber, die reißen sich vom Boden los." Das ist das goldene Kalb, das angebetet wird, weil es Nutzen und Vergnügen verschafft. Anders möchte Faust es betrachtet wissen: möge der Stoff „erstarrt" im Boden ruhen, ihm ist es eine Idee, die Idee des Grenzenlosen, der unbegrenzten Möglichkeiten, und nicht der Begriff des Nutzens oder gar der verzinsenden Nutznießung ist dabei das Entscheidende, sondern in dieser scheinbar reinen „Sachlichkeit" wird das Seelische betont: das Vertrauen. Mephistopheles gefällt eine solche Veredelung garnicht, und sofort kommt er auf seine leichtfertig sachlichen Vorstellungen zurück: „Ein solch Papier, an Gold und Perlen statt, ist so bequem, man weiß doch, was man hat. Will man Metall, ein Wechsler ist bereit, und fehlt es da, so gräbt man eine Zeit." Die Folgen zeigen sich alsbald; selbst der Kaiser muß bekennen: „Ich merk' es wohl, bei aller Schätze Flor, wie ihr gewesen, bleibt ihr nach wie vor." Faust wendet sich anderen Sphären zu, abgekehrt der alltäglichen Menge dieser niederen Sinnenwelt, steigt er hinab zu den „Müttern", in das Reich der tiefsten Einsamkeit. „Hast du Begriff von Öd' und Einsamkeit?" warnt selbst Mephistopheles. „In deinem Nichts hoff' ich das All zu finden" sagt Faust. Damit öffnet sich ihm eine andere Welt, in der er sich daheim weiß: die Welt der Phantasie. „Ich fühlte gleich den Boden, wo ich stand." Der Weg führt durch die sagenhaften Wunder der „klassischen Walpurgisnacht".

Auch hier überläßt er Spiel und Spuk der Abenteuer dem störenden Gesellen, dem es „nicht just bei diesen fremden Geistern" ist, bis er bei den scheußlichen Phorkyaden auch seinen Nutzen findet. Nicht ihm mehr folgt der nach dem Ideale Sehnsüchtige, sondern dem weisen Chiron, der ihn zur edlen Manto führt, wieder in die geheimen Tiefen, wohin selbst die Dichtung ihn nicht mehr begleitet; aus der Unterwelt herauf gewinnt der Einsame sich die neue Zweisamkeit: Helena. — Und hier nun tritt er nicht zurück, im Reiche der höchsten künstlerischen Phantasie, der Schönheit, der Bilder, ja, der Idee, da ist es ihm eine Zeit lang vergönnt der Herrscher zu sein, an der Seite der herrlichen Frau. Sogar zur Dreisamkeit steigert sich die Wonne dieses idealen Daseins: „Liebe, menschlich zu beglücken, nähert sie ein edles Zwei, doch zu völligem Entzücken bildet sie ein köstlich Drei!" — „Dürft' es doch

nicht anders sein!" — Doch solch ein ideales Dasein hat nicht Bestand — die Bilder verschwinden — „die Erde hat ihn wieder": Faust im Hochgebirg; „der Einsamkeiten tiefste schauend unter meinem Fuß."

Hier vernehmen wir seinen zweiten bedeutenden Monolog, entsprechend jenem zweiten des ersten Teils in Wald und Höhle. Einsam in der großen Natur! Auf Siebenmeilenstiefeln muß Mephistopheles dem ihm entrückten Kameraden nacheilen, ihn zu neuer — magischer — Betätigung im Wirrsal der wirklichen Welt zu verführen. Wohl blickt Faust weiter: „Mein Auge war auf's hohe Meer gerichtet." Er schaut ein anderes Ideal. Mephistopheles sucht ihn an den Gedanken zu fesseln: „aus jedem Umstand seinen Vorteil zu ziehen", also auch aus dem Kriege, in welchen der Kaiser wider einen Gegenkaiser verstrickt ist. Es geht zur letzten Schlacht. Faust ahnt auch hier nur „Zauberwerk! Hohlen Schein!", aber es regt sich in ihm ein Gefühl, das der Teufel nicht kennt: „Er jammert mich, er war so gut und offen." (Das genügt freilich nicht um ein rechter Kaiser zu sein!) Mephistopheles sucht ihn bei seinem eigenen Geistesschwung zu fassen: „Befestige dich bei großen Sinnen!" Der Gedanke, durch Dankbarkeit des Kaisers das „Lehen von grenzenlosem Strande" zu erlangen, — wieder das „Grenzenlose"! — müßte doch in Faust zünden. Gewiß bleibt er nicht ohne Wirkung, aber Faust geht zunächst leicht darüber hinweg: „Nun gut, gewinn' auch eine Schlacht!" Das martialische Mittel zum Zweck, im mephistophelischen Sinne berührt ihn nicht tiefer: „Das wäre mir die rechte Höhe, da zu befehlen, wo ich nichts verstehe!" und geschmeidig versichert ihm der witzige Verführer: „Laß du den Generalstab sorgen, und der Feldmarschall ist geborgen." Mit solchen fast heiteren Reden begeben sich die beiden, im Grunde schon innerlich Getrennten, in die Weltbegebenheit der kaiserlichen Entscheidungsschlacht.

Das ist nun ein eigen Ding, diese Schlacht. In der Tat: „Zauberblendwerk, hohler Schein". Im idealen Reiche der Helena war es ein edelster Schein, ein „Wahn" ein „hoher Sinne" Richard Wagners. Auch hier gilt es zwar für Faust „ein edler Werk zu tun", doch wieder überläßt er es dem Dämon, der „stäts das Böse will, und stäts das Gute schafft", als „Generalstab" die taktische „Magie" zu betätigen, während er selber betrachtend beiseite stehen bleibt. Es ist nicht seine Sache; er erscheint auch hier vereinsamt, ohne die Größe der Einsamkeit. Allerdings verleugnet er nicht den Drang zur Höherführung der Geschehnisse, indem er zu anfang als Beweggrund ihres wunderbaren Beistandes die Geschichte vom „Nekromanten von Norcia" erzählt, der vom Kaiser zu Rom einst aus den Flammen des Scheiterhaufens befreit, nun durch Geisterhilfe sich dankbar erweisen wolle. Gleichviel, ob hier eine Tatsache zugrunde liegt, ob es eine faustische Erfindung ist: man darf es keinesfalls als gemeine Vorspiegelung fassen, sondern hat darin nur eben das Bestreben zu sehen, durch die Phantasie der niedern Magie der Vorgänge eine gewisse geistige Weihe zu geben. Was

Faust hernach in kurzen Worten gelegentlich hinzugibt, sind gleichsam nur gelehrte Randglossen; der Text der Schlacht ist Mephistopheles Werk. Ein richtiger Preußischer Generalstäbler hat einmal in einem Aufsatze auseinandergesetzt, daß diese Schlachtszene ein seherisches Bild der späteren Schlacht bei Königgrätz sei. Die Sehergabe des Dichters hat sich damit nicht begnügt: sie bewährt sich vielmehr darin, daß die magische Schlacht ein symbolisches Bild des modernsten Krieges, wenn nicht Zukunftskrieges, überhaupt darstellt. Man setze nur anstelle der Magie die Technik, die Beherrschung und Verwendung der Naturkräfte zum Zwecke der Vernichtung des Feindes. Die modernen Kriegsmittel haben unleugbar etwas unheimlich Magisches, in weiterer Entwicklung sogar Mephistophelisches; was auch der strengste Gegner des „Pazifismus" gestehen muß, des Pazifismus, welcher — nebenbei bemerkt — ein umgekehrter Mephistopheles zu sein scheint, indem er das Gute will, aber das Böse schafft. — Kurzum, die Magie dieser Kaiserschlacht hat an sich ihre ganz besondere Bedeutung, für Fausts Persönlichkeit aber ist sie nur eine Art Zaubermacht, die ihn unbeteiligt „über alles Gemeine hin" seinem idealen Ziele zuträgt: „auf freiem Grund mit freiem Volk zu stehen".

Der Einsame ersehnt sich eine große Gemeinsamkeit, für die er wirken will, und — er gewinnt sich nur die größte Vereinsamung. Der erblindete Faust des Schlusses ist der Einsamste von Allen. Im höchsten „Augenblick" erreicht auch der Wahn seine Höhe: im Geräusche der Lemuren, die ihm das Grab bereiten, wähnt er das „Getümmel" der beglückten Menge zu hören, die sein irdisches Ideal verwirklicht. Aber es ist auf Erden nicht zu verwirklichen. Der in einsamer Größe Gestorbene wird in die ewige Gemeinsamkeit des himmlischen Reiches entrückt: inmitten der Schar der seligen Knaben steigt sein Unsterbliches empor und geht ein in die göttliche Erlösungsnacht des Ewigweiblichen, worin die irdische Zweisamkeit zur heiligen Ureinheit sich verklärt. — So gelangt Parsifal, auch er ein „strebend Bemühter", aus einsamen Irren in das Reich des heiligen Grals, in die tätige Gemeinsamkeit der göttlichen Liebe: das faustische Wesen durch musikalische Beseelung aus dem ästhetisch Intellektuellen zum ethisch Religiösen umgewandelt. — Seine Faustouvertüre aber, die als erster Satz einer Faustsymphonie geplant war, überschrieb der Meister des Parsifal: „Der einsame Faust." —

Hans von Wolzogen.

Wagners Faust-Ouvertüre.

Eine musikalisch-psychologische Analyse.

Den Inhalt der Melodie oder die Weise des ersten Motivs deuten die Goethe'schen Verszeilen an:

„Der über allen meinen Kräften thront,
Er kann nach außen nichts bewegen"

die mit den anderen, weiter unten anzuführenden dem Werke als Motto vorangestellt sind. Unter dem Vorbehalt, daß man nicht genug auf die Unzulänglichkeit begrifflicher Andeutungen innerer Erlebnisse hinweisen kann, nennen wir den Inhalt dieses Motivs die Weise der Hemmung. Sie wird weiterhin mit dem in den Goethe'schen Versen nicht angedeuteten Sehnen nach Liebe und Erlösung innerhalb eines Motivs verbunden (1). Die ein Motiv ausfüllende Melodie ist Ausdruck eines ununterbrochenen inneren Erlebnisses oder Gefühlvorganges, dessen Inhalt wie in diesem Falle wechseln kann. Dieses Erkennen der Hemmung und Lähmung göttlicher Macht und Wirksamkeit durch die Naturgewalten oder den Willen in der Natur, versetzt Faust in eine die Grenzen der Verzweiflung berührende Erregung (2). Doch bedeuten für Faust auf dem Wege des Heils und nicht mehr weit von dessen Ziel entfernt, diese dem Guten feindliche Mächte nur noch ohnmächtig drohende, völlig entwurzelte Gewalten.

„Und so ist mir das Dasein eine Last" (3).

Weniger leidenschaftlich, nicht minder stark empfunden, hören wir diese Weise der Daseinslast (4). Da uns nur der Tod von den Qualen des Daseins erlösen kann, folgt ihr in folgendem, ausgedehnten Motive die Weise des Todesbegehrens (5). Diese Weise: „Der Tod erwünscht, das Leben mir verhaßt", hören wir außer an der angeführten, noch an anderen Stellen des Werkes. Die letzte der Gefühlsvorgänge refektierenden Weisen, die innerhalb der Sphäre der Goethe'schen Verse liegen, ist die der Unruhe, des Zweifels, des Unfriedens (6):

„Der Gott, der mir im Busen wohnt,
Kann tief mein Innerstes erregen."

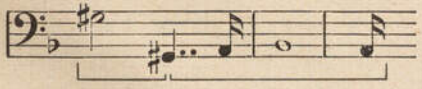
Dieser Unfrieden, dieses innere Zerrissenheit offenbarende Schwanken und Zweifeln, bedräut und trübt nicht nur das Sehnen nach Liebe und Er-Erlösung, sowohl wo es nach Gestaltung ringt (S. 3 T. 3), als auch solche gewonnen hat (S. 4 T. 7), sondern auch die Empfindungen der Daseinslast und Liebe, und verbreitet sich dann auch als Alleinbeherrscher über große Teile des Werkes (S. 10; S. 36). Außer einer kurzen, schnell vorüber gleitenden Variante dieser Weise (S. 10 T. 7) begegnen wir noch einer

anderen nicht minder bedeutungsvollen (7). Bis hierher sind wir nur im Zusammenhange mit den anderen solchen Weisen begegnet, auf deren Gefühlsinhalte die Goethe'schen Verse nicht hinweisen. Zu diesen gehören die Weisen des Willens zur Tat, des Sehnens nach Liebe und Erlösung, der Liebe und der aus der Liebe entspringenden Erlösungs-Gewißheit. Den Willen zur Tat (8), der dem Willen in der Natur vergebens entgegen zu wirken sich bemüht, lähmt stätig in all seinem Streben das Bewußtsein von der Daseinslust. Da wo es zum letzten Male erklingt, erhält sein erster Ton eine achtfache Verlängerung seines Wertes (S. 59). Die Empfindung wird hier vor ihrem letzten Hervortreten an sich selbst irre, da ihr ein leises Ahnen von der alleinigen Bewältigung des Willens in der Natur durch den Tod ankommt. Das Sehnen nach Liebe und Erlösung begegnet uns erstmalig im Werden (9), wird gleich darauf deutlich wahrnehmbare Empfindung, die in der folgenden, an den Tristan gemahnenden Variante noch intensiver hervortritt (10). Die letzte und bedeutungsvollste aller Weisen enthüllt uns Fausts Liebesgefühl [Gretchen] (11). Vermag sie allein die dunkle Macht der Unruhe und des Unfriedens in lichte vorübergehend zu verwandeln (S. 6 T. 2) und zuletzt wie der Wind die Wolken zu zerteilen und gänzlich aufzulösen (S. 58 T. 1—9), so ist sie in Faustens Seele aber auch den schwersten, die Wurzel ihres Seins bedrohenden Erschütterungen ausgesetzt (S. 8 T. 1). Aus seeligster Höhe weltentrückter Stimmung plötzlich herabgerissen, winkt sie dem Todesbegehren (12) und wird von diesem sogar innerhalb ihres selbsteigenen Empfindungsbereiches, unterstützt von der Unruhe, schwer bedrängt (13) und fast überwältigt. Unter ihren herrlichen Varianten (S. 22 T. 1—7) offenbart sich in der folgenden Fausts' Liebe zu Gretchen am reinsten (14). Ihr entspringt dann auch die Erlösungs-Gewißheit (15), die dann am Schlusse des erhabenen Werkes Faust als dauernder, nicht mehr zu trübender Gewinn zufällt (16).

„Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan". — —

Sao Paulo / Brasil. **Eduard v. Hubenet.**

1. (S. 8. T. 7.)*



3. (S. 3. T. 1.)



2. (S. 15. T. 2.)



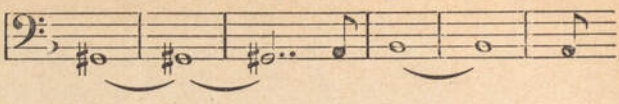
6. (S. 3. T. 3.)



4. (S. 8. T. 2.)



9. (S. 3. T. 3.)



5. (S. 33. T. 1.)



7. (S. 10. T. 4.)



8. (S. 4. T. 4.)



10. (S. 20. T. 13.)



11. (S. 6. T. 2.)



12. (S. 22. T. 17.)



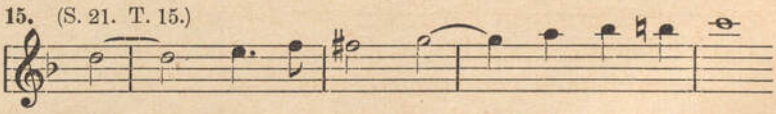
13. (S. 29. T. 5.)



14. (S. 20. T. 6.)



15. (S. 21. T. 15.)



16. (S. 60. T. 12.)



Der „Fehler" in Goethes „Werther"

zur Erledigung einer 120jährigen litteraturgeschichtlichen Rätselfrage

von August Püringer.

(Nachdruck verboten.)

Bei dem berühmten Gespräch zwischen Kaiser Napoleon und Goethe im Erfurter Schloß (Oktober 1811) kam bekanntlich die Rede bald auf Goethes von aller Welt gleich nach seinem Erscheinen begeistert aufgenommenen Jugend-Roman „Die Leiden des jungen Werther", für den Napoleon schon als junger Mann eine große Vorliebe faßte; führte er ihn doch sogar noch als Oberbefehlshaber der französischen Armee im ägyptischen Feldzug mit sich, als das einzige Buch deutschen Ursprungs in seiner kleinen selbstgewählten Feldbibliothek. Als der Kaiser dem nicht wenig geschmeichelten Dichter derartiges bekannt hatte, bezeichnete er aber auch eine gewisse Stelle im „Werther" als verfehlt; begründete seine Ausstellung, wie Goethe selbst erzählt, erstaunlich „scharfsichtig" und richtete an den Autor zuletzt die peremptorische Frage: „Warum haben Sie das gemacht?" — Die Antwort des Dichters bedeutete, wie es vor einem Napoleon am Ende nicht unangemessen war, nur einen „geordneten Rückzug"; wissen wir doch von ihm selbst, daß er die Kritik des Herrschers „an sich" sofort als berechtigt anerkannte. Er entschuldigte die bewußte Stelle in seinem Roman also als einen „Kunstgriff", wie er auch dem Dichter gelegentlich erlaubt sein müsse, wenn sein Stoff dazu nötige. Und der Kaiser, dieser waghalsige Umdichter der europäischen Wirklichkeit jener Tage, der fühlen mochte, daß auch seine staatspolitischen „Dichtungen" nicht ohne allerhand „Kunstgriffe" sich durchführen ließen, verzichtete da, wie es scheint, entgegenkommend auf weitere Kontroverse über solch verfängliches Thema ....

Seit jenem Tage gibt es für die deutsche Litteraturgeschichte ein „Werther"-Problem. Es ist bis heute nicht gelöst; obwohl in den mehr als 120 Jahren seither eine ganze kleine Sonderlitteratur von Rätsellösungen betreffs des von Napoleon gemeinten Fehlers im „Werther" sich angehäuft hat. Der fleißige, jetzt auch schon verstorbene Weimarer Goetheforscher Bode hat einmal diese Sonderlitteratur registriert, und man ist erstaunt, wie viele zum Teil sehr tüchtige Köpfe sich schon „zerbrachen", den Rekord Napoleons an litterarischem Fingerspitzengefühl oder, schlichter ausgedrückt, an Kunstverstand vor dem „Werther" zu schlagen —, vergeblich. Keiner dieser Deutungsversuche überzeugt. Wir wissen nur im „‚Werther' steckt ein Fehler!" Denn das hat Goethe, mit der sachlichen Anerkennung des Tadels Napoleons, selber zugegeben. Mehr hat er aber zeitlebens wie nachlebens nie verraten; und hat sich auch gehütet, den

Fehler in späteren Ausgaben des Werkes zu beheben; hätte er doch durch jede nachträgliche Textveränderung das Geheimnis für die „Bücherwürmer" erst recht an die große Marktglocke gehängt . . . . .

Wir können die Abneigung des großen Mannes dagegen sehr wohl begreifen! Ein durchdringender Kenner des Menschengeschlechtes und erst recht des hyperkritisch veranlagten deutschen, vergegenwärtigte er sich bald angewidert, wie vom Augenblick der Bekanntgabe der Fehlerstelle an weiterhin jeder talentlose Literat, jeder Schulmeister von Gottes Ungnaden, erst gar jeder halbreife Pennäler, jeder Spießbürger, wann immer vom „Werther" die Rede wäre, befähigt würde, die Miene der Überlegenheit aufzusetzen und gönnerhaft zu sagen: „Jaja — „Werther" . . ., sehr schön . . .; nur, hm . . .; unbegreiflich, wie dem großen Geist ein solcher Mißgriff — Sie wissen doch? . . . das und da . . . hat passieren können! Und ohne daß er je darauf gekommen wäre, hätte ihm nicht Jahrzehnte später der Kaiser Napoleon . . . Sie wissen doch? dort und so . . . ein Licht aufgesteckt!" Daß inzwischen auch viele Hunderttausende vor und nach dem Tadel Napoleons den „Werther" gelesen, ohne den „Fehler" zu finden, daß nicht einmal ein Herder, ein Schiller ihn entdeckt hatten, und daß alle jene künftigen Besserwisser erst recht nicht das geringste davon sich träumen würden lassen, wäre ihnen der Fehler und seine Geschichte nicht auf dem bequemen Wege eingetrichterter Schulweisheit, wie ein präparierter Käfer auf der Nadel, vorgezeigt worden —, das würden diese endlosen Heere Unberufener natürlich behutsam verschweigen, damit nur ihr Geisteslichtstümpfchen, mit Goethes Glorie wetteifernd, heller leuchte! Traf dagegen der Tadel Napoleons, wenn man ihn schon besonders wichtig nehmen wollte, nebst dem Dichter des „Werther" nicht auch ganz Deutschland, das diese Formen vom ersten Tage an zu einem seiner gepriesensten Lieblingsbücher erhoben hatte, ohne im leisesten etwas von einem „Fehler" darin zu finden? Warum sollte der Mangel an Scharfblick von Millionen in alle Zeit hinein nur auf des Dichters Schultern lasten?

So setzte denn Goethe, in welchem lebenslang auch ein tüchtiges Stück Eulenspiegel steckte, allen Neugierfragen in dieser Angelegenheit gewißt nicht unberechtigt und bis zuletzt ein bald eisiges, bald schalkisches Schweigen entgegen. War er besonders gut gelaunt, rief er den begehrlich Fragenden zu: „Ratet doch, Kinderchen! Ratet nur!" Und einigen, die er respektierte, gab er zeitweilig noch zwei Richtwinke für ihren Scharfsinn; einen negativen und einen positiven. Der negative bezog sich auf die „Fehler"-Vermutung Herders, die auf den ersten Blick etwas bestechendes hat und daher sich schon damals „durchsetzen" wollte. Danach sollte Napoleon getadelt haben können, daß Goethe das tragische Finale Werthers außer durch seine Leidenschaft zu Lotte auch noch durch „ganz abliegende Motive geschäftlicher und gesellschaftlicher Verärgerung Werthers" (Vgl. Anfang des „zweiten Buches":

„Werther beim Gesandten, dem Grafen C. und dem Fürsten * *) zu stützen suche. Diese Mutmaßung erkannte indessen Goethe nicht als Lösung des Erfurter Rätsels an! Und bei seiner unverbrüchlichen Wahrheitsliebe ist und bleibt verwunderlich, daß noch heute die Litteraturgeschichte, wie die Goetheforschung im besonderen, sooft von dem „Werther"-Fehler die Rede ist, — vermutlich nur in Ermangelung eines besseren Einfalls — die Herdersche Mutmaßung zuletzt doch als die „wahrscheinliche" Lösung der Fehlerfrage bezeichnet, womit dann die Sachlage, ungeklärt wie sie ist, bis auf weiteres auf sich beruhen blieb . . .

Dabei wird jede gewissenhafte Analyse des Werkes zur Überzeugung führen, daß die von Herder beanstandete längere Episode just einen besonders genialen Zug psychologischer Feinspürigkeit und Durchführungskunst des „Werther"-Dichters ausmacht! Sie erst zeigt uns die tragische Figur des traurigen jungen Helden richtig als den Falter, der, jedem besorgten Versuch seiner Verscheuchung aus dem Bereich der Lebensgefahr für ihn zutrotz, nur umso unbändiger, unwegiger sich einen neuen Ausweg nach dem Licht sucht, das ihn endlich verzehrt. Auch gewinnt der Dichter, indem er uns Werthers Verhalten zu einer ganz neuen Umwelt zeigt, nur eine Fülle erwünschtester Möglichkeiten, das Wesen des Unglücklichen uns als überhaupt wirklichkeitsverquer, nur in einer höheren, unbedingt reinen, nobelsten Wirklichkeit lebensfähig, erkennen zu lassen. Und da Goethe — was die Herdersche Mutmaßung offenbar völlig übersieht — auch in dieser Episode nie vergaß, zwischenhin Werthers dumpfes aber unablässiges Hinstreben nach der fernen unvergessenen Geliebten immer wieder als die unheimlich weiterkohlende Glut seines Herz innersten fühlbar zu machen, läßt uns gerade dieser Teil der Dichtung erschütternd ahnen, wie der Ärmste allen „geschäftlichen und gesellschaftlichen Verdruß" sich eigentlich eigensinnig — wenn auch halb unbewußt — selber heraufbeschwört; gegen alle Schranken leidenschaftlich anrennend, die ihn noch von Lotte fern halten sollten, bis er sie alle bricht, um gleich wieder an Wetzlar, Lottens Wohnsitz, sich heranzuschlängeln, wieder vor ihr zu stehen, in ihrer Nähe leben zu können!

Daß die Krisen und Ärgernisse, bis es soweit ist, ebenfalls von Werthers Lebenskraft zehren, befördert freilich die Schlußkatastrophe auch; indem jene Krisen sich aber alle nur aus dem Hauptmotiv des Werkes, aus der Leidenschaft Werthers zu Lotten, erklären, sich auf dieses Hauptmotiv zurückführen lassen, stellen sie ganz und gar nicht beliebige „Ablenkungen" davon dar, sondern kommen der Oekonomie des Aufbaus der Handlung restlos zugute. Die scheinbare Verzögerung des Werther-Schicksals durch die „diplomatische Episode" des zweiten Buches ist somit vielmehr ein Meistergriff, es hernach nur umso heftiger zu beschleunigen. Das Leben selbst wendet ihn oft genug genau so an, und ein Lebenskenner wie Napoleon

kann an dieser Episode nie etwas auszusetzen gehabt haben .... Die Ablehnung der Herder-These durch Goethe ist also vollkommen begreiflich, durchaus zu beachten!

Dagegen sagt Goethes zweite positive gelegentliche Richtweisung auf den „Fehler" im „Werther" weit mehr: Napoleons Scharfsinn bei der bewußten Ausstellung sei ihm vorgekommen, wie das Feingefühl eines erfahrenen Kleidermeisters, der einen fremden Rock begutachtet, indem er das Tuch überall befingert, um plötzlich eine wohlverborgene „Kunstnaht" auszuspüren, die der Schneider hat machen „müssen", wo „das Zeug nicht langte", und er also „anzustücken" genötigt ward...

Man glaubt zu spüren, als ob bei diesem Vergleich in dem Dichter für einen Augenblick das Blut seines väterlichen Großvaters, des ehrsamen wohlmögenden Schneidermeisters Goethe, aufgewallt wäre, und sicher hat der gewaltige Enkel die Analogie aus einer tiefen Grundbesinnlichkeit seines Wesens heraufgeholt und wollte den Fragern damit einmal so weit als möglich entgegenkommen! .... Noch unbegreiflicher als die Festhaltung der Herder-These gegen Goethe erscheint also, daß die Sucher nach dem Fehler im „Werther" bis heute so wenig mit diesem Winke des „Werther"-Dichters anzufangen wußten!

Denn wendet man einmal nachdenklich genug den Vergleichsgegenstand, den „angestückelten Tuchrock", auf die verglichene Sache, um die sichs dreht, den „Werther" an: dann ist das „nicht ganz auslangende Tuch", aus dem der „Wertherrock" von vorneherein „zugeschnitten" wurde, ohne Zweifel das dieser Dichtung durchgehends eigene Formgesetz, nicht als ein Werk tragischer Fantasie erscheinen zu sollen, sondern als „nacherzählte Wirklichkeit"; indem der Dichter dem Leser von Anfang an sich bloß als „Herausgeber streng authentischer Dokumente" eines Stücks atmenden Zeitgeschehens suggeriert; als der Vollzieher einer pietätvollen Gedächtnistat für den ihm engbefreundet gewesenen unglücklichen Werther, der, im Roman „Wilhelm" genannt, aus des Verewigten „vertraulichen Briefen wie Tagebuchblättern", ergänzt durch „sorgsam eingeholte Augenzeugenberichte", die Entstehung, Verwickelung, Zwischenlösung, Neuverwickelung und endlich unvermeidliche Gewaltlösung einer heißen und doch noblen Leidenschaft seines unglücklichen Freundes zur Braut und Frau eines Andren nach-„erleben" läßt; zur feineren Würdigung des an seinem Schicksal Zerbrochenen, zur Verfestigung der Teilnahme aller Freunde, aber auch zu heilsamer Warnung für andere junge leidenschaftliche Gemüter, ihr Herz beizeiten in Schranken zu halten ...

Bei der Aufstellung dieses „Formgesetzes" waltete in Jung-Goethe unverkennbar ein ganz genialer Instinkt! Für die schwierige Individualität Werthers — Goethe selbst war ja dieser „Werther"! — sollte das tiefste,

stärkste Mitgefühl des Lesers geweckt werden; was nur möglich schien, wenn ihm die Arbeit der fortlaufend nachschaffenden Vorstellungskraft in jeder Weise erleichtert würde: daher die Wahl unmittelbarer Gegenwart der Handlung, die kein „Umdenken" in abgelegene Zeiten, Sitten, Sprachen, Kostüme u.s.f. vom Leser heischt; daher wird dieser auch sofort in unmittelbarsten Bezug zu Werthers Innerstem gesetzt, indem er aus dessen eigensten schriftlichen Aufzeichnungen von Anfang an alles mit Werthers Augen sieht, mit Werthers Herzen fühlt, mit Werthers Kopfe denkt; darum auch werden, wo immer Werthers Berichte selbst fehlen müssen, solche seiner nächsten mithandelnden und mitleidenden Umgebung dem Leser vorgetäuscht...

Die Wirkung dieses suggestiven Formgesetzes im „Werther" ist heute noch eine erstaunlich starke, wird in Jahrhunderten noch dauern, und erst recht erklärt sich die lauffeuerartig weithin sich verbreitende, auch für das ganze außerdeutsche Europa, ja bis nach China und Japan feststellbare ursprüngliche Schlagkraft des Romanes, wie ihre viele Jahre hindurch ungeschwächte Dauer, nicht nur aus dem zeitgemäß „empfindsamen" Vorgang, aus der noblen Reinlichkeit aller Hauptpersonen, nicht nur aus der nicht weniger genial erfundenen derberen Parallelhandlung des Hintergrunds (zwischen der Bäuerin und dem Knecht), also nicht nur aus dem „Stoff" — aus der „Qualität", „Farbe" und dem „Ausputz" des verwendeten „Tuches"! —, sondern just ebenso aus diesem dem Stoff angemessensten, eine Erlebniswirklichkeit herbeizaubernden Formgesetz der „Werther"-Dichtung (aus dem „Zuschnitt des Tuches aus einem Stück"!). Scheint es doch, daß sogar einer der allererquicklichsten Vorzüge der Dichtung, der berauschende Duft ihrer Sprache, einer Sprache, die dem leidenschaftlichsten Pathos noch einen unmittelbar verständlichen natürlichen Ausdruck gibt, diesem bebende Wirklichkeit suggerierenden Formgesetz gleichsam entquellen mußte!

Hält man dies Formgesetz der „Werther"-Dichtung als ihren ganz eigentlichen Stil fest, würde man sonach — dem „schneidermäßigen" Winke Goethes folgend — den gesuchten Fehler dort zu suchen haben, wo eine Entgleisung aus diesem Stil festzustellen wäre; wo Goethe dem von ihm selbst eigens aufgerichteten Formgesetz nachweislich untreu würde; und zwar nicht etwa aus einer groben Willkür oder Vergeßlichkeit (derartiges ist bei ihm auch nie zu erwarten!), sondern vielleicht just aus dem Verlangen, die Absicht seines Formgesetzes, die Entfesselung tiefsten Mitgefühls seiner Leser für Werther, ganz besonders wirksam zu machen? Woran er sich in diesem einen Falle aber eben durch sein Formgesetz verhindert glauben mochte? Also daß er es hier dem Buchstaben nach nur hätte fallen lassen, um seinen Geist erst recht zu erfüllen! Mit den Worten des Goetheschen Schneidervergleichs ausgedrückt:

es müßte eine Stelle sein, an welcher der meisterliche Schneider des „Wertherrockes" glauben konnte, zu einem „Kunstgriff" Zuflucht nehmen zu müssen; wo er meinen konnte, ein „Endchen Tuches" genau derselben Farbe, nur etwas noch feinerer Qualität, „einstücken" zu dürfen, weil das zugeschnittene „nicht mehr auslange", will sagen: weil der zweckmäßig festgelegte „Berichterstatter"-Stil des Werkes eine ihm vorschwebende, unentbehrlich dünkende höhere Wirkung auf das Gemüt des Lesers nicht mehr herzugeben, vielmehr eine Ergänzung durch die Kraft des Dichters, des Sehers in die Herzen, zu erfordern schien!

Es muß sich also um einen Formfehler im „Werther" handeln!

Dann begriffe man auch sofort am leichtesten, wie er gerade einem Napoleon zuerst auffallen konnte! Ist Bonaparte nicht ein Sprößling der lateinischen Rasse? Nun, dem Lateiner ist ein vorwaltender Sinn für Form und Formgebung, ein auffallender Instinkt für „Logik der Form" eingeboren; für ihn macht die genaue Übereinstimmung zwischen Inhalt und Form eines Gebildes allein „Stil" —, den Stil aus, den er einzig anerkennt. Und wenn der jüngere Napoleon natürlich auch vom Inhalt der brennheißen Liebesgeschichte Werthers und Lottens stark beeindruckt wurde — schmachtete er damals doch selbst nach seiner kühlen und gerne abwendigen „Josephine" aus der Ferne nicht viel anders wie Werther — so war es sicherlich erst ihr wie angegossen sitzendes Stilgewand unmittelbarster Gegenwarts-„Nacherzählung", welches die Anziehungskraft des Werkes auf den Lateiner in ihm so steigerte, daß er es als ein episches Kunstwerk von „Klassizität" werten konnte! — Allerdings: umso empfindlicher mußte der Lateiner in ihm auch gegen den geringsten Bruch solch genialer Übereinstimmung von Gehalt und Form reagieren; desto leichter war es gerade für ihn, einen Verstoß gegen das Formgesetz des Werkes „auszufingern" . . .! Und —, müssen wir rasch hinzufügen —, desto begreiflicher würde jetzt auch, daß Napoleons Tadel in rund anderhalb Jahrhunderten noch von keinem Deutschen ergründet, geschweige denn vorausgenommen wurde! Sind wir Deutsche doch in nichts schwächer veranlagt als in reinem Formsinn und Stilgefühl . . . Dem Deutschen, der ja dafür wohl tiefer und erkenntnisreifer ist im Reich der Ideen —, ist der Inhalt eines Kunstgebilds alles, die Form . . . nicht gerade „nichts", aber doch nie mehr als eine cura posterior . . .; Form, die nur „halbwegs" zum Inhalt abgestimmt ist, „genügt" ihm schon! . . . Gewiß, auch ihn entzückt ein Gebild, bei dem beide Begriffe eine untrennbare Einheit ausmachen, und sehr wahrscheinlich war auch die sofortige rasende Begeisterung Deutschlands für den „Werther" seinerzeit von solchem Entzücken mitbestimmt. Nur daß der Deutsche darüber nie zu einem Bewußtsein kam; und ein kleiner Formbruch, eine Stilenteignung irgendwo darin, — besonders wenn sie noch vom Autor

möglichst unmerklich ausgeführt worden —, du lieber Gott, was schierte ihn das groß, selbst wenn er den Mangel bemerkte?

Man darf nicht vergessen: der Dichter eines so formsinn b e s c h e i d e n e n Volkes war Goethe. Und war er gleich selber, im Vergleich mit der damaligen deutschen Allgemeinheit, ein Riese an Formempfinden (w u r d e es namentlich willenhaft, pfleglich, mit zunehmenden Jahren!), ist doch in solchem nationalem Zusammenhang nichts begreiflicher, als daß auch er einmal, gerade dem S t i l erfordernis seines Werkes ohne allzu große Bedenklichkeit ein Schnippchen schlagen zu dürfen glauben konnte; konnte er nur dabei glauben, dessen G e h a l t zu dienen . . . Und gab ihm der Erfolg im Falle „Werther" nicht bis heute völlig recht? Sein „Schnippchen" darin — wir müssen es immerhin doch hier schon annehmen, weil Goethe es selbst zugab! — blieb von uns Deutschen völlig unentdeckt! Dafür erglühten unsere deutschen Urgroßeltern umsomehr für den G e h a l t der „Leiden des jungen Werther". Sie litten so sehr mit ihm, daß sich gleich in den ersten Jahren des Werther-Taumels bekanntlich ein Halbdutzend schwierig verliebter deutscher Jünglinge treulich nach Werthers Vorbild e r s c h o ß ! Hat je ein Franzose oder Italiener sich den „Werther" so zu Herzen genommen? Es ist nichts bekannt darüber . . . Wogegen wieder gar nicht ausgeschlossen wäre, daß die bestimmte S t i l entgleisung darin neben Napoleon auch einige Dutzend anderer l a t e i n i s c h e r „Werther"-Leser wahrgenommen hätten! Nur daß eben keiner davon eine Berühmheit war und seine Kritik unter so auffallenden Umständen vor dem Dichter selbst aussprach wie Bonaparte, so daß nur dieses e i n e n Lateiners Formscharfsinn in das litterargeschichtliche Bewußtsein einging. . . .

Ja, was ist zuletzt mehr beweisend für die Richtigkeit dieser grundsätzlichen Einstellung als die Art, wie wir D e u t s c h e bisher nach dem Fehler im „Werther" suchten? Wir suchten ihn allein im I n h a l t und konnten ihn darum auch nicht finden! Schon Herders Lösungsversuch des Erfurter Rätsels zeigte das! Und s o sehr ist deutscher Geist von seinem Hang zum „Inhalt" z u u n gunsten der „Form" beherrscht, daß ihm, wie wir sahen, die Herdersche These noch heute als die „wahrscheinliche" einleuchten will, ungeachtet seiner Ehrfurcht vor Goethe, der sie mit energischem Kopfschütteln doch v e r w a r f ! Und daß dagegen der weit deutlichere „Schneider"-Wink Goethes von den Suchern des Fehlers im „Werther" g a n z u n b e a c h t e t blieb, weil er unzweifelhaft auf einen F o r m fehler hinweist; wir Deutschen jedoch, sollten wir schon etwas am „Werther" bekritteln, am I n h a l t kritteln wollen, wie Herder, nicht an der Form, die uns — nahezu . . . Hekuba ist —! Wieder könnte man dagegen schwören drauf, daß den lateinischen Kaiser eine saloppe Wendung im I n h a l t des „Werther" sehr wahrscheinlich gar nicht aufgeregt hätte! Würde Goethe z. B. gegen den Schluß seines Romans, wo der immer hemmungslosere Werther Lotten umarmt und küßt, Lotte haben

„schwach werden" lassen, so daß die Scheidung ihrer Ehe unvermeidlich, die mit Werther aber denkbar würde — „Werthers Leiden" mit happy end . . .! —, würden ihm jenzeits die empfindsam reinlichen Deutschen das sicher sehr verübelt haben, d. h. sie hätten ihn, wenigstens dieses Romans wegen, erst gar nicht zur Weltberühmtheit erhoben —; Napoleon aber, der seine „Lotte" später ja auch zeitweise sich zu eigen nahm, würde das vermutlich genau so gut oder noch besser behagt haben als die Katastrophe mit dem Pistolenschuß . . .

Nur wo der Dichter das Gesetz der Form („wornach er angetreten!") unversehens verletzte, ohne doch auf dessen Weiterverbindlichkeit für den Leser zu verzichten, da zuckte der Lateiner in Napoleon unfehlbar auf, wie einer, dem man grob auf die Zehen tritt . . . Seine unfehlbare lateinische „Logik" sagte ihm dann, es sei ein unduldbarer Unsinn oder Kitsch-Blöff, wenn sich der Dichter eigens umständlich und geschickt als „Herausgeber" eines „biographischen Gedächtnisberichtes" verkleidet, völlig hinter „authentische Dokumente" sich verschanzt, um plötzlich Dinge vorzubringen, die ihm nichts und niemand verbürgt haben kann als die eigene Einbildung! „Aus-der-Rolle-Fallen" . . .: das verträgt kein Lateiner; besonders nicht, wenn er durch französische Schulen gegangen ist . . . Napoleon fiel nie aus seiner Rolle. Nicht einmal auf St. Helena, wo er, der Vergewaltiger aller Völker, noch den „vergewaltigten Volkererlöser" meisterlich mimte, obwohl es doch wahrhaftig nicht mehr so genau darauf angekommen wäre . . .

Hat man so — dem positivem Winke Goethes gehorsam — die Art des verborgenen Fehlers im „Werther" genau umgrenzt und studiert jetzt in diesem Sinne das Werk gewissenhaft durch, wird man fast zwei Drittel davon durchstöbert haben, ohne den leisesten kleinsten Formbruch, die geringste Entgleisung aus dem Stilgesetz des Werkes finden zu können! Man wird vielmehr zum erstenmal mit vollem Bewußtsein beachten und bewundern, wie sorglich und geschickt der „Werther"-Dichter das am Anfang aufgestellte Stilgesetz einer „freundestreuen Herausgeberschaft authentischer Belege" über ein „wirkliches Begebnis" bis dahin durchzuhalten verstand! Und diese Meisterschaft gipfelt dann sogar dort, wo man zum erstenmal einen „Kunstgriff" wittern könnte, dort nämlich, wo, schon im Katastrophenmonat der Handlung, der „Herausgeber" sich eigens „an den Leser" wendet, um bedauernd zu wünschen, „daß uns von

> den letzten Tagen unsres Freundes (sc. Werther) so viel eigenhändige Zeugnisse geblieben wären, daß ich nicht nötig hätte, die Folge seiner hinterlassenen Briefe durch Erzählung zu unterbrechen."

Allerdings verdoppeln wir hier, nicht unberechtigt, unsere Wachsamkeit! Denn wo der „Berichterstatter" eigens ankündigt, fortan zum „Erzähler" werden zu müssen, dürfen wir wohl am ehesten auf die Verwandlung in den

„Erfinder" schließen . . .? Allein, siehe da —, Goethes Formwille triumphiert auf diesem schwierigsten Punkt erst recht, denn er fährt fort:

> „Ich habe mir (sc. indessen) angelegen sein lassen, genaue Nachrichten aus dem Munde derer zu sammeln, die von seiner (Werthers) Geschichte wohlunterrichtet sein konnten; sie ist einfach, und es kommen alle Erzählungen bis auf einige Kleinigkeiten miteinander überein . . . Was bleibt uns übrig, als das, was wir mit wiederholter Mühe erfahren können, gewissenhaft zu erzählen; die von dem Abscheidenden hinterlassenen Briefe einzuschalten und das kleinste aufgefundene Blättchen nicht gering zu achten."

Man sieht, des Dichters Stilmeisterschaft funktioniert trotz allem vorbildlich! Schon darin, daß er sich bereits an diesem Punkte der Handlung, drei Wochen vor Werthers Selbstvernichtungstat, die Schwierigkeit einer solchen Modifikation seiner bisherigen Darstellung macht! Jeder andere an seiner Stelle würde hier noch ruhig fortgefahren sein, die sich immer aufgeregter zuspitzenden Stimmungen und Begebnisse um Werther wie bisher auch weiterhin, wenigstens bis ganz nahe an seinen Selbstmord heran, durch ihn (Werther) selbst, in „brieflichen" und „Tagebuch-Ergüssen", aussprechen zu lassen . . . . Der „Werther"-Dichter, vom Geist seines Formgesetzes beherrscht, wünschte dem Feingefühl des Lesers aber nicht zuzumuten, anzunehmen, ein Mensch, der leidenschaftlicher Selbstzerstörung von innen her zureift, habe bis zuletzt Kraft und Lust, alle Phasen dieser grausigen Entwickelung nicht bloß zu erleben, sondern auch noch sorgsam zu „registrieren"! Goethe fühlte mit Recht, daß dem Leser nichts ergreifender die wachsende Unrast und Verzweiflung in der Brust des unglücklichen jungen Liebhabers fühlbar machen könne, als das plötzliche Verstummen seiner persönlichen Aufzeichnungen, schon einige Wochen vor seiner Verzweiflungstat, wodurch dann natürlich Kunde aus diesen kritischen Tagen nur „auf Umwegen" zu gewinnen möglich sein mußte . . . Gerade diese Wendung der Darstellung im „Werther" muß auch Napoleons lateinischen Formsinn gepackt und bis zur Bewunderung der tief innerlichen Wahrheitsliebe und gestaltenden Besonnenheit des Dichters gesteigert haben! Wir teilen diese Bewunderung und sagen uns jetzt: Gelang es Goethe, sein nunmehr derart nachdrücklich erneutes „Herausgeber"-Versprechen auf „gewissenhafte Nach-Erzählung oft mühsam zusammengeholter Berichte" über Werthers letzte Lebenszeit wirklich einwandfrei durchzuhalten —, „dann gibt's keinen Fehler und kein Gesumm, da rufen wir auch nicht silentium . . .!" — Daß wir freilich von hier ab mit der Witterung fünffach prämiierter Stöberhunde weiterlesen, macht unsre löbliche Absicht, dem großen Bonaparte seinen Scharfsinn endlich abzukaufen, hoffentlich verzeihlich . . .

An den Beginn seiner feierlich angekündigten „gewissenhaften Nach-Erzählung" stellt nun Goethe, der „Herausgeber", eine genaue Darlegung des Gemütszustandes Werthers . . . Begreiflich, daß sich unser Finger allsogleich erhebt: Wie kam denn der Herausgeber, jenerzeit meilenfern von Werthern lebend, zu solch genauer Analyse rein innerer Vorgänge in Werthers Brust? Hat er darüber einen der letzten „Briefe" oder wenigstens eines der „kleinsten aufgefundenen Blättchen des Abscheidenden" als Beleg „eingeschaltet"? Nein. Also? Aber schon wird diese Analyse begründet: „wenigstens Alberts Freunde", erfahren wir, hätten solche Beobachtungen über Werthers seelische Verfassung jener Zeit gemacht. Unser stolzer Finger knickt ein und versteckt sich beschämt . . . Gegen solche Begründung ist nichts zu sagen! Das immer aufgeregtere Verhalten Werthers kann sehr wohl alle seine Wetzlaer Bekannten, besonders wenn sie dem engeren Kreis um Albert und Lotten angehörten, schon geraume Zeit vor seinem jähen Tode veranlaßt haben, besorgt zu sein und ihn aufmerksamer zu beobachten, auch über ihre Beobachtungen untereinander Meinungen auszutauschen; und so konnten sehr wohl bestimmtere Vorstellungen von der Gemütsverfassung Werthers in ihnen sich befestigen, die sie hernach dem „Herausgeber" mitteilten. Damit ist also dem Formgesetz der Werther-Darstellung durchaus genug getan.

Wir hören nunmehr von einem Unwohlsein des „Alten im Jagdhause" — Lottens Vater —; auch daß diese ihm einen Krankenbesuch aus der Stadt heraus macht, dabei über Nacht im Jagdhause festgehalten wird, so daß andern Morgens sich Werther aus der Stadt aufmacht, sie wieder zurückzugeleiten, da Albert, ihr Gatte, nicht selbst zu diesem Zweck abkommen konnte: völlig glaubliche Nach-Erzählung von „Berichten" der wichtigsten Mitspieler unsrer Geschichte, Lottens, Alberts, des Alten, seiner Söhne . . . Das „Formgesetz" waltet tadellos, wie bisher!

Jetzt begleitet der „Herausgeber" Werther auf seinem morgenlichen Gang nach dem Jagdhause. Der vom ersten Schnee des Jahres, tags zuvor erst gefallen, leichtüberpuderte Wald, den Werther hiebei zu durchschreiten hat, liegt winterstill, in tiefster Einsamkeit; Werther ist der einzige bewußt Lebende in dieser Landschaft. Wieder lesen wir jetzt eine ausführlichere Schilderung der bedrückt-aufgeregten, verworrenen Gemütsstimmung Werthers . . . Ei, woher hat der „Herausgeber" nun die? Und woher zuletzt sogar die eingehendste Schilderung der Gangart Werthers auf diesem Wege? Sie sei ganz unstet gewesen, bald rasch, bald stockend, dann habe er sich öfter gewendet, als wolle er umkehren, um dann doch wieder, „gleichsam wider seinen Willen", die Richtung nach dem Jagdhause weiter zu nehmen. Also hatte ihn damals doch irgend Einer begegnet, oder aus der Entfernung beobachtet und aus seinen optischen Eindrücken auf Werthers Gemütsstimmung Rück-

schlüsse ziehen können? Nun, sehr auffallenderweise schweigt hier zum erstenmale jede Begründung, jede Beglaubigung dieses vertraulichen „Berichtes"; und nicht genug damit, beginnt der „gewissenhafte Herausgeber" jetzt gar Werthers Gedankenfolgen (!) genauestens, in direkter Rede wiederzugeben:

„Seine Gedanken (!) fielen auch unterwegs auf diesen Gegenstand. „Jaja," sagte er zu sich selbst (!), mit heimlichem (!) Zähneknirschen, „das ist der vertraute, freundliche, zärtliche, an allem teilnehmende Umgang, die ruhige, dauernde Treue! Sattigkeit ist's und Gleichgültigkeit! Zieht ihn nicht jedes elende Geschäft mehr an als die teure köstliche Frau? Weiß er sein Glück zu schätzen? Weiß er sie zu achten, wie sie es verdient? Er hat sie, nun gut, er hat sie —, ich weiß das, wie ich was anderes auch weiß . . .; ich glaube an den Gedanken gewöhnt zu sein, er wird mich noch rasend machen, er wird mich noch umbringen . . .! — Und hat denn die Freundschaft zu mir Stich gehalten? Sieht er nicht in meiner Anhänglichkeit an Lotten schon einen Eingriff in seine Rechte in meiner Aufmerksamkeit für sie einen stillen Vorwurf? Ich weiß es wohl, ich fühle es, er sieht mich ungern, er wünscht meine Entfernung, meine Gegenwart ist ihm beschwerlich —!"

Mag man nun immerhin annehmen, daß der also aufgeregt „zu sich selbst" Sprechende und Denkende laut vor sich hin denkt und spricht; der „Herausgeber" wäre uns dann aber trotzdem noch schuldig, die Person zu nennen oder anzudeuten, die in der Lage war, dies Selbstgespräch des einsamen Wandrers zu hören, wie seine Bewegungen dabei zu sehen! Hat doch der Herausgeber, wie wir sahen, auch bisher genau gewußt, was er zu tun hat, um „glaublich" zu bleiben; und weiß auch weiterhin (wie gleich festgestellt sein mag!), bis zum Schlußpunkt seiner „Berichterstattung" über Werthers Schicksal, seine bloße „Vermittler"-Tätigkeit vor dem Leser aufs zweckmäßigste und tadellos zu wahren! Einzig an dieser Stelle hat er es versäumt und sich in einen dichterischen Gedankenleser verwandelt!

Auf diese Stelle legen wir also getrost und nachdrücklichst den Finger: hier haben wir die längst gesuchte Stelle im „Werther", welche Napoleon tadelte! Hier und nirgendwo anders steckt der Fehler im „Werther"!

Wir erraten aus dieser Stelle auch sofort den schöpferischen Zwang, der Goethe zu dieser einzigmaligen Preisgebung seines Formgesetzes für die Werther-Darstellung veranlaßt haben muß! Was nach seiner hinreißenden Formel im „Götz" den Dichter macht: ein volles, ganz von einer Empfindung volles Herz," — das trieb hier sein, noch im Nach erleben von der Qual gehemmter Liebe (zu Lotte) überströmendes Empfinden, das sich im

„Werther" noch nachträglich vor sich selber wie vor anderen zu rechtfertigen begehrte, dem Leser auch einmal unmittelbaren Einblick zu geben in die sturmgepeitschte Seele des unglücklich Liebenden . . .! Denn was immer einer schriftlich über sich mitteilt, mag es noch so aus dem Herzen herausempfunden sein und rasch geschehen —, es wird auf dem Weg über Kopf und Schreibhand doch immer nur ein seelisches Abbild aus zweiter Hand; davon aber hatte der „Berichterstatter"-Dichter nun schon genug aufgezeigt; ihm galt es jetzt, dem Leser noch ein „Abbild aus erster Hand" dieses reinen, leidenden, verstörten Herzens zu verschaffen: so, wie es geradezu in ihm glühte, irrfackelte, anbetete, zehrte und kohlte . . . Der Leser sollte einmal mitten in die Gedankenwerkstatt dieses todverfallenen Brausekopfs blicken können —! Solche Steigerung der Darsteller-Eindringlichkeit entsprach ja ganz der Grundabsicht des „Werther"-Buches; der Absicht stärkster Wirkung auf das Mitgefühl des Lesers; es gab ihm sogar die letzte Sättigung! Aber dem „bloß vermittelnden" Formgesetz" des „Werther" schien sich solche Steigerung nicht fügen zu wollen. Die „Berichterstatter"-Weisheit schien hier zu Ende, dafür die des Dichters, dem alle schlagenden Herzen aufgetan sind, vorübergehend allein am Platze . . .

Jeder lateinische Dichter hätte solchen Konflikt zwischen Stilerfordernis und Gefühlserfordernis zugunsten des Stilgesetzes entschieden; der deutsche Genius Goethes, dem eben „Inhalt" weit über allen „Form"-Begriff ging, entschied ihn zugunsten seines Gefühlsverlangens: dem Leser — und wäre es nur für einen Augenblick — das Tabernakel des gequälten Herzens seines jungen traurigen Helden zu öffnen! Er hielt also hier ausnahmsweise den „Kunstgriff" für erlaubt, dem auf „Berichterstattung" zugeschnittenen „Wertherrock" durch eine wohlverborgene „Kunstnaht" einen Zwickel „freier Fühl-Seherei" „anzustücken, weil der bisherige „Zuschnitt" ihm „nicht mehr zu langen" schien . . .!

Man wird nicht leugnen können, daß die Analogie Goethes aus der Schneiderwerkstatt, auf die eben festgehaltne Stelle im „Werther" angewendet, durchaus zutreffend und anschaulich wird; daß unsre Stelle aber auch, vom Standpunkt eines reinen Stilgefühls aus, den Tadel einer unzweideutigen Stilentgleisung vollauf verdient; und das, je sorglicher, ausfindiger, ja spitzfindiger wir den „Werther"-Dichter sonst überall in diesem Werk darauf aus sehen, jedes Herausfallen aus seiner Rolle des „Berichterstatters" peinlichst zu vermeiden!

Auch den Nachdruck, welchen der kaiserliche Tadler seiner Ausstellung zuletzt mit der ärgerlichen Frage gab: „Warum haben Sie das getan?" —, läßt uns erst diese eine Stelle im „Werther" begreiflich erscheinen! Aus der noch heute wohlerhaltenen „ägyptischen" Feldbibliothek Napoleons wissen wir nämlich genau, daß er noch in Ägypten den „Werther" einzig in der Übersetzung nach der Urausgabe von 1773 kannte; in dieser Ausgabe

wird man aber unsere „Fehler"-Stelle vergebens suchen! In der Urausgabe des „Werther" ist das „Formgesetz" vielmehr von der Initiale bis zum Schlußpunkt des Textes vollauf gewahrt; auch dem peinlichsten lateinischen Stilinstinkt ist da kein leisester Anlaß zu Kritik gegeben; und gerade das begründete ja wohl Napoleons nachhaltige Vorliebe für das Werk in jener frühen Zeit, wie erst seinen Ärger in späteren Jahren, sich, durch die Schuld des „Werther"-Dichters selbst, in seiner Hochschätzung für diesen Roman nunmehr andauernd geschmälert sehen zu müssen! Und zwar aus dem Grunde, daß in Frankreich seit etwa 1795 die Übersetzung des „Werther" nach der Urausgabe völlig vergriffen war, wie (schon seit 1785) auch in Deutschland die Urausgabe selber; daß also der „erste Konsul", später der Kaiser Napoleon, um sich den Zauber des geliebten Werkes wieder aufzufrischen oder ihn einer seiner Herzensfreundinnen zu vermitteln, beim Gebrauch eines seinem hohen Range schicklichen neueren Exemplars, unfehlbar auf Pariser oder Brüsseler Übersetzungen angewiesen war, die bereits alle nach der Neubearbeitung des Werkes durch Goethe aus 1786 gearbeitet waren, also unsere Fehlerstelle nunmehr unweigerlich enthielten! Es sei denn, er hätte sich in jedem solchen Falle dazu verstehen müssen, das schmierige und zerfledderte Bändchen aus seiner kleinen ägyptischen Feldbibliothek eigens kommen zu lassen, was doch sicher für den „ersten Mann von Frankreich" eine ebenso starke Zumutung bedeuten mußte, wie für den Geschmack seiner Freundinnen, eleganter Damen des Empire ...

In Kreisen der Goetheforschung ist nun merkwürdigerweise mehrfach die Neigung vorhanden, anzunehmen, Napoleon habe den „Werther" nur als jüngerer Mann, „zuletzt" in Ägypten gelesen, später nie mehr! Dann wäre freilich die Fehlerfrage noch immer ungeklärt; der hier nachgewiesene Stilfehler bliebe ja natürlich auch dann einer und nicht weniger ein bisher noch nicht erkannt gewesener; allein der von Napoleon in Erfurt festgestellte könnte es nicht sein. Vielmehr müßte dann auch in der Urausgabe ein Fehler stehen, auf den Goethes Schneider-Vergleich genau so paßte, wie auf unsere Stelle, und dieser andre Fehler müßte unverändert auch in die Neubearbeitung von 1786 herübergenommen und da heute noch zu finden sein! Denn fände er sich nur in der Urausgabe, hätte Goethe das bestimmtestens ausdrücklich erwähnt, schon vor dem Kaiser selbst! Welch passendere Rechtfertigung hätte er denn finden können, als den Tadel zwar berechtigt, aber „längst gegenstandslos geworden" nachzuweisen, da die von ihm getroffene Stelle seit einem Vierteljahrhundert „nicht mehr existiere"? Goethe hätte dann den Tadel Napoleons auch sicher keinen Augenblick geheim gehalten; wäre doch die Tatsache, daß er selbst die betreffende Stelle nicht in die Neuausgabe von 1786 mitgenommen, auch vor der Mit- und Nach-Welt dann seine beste

Entschuldigung gewesen! Goethe hätte dann erst recht den neugierigen Fragern nach dem „Fehler" weder Richtwinke gegeben, noch sein schmunzelndes „Ratet doch nur!" zugerufen; wer hätte denn aus einem Text raten sollen, der schon damals ein Menschenalter lang in keines Hand mehr war? Nein, Goethes Verhalten vor dem Kaiser wie vor seinen Zeitgenossen ist nur verständlich, wenn Napoleons Tadel auch für den heute noch einzig umlaufenden „Werther"-Text (von 1786) zurecht besteht; und hätte sich Napoleon selbst lediglich auf den Text der Urausgabe beziehen können, d. h. die Neubearbeitung von 1786 gar nicht gekannt, müßte sein Tadel trotzdem auch für diese noch Geltung haben, ohne jedoch mit unserer Fehlerfeststellung zusammenzufallen. Gut —; man darf die verwogenste Wette halten, daß im „Werther"-Text von 1786 (und heute) keine zweite Stelle aufgefunden werden kann, die, wie die hier endlich nachgewiesene, allen Kriterien von Napoleons wie Goethes Standpunkt aus genauestens entspricht!

Man darf aber getrost auch erst einmal wenigstens den geringsten Beweis für die merkwürdige Behauptung erbitten, Napoleon habe den „Werther" nach dem ägyptischen Feldzug „nie mehr" gelesen, sein Tadel „müsse" also auf den Urtext des „Werther" zurückgegangen sein . . . Nicht den leisesten Beweis wird man dafür erbringen können! Denn ganz offenbar geht diese Annahme nur auf verschwommene Eindrücke von dem einzigen authentischen Bericht über das Erfurter „Werther"-Gespräch aus Goethes Feder selbst zurück! Dieser Bericht ist nämlich sehr knapp gehalten, da es ja Goethen dabei, wie schon eingangs ausführlicher dargetan, eigens darum zu tun sein mußte, nur das allernotwendigste von dem Gespräch über den „Werther" zu sagen; und so wird dort die für den Dichter sehr schmeichelhafte „Werther"-Lektüre Bonapartes in Ägypten, wie der kaiserliche Tadel einer Stelle jenes Werkes ziemlich rasch nacheinander vorgebracht . . . Und nur dieser Umstand hat wohl zur „Konstruktion" einer Beziehung des Tadels zur ägyptischen Lektüre Napoleons geführt . . . Es ist eine Konstruktion in die blaue Luft! Mit keinem Wort ist in Goethes Bericht auch nur angedeutet, des Kaisers Tadel stamme schon aus jener Zeit der ägyptischen „Werther"-Lektüre; mit keinem Wort, der Kaiser habe späterhin den „Werther" nie mehr gelesen. Es wäre ja auch gegen alle Erfahrung und Wahrscheinlichkeit!

Große Männer bewahren für starke Jugenderinnerungen im Gegenteil dauerd Dankbarkeit und Treue. Was Menschen, die durch eigene wie Schicksals Kraft allgemach hochgekommen sind, in der Zeit ihres kühnen oder schwierigen Anstiegs, anzog, fesselte, zu Sympathie, Vorliebe, Bewunderung nötigte, wird ihnen nie ganz verblassen; wenn es aber mit der Zeit etwas verblaßt, werden sie geradezu einer frischen Wiederberührung damit bedürftig sein, namentlich wenn es sich um geistige Anregungen

und Anreize handelt, deren Wiedererneuerung jederzeit möglich ist; denn solche Menschen empfinden nur zu gut, daß alles, was ihre Jugend tiefer bewegte, an ihrer Wesensreifung mitgeformt, bei ihrem Anstieg mitgeholfen hat . . .! Nun gehörte der „Werther" für den gewaltigen Korsen bestimmt zu dieser Art geistiger Jugenderlebnisse hervorstechender und nachhaltiger Bedeutung: das Erfurter Schloßgespräch unterstreicht das ja geradezu! Hatte dieser merkwürdige Roman in der Jugendzeit Napoleons doch auch die ganze damals mit ihm heranreifende Generation Kultureuropas auf Jahre hinaus, wie wenige Bücher- vor- und nachher, in seinen Bann gezogen, sogar die flacheren Mannsköpfe noch, die wenigstens im dunkelblauen „Wertherfrack zu gelben Hosen" einhergingen . . .! Für die Altergewordenen dieser Generation war und blieb auf den gedruckten Blättern des „Werther" immer noch der Abglanz ihrer ganzen Jugendzeit verfangen . . .! Es ist absurd, anzunehmen, just der heftig impressionable Bonaparte habe sich später als erster Konsul und Kaiser Frankreichs um ein solches, auf ihn selbst wie auf seine ganze Aufstiegszeit einschlagendes Buch nie mehr gekümmert! Gewiß nahm ihn in den Jahren seines Weltruhms ein gewaltiges Tagewerk in Beschlag. Aber wie es ihm doch auch Zeit gab zu einer Fülle zärtlicher Beziehungen, machte es ihm Perioden geistiger Entspannung und Sammlung erst recht unentbehrlich! In solchen Gezeiten kurzer Séjours auf seinen Landschlössern in Fontainebleau, Malmaison u. s. f. war einem rastlosen reifen Geist, der schon als feuriger Dreißiger, selbst noch im Kriegsgedränge, Bücher, und darunter den „Werther", nicht hatte entbehren können, der Umgang mit geistiger Nahrung bestimmtestens nichts weniger eine Unentbehrlichkeit! Und nichts lag da näher, als daß er, etwa an einem verregneten Sommertage procul negotiis gerade auch nach Büchern griff, die ihm von früher in bester Erinnerung standen, also auch nach dem „Werther"; und wäre es dabei zunächst nur darum gegangen, zu erproben, ob dessen Zauber auch noch für sein reifgewordnes Bewußtsein „Stich halte . . ." Die Einstellung eines schönen „Werther"-Bandes hat Kaiser Napoleon also sicher für alle Bibliotheken seiner ländlichen chateaux befohlen, wenn er sie nicht dort vorgefunden hätte! Da das erst 1804 geschehen konnte, standen dort dennoch unfehlbar „Werther"-Übersetzungen nach der Neubearbeitung Goethes aus 1786; gab es doch in Frankreich längst keine andren mehr! Es ist gar nicht anders möglich, als daß Napoleon auch mit ihnen Bekanntschaft machte.

Nun schlägt er einen solchen Band auf, und sofort berauscht ihn wieder der tief naturhafte Duft der Werther-Landschaften und Werther-Figuren, der uns ja heute noch daraus unzerstörbar anweht. Jetzt aber wird er den gewaltigen, von allen Leidenschaften des Lebens gepackten, geplagten, versehrten und belehrten reifen Mann auch erst ganz bewußt beseligt haben und gerührt zugleich, wie ein holder Rauch aus dem verlorenen Paradies

seiner eigenen Jugendfrische . . .; jetzt auch wird ihn sein starker lateinischer Formsinn erst als ein klares Form-Bewußtsein bei der Lektüre begleitet haben, jetzt erst seine Neigung für den Gehalt des „Werther" bis zur bewußten Bewunderung für den gleich wertvollen Form-Willen des Autors gediehen sein! Da stößt er unversehens — auf die „Kunstgriff"-Stelle —! Er stampft auf. Ist es möglich, daß er seinerzeit, als „junger Fant", über solche ganz unbegreifliche ärgerliche Stilentgleisung hinweggelesen haben sollte? — Ein anderer Verdacht wird rege: sollte am Ende der französische Übersetzer sich erfrecht haben, dem genialen germanischen Autor mit einer ganz unüberlegten „Zutat" ins Handwerk zu pfuschen? Ist ihm doch auch, als kennte er diese Episode noch gar nicht? — Er ist beunruhigt; und jetzt erging wohl einmal ein Eilbefehl, das zerlesene alte „Werther"-Bändchen aus seiner ägyptischen Feldbibliothek ihm herbeizuschaffen, um vergleichen zu können! Richtig —, die leidige Entgleisung ist erst eine spätere Einschiebung! Wem liegt sie zur Last. Auch die kaiserlichen Bibliothekare des Louvre dürften nun wohl zu tun bekommen haben, den Sachverhalt einwandfrei aufzuklären . . . Das Ergebnis: Der „Werther"-Dichter selbst ist verantwortlich für diese nachträgliche „Affrondierung" der wundervollen Einheit von Gehalt und Form seines Jugendwerkes! Und ist sicher noch der Meinung, es nicht nur nicht „lädiert", sondern im Gegenteil noch „verbessert" zu haben . . . Doppelt ärgerlich —! Und nun muß sich nur noch herausstellen, daß zur Zeit neue Bücher nach der guten Erstausgabe selbst für den mächtigsten Monarchen Europas gar nicht mehr greifbar seien, selbst alte Exemplare schon Seltenheiten —! Ein Napoleon ist also fortan gezwungen, das ihm lieb gewordene Buch in alle Zeit hinein nur in dieser „verbösserten" Form zu lesen — oder gar nicht!

Nunmehr entsteht vielleicht zum erstenmale in Napoleon das ungeduldige Verlangen, den „Werther"-Dichter selbst zur Verantwortung zu ziehen —! Es wäre bei einem Willensmenschen wie dem korsischen Kaiser gar nicht so unmöglich, daß die Zitation Goethes nach Erfurt hauptsächlich der Befriedigung dieses längst gehegten Verlangens gedient hätte . . .! So wenigstens erklärte sich am natürlichsten, daß der Kaiser, sozusagen nach dem ersten Blick auf die imponierende Erscheinung des alternden Dichters mit den zwei dunkellohenden Sonnen unter der hohen Stirn, sofort, geradezu angriffslustig, auf die „Werther"-Sache losging! Und daß er Goethen dabei seinen ursprünglichen Enthusiasmus für den „Werther", selbst in Ägypten noch, nur vor Augen führte, um ihm hernach sein Bedauern begreiflich zu machen, durch ihn, den Autor selbst, in diesem Enthusiasmus seither geschmälert zu sein . . .! Stäts werde er jetzt an einer Stelle aus der (vom Autor doch selbst so kunstvoll vorbereiteten) Illusion gerissen; da es doch eine unerfüllbare Zumuntung sei für den nachschaffenden Leser, glauben zu sollen, ein „Herausgeber" halte sein Versprechen „gewissenhafter Nach-

erzählung verbürgter Berichte", wenn er plötzlich Dinge vorbringe, die niemand gesehen, niemand gehört haben könne; die nicht einmal die Dohlen auf den Ästen jenes Waldes bei Wetzlar dem „Herausgeber" mitgeteilt haben können . . ., falls solche zugegen waren, als der arme Werther durch den einfachen Winterforst taumelte . . .; müßten doch selbst solche „Dohlen" vom Herausgeber eigens erwähnt werden, wenn man sie ihm, im Rahmen des Formgesetzes für das Werk, glauben können soll! Wozu aber dann überhaupt die ganze umständliche Fiktion einer „objektiven" Darstellung?

So etwa wird die „scharfsinnige" Begründung des napoleonischen Tadels gelautet haben. Und dann mußte der Kaiser wohl noch ungefähr sagen: er begreife ja, daß ein Autor ein ihm am Herzen liegendes Werk immer wieder zu vervollkommnen trachte; und sicher habe das auch „monsieur Göth'" bei seiner Neubearbeitung des „Werther" vorgeschwebt; was ihm aber vorschwebte, als der den vollkommenen Formzauber seiner Erstausgabe des „Werther" später durch eine so eklatante Nichtachtung seines Formgesetzes beschädigte, das begriffe er nicht. „Warum haben Sie das gemacht?"

Jetzt erst würdigt man die volle Wucht dieser förmlichen Verhörsfrage; auch warum der Kaiser eine solch verhältnismäßig unbeträchtliche Einzelheit aus dem Werke so scharf im Gedächtnis haben und so wichtig nehmen konnte: weil er hier schon vor Jahren wahrscheinlich richtige Feststellungen hatte machen lassen und weil er sich andauernd auf diese für ihn mit einem unbegreiflichen Makel der Form behaftete Neuausgabe des „Werther", die ihm einst so ungeteilt Bewunderung eingeflößt hatte, festgelegt sah! Jetzt auch würdigt man erst Goethes geschmeichelte Betroffenheit vor solchen bis ins kleinste überlegten Vorhaltungen des Welteroberers. Zeigten sie ihm nicht, wie sein dichterisches Weben in jenem eisernen Weltumformer-Schädel eine zarteste Heimstatt gefunden hatte? Zugleich aber auch, wie sein (Goethes) künstlerisches „Müssen" sogar durch diese „Völkergeißel Gottes" eine gewissenhaft überlegene Beurteilung erfuhr? Und war es nicht erstaunlich, wie dieser Sieger in hundertundeiner weltgeschichtlichen Schlacht von einem feinen ästhetischen Skrupel jahrelang irritiert werden konnte? Ja, in diesem Manne steckte urschöpferischer Instinkt. Jetzt wuchs Napoleon vor Goethe zur „Kongenialität" auf; von jetzt ab ließ er den Vielgehaßten aber mit einer gewissen Scheu gewähren, weil er in ihm gleichsam ein Stück „Naturschaffende Gewalt" erspürt hatte. Und Goethes oftbeklagter Ausruf von 1812: „Rüttelt immer an euren Ketten, Kinder, ihr zerbrecht sie nicht. Der Mann ist euch zu groß!", wird jetzt vielleicht auch begreiflicher; als ein Nachbeben jenes unergründlichen Erstaunens, das ihn Monate zuvor im Erfurter Schlosse befallen mußte, da dieser kleine schwarzhaarige gelbgesichtige nervöse Dämon, zwischen der hastigen Einnahme eines Frühstückes und allerhand rasch bestimmten Erledigungen tragweiter staatsmännischer und mili-

tärischer Sorgen, gleich auch ihm, dem gerühmten Dichter des „Werther", gezeigt hatte, wie bis ins kleinste genau auch der geistige Gestalter es mit den Gesetzen der Form zu nehmen habe . . .!

Zuletzt ist selbst Goethes Antwort auf die Verantwortungsfrage des Kaisers erst jetzt genau zu beurteilen, da wir den bisher verborgenen „Fehler" im „Werther" klar vor uns stehen haben: Soweit diese Antwort aussagt, daß dem Dichter aus seinem Stoffe selbst Nötigungen erwachsen können, die bestimmte „Kunstgriffe" rechtfertigen, würdigen wir sie vollauf. Soweit sie jedoch auch den vom Kaiser getadelten „Kunstgriff" entschuldigen möchte, als gehörte er zur Gattung der aus dem Stoff sich aufdrängenden Nötigungen nicht nur, sondern stelle auch gleichsam den „einzigen Ausweg" daraus vor, dürfen wir ihr nicht beipflichten; und obwohl wir die hier vorliegende Nötigung für den „Werther"-Dichter zur Erfindung der Waldszene durchaus würdigten! Hier lag gewiß eine besondre Aufgabe vor, dem objektiven „Bericht"-Stile ein allersubjektivstes Bild abzugewinnen, aber auszuführen war sie. Und hätte Goethe sich die Neubearbeitung des „Werther" ebenso wie die endgültige Formung der „Iphigenie" und des „Tasso" damals um ein oder zwei Jahre aufgespart, bis in seine italienische Zeit, wo er über alle Fragen künstlerischer Formgebung weit energischer denken lernte, würde er bestimmt erkannt haben, daß die bewußte Aufgabe durchaus im Rahmen des einmal für den „Werther" gegebenen Formgesetzes lösbar sei!

Goethe brauchte den einsamen Werther im Walde, gemäß seiner inneren Verstörtheit, nur laut vor sich hinrufen zu lassen, wie ja Manomanen von einigem Temperament laut mit sich selber zu reden pflegen; wozu in diesem Falle die wintermorgenliche Waldeinsamkeit noch besonders herausfordern durfte —; dann war nur noch für einen verborgen bleibenden Beobachter und Belauscher zu sorgen; und nichts war einfacher als das: Was lag z. B. näher, als, zur selben Morgenstunde, den umgekehrten Weg (vom Jagdhaus in die Stadt) eine eilige Botenperson durch den Wald zu schicken, um für den erkrankten Vater Lottens aus der Stadtapotheke eine „Arzenei" zu holen? Diese Botenperson — ganz gleich ob einer der jungen Brüder Lottens oder ein schlichter dienstbarer Geist des Jagdhauses — würde nun den aufgeregt gebahrenden, laut vor sich hin gestikulierenden und rufenden, wie mit unsichtbaren Personen hadernden Werther, wenn er von fernher, ihr entgegen, zwischen den Bäumen auftaucht, sehr leicht zunächst noch gar nicht zu erkennen brauchen, sondern ihn für einen „Trunkenen" oder gar „Irren" halten können; zumal wenn sie (diese Person) noch die jäh wechselnde Gangart des Herankommenden beobachtet, die Goethe ja so anschaulich — nur leider „von sich aus" schildert . . .! Dieser Botenperson wird also sehr wohl, „nicht recht geheuer" dünken können, mit der verdächtigen Erscheinung den Weg greifnah zu kreuzen; war doch eben vor ihrem Weg-

gang aus dem Jagdhaus die Alarmnachricht von dem blutigeni Mord der verwichenen Nacht dort eingetroffen, der im nahen Dorfe Wahlheim die ominöse Geschichte zwischen der Bäuerin und dem Knechte grausig beendete und die im Jagdhaus alles in größte Aufregung versetzte; also daß unserer Botenperson ohnehin noch in allen Gliedern Beklommenheit spuken darf . . .! Sie wird sich also rasch, ehe der unheimliche Waldgänger sie noch gewahren konnte, hinter einen dichten Busch oder einen dicken Baumstamm, abseits vom Fußpfad, zu verbergen trachten, bis die verdächtige Erscheinung vor ihr vorübergezogen und außer Sehweite ist . . . Natürlich würde diese Person allmählich in der nahegekommenen unheimlichen Gegenerscheinung den ihr wohlbekannten „Dr. Werther" erkennen; aber auch seine furchtbare Aufgeregtheit, die diesem sonst so ernstfreundlichen jungen Mann geradezu etwas Zurückscheuchendes verleihen müßte; so daß die versteckte Person doch nicht wagte, hervorzutreten und sich zu erkennen zu geben; besonders wenn sie während des Vorübergehens Werthers aus ihrem nahen Versteck nun auch seine deliranten Monologe unfreiwillig, Wort für Wort so, wie Goethe — wieder nur unerlaubt „von sich aus" — sie mitteilt, vernehmen muß, daraus aber auch merkt, wie peinlich diese Ergüsse geradezu Personen aus der Familie im Jagdhause berühren . . .! Daraus dürfte sogar erklärt werden, daß diese Zeugenperson (wider Willen) von der ganzen Waldszene hernach ihrer Umgebung im Jagdhause schwieg und erst nach dem tragischen Ende Werthers davon zu berichten wagte, da zarte Bedenken einer möglichen Gefährdung des Familienfriedens bestehen mußten . . . Wogegen der „Herausgeber" später auf den Bericht dieser Person sehr begreiflich eigens hingewiesen werden konnte, weil er über Werthers seelische Verfassung schon Wochen vor seinem Ausgang mehr verrate als mancher andere . . .

Man wird zugeben, daß auf diese — oder ähnliche — Art das vom Dichter mit Recht als unentbehrlich empfundene „Seelenbild" Werthers aus „erster Hand" eindringlichst zu geben war, ohne das Wertherſche Formgesetz im geringsten zu verletzen! —

Sah Goethe 1786 solchen Ausweg nicht, verbiß er sich damals, wie der „Fehler" im „Werther" und seine Erfurter Entschuldigung beweist, offenbar in die Meinung, er habe an dieser Stelle nur die Wahl, dem Wertherschen Formgesetz oder seiner höheren gestalterischen Eingebung zu entsagen, so ergibt sich daraus unzweifelhaft die interessante Feststellung einer eigentümlichen Hemmung der gestaltenden Fantasie in ihm aus einem Übermaß des Empfindungsandranges; also das exakte Bild eines Zustandes, mit dem Goethe als Künstler bekanntlich sein Leben lang mehr oder minder zu schaffen hatte; nie qualvoller jedoch als in den letzten Jahren seines Verhältnisses zu Lotte von Stein; in jenen Jahren also, in die auch die Neubearbeitung des „Werther (mit dem „Fehler") fällt! Das

ist kein Zufall . . . Denn neben der Stein erlebte Goethe das Werther-Schicksal eigentlich zum andern Male, nur auf einer höheren Stufe der Lebensreife und mit einer Lotte von weit stärkerer Intellektualität und reiferer fraulicher Erfahrenheit als jener ersten nachzusagen war . . . Frau v. Stein spielte in diesem Verhältnis bekanntlich die an sich sehr edle, nur bei der schwierigen überschwänglichen Natur Goethes sehr gewagte Rolle einer „Heldenreizerin" seines leidenschaftlichen Werther-Wesens zu (beiderseitiger) Vergeistigung der eingestandenen tiefen Neigung zueinander! Einer reifen Frau und Mutter mehrer heranwachsender Kinder, wie der Stein, konnte solch hohe Absicht durchzuführen nun wohl gelingen, kam doch dazu, daß ihrer fraulichen Erfahrung sicher vorschwebte, wie jede sinnliche Sättigung ihrer Beziehungen zu dem jungreifen Künstler dessen Verehrung sehr bald ihres Schwunges, ihrer edlen Glut berauben würde, während andersherum sie hoffen konnte, das ihr unentbehrlich anregend gewordene Verhältnis dauernd zu gestalten! Wollte sie aber solcherart Goethes „Muse" werden und ihm bloß unsterbliche Geistes kinder abgewinnen, übersah sie nur, daß eine lebensträchtige Natur wie die des dreißigjährigen Dichters, wenn sie ihre Geistigkeit voll entfalten soll, auch ihre bestimmten „sterblichen" Anforderungen stellt; namentlich wenn häufige, nicht selten tagelange persönliche Annäherungen zwischen beiden doch immer einmal bis hart an die Grenze führten, wo willentliche Enthaltung von voller Vereinigung . . . beim Manne in Tollheit oder tiefste Niedergeschlagenheit umschlagen muß! Und daß solche Zustände allmählich geradezu eine Lähmung der künstlerischen Schaffenskraft herbeiführen können; erst recht, wenn solche einseitige Willenszucht jahrelang geübt wird, wie es hier geschah . . .!

Das Gefühlsleben, in Goethes Wesen seit je gefährlich vorwaltend, mußte bei solcher fortgesetzter Übernährung durch eine nie natürlich entspannte, beruhigte unbändige Liebesleidenschaft alle andren Kräfte in ihm nach und nach überwuchern; die Spiellust der gestaltenden Phantasie dagegen erlahmen! Nie war Goethes Künstlertum bedrohter als in jenen Jahren (1778—1786), wo er zur Stein in derartig erhaben-gewagtem Verhältnis stand! Alle großen Würfe seiner Phantasie — z. B. der „Faust"-Entwurf — blieben damals liegen oder wurden nur („Iphigenie", „Tasso") in einem Rohbau fertig; er verzettelte sich an allerhand Gelegenheitsspielchen für den geselligen Tagesbedarf, wie er auch seine sinnliche Kraft randweise in seelenlosen Ausschweifungen verzettelte ohne daß sie ihm die Beruhigung geben konnten, die eben nur dort sich einstellt, wo Seele und Leib unisono ausleben dürfen; er flüchtete aus der bangen Ahnung solch unentrinnbarer Lähmung seines Kunstgenius in die Obliegenheiten seiner Beamten verantwortlichkeit, endlich in die Wissenschaft, die er freilich mit den Resten seiner gestalterischen Phantasie nun dort und da (durch konstruktive „Ideen") befruchtete . . . Der Dramatiker wird schließlich Epiker; ent-

behrt aber auch als solcher des sicheren Instinktes fester Formgebung („Wilhelm Meister") und verliert sich in ein Labyrinth bedeutsamer Beziehungen seines Helden —.

Sicher fühlte Goethe selbst damals, wie übel es mit seinem schöpferischen Genie stand! Nicht nur all sein vieles Zeichnen und Malen jenzeits erwuchs wohl aus der Sorge, den darbenden, verfließenden Forminstinkt in ihm auf einem Umwege von außen her künstlich beleben zu sollen, er suchte sich endlich zu großen formenden Dichterleistungen geradezu zu zwingen, indem er den Verlagskontrakt unterzeichnete, der ihn zur ersten Herausgabe „gesammelter Werke" verpflichtete. Er wußte, daß sie sich nur rechtfertigen konnte, wenn er zu den längst bekannten Werken „Götz" und „Werther", außer einer Sammlung seiner Gedichte auch noch wenigstens die „Iphigenie" und den „Tasso", und zwar in der ihm längst vorschwebenden veredelten und durchziselierten Vers-Form, hinzufügte .... Und eben zu dieser feingestalterischen Leistung wollte er sich nun gezwungen sehen! An der Seite der Stein aber war ihm das — nicht möglich! Nur eine Neubearbeitung des „Werther" rang er sich noch ab; wohl, weil er dachte, er werde diesen Roman nie wieder so unmittelbar durchempfinden können, als im Zwange seiner Leidenschaft zu der hochstehenden Frau, die ihm, wie gesagt, die Werther-Qual dauernd gehemmten Liebesverlangens nochmals, mit verdoppelter Intensität erleben ließ ... Sein Empfindungs-Überandrang will dem Stoffe jetzt jede nur mögliche Vertiefung abringen; so nötigt sich ihm die Waldszene mit dem einsamen, schon todfiebrigen Werther auf ....; aber seine erschlaffte Phantasie kann die gemäße Form dafür nicht mehr finden (obwohl sie zu finden war, wie man sah!) Sein darbender künstlerischer Gestalterinstinkt zeigt ihm nicht mehr den rechten Ausweg; er glaubt „Gewalt" anwenden zu müssen! Er verletzt das geniale Formgesetz des Werkes durch einen „Kunstgriff" ... In Wahrheit half sich hier künstlerische Ratlosigkeit schlecht und recht handwerkerlich, auf gut großväterisch, mit dem schneidermäßigen Behelf des „Anstückens" und der „gut versteckten Kunstnaht" —!

Wie unsicher sich Goethe überhaupt auch bei dieser Arbeit fühlen mußte, zeigt ja nichts deutlicher, als daß er dies neue „Werther"-Manuskript vor der Absendung an den Verleger erst einer genauen Begutachtung Herders unterwarf (der damit ganz eigentlich zum Mitschuldigen an dem „Fehler" wurde; er hätte ihn ja beanstanden können, wäre er in allen Sachen der Formgebung nicht lebenslang ein noch weit deutscherer, d. h. unzuständigerer Kopf gewesen als Goethe, mindestens in jener Zeit!) Nie mehr hat Goethe später vor neuen Veröffentlichungen ähnlich verantwortliche Deckung durch einen anderen gesucht! Ihm konnte auch kein anderer aus solcher weitgediehenen künstlerischen Bedrängnis helfen ... Da gab

es nur Selbsthilfe; und die nur durch Anwendung desselben Mittels, das ihm auch anno Wetzlar aus ähnlicher Lebensbedrängnis geholfen hatte: — die Flucht vor der geliebten Frau und fortan dauernde persönliche Distanzierung von ihr!

In der Tat hat Goethes heimliche Abreise aus Karlsbad nach Italien bis zur Ankunft in Oberitalien völlig den Charakter der Flucht eines Gefangenen aus seinem Kerker! Aber auch ihre ungewöhnliche Dauer von zwei Jahren verrät uns, daß sie mehr war als eine Studienreise in schöne Fremde, als die sie nach außen galt; sie war eine Rettung Goethes, besser, des schöpferischen Dichtergenius in ihm vor vorzeitiger Abtötung durch die hochgemeinte „Roßkur" einer bei allem Wesensadel doch auch nicht wenig selbstisch befangenen Frau ... Gesegnet sei uns diese Flucht nach Italien! Wohlgemerkt ins Land der Ur-Lateiner; an dessen grandioser architektonischer, plastischer, malerischer und sinnlich lebendiger Formenkunst wie Schönheitskraft Goethe wieder genas — „Faust" im Liebesverkehr mit „Helena" —; wo er wieder einen zulänglichen Ausgleich zwischen seinem echt deutschen Überreichtum an Empfindung und einer nicht weniger angeborenen (und durch nicht weniger echt deutsche Veredelungskünste verstärkten) Knappheit an Formungskraft sich erzwang!

Freilich auch dann noch und bis zuletzt sollte der „Kampf mit der Form" — dies urdeutsche Künstlerproblem — in unserem großen Dichter aufregend genug bleiben und verlangte von ihm eine ständige gewaltige Selbstzucht zu Formenstrenge von ihm; wobei in späteren Jahren sein fast hypertropisches Interesse an Bildnerkunst jeder Art, sowie seine — nicht selten beklagte! — gelegentliche Übertreibung formaler Energie und Rücksicht, bis zu „Marmorglätte" des Stils und „Statuenstarrheit" seiner Gestalten, eigentlich nicht weniger verräterische Anzeichen einer heimlich in ihm fortbestehenden Irritation seines gestalterischen Wesens aus dem „Formproblem-Winkel" heraus offenbaren ...

In dieser Beziehung ist und bleibt — wenn wir von vielen seiner schönen Lieder und Gedichte absehen und nur seine größeren dichterischen Würfe ins Auge fassen wollen — die ursprüngliche genialische Formfindung für den „Werther" (1773) eine der drei ganz großen Ausnahmen in Goethes Künstlerleben (die beiden anderen sind durch „Herrmann und Dorothea" und durch die „Wahlverwandtschaften" gegeben)! Und es dürfte am Ende das fesselndste Ergebnis der lang verzögerten Feststellung des „Fehlers" im Werther" sein, erkennen zu können, wie und warum der große Beschwerte diesem Wohlgebilde aus einem Gusse nachträglich selbst — ob er wollte oder nicht — noch einen kleinen „Dauerschaden" zufügen mußte...

Jedoch — dieser „Schaden" —! Einem Napoleon mochte er immerhin den Genuß des Werkes beeinträchtigen. Wir Deutsche aber konnten in

diesem Genuß eigentlich nur solange gestört sein, als wir bisher, rund 120 Jahre lang, irgend etwas „Störendes" im „Werther" wußten, ohne zu wissen, was . . .! Jetzt, da wir den Schaden klar besehen, klar ermessen können, welch schönem Herzensdrang des Dichters er eigentlich entstammt, uns nämlich einen vertrautesten Blick in das zitternde, an seinem tiefsten Bedürfen verschmachtende Gemüt des armen Werther werfen zu lassen; und da wir gar inne werden, wie uns daraus unversehens ein vertraulichster Blick in das von edler Schöpfernot und Herzensbeschwer zitternde, zwischen Formerdrang und Willensüberschwang seltsam gequälte Gemüt des „Werther"-Dichters selbst frei wird —, wir stehen ergriffen vor diesem „Fehler". Wir haben ihn, kaum erkannt, auch schon lieb gewonnen; wir möchten ihn — dem stärkeren Formensinn aller Lateiner der Welt zutrotz — gar nicht mehr missen, ihn am liebsten „heilig sprechen"; und wollen uns nur, als echte Deutsche, zuletzt freuen, daß selbst dieser Formfehler noch einen bedeutsamen aufschlüssigen Inhalt hat, an den wir uns allezeit halten dürfen: „sein Ewig-Deutsch-Menschliches zieht uns hinan!"

Wesen und Werk der deutschen Romantik.

Von Herbert H. E. Müller, Berlin-Steglitz.

Man muß, wenn man Sinn und Bedeutung der sog. „Romantik" erfassen will, den Gesichtskreis der Betrachtung sehr weit ausdehnen, und darf sich keinesfalls auf die Umgebung der „blauen Blume" beschränken. Wir erblicken Wesen und Werk der „Romantik" in der Wiedergeburt des deutschen Volkstums und der damit zusammenhängenden Schaffung des deutschen musikalisch-dramatischen Nationalkunstwerkes.

Der dreißigjährige Krieg bedeutete die grauenhafte Katastrophe des deutschen Volkstums — daß er nicht seine Vernichtung war, erscheint geradezu als ein Wunder. Der lachende, blühende Garten der Kulturepoche der deutschen Reformation, wo es „eine Lust war, zu leben", lag verödet, verwüstet, verbrannt. In den fremden Hüllen der Deutschland beherrschenden italienisch-französischen Mode schreitet der deutsche Geist durch das 17. und 18. Jahrhundert. „Die Geschichte des innerlichsten Lebens des deutschen Geistes während des grauenvollen Jahrhunderts der gänzlichen Erloschenheit des deutschen Volkes" zeigt uns Richard Wagner an dem „musikalischen Wundermann" Bach als einem „unvergleichlich beredten Bilde" der „wunderbaren Eigentümlichkeit, Kraft und Bedeutung des deutschen Geistes".

Mühselig, ganz auf sich gestellt, ringt das deutsche Volkstum nach seiner Wiedergeburt. Wir belächeln es ja heute mit Recht, und es bedeutete doch damals so ungeheuer viel, wo man überhaupt noch kein wissenschaftlich geklärtes Bild des Germanentums hatte, wenn Klopstock die gleiche Ode, die 1747 mit dem unumgänglichen griechisch-mythologischen Apparat begann: „Wie Hebe kühn und jugendlich ungestüm . . .", zehn Jahre später umarbeitete: „Wie Gna im Fluge, jugendlich ungestüm — —". An Homers Epen, Ossians Gesängen, Shakespeares Dramen, an den „Stimmen der Völker in Liedern" schärft Herder erst das Gefühl für unser eigenes Volkstum, das dann der junge Goethe im Elsässer Land, in Sesenheim und am Straßburger Münster, beglückend und urecht erlebt. Die Befreiungskriege vollenden die Lösung vom „welschen Dunst und welschen Tand" — und da stehen wir nun mitten in der „Romantik". Welche Bewandtnis hat es mit ihr?

„Romantik" ist und bedeutet viel mehr als bloß seelenvolle Schwärmerei von der „mondbeglänzten Zaubernacht, die den Sinn gefangen hält", und ihr wahres Wesen ist himmelweit verschieden von der von Richard Wagner gegeißelten „römisch-katholisch-mystischen Augenverdreherei und feudal-ritter-

lichen Liebedienerei", durch die sich bekanntlich Goethe zu dem Ausspruch gedrängt fühlte: „Das Klassische nenne ich das Gesunde, und das Romantische das Kranke" (1829 zu Eckermann). Wahrhaft „romantisch" ist aber die Volks- und Vaterlandsdichtung eines Körner, Arndt, Schenkendorf — noch viel mehr sind es die großen Anfänge der Germanistik bei den Brüdern Grimm, bei Uhland und Simrock, die den verschütteten Hort unseres Volkstums heben. Aus dem Volkstum steigt der Geist der „Romantik" auf, und dem Volkstum gilt ihr Streben und Denken.

Merkwürdig genug: aus Frankreich, wo im Mittelalter gegen die fremde Schriftsprache, die lingua latina, die bodenständige Volkssprache, die lingua romana, mit ihren „roman" oder „romant" genannten Gedichten aufstand, kam für abenteuerliche, phantastische Werke das Wort „romantisch" gleich „romanhaft" zu uns. Im Grunde haftet aber der Begriff des „Romantischen" am Volkstum und am Volkstumhaften im Gegensatz zum Volkstumfremden, und wenn wir den so verstandenen Begriff auf die sog. deutsche „Romantik" anwenden, werden wir diese sehr viel tiefer und umfassender begreifen lernen. „Romantik" bezeichnet uns dann nicht mehr eine vorübergegangene, verschieden zu bewertende Kunstströmung des vorigen Jahrhunderts (was dann bekanntlich zur Verlegenheitskonstruktion einer „Neuromantik" und gar einer „neuesten Romantik" notwendig zwingt), sondern ist gleichzusetzen mit dem Begriff volkstumhafter Kultur, wie wir Deutschen sie zu Anfang des 19. Jahrhunderts, also in der gemeinhin „Romantik" genannten Zeit, wiedergewonnen haben, wie sie seitdem sich immer mehr entfaltet hat — und wie sie heute im bittersten Existenzkampfe steht wider die wurzellose Unkultur der modernen Welt. „Romantik", nicht zur Bezeichnung eines bestimmten Zeitabschnittes gebraucht, sondern als eine die Zeiten überspannende Grundform des Geistes aufgefaßt, bedeutet also: völkische Kultur! Alles aber, was nicht völkische Kultur ist oder in ihr wurzelt, ist entweder Zivilisation (etwas Notwendiges, aber nichts „Alleinseligmachendes", wie unsere Zeit meint, sondern nur im Dienste einer völkischen Kultur fruchtbar) — oder glatte Unkultur — „Mode" im übelsten Sinne.

Auch der herkömmliche Gegensatz zur „Romantik", das „klassische Ideal", richtete sich, wenn auch unbewußt, auf ein Volkstum, nämlich das begnadete Griechentum! Denn das deutsche Volkstum stieg damals erst aus seinem Grabe auf.

Und weil nun in der „romantischen" Kulturwelt seines heimischen Volkstums der Mensch sich recht „zu Hause" fühlt, „im echten Land, im Heimatland", geht da auch das Herz auf und kommt das „deutsche Gemüt" zur Geltung — Romantik im gewohnten, engeren Sinne.

Die große bleibende Frucht dieser Wiedergeburt unseres Volkstums

(einer wirklichen „Renaissance"!) ist das deutsche musikalisch-dramatische Nationalkunstwerk.

Durch ihr wundersames Vermögen, die geheimsten, unaussprechlichsten Regungen der Menschenseele an „tönendem Schweigen" zu offenbaren, gilt die Musik ohnehin schon als die in besonderem Maße „romantische" Kunst. In weit tieferem Sinne wird sie sich aber als solche für uns erweisen, die wir „romantisch" mit „volkstumhaft" gleichgesetzt haben. Denn das Seelentum des Einzelnen geht auf bestimmte, festumrissene Volkscharaktere zurück. Die Eigenart eines Volkscharakters findet aber nirgends beredteren Ausdruck als in der aus ihm entsprossenen eigentümlichen Volksmusik. Deren Wurzel, die bezeichnend geformte volkstümliche Tanzweise, ist aber bekanntlich als Rhythmus der Urkeim der Musik überhaupt. Ebenso wenig, wie es eine „Weltkultur" gibt oder gegeben hat, die auf einem allem Volkstum gegenüber neutralen Boden gewachsen wäre — ebenso wenig Tatsächlichkeit kann der imaginäre Begriff einer „Weltmusik" für sich in Anspruch nehmen. Allerdings lehren uns Erscheinungen wie Weber, Wagner, Verdi und Grieg, daß alle volkstumverwurzelte Musik durch ihre Echtbürtigkeit und Wahrhaftigkeit „die Welt erobert" — aber nur eine heruntergekommene Menschheit wird sich von der Musik eines niederen Volkstums, wie sie der Jazz darstellt, beherrschen lassen!

Wiederum liegt aber auch des Dramas Wurzel im Volkstum: in der Darstellung des Volksmythos, wobei Musik und Drama kein Sonderdasein führten, sondern als Reigen und schauspielerische Darstellung zusammenwirkten bei den Götterfeiern. Und der Ernst der Spieler und der Hörer gab diesem Drama stäts den Charakter des „Weihefestspiels" — was mit einem Schlage die greuliche Verrottung unseres modernen Theaterrummels richtet!

Das welsche Vergnügungsinstitut der regelrechten „Oper" war uns ein Durchgangstor zur Wiedervereinigung von Musik und Drama in unserem „romantischen", unserem Nationalkunstwerk. Folgerichtig entnimmt es seinen Stoff den Mythen und Sagen des Volkes, diesen „ergebnisreichen Gestaltungen der Volksanschauung vom Wesen der Dinge und Menschen". Die Veroperung rührseliger, pikanter oder gruseliger Allerweltshistörchen bleibt dagegen der „Weltkunst" überlassen mit ihrer muffigen „Lozarettpoesie" — als gaumenkitzelnde Speise des degenerierten Abfalls aller Nationen. „Ein Werk, das nicht die trauten Züge der Heimat trägt, uns dünkt es Lüge." (C. F. Meyer.)

Mit Webers „Freischütz" ist nun „die Zeit erfüllet" und das Urbild des deutschen „romantischen Kunstwerkes geschaffen, wie wir das aus dem wiedergeborenen deutschen Volkstum erstandene musikalisch-dramatische Nationalkunstwerk bezeichnen können. „Sieh', nun

läßt der Brite Dir Gerechtigkeit widerfahren, es bewundert Dich der Franzose, aber lieben kann Dich nur der Deutsche; Du bist sein, ein schöner Tag aus seinem Leben, ein warmer Tropfen seines Blutes, ein Stück von seinem Herzen!" (Richard Wagner an Webers letzter Ruhestätte, 1844.) Leben aus dem Geist des deutschen Volkstums — Blut vom deutschen Blut — Herz von unserem Herzen: Das ist Webers „Freischütz", und das ist das deutsche „romantische" Musikdrama! Wer dessen nicht in seinem Innersten beglückt inne wird, kann nicht mehr als Deutscher gelten.

Und dann war es die gewaltige Künstlerpersönlichkeit eines Richard Wagner, die jenen volkstumhaften, „romantischen" Kulturwillen zu unerhörter Energie in sich faßte und in Bayreuth die „Vollendung des arischen Mysteriums" aus dem Geiste der „Romantik" schuf.

Doch wie steht es heute? Ist der Lebensstrom der „Romantik" versiegt — sind die Kräfte unseres Volkstums erschöpft — bedarf das Deutschtum etwa wirklich jener von gewisser Seite propagierten „Transfusion unverbrauchten Niggerbluts"? Wir Deutschen besitzen ein über alle Maßen herrliches und großes Geisteserbe, und daß unser Volkstum heute, in seinem schweren Existenzkampf wider die Welt des modernen „Völkerchaos", noch einen Siegfried Wagner hervorgebracht hat, den meisterlichen Künstler und Künder deutscher „Romantik", darf uns mit freudiger Hoffnung erfüllen. Aber die Zukunft des deutschen Volkes und seiner „romantischen" Kultur steht und fällt damit, daß sich deutsche Menschen, Menschen von feurigem, wollenden Herzen, dem Werk der Erneuerung aus völkischem, d. h. „romantischem" Geiste weihen, im Sinne des Wortes H. St. Chamberlains: „Wissen zu Tat umwandeln! Die Vergangenheit so zusammenfassen, nicht daß man mit hohler, erborgter Gelehrsamkeit über längst verscharrte Dinge prunke, sondern daß das Wissen von dem Vergangenen eine lebendige, bestimmende Kraft der Gegenwart werde!" Täuschen wir uns nicht: **entweder** haben wir eine lebendige, deutsche, „romantische" Kultur — **oder** wir ersticken rettungslos im Sumpf barbarischer Unkultur!! Eins von beiden wird schließlich der Fall sein! Chamberlain sprach von „dem einen und dem anderen Deutschland". Welches Deutschland wird in dem Kulturkampf unserer Tage siegen — das des Blutes und des Volkstums — oder das eines rassenlosen barbarischen Kulturragouts? Unser Heil — Deutschlands Erneuerung steht einzig auf unserem Volkstum — auf unserer **„Romantik"**.

Form und Persönlichkeit.

Von Gustav G. A. Röll in Frankfurt a. M.

Diese Untersuchung könnte gleich der im ersten Stück von 1930 der „Bayreuther Blätter" erschienenen den Titel tragen: „Über Wesen und Ausdrucksfähigkeit der Form". Aber die Überschrift „Form und Persönlichkeit" gibt schon das Besondere an, was dort nicht gesagt werden konnte, hier nun aber als wesentliche Ergänzung entwickelt werden soll. Haben wir damals die Ausdrucksformen einer der selben Persönlichkeit in verschiedenen Werdestufen ihrer Werke untersucht, um die Ausdrucksfähigkeit und Sinnbildlichkeit der Form für den Gedanken, ja das Übergedankliche klarzustellen, so wollen wir heute jene dort ausgeschaltete, vielleicht wichtigste, jedenfalls aber grundlegende und alles in sich vereinende Aufgabe der Form erforschen: ihre Bedeutung als Ausdruck der Persönlichkeit.

Natürlich kann eine solche Betrachtung ebenfalls an Werken eines und des selben Schaffenden geübt werden, doch wäre dies ungleich schwieriger als der Vergleich zweier Erzeugnisse von verschiedenen Verfassern, wo die dabei zutage tretenden Gegensätze die Eigenart beider in helleres Licht rücken. Für unsere geplante Deutung der Form des Kunstwerks Richard Wagners im kürzlich und heute dargelegten Sinne bleibt uns freilich nur jener erste, reizvolle, doch schwer gangbare Weg der Forschung. In der vorliegenden Arbeit aber wollen wir um der Kürze der Darstellung willen, die ja wie die vorangegangene nur vordeutend jene umfassendere Untersuchung des Bayreuther Kunstwerks ankündigen soll, das zweite, mit Gegensätzen in gedrängter Deutlichkeit arbeitende Verfahren anwenden. Um dabei zugleich den inneren Zusammenhang und die Vergleichsmöglichkeit mit dem ersten Versuch in gleicher Richtung soweit als möglich zu wahren, haben wir wiederum ein Gedicht von Conrad Ferdinand Meyer gewählt und ihm ein sinnverwandtes, die gleiche Grundanregung behandelndes von Christian Morgenstern gegenübergestellt.

Die Art und Eigenart unseres Gedankenweges wird durch die vorige vergleichende Untersuchung zweier Gedichte C. F. Meyers in erster und späterer Fassung deutlich geworden sein. Wenn wir daher zu Anfang dieses zweiten Versuches zusammenfassend wiederholen, daß uns die bloße verstandesmäßige Zersetzung eines Kunstwerks wesensfremd sei und fast als sinnlose Zerstörung seiner Weihe erscheine, so geben wir damit zugleich die Begründung für die scharf umgrenzte Betrachtungsart auch der vorliegenden Arbeit für jenes ehrfürchtige Verweilen in d e n Grenzen der Erörterung, innerhalb deren die Ergebnisse denkerischer Zergliederung noch zwanglos wieder zur Einheit und Zusammenschau gefügt werden können und daher in dem und jenem Falle vielleicht, statt einer entzaubernden Zersetzung, eher noch eine Erhöhung, wenn man will, Vertiefung des künstlerischen Erlebnisses darzubieten vermöchten. Obwohl ein solches Verfahren nicht die inhaltliche, noch weniger die förmliche Folgerichtigkeit des Gedankenganges ausschließt, möchte unsere kurze Darlegung aber doch ein wenig mehr als nur ein begrifflicher Stützpunkt von Deutungen sein, deren letzter Gehalt nicht in, sondern hinter aller enthüllenden Rede gesucht werden muß und dieses Mehr ist nirgends wichtiger als hier, wo hinter dem Werke die hindurchschimmernde Schöpferpersönlichkeit erschaut werden soll.

Wiederum stellen wir die beiden Gedichte nebeneinander:

Requiem.
(C. F. Meyer.)

Bei der Abendsonne Wandern,
Wann ein Dorf den Strahl verlor,
Klagt sein Dunkel es dem andern
Mit vertrauten Tönen vor.

(Viele Schläge, viele Schläge
Tut an einem Tag das Herz,
Wenig Schläge, wenig Schläge
Tut im Dämmerlicht das Erz.)[1])

Noch ein Glöcklein hat geschwiegen
Auf der Höhe bis zuletzt.
Nun beginnt es sich zu wiegen,
Horch, mein Kirchlein läutet jetzt.

Abendläuten.
(Chr. Morgenstern.)

In deine linde Wellen,
tiefe Glocke
leg' ich die leise Stimme
meiner Traurigkeit;
in deinem Schwingen
löst sie
sanft sich auf,
verschwistert nun
dem ewigen Gesang,
der Lebensglocke,
Schicksalsglocke,
die
zu unsern Häupten
läutet, läutet, läutet.

Vergleichen wir zunächst wieder die beiden Überschriften, so bemerken wir allererst, daß die eine „Requiem" einer fremden, die andere „Abendläuten" der Muttersprache des Dichters entstammt. Ferner besitzt die Überschrift Meyers eine religiöse, tonkünstlerische, weltgültige Bedeutung, während die Morgensterns im Leser gewiß zuerst das traute Stimmungsbild des deutschen Heimatdorfes erwecken wird. „Requiem" erscheint uns als Überschrift eines Abendstimmungsgedichtes ein wenig gesucht, gespreizt, wohl ein bildhafter Vergleich, aber doch einem Bereiche entnommen, der dem dichterischen Erlebnisse fernliegt, während „Abendläuten" im wirklichen wie im bildlichen Sinne den völligen Einklang von dichterischem Gedanken und dichterischem Wort erreicht.

Diese einfache Verschiedenheit in der Wahl der Überschriften kennzeichnet bereits die beiden Gedichte und ihre Verfasser überhaupt und läßt, weit über die reine Bedeutung für die Kunstform hinaus, vor dem seelenerratenden Forscherblick die Wesensverschiedenheit der beiden Dichterpersönlichkeiten aufleuchten.

Da sehen wir Conrad Ferdinand Meyer, einen der größten Künstler, größer noch als Künstler denn als Dichter, nur scheinbar einfach und stark, in Wahrheit von höchst verwickeltem Seelenleben, welches hinter aller Verkleidung sichtbar wird, einen Menschen, der unmittelbar natur- und lebensverbundenes Gefühl ersetzen muß durch das Spiel schattenhafter Vorstellungen, der die starken Urerlebnisse so verwickelt gestaltet, daß seine höchste künstlerische Meisterschaft fast wieder banal wirkt. Berührung der äußersten Gegensätze . . .? „Und mit ihm spielen Wolken und Winde . . ." Freilich ist die vollendete Gestalt vieler seiner Gedichte so persönlich reizvoll wie sachlich wertvoll und Zeugnis einer mit ungeheuerer Kraft und Beharrung erarbeiteten künstlerischen Höhe: auch das verhaltene, volltönende Dunkel gerade des vorliegenden Gedichtes zwingt uns doch bei aller vorsichtig prüfenden Einstellung zur Anerkennung eines hochentwickelten Formgefühls, das allein freilich bei weitem noch nicht eine große Persönlichkeit oder auch nur eine Persönlichkeit überhaupt ausmacht . . .

Eine solche aber tritt uns mit Morgenstern entgegen, einem vollblütigen Dichter, der bei aller — vielleicht unbewußten — Anlehnung an die überlieferten Höhener-

[1]) Die 2. Strophe ist vom Dichter in der endgültigen Ausgabe seiner Gedichte weggelassen worden, was für unsere Betrachtung nicht ohne Bedeutung ist.

zeugnisse unserer lyrischen Dichtung doch die Sicherheit des Ausdrucks eigener Prägung besitzt; der Eigenart und Wahrheit der Innenschau und echte, nicht überfeinerte Vertiefung des Gefühls zeigt. Vor allem ist bei ihm der Klang völlig ungekünstelt, selbständig, immer neu, immer reizvoll, nie ermüdend. Das Stimmungsbild schließt sich bei ihm gerne ans Landschaftliche an, — ein Zug, der auf seine Vorfahren, die Maler romantischer Stimmungslandschaften, zurückzudeuten scheint —, wird aber zuletzt immer in schlichter Sinnbildlichkeit zum Gleichnis erhöht: Abendglocke — Lebensglocke, des Dichters Leid und leise Traurigkeit verschwistert dem ewigen Gesang des Schicksals. Kurz gesagt: Morgenstern erhebt sich zu einer Höhe dichterischer Erlebnisgestaltung, die, wenn nicht dem Grad, so doch der Art nach, an Goethe erinnert.

Mit dieser aus dem Vergleich der Überschriften entwickelten und vom Gesamteindruck der Gedichte bestätigten Deutung der beiden schaffenden Persönlichkeiten haben wir das Wesentliche erreicht, was ein Vergleich zweier Gedichte, wie der geforderte, als höchsten Gewinn bescheren kann: die blitzartige Erhellung der hinter dem Werke wirkenden Persönlichkeiten. Freilich wäre es Vermessenheit, aus zwei Gedichten von wenigen Zeilen den ganzen verwirrenden Reichtum einer lebendig schaffenden Künstlerseele deuten zu wollen. Das Gesamtbild unserer beiden Dichter ist dem Verfasser dieser Zeilen naturgemäß aus tausend verschiedensten Gedanken und Anregungen ihres gesamten Schaffens erwachsen. Findet er hier dieses Bild wieder und liest es aus dem kleinen Kunstwerke ab, findet es also von neuem bestätigt, so erweist sich ihm eben mit dieser Bestätigung die offenbarende Bedeutung der Form als Künderin der Persönlichkeit bis in ihre kleinsten, feinsten, unscheinbarsten Züge hinein.

Einige Einzelheiten mögen unser Urteil befestigen.

Gleich in der ersten Strophe C. F. Meyers finden wir bei aller hauchzarten, dichterischen Stimmung eine Wahl der Worte („Wann ein Dorf den Strahl verlor"), die uns durch die Fremdartigkeit und Kostbarkeit des Ausdrucks mehr sinnlichen Klangzauber als seelischen Eindruck gibt. Diese Einzelheit dürfte uns freilich nicht als entscheidendes Merkmal vom Wert oder Unwert des Gedichtes gelten, wenn nicht der Dichter selbst sogleich durch die zweite Strophe die Grenzen seiner Begabung mit peinlicher Deutlichkeit enthüllte: diese Strophe ist gedanklich arm, sprachlich noch ärmer, als Gedichtteil ohne sinnvollen Bezug zu dem Gedichtganzen. Ihre vom Dichter selbst bei der späteren Ausgabe in weiser Selbsterkenntnis beschlossene Streichung ist bei solchem Befund nicht mehr als eine dringende Forderung der praktischen Vernunft gewesen und nicht einmal das . . . Wie mißglückt die beabsichtigte rednerische Steigerung durch die Wiederholung „Viele Schläge, viele Schläge: Wenig Schläge, wenig Schläge" ist, wird sogleich offenbar durch Gegenüberstellung mit der ausdrucksvollen schlichten Wiederholung Morgensterns am Schluße seines Gedichtes: „läutet, läutet, läutet".

Entscheidender spricht noch zugunsten Morgensterns daß, während Meyer sich mit der etwas steifen Stimmungsschilderung nicht zu einer befreienden dichterischen Schau zu erheben vermag, ihm hingegen die linden Wellen der Abendglocke zum Anlaß werden, seiner Schwermut innigen, sinnigen Ausdruck zu verleihen, — einer Schwermut, die über bloße Zufallsstimmung hinaus Kennzeichen einer tiefangelegten Dichternatur ist. „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis!" Wie gesagt, beinahe goethisch, ein Nachhall unserer klassischen Dichtung.

Der Einwand liegt nahe, daß Meyers Stärke ja auch garnicht auf dem Gebiete der lyrischen Dichtung liege und daher der Vergleich unrechtmäßigerweise zu seinen Ungunsten ausfallen müsse. Dem ist zu erwidern, daß uns, als einem Verehrer

Meyers, diese Sachlage sehr wohl bewußt ist. Doch glaubten wir — und hoffen es durch unsere Darlegung gezeigt zu haben —, daß auch in diesem Falle die Form untrüglich Zeugnis vom Wesen ihres Schöpfers abzugeben vermöchte. Die Schwächen Meyers bedingen andererseits seine Stärken und lassen auf seine höchsten Fähigkeiten gleichsam rückwirkend schließen. Was wir als seine Eigenart dem Gedichtchen entnehmen zu dürfen glaubten, daß er unmittelbares, natur- und lebensverbundenes Gefühl durch das Schattenspiel blasser Vorstellungen ersetzen müsse, dies wird bei dem in großer Form sich entfaltenden Reichtum seiner geschichtlichen Erzählung gerade seine Stärke. Vom starken Eigenleben geschieden durch Hemmungen, die zu untersuchen hier zu weit führen würde, entwickelt dieser Künstler höchste Meisterschaft im lebendigen Nachgestalten der Ereignisse großer Vergangenheit. Bedürfte es einer Klärung dieser Schwächen und Stärken in ihrer inneren Bedingtheit, so könnten als schönstes Zeugnis hierfür Meyers Balladen gelten. Sie bestätigen mit ihrem tiefen Empfinden und ihrer hohen künstlerischen Gestaltungskraft unser Urteil, denn als Balladen stehen sie in der Mitte zwischen dem rein stimmungsmäßigen, lyrischen Gedicht und der in breiter Form daherrauschenden historischen Novelle.

Alles in Allem: zeige mir, wie du dichtest, und ich sage dir, wer du bist. Das Kunstwerk ist zuletzt eben Kunstwerk als Spiegel der Persönlichkeit und von dieser kündet es um so beredter je gegensätzlicher in der Verwendung der Kunstmittel die inhaltlich verwandten Werke beim Vergleich erscheinen. —

Erziehung zur Prosa.

Von Richard von Schaukal.

Gute Prosa zu schreiben, ist Sache der Begabung, hoher Begabung. Und diese Gabe ist bei uns selten geworden. Warum? Weil die Voraussetzung gebildetes Sprachempfinden seit der Wandlung nationaler Kunst zu internationaler Zivilisation im Schwinden begriffen ist. Politik, Technik und Presse herrschen an der Stelle von Seele, Herz und Geist. Gelehrsamkeit ist von Fachwissen, Auffassung von Fertigkeit, Schaffen von Geschäft verdrängt. Die Litteratur ist Büchererzeugung geworden, dem Feuilleton ist der Essay gewichen. Die Schule, veräußerlicht, an Gehalt gemindert und verflacht, drückt den Verfall des Volkslebens in ihrem Ergebnis aus: sie liefert „Absolventen", nicht Nachwuchs. Kläglich insbesondere ist ihr Erfolg in der Sprachlehre. Kaum kann der Durchschnitt unserer „Gebildeten" einen sprachrichtigen, geschweige einen eigentümlichen Brief schreiben. Nicht aber der Lehrerschaft, sondern der Anstalt selbst, die allgemach dem Zeitgeist unterlegen ist, darf man die Schuld zuschreiben. (Und dieser schnöde Zeitgeist ist mit Eifer daran, auch die letzte Zuflucht der vereinsamten Humanitas, das Gymnasium, zu seinem schalen Ebenbilde umzuschaffen.) Immer seltener wird die unerläßliche Grundlage der sorgfältigen Lehre des Deutschen, das aus dem Musterhaften erlesene Lesebuch. Leeres, äußerliches, stilloses, journalistisches Geschreibsel findet Aufnahme, das köstliche Alte verdrängt freche Mache volksfremder, in der Sprache heimatloser Schmierer. Und ein Geschlecht von Lehrern verbreitet sich, das in nachlässiger

Übersetzungslitteratur, wie sie selbst bewährte Verleger pflegen, besser Bescheid weiß als im gediegenen Erbtum.

Kann noch im einzelnen geraten werden, wo das Ganze verkommt? Gewiß vermag immer noch hier und da, schädlichen Einflüssen in der Wehr ihrer gediegenen Überlieferung sich versagend, eine Unterrichtsanstalt ihre Zöglinge mit edlem Gute vertiefter Geistigkeit zu beschenken, sind hingebende Lehrer immer wieder mit Gewinn bemüht, dankbare Aufmerksamkeit für ein reicheres Dasein, ein Dasein jenseits des Tages, zu erzielen; das ändert leider nichts am gemeinen Elend.

Nichtsdestoweniger will ich gern, mit einigen Fingerzeigen nur, mein Scherflein mit zu dem mir werten Gegenstande beitragen, um so mehr hierzu verpflichtet, als ein gut Teil meiner Lebensarbeit an den eigenen aufgeweckten und begabten Kindern streng und genau geübte tägliche Sprachlehre (in mehren Sprachen) gewesen ist.

Die Unterweisung in der Muttersprache hat den Sinn für sprachrichtiges, reines Deutsch zu wecken, das heißt die mechanische Aneignung des Lesestoffes mit Bewußtheit für die Sprachgestaltung zu durchdringen. Das ist selbst im frühesten Alter möglich, wenigstens in den großen allgemeinen Zügen. Es handelt sich nicht darum, verfrühte Feinfühligkeiten anzulernen, sondern den im Blute sitzenden Gebrauch der Sprache vom Dumpfen ins Klare zu führen.

Jegliche Lässigkeit ist zu verpönen. Die Schule hat den erwachenden Geist zu straffen, nicht zu hätscheln, weshalb alle Tändelei, wie sie dermalen eine verweichlichte Kinderzucht beliebt, verwerflich ist.

Immer wieder ist die stammelnde Bemühung, sich mitzukeilen, zur Ordnung aufzurufen, streng im Geleise zu versammeln.

Zunächst: die beste Lehre bleibt das Beispiel. Immer deutlich sprechen, Wortgestalt wie Satzgefüge vernehmen lassen. Und, als Lehrer, nur zu Ende Gedachtes sprechen.

Viel laut lesen lassen und stäts darauf dringen, daß der übliche Lesesingsang immer klarerer Sinnerfassung im Lesen weiche.

Nur Vortreffliches auswendig lernen lassen. Dabei Verstöße — unsere besten älteren Autoren begehen Verstöße, von den neuern gar nicht zu reden, die Ohnmacht mit Faxen verschleiern — stäts bemängeln, womöglich die Kinder selbst darauf führen. Beim Übersetzen namentlich darauf achten, daß nicht fertige Papierphrasen sich statt der unmittelbaren Ausdrücke festsetzen. (Übersetzen erzieht zum Stil; man hat nachzudenken und den Ausdruck recht eigentlich zu verfertigen. Umschau unter scheinbar gleichwertigem bereichert den sonst zur Verfügung stehenden Wortschatz.) Vorlesen, immer wieder mit Unbefangenheit, wie sie unbedingte Sicherheit in der Lautwiedergabe und größte Beweglichkeit im Rhythmus verleihen, Allerbestes vorlesen (Claudius, Hebel, Lessing, Gellert, Kästner, Bürger, Kleist, Grimm, Uhland, Bode, Vilmar, Stöber, Bechstein, Gervinus, Keller).

Etwas Schlechtes, zumal die Zeitung, wenn es gelesen werden muß, nie ohne vernichtende Kritik am nachlässigen, am verfehlten, am leeren, am unbeholfenen, am vertrackten, am unzulänglichen Ausdruck lesen und lesen lassen.

Schreibübungen nach innerlicher, nicht der schematisch äußerlichen Dispositionen überlebter Rhetorik.

Sprechstil und Schreibstil, lebhaften vom Plauder- (Brief-) stil unterscheiden lehren.

Der consecutio temporum — ein im Deutschen am ärgsten liegendes Kapitel — nie versagende Aufmerksamkeit widmen.

Der beste Aufsatz ist die (freie) Nacherzählung eines sinnlich vorstellbaren Stoffes (Sage, Geschichte, Abenteuer).

Man soll den Unterschied der Ich-Erzählung von der „historischen" zu Bewußtsein und allgemach ins Gefühl bringen.

Der indirekten Rede, mit der feinen Verästelung in die Konjunktivsätze, ist immer wieder aus dem schleppenden daß-Gefüge zu geschmeidiger Beweglichkeit aufzuhelfen.

Darstellung von verschiedenen Gesichtspunkten.

Umschmelzen des Breiten, Massigen ins Gedrungene, Schlanke.

Aufzählen der wesentlichen Stützpunkte einer bereits gegebenen Darstellung. Umordnung dieser Stützpunkte. (Immer der Altersstufe und im allgemeinen der Jugend gemäß, nicht im Sinne des Lehrers!)

Nicht psychologische (gar dramaturgische) Klugschwätzerei (die Sünde am klassischen Drama, das dadurch verekelt, nicht etwa tiefer erfaßt wird), sondern Inhaltsangaben (in großen Zügen; ins einzelne gehend; kritisch; Parallelen; wiederkehrende Stoffmotive).

Zusendungen.

Aus Königsberg i. Pr.

Durch einen Zufall, durch die leidige Tücke des Objekts, war vor einem Jahr die dankenswerte Absicht unseres verdienten Opernhausintendanten Dr. Schüler vereitelt worden, mit einer Erstaufführung für Königsberg von „An allem ist Hütchen schuld" eine Ehrenschuld Königsbergs gegen den Tondichter Siegfried Wagner einzulösen. Wer hätte gedacht, daß damit unsere Wagnergemeinde für immer der Freude beraubt sein sollte, den Erben und Hüter von Bayreuth, den mit 60 Jahren so jugendfrischen Herrn des Hauses Wahnfried als Leiter eines seiner Musikdramen begrüßen und bejubeln zu dürfen!

Nun hat ihn ein jäher Tod allzufrüh seinem Werk und den Seinen, der Bayreuther Gemeinde und dem erwachenden Deutschland entrissen. Wie ein Held auf der Walstatt, im Bewußtsein der Pflichterfüllung bis zum äußersten, in fester Hoffnung auf Sieg seiner, unserer Sache ist Siegfried Wagner unter den ewigen Klängen der Heldenklage um des Wälsungen frühen Tod am 18. Juli im Festspielhause hingesunken. In dem Hause und in dem Wirken, dem er selbstlos treu die drei Jahrzehnte der Höhe seines Lebens geweiht hat!

Dunkle Wolken lagen nun über der ersten Festspielwoche, und als sie sich ein wenig zu lichten schienen, als wir zu hoffen begannen, der Meister würde genesen, da traf uns alle doppelt jäh und hart die Klage: Siegfried ist tot!

Aus der Klage aber und aus dem Kummer, aus dem Mitgefühl mit den Seinen und der Sorge um das Werk muß der Entschluß erwachsen, die Reihen zu schließen, die Fahne, die ihm entsunken, zu ergreifen und vorzutragen.

Die Königsberger Wagnergemeinde dankt es von Herzen unserm Intendanten Dr. Schüler, daß er die Standarte Siegfried Wagners auf dem umkämpften Boden der alten Krönungsstadt der preußischen Könige, der Stadt Kants und Hamanns, auf dem ostpreußischen Boden, auf dem einst York zum Freiheitskampf aufrief, weithin sichtbar aufgepflanzt hat!

Wir danken Graf Gilbert Gravina, daß er in echtem Bayreuther Geist das Werk seines Oheims vorbereitet hat und leitet. Wir danken es Frau Gräfin Blandine Gravina, daß sie die weite Reise nicht gescheut hat, um unserer Königsberger Festaufführung die Weihe der Bayreuther Überlieferung zu geben. Wir danken es Franz Stassen und seiner Tochter, unserer verehrten Frau Schüler-Stassen, daß sie ihr hohes Künstlertum in den Dienst der großen und guten Sache gestellt haben. Wir danken vor allem in tiefer Ergriffenheit besonders herzlich Frau Winifred Wagner, daß sie zu uns gekommen ist, daß sie, heute wie seit dem düstern Tage von Siegfried Wagners Tod, uns allen ein Vorbild gibt, wie tiefste Trauer in mutigste Tat erhoben werden kann und muß!

Wenn das Häuflein derer, die Frau Winifred am Morgen des 13. Oktober 1930 am Zuge begrüßten, nur klein war, so liegt das an der Besonderheit der Zeit, an der seelischen Eigenart des Ostpreußen und an dem eigenartigen Schicksal der Wagnersache gerade in Königsberg, das „ein sonderbar Kapitel" ist und hier nur angedeutet werden kann. Die Anteilnahme und Freude der Theaterbesucher am Bayreuther Werk ist heute noch so groß, wie sie es war, seit Richard Wagners Musikdramen einst auf unserer Bühne erschienen. Seit Louis Köhlers Verstummen aber, — lang, lang ist's her! — steht die berufsmäßige Kritikerschaft der Königsberger Presse in einem merkwürdigen Gegensatz zu der vox populi, der natürlich nicht ganz ohne Einfluß auf die Resonanz im Publikum bleiben konnte. Dazu kommt, daß der Krieg und was ihm folgte Ostpreußen mehr in Mitleidenschaft gezogen hat, als das übrige Deutschland. Immerhin: von den hunderten Königsbergern, die einst 1912 unter Führung von Graf Lambsdorff sich zum Einspruch gegen die Freigabe des Parsifals vereinten, leben als „unbekannte Bayreuther" gewiß noch genug, um fortan mit neuem Mut, geweckt von den Fanfaren des „Herzog Wildfang", begeistert von dem Vorbild und Beispiel des Hauses Wahnfried sich um die alte Standarte zu scharen, ein Fähnlein der Aufrechten! Wir unbekannten Bayreuther Königsbergs und Ostpreußens wollen dem verehrten Hause Wahnfried und seinen Helfern danken dadurch, daß wir geloben und versuchen, die erwachenden Ostpreußen um unser Banner zu sammeln!

Dr. med. Hans Brenke, Königsberg i. Pr. 9.

Elysarion und die Kunst Richard Wagners.

(Zu der Einsendung im Sommerstück.)

In Locarno steht der Kunsttempel Elysarion, zu dem viele Menschen hinpilgern. Wie ein Prospekt beweist, findet ein großer Teil dieser Pilger an den im Hause ausgestellten Wandgemälden Gefallen und „Erhebung". Im Sommerheft der „Bayreuther Blätter" spricht Herr Dr. Mayer von der Verwandtschaft der beiden Kunstwelten des Elysarion und der Werke Richard Wagners. Ohne auf die Technik dieser Gemälde einzugehen, soll hier nur in aller Kürze dargetan werden, was Elysarion will. — Herr Dr. Mayer, der für die Kunst seines Freundes Kupfer eintritt, betont, daß das Elysarion im Gegensatz zu der äußeren Welt der Erscheinung und der Vergänglichkeit, welche er „Wirrwelt" nennt, die geistige Welt wahrer Anschauung vermittelt, nach seinem Wort die „Klarwelt". Wirrwelt und Klarwelt, das sind die beiden Grundbegriffe, mit denen er operiert. Richard Wagners Werke weisen in ihrem geistigen Gehalt vom „Holländer" bis zum „Parsifal" auch auf die

Überwindung der Welt als des Reiches des Diesseitigen hin; auch er kommt immer wieder auf das große Menschheitsthema zurück: die Überwindung des „Wahnes". Das wäre also ein Punkt, wo sich Elysarions Welt und die Wagnersche Geisteswelt berühren. Dies ist aber nur scheinbar der Fall; denn die philosophierenden Ausführungen des Herrn Dr. Mayer und die Bilder Herrn Kupfers sind zweierlei. Was dem unvoreingenommenen Zuschauer bei der Betrachtung dieser Bilder sofort auffällt, ist die Tendenz der Verwischung der beiden Geschlechter. Kupfer stellt weder Männer noch Weiber dar, versieht aber seine Gestalten mit allerlei Emblemen nicht ganz überirdischer Natur. Diese Gestalt trägt ein Strumpfband am nackten Bein, jene einen Schmetterling auf der Brust. Alle haben einen merkwürdigen, halb männlichen, halb weiblichen Körper, ohne aber etwa den Eindruck einer vom Sexuellen losgelösten Kunst zu vermitteln. Die nicht sehr ausdrucksvollen Gesichter erinnern oft etwas an das Antlitz „schöner" dekadenter Sünder; unwillkürlich denkt man an Oskar Wilde. Man atmet beim Beschauen dieser Bilder keine klare geistige Luft, man fühlt keine wirkliche Erhebung, und ich dürfte nur etwa einen großen Geist wie Michelangelo zitieren, und die ganze „Klarwelt" des Elysarions versinkt wie das Reich Klingsors vor der heiligen Lanze Parsifals.

Wenn man also den tatsächlichen Gehalt dieser Bilder betrachtet, fragt man sich: was hat Richard Wagners Kunst damit zu tun? Ist Wagner doch gerade der Künstler, der sowohl das Ewig-männliche als auch das Ewig-weibliche in seinen reinsten Formen dargestellt hat. Für ihn bedeutet Überwindung des Geschlechtlichen nicht Verwischung der Geschlechtsgegensätze. Im Gegenteil! Immer ist es der echteste Mann, der sich nach dem echten Weibe sehnt, und umgekehrt. Die Überwindung des Männlichen und des Weiblichen, die Überwölbung der Polaritäten fordert ja ein ausgeprägtes Bewußtsein davon. Ein weibischer Mann wird keine große Frau anziehen, und ein männisches Weib ist in den Augen des wirklichen Mannes ein Abscheu. Die Ursymbole von Weichheit und Güte, die in diesen beiden Polen des Lebens zum Ausdruck kommen, werden im Göttlichen vereinigt: in der Liebe. Die Überwindung der Geschlechter geschieht also im Unsichtbaren. Man könnte auch sagen: Mann und Weib sind hier auf Erden in der Welt der Kausalität wohl sichtbar, der wahre Mensch aber, die Überwindung von Mann und Weib, tritt nicht in Erscheinung. In jenem Reiche des Geistes, wo die Polarität aufhört, ist uns ein Wissen eigen: „göttlich ewiges Urvergessen", d. h. Vergessen der Erscheinungswelt, Vergessen von Zeit und Raum, Leben im wahren Sein, das keiner Gegensätze bedarf, um sich selbst bewußt zu werden. Das ist das Nirwana im wahren Sinn des Wortes, das nicht Nichtsein, sondern höchstes Sein bedeutet. Wagner hat in „Tristan und Isolde" dem Problem: Ewig-männliches — Ewig-weibliches endgültigen Ausdruck gegeben. Die Vereinigung der Liebenden erfolgt nicht in der sichtbaren Welt, weil der wahre Mensch unsichtbar ist. Das ist unser Glaube an die geistige Welt, an jenes Reich, das nicht von dieser Welt ist. Er hat mit der schwächlichen und ungesunden Kunst eines Elysarion nichts gemein.

R. Voßhart.

Besprechungen.

Edith Gräfin Salburg, Erinnerungen einer Respektlosen.

„Stark will ich sein, tapfer will ich sein!" — und fürwahr stark und tapfer in seinem Empfinden, in seiner Gesinnung wie in allen Lebenslagen, in Glück und Glanz wie in Not und Elend hat sich das prachtvolle Menschenkind bewährt, das diese Worte schrieb, in einem Werke, das zu den wertvollsten, inhaltreichsten und — deutschesten der gesamten Denkwürdigkeiten-Litteratur gehört. Denn diese „Erinnerungen" sind ein geradezu einzig Dastehendes: ein Bekenntnisbuch von geradezu leidenschaftlichem Wahrheitsdrang, ein Zeitdokument von unschätzbarem Wert, ein Kunstwerk, wie es eben nur eine dichterisch begnadete Frau, die wahrhaftig nicht „am Leben vorbei gelebt" — um einen Ausdruck von ihr anzuführen —, sondern es in seinen Höhen und Tiefen wirklich erlebt hat, zu gestalten vermochte. Eine Respektlose nennt sie sich — respektlos eben aus echter Religiosität, d. h. aus tiefster Ehrfurcht vor allem Wahren und Echten, vor allem Hehren und Edlen, respektlos darum aus tiefster Innerlichkeit gegenüber allem Schein, aller Lüge und Heuchelei, kurz alledem, was Ibsen die Lebenslüge genannt hat. Und die hohe Gesellschaftsschicht, der sie entstammte, gestattete ihr tiefe Einsichten in die Dekadenz der Hofkreise, zugleich aber enthüllte sich ihrem scharfen Blick die unter allem äußeren Schein verborgene ungeheure Tragik eines entrechteten Deutschtums, dessen Krone von dem Egoismus der Dynasten und Stände gelenkt, die größte nationale Völkertragödie in Europa aufgerollt hat, aufrollen mußte, weil eben der innere Niedergang der Dynastie unaufhaltsam einer Katastrophe zutrieb. — So wurde sie „respektlos" aus leidenschaftlichem Deutschbewußtsein, aus heißester Liebe zu ihrem Volke, dessen Verirrungen und verpaßte Möglichkeiten, dessen innere Werte und zerstörte Hoffnungen ihr hervorragend historischer Sinn in Einzelbildern erlebter Geschichte in geradezu erschütternder, jedenfalls immer spannender Weise darzustellen weiß. Denn mit diesem Tiefblick verbindet sich ein ganz außerordentliches Charakterisierungsvermögen. Was diese Frau anfaßt, wird Gestalt, wird Leben, gleichviel ob sie in die Tragik des Völkergeschehens hineingreift, Ereignisse, Persönlichkeiten, Zustände mit vollendetem Realismus skizzierend, oder Bilder aus dem Kleinleben des Volkes oder dem eigenen zeichnet, entzückende Miniaturen oft geradezu novellistischer Feinarbeit und vielfach durchleuchtet von einem köstlichen Humor, über denen die ganze liebenswürdige Anmut weiblicher Gestaltungskraft liegt. Eben daß sich ihre Frauennatur nirgends verleugnet, weder in der Art der Sicht — Frauen beobachten anders als wir — noch in dem echt weiblichen Empfinden, das von überquellender Herzensgüte ist, noch in dem feinen Gefühl für unwägbare Werte und rein stimmungsmäßig zu Erfassendes — all das gibt dem Werke noch einen ganz besonderen Reiz. Fast einem Romane von dramatischer Hochspannung gleicht der dritte Band, das Buch vom Krieg und Zusammenbruch, welch letzterer auch ihren wirtschaftlichen Ruin bedeutet und sie heimatlos macht. Die seelische Kraft, mit der sie ihr hartes Schicksal nicht bloß getragen, sondern gemeistert hat, ist wahrhaft adelig und bewunderungswert. Und da gereicht es uns zu besonderer Genugtuung, daß die tapfere Frau, die ihr früherer Verleger obendrein um den Erfolg ihrer Lebensarbeit betrogen hat, mit ihren Werken in dem tapferen Verlag des „Hammer" (Theo Fritsch), Leipzig, Aufnahme gefunden hat. Die Ausstattung ist vornehm, Ganzleinen und Goldtitel, der Preis des ganzen Werks in Kassette beträgt 25 Mk. Möchte es in keinem deutschen Hause fehlen!

Dr. Hermann Seeliger.

Ein vergessenes Reich und ein vergessener Großmeister deutscher Kunst.

Eine Besprechung von Ludwig Schemanns Schrift: „Martin Plüddemann und die deutsche Ballade".[1])

„Denn das wird sein: wir werden singen,
Bis Gott uns wieder liebt . . ."
Hans Schwarz.

Dieses deutsche Singen eines Plüddemann ist jubelnde Befreiung und stärkende Hoffnung, ist kräftige Entfaltung und kühnes Ergreifen, ist dahinstürmende Jugend und kämpfendes Heldentum, ist Gottvertrauen und Zukunft, ist Wiedergeburt für den einzelnen und das deutsche Volk! Mit diesem Gefühle legt man Schemanns warmherzige, lebendige und geistestiefe Schrift über „Martin Plüddemann und die deutsche Ballade" aus der Hand. Gründliches Wissen, scharfes Urteil und heiße Liebe zu dem Helden sind hier wie immer bei Ludwig Schemann glücklich gepaart. Da ist die deutsche Erde aufgeschürft, um Frucht zu bringen! Da flammt in unseren Herzen in trüber Notzeit ein goldenes Sonnenlicht auf! Und alle fahle Dämmerung und alles tötende Zwielicht der modernen Kultur, die raunen, daß Musik ein Ende wäre, ein „Spätling jeder Kultur", ein „Schwanengesang" (Nietzsche), ein müdes sich Neigen im Wandel und Sterben der Völker — sie sind verscheucht und wie ein wüster Traum gewichen. Wie Plüddemann „Volkers Nachtgesang" (Ballade von Geibel) gesungen hat, so tönt es in unserer Seele fort: „Der Tod schleicht draußen um. Schweb' hoch hinauf, mein Geigenklang, durchbrich die Nacht mit klarem Sang! Du weißt den Spuk von dannen zu bannen!" So ist Plüddemanns Balladengesang einer jener Rufe, die die Macht haben jene Nacht zu töten, die sich über das Werden unseres Volkes legen will. Schemann will ihn seinem Volke zurückgeben, das von Loewe noch etwas weiß, das aber Plüddemann erst kennen lernen muß. Im Weltkriege fehlten die deutschen Sänger. Doch ohne Herolde des Sanges kein wahres Leben und kein wirklicher Sieg! Der Ruf nach dem deutschen Balladengesang liegt wegen der Form und des Inhaltes dieser Kunst in der Luft unserer Zeit. Darum bergen die Plüddemannschen Balladen das Geheimnis eines morgenfrischen Erwachens, einer Gestalt des deutschen Geistes, einer Rüstung im Ringen unserer Gegenwart. Und die Worte Schemanns am Schlusse seiner Schrift sind in Wirklichkeit ihr in jeder Beziehung berechtigtes Leitmotiv und ihr Resümé:

„Wie die Ballade den Kern unseres Wesens wiedergibt, so auch wendet sie sich an den Kern unserer Nation: für diesen, für unsere Besten hat Plüddemann den ihr eigenen größeren, höheren Stil ausgebildet. So hängen auch ein etwaiger Wiederaufstieg Deutschlands und eine Wiederaufnahme Plüddemanns untrennbar zusammen: die Ballade müßte mit emporkommen, wenn wir selbst einmal wieder emporkämen." (S. 117.)

Was ist die Ballade? Ein Schauspiel ohne Bühne, eine Tragödie oder Komödie im kleinen Rahmen, ein Gemälde für das innere Auge, der Lyrik ebenso verwandt wie dem Drama, ja sogar „Keim, Kern und Auszug des Dramas", so analysiert sie Schemann im Geiste Loewes und Plüddemanns und der großen Balladendichter. In der Verbindung mit der Musik aber als Balladengesang eröffnen sich weite Ausblicke und neue nahe Verwandtschaften für diese Kunstform: die Verschmelzung des melodischen mit dem erzählenden Stile, der Wechsel von melodischem und Sprech-

[1]) Die Schrift ist erschienen in der bekannten Sammlung „Deutsche Musikbücherei" des Gustav Bosse Verlags in Regensburg. 170 Seiten mit einem Bildnis Plüddemanns. Preis: in Pappband ℳ 3.—, in Ballonleinen ℳ 5.—.

gesang, Erfassung von Poesie und Musik als untrennbarer Einheit. Die ideale Vollendung dieser Verbindungen weist mit Wesensnotwendigkeit auf Richard Wagners Musikdrama. Das ist der innerste Grund, warum — worauf Schemann in seiner Erkennung der Entwicklung aufmerksam macht — schon vor Wagner von Loewe in seinen Balladen das Leitmotiv, die natürliche Fortsetzung der motivischen Arbeit des klassischen Symphoniesatzes, übertragen auf Gesangswerke, zur Anwendung gebracht worden ist. Und nun hat Plüddemann jene Zusammenhänge zwischen Ballade und Musikdrama bewußt aufgegriffen und vertieft. Diese selbständige kunstschöpferische Arbeit Plüddemanns offenbarte sich aber nicht nur in dem eigenen Stil seiner Balladengesänge. Sie kam auch in seiner Wertung der Balladendichtung zur Geltung. Er greift nach den Meisterballaden, die hinausgehoben sind in die Sphäre des Reinmenschlichen, des Zeitlosen, des Sagenhaften, des Mythischen, des Legendären. Er hält sich an glaubensstarke verklärte Kunst, die sich im Wesenhaften der Seele und Natur, der Welt und der Völker bewegt. Darum hat er den Gesang für Meisterballaden von Bürger, Schiller, Goethe, Uhland und Fontane geschaffen.

Große Meister haben auch in der Kunst ihre Ahnen. Diese geistigen Zusammenhänge sind ein ewiges Gesetz der Welt. So sind Loewe und R. Wagner die großen Ahnen Plüddemanns. Das hat Plüddemann selbst dankbar erkannt. Er hat an Wagner besonders gerühmt, was auch eine Eigenschaft seiner eigenen Kunst geworden ist, „die unvergleichliche Plastik und Formvollendung seiner Musik, das scharf Umrissene, prägnant Deutliche seiner Gestaltung, endlich seine im Gegensatze zu allen seinen Vorgängern völlig fehlerfreie und korrekte Deklamation". Schemann hat diese geistigen Beziehungen scharf herausgearbeitet. Ein Kapitel über Loewe bildet den Eingang seiner Schrift. Die innere Verbindung Plüddemanns mit Wagner ist die fortdauernde Begleitung in seiner Darstellung. Aber Plüddemann war, wie Schemann immer unterstreicht, nicht nur der blanke Spiegel, der die Strahlen dieser großen Sonnen im Reiche der Kunst aufgefangen hat. Er ist eines jener leuchtenden Gestirne, das in ihm seine eigenen Bahnen gezogen ist und weiterhin kreisen wird. Der deutsche Balladengesang ist Loewes und Plüddemanns Werk. Es ist in der Schrift daran erinnert, die Ballade sei eine der ältesten germanischen Kunstbetätigungen. Der germanische Stamm sei der einzige der Welt, der die Kunstform der Ballade sein eigen nenne. Deren musikalische Fortentwicklung sei ein ausschließliches Werk der Deutschen. Gerade darum bedeutet dieser Balladengesang einen Gang und ein Wandern durch die Welten der deutschen Seele und des nordischen Geistes. In dem dritten Kapitel seiner Schrift läßt Schemann die wichtigsten Balladengesänge Plüddemanns an uns vorbeiziehen. Er würdigt Plüddemann erst als einen unserer allerbesten Lyriker („Russisches Lied"). Er schildert die von ihm vertonten Gedankendichtungen, so Papst Leos XIII. „Der Tod", Giesebrechts „Dantes Traum", Grisebachs „Arthur Schopenhauer", Kleists „Ode an die Preußische Armee". Er geht dann weiter auf die Balladen ein. Sie sind nach ihrem Vorwurf gegliedert. Den Anfang bilden die vaterländischen Balladen mit Stoffen aus der Geschichte, der Sage und der Märchenromantik sowie dem Rittertum. Darunter finden sich die beiden Gotenballaden: Platens „Grab im Busento" und Dahns „Jungdietrich", Rückerts „Alter Barbarossa", Uhlands „Graf Eberhards Weißdorn" und „Siegfrieds Schwert", Müllers „Vineta" und Geibels „Volkers Nachtgesang". Im Mittelpunkt der Wertung stehen die drei Großballaden „Des Sängers Fluch", „Der Taucher" und „Der wilde Jäger". Schemann nennt diese Balladengesänge Plüddemanns „Schöpfungen von reiner Großartigkeit, daß sie jeden Vergleich mit Loewe aushalten". In ihnen gipfle Plüddemanns gesamtes Schaffen.

Den Abschluß bilden Balladen, die allgemein menschliche Schicksale widerspiegeln, Legenden oder auch: Balladen im religiösen Gewande und Plüddemanns heitere Muse. Die ganze Balladenwelt ist ein deutscher Mikrokosmus. Sie umschließt unser Sinnen und Träumen, unser Denken und Ringen, unsere Lust und unser Leid, unsere Wunden und unser Wehe, unser Schaffen und unser Werk. Sie weiß unsere Gefahren, sie kennt unsere Wonnen und die Stürme unserer Seele, das Wallen unseres Blutes, das Gesetz unserer Art. In ihr erscheinen unsere inneren Gesichte, spiegelt sich unser Schicksal, leuchten unsere Sterne und schreckt uns unser Tod.

Dem deutschen Menschen ist so wenig wie seiner Landschaft das immer helle, sprühende Licht des südlichen Sonnenglücks zuteil. Er hat seinen gottgesegneten, jauchzenden Frühling und seinen in aller Farbenschönheit wehmütigen, todesnahen Herbst. Er erlebt das Reifen der Sommerzeit und das Sterben in den Wintermonden. Ein solches Schicksal ist auch Plüddemann geworden in den Kämpfen und Streben, Gestalten und Vollenden seiner Kunst. Die Tragik, den heroischen Pessimismus und die Erlösungsgnade in seinem Schaffen führt Schemann ergreifend nahe. Er hatte die Gaben, seine Balladengesänge selbst wie die alten Griechen, die schottischen Rhapsoden, die nordischen Skalden und die Minnesänger des Mittelalters ihre Epik und Lyrik ins Volk zu tragen, der Schöpfer einer Balladensängerschule zu werden und mit eigener Stimme die Seele seines Volkes zu entzünden. Eine tückische Krankheit raubte ihm dieses Gottesgeschenk. Aber unermüdlich wirkte er als Tonschöpfer, als Lehrer und Theoretiker des Balladengesangs und künstlerischer Denker und Schriftsteller. Alle diese Tätigkeit schildert Schemann. Er hat seiner Schrift eine kleine Auslese aus diesem Schaffen Plüddemanns beigefügt. Sie gibt uns ebenso einen Einblick in sein geistiges Ringen wie die beigegebenen Briefe Plüddemanns an Schemann in sein Seelenleben und sein Temperament.

Schemanns Darstellung von Plüddemanns Lebensgang, seinem künstlerischen Schaffen, seinen Werken und seiner geistigen Bedeutung ist vorbildlich nach ihrem Inhaltsreichtum, ihrem Aufbau und ihrer Darstellungsweise bei aller Schlichtheit der Sprache und Kürze der Fassung. Sie ist meisterhaft in dem liebenden Ergreifen und lebendigen Vor-Augen-Stellen des großen Künstlers Plüddemann. Darum sei dem greisen Meister Schemann, dem edlen und weisen Künder und Wegbereiter von Heroen der Menschheit, von Herolden seines Volkes, der gebührende Dank gebracht von dem jungen Geschlechte, in dem es selbst zu diesen Balladengesängen greift in der Hausmusik, bei den Feiern seiner nationalen Bünde, voran der Bayreuther Jugend, so wie er es selbst gewiesen hat.[2])

Dr. Hermann Bohnacker.

---

[2]) Eine auf Anregung von Hans v. Wolzogen während der Festspiele 1896 erfolgte Veranstaltung von Balladen-Vorträgen Plüddemanns gelang nach Schemann „dermaßen und war von solchem Erfolg gekrönt, daß Plüddemann die Stunden, während deren sie erfolgte, wohl als den Höhepunkt seiner künstlerischen Laufbahn betrachten konnte". — Warme Worte für Plüddemann hat Schemann auch in seinem prachtvollen Buche „Lebensfahrten eines Deutschen", seinen Lebenserinnerungen, gefunden (S. 197—204).

Breitkopf & Härtel bereiten einen Neudruck der 3bändigen Auswahlausgabe vor, worauf Subskriptionen sehr erwünscht sind; Anmeldungen mögen gerichtet werden an Herrn Prof. Dr. L. Schemann, Freiburg i. B., Maximilianstraße 22.

Aus der Werkstatt des Dramatikers.

Vom Vorhandensein des Buches, das die Entstehung des Rings behandelt, haben unsere Leser Kenntnis erhalten durch Hans von Wolzogens empfehlende und einführende Worte. Die Bedeutung dessen, was hier der Öffentlichkeit übergeben wurde, möge es rechtfertigen, wenn wir noch einmal der Ergebnisse gedenken, die Otto Strobel zutage fördert in dem bei F. Bruckmann erschienenen Werke: Richard Wagner; Skizzen und Entwürfe zur Ringdichtung; mit der Dichtung „Der junge Siegfried" (geh. 15 ℳ; geb. 18 ℳ; Vorzugsausgabe 50 ℳ).

Echt und einleuchtend verrät sich hier Art und Gebarung des Dramatikers. Nicht der Anfang, nicht der Knoten der Mitte, sondern das lösende Ende, die abschließende Folge trat als Erstes vor die Einbildungskraft des Dichters. Also für die Ringdichtung war der Ausgangspunkt Siegfrieds Tod, als Untergang des Edlen. In Euripides' Hippolytos wird der Sinn des Ganzen am Schluß in den Spruch zusammengefaßt: Der Adel deines Sinnes ward dein Untergang. So auch bei Siegfried. Ein dramatisches Geschehen von drei Akten wurde also zunächst (1848) entworfen. Bei einer Vorlesung erhob sich der Wunsch, auch aus der Vorgeschichte etwas zu erfahren. Flugs ging der Dichter daran, in einem Vorspiel die nötigsten Andeutungen zusammenzufassen. Bald wurden diese Prosa-Entwurfe in Verse umgegossen, und die Dichtung „Siegfrieds Tod" war vollendet (1850; 4 Niederschriften).

Auf dieses Werk und seine mögliche Vertonung beziehen sich die Schriften: „Das Kunstwerk der Zukunft" und „Oper und Drama". Ehe aber die musikalische Phantasie in Wallung geriet, mußte die Dichtung weiterbewegt werden. Im Mai 1851 erscheinen die ersten Eingebungen zum Jungen Siegfried. Strobel teilt sie mit. Der Vergleich mit der endgültigen Fassung ist äußerst anregend. Unmittelbar auf die ersten Aufzeichnungen folgt die Niederschrift des Prosaentwurfs, und im Juni 1851 die Übertragung in Verse. Beide Arbeiten sind Strobels Buche einverleibt. Vom spätern „Siegfried" ist auch die stabgereimte erste Dichtung „Der junge Siegfried" noch an vielen Stellen verschieden. Mit besonderer Freude begrüßen wir daher die erste vollständige Bekanntgabe der früheren Form, welcher der Wortlaut und die Schreibweise der Urschrift zugrunde liegen.

Den Sommer von 1851 benützte er dann noch zur Niederschrift der „Mitteilung an meine Freunde". Kurz vor der Rückkehr aus Albisbrunn nach Zürich berichtet er am 20. November in dem berühmten Briefe an Liszt schon von der Notwendigkeit, dem Jungen Siegfried — nach Anregungen aus dem dritten Akt — ein Drama „Die Walküre" und allem zusammen — nach Anregungen aus zweitem und erstem Akt — ein Vorspiel: Der Raub des Rheingoldes vorauszuschicken. Mit Anspannung aller Kraft bezähmt er die Lust, an der Musik zu arbeiten, die zu den ersten Dichtungen wild und gewaltsam hervorbricht. Ehe Wagner seine dichterischen Pläne Liszt mitteilte, hatte er schon die ersten Gedanken- und Bilderfolgen aufgezeichnet, und zwar, wie Strobel vermutet, zuerst zum Rheingold, dann zur Walküre.

Im Jahre 1852 formten sich dann beide Dichtungen, die wie Doppelsterne umeinander kreisten, in der Weise, daß das Rheingold aus Entwürfen zum Entwurf wurde (März 1852). Dann gestaltete sich ebenso der Prosaplan der Walküre im Mai 1852 aus den Skizzen des März. Was die stabgereimte Dichtung betrifft, so hatte umgekehrt wieder die Walküre (Juni 1852) den Vortritt vor dem Rheingolde, das September bis November des selben Jahres vollendet wurde. Noch vor Ende 1852 waren dann auch gewisse Umarbeitungen fertig, denen die beiden ersten Dramen unterzogen werden mußten. Im Februar 1853 erschien dann jener nur für Freunde bestimmte Privatdruck der ganzen Ringdichtung. Daß dann die Ver-

tonung zeitlich den umgekehrten Weg ging, das heißt mit dem Rheingold begann; daß sich nach Unterbrechung durch Tristan und Meistersinger die Kraft für den Abschluß des Siegfried-Dramas, für die Götterdämmerung aus reichster Erfahrung ins Unermeßliche steigerte, das gehört zu den seltenen, aber offenkundigen Erscheinungen, die eine Absichtlichkeit im Schicksal des Genies verraten.

Dem, was Strobel mitteilt und ausführt, folgen wir mit innerster Anteilnahme. Der Leser fühlt sich glücklich, daß er eines Besuchs in der stillen Werkstatt des Dichters gewürdigt wird. Er darf gleichsam ganz nahe hinzutreten und die handschriftlichen Blätter einsehen. Ihre Nachbildung hat der Verlag in dankenswertester Fülle und Sauberkeit ermöglicht. Sie sind ein schöner Schmuck des inhaltreichen Buches. Wir erleben auch die Einwirkung Jakob Grimms auf den Wechsel der Schrift: im Mai 1850 vertauscht Wagner die deutschen mit den lateinischen Buchstaben (in der Viertschrift der Dichtung „Siegfrieds Tod").

Was das bisherige Schrifttum zur Geschichte der Ringdichtung angeht, so werden von Strobel auch die Bayreuther Blätter von 1896 (Seite 211/232) gebührend erwähnt.

Dr. Karl Grunsky.

Aus alten und neuen Zeiten.

Die Aufnahme vergriffener Übersetzungen Donners in Reclams Universalbibliothek gibt uns Anlaß, die Aufmerksamkeit wieder einmal dem Altertum zuzuwenden. Für unsere ungeistige Zeit ist es kennzeichnend, daß die Theaterleitungen, die sich des Films und anderen wesensfeindlichen Wettbewerbs erwehren müssen, eine Erneuerung der alten Bühnenstücke, die doch einmal kommen muß, ausweichend hinausschieben. Gäbe es dem vaterländischen Sinne nicht Kraft und Nahrung, wenn wir Euripides' Vermächtnis, das einst Schiller aufgriff, die Aulidische Iphigenie, regelmäßig zu hören bekämen? In dem alles mitfortreißenden Ausbruch, der die Todesangst mit dem Entschluß der Aufopferung beendet, braucht man nur Hellas als Deutschland umzuhören, und die Begeisterung fürs Vaterland wirkt befreiend, weil sie aus widerstreitenden Gefühlen und Betrachtungen entspringt. Den tragischen Stoff aus der Ödipussage, den Aischylos in den „Sieben gegen Theben" behandelte, hat Euripides in den Phönikerinnen gestaltet; auch für dieses Drama suchte Schiller die Deutschen zu erwärmen. Ebenso ist der von August Wilhelm Schlegel nachgedichtete Jon einer Wiederbelebung wert. Euripides hat hier Jammer und Glück der Mutter, die ihr gotterzeugtes Kind verlor und sucht, mit tiefer Seelenkunde gezeichnet und in dem Knaben Jon, der als Tempeldiener aufwächst, eine Gestalt entworfen, deren Reinheit an den jungen Parzival Wolframs gemahnt. Eine gewisse Verwandtschaft hat Jon auch mit dem Hippolytos. Donner übersetzt in den Versmaßen der griechischen Urschrift und wahrt dabei der deutschen Sprache doch den natürlichen Fluß; es gelingen ihm Prägungen wie am Schlusse des Hippolytos: Der Adel deines Sinnes ward dein Untergang. Man wird an Wilhelm von Humboldts Spruch erinnert: Das Deutsche ist der Schlüssel der Menschheit. Nun hat Reclam an Stelle der bisherigen Übersetzungen anerkannt vortreffliche Eindeutschungen Donners seiner Sammlung einverleibt. Von Euripides liegen vor: Iphigenie in Aulis, Phönikerinnen, Jon und Hekabe. Ferner übersetzte Donner außer den Tragikern Homer und Pindar auch Aristo-

phanes. Aus dieser Sammlung übernahm der Verlag das bekannte Lustspiel „Die Ritter", das überzeitliche Geltung beansprucht, so verwickelt die Verhältnisse gewesen sein müssen, aus denen es hervorging. Der Satiriker durchschaute die Gefahren jeder Demokratie und ahnte das kommende Verhängnis; Athens Niedergang wird von erfahrenen Politikern der folgerichtig eintretenden demokratischen Verdorbenheit zugeschrieben. Für uns ist es jedenfalls ein Trost, daß die Litteraturgeschichte auch einen großzügigen konservativen Spötter kennt, dem der Beifall des Volkes zuteil wurde. Aus dem lateinischen Schrifttum übersetzte Donner Plautus und Terenz, Persius und Juvenal. Im Reclamschen Verlag finden wir seine Übersetzung des köstlichen Lustspiels Die Menächmen von Plautus: ein Stück der Verwechslungen, das unter andern auch Hans Sachs angeregt hat, und dessen Motive Shakespeare noch steigerte in der Komödie der Irrungen. Donner (1799—1875) gehörte zu jenem Geschlecht, dem die Vereinigung der Denkweise des Altertums mit der Liebe zum Deutschen natürlich und von selbst verständlich war. Dafür legt aber auch ein Halbjahrhundert später Zeugnis ab Hans von Wolzogen mit der Aischylos-Übersetzung, die gleichfalls bei Reclam erschienen ist.

Wir haben seinerzeit aus dem Verlage Ferdinand Dümmlers (Berlin) Dr. Wasserziehers Bücher zur deutschen Sprachpflege rühmend genannt. Jetzt können wir auf ein neues, eigenartiges Buch von W. Sturmfels hinweisen, das die Ortsnamen behandelt und in dem selben Verlag erschien (2. Auflage, 157 Seiten; geb. 5 ℳ). Der Verfasser hat sich einen Namen gemacht durch die Arbeiten über die Herkunft der Ortsnamen Hessens und Nassaus, des Kreises Wetzlar usw. Hier steckt er das Ziel weit höher: sein etymologisches Lexikon umfaßt die gesamtdeutschen, ja sogar die fremdländischen Ortsnamen, zusammen etwa 6000. Da haben Lehrer wie Lernende den willkommenen Genuß, das Wissen zu vermehren. Nicht in allen Fällen ist eine so klare Bestimmung zu erreichen, daß sie von allen gebilligt würde. Vielleicht empfiehlt es sich, später die deutschen von den andern Namen abzutrennen und beiderlei gesondert und erweitert zu verzeichnen. Übrigens sei betont, daß neben der sprachlichen Erklärung auch die erforderliche Sacherklärung dargeboten wird. Jedem, der Sinn für Erd- und Heimatkunde hat, wird das Buch zum vertrauten, unentbehrlichen Begleiter.

Die Welt des Abenteuerlichen meistert in seinem neuen Jugendbuche Leopold Weber: Njal, der Seher ist eine isländische Heldengeschichte, in welche auch die Einführung des Christentums mit hereinspielt. Der Seher ist in seinem Herzen ein Christ lauterster Art, sucht die unaufhörlichen Fehden zu schlichten, scheitert aber an den Leidenschaften der Menschen. In der Weise, wie er und die Seinen in den Tod gehen, liegt ein tapferer Einspruch gegen die Überschätzung irdischen Daseins; für die Jugend kann sich dieser Eindruck zu entsprechender Gesinnung auswirken. Das mit farbigen Bildern ausgestattete Buch (111 Seiten) kostet nur zwei Mark (Thienemanns Verlag, Stuttgart).

Über das, was zurzeit auf den deutschen Bühnen dargeboten wird, berichtet der zweite Band (1930) des Jahrbuchs „Das deutsche Drama in Geschichte und Gegenwart", herausgegeben von Dr. Richard Elsner (Verlag der Deutschen Nationalbühne, Berlin-Pankow; die gemeinnütziger Arbeit dieses Vereins macht es möglich, den Preis eines Buches von über 300 Seiten statt auf etwa 9, auf 5 ℳ anzusetzen). Erstlich findet der Leser hier in Berichten, Beurteilungen, Verzeichnissen schlechthin alles, was in letzter Spielzeit dramatisch ans Licht trat, und er kann sich ein Bild machen von der Überfülle, der allerdings in umgekehrtem Verhältnis innerer Wert entspricht. Sodann sind wichtig einige Abhandlungen und Arbeiten, die dem Gedanken der Nationalbühne greifbare Gestalt geben: sowohl

Bühnenvolksbund als Volksbühne rücken beiseite, sofern sie das Theater mehr weltanschaulich als künstlerisch versorgen. Vielleicht übersieht diese Stellungnahme doch zu sehr, daß es heute vor allem gilt, sich der zerstörenden Mächte zu erwehren. Dr. Hans Lebede gedenkt verständnisvoll der Sendung Bayreuths und des schweren Schlags, den für die Festspiele Siegfrieds Tod bedeutete. Nicht unterschreiben möchten wir, was Lebede über das Recht der Kürzung klassischer Dramen vorbringt. Denn offenbar ist dem Film der Begriff dramatischen Ablaufs entnommen, der ausgiebige Striche begründen soll. Was bei Preisausschreiben an Unfug geleistet wird, erfährt man aus einer hübschen Zusammenstellung; ihr fügen wir warnend das Bedenken hinzu, daß keine Macht der Welt Preisrichter hindern kann, sich ein Kennwort vorher zu merken, ehe der Preis überhaupt ausgeschrieben wird. Die Überfremdung der deutschen Bühne findet man im Jahrbuch mit unbestreitbaren Nachweisen belegt.

Von dem bekannten deutschen Vorkämpfer Max Bewer (1861—1921) ist das Hauptwerk in Prosa „Der deutsche Christus" leider oder glücklicherweise vergriffen; hoffentlich bringt der Goethe-Verlag bei Walther Kramer, Leipzig, bald eine neue Auflage heraus. Einen Begriff von der Art und Kraft seiner dichterischen Sprache geben die Sammlungen (des selben Verlags) Hundert Lieder (brosch. 1 ℳ) und Göttliche Lieder (geb. 3 ℳ). Für Max Bewer traten Peter Rosegger, Hermann Kluge (der Germanist) und Henry Thode ein; die beiden Letzteren erachteten den Dichter des Nobel-Preises für würdig. — Auf Vierzig Jahre Dienst am Deutschtum kann J. F. Lehmanns Verlag in München zurückblicken: Rechenschaft davon legt ein bildgeschmücktes Heft von 64 Seiten ab, in welchem die Entwicklung des Verlags beschrieben wird. Kleine Anfänge wurden vom Glück begünstigt, und das Herrliche war, daß die Erfolge des ärztlichen Fachschrifttums dem Aufbau und Ausbau all jener Erscheinungen dienten, die den vaterländischen Kampf ermöglichen halfen; dieser Kampf wurde auch unliterarisch durch allerlei namhafte Zuwendungen gestärkt. Mit der Gründung der Zeitschrift „Deutschlands Erneuerung" ist Chamberlains Name für immer verknüpft. Die allgemeinste Beachtung erzwang sich der Verlag mit der Werbung für den Rassegedanken. Wir erinnern an das Eintreten für den von der Notgemeinschaft im Stich gelassenen Gobineauforscher Ludwig Schemann, sowie an die Werke von Dr. Hans Günther, der jüngst in Jena, Dank Thüringens gesunder Politik, als Universitätsprofessor einzog — ein Erfolg der deutschen Sache, der uns hoffen läßt! Die bekannteste Arbeit Günthers, seine Rassenkunde des deutschen Volkes, erlebte dieses Jahr die 14. Auflage (45. Tausend; geh. 12, geb. 14, in Halbleder 18 Mark; 509 Seiten mit 29 Karten und 564 Abbildungen). Auch diese Ausgabe ist dem neuesten Stande der Forschung entsprechend umgearbeitet. Zu den vier Grundtypen der nordischen, westischen, dinarischen und ostischen Rasse kamen schon früher die Studien über eine ostbaltische und fälische Rasse; jetzt treten Nachweise einer sudetischen Rasse hinzu. Die anthropologischen Feststellungen werden ergänzt und gekrönt von geschichtlichen und zeitgeschichtlichen Betrachtungen, die auch der Zukunft den rechten Weg weisen. Der reiche Bildstoff erlaubt dem Leser jede Nachprüfung des Textes. Wir freuen uns, daß es Günther durch seine wissenschaftlichen Leistungen wie durch seine warmherzige Darstellungsweise gelungen ist, den Sinn für Volksart und Volksgesundung in weitesten Kreisen so zu wecken, daß er kommende Geschlechter und künftiges Geschehen irgendwie lebendig beeinflussen wird.

Ebenfalls bei Lehmann in München ist ein erfolgreiches Buch von Professor Philipp Lenard, dem berühmten Physiker, erschienen: Große Naturforscher. Im vierten Stücke des 52. Jahrgangs (1929) haben wir die erste Auf-

lage angezeigt. Nun liegt schon die Neubearbeitung vor, ein Zeichen, wie begierig das Werk entgegengenommen wurde (332 Seiten, mit 70 Bildnissen; geh. 10, geb. 12 ℳ). Wir wollen bei dieser Gelegenheit über Lenard selber etwas mitteilen. Der Allgemeinheit leider immer noch so gut wie unbekannt ist die Tatsache, daß Lenard auch ein wesentlicher Anteil an der Entdeckung der nach Röntgen benannten Strahlen gebührt. Mag die Zukunft noch nähere Aufklärung bringen, soviel steht jedenfalls heute schon fest: Lenard war in seinen berühmten Forschungen über die Kathodenstrahlen eben an dem Punkte angelangt, an dem die Entdeckung der „Hochfrequenzstrahlen" notwendig hätte erfolgen müssen, als ihn äußere Umstände, besonders auch Mangel an Mitteln, zwangen, seine Versuche einzustellen. Inzwischen hatte er (damals Privatdozent) die entscheidend gewordene neue Röhrenform in bester Ausführung an Röntgen vermittelt, der damals Ordinarius und als solcher Vorstand eines gut ausgestatteten Institutes war. Inbetreff der weitern Entdeckungsgeschichte hat sich Röntgen zeitlebens recht schweigsam verhalten. Sein Ruf als eines gewissenhaften Versuchsleiters soll nicht geschmälert werden. Aber andererseits ist es auch Pflicht, einem deutschen Naturforscher wie Lenard die Ehre zu geben, die ihm gebührt, und dies um so mehr, als man gegenwärtig von gewisser Seite aus unsachlichen Gründen, aber auch mit ersichtlichem Mangel an Sachkenntnis bestrebt ist, die hervorragenden Verdienste dieses Gelehrten herabzusetzen. Als Hauptquelle vergleiche man Lenards Nobelvortrag „Über Kathodenstrahlen", erschienen bei de Gruyter, 2. Aufl. 1920 (man sehe z. B. S. 26—28, 7 bis 8 und 120).

Dr. Karl Grunsky.

Im Banne der Meister.

Es ist uns eine Freude, die weihnachtliche Umschau mit einem Buche beginnen zu können, das in sich selber und durch seinen Gegenstand große Bedeutung hat. Es ist Johann Sebastian Bach gewidmet. Oft peinigt uns der Widerstreit zwischen seinem wenig beachteten Dasein, zwischen der Armut, die er den Seinigen hinterließ, und der eitlen Vielgeschäftigkeit, mit der er heute umworben wird. Vorliegendes Buch aber hat nichts von der Selbstgefälligkeit, mit der man jetzt als Künstler oder Wissenschaftler um den Großen herumzuschwärmen pflegt. Es ist geschrieben von einer Frau, die ihre Begeisterung durch zeitgenössischen Widerhall belebt: Die kleine Chronik der Anna Magdalena Bach reiht die Eindrücke seiner zweiten Frau aneinander. Eine Dichtung, die uns tief ergreift und innerlichst fesselt! Alles Geschichtliche hält der Nachprüfung stand und gibt der Darstellung die Kraft des Echten. Wohltuend berührt, daß keine altertümelnde Sprache Echtheit nur vortäuschen will; ebenso, daß keine Überspannung in moderner Weise zu reizen sucht. Der Ausdruck fließt natürlich und spiegelt den seelischen Zustand der Lebensgefährtin, die um die Größe des Mannes weiß, die seine Eigenart, seine Gewohnheiten genau kennt. In dieser Darstellung durchleben wir das Schicksal und das Werk des Meisters mit unerhörter Lebendigkeit. So schön und zwingend ist über den Thomaskantor selten geredet worden. Wir zweifeln nicht: diese Gabe wird sich einbürgern und kann Bach viele neue Jünger zuführen. Der Druck ist deutsch; der Preis im Verhältnis zu Umfang wie Ausstattung sehr mäßig (6 ℳ 50 in Geschenk-Ganzleinen; 300 Seiten Text; 16 Seiten mit Bildnissen und Nachbildungen; Verlag Koehler und Amelang, Leipzig).

Wer sich das Bayreuther Festspiel-Erlebnis nach seinen Wirkungen klären und befestigen will, greife zu dem Bändchen „Musik und Theater" von Hans von Wolzogen, das bei Gustav Bosse (Regensburg) in der Sammlung „Von deutscher Musik" erschienen ist. Da findet man Gegenwartsfragen wie „Illusionsbühne und Idealdrama" aus reifer Erfahrung heraus beraten und entschieden. Versenkt man sich in die Aufsätze aus der Zeit während und vor dem Kriege, so staunt man, wie der Verfasser auch für geänderte Verhältnisse Recht behalten hat. Das lebendige Band zwischen Volk und Kunst bindet und bildet immer nur die geniale künstlerische Persönlichkeit; das ist einer der folgereichen, ergiebigen Grundgedanken, die Hans von Wolzogen in diesen mannigfachen, doch einheitlich gestalteten Ausführungen entwickelt. In der gleichen Sammlung Gustav Bosses gab neuerdings Friedrich Klose, der bekannte Tonsetzer, ein Bändchen über „Bayreuth" heraus, in welchem er Eindrücke und Erlebnisse aus dem Parsifal-Jahre 1882 schildert. Der Zwanzigjährige konnte damals, an Stelle seines Vaters, nach dem Grale pilgern, begeistert und empfänglich, wie es der Jugend ansteht. Gerade die ersten Eindrücke, wie sie dem Neuling auftauchen, der den weitschichtigen Stoff noch nicht beherrscht, haben für den Leser einen eigenen Reiz. Unter manchen hübschen Bemerkungen erwähnen wir, wie der junge Klose die Wandeldekoration auffaßte: der Reine nähert sich mehr oder weniger unbewußt seiner höheren Bestimmung; diese kommt ihm gewissermaßen entgegen. Ohne daß der Titel des Büchleins aufmerksam macht, enthält es auch bedeutsame Erinnerungen an den Symphoniker Anton Bruckner, der damals in Bayreuth weilte und von seinem Meister rühmte, wie er ihm Stütze und Trost auf seinem Leidenspfade sei. Da kommt denn viel Eigentümliches zum Vorschein, was zur Lebensbeschreibung Bruckners beiträgt; so auch Levis Härte, die allerdings später wieder gutgemacht wurde. Was Klose über das Bayreuth der jüngsten Zeit äußert, ist uns teilweise nicht recht verständlich. Im übrigen wird man seine Rückblicke schon deshalb gern genießen, weil sie in vergangene, zweifellos edlere Tage heimführen. Welch ungeheurer Wechsel sich mit dem deutschen Theater vollzogen hat, verrät sich in dem staatlich und polizeilich geschützten Negerstück „Schatten über Harlem". Die Stuttgarter begehrten auf. Aber geschehen ist geschehen. Der Kurs bleibt der selbe. Das Heil kommt von Moskau.

In die Vorkriegszeit, als der Staat noch nicht die Unsittlichkeit und die Zerstörungswut beförderte, versetzt auch ein neues Buch des uns wohlbekannten Gobineau-Forschers Ludwig Schemann. Nicht in der Richtung der Rassenkunde liegt diesmal sein Thema, sondern es berührt sich auf dem Boden der Musik mit dem großen Werke über Cherubini. Der unermüdliche, vielseitige Gelehrte hat nämlich enge Beziehungen zu Martin Plüddemann gepflegt. Schon vor zwei Jahren war seine Arbeit über den neuen Meister der deutschen Ballade fertiggestellt; die Zeitverhältnisse haben den Druck verzögert. Nun ist das Buch endlich flügge geworden und nimmt hoffentlich seinen sichtbaren Aufstieg, wie die Kunst Plüddemanns selber. Deutliche und mannigfach gewobene Zusammenhänge verknüpfen sie mit Bayreuth. Wagner und den werdenden Festspielen war Plüddemann mit glühender Begeisterung und unermüdlicher Teilnahme zugetan. Innerliche Verwandtschaft verband den Tonsetzer mit Karl Loewe, dessen Ursprünglichkeit seinerseits wiederum der Bayreuther Meister durchschaute. In den Bayreuther Blättern sind die volkstümlichen Kräfte, die in der neuen Ballade liegen, zeitig erkannt und gewertet worden. Plüddemann hat aufs schönste ergänzt, was uns Loewe gegeben hatte. Alles dieses ist bei Schemann in wohlbegründeter Darstellung zu lesen. Der Abschnitt über Loewe stellt uns auf den geschichtlichen Boden; überall

strebt die Beurteilung nach gerechtem Abwägen. Zur Kenntnis nehmen wir, daß Zelter auch gegen Loewe eingenommen war; womit die Reihe der Verkennungen schloß, die sich bei Goethe auswirkte. Was Plüddemann und die Gegenwart betrifft, so stehen die Aussichten nach Schemanns Beobachtungen nicht hoffnungslos. Denn im Konzertleben, das einzelnen Anregungen zugänglich bleibt, ist die Fremdherrschaft noch nicht in gleicher Weise mächtig, wie am Theater, das durch Ministerien und Parlamente nach links regiert wird.

So lebt auch im musikalischen Schaffen, das uns umgibt, neben allem Giftigen noch manches quellfrisch Gesunde. Mit Plüddemann zusammen dürfen wir einen zeitgenössischen Tonsetzer nennen, der auch Bayreuth nahesteht: Ferdinand Pfohl in Hamburg, den Schöpfer der erfolgreichen Turmballaden (Werk 14, Universaledition, Wien). Gesänge wie „Die Zeit" und „Das versteinte Gesicht" (Nr. 2 und 4) werden überall großen Eindruck machen. Weiter denken wir, wenn uns unverfälschte Kunst vorschwebt, an Karl Bleyle, den Schwaben, und Franz Philipp, den Alemannen. Verschiedene Naturen, aus unterschiedlicher Umwelt hervorgegangen, bekunden doch beide den echten Musiksinn, der den modernen Brandungen trotzt. Von Bleyle nennen wir als Einzelheit den „Blumenstrauß" (Kistner, Leipzig): zehn Lieder nach Dichtungen des wundervoll natursinnigen Christian Wagner („Kannst du wissen, ob von deinem Hauche nicht Atome sind am Rosenstrauche?"). Von Philipp das reizende Lied an Hans Thoma, das der Maler mit einem farbigen Bilde, nämlich dem Wunderhornknaben geschmückt hat. Oder die Folge kernfrischer Alemannischer Lieder für Männerchor aus „Madlee" von Hermann Burte; beides im Verlag Schultheiß, Stuttgart. — Der Neuausgabe aller Klaviersonaten Schuberts, die wir voriges Mal erwähnten, sind wieder drei Hefte zugewachsen, nämlich die Nummern 6 bis 8 (Werkzahl 147, 164, 122). Der Herausgeber, Prof. Walter Rehberg, bewährt sich als Kenner und Erzieher, dem sich der Spieler gern anvertrauen darf. Die ganze Ausgabe ist auf 18 Hefte angelegt, von denen jetzt über die Hälfte (1—9; 14) vollendet vorliegt. Den Verlag hat Steingräber in Leipzig.

Ferner machen wir wieder auf die musikalische Erziehungskunst eines Walther Howard aufmerksam. Er verfügt jetzt über eine Zeitschrift „Auf dem Wege" (Verlag für Kultur und Kunst, Berlin-Hermsdorf). Ihr Herausgeber will Verirrte zu Gott und Vaterland zurückführen und scheint dies mit Besonnenheit und Entschiedenheit zugleich anzustreben, wie z. B. die Beurteilung der fragwürdigen Musiknummer der „Böttcherstraße" (Bremen) zeigt. In jenem Verlag ist auch die neueste Erziehungsschrift von Walther Howard erschienen. Sie führt den bescheidenen Titel: Grundübungen für Klavier, gibt aber damit eine fein durchdachte, sinnvolle Anweisung, deren geschlossener Plan die Einbildungskraft des Spielers nicht lähmt, sondern ins Freie beflügelt. Auf jeder Stufe des Könnens wird der Leser aus dieser Schrift Gewinn ziehen.

Gerade vor Drucklegung dieses Heftes kommt noch Kunde vom Erscheinen des Meistersingerbuches von Universitäts-Professor Dr. Alfred Lorenz in München. Es ist der längst erwartete dritte Band des Gesamtwerkes „Das Geheimnis der Form bei R. Wagner". Bisher sind die Arbeiten über Ring und Tristan veröffentlicht, deren grundlegende Bedeutung allgemein anerkannt ist. Den Verlag hat Max Hesse in Berlin. Wir besprechen die Neuerscheinung im nächsten Heft.

Sonderbar berührt ein neues, bei Cotta in Stuttgart erschienenes Buch von Hans Joachim Moser (193 Seiten; Büttenumschlag 5 ℳ, in Ganzleinen 7 ℳ). Es will eine Gesamtübersicht, gleichsam aus der Vogelschau, über alle erreichbaren Zeiten geben, als „Epochen der Musikgeschichte", wie sie sich dem heutigen

Erkennen und Empfinden darbieten. Man wird dem Altertum und Mittelalter, die beide weniger gekannt sind, in Mosers Schilderung gerne nähertreten. Was aber dann kommt, das bringt jedem, der vom Geschichtsschreiber Denk- und Urteilskraft erwartet, schwere Enttäuschung. Die einflußreiche Stellung des Verfassers darf uns nicht bewegen, seinen kindlichen Betrachtungen das Wort zu reden. Bayreuth spielt in diesen „Epochen" keine Rolle. Meyerbeer und Berlioz, Liszt und Wagner haben „zum Teil geniale Talente"; sie „üben ihre Kunst auf einem von Berufspflicht und gesamtmenschlicher Bindung abgedrängten Felde heißer Fieberinspirationen, als gesonderten Artismus, als ein tragisches L'art pour l'art."

Umgekehrt geht es dem Bayreuthisch Gesinnten mit einem Buche des bekannten Paul Bekker: Das Operntheater (132 Seiten; 4 ℳ 60; geb. 5 ℳ 60; Verlag Quelle und Meyer, Leipzig): er nimmt es, zumal Leo Kestenberg die Patenschaft vertritt, mit berechtigtem Mißtrauen zur Hand, um erstaunt zu bemerken, daß er den wesentlichen Punkten zustimmen kann, weil Paul Bekker von der modernen Bewegung zur Ästhetik der Meister abrückt; vermutlich sind ihm sowohl Ziel- und Planlosigkeit als Unkraft und Mißerfolg der Bolschewiken unerträglich geworden. Genau wie Hans Pfitzner, der Tondichter, gibt der vielbewanderte Schriftsteller und Kritiker den Leitsatz aus, man solle Wagner so aufführen, wie das Werk es verlange; auch im Abschnitt vom „Betrieb" der Oper wird das öffentliche Gewissen zum Dienste am Werk aufgerufen. Damit treten die Vorrechte des Spielleiters und des Bühnenbildners in die sachlich gezogenen Schranken zurück. Auch die Forderung, daß eine Theaterleitung von Einem Willen geführt werde, nicht von der Mehrheit aller Beteiligten, knüpft an die gute Überlieferung der Vorkriegszeit an. Sehr zutreffend ist die Beurteilung der gegenwärtigen Musikkritik. Wenn uns manche Begründung auch nicht stichhaltig erscheint, so sind doch Ergebnisse und Gesinnung ganz entschieden auf der Seite deutscher Meinung, namentlich was die Wertschätzung der Persönlichkeit betrifft. Nachdem wir früher vieles an Paul Bekker auszusetzen hatten, müssen wir diesmal anerkennen, daß sein Buch den Ernst und guten Willen dessen verrät, der mit seinen Kenntnissen der Wahrheit und der höheren Entwicklung zu dienen strebt.

Dr. Karl Grunsky.

Gerold von Gleich.

„Einstein's Relativitätstheorie und physikalische Wirklichkeit".
(Verlag J. A. Barth in Leipzig, 1930.)

Endlich einmal ein in den „Feinheiten" der heutigen „Mathematik" und auch in den Rechenweisen der Astronomen bewanderter Mathematiker, der außerdem aber auch Sinn für Wirklichkeit — für W a h r h e i t — sich bewahrt hat! Er untersucht die genannten, noch immer — mit allerdings schon zu verdächtiger Eifrigkeit — hochgepriesenen Theorien sowohl auf ihre mathematische Begründung hin, als auch auf ihre Übereinstimmung mit der Wirklichkeit. Das Ergebnis ist vernichtend. Es besteht hierin Übereinstimmung mit meinen früheren, von anderen Seiten her angreifenden Untersuchungen über diese „Theorien". Es bleibt der Eindruck einer spitzfindigen Zusammenstoppelung von vorher schon Bekanntem mit unzutreffenden Zutaten zu einem mathematischen Spaß höherer Ordnung übrig. Das kann freilich bei den vielen heute obenan befindlichen Mathematik-Künstlern Gefallen finden; mit Naturforschung, mit dem Wahrheitswillen der großen Forscher, auf deren Ergebnissen da getanzt wird, hat es nichts zu tun. Bezeichnend ist es übrigens, daß keiner der Professoren der Mathematik oder der „Theoretischen Physik" und der Astronomie die Gründlichkeit und Einsicht aufgebracht hat, die in diesem Buche steckt. Ein alter Generalstäbler aus dem großen Kriege ist es — sein Erinnerungswerk „Vom Balkan nach Bagdad" (Scherl 1921) lehrt Näheres —, ein unabhängiger, unabhängig denkender Mann, dem an der Geltung bei „Akademikern" und bei der „großen Presse" nichts liegt, welchem hier die Aufklärung zu danken ist.

Das Buch ist in seinen Hauptgedankengängen auch ohne besondere mathematische Ausbildung verständlich; es wird allen, die Wahrheit und folgerichtiges Denken lieben, Freude machen, und deshalb habe ich hier davon geschrieben.

Philipp Lenard, Heidelberg.

Bayreuth und Draußen.

Allgemeiner Richard Wagnerverein.

Der Sitz der Zentralleitung befindet sich seit der letzten Hauptversammlung in Würzburg. 1. Vorsitzender Herr Oberregierungsrat Pracher. Stellvertretender Vorsitzender Herr Universitätsprofessor Dr. Lubosch, Schatzmeister Herr Bankdirektor Günthert, Schriftführerin Frau Bürgermeister Schöneberger, sämtlich Mitglieder der Zentralleitung. Ohne Mitglied der Zentralleitung zu sein, ist als juristischer Beirat Herr Finanzgerichtsdirektor Dr. Heydrich vom Vorstande des Würzburger Zweigvereins dem geschäftsführenden Ausschuß beigetreten. Der Zentralleitung gehören außerdem an: die Herren Köchert (Wien), Preu (Bayreuth), Prüfer (Leipzig), v. Puttkamer (Stuttgart), Wieger (Braunschweig), v. Wolzogen (Bayreuth), Zenker (Leipzig). Die neue Geschäftsstelle hat ihre Arbeiten nunmehr aufgenommen, nachdem die Uebergabe der Vereinsakten im Laufe des Monats Oktober erfolgt ist. Es wird bereits jetzt darauf hingewiesen, daß die nach § 13 der Vereinssatzungen erforderliche Hauptversammlung auf Freitag den 31. Juli 1931 nach Bayreuth einberufen werden wird.

Sendungen an die Zentralleitung sind bis auf Weiteres zu richten an die Anschrift der oben genannten Schriftführerin, Würzburg, Ludwigstraße 1½.

Aus den Vereinen.

Bayreuth. A. R. W.-V., R. W.-Verband deutscher Frauen, Bayreuther Bund der deutschen Jugend. 31. 10. Gedenkfeier für Siegfried Wagner: Fahnenschwur (Männerchor der Lehrerbildungsanstalt, Leiter Herr Prof. Pöhlmann), Gedächtnisrede des Herrn Prof. Ludwig Hartmann, H. v. Wolzogen, Drei Siegfriedgedichte (Frau Marie Richter), S. Wagner, Violinkonzert (Herr Prof. Schmidt, Herr Prof. Reinhardt).

Berlin. W.-Jugendbund. 22. 10. Gedenkfeier für Siegfried Wagner: Siegfried-Idyll, bearbeitet von Prof. Alfred Priegsheim für Kl. und Streichquartett (Zacher, Trambowski, Braun, Garavello), Vorspruch. H. v. Wolzogen: „Auf der Schwelle", drei Siegfriedlieder. Gedenkworte (Kammers. Karl Braun), Ballade der Urme a. „Bruder Lustig" (Frau Dorothea Dumont), „Glaube", Vorspiel zum „Heidenkönig", Gedenkworte des stud. theol. Herbert Müller, Wittichs Sonnengesang a. „Banadietrich" (Torsten Rolf), „Von Reinharts junger Liebe" a. „Herzog Wildfang" (Werner Bartholdy), Trauerklänge a. d. „Götterdämmerung" in der Bearbeitung des Prof. A. Pringsheim (wie oben). Am Flügel: Herr Kapellmeister Carlo Walther. — 12. 11. Wolzogenfeier. Sammartino, Sonate in D-dur für Cello u. Kl. (Hellmut Zacher). Vortrag des stud. theol Herbert Müller. H. v. Wolzogen, Wagnerianischer Hymnus, Bayreuther Reime, Gedichte aus „Unsere lieben Tiere" (stud. phil. Erwin Falkenberg). Gluck, Arioso aus „Orpheus und Eurydithe"; Max v. Schillings; die Nibelungen; R. Strauß, Morgen; K. Trunk, unsere Blüten (Frau Dorothe Dumont), J. S. Bach, Arie; Rameau, Rigaudon (Helmut Zacher, Cello). Am Flügel: Herr Kapellm. Carlo Walther.

Berlin. Die Electrola-Gesellschaft und der Richard Wagner-Verband Deutscher Frauen Ortsgruppe Berlin gaben am 11. Dezember einen Mozart-Wagner-Abend unter Leitung der Vorsitzenden Frau Frida Witte; gleichzeitig: Ausstellung von Bildern von Franz Stassen aus der Welt der Musik.

Danzig. Bayr. Bund der deutschen Jugend. 4. 12. Gründungsveranstaltung. Festwiese a. d. „Meistersingern". Vortrag: Die deutsche Jugend und der Bayreuther Gedanke, mit Lichtbildern. Wach auf-Chor a. d. „Meistersingern".

Darmstadt. R. W.-Verband deutscher Frauen. 22. 11. Cosima-Siegfried Wagner-Gedächtnisfeier. S. Wagner, Violinkonzert (Herr Buddenhagen); die fünf Wesendonck-Gedichte (Frau Hesse); Gedächtnisrede von Herrn Dr. Kulz; Brünnhildes Schlußgesang (Frau Hesse). Am Flügel: Herr Simon. — 8. 12. Zum Vortrag gelangten Lieder von Schumann, Brahms, Liszt, Cornelius (Weihnachtslieder) durch Frau Hauck u. Frl. H. Groß; zwischen den Gesängen: Gedichte von Rilke, Klabund, A. Holz, Hölderlin und die Ring-Erzählung aus „Nathan dem Weisen". Diese Vortragsfolge war in letzter Stunde durch Absage des erkrankten Herrn Herrmann, anstelle von Wagnerischen Jugendkompositionen, nötig geworden. Der Vortragende war Herr Keim vom Hessischen Landestheater.

Eisenberg. Am 27. 11. 30 begann unsere Ortsgruppe mit den musikalischen Darbietungen im neuen Geschäftsjahre. In liebenswürdigster Weise stellte Frau Fabrikant Singer ihre Räume zur Verfügung. Der Abend war als Gedenkfeier Siegfried Wagners gedacht. Herr Rektor Eismann sprach nach einleitenden Worten unserer verehrten Vorsitzenden, Frau von Schroedel-Siemau, über Siegfried Wagner, sein Wirken und Schaffen. Im zweiten Teil brachte uns Frau Dahlke-Kappes, Halle, Stücke aus Banadietrich, Heidenkönig, Kobold und Sonnenflammen zu Gehör. Die entsprechenden Erläuterungen gab wieder Herr Rektor Eismann. Die Begleitung auf dem Flügel hatte wieder Frl. Schale übernommen, der von der Ortsgruppe aus besonderer Dank ausgesprochen wurde.

Görlitz. Bayr. Bund d. d. Jugend. Nov. 1930. Vortrag über den Zweck und die Bedeutung des Bundes von Herrn Oberpostsekretär Menzel; danach Aussprache über innere Vereinsangelegenheiten.

Graz. R. W.-V. 31. 10. 30. Gedenkfeier für Siegfried Wagner. Gedenkrede des Herrn Dr. Otto Hödel. Siegfried-Idyll, vorgetragen von Dr. Wilhelm Kienzl und Hofrat Dr. Josef Marx; Wanderer und Mime aus „Siegfried" (Herr Konzertsänger Jul. Egger, Herr Opernsf. Karl Koß; die Heldentrauerklänge aus der „Götterdämmerung" (Herr Dr. W. Kienzl).

Hamburg. 171. Ver.-Abd. 17. 10. Gedenkworte für Siegfried Wagner von Dr. F. Glage. S. Wagner, Violinkonzert, Werke von Mahler und R. Strauß (Gertrud Rothe Kl., Hertha Kahn Violine, Lilli Neller Gesang, Hannele Siemann Begleitung). — 172. Ver.-Abd. 14. 11. Geburtsfeier lebender deutscher Dichter: Fritz Kaufmann, Robert Kahn, Hans Hermann, Felix Woyrsch (Gertrud Vermehren Kl., Hanne Hömke Gesang, Franz Vermehren Violine, Ed. Wellenkamp Cello). — 9. 12. Wohltätigkeitskonzert zum Besten armer Witwen und Kinder zur Weihnachtsbescherung: Werke von Mendelssohn, Schubert, Brahms, de Palla, Wolf-Ferrari. (Jan Gerstenberg Violine, Hanni Gerstenberg Gesang, am Flügel Ernst Haack.)

Heidelberg. Das Landestheater im Verein mit dem Bayreuther Bund der deutschen Jugend. 1. 11.: Siegfried Wagner-Gedenkfeier, nach Bayreuther Vorbild: Siegfried-Idyll; S. Wagner, Vorspiel zum „Friedensengel", „Glaube", Zwischenspiel a. d. „Heidenkönig"; Heldentrauerklänge a. d. „Götterdämmerung". (Das Orchester des Landestheaters unter Josef Krips und Rudolf Schrag). Dazwischen: Ansprache des Vorsitzenden der Ortsgruppe des Jugendbundes, Herr Chr. Lorenz, über S. Wagner, der einen Teil seiner Studienzeit in Karlsruhe verlebte.

Leipzig. Bayreuther Bund der deutschen Jugend e. V. Ortsgruppe Leipzig. 7. Mai: Fortsetzung der Vortragsreihe „Deutsche Lyrik in Wort und Ton": Das 19. Jahrhundert. Vortrag: Dr. phil. Siegmund Skraup, Gesänge: Edith Seltmann-Haßelmann, Dora Schmidt-Rudolph, Fritz Angermann, am Flügel: Albrecht Linke. Vortragsfolge: Gesänge von Mendelssohn-Bartholdy, F. Weingartner, Robert Franz, Wilhelm Berger, Arnold Ebel, Richard Wetz, Richard Strauß, Alfred Heuß, Johannes Brahms, nach Gedichten von: Eichendorff, Lenau, Hebbel, Gottfried Keller, Fontane, Liliencron, Klaus Groth. — 29. Juni: Kunsthistorischer Ausflug nach Wechselburg. Führer: Studienrat Kunsthistoriker Karl Raimund Anders. Besichtigung der berühmten Schloßkirche aus dem Mittelalter, Besuch der Rochsburg als weltliches Gegenstück zur Sakralkunst Wechselburgs, Fußwanderung nach Penig, der schönsten Strecke des Muldentales. — 13. Sept.: Hauptversammlung, Begrüßung, Gedenkworte für Frau Cosima Wagner und Siegfried Wagner, Jahresbericht, Bücherverteilung an Helfer und Helferinnen, Kassenbericht, Bericht über das Bundesfest und Hauptversammlung in Bayreuth, Winterarbeit 1930/31, Verschiedenes. Der 2. Teil war „Friedrich Nietzsche als Musiker" gewidmet. Albrecht Linke gab eine Einführung und Proben am Flügel aus Nietzsches Klavierauszug von Bizets Carmen mit den Randbemerkungen Nietzsches. Liselotte Asten und Dora Schmidt-Rudolph trugen die sieben von Dr. Georg Göhler für den praktischen Gebrauch herausgegebenen Lieder Nietzsches vor. — 1. Okt.: „Offene Singstunde" im Sinne der musikalischen Erneuerungsbewegung gehalten von Albrecht Linke. Diese Singstunde sollte nicht Selbstzweck sein, sondern Freunde und Mitglieder des Bundes wöchentlich einmal zu gemeinsamem Singen zusammenfinden. — 8. Okt.: Lichtbildervortrag „Deutscher Barock" (Kirchen-, Kloster- und Schloßbau des 18. Jahrhunderts in Deutschland). Redner: Studienrat Kunsthistoriker Karl Raimund Anders.

Leipzig. Akad. R. Wagner-Verein. 43. Stiftungsfest 5. 12. Der Akad. R. Wagner-Verein an der Universität Leipzig veranstaltete am Abend vor dem Totensonntag eine Erinnerungsfeier für sein Ehrenmitglied Siegfried Wagner. Nach dem Vortrag des Siegfried-Idylls hielt Hofrat Richard Linnemann die Gedenkrede, in der er den Komponisten und Dichter, sowie den Menschen Siegfried Wagner schilderte und ganz besonders seine Treue

für Bayreuth und seine unvergeßlichen Verdienste für die Erhaltung der Bühnenfestspiele hervorhob. Er schloß mit den gleichen Worten, die Siegfried Wagner beim Tode Hans Richters fand: „Sein Name wird mit der Geschichte unserer Bayreuther Sache innig verknüpft bleiben, und er wird vor Gott mit dem reinen Gewissen treten, daß er mit der Kunst nie Schacher getrieben hat, und sie stets hoch hielt."

Leipzig. Frauenverband. 3. Nov.: Musikalische Veranstaltung im Hause Otto Freyberg. Vortrag: Musikschriftsteller Ernst Smigelski „Chopin und die Frauen". Klaviervorträge: Fritz Weitzmann, Werke von Chopin. — 20. Nov.: Gedenkfeier für Siegfried Wagner im großen Saal vom Städtischen Kaufhaus; zugleich Abonnementskonzert des Philharmonischen Orchesters zu Leipzig. Kompositionen von Liszt, Richard Wagner, Siegfried Wagner. Solisten: Kammersängerin Hanna Siebers (Dessau), Sopran, Eunice Norton, Klavier. Leitung: Kapellmeister Hans L'hermet. — 8. Dez. im Auguste Schmidt Haus auf Einladung von Frau Kommerzienrat Agnes Meyer: Vortrag über Richard Wangers Jugendoper „Feen", gehalten von Herrn Kapellmeister Walter Lutze von Staatstheater Schwerin. Gesänge aus die „Feen", vorgetragen von Gertrud Barth (Sopran) und Opernsänger H. Fleischer (Tenor) vom Stadttheater.

München. Bayreuther Bund der deutschen Jugend. 1. 10. Siegfried-Idyll, unter Leitung der Frau Herma Studeny (1. Geige Herma Studeny, 2. Geige Lotte Harbürger, Bratsche Dr. Gerhäuser, Cello Wila Nische, Kl. Marie Schmitz). „Dem Gedanken Siegfried Wagners", Vortrag des Herrn Josef Stolzing-Czerny. Brünnhildens Todesklage (Charlotte Götting), am Flügel: Herr Kapellmeister Dr. Kleiber). — 10. 12. Vortragsfolge: I. 1. Rich. Wagner: Klaviersonate B-dur, 2. Rich. Wagner: Polonaise D-dur (am Flügel: Walter Wilhelm Gutknecht), 3. Rich. Wagner: Zwei franz. Lieder: Dors, mon enfant; Mignonne. 4. Siegfried Wagner: „Weihnacht", Gedicht aus dem 17. Jahrhundert. 5. Hugo Wolf: Vier Lieder (Möricke): Der Gärtner; Wanderung; Der Genesende; An die Hoffnung; Frühling. (Sopran: Frl. Irmingard Wiesmayer; am Flügel: Walter Wilh. Gutknecht.) II. 1. Mozart: Zauberflöte „Arie der Pamina". 2. Rich. Wagner: Lohengrin „Elsas Traum". 3. Rich. Wagner: Tannhäuser „Hallenbegrüßung". (Sopran: Frl. Ida Albrecht, am Flügel: Frau Marie Schmitz). III. Löwe: Archibald Douglas, Ballade. (Bariton: Fritz Westermann, am Flügel: Frl. Hildegard von Jezschwitz.) IV. Richard Wagner: Lohengrin „Gralserzählung", Meistersinger „Am stillen Herd", „Träume". (Kammersänger Richard Bullinger, Heldentenor der Oper in Prag, am Flügel: Kapellmeister Hellmuth Fritz.)

Stuttgart. Bayr. Bund d. d. Jugend. 20. 10.: Gedächtnisfeier für Siegfried Wagner: 2 Gesänge von J. S. Bach (Frau Stundenmaier, Liselotte Schmidt Kl.), Gedenkworte des Herrn Studienrat Schölkopf, Liszt, heroische Ode (Km. Aign), S. Wagner, Sonnengesang aus „Banadietrich" (Kammers. Ritter, Km. Aign Kl.), Nachtgesang aus „Schwarzschwanenreich" (Frau Maria Rösler-Keuschnigg, Kammers. Ritter, Km. Aign Kl.), Liszt, Variationen über ein Bachsches Thema „Weinen, Klagen" (Km. Aign). — Der Württembergische Brucknerbund veranstaltete am 9. 12. einen geselligen Abend, wobei Balladen und Lieder von Löwe, Plüddemann und Pfohl zum Vortrag gelangten. Mitwirkende: Prof. L. Feuerlein (Bariton), Frl. Anna Valet (Sopran), Frl. Lis Beck (Alt), am Kl. Frau Dr. Emmert, Frau Prof. Eisemann, Herr Anselm Kunzmann.

Wien. Akad. W.-V. 13. 10. Max von Millenkovich über R. Wagners „Liebesverbot". Bruchstücke aus dem „Liebesverbot". Unter Leitung von Fritz Kuba und Mitwirkung von Frau Dr. Hertha Vogl, Frl. Toni Schreiber, Herrn Franz Reinsberg. — Siegfried Wagner-Gedenkfeiern am 7. und 8. Dezember 1930: Leitung: Prof. Anton Konrath. Mitwirkend: Kammersängerin Wanda Achsel, Kammersänger Josef Manowarda, Hofrat Max Millenkovich-Morold und das Wiener Sinfonie-Orchester. Vortragsfolge: 1. Siegfried Wagner. Vorspiel zum „Bärenhäuter". Gedenkrede. Einleitung zum 2. Aufzuge des „Sternengebots". „Von Reinharts junger Liebe" aus „Herzog Wildfang". 2. Richard Wagner. „Siegfried-Idyll". (Zur Erinnerung an die Geburt Siegfried Wagners am 6. Juni 1869.) Vorspiel und Schluß aus „Tristan und Isolde". Einleitung zum 3. Aufzug und „Wahn, Wahn, überall Wahn" aus den „Meistersingern". Vorspiel zu „Tannhäuser". — Der 3. Vortragsabend am Montag, den 8. Dezember, im Saale des Beamtenkasinos, 1., Nibelungenstraße 3, ist gleichfalls dem Andenken Siegfried Wagners gewidmet. Leitung: Prof. Arthur Barensfeld. Mitwirkend: Frieda Boot (1. Norne), Destree Nast (2. Norne), Ilse Miehler (3. Norne), Wally Fieraud (Luise), Fritz Müller-Raven (Siegfried und Hans), Hubert Weidemann (Hagen und Teufel), Hofrat Max Millenkovich-Morold. Am Flügel: Arthur Barensfeld. Vortragsfolge: 1. Richard Wagner. Nornenszene, Hagens Wacht und Siegfrieds Tod aus „Götterdämmerung". 2. Siegfried Wagner. Einführender Vortrag. Drei Szenen aus dem „Bärenhäuter": Hans und der Teufel (1. Aufzug), Hans und Luise (2. Aufzug), Hans und Luise (3. Aufzug).

Würzburg. Zweigverein. Bericht über die Vereinstätigkeit seit Beginn des Wintersemesters 1929. 1. Sitzung 25. Oktober 1929: Vortrag von Herrn Baron v. Puttkamer (Stuttgart): Bayreuth, seine historische Entwicklung und seine Bedeutung für die Gegenwart. — G-dur-Sonate von Grieg (Herr Studienrat Deinzer am Klavier, Frau Carla Gründel Violine), Siegfriedidyll auf zwei Klavieren. Vorspruch (Frau Meerwarth-Sebold). Am Klavier: Frl. Irmgard Obermeier und Herr Studienrat Deinzer. — 2. Sitzung 14. Dez.: Vortrag von Herrn Prof. Lubosch: Die Regenerationslehre Richard Wagners, ihre naturwissenschaftliche Begründung und über die Voraussetzungen, unter denen sie verwirklicht werden kann. Zum Vortrag gelangten sodann Lieder von Armin Knab, Rudo Ritter und Gustav v. Bezold unter Anwesenheit der in Würzburg lebenden Komponisten. Am Flügel Herr Studienrat Deinzer und Frau v. Bezold. Den Vortrag der Lieder hatte Frl. Lina Grimm, Konzertsängerin in Würzburg, übernommen. — 3. Sitzung (Hauptversammlung) 24. Januar 1930. Vereinsbericht, Kassenbericht, Wahlen. Der bisherige Vorstand wird erweitert durch Einsetzung des Amtes eines Stellvertretenden Vorsitzenden. Gewählt wird in dieses Amt Herr Oberregierungsrat Pracher. In den Ausschuß wird neu berufen Herr Flechtner (an Stelle von Herrn Dr. Klavehn). — 4. Sitzung, 14. Februar 1930. Vorlesung von Rheingold und Walküre durch Herrn Lektor Heinrich König. — 5. Sitzung, 28. Februar 1930. Vorlesung von Siegfried und Götterdämmerung durch Herrn Lektor Heinrich König. — 6. Sitzung, 12. März 1930. Orchesterkonzert im großen Saale des Huttenschen Gartens. Leitung: Herr Studienrat Deinzer. Orchester: Das verstärkte Orchester der hiesigen Militärmusik (Obermusikmeister Sauter), Solisten: Frau L'Hermet-Volkhardt aus Bayreuth, Frau Aenne Vogel aus München, Herr Paul Neugebauer aus Würzburg. Vorspiel zur Heiligen Linde; Ballade der Senta, Schlußmusik Fl. Holländer 3. Akt. — Tristan und Isolde, Vorspiel und Verklärung. — Tannhäuser Vorspiel zum 3. Akt, Gesang Wolframs, Gebet der Elisabeth, Chor der heimkehrenden Pilger. — Lohengrin Vorspiel. — Parsifal Gralsmusik a. d. 1. Akt, Karfreitagszauber und Schlußmusik 3. Akt. — 7. Sitzung, 23. Mai 1930. Vortrag von Herrn Studienrat Gebhardt aus Kitzingen: Gedanken über Tannhäuser. — 8. Sitzung, 7. Juli 1930. Ausgewählte Szenen aus Tannhäuser. Mitwirkende: Frl. Else Marc, Opernsängerin aus München, Frl. Michenfelder (Würzburg), Herr Paul Neugebauer (Würzburg), Herr Opernsänger Steeg (Würzburg). — 9. Sitzung, 24. Oktober. Zum Gedächtnis Siegfried Wagners, Ansprache des Vorsitzenden. Verenas Klage aus dem Kobold (Frl. Grimm und Herr Studienrat Deinzer), Vorlesung des Aufsatzes: Was ist deutsch? Aussprache darüber. — 10. Sitzung, 22. November: Ueber Richard Wagners Tannhäuser, zur Geschichte der deutschen Oper, Musik als Ausdruck. Vortrag von Herrn Studienprofessor Dr. Stier, mit Erläuterungen am Klavier durch Herrn Studienrat Knapp und durch ausgewählte Schallplatten. — Der Verein hat Frl. Knobbe in Kottbus zum Ehrenmitglied ernannt und ihr eine Ehrenurkunde überreicht. Der Verein dankt ferner mehren Freunden für tatkräftige finanzielle Hilfe, insbesondere den Garanten des Orchesterkonzertes am 12. März 1930.

Abgeschlossen am 15. Dezember 1930.

Zweites (Frühlings-) Stück 1931.

Wenn in uns Licht wird, dann wird auch außer uns keine Nacht mehr sein.
Schiller.

Ein Osterwort als Vorwort.

Karfreitag und Ostern, Kreuzestod und Auferstehung, tiefste Trauer und höchste Freude — sind es nicht denkbar schroffste Gegensätze? Und doch bilden sie für das religiöse Gefühl eine untrennbare Einheit. Diese ist begründet in der Idee vom Reiche Gottes, das der gekreuzigte und auferstandene Heiland uns verkündet hat. Von dieser Idee aus betrachtet schließt der Karfreitag schon das Ostern mit ein. Man sagt, nicht unrecht, durch das Opfer seines Lebens im Kreuzestod habe Jesus die Wahrheit seiner Verkündigung erst bestätigt. Wäre er nicht dafür gestorben, so hätte unser Glaube daran keine feste Stütze. Es wäre eine Lehre, aber könnte uns kein Leben bedeuten. Nun aber lebt nicht nur die Lehre, es lebt Jesus selber geistig fort in der für den Glauben aller Zeit bestätigten Wahrheit. Er ist im vollen Sinn des Wunders darin auferstanden. Sein Kreuzestod hat seine Auferstehung, sein Leben im Sinne des Reiches Gottes begründet: „In deine Hände befehle ich meinen Geist!" —

Auch die „Himmelfahrt" ist, eben nach jenem Worte am Kreuz, schon miteingeschlossen in die Einheit des Osterwunders, und ebenso auch das Fest der Pfingsten, womit unter dem Bilde der „Ausgießung des heiligen Geistes" jenes Leben Jesu im Reiche Gottes auf Erden bestätigt worden ist: „Ich bleibe bei euch bis an der Welt Ende."

Der im Kreuzestod auferstehende und der zu Pfingsten von der Himmelfahrt wiederkehrende Heiland — das sind die religiösen Bilder, in denen sich die Einheit der scheinbaren Gegensätze kundgibt. Wir ersehen darin wiederum das Grundgesetz alles Daseins: den Dualismus. „Monismus" ist nur metaphysisch zu denken, religiös zu glauben. In den folgenden „Begriffspaaren" wird dieser Dualismus auf dem Gebiete der Religion, der Philosophie, der Kunst, des Lebens betrachtet. Zu Grunde liegt überall der Urdualismus von Wesen und Erscheinung, der in das einfache, richtiger zweifache, Wort zu fassen ist: „Die Ewigkeit tritt in die Zeitlichkeit."

Hans von Wolzogen.

Begriffspaare.

Sieben Betrachtungen von **Hans von Wolzogen.**

1. Ewigkeit — Zeitlichkeit.

Unser Wort „ewig" bedeutet ganz nüchtern ausgedrückt: dauerhaft. In diesem Begriffe vereint sich der des langen Zeitraumes und der des Gesetzes, was beides durch das altdeutsche e w a bezeichnet ward. Die Wurzel ist urarisch und erscheint im griech. a i o n und im lat. a e v u m. Jedenfalls ist es ein Zeitbegriff. Das Gesetz ist als etwas für die Dauer Festgesetztes aufgefaßt, oder auch als eine Festsetzung aus alter Zeit angesehen; und die Ewigkeit ließ sich nur als eine unendlich lange dauernde Zeit begreifen.

Wie konnte es anders sein?! Für den Worte bildenden Verstand gibt es nur Dinge der Zeitlichkeit; über diese Grenzen vermag er nicht hinaus zu schauen. Wo er ahnt oder annimmt, daß es etwas außer der Zeit geben müsse, kann er dies doch nur durch Übertragung in Vorstellungen aus der Zeitlichkeit einigermaßen begreiflich machen. Das Unsichtbare wird zum Unabsehbaren, das Ewige zum Unermeßlichen. Da der Verstand aber doch darauf angewiesen ist, auf das Unabsehbare von irgend einem Punkte aus zu sehen, an das Unermeßliche irgendwo ein Maß anzulegen, nur um zu erkennen, daß es unabsehbar, unermeßlich sei: so läßt er die Ewigkeit entweder in die Zeit ausmünden, oder an die Zeit sich anschließen. Damit ist aber seine Ewigkeit keine Ewigkeit mehr, sondern Teil der Zeit.

Dem entschiedenen Materialismus gegenüber, dem es gar keine Schwierigkeiten bereitet, die Materie als das einzig Wirkliche anzunehmen, worauf er immer festen Fuß fassen kann, schwankt der Idealismus mit seinem Glauben an eine andere Welt, an „ewige Dinge", hin und her, indem er notgedrungen stäts in die Sprache der Zeitlichkeit gerät, welche damit seine Begriffe in zeitliche, sinnliche, materielle umprägt. Schon mit dem Begriffe „ewige Dinge" verirrt er sich; denn wie könnten Dinge ewig sein, wie ließe Ewigkeit sich in Dinge zerteilen?

Nun sagt man wohl, es sei nur symbolisch gemeint, nur Notbehelf. Ja, wenn wir überhaupt m y t h i s c h zu denken verstünden! Aber wir sind ja so klug geworden, daß wir an Mythen nicht mehr glauben können. Wir wissen zu gut, daß Mythen nur Bilder sind. Wohl wahr; aber wir gehen trotzdem getrost in die Ewigkeit hinein und machen uns ein Bild davon, das wir für wahr halten — solange es geht. Nur leider geht die Zeit über alles Zeitliche hinweg, und es kommt immer einmal der Tag, wo „die heilige Ilion hinsinkt"! —

Der Verstand hat zugegeben: es gibt eine höhere Welt als die nur sinnlich wahrnehmbare, eine Welt — nach Platons Wort — der „Ideen", eine im-

materielle Welt. Der Verstand selbst hat den Idealismus zur (geistigen) Welt gebracht. Aber sogleich verfällt er wieder der Zeitlichkeit und sucht die höhere Welt „irgendwo und irgendwann". Er kann nicht anders; dafür ist er eben der Verstand. So vergißt er, daß es ja gerade die Eigentümlichkeit der höheren Welt ist: nicht dazusein. — Ei, denkt der Verstand, der mitten im Dasein steht: sie muß doch ein Dasein haben, und hat sie's nicht, so wird sie's haben! Da hat er den Begriff des Fortschritts.

Die höhere Welt entwickelt sich — immer höher. Das absolut Vollkommene schreitet, durch die Zeit, der Vollkommenheit zu. Nur bleibt es dabei immer „relativ" unvollkommen, das Vollkommene bleibt Idee. — Was hilft aus diesem Widerspruch des „Verständlichen"? —

Setzt der Verstand, der sich an Worte hält, für die höhere Welt nun die „Ewigkeit" ein, so vertauscht er nur einen Raumbegriff mit einem Zeitbegriff. Die Ewigkeit, in welcher die Vollkommenheit erreicht sein soll, wird zu einem Ziel. Es heißt nun: nach der Zeit kommt die Ewigkeit. Damit hat der Verstand es freilich ermöglicht, „religiös" zu sein, oder auch: die Religion hat es erreicht, als verständig zu gelten. Der philosophisch gebildete Verstand sucht es anders zu fassen; er sagt: hinter der Zeit „ruht" die Ewigkeit. Aber das ist ja wieder ein Raumbegriff, ein Notbehelf, ein Mythos. Die Ewigkeit ruht sich gewissermaßen von der Zeit aus, und die Zeit denkt daran, in der Ewigkeit zur Ruhe zu kommen. Eine Vermischung zweier Welten!

Ist sie überhaupt zu vermeiden? Ja, darf man dem menschlichen Geiste ihre Vermeidung überhaupt zumuten? Ist es nicht grausam und gefährlich, dem religiösen Menschen die Hoffnung auf das himmlische „Jenseits", dem geschichtlich Denkenden ein Ziel des irdischen „Fortschrittes" zu rauben? Tötet man nicht im Mittel der Verständigung mit dem Ewigen dessen einzig mögliche Wirkung auf das Zeitliche, auf das Leben? Verlöscht man nicht dem Menschengeiste die Sonne selbst, wenn man ihm den „farbigen Abglanz" nimmt? — Immer wird er der Notbehelfe bedürfen, um sich mit dem Ewigen in geistiger Verbindung zu erhalten und nicht völlig im Materialismus zu versinken. Die Wenigsten werden dabei fähig sein, kraft ihrer religiösen Überzeugung allein, das Bewußtsein zu bewahren, daß es sich bei der zeitlichen und räumlichen Einkleidung des ewigen Geheimnisses eben nur um Mythen, Symbole, Gleichnisse, Wahrheiten der Phantasie, Notwendigkeiten des Verstandes handele.

Dabei wäre auch kein Schaden, wenn nur von der Vorstellung des zukünftigen Leben im Jenseits der Begriff des Lohnes fern gehalten würde, und von dem des Fortschrittes in den erzielten Zustand der Vollkommenheit die materialistische Auffassung dieses Zustandes als eines Gipfels des sogenannten Erdenglücks, des sinnlichen Wohlbehagens, der höchsten Blüte der „Zivilisation"! —

Was aber sollen die „Wenigsten" tun, welchen die Gnadengabe der Erkenntnis zuteil geworden ist, wenn sich diese Erkenntnis doch nicht dem Verstande der Allgemeinheit mitteilen läßt, wie etwa im religiösen Dogma? — Da wäre wohl Eins zu bedenken: „ewige Dinge" gibt es nicht, wohl aber: ewige Kräfte und ewige Werte. In ihnen tut sich die Ewigkeit kund mitten unter und in aller Vielfältigkeit und Zwiespältigkeit des Irdischen, Geschichtlichen, Menschlichen. Diese Kräfte zu stärken, diese Werte ans Licht zu ziehen, das ist die Lebensaufgabe, die geistige Pflicht des menschlichen Ewigkeitsglaubens. Daraus mögen alsdann die Vielen und Vielzuvielen, welchen das Geheimnis der Ewigkeit verschlossen bleibt, ihren eigenen Glauben schöpfen, der sich nicht mehr wieder ersticken läßt durch die Trümmer unglaublich gewordener Mythen. Dann sinkt keine heilige Ilion mehr hin; denn auch der menschliche Wahn ist geheiligt durch den Glauben an die wirkende Heilsmacht der Ewigkeit. — Wir erlebten dergleichen in der Kunst von Bayreuth. —

2. Gerechter Gott — Lieber Gott!

„Gott der Gerechte" ist ein Ausruf, der gern zur Kennzeichnung jüdischer Sprechweise angewandt wird. Daß der „rachsüchtige" Gott des Alten Testamentes zugleich der „gerechte" sein soll, erscheint widersinnig; aber man darf nur nicht allzu christlich denken. Dafür gäbe es nichts Ungerechteres als die Rache; im besten jüdischen Sinne jedoch läßt sich die Gerechtigkeit Gottes wie eine Idealisierung der ursprünglichen Rachegottheit auffassen. An den Feinden sich zu rächen hat die alten Kinder Jahves gewiß nur „gerecht" gedäucht. Aus dieser Wurzel — und jeder echte Idealismus hat eine Wurzel in der Wirklichkeit der Dinge und der Gefühle — ist der veredelte Begriff eines richtenden und gerechten Gottes entsprungen. Ihm begegnen wir in den Psalmen, obwohl es unter ihnen auch recht echte Rachepsalmen gibt, in einer Höhe der Auffassung, daß christlicher Geist sich daran gewöhnen konnte des gleichen Ausdrucks sich zu bedienen. Seitdem spricht auch der Christ von Gott dem Gerechten.

Immerhin nennt der Heiland selbst seinen Vater im Neuen Testament, doch nur ein einziges Mal, wörtlich: „Gerechter Vater", und zwar gerade nach dem Berichte des Johannes, also des mindest jüdisch redenden Evangeliums. Es geschieht dies sogar in dem erhabensten Augenblicke der letzten, großen, göttlich tiefen Rede auf dem Todesgange nach dem Ölberge. Die kritische Theologie läßt diesen Evangelisten wohl nicht recht als „authentischen" Zeugen gelten, und ersichtlich hat er den Herrn eine eigentümliche Johannessprache reden lassen; doch aber weiß er andererseits die innerste Wesenheit des Heilandsgeistes uns zu erschließen. Daher mögen wir hier den „gerechten Vater"

nicht nur so leicht als eine Redeform nehmen. Die Stelle ist ernsterer Erwägung wert.

Schon vorher wird der Begriff der Gerechtigkeit seltsam gebraucht, indem (16, 7—11) gesagt ist: „Der Tröster" (d. i. der Geist) werde „die Welt strafen um die Sünde und um die Gerechtigkeit und um das Gericht", die Gerechtigkeit also vom Gericht unterschieden. Weiter heißt es vom Gericht, daß „der Fürst dieser Welt gerichtet werden" solle, dagegen von der Gerechtigkeit: — „daß ich zum Vater gehe, und ihr mich hinfort nicht seht". Geheimnisvolle Worte! Worin besteht da die „Gerechtigkeit?" Es ließe sich sagen: mit dem Gange zum Vater war des Sohnes Werk vollbracht, der Gerechtigkeit Genüge geschehen. Dies könnte hier nur auf die „Rechtfertigung" sich beziehen, welche — allerdings wiederum nach jüdischer Vorstellungsweise — in der Versöhnung Gottes mit der Welt durch das höchste Sühneopfer zu finden ist. Christlicher gefaßt stünde hier die Gerechtigkeit vielmehr der Liebe Gottes gleich, und nur an denen, welche diese Liebe nicht erkennen und nicht annehmen, vollzöge sich eben damit die „Strafe" des Geistes, der nun nicht mehr ein „Tröster", sondern ein Richter wäre.

Eine verwickelte Deutung, wie allemal, wenn das Christliche aus dem Jüdischen herausgedeutet werden soll. Johannes kommt uns sonst am Meisten entgegen, und wenn er jenes eine Mal den „gerechten Vater" dem Heiland in den Mund legt, so geschieht es unmittelbar nach den liebevollen Worten: „Vater, ich will, daß, wo ich bin, auch bei mir seien, die du mir gegeben hast; denn du hast mich geliebt, ehe denn die Welt gegründet ward." „Ich will" sagt der Sohn zum Vater, nimmt sich das Recht zu wollen, — was zu wollen? Die höchste Bekundung der göttlichen Liebe, welche selber das Wesen seines Willens war. Und dann: „Gerechter Vater, die Welt kennt dich nicht, aber ich kenne dich; und diese erkennen, daß du mich gesandt hast." Schon hat sich hier die Gerechtigkeit in die Liebe verwandelt, die alle Erkennenden umschließt: „Ich habe ihnen deinen Namen kundgetan und will ihn kund tun (im Tode), auf daß die Liebe, damit du mich liebst, sei in ihnen, und ich in ihnen." Der „Name", onoma, wird im gleichen Sinne gebraucht mit dem „Wort", logos, wofür man getrost auch den „Geist", pneuma, einsetzen darf. Es ist der Geist des Gottes, der „die Liebe ist", der uns das „Wort" dieser Liebe, das Evangelium, gebracht hat, dessen „Namen" wir „Christus" nennen.

Offenbar sind wir mit all jenen geheimnisvollen Johannesworten in einer ganz anderen Welt als der, wo die gewöhnliche Form der Gerechtigkeit im Gebrauch ist, und der „pater dikaios" hat mit „Gott dem Gerechten" innerlich nichts mehr zu tun. Die „Gerechtigkeit Gottes" ist und kann nichts anderes sein, als jene Liebe, die Alles „in die Richte" bringt, die nicht richtet, sondern aufrichtet, die nicht nach dem Rechte sucht, sondern aus ihrem eigensten

Wesen heraus das Rechte tut. Nicht der gerechte, — der r e c h t e Gott, der Vater des Rechten, des Heilandes, der ist es, an den wir als Christen glauben.

Dieser Rückblick auf das Evangelium sollte nur ein Vorwort sein; aber im Grunde ist damit schon alles gesagt. Fassen wir es nun in Ein Wort, so lautet dies kurz und bündig: Gerechtigkeit ist überhaupt kein göttlicher Begriff, sondern ein weltlicher. Er haftet durchaus an menschlichen Verhältnissen, richtet sich als Forderung an den Menschen im weitesten Umfang seines Erdendaseins, wo der Gerechte sich auch „seines Viehs erbarmt". Mit Recht ist gesagt worden: Gerechtigkeit ist die Grundlage des Staates. Staat und Gottheit, darin haben wir die Gegensätze des Endlichen und Ewigen. Wer sich die Gottheit als „gerecht" vorstellt und nicht anders vorstellen kann, der ist noch befangen in dem menschlichen Vorstellungskreise, in dem Bilde, das er als Mensch sich von Gott macht. Gewiß, auch die Liebe gehört zum menschlichen Vorstellungs- besser: Gefühlskreise; doch aber wird Jeder fühlen, daß dies etwas anderes, eben Gefühltes ist. Weiter, tiefer vermag der menschliche Seelenblick in das göttliche Wesen nicht einzudringen, um es noch in ein Wort zu fassen. Es bleibt Bild und Wort. Das „Reich Gottes" ist das Reich der Liebe — nicht der irdischen, wie sich von selbst versteht —; ein Reich der Gerechtigkeit dagegen wird bestenfalls als das Ideal eines irdischen zu begreifen sein, als ein „idealer Staat", nicht aber als das Ideal an sich, als welches nur das Göttliche ist. Denn über aller Gerechtigkeit steht die Liebe, und „hoch über aller Welt ist Gott". —

Für das Reich Gottes, mythisch: das Himmelreich, d. h. für das Ewige ist Gerechtigkeit ein leerer Begriff: jenseit von Zeit und Raum fehlt auch die Kausalität, und damit scheidet die Gerechtigkeit aus. Sie, die es nur mit der Welt zu tun hat, hat daran wahrlich genug zu tun! Dem „Fürsten dieser Welt" hat sie mit Waage und Schwert entgegenzutreten. Sie setzt den unendlichen Erdenstreit von Recht und Unrecht voraus. Dafür ist sie da, und dafür sucht der Menschengeist sie in Tätigkeit zu setzen und durchzusetzen. Hier hat sogar auch sie ihre „Ewigkeit", eben die Unendlichkeit des Strebens nach dem irdischen Ideal. Wo alle menschlichen Versuche scheitern, wo unlösliche Reste bleiben, wie in allem Irdischen, da tritt die G n a d e ein, ein Begriff, der sich mit der Liebe deckt. Wer Gnade übt, wirkt schon aus dem göttlichen Liebesgeiste. Das ist der Himmel auf Erden.

Der Mensch erreicht damit das ihm mögliche Höchste; hingegen steigt ein Gott, dem man die Gerechtigkeit aufbürden will, von seiner Höhe herab. Bestenfalls wäre ein solcher Gott ein gnostischer Demiurg. Über das Schalten und Walten von Fall zu Fall auf der Weltebene und im Satansbezirk ist die ewige Gottheit erhaben. Kann man sie sich wirklich vorstellen (o ja, man kann es, aber man soll wissen, daß es nur eine Vorstellung, und eine minderwertige, bleibt): den Gott als das Wesen über Zeit und Raum beschäftigt

Recht gegen Unrecht abzuwägen, daraus Schlüsse zu ziehen, Gerichtsbeschlüsse zu fassen, berechnend und zuzählend, wie es Art und Aufgabe der Gerechtigkeit ist? Jedenfalls nimmt er damit eine Form an, welche man eher jüdisch als göttlich nennen dürfte!

Gerade nun an solch eine fälschliche Form des Göttlichen heftet sich zu allererst der menschliche Zweifel. Der ungerechte Gott — wie wäre dieser so leicht erhobene Vorwurf möglich, wenn nicht eben die Vorstellung bestände, Gott müsse „der Gerechte" sein? Damit zweifelt man auch an seiner Liebe, und sein „Erbarmen" wird zum „Spott"! Bedenke man es doch recht ernst und tief: wenn an Gottes „Liebe" gezweifelt wird, so geschieht dies aus dem Gefühle, daß er „ungerecht" gewesen sei, daß er dem armen Menschen, der ihm vertraute, Unrecht getan habe. Wohinter der enge Gedanke steckt: Gott ist dazu da mir das Recht zu geben, welches ich beanspruche! Tut er das nicht, so ist er auch nicht der Gott, der „die Liebe sein" soll.

Aber — die Liebe des Gottes, der „gerecht" sein soll, ist garnicht die göttliche Liebe. Auch diese Liebe ist nur menschlich gedacht. Wenn wir soviel auf die Gerechtigkeit geben, seien wir doch auch gerecht gegen unseren Gott! Als ewige Gottheit hat er — menschlich geredet — das Recht auf eine ganze andere Liebe, auf die All- und Nur-Liebe, welche sich bekundet in dem allein, was überall und allezeit das Gute ist. Nicht, wo das Gute ausbleibt, sucht euren Gott, sondern, wo es sich zeigt und wirkt. Dieses Gute ist es, was ihr seinen „Willen" nennt, dieses Gute ist es, was ihr als seine Gnade erfahrt, dieses Gute ist — mit einem Worte — das größeste Wunder, aus der Welt nie zu erklären, nur zu glauben aus Gott.

In Luthers „strohener" Jakobusepistel blüht die schöne Blume des wahrhaftigen Gotteswortes: „Alle gute Gabe kommt von oben her, vom Vater des Lichtes". Das ist es. Nicht nur ein in unsere Hand gedrücktes Almosen ist die gute Gabe, vielmehr ein in unser Herz aufgenommenes Liebeszeichen. Gott ist das Wesen, dem wir dafür dankbar sind. Ist das nicht die schönste Gottesvorstellung?

Damit gewinnt auch die ganze Frage nach der Gerechtigkeit ein anderes Gesicht. Nun ist uns alles Gute — auch, was wir „Ideale" nennen — eine solche göttliche Gabe, sofern wir selber sie nur als Aufgabe im Erdenleben auffassen und ausüben. Ja, unser eigenes Vermögen gut und gerecht zu sein ist als Kundgebung des göttlichen Wesens eine Gottesgabe. Es ist gewiß nicht leicht sich dahinein zu denken oder auch nur hinein zu fühlen, und doch ist diese Gottesvorstellung recht eigentlich Religion. Steinerne Gesetzestafeln sind es nicht. Wenn wir in der Gerechtigkeit nur etwa ein Gebot Gottes sehen wollten, so wäre dies schon wieder allzu menschlich gedacht und gehörte zur Mythologie der Religion. Das Göttliche kommt nie von außen, sondern durch das Innere aus dem Ewigen. —

So suchen wir denn als Menschen unter einander, ohne Gebot, selbst so gerecht zu sein als möglich und halten wir dabei fest an dem Glauben an die Gnade der Liebe Gottes. Dieser Gott ist der Gott und Vater Jesu Christi.

Und nicht auch der Gott der deutschen Seele?

Wer das Deutschtum nicht nur in dem Reckentum der Vorzeit findet, sondern vielmehr in der Innerlichkeit und dem Idealismus der deutschen Kultur, der wird nicht daran zweifeln. Ein Heldentum großer Menschen ohnegleichen wird es ihm bezeugen. Ja, der Gott Jesu Christi ist auch der Gott der deutschen Seele! —

---

3. Gottesliebe — Nächstenliebe.

In den Blättern der Berliner Stadtmission hat vor einiger Zeit D. Philipps daran erinnert, daß das Jesuwort von dem „vornehmsten und größten Gebot": „Du sollst lieben Gott deinen Herrn von ganzem Herzen und von ganzer Seele und von ganzem Gemüt" und: „Du sollst deinen Nächsten lieben wie dich selbst" (Matth. 22, 37—39), welches bei Lukas (10,27) ein einziger Satz ist, aus dem Alten Testament stammt, wo es aber an ganz verschiedenen Stellen sich findet, der erste Teil im 5. Buch Moses (6, 5), der zweite im 3. (19, 18). Wir müssen der Forschung glauben, wonach zwischen den Büchern, welche den Namen des Moses tragen, beträchtliche Zeiträume liegen. Es wird also von D. Philipps mit Recht darauf aufmerksam gemacht, daß die Zusammenfassung der beiden Sprüche in Einen gerade eine besondere Lehrtat Jesu gewesen ist. Erst durch ihn ist die „Gleichheit" der beiden Formen der Liebe, der Gottesliebe und der Nächstenliebe, uns verkündet worden. Dies genügt freilich noch nicht, um den Unterschied zwischen den alttestamentlichen Sprüchen und dem Jesuworte genau zu bezeichnen; man muß die ursprünglichen Stellen nachlesen und wird dann erst klar erkennen, daß der anscheinend gleiche Wortlaut in Jesu Munde ganz anders klingt und etwas ganz Neues besagt, also durchaus nicht als „Zitat" des Moses zu werten ist.

Im 5. Buche Mosis lesen wir, fast wörtlich übereinstimmend: „Du sollst den Herrn deinen Gott lieb haben von ganzem Herzen, von ganzer Seele, aus allem Vermögen", aber es folgt darauf sofort als Mahnung und Verheißung: „Wenn dich der Herr dein Gott in das Land führt, das er deinen Vätern Abraham, Isaak und Jakob geschworen hat zu geben, große und feine Städte, die du nicht gebaut hast, und Häuser voll alles Gutes, die du nicht gefüllt hast, und ausgehauene Brunnen, die du nicht ausgehauen hast, und Weinberge und Ölberge, die du nicht gepflanzt hast, auf daß du essest und satt werdest: so hüte dich, daß du nicht des Herrn vergessest, der dich aus Ägypten, aus dem Diensthause, geführt hat." Und im 3. Buche steht das

Wort vom „Nächsten" in noch merkwürdigerer Umgebung: „Du sollst nicht rachgierig sein noch Zorn haben wider die Kinder deines Volkes, sondern sollst deinen Nächsten lieben wie dich selbst; denn ich bin der Herr" — und nach einer ganzen Reihe wohl nur dem jüdischen Geiste verständlicher oder nötiger Lebensregeln über Eheverhältnisse und Speisebereitung, z. B. auch das Gebot: „Ihr sollt euer Haar am Kopf nicht rund herum abschneiden, noch euren Bart ganz abscheeren", „Ihr sollt kein Mal um eines Toten willen an eurem Leibe reißen noch Buchstaben an euch pfetzen (so Luther); denn ich bin der Herr." —

„Das klingt uns alles fremd vor'm Ohr." Jedenfalls aber erhellt daraus, daß es sich beim „Nächsten" nur um die Volksgenossen handelt; vom „Fremdling" heißt es nur einmal: „Du sollst ihn nicht schinden!" Die Nächstenliebe Jesu ist dies sicherlich nicht; es ist bemerkenswert, daß er selber (bei Lukas), unmittelbar an jenen Spruch angeschlossen, auf die bezeichnende Frage des Schriftgelehrten: „Wer ist denn mein Nächster?" die Geschichte vom barmherzigen Samariter erzählt. Wenn man die Worte des A. T. liest, so sieht man sie dem Boden entsprossen, der den Völkerhaß zeitigt, wogegen sie im N. T. auf Jesu eigenste Offenbarung zurückführen: auf die metaphysische Einheit des Urwesens, das Platon die Idee, Kant das Ding an sich, Schopenhauer den Willen, Jesus aber die Liebe nannte.

Alle diese Bezeichnungen, welche der menschliche Verstand dem überbegrifflichen Wesen beigelegt hat, konnte nur seinem irdischen Vorstellungskreise entnommen werden, dessen Sprache ihm die Worte dafür lieferte; und da nun in der Welt, welche der Verstand begreift, der Dualismus herrscht, so tritt auch der Begriff der Liebe dualistisch auf, als Gottesliebe und als Nächstenliebe, ist aber im Wesen Eins. Das ist die Offenbarung Jesu, das ist der Geist des Johannes-Evangeliums („Gleichwie euch mein Vater liebt, also liebe ich euch; bleibt in meiner Liebe: ich und der Vater sind Eines"), das ist das tiefste Geheimnis, das aller wahren Religion und Philosophie, Gottes- und Menschenweisheit, zu Grunde liegt.

---

4. Eros und Logos.

Eros und Logos, zwei Bezeichnungen, welche beide auf Platon zurückführen, haben bis auf den heutigen Tag einer ganz bestimmten Deutung widerstanden. Man führt sie im Munde, aber man hat keinen klaren Begriff. Nur soviel ist sicher und festzuhalten, daß der Eros nichts mit der gewöhnlichen Erotik zu tun hat, und der Logos nichts mit der allbekannten, oft versagenden Logik. Der Eros ist in der platonischen Mythologie haften geblieben, und erst neuerdings fängt unsere Litteratur an, wieder mit ihm, wie mit der „Psyche", sprachlich zu spielen. Der Logos aber ist uns aus dem christlichen Evangelium bekannt, jedoch nicht besser kennbar ge-

worden, und wir begnügen uns im Allgemeinen damit, in ihm ein Geheimnis zu sehen, das in Jesus „Fleisch geworden" sei.

Dem Eros hat es geschadet, daß wir ihn lexikalisch wortgetreu in *Liebe* übersetzt haben, wobei es nur störend war, daß bei Platon selber der Liebesbegriff in dieser Verbindung eine uns fremdartige Färbung aus der hellenischen Männerliebe gewann. Können wir da mit unserer deutschen Vorstellung nicht folgen, so müssen wir doch fühlen, daß Platons Eros sich darin keineswegs erschöpft. Der Eros ist viel tiefer zu fassen. Jedenfalls ist er nicht mehr das liebliche Kind der Aphrodite, wie ihn die altgriechische Kunst späterer Zeiten überliefert hat. Er kann sich auch nicht willkürlich in eine Schar spielender Eroten auflösen; er ist das Gegenteil einer Vielfältigkeit und die allem Lebenden innewohnende Einheit des großen Dranges „*nach oben*". —

Hiermit ist wohl das Wesentliche bezeichnet. Was recht eigentlich den Menschen zum Menschen macht, daß er nicht in der Materie gefesselt bleiben will, sondern höhren Stufen und Sphären zustrebt: das ist Eros. Ein Flügelwesen, aber größten Stiles! „Er drängt stäts nach der Wahrheit" sagt Diotima bei Platon. Wem hier das Wort „Drang", welches Heinrich von Stein für den Schopenhauerischen „Willen" einsetzte, für diese veredelnde Triebkraft allzu physisch klingt, wer mehr das Psychische zum Ausdruck bringen möchte, wie ja doch Eros von der Psyche schließlich nicht zu trennen ist, der möge dafür „Sehnsucht" sagen. Ein zu abstrakter Begriff wäre dagegen der „Idealismus"; denn immer ist der Eros eine Macht des *Willens*: Wille *zum Ideal*.

Sucht man nach der Wurzel des Wortes, so kommt man auf *eroë*, was eine gewaltsame Bewegung ausdrückt. Man wird dadurch an Wotan, den Stürmenden, erinnert, der auch verkörperter Wille ist und seine Helden nach Walhall emporführt. Walhall, wie das „Himmelreich", symbolisiert jenes Höhere, dahin der Eros drängt. Das letzte Ziel, dem Irdischen unerreichbar, weil alle Ziele an die Bahn durch Zeit und Raum gebunden sind, liegt im Übersinnlichen, religiös gesprochen: bei der Gottheit. Göttlich ist Eros, sofern er zu Gott führt. Bei uns Deutschen ist in ihm etwas von einer „faustischen Natur". So gilt für ihn das Faustwort: „*Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen.*"

Schwerer als der Eros macht es uns der Logos. Gehörte jener in das Gebiet des Willens, so dieser in das des Intellektes. Damit sind wir mitten in allen Wirren des grübelnden und konstruierenden Verstandes. Der Eros hatte das Übersinnliche als Ziel, aber der Logos geht von ihm aus. So steht er auf unsicherem Boden, obwohl er das für uns Sicherste, das, wodurch wir uns der Dinge versichern, bedeuten soll: Geist, Gedanke, schließlich das Wort. Aber das Wort vermittelt in der Tat nur zwischen Mensch und Mensch; Logos dagegen soll Vermittler sein zwischen Gott und Menschheit. Als

der menschliche Geist, in Platon, das unsichtbar und unerkennbar Urgöttliche, sei es als das Eine, sei es als das Gute, an den Ausgangspunkt alles Werdens und Erscheinens gesetzt hatte, ward eine Verständigung nötig zwischen dem wesenhaft Verschiedenen, dem Urgrund und der Erscheinungswelt. Man konnte Gott nicht ins Antlitz sehen — sagt man Antlitz, so macht man ihn schon zum Menschen! — man konnte nur Spiegelbilder von ihm in einer menschlich erkennbaren Form sich selber schaffen. Das Spiegelbild Gottes im Menschengeist kann man den Logos nennen; das sollte er sein.

Der Logos stammt aus der arisch-iranischen Mythologie: als die Vorstellung vom Gottmenschen, der dort zugleich Weltschöpfer und Erlöser ist; denn die Erfüllung der Schöpfung ist ihre Erlösung. Ein Geschöpf der menschlichen Vorstellung erscheint also als Schöpfer der ganzen Erscheinungswelt. Der Menschengeist kam zu der Überlegung: wie konnte sie erschaffen worden sein, wie anders konnte aus dem Göttlich-Einen vielgestaltige Materie werden, als durch den Gottesgeist selber, der in den Menschengeist herabstieg, ihm mit der Schöpfung die Erlösung zu bringen? — Erleben wir in diesem Bilde nicht etwas wie die Herabkunft des Grales? Der Logos kommt zur Erde, das ist das Vorspiel: nun beginnt das Drama. Wird es zur Erlösung führen? — Das ist das Werk des Eros.

Ja, hier berührt sich der Logos mit dem Eros. Wir sahen die Erscheinungswelt nicht, wie für den Eros, als ein Betätigungsfeld des menschlichen Dranges nach oben, sondern als ein Werk Gottes, von oben herab, durch den Mittler Logos geschaffen. Ein Demiurgos, eine Art Zwischengott, wenn man so will — das ward der uralt arische Gottmensch in der nachplatonischen Philosophie des Hellenismus.

In diese geistige Welt war das Christentum eingetreten. In Ephesos kam Paulus, später Johannes, zum Logosbegriff. Er deckte sich für sie, die an das göttliche Wesen Jesu glaubten, mit diesem selber als dem Christus. Der Mittler ist aber auch, als fortwirkender Offenbarer des Gottesgeistes: der „heilige Geist". Der Gott-Vater, der Urgott, bleibt unsichtbar; ihm dienen sie beide, Eros und Logos, ein jeder auf seine Weise, durch Aufstieg oder Herabkunft, mit dem gleichen Ziele der „guten Botschaft", der Verkündigung Gottes.

---

5. Blinder Wille — bewußter Wille.

Alfred Rosenberg weist in seinem „Mythos des 20. Jahrhunderts" mit kritischer Schärfe auf Schopenhauers „Irrtum" hin, einen „blinden Willen" sich selber einen sehenden Intelellt anstecken zu lassen. Man muß gestehen, daß dies eine etwas wunderliche Vorstellung ist; und es ist auch nicht als

ein philosophischer Begriff, vielmehr als ein mythisches Bild der Phantasie aufzufassen. Der Wille, der sich den Intellekt ansteckt! Wie kann er denn das, wie kommt er dazu? fragt man unwillkürlich über das Bild hinaus. Ein Wille, der imstande ist, einen Intellekt hervorzubringen, der kann doch nicht so ganz „blind" geboren sein; er muß schon in sich selber eine — menschlich gesprochen — geistige Fähigkeit besitzen, mindestens etwas wie eine intellektuelle Anlage, wenn nicht mehr. Am Ende steckt hinter dem blinden Willen doch noch eine höhere Macht, eine sehende Kraft, und er ist nur stellenweise oder zeitweise geblendet, nur für besondere Objekte blind.

Ernstlicher betrachtet: hier treffen wir schon eine Unterscheidung innerhalb des Wirkungsbereichs des Willens. Worauf richtet er sich? Soweit er nur Wille zum Leben, Naturtrieb, auf rein materielle Dinge gerichtet ist, bedarf er der intellektuellen Leuchte nicht, darf er „blinder" Wille sein und findet doch seine Befriedigung. Sobald sein Streben über diese Grenze hinaus geht, in die geistige Sphäre hinein und empor, muß er — wir bleiben im Bilde — die Augen auftun, wird sehend und bewußt, der selbe Wille, aber von ganz anderer Bedeutung; denn auf diesem Wege der Erfassung des Geistigen gelangt er, oder kann er gelangen, zu jener höchsten Stufe, wo man ihn als „Willen zur Erlösung" bezeichnet.

Dies ist der Fall in der Kunst, dem idealen Gebiete des „ästhetischen" Willens, und in der „Heiligkeit", wie es von der reinsten Weise des sittlichen Lebens heißt, also dem Gipfel unkte der Betätigung des „ethischen" Willens. Es ist wohl auch hier, wie durchweg in der Welt der Erscheinungen, der Zeitlichkeit, des „Diesseits", ein Dualismus vorhanden, der blinde Wille hier, der bewußte Wille dort, aber eine metaphysische Einheit liegt zu Grunde, die sich nur teilt, sobald der Wille, oder die so bezeichnete geheimnisvolle Urkraft, in diese Erscheinungswelt eintritt, nein, sagen wir besser kurz: sobald er erscheint. Denn ein Eintritt ist wieder ein Bild, das der Erscheinungswelt selbst entnommen ist und beide Welten verwischt. Man kann aber auch den Goetheschen Begriff der Polarität anwenden. Zwischen dem einen Pol des Willens in der Natur und dem anderen des Willens zur Erlösung bewegt sich die ganze Entwicklung des Lebens, von der Wurzel bis zum Wipfel.

Damit ist noch ein wichtiger Punkt berührt, eine Grundfrage der menschlichen Seele.

Wirkt in dieser Bewegung der bewußte Wille auch als freier Wille? Ist die „Freiheit des Willens", ohne die wir uns keine Sittlichkeit vorstellen können, dem Gesetze der Polarität, der Form des Dualismus enthoben? — Innerhalb der Erscheinungswelt, welche durchaus dem Gesetze der Kausalität unterliegt, kann es doch wohl keinen „freien" Willen geben: auch er ist an Ursache und Wirkung gebunden. Und doch! Ist er etwa nicht frei, wenn höchste Künstlerschaft ihr ideales Werk schafft? Ist er nicht frei, wenn reine Heiligkeit sich betätigt? Bricht hier nicht eine höhere Macht die Bande

der Kausalität? Ein Wunder geschieht! Der Romantiker sagte: Die Geisterwelt ragt in die Wirklichkeit herein. Ist dies nun ein anderer Wille? Der wahrhaft freie Wille?! —

Wir haben das Gefühl, als offenbarte sich in diesen höchsten Augenblicken, überzeitlich, die Urkraft selbst, die metaphysische, die nur „Wille" genannt wird, die aber das ewige Wesen ist, welches wir in unserer Welt als Willen zu kennen glauben und „frei" nennen, weil wir dies zu einem sittlichen Leben für nötig erachten. Wahrhaftig frei ist nur jenes Wesen, das außer dem Bereich der Kausalität ruht, auf sich selbst beruht: das ist zweifellos. Die Freiheit des Willens im Leben der Menschen ist ein ihnen tatsächlich unentbehrlicher „Wahn" — dies Wort im edelsten Wagnerischen Sinne gemeint. Wir könnten gar nicht bewußt sittlich leben, wenn wir nicht diesen Wahn unseres freien Willens hätten. Aber — daß wir ihn haben, das ist kein Taschenspielerkunststück der Lebenskomödie: das stammt doch aus den geheimen Tiefen des wahrhaft freien Willens selber. Nennen wir es getrost eine Gottesgabe, uns gegeben zur sittlichen Sicherheit, wohl wissend, daß wir auch damit das Ewige in ein sinnliches Bild fassen, wie es nicht anders zu erfassen ist. Der blinde Wille, der sich den Intellekt anzündet, war ein Bild. Der bewußte Wille, der den Weg zwischen den beiden Polen zurücklegt, ist gleichfalls ein Bild. Hinter den Bildern aus dem dualistischen Diesseits sehen wir mit dem Auge des Glaubens das Unsichtbare: die einzig einheitliche und einzig freie Urmacht, und nennen sie: Gott. —

6. Kunst und Musik.

Es fällt auf, daß in Betrachtungen über Kunst fast immer nur von bildender Kunst die Rede ist, Musik kaum erwähnt, bestenfalls nur gestreift, oder aber, wenn ernstlicher beachtet, nach Gesichtspunkten der bildenden Kunst beurteilt wird. Daher kommt es auch, daß für solche Betrachtungen kein Bayreuth vorhanden ist, auch wenn gerade dies auf offene Fragen die beste Antwort und für schwere Sorgen um den Niedergang der Kunst die einzig wirksame Beruhigung geben würde. Nichts desto weniger gilt doch der Begriff Kunst noch immer auch für die Künste, welche nicht bildende genannt werden, eher als musikalische oder doch als musische bezeichnet werden dürften, da sie von der Musik ausgehen und ihres Geistes teilhaftig sind. Das sind Dichtung und Dramatik, die Kräfte des lebendigen Ausdrucks, im Gegensatz zum gestaltet ruhenden Bilde. In dem dargestellten musikalischen Drama vereinen sich als auf ihrem Gipfel beide Kunstarten, das Bild wird lebendig und die Musik wird Gestalt.

Es ist also schon etwas Wahres daran, daß Kunst und Musik von einander in einem gewissen wurzelhaften Sinne sich unterscheiden lassen. Sie

sind jedenfalls verschiedenen Ursprungs. Man hat den Ursprung der bildenden Kunst in Zeichnungen des Urmenschen auf die Absicht gedeutet, der dargestellten (tierischen) „Objekte" gewissermaßen durch Zauber sich zu bemächtigen. Da bliebe immer noch zu bedenken, daß die Absicht doch nicht der ursprüngliche Trieb gewesen sein kann; es frage sich noch, wie die betreffenden Gegenstände dem Urmenschen überhaupt zu Objekten für eine Nachbildung werden konnten? Der Trieb zur Nachbildung mußte unbewußt schon vorhanden sein, und erst als er einmal, durch den schöpferischen Zufall jeder Erfindung, erweckt ward, geriet der Urmensch begreiflicherweise in die große Verwunderung, eine neue, besondere, wunderbare Fähigkeit in sich entdeckt zu haben, welche selber ihm wie zauberhaft erscheinen und daher als Zauber auszuüben möglich und gewohnt werden mußte. Durch seine nachbildende Triebkraft war er also zum bewußten Zauberer geworden, die Außenwelt wird sein „Objekt", und die Bemächtigung des Objektes blieb fortan recht eigentlich Wesen und Zweck der — bildenden — Kunst. —

Wie ist es dagegen mit dem Ursprung der Musik? Musik ist Ausdruck, sei es der Empfindung, sei es der Bewegung, beides also Urtriebe menschlicher Seele. Die freudig oder leidvoll bewegte Seele des Urmenschen drängt es sich auszudrücken, die Welt ist für sie nicht Objekt, nicht Bild, sondern nur Motiv für Erregungen des Gefühles. Diese äußern sich nun von der bewegten Seele aus in Tönen. Mit den Tönen werden auch die Glieder rhythmisch bewegt, alles klingt und singt, ist musische Kunst geworden. Besinnend, deutend findet sich das Wort hinzu: es entsteht Dichtung. Die musisch belebte Dichtung sucht Erscheinung zu werden, und was ursprünglich rhythmische Bewegung war, wird dichterisches Drama. So gelangt die Musik ans Ziel aller Kunst und zieht damit auch die bildende in ihre gestaltende Gewalt. Dies ist nun ihre besondere Art der „Bemächtigung": sie bemächtigt sich nicht des „Objekts" sondern der Kunst selber. Ihrem Ursprunge nach aber war sie nicht Bemächtigerin gewesen, vielmehr selbst ganz von der Empfindung und deren Ausdrucksbedürfnis bemächtigte Seele. Die bezauberte Seele schuf sich die tönende Kunst des Ausdrucks: Musik. —

Zum Schluß sei noch — gleichnisweise — erinnert an den Gegensatz von Gebirg und Meer. Das Gebirg ist schönes ruhendes Bild, das Meer ein tönendbewegtes Leben. Das Gebirg entzückt und bildet den Blick, das Meer erhebt und weitet die Seele. Das Gebirg ist begrenzt, das Meer ist unendlich. „Gebirgsmasse bleibt mir edel-stumm" sagt Faust, aber Thales lobpreist: „Alles ist aus dem Wasser entsprungen, alles wird durch das Wasser erhalten! Was wäre Gebirge, was Ebene und Welt? Du bist's, der das frischeste Leben erhält." — Das Gleiche gilt von der Musik, insbesondere als Mutter des Dramas, das in seiner vollen Reife auch seine Muttersprache spricht, singt. Im musikalischen Drama baut sich das Meer gleichsam wieder zum Gebirge auf: wie eine Fata Morgana (ein „Meer-Kind") über der See,

so erhebt sich die bildhaft dahinwandelnde Gestalt des Dramas über den tönend wiederkehrenden Fluten und Gezeiten der Musik. Wir aber stehen am Ufer und lauschen in staunender Schau der ewigen Brandung.

7. Mittel und Zweck.

Wir kennen den grundsätzlich aufklärenden Leitgedanken dessen, was man die „Reform" Richard Wagners zu nennen pflegt, obwohl es die Schöpfung einer eigenen Kunstform war; aber freilich ging der Meister selber von dem „Irrtum der Oper" aus, welcher darin bestand, den Zweck des Kunstwerks, das Drama, mit dem Ausdrucksmittel, der Musik, zu verwechseln. Daß Mittel und Zweck vertauscht werden, ist jedoch nicht auf das Gebiet der Kunst beschränkt: dieser „Irrtum" tritt uns auch in anderen, und in weit ausgedehnten Verhältnissen des menschlichen Daseins entgegen. Wer den Blick dafür gewonnen hat, der sieht unsere ganze Zeit, unsere ganze Kultur, unser ganzes geschichtliches und gesellschaftliches Leben unter dem verhängnisvollen — sagen wir es geradezu — Fluche jenes Grundirrtums leiden!

Es ist also keineswegs nur eine technische Angelegenheit und Frage, wenn wir uns mit der dämonischen Vertauschung beschäftigen, welche das „Geld" aus einem bloßen Verkehrsmittel hat zum Zwecke des Handels werden lassen, d. h. eben des Handels mit Geld und um des Geldes willen. Wir Kenner des „Ringes" sehen darin den Goldfluch des Nachtalben und müssen im Hinblick auf unsere heutigen Weltverhältnisse mit dem Meister sagen: „Die Welt gehört Alberich!" Es ist der größte Wert, die wesentliche Bedeutung unseres Bayreuth, daß es Alberich nicht gehört. Wohl leidet es auch hart unter dem Fluche, daß es zum höchsten Zwecke der Idealität des leidigen Mittels, des Geldes, bedarf und davon insofern, aber nur insofern, als vom „Mittel", abhängig ist; aber es bezweckt in keiner Weise die Herrschaft Alberichs: „Schätze zu schaffen und Schätze zu bergen". Nichts liegt dem Geiste und Werke von Bayreuth ferner als irgendwelche „kapitalistischen" Verfahren, Geschäfte zu machen, Nutzen zu haben, Gewinne zu häufen, kurz: das Mittel mit dem Zweck zu vertauschen. Darin steht unser Bayreuth wie eine Welt für sich in jener Welt, die Alberich gehört, und muß sich ihr gegenüber mit aller Kraft seines Glaubens an seinen höheren Zweck seit diesem halben Jahrhundert wehren und wahren!

In diesem halben Jahrhundert ist die umgebende Welt bei allem vorgeblichen „Sozialismus" immer „kapitalistischer" geworden, und damit ist noch ein anderer gründlicher Wechsel eingetreten: aus Kultur ist Zivilisation geworden. In der Kultur wird die Menschenseele über die Alberichswelt erhoben, in der Zivilisation spielt Alberich mit der Menschenseele, indem er ihr den Wert des Goldes in allen Lebensformen vorspiegelt und sie sich selbst

daran verspielen läßt. Über diesem Spiel wird nicht gemerkt, was eigentlich diese ganze Zivilisation, als ein Scheingebilde, im geheimen Grunde beherrscht, welchem Zwecke sie zum Mittel geworden ist: Dem Zwecke jener unheimlichen Geldherrschaft, welche in wenigen Händen liegt, deren lohnende Beschäftigung es ist, dem Volke das Mittel zu entziehen, um selbst damit Handel zu treiben. Mephistopheles erfand nur das Papiergeld, er entwertete das Mittel; der Dämon unserer Zeit erfand die Goldwährung, er machte das Mittel zum Zwecke.

Man sieht wohl schon ein, daß auch unser höchst ideales Werk alle Ursache hat, dessen sich bewußt zu sein, was ihm als schärfste Gegnerschaft das Leben bedroht. Was an den Wurzeln des Weltbaumes nagt, möge der Wipfel wohl beachten! Heimdall erhebt schon sein warnendes Horn. —

Bayreuth ist Kultur, ist heute schier letztes, reines Denkmal der Kultur, lebendiges Wirken der Kultur. Es ist seine eigenste Angelegenheit, daß die Ausrottung der Kultur auf der Liste der herrschenden Macht steht. „Erkenne dich selbst" ist ein schönes Wort, aber: „Erkenne den Feind" ist mindestens ebenso wichtig, wenn auch minder schön! Ja, im Grunde gehört wohl beides zusammen. Wissen wir, was deutsch ist, so wissen wir auch, was undeutsch ist. Wissen wir, was Bayreuth ist, so erkennen wir auch Alberichs Welt. Wollen wir immer klarer sehen und fester darin stehen, was der Bayreuther Geist zu bedeuten und zu wirken hat, so müssen wir uns auch gefallen lassen, wie sehr es an sich uns mißfallen mag, darüber erst belehrt zu werden, was die Wissenden von der modernen Geldwirtschaft zu sagen haben. Es scheint weitab zu liegen: der Goldhaufen von Nibelheim-Wallstreet und der Hügel von Walhall-Bayreuth — es sind doch nur Seiten der selben Lehre, welche uns Bayreuth erkennen und in Nibelheims Tiefen schauen läßt. Und dies ist keine andere Lehre als die vom Mittel und vom Zwecke.

Nun werden unsere Leser hoffentlich nicht mehr so arg staunen und grollen, wenn im Folgenden der englische Wirtschaftspolitiker zu Worte kommt. Nicht „Politik" wird damit getrieben, sondern der Kultur gedient — im Bayreuther Geiste.

Die Stellung des Geldes in unserer Kulturwelt.

Von **Arthur Kitson**, London. Übersetzt von Dr. rer. pol. **Oskar Aust**, Charlottenburg.[1])

Vorbemerkung.

Über die Persönlichkeit von Mr. Arthur Kitson, der hier zu uns spricht, ganz kurz das Folgende:

Die Bedeutung Mr. Kitsons, einer anerkannten Autorität auf dem Gebiete des Finanzwesens, wie überhaupt des Wirtschaftslebens, eines Mannes von hohen Verdiensten auch als Ingenieur und fruchtbarer Erfinder und als wagemutiger Unternehmer weltumspannender Gründungen, der u. a. auch bereits ernsthaft für das Amt des englischen Schatzkanzlers (Finanzministers) in Aussicht genommen war: eines Pioniers somit auf dem Gesamtgebiete des Soziallebens, eines Pioniers aber vor allem einer neuen, einer zeitgemäßen Wirtschaftswissenschaft — die Bedeutung dieses Mannes und seiner Arbeiten, in denen er seit den 1890 er Jahren bereits in ähnlicher Weise wie hier warnt, kann wohl durch nichts in schärferes Licht gestellt werden als durch die Hervorhebung der Tatsache, daß die Hochfinanz ihm eine Jahresrente von 10 000 £ (200 000 *RM*) auf Lebenszeit zusicherte, falls er den Kampf gegen sie einstelle, was Mr. Kitson kurzweg ablehnte.

Dr. Oskar Aust.

---

[1]) Zur weiteren Ergänzung hier vorliegender Ausführungen sei beispielsweise hingewiesen auf Aufsätze von Dr. Oskar Aust, und zwar u. a. „Zur Kritik und zum Fortschritt der Geldtheorie, Eine Fragestellung an die offizielle Nationalökonomie", in der Zeitschrift des Reichsbundes Deutscher Technik (Berlin W. 35) „Technik voran", Nr. 46/47 für 1929;

„Ist unser Geldsystem zeitgemäß?", in Heft 41 vom 11. Oktober 1929 von „Ruhr und Rhein", Wirtschaftszeitung (Industrie- und Handelskammer Essen);

„Güterwelt und Geldschleier", in „Technik voran", Heft 28 vom 10. Juli 1930;

„Weltverschuldung und Geopolitik", in der Zeitschrift für Geopolitik (Berlin), April und Mai 1929;

„Binnenmarkt und deutscher Osten", in der Zeitschrift „Oberschlesische Wirtschaft" (Industrie- und Handelskammer Oppeln), Juli 1930;

„Aufbau der deutschen Nährwirtschaft innerhalb des nationalen Aufbaues", in der Zeitschrift „Die Volksernährung" (Berlin N. 24), Hefte 12 und 18, Juni u. September 1930, sowie

„Mobilisierung der Elite deutschen Geistes für Deutschlands Aufbau", im ersten Heft der Zeitschrift „Der Hochwart" (Eisenach), Januar 1931. (Erwähnt sei hierzu auch das Buch von Dr. Aust „Die Reform der öffentlichen Verwaltung in Deutschland", mit dem Entwurf zu einem Reichsermächtigungsgesetz, gekrönte Preisschrift, Verlag Th. Herbert Fritsch jun. in Leipzig C 1.)

In den zuerst genannten beiden Aufsätzen findet sich auch Näheres über die Bedeutung, die Werke und Verdienste von Mr. Arthur Kitson, des Vorkämpfers einer zeitgemäßen Wirtschaftswissenschaft und Wirtschaftsordnung.

I.

Der Beginn des letzten Weltkrieges entschleierte nicht allein die Schwäche des Geldsystems der Vorkriegszeit, sondern auch dessen betrügerischen Charakter; des auf Gold basierten Geld- und Kreditsystems. An England sei dies hier näher veranschaulicht, wobei jedoch zu beachten ist, daß alles, alles, was hier zu sagen und anzudeuten sein wird, sinngemäß auch für die übrigen sogenannten modernen Kulturvölker gilt.

Kaum daß sich in England die Schatten des kommenden Krieges gezeigt hatten, in jenen verhängnisvollen Spätsommertagen des Jahres 1914, brach die Goldwährung zusammen. Der Bankrott einer jeden englischen Bank, auch der Bank von England (der Zentralnotenbank), wurde offenbar. Alle englischen Banken waren außerstande, den ihnen durch Gesetz auferlegten Verpflichtungen nachzukommen: nämlich die bei ihnen hinterlegten Depositen auf Erfordern in Goldmünzen auszuzahlen.

Als dieser kritische Augenblick eintrat, wandten sich die englischen Banken mit der Forderung an die englische Regierung, die hier in Betracht kommenden Gesetze (vor allem die „Bank Charter Act") außer Kraft zu setzen. Dadurch wurde es den Banken erlaubt, sich ihren gesetzlichen Verpflichtungen zu entziehen. Drei Bankfeiertage waren angeordnet worden, während welcher die Banken ihre Schalter geschlossen hielten und Zahlungen aufgeschoben blieben. Den Banken wurde von der englischen Regierung, und zwar unter dem damaligen Schatzkanzler Lloyd George die Benutzung des nationalen Kredits in Form von Schatzamtsnoten („Treasury notes") zugestanden, welche schleunigst gedruckt wurden, damit die Banken ihren Verpflichtungen nachkommen konnten.

Diese Noten wurden zum wichtigsten Zahlungsmittel Großbritanniens, und nicht etwa nur während des Krieges, sondern für einen Zeitraum von 14 Jahren, und sie verrichteten die Geldfunktion besser, als es vorher die Goldmünzen getan hatten.

In ähnlicher Weise war jedes Volk gezwungen, während des Krieges den eigenen nationalen Kredit für allgemeine Zwecke des Handels und Wandels zu benutzen. Aber kaum war der Friedensschluß in Sicht, so hatten die führenden internationalen Bankiers nichts Wichtigeres zu tun, als planmäßig darauf hinzuwirken, ihre eigenen Regierungen von Land zu Land zu veranlassen, die nationalen Kreditnoten, die den Banken so gute Dienste geleistet hatten, zu vernichten: die Wiederaufrichtung der sogenannten Goldwährung war mit diesem Plane der internationalen Hochfinanz verbunden. Die Wiederaufrichtung desjenigen Systems faßte die internationale Bankwelt zielbewußt ins Auge, das der Hochfinanz wieder das Monopol über das Geld- und Kreditwesen und damit die Kontrolle über den Welthandel und über die Volkswirtschaften der einzelnen Völker verlieh und sicherte.

Dank der Unwissenheit und Korruption der Politiker nahezu aller Länder konnte dieser teufliche Plan in der Zwischenzeit in die Tat umgesetzt werden, und wir stehen heute der Versklavung der schaffenden Stände der Welt zugunsten der Geldmächte als einer vollzogenen Tatsache gegenüber! Leben und Vermögen der weitaus überwiegenden Mehrzahl der heutigen Menschheit sind der Gnade einer Handvoll von Geldleuten überantwortet, deren hauptsächlichste Zwingburg sich in der Wallstreet von New York befindet.

Die Goldwährung muß in der Hauptsache als eine Erfindung betrachtet werden, die Menge der umlaufenden Geldmittel ohne Rücksichtnahme auf den Bedarf von Handel und Industrie zu beschränken. Die Befürworter und Verteidiger der Goldwährung bedienen sich des Vorwandes, daß Geld, um gesund oder gut zu sein, in Gold zahlbar oder einlösbar sein müsse. In der Vorkriegszeit dienten als englisches Geld Goldmünzen und englische Banknoten; die letzteren waren auf Verlangen in Gold einwechselbar oder einlösbar. Die Geldmenge, mit der wir es angesichts dieser beiden Goldarten insgesamt zu tun haben, war jedoch unzureichend dafür, den normalen Erfordernissen des Wirtschaftslebens zu genügen. Die Banken durften in Form des Hinausgreifens über die bei ihnen eingezahlten Depositen zusätzliche Kredite schaffen und daraufhin Anleihen gewähren, Anleihen insgesamt in solcher Weise, die in ihrem Umfange weit hinausgingen über die Gesamtsumme der eigentlichen gesetzlichen Zahlungsmittel; die Kunden der Banken, zu deren Gunsten in dieser Art die Banken — kraft eigener Geldschöpfung — Anleihen gewährten, verfügten zumeist mittels Schecks über die ihnen darlehensweise gutgeschriebenen Beträge. Auf Grund der gesetzlichen Bestimmungen (in der „Bank Charter Act") erhielten diese Überziehungen, wenn über sie durch Scheck verfügt war und wenn sie bei anderen Banken als Depositen zur Hinterlegung gelangten, die Eigenschaft als Kredite, und sie waren nach dem Gesetz in Gold zahlbar.

Die Gesamtsumme der Kredite, die in solcher Weise durch die Banken geschaffen worden waren, und die somit für die Bankkunden fällig wurden, belief sich auf rund 1 000 000 000 Pfund Sterling (also auf 20 Milliarden Goldmark). Der Bestand an Gold, über den bei Ausbruch des Weltkrieges die englischen Banken und das englische Schatzamt verfügten, erreichte noch nicht einmal 5 Prozent der Bankverpflichtungen.

II.

Kurzum, der Beginn des Weltkrieges entschleierte nichts weniger als die erstaunliche Tatsache, daß die Banken seit Jahren am Abgrunde des Bankrotts ihre Geschäfte getrieben hatten: hätten nur zu irgendeinem Zeitpunkt

Bankkunden 5 Prozent der Bankdepositen in gesetzlichen Zahlungsmitteln gefordert, so wären die Banken gezwungen gewesen, ihre Tore zu schließen.

Die Nachteile dieses Systems sind gleichbedeutend mit unbeschreiblichen Verlusten für die schaffenden Stände. Der Umstand, daß die Bank von England die veränderlichste Bankrate der Welt zu haben pflegt, ist hierauf zurückzuführen. Dieses System mindert die Unternehmungsfreudigkeit ebenso, wie es die Lage von Handel und Industrie beständig unsicher macht. Es beschränkt die Ausdehnung des englischen Handels. Dieses System schafft aber die Vorbedingungen für die Blüte des Geldverleihgeschäftes; es verschafft den Geldverleihern die Möglichkeit, zu hohen Zinssätzen Anleihen zu gewähren. Es führt zu Bankrotten in allen Zweigen der schaffenden Wirtschaft, und es hält Millionen von Menschen auf der Stufe des Verhungerns.

Die Bank von England ist von allen der Menschheit unheilvollen Einrichtungen, die jemals bestanden, als die größte Drohung und das allergrößte Hindernis zu betrachten, als ein Hindernis vor allem der wirtschaftlichen Wohlfahrt des englischen Volkes. (Sinngemäß gilt das hinsichtlich der Bank von England hier Gesagte für alle Zentralnotenbanken, insbesondere auch für die Deutsche Reichsbank, die gleichfalls eine private Handelsgesellschaft darstellt.) Im Gegensatz zu der allgemeinen Annahme ist die Bank von England in keiner Weise eine nationale Einrichtung. Sie bildet eine von Geldleuten geleitete private Handelsgesellschaft, und mehrere dieser Geldleute nehmen die Interessen fremdländischer und kolonialer Bankinstitute wahr. In Wirklichkeit ist die Bank von England eine internationale Bank, und ihr Statut gewährleistet es in gar keiner Weise, daß sie den finanziellen Erfordernissen in solcher Weise Rechnung trägt, daß die britische Volkswirtschaft dabei bestmöglichst gedeiht. Diese Einrichtung, die Bank von England, wurde im 17. Jahrhundert errichtet — und sie diente allen übrigen Ländern als Muster. Daß sie bis zum heutigen Tage fortbestehen konnte, ist hauptsächlich auf die Unwissenheit der Öffentlichkeit in Geld- und Kreditfragen zurückzuführen. Schuld daran ist in gleicher Weise aber auch die Nachsicht der englischen Staatsmänner und Politiker, die ihrerseits zudem ebenfalls in den hier in Betracht kommenden Dingen ihre Unwissenheit erwiesen haben.

Nun ist es aber für jeden, der nicht mit Blindheit geschlagen ist, ganz offenbar, daß derjenige, der das Geld- und Kreditwesen eines Landes kontrolliert, nicht etwa nur Handel und Gewerbe dieses Landes unter seiner Kontrolle hält, sondern auch das gesamte politische und staatliche Leben. Die Herrschaft über die gesellschaftlichen Kräfte aller Art des betreffenden Volkes ist naturnotwendig damit verbunden, und damit, wie schon einmal gesagt, die Herrschaft über Leben und Vermögen aller Bewohner des Landes. Mit Recht sagte Garfield, der Präsident der Vereinigten Staaten von Amerika, einmal: „Wer immer die Menge der Zahlungsmittel irgendeinen

Landes kontrolliert, der ist in absoluter Weise der Herr aller gewerblichen Tätigkeit und jeglichen Handels dieses Landes."

Der letzte Weltkrieg führte praktisch eine Revolution auf finanziellem und geldlichem Gebiet herbei: — er gab den Industrienationen der Welt Gelegenheit, den finanziellen Fesseln zu entschlüpfen, in welche die einzelnen Völker durch ihre Geldleute gelegt worden waren. Diese Fesseln bildeten das Ergebnis der Schaffung von Schuldscheinen, die man im einzelnen in Gold zahlbar gemacht hatte. Nun, seitdem Gold eine verhältnismäßig seltene Sache geworden ist und es nur in verhältnismäßig kleinen Mengen an wenigen Stellen der Welt zu finden ist, ergibt sich die beachtenswerte Folge, daß, indem Schuldverpflichtungen in diesem Metall zahlbar gemacht worden waren, die Völker außerstand gesetzt wurden, sich von der auf ihnen ruhenden Schuldenlast zu befreien, ohne zuvor das Gold von denjenigen zu kaufen, die es kontrollieren. Fernerhin folgt aus alledem, daß diejenigen, welche das Gold kontrollieren, auch einen bestimmten Einfluß auf die Erzeugung von Reichtum und Wohlstand (von Gütern) ausüben, und in weitem Umfange die Gestaltung der Preise für die Güter in ihrer Hand liegt. Kurzum: Die Finanzleute, die Beherrscher des Goldes und des Geldes und damit des Kredits und der Wirtschafts- und Volkskräfte, sind in der Lage, die Kaufkraft des Goldes möglichst hoch zu halten und auch auf diese Weise von den schaffenden Ständen drückende Tribute in Form des Anteils an der gesellschaftlichen Gütererzeugung zur Abtragung ihrer Zinsforderungen aus Goldanleihen zu erzwingen.

In den ersten drei Jahren des letzten Weltkrieges vermochten die Vereinigten Staaten von Amerika gelegentlich der gesteigerten Lieferung von Gütern verschiedenster Art für kriegführende Völker den Hauptteil des Goldvorrates der Welt in ihren Besitz zu bringen; als Gegenleistung sandte Amerika zum großen Teil minderwertige Güter und dazu noch zu wucherischen Preisen nach Europa. Schon gegen Ende des Krieges bereitete dieser ungeheure Goldbesitz den amerikanischen Geldgewaltigen schwere Sorge. Wußten sie es doch, daß der Wert dieses Schatzes gewaltig im Preise sinken müßte, falls es nicht gelänge, die europäischen Völker dazu zu verführen, nach dem Friedensschluß wieder zur Goldwährung zurückzukehren. Die während des Krieges seitens verschiedener Länder geschaffenen Schuldscheine waren keineswegs durchweg in Gold einlösbar gemacht worden. Es handelte sich hierbei zum großen Teil um Papiergeld oder um Bankkredite: um „billiges Geld", wie man sich auszudrücken pflegte. Während des Krieges hatte jedes Volk für Zwecke des Zahlungsverkehrs seinen e i g e n e n Kredit zu benutzen, und wenn die Völker vernünftigerweise die Übung beibehalten haben würden, ihren eigenen Kredit zu benutzen, anstatt zur Goldwährung zurückzukehren, so würde der ungeheure Goldvorrat der Vereinigten Staaten so gut wie wertlos geworden sein!

III.

In England dienten die staatlichen Schatzamtsnoten („Treasury notes") für Zahlungen bis zu beliebiger Höhe als gesetzliches Zahlungsmittel, und die englische Regierung wäre leicht dazu in der Lage gewesen, auf Grund einer planmäßigen, sich auf einen hinreichend langen Zeitraum erstreckenden Ausgabe solcher Noten die gesamte englische Staatsschuld zu tilgen, ohne damit eine ernsthafte Steigerung der Warenpreise herbeizuführen. Jedoch wird England in Wirklichkeit unglücklicherweise, ebenso wie andere Länder, durch seine Geldleute regiert und diese Herren, in engster Verbindung mit amerikanischen und anderen internationalen Finanziers, einigten sich dahin, unter Benutzung von Einrichtungen des Völkerbundes eine Konferenz in Brüssel ins Werk zu setzen — nebenher sei bemerkt, daß das, was sich „Völkerbund" nennt, in Wahrheit eine finanzielle Institution darstellt, die hauptsächlich zu dem Zweck ins Leben gerufen wurde, die Interessen der Geldverleiher aller Länder zu schützen.

Jene Brüsseler Konferenz fand im Jahre 1920 statt, und sie beschloß die Wiederaufrichtung der Goldwährung in allen Ländern, was aber nicht weniger als die Wiederrichtung der Geldherrschaft bedeutet und im Zusammenhange damit die Unterwerfung der Welt unter die Oberherrschaft der Vereinigten Staaten von Amerika in finanzieller Hinsicht. Diese Konferenz hat New York als die Weltgeldzentrale eingesetzt, und in ihr wurde damit auch praktisch die Bank von England von der Finanzpolitik Amerikas abhängig gemacht.

Die Mitwirkung des Gouverneurs der Bank von England, Montague Norman, hierbei, zusammen mit einigen Vertretern des britischen Schatzamtes, bedeutet ein verräterisches Werk. Und obzwar der britischen Öffentlichkeit fortgesetzt eingeredet wird, daß London seine Stellung als finanzieller Mittelpunkt der Welt behalten habe, weiß es jeder, der den Dingen auf den Grund sieht, ganz genau, daß die finanziellen Weltfragen von New York aus beherrscht werden.

Einige Jahre vor dem Ausbruch des letzten Weltkrieges hörte ich einen New Yorker Senator innerhalb einer Rede, die er in Washington hielt, das Folgende erklären: „Nicht mehr als fünfzig Männer haben in unserem Lande die Macht, jedes Rad an jedem Eisenbahnwagen zum Stillstand zu bringen; jede Telephonzentrale außer Betrieb zu setzen; jede Fabrik zu schließen; jedes Bergwerk stillzulegen; die gesamte Schiffahrt einzustellen und überhaupt alle wirtschaftlichen Kräfte des amerikanischen Volkes brachzulegen." „Wer vermag dies zu tun?", so fragte dieser Senator weiter, und er antwortete mit der Feststellung darauf: „Einzig allein vermittels der Kontrolle über den Bankkredit durch jene kleine Gruppe ist dies möglich."

Der amerikanische Präsident Abraham Lincoln äußerte sich einmal wie folgt: „In der nahen Zukunft sehe ich das Bild einer Krisis aufsteigen,

das mich entnervt und mich um die Sicherheit meines Vaterlandes erzittern macht. Als ein Ergebnis des Bürgerkrieges haben sich private Gesellschaften auf den Herrschaftsthron geschwungen, worauf eine Ära der Korruption bisher unerreichter Art folgen wird: die amerikanischen Geldgewaltigen werden nichts unterlassen, um durch Ausnutzung der Vorurteile des Volkes ihre Herrschaft zu verlängern, bis aller Reichtum in wenigen Händen vereinigt und die Republik, unser amerikanisches Gemeinwesen, zerstört ist. Angesichts dessen ist meine Sorge um die Sicherheit meines Volkes und Vaterlandes größer als zu irgendeinem anderen Zeitpunkt, ja sogar noch größer als zu Zeiten des Krieges. Möge Gott geben, daß sich meine Befürchtungen als unbegründet erweisen!"

Zu der Zeit, als diese Worte gesprochen wurden, konnte die Eroberung eines Landes und Volkes nur durch militärischen Überfall verwirklicht werden. Heute jedoch können Völker und Länder in einer weit mehr hinterlistigen, heimtückischen und betrügerischen Weise unter fremde Gewalt gebracht werden, und ohne irgendwelches sichtbare Blutvergießen und ohne kriegerische Zerstörungen früherer Art: Durch falsche Wirtschaftslehren können Völker heute weit leichter und viel gründlicher vernichtet werden als durch Armeen, die in fremde Länder eindringen. Unseren fortgeschrittensten Chemikern ist kein Mittel bekannt, das auch nur halb so furchtbar wäre als die Lehren schlechter Wirtschaftler!

Heute — als auch in Wirklichkeit seit Jahren bereits — ist die Presse aller Völker von den Geldgewaltigen, der Hochfinanz kontrolliert, und vor allem vermittels der Presse werden der Öffentlichkeit fortgesetzt wirtschaftliche Irrlehren beigebracht. Es gilt dies hauptsächlich hinsichtlich aller Fragen, die mit dem Geld- und Kreditwesen zusammenhängen.

Und als furchtbares Ergebnis all dessen steht die Welt heute der folgenschweren Tatsache gegenüber, daß sie nun durch Schulden, die an sich untilgbar, unauslöschlich sind, den Geldverleihern, der Hochfinanz zuletzt als einer kleinen Gruppe internationaler Bankiers, versklavt ist!

Die während des letzten Weltkrieges entstandenen Goldschulden der Welt sind auf mehr als 1 500 000 000 000 Goldmark geschätzt worden, während die Goldvorräte der Welt sich auf nicht mehr als 40 000 000 000 Goldmark stellen! Und dieses Gold wird in strengster Weise durch einige wenige Männer kontrolliert, was diesen die Gewalt gibt, nach ihrem Gutdünken über die Kräfte der einzelnen Völker und ihrer Angehörigen zu verfügen.

Nimmermehr kann diese Weltverschuldung in Gold getilgt werden! Dies aber ist gleichbedeutend damit, daß die schaffenden Stände fortgesetzt, und zwar für alle Zeiten, Zinslasten zu tragen

haben, bis sie sich dagegen auflehnen und sich weigern, weiterhin Sklavenketten zu tragen.

IV.

Ein Blick auf England wieder möge uns das Gesagte verdeutlichen. Dort haben die Finanzleute den Hauptteil der britischen Kriegsanleihen an sich gebracht, und sie brachten es zustande, daß das Parlament ein Gesetz erließ, das die englischen Steuerzahler zwingt, die Kriegsanleihe in einem Gelde einzulösen und zu verzinsen, das den doppelten Wert, also die zweifache Kaufkraft desjenigen Geldes hat, in dem diese Anleihen ursprünglich gegeben worden waren! Die Hochfinanz hat es, wie gesagt, verstanden, den Löwenanteil dieser Schuldscheine für „billiges Geld" aufzukaufen, für Geld, das nur die Hälfte der Kaufkraft des englischen Vorkriegspfundes und des heutigen Pfundes Sterling besaß.

Diese schandbare Räuberei gegenüber dem englischen Steuerzahler konnte mit der wohlwollenden Nachsicht führender englischer Potiliker verwirklicht werden; es seien nur genannt Lloyd George, Sir Austen Chamberlain, Winston Churchill, Stanley Baldwin und Mr. Snowden. Alle politischen Parteien auch in England lassen sich von der Hochfinanz als gefügige Werkzeuge gebrauchen, und sie führen deren Befehle aus.

Dies ist die wahre Ursache der englischen Wirtschaftskrise und vor allem der gewaltigen Arbeitslosigkeit, die auch in England zur Dauererscheinung wurde. Einzig die Politiker und die Finanzleute sind, und zwar nach jeder Richtung hin, für den Ruin, in dem sich Großbritannien befindet, und der England mit schließlichem völligem Bankrott bedroht, verantwortlich.

Ähnliche Erfahrungen hatte ja auch Deutschland zu machen! Aus ehrlichster Überzeugung vermag ich den Deutschen zu sagen: die Finanzleute sind Eure Feinde!, und erst nachdem die Geldmacht der Welt endgültig gestürzt ist, wird für die schaffenden Stände ein wahrhaftes Wohlergehen gesichert sein!

Das gegenwärtige, auf Gold gestützte Geld- und Kreditsystem bildet eine fortgesetzte schwere Drohung für den Weltfrieden! Künftige Kriege drohen daraus zu entstehen, daß Völker außerstande sind, eingegangene Verpflichtungen auf der Goldbasis zu erfüllen. Die überwiegende Mehrheit der Menschheit wird es sicherlich ablehnen, weiterhin gezwungen zu sein, in einem Zustande zu leben, der von dem Verhungern nicht allzuweit entfernt ist, wo doch die weitestreichende Erzeugung von Wohlstand so leicht ins Werk gesetzt werden kann.

Die Erfindungen des letzten Jahrhunderts haben es gelehrt, wie die zur Erhaltung der Weltbevölkerung notwendigen Güter aller Art in zureichendem Umfange erzeugt werden können. Reichtum und Wohlstand und Behaglichkeit, sogar ein sehr hoher Grad von Behaglichkeit ist heute möglich, und die

Menschen haben Anspruch darauf. Infolge des rückständigen Geld- und Kreditsystems und infolge der Beherrschung der hier in Betracht kommenden Einrichtungen durch die Finanziers, die in keinem einzigen Lande ein Prozent der Bevölkerung ausmachen, sind jedoch überall neun Zehntel der Bevölkerung gezwungen, ein Leben zu fristen, das sie ununterbrochen dem Hungertode ins Gesicht sehen läßt.

Die internationale Hochfinanz ist der große Feind der Menschheit! Auch die unlängst unter der Führung der Amerikaner eröffnete Internationale Bank in Basel stellt lediglich und in ihrem wahren Wesen ein Mittel dafür dar, beherrschenden Einfluß auf die Rohstoffe, Güter und Wirtschaftskräfte der Welt auszuüben. Die internationalen Geldleute verfolgen den Gedanken, die Geldvorräte eines jeden einzelnen Landes nach ihrem Gutdünken und nach ihren Sonderinteressen zu begrenzen, und insofern irgendein Land sich den Wünschen der Hochfinanz nicht gefügig zeigt, so kann die Geldversorgung dieses Landes eingeschränkt werden, woraus sich die Verknappung in der Gütererzeugung, Arbeitslosigkeit und Wirtschaftskrisen in dem betreffenden Lande ergeben müssen.

Wie lange noch wollen die Völker diese schändliche Tyrannei erdulden? Die einzelnen Völker kämpften für die Beseitigung der persönlichen Sklaverei und gegen die Tyrannei fremder Mächte. Bereitwillig gaben Menschen ihr Leben zur Sicherung der Freiheit ihrer Mitbürger hin. Hier handelt es sich aber um eine Macht, die in das Leben eines jeden einzelnen Menschen in einschneidendster Weise eingreift, — um eine Macht, die in demselben Augenblick überwunden werden kann, in dem das Volk die Wahrheit über sie erfährt.

Das Werk, das unser ganzes Interesse in Anspruch nehmen darf, hat hauptsächlich in der Verbreitung dieser Wahrheit zu bestehen. Die schweren Schäden und die ungeheuren Gefahren der Goldwährung sind insbesondere gegenüber weitesten Kreisen bloßzulegen.

Ich selbst bin eifrig bemüht, eine Internationale Organisation aufzubauen, innerhalb deren die Völker aller Länder in diesem großen Werk der Befreiung der Menschheit von der Schuldsklaverei und von der Tyrannei der Geldmächte fruchtbringend zusammenwirken können.

Wer will daran mithelfen?[2])

---

[2]) Zuschriften, insbesondere von wirtschaftlichen Organisationen u. ähnl., sowie von Verbänden, Vereinen usw., aber auch von Einzelpersonen, mögen an die folgende Adresse gerichtet werden: Dr. Oskar Aust, Berlin-Charlottenburg 1, Kirchstraße 34, wo sich die Geschäftsstelle des Deutschen Bundes für Wirtschaftsreform befindet.

Nachwort.

Anschließend an einen Aufenthalt in Deutschland im Sommer 1930 hat Mr. Arthur Kitson die vorstehenden Ausführungen verfaßt. Das wissenschaftliche Fundament für diese Ausführungen hat Mr. Kitson von Nordamerika aus, wo er damals zuerst als Mitarbeiter von Edison und späterhin als wirtschaftlicher Unternehmer tätig war, bereits im Jahre 1894 in seinem Buch „A Scientific Solution of the Money Question" niedergelegt. Diesem, in seinen wesentlichen Teilen noch heute unerschütterten Werk folgten in der Zwischenzeit eine größere Anzahl weiterer Veröffentlichungen Mr. Kitsons, zu denen noch wertvolle Schriften seiner Freunde in aller Welt hinzutreten. Näheres hierüber findet sich beispielsweise in meiner eigenen Abhandlung „Zur Kritik und zum Fortschritt der Geldtheorie, Eine Fragestellung an die offizielle Nationalökonomie" in der Zeitschrift des Reichsbundes Deutscher Technik, Berlin W 35, „Technik voran", Nr. 46/47 für 1929.

In letzter Zeit ist Mr. Kitson nun dazu übergegangen, die nach den hier aufgezeigten Zielen in allen Ländern wirkenden Kräfte zusammenzufassen, und er hat zu diesem Zweck den Internationalen Bund für Wirtschaftsreform (International Economic Reform Federation) gegründet. Ich selbst habe mich insbesondere auch durch eingehende persönliche Unterhaltung mit Mr. Kitson darüber vergewissert, daß die Ziele dieses internationalen Bundes — Befreiung der Menschheit von der Hörigkeit der Geldmonopolisten und Abwerfung der Fesseln der Schuldversklavung durch die schaffenden Stände — sich decken mit dem deutschen Ziel der Abwerfung äußerer und innerer Fesseln, so daß eine Zusammenarbeit eine dringende soziale und nationale Aufgabe darstellt.

Auch aus dieser Erkenntnis entsprang die Gründung des Deutschen Bundes für Wirtschaftsreform — einer Zusammenfassung vor allem von Verbänden usw., die an der Einführung vernunftgemäßer wirtschaftlicher Zustände interessiert sind —, hinsichtlich welchen Bundes hier nur ganz kurz gesagt sein soll, daß seine Hauptaufgabe nach Maßgabe der ihm zufließenden materiellen Mittel (an geistigen Energien, die er wirksam machen will, fehlt es ihm nicht!) darin bestehen soll, Arbeitsgemeinschaft zur Lösung dringender sozialer Probleme, dogmenfreie Forschungsstätte angesichts der Unfruchtbarkeit und völligen Rückständigkeit der heutigen offiziellen Sozialwissenschaften (in grundsätzlicher Beziehung gilt dies unbestritten) und Aufklärungszentrale zu sein.

Dr. Oskar Auft.

Der geniale Mensch und sein Antipode.

Groß ist überhaupt nur der, welcher bei seinem Werke nicht seine Sache sucht, sondern allein einen objektiven Zweck verfolgt.

Schopenhauer.

Das „Ich" und das „Andere" bilden den Inhalt aller unserer Bewußtseinstätigkeit; ihre polaren Gegensätze sind einerseits Egoismus, in dem das Subjekt egozentrisch beharrt, sich nur selbst fühlt und das Objekt nur betrachtet, insofern es seinem Behagen, seinen Zwecken und Absichten dient; andererseits geistiger und seelischer Altruismus, der, ohne Beziehung zum Ich, das Andere, sein Wesen und Wirken, sein Wohl und Wehe zum Zentralen alles Sinnens, Denkens und Fühlens, alles ethischen Wollens und Handelns macht.

Es ist hier nun zuförderst der Altruismus des persönlich teilnehmenden Mitgefühls, des Mitleidens, der werktätigen Barmherzigkeit von dem rein geistigen Altruismus, der zu wissenschaftlicher, philosophischer und ästhetischer Weltbetrachtung führt, zu unterscheiden. Wo dieser geistige Altruismus im Vorstellungsleben eines Menschen überwiegt und wesentliches Charaktermerkmal der geistigen Persönlichkeit wird, da ist die allgemeine Bedingung gegeben für das, was als Genialität im engeren und eigentlichen Sinne zu bezeichnen ist. In diesem Sinne gilt, was Schopenhauer sagt: Genialität ist vollkommenste Objektivität.

Indem der geniale Mensch sich von den bloß persönlichen Interessen abwendet und über deren eng begrenzten Kreis hinausdringt zu freier Betrachtung der Welt und des Lebens, wird er zum helläugig Sehenden, wird „klares Weltauge"; es gewinnt Bedeutung und tieferen Sinn, was zuvor unbeachtet blieb, unbedeutend, gleichgültig erschien. Im Alltäglichen offenbaren sich Wunder der Natur. Der Verstand erkennt dann im fallenden Apfel ein Naturgesetz: das allbeherrschende Gesetz der Schwere; erst vor dem Blick des künstlerischen Genies wird das bis dahin unbeachtet gelassene Phänomen der sinnlichen Erscheinung Gegenstand eindringlichster Betrachtung, und das ichfreie Gefühl wird zum Erkenntnisgrund des Wesens der Dinge an sich.

Dieser mit Staunen und lebendigem Interesse das Weltwesen betrachtende geistige Altruismus ist zunächst und im tiefsten Grunde reines, ichfreies Schauen, so wie es Angelus Silesius in seiner wundervollen Spruchweisheit meint:

Ein Narr ist viel bemühet, des Weisen Tun
Viel edler ist: ist Lieben, Schauen, Ruhn.

Vielleicht hatte der geniale Dekadent Oskar Wilde etwas Ähnliches im Kopfe, als er „kultivierte Faulheit" für den wahren Beruf des Menschen erklärte.

Hat nun aber der geniale Mensch im allgemeinen allerdings wenig Neigung zu praktischer Geschäftigkeit und zu Nützlichkeitsberechnungen, so ist er doch ein eifriger Forscher und Sucher auf geistigem Gebiete, und es drängt ihn, das, was er in liebevollem Eingehen und Verstehen der Natur und des Lebens sah und entdeckte, festzuhalten und das erkannte überraschend Neue und Bedeutende auch anderen in Wort und Bild mitzuteilen und zu zeigen. So entsteht das schöpferische Werk der reinen Wissenschaft, der Philosophie und der Kunstgestaltung. Eben hiermit beginnt dann aber auch oft die Tragik gerade des überragend genialen Menschen, seine Vereinsamung unter den vielen, denen seine Sprache fremd bleibt, unter den vielen Blinden, die nicht sehen können, was er sah, unter den vielen, die seinem Schauen, seinen Offenbarungen, dem Neuen gegenüber, was er zu zeigen, zu sagen hat, stumpfsinnig, gleichgültig, ja feindlich beharren, die, gequält, nichts wissen wollen von dem, was sie doch nie verstehen können, was ihren im Herkömmlichen unlösbar verankerten Anschauungen widerspricht, was gar ihre engen Interessen durch seine umstürzende Neuheit bedroht.

Mit dem bloßen geistigen Altruismus, mit der objektiven Geistesanlage ist nun allerdings noch nichts geschaffen. Bedingungen für die Vollführung großer genialer Werke sind natürlich große Geistesgaben, Ernst und Tiefe der Weltanschauung, eine hohe Intelligenz, Beobachtungsgabe, intuitives Verstehen, Gedächtniskraft, Phantasie, Temperament.

Je nachdem jene verschiedenen Kräfte und Gaben bei dem einzelnen Individuum sich zusammenfinden und vorherrschen, bildet sich der geistige Charakter der genialen Persönlichkeit; die Stärke dieser Kräfte bildet das Talent, welches Wort keineswegs eine artlich vom Genie verschiedene geistige Anlage, sondern ganz allgemein *Befähigung* bedeutet und das relativ verschiedene Maß, also auch das höchste Maß schöpferischer Fähigkeit bezeichnet.

Auch noch andere Eigenschaften des Schaffenden sind Bedingung des genialen Werkes. Vor den Preis stellten die Götter den Schweiß, auch in Kunst und Wissenschaft. Der so kluge und feine Fontane sagt:

> Gaben, wer hätte sie nicht? Talente: Spielzeug für Kinder!
> Nur der Ernst macht den Mann, nur der Fleiß das Genie!

Aber dennoch: Nicht jene Gaben und Kräfte, durch deren Aufzählung das Wesen der Genialität so oft nur oberflächlich umschrieben wird, sind das Eigentümliche, das Spezifische des Genies. Nur da, wo sich hohe Geisteskräfte aus dem „Sklavendienste" des Ichs lösen, sich in reinem Erkenntnisstreben, in selbstlosem Schaffenstriebe sammeln, entsteht das große, wahrhaft

geniale Werk. Und nur der verdient in höherem Sinne den Namen des genialen Menschen, dessen Wesensgrundzug bei hohen und höchsten Geistesgaben, bei unermüdlichem Fleiß jener geistige Altruismus ist. Dieser ist das Spezifische, der Urgrund der Genialität; sein Vorherrschen oder sein Fehlen bildet die Scheide zwischen genial und ungenial.

Verwandt dem rein geistigen Altruismus in Philosophie, Kunst und Wissenschaft, und doch anderer Art, ist jene, die Verwirklichung großer Ideen verfolgende menschheitbeglückende Tätigkeit des Erfinders, Gesetzgebers, Staatsmannes. Antipode des genialen Menschen ist dagegen der Ichmensch, dessen hervorstechendes Charaktermerkmal egoistische Willensinstinkte sind, die den geistigen und seelischen Altruismus, der ein Merkzeichen edlerer Humanität ist, überwuchern und verkümmern lassen. Er besitzt wohl auch große Gaben, hohe und höchste Intelligenz, er verfolgt mehr oder weniger scharfsinnig und schlau seine Interessen, besitzt Fleiß und Energie für seine persönlichen Zwecke; aber er sieht doch alles durch die Brille seines Ichwillens, empfängt das Bild der Welt gefälscht, entstellt und verzerrt im ungewissen Flackerlichte seines Egoismus. Zu reinem Schauen, zu geistiger Konzentration auf etwas, was nicht seinen persönlichen Interessen dient, ist er ebenso unfähig wie zu wirklich schöpferischer Tat. Alle seine immer tätige Unrast dient doch nur dem „Geschäft", bei all seiner Betriebsamkeit, seinem Planen, seinen Unternehmungen ist das Ziel doch immer nur Geld, persönliche Zwecke, persönlicher Vorteil. Mag er auch alles besitzen, was man mit Recht oder Unrecht, beim genialen Menschen zu finden glaubt, mag er „sich selber die Regel geben", mag er „bahnbrechend" sein usw. usw., mag er äußere Erfolge haben, — es fehlt der allein wesenbestimmende innere Impuls, es fehlt das Grundmotiv der schöpferischen Genialität, wie es in Kunst, Wissenschaft und Philosophie wirksam ist: der geistige Altruismus, die reine Objektivität der Weltbetrachtung und Werktätigkeit; es fehlt damit auch die innere Größe, der dauernde Wert des Werkes.

Der Typ des ins Dämonische gesteigerten ungenialen Menschen, des wildesten und rohesten Ichmenschen ist z. B. Napoleon I.

In der Vorrede zu den Abenteuern des Johannes Schiltberger, der als Gefangener des Mongolenfürsten Timurlenk, eines der größten Scheusale der Weltgeschichte, dessen Eroberungszüge in Asien und Afrika (um das Jahr 1400) dreißig Jahre lang begleitete, sagt der Herausgeber: „Daß Männer der Art wie Alexander, Sulla, Cäsar, Timur und Napoleon nicht in ihrem wahren Lichte als Feinde unseres Geschlechts bei der Nachwelt erscheinen, das ist das größte, das folgenreichste Verbrechen der Geschichtsschreiber, Dichter und Gelehrten späterer zivilisierten Jahrhunderte. — Durch das wahre und scharfe Urteil der Nachwelt abgeschreckt, würden im Großen wie im Kleinen nicht so viele Nachfolger jener Tyrannen erstehen." —

Es ist banausisch, von der Pathologie des Genies zu reden und zu schreiben. Wie das Genie aus ganz gesunden Wurzeln, aus einer sich bei jedem Menschen findenden Geistesanlage natürlich erwächst, davon wissen jene gelehrten Pathologen nichts. Sie sehen die ganze Sache aus dem Gesichtspunkte des Philisters. Dieser sieht: der Künstler, der geniale Mensch verschmäht bei der Verfolgung seiner absonderlich erscheinenden Ziele Vorteil, Geld und Gewinn. Er hat und macht alles anders, als andere „vernünftige" Leute, spricht von Dingen, „die kein Mensch versteht", springt aber nachts aus dem Bett und schreibt, dichtet, zeichnet, modelliert. Ergo: „Der Kerl ist verrückt!"

Gewiß steigert sich das Schaffen des Künstlers auch einmal zum Abusus der Geistes- und Nervenkräfte; Beispiele sind bekannt, daß große Maler in fieberhafter Tätigkeit vor der Staffelei ohnmächtig zusammengebrochen sind. Ähnliches kann aber bei jeder andern übermäßigen Inanspruchnahme der geistigen und seelischen Kräfte, es kann auch dem Börsenspekulanten, der Tag und Nacht erregt an seine Spekulationsgeschäfte denkt, passieren. Tritt nach solchem Abusus der Zusammenbruch bis zu geistiger Erkrankung ein, so ist das aber doch nur natürliche Folge natürlicher Ursachen — auch beim Genie —, beweist aber keine ursprüngliche im Wesen der Genialität begründete Anlage!

Absichtliche Menschenwürger aber, wie es z. B. Timur war, der es liebte, nach der Eroberung von Städten Pyramiden von 70 000 und mehr Köpfen Erschlagener errichten zu lassen, der seine wilden Reiterhorden in eine Schar von Tausenden zusammengetriebener Kinder hineinschickte, um die angstvoll Geduckten von den Pferdehufen zertreten zu lassen, und selbst als erster den zurückschaudernden Barbaren voranritt, solche Unmenschen, große Krieger und Eroberer, Ruhmeshelden der Weltgeschichte, sind nur *pathologisch* als geborene Psychopathen, als *perverse geistig und seelisch minderwertige* Verbrechernaturen zu verstehen. Auch Napoleon, den Goethe zu Timur in Beziehung sah,[1]) ist nicht anders zu verstehen, und sein Wüten kaum milder zu beurteilen als das des Timur, wenn man es relativ zur höheren Stufe der allgemeinen Zivilisation seiner Zeit betrachtet. Kleptomanie und Verfolgungswahn sind harmlos gegen seinen Cäsarenwahnsinn, seine Unterjochungssucht, seine kalte Grausamkeit, sein gefühlloses Menschenwürgen.

Wie ein Amokläufer stürzte sich Napoleon auf die verduzten friedlichen Völker, einen Gegner nach dem andern niederschlagend. Dann die grotesk überspannte Kontinentalsperre gegen das ihm trotzende England, der wahnwitzige Zug nach Moskau. Es ist ein Stoff für den Seelenschilderer, sich die innerlich fressende, sich immer steigernde Wut des ruhmsüchtigen

[1]) West-östlicher Divan: Der Winter und Timur.

Gewaltmenschen auszumalen, der den immer wieder in Ruhe und Ordnung ausweichenden Gegner nicht packen konnte. Es folgte die Flucht zurück aus dem brennenden Moskau durch die verschneiten Felder und Steppen Rußlands, immer im Schamgefühl seines gebrochenen Tyrannenstolzes, gequält von dem bohrenden, oft gemurmelten Gedanken: Du sublime au ridicule!

Der von aller falschen Sentimentalität freie, glühend und stolz patriotische Heinrich von Kleist widmete dem „Höllensohne" die Verse:

Schlagt ihn tot! Das Weltgericht
Fragt euch nach den Gründen nicht!

So war denn Napoleon, von der vereinten Menschheit angegriffen, wie der gehetzte Stier in der Arena, von allen Seiten mit Todwunden bedroht, er selbst noch einmal einen Gegner treffend, einen erfolglosen Luftstoß ausführend, bis er verwirrt, gelähmt, zusammenbrach. —

Goethe sagte: „Das Erste und Letzte, was vom Genie gefordert wird, ist Wahrheitsliebe." Napoleon aber log immer und prinzipiell. Er konnte ja die Wahrheit gar nicht lautbar werden lassen, mußte sie verstecken hinter Lüge und berechneter und verlogener Phrase.

Die „Phantasie", die „Ideen" Napoleons, von denen der lobpreisende Historiker spricht, sind bei Lichte besehen Hirngespinst eines machtgierigen brutalen Ichmenschen. Auch besaß Napoleon keine wirkliche, tiefere Menschenkenntnis; er sah die Menschen, wie er sie haben wollte: als Knechte und willenlose Puppen. Den Freiheitsstolz der Völker und edler Männer kannte er nicht; diesen Faktor stellte er nicht in Rechnung. So trug sein Werk von vornherein die Notwendigkeit des Zusammenbruches in sich, zerbrach an seinem eigenen verblendeten Wollen. Sein hemmungsloser Egoismus machte ihn borniert, blind für Lebensrealitäten. Deshalb sagte Held Blücher von ihm: „Er ist im Grunde ein dummer Kerl!"

Immerhin und trotz allem: er war einer der größten Feldherren aller Zeiten; und wenn auch zu bedenken ist, wieviel gerade im Kampf der bloße starke Wille vermag, — er besaß eine gewaltige für seine strategischen und politischen Zwecke eingesetzte Intelligenz. Will man also mit dem Worte Genie bloß eine Steigerung der intellektuellen Kräfte bezeichnen, so mag man das haben. Dann muß man aber auch jeden pfiffigen Gaunerstreich (wie es tatsächlich ja oft geschieht) einen Geniestreich nennen, dann ist auch ein Fassadenkletterer, der ja auch — wie es im Buche steht — „neue Wege" zeigt, stäts „das Richtige zu finden weiß" (das er gut gebrauchen kann), ein Genie. Man faßt ja auch in dem Worte Kunst allerhand Kunstfertigkeiten zusammen, und sind doch Poesie und Konditorkunst grundverschiedene Dinge. Aber es kommt ja nicht darauf an, sich um ein Wort zu streiten, sondern darauf, sich die Lebenstatsachen anzusehen, in ihren Ähnlichkeiten wie in ihren wesentlichen Unterschieden zu erkennen und zu verstehen. Mit jener

Erweiterung des Begriffes Genie verwischt man aber grundtief trennende Unterschiede, verkennt, daß eben erst die Lösung vom Ich die Augen öffnet zu wahrhaft freiem und reinem Erkennen und Erfassen der Dinge und erst zur selbstlos schöpferischen Tat befähigt; verkennt, daß selbst ein Schlossergeselle, der einen Schlüssel mit reiner Hingabe und Liebe zur Sache sinngemäß und schön zurechtfeilt und poliert, dem Genius eines Goethe im Grunde näher verwandt ist als ein Napoleon, der nichts kannte, nichts liebte außer seinem rasenden Ehrgeiz, seinem wilden Machtwillen und der auch nicht, trotz seines welterschütternden Auftretens, den Namen eines Helden verdient, sofern unter heldisch die aufopfernde Hingabe an eine große Idee im Dienste der Menschheit zu verstehen ist.

K. v. François.

Litterarische Bildnisse.

Von Richard von Schaukal.

1. Lessing.

Der zwanzigjährige Lessing schreibt an den ebenso strengen wie argwöhnischen Vater von seinen „freien Nachahmungen des Anakreon":

„In der That ist nichts als meine Neigung, mich in allen Arten der Poesie zu versuchen, die Ursache ihres Daseins. Wenn man nicht versucht, welche Sphäre uns eigentlich zukömmt, so wagt man sich oftermals in eine falsche, wo man sich kaum über das Mittelmäßige erheben kann, da man sich in einer andern vielleicht bis zu einer wunderswürdigen Höhe hätte schwingen können... Wenn man mir mit Recht den Titel eines deutschen Molière beilegen könnte, so könnte ich gewiß eines ewigen Namens versichert sein. Die Wahrheit zu gestehen, so habe ich zwar sehr große Lust ihn zu verdienen, aber sein Umfang und meine Ohnmacht sind zwei Stücke, die auch die größte Lust ersticken können. Seneca gibt den Rath: Omnem operam impende, ut te aliqua dote notabilem facias. Aber es ist sehr schwer, sich in einer Wissenschaft notabel zu machen, worine schon allzu Viele excellirt haben. Habe ich denn also sehr übel getan, daß ich zu meinen Jugendarbeiten etwas gewählt habe, worine noch sehr wenige meiner Landsleute ihre Kräfte versucht haben? Und wäre es nicht töricht, eher aufzuhören, als bis man Meisterstücke von mir gelesen hat?"

Hier hat man schon den ganzen Lessing. Ein nach nüchterner Umschau wohlerwogenes, klar erfaßtes Ziel, der feste Wille, es zu erreichen, angestrengte, unabläßige Bemühung, ihm sich allgemach zu nähern, unerschütterliche Überzeugung, auf dem rechten Wege zu sein, ebenso unerschütterlicher Vorsatz, sich durch keinerlei noch so gut gemeinte Einwendungen darin beirren zu lassen, geschickte, deutliche Dialektik, einer geregelten Urteilskraft mit liebevoller Sorgfalt auf den richtigen, genauen, den überzeugenden Ausdruck der stäts gegenwärtigen Gedankenfolge abgewonnen, das Ganze getragen von einem warmen, im Sachlichen bis zur Leidenschaft steigerungsfähigen Temperament, einem in schonungsloser Selbstzucht gestählten Charakter und einem unbefangenen Ehrgeiz: so ersteht aus diesen bei aller Entschiedenheit ehrerbietigen Zeilen der teure Mann vor uns, den unsere Nationallitteratur als ihre männlichste Gestalt, als den schönsten Ausdruck sittlicher Sicherheit und geistiger Tatkraft hegt.

Schiller, der zum Vergleich herausfordert, Schiller, dessen stolz abweisende Haltung in dem weichen, zärtlichen Jean Paul bei persönlicher Begegnung den Eindruck marmorkalter Unnahbarkeit hervorrief, so zwar, daß er ihn, den „Cherub mit dem Keim des Abfalls", als Vorbild seines ehern

unbewegten „Ritters", des Vaters von Albano („Titan"), sich ersah, Schiller, gleich Lessing schwer geprüft vom unbarmherzigen Leben, aber dem Sturm mit offener Stirne standhaltend bis zum letzten, dem vernichtenden Stoß, Schiller, der Schwabe, ist in seiner ebenso strahlenden wie ragenden Erscheinung jünglingshafter als der frühgereifte, zusammengenommene Lausitzer: sein den Fremden herausfordernder Stolz bändigt das Himmelsfeuer, das ihn verzehrt, seine Würde ist der Leidenschaft abgerungen. Nicht mit also hoheitsvoll angespannten, sondern lebhafteren, anmutigen Zügen, gelassen, aber der Heiterkeit, der Herzlichkeit sich nicht versagend, steht dem Hochaufgerichteten der stämmig-breitere Lessing gegenüber; jener, auch als Denker beschwingt, ein begeisterter Sänger, dieser ein besonnener Gelehrter und bei aller Uneigennützigkeit und Hilfsbereitschaft ein Stück von einem Geschäftsmann; jener stäts großartig wie Bossuet, dieser Pascal verwandt in seiner sachlichen Wahrhaftigkeit, aber gleich einem Fenelon beredter, gefälliger; jener melodisch strömend, dithyrambisch rauschend, dieser grundklar besonnt dahinfließend im sauber gebaggerten Bett. Schiller, der Idealist, kommt von der Medizin, Lessing, der Realist, von der Theologie — beiden freilich war das Berufsstudium, das Lessing bald gegen die Philosophie vertauschte, Schiller mit dem der Philosophie verband, notgedrungener Behelf, nicht Neigung gewesen —; jener gelangt von Rousseau, vom Anstand des Gefühls, zu Kant, zur Kritik der Erkenntnis und zum inneren Gebot der Pflicht, dieser von der Aufklärung über die Skepsis zur freimütigen Duldung, von der Regel zum unerforschlich waltenden Gesetz. In beiden überwiegt der Geist die Anschauung, aber Schiller, der Systematiker, der Historiker, der Bekenner der Idee, neigt zur geistreich verallgemeinernden Formel, Lessing, der Beobachter, der Philologe, der Zeuge der Wirklichkeit, zur aufbauenden Charakteristik.

Als aufmerksamer und gelehriger Schüler der Alten (Plautus, Terenz, Seneca) und der Neuen (von Molière, Regnard und Lesage über Marivaux bis Diderot und Goldoni) hat der Dramatiker errungen, was er erstrebt hatte: in seiner unsterblichen „Minna von Barnhelm" ist der Gipfel erreicht, der nicht mehr überstiegen worden ist; dieses schlechthin vollendete Lustspiel, in seiner unnachahmlichen Verbindung von Laune und Noblesse, Innigkeit und Witz, Kraft und Zartheit das Entzücken der Kenner und der Haupttreffer unter den Theaterstücken, steht als das Meisterwerk der deutschen Bühne neben dem „Kaufmann von Venedig" und „Figaros Hochzeit" in der Weltlitteratur.[1])

Das Unverkennbar Lateinische in Lessings hellem Ingenium, das ihn zu sicherster und genauester Wiedergabe des geordneten Gedankenganges durch das treffendste und trefflichste Wort befähigt — eine Begabung, die durch

[1]) Wir würden „Die Meistersinger von Nürnberg" hinzufügen, und der Verfasser würde nicht widersprechen. H. v. W.

die kritische Arbeit auf das feinste geschärft ward —, sein ruhiger, reiner, weiter, an den eines Montaigne gemahnender Blick, seine Feinfühligkeit, seine Willenskraft haben ihn befähigt, der mangelnden schöpferischen Intuition auf eine geradezu wunderbare und unmerkliche Weise abzuhelfen: alles, was er anfaßt, gewinnt unter seinen Künstlerhänden ebenmäßige, selbstverständliche Gestalt. Auf jedem Gebiet, das er mit beherrschendem Blick betritt, ist er alsbald zuhause und richtet sich behaglich ein, rasch und fest zufahrend, binnen kurzem, gleich sachlich wie überschauend, wissenschaftliche Autorität. Er hat wie als Dramatiker und Fabeldichter so als Philologe und Theologe, Ästhetiker und Dramaturg, Archäologe und Litterarhistoriker, Pädagoge und Philosoph stäts ganze, gründliche und dauerhafte Arbeit getan, und dies bei einem Temperament, das nur zu sehr vom Eifer des ersten Anlaufs sich bedingt empfand. Jede Anmerkung von ihm bleibt lesbar und anregend, alles lebt von diesem wahrhaft elementarischen Geist. Ja er macht das Unmögliche möglich: selbst eine These, eine Tendenz — und eine der in ihrer scheinbaren Milde und Versöhnlichkeit einseitigsten und gefährlichsten, die schmeichelnd-trügerische Frucht vom Baum der Erkenntnis — erfährt als Dichtung die Macht dieses zum Sieg berufenen Kämpfers: auch „Nathan der Weise", gleich den „Provinciales" Pascals verderblichstem Mißbrauch eine heimtückische Waffe, bekundet, so wie dieses Juwel, durch Schliff und Feuer den verehrungswürdigen Schöpfer. Nicht anders der „Laokoon": unhaltbar als Doktrin, bannt er als Gebilde. Und „Emilia Galotti": die Tragödie als Schachspielaufgabe gelöst von einem Weltmeister. Das aber sind nur die Leistungen: mehr als sie alle, die höchste, ist Gotthold Ephraim selbst, der Einzige, unbedankt, unbelohnt, aufgerieben von Lebensnot, erlöschend in Einsamkeit, sich selbst getreu, Muster und Merkziel des Betrachters: „Ecce homo sapiens!"

2. Schillers Größe.

Der deutsche Idealismus, nicht nur als eine Epoche, sondern als eine Erscheinung des deutschen Geistes, ist in Friedrich Schiller verkörpert. Jener geschichtliche Zeitraum, dessen Gipfel er vorstellt, endigt mit der schon von Gesinnungsschwaden umnebelten Hundertjahrfeier seiner Geburt. An seiner Statt verbreitet sich sein nackter Gegensatz, der Materialismus, der Deutschlands Kultur zerstört. Seither ist aus der Heimat der Seele — „unser aller Mutter" hatte sie in Hoffmanns Todesstunde Gerard de Nerval gepriesen — der Militär- und Industriestaat geworden, den die Musen verlassen haben. Einsam klagt in der herzverödenden Weite der letzte Enkel der Romantik, Josef von Eichendorff, um die zur Nüchternheit erkaltete ahnungshafte Dämmerung des Übergangs, einsam schreitet, ein die stumpfe Gegenwart verachtender Unzeitgemäßer, Paul de Lagarde durch die phrasengelähmte Alltäglichkeit, und schrill klingt hinter seinem verblassenden Schatten, von Haß erfüllt gegen

den Dünkel des Bildungsphilisters, den ihm ein David Friedrich Strauß versinnlicht, der heisere Schrei eines anderen Einsamen, einer Karikatur des Heiligen, Friedrich Nietzsches.

Aber der deutsche Idealismus, verjagt und verbannt aus seinen geschichtlichen Grenzen — die alsbald, als der zeitgemäße Verschleißer erneuerter, aber gewandelter Geistigkeit, des Intellektualismus, das Judentum überschwemmt —, kann nicht sterben, und wenn er auch seine edeln leidgestrafften Züge, wie sie das Antlitz Stefan Georges beschwört, unter seinem abtrünnigen Volke verhüllen muß. Noch sind ihm verstreut Altäre errichtet, um die sich, verstohlen und beargwöhnt, die verschüchterten Getreuen scharen. Auf allen diesen Altären ragt das Bildnis seines standhaftigsten, seines unbeugsamen Verkünders.

Schiller, der Karlsschüler, stammt von Rousseau, und der Dreißigjährige hat dessen Vernichtungswerk, der Revolution gehuldigt, da er, gleich dem fast siebzigjährigen Klopstock, gleich Görres, als Erhebung empfand, was als Empörung den Sklavenwahn der Gleichheit entfesselte. Aber sein heroischer Geist, der jenen menschenfeindlichen Apostel der Menschheit, jenen unnatürlichen Prediger des Naturevangeliums, jenen gottverlassenen Anwalt des Deismus als den vermeintlichen Vorkämpfer der eigenen noch unbewußten Sendung verkannte, war auf seinem Wege zu sich selbst vom Schicksal, das in der Brust des Menschen waltet, dem Weisen entgegengeführt worden, der, im Gegensatze zu jenem eiteln Demagogen und Verführer ein still wirkender Gesetzgeber der Erkenntnis, dem Unendlichkeitsdrange des früh Geprüften und Gestählten den Sinn seines gewaltigen Strebens, die innere Freiheit, zu enthüllen berufen war. Durch die entscheidende Begegnung mit Kant ist Schiller geworden, was er, seiner selbst noch trotz den Erfahrungen junger Leiden unkundig, seit jeher gewesen war: der Bekenner der sittlichen Bestimmung des vernunftbegabten Geschöpfes, die Stimme von Erz, die mit dem wundervollen Zusammenklang der Sehnsucht und des Stolzes die Würde des Menschen feiert. Nicht wie Pascal, der, als der edelste und wahrhaftigste Ausdruck romantischen Geistes, mit Schiller auf der Menschheit Höhen wandelt, nicht wie der Nachfahr des Augustinus erblickt der dem geheimnisvollen Bann der Erbsünde und der Gnade der Erlösung entrückte, die Größe des „denkenden Rohrs" nur in der Einsicht seines Elends: sein schwingenmächtiger Aufschwung zwingt die Gottheit, von ihrem Weltenthron zu steigen und in den Willen des Geschaffenen einzugehen. Mag es, jenem pessimistischen Preiser des allzuwachen, allzu grausamen Gedankens gegenüber, nur ein Traum sein: es ist ein das armselige Leben verherrlichender, ein des Ebenbildes Gottes in dessen kühnster Auffassung ebenbürtiger, der Hoheitstraum eines Erzengels. Solange die Menschheit diesen Traum träumt, hat sie befugten Anspruch auf die Hamlets zögernden Denkerhänden entgleitende Herrschaft über die Erde, den sie, noch so betriebsam, verwirkt, sobald sie sich

dem ewig Irdischen einverleibt. Schiller in seinen unsterblichen Gedichten hat ihr den Weg gewiesen zur Höhe des Ideals, das sie den Fluch des Zwiespalts zwischen Sinnenlust und Seelenfrieden auf sternenhohe Augenblicke vergessen machen kann: denn „hinter ihm in wesenlosem Scheine lag, was uns alle bändigt, das Gemeine".

3. Heinrich von Kleist.

Heinrich v. Kleist ist nicht nur der größte deutsche Dramatiker,[2]) sondern in seiner gesamten menschlich-künstlerischen Persönlichkeit neben Goethe, Hölderlin und Jean Paul mächtigster Ausdruck deutschen Dichtertums. Sein Werk, Lyrik, Dramatik und Epik, Gesinnungsgehalt und organische Form, ist gewachsene Gestalt, ein Ganzes ursprünglicher Natur. Nichts davon ist unwesentlich, alles, auch das Mangelhafte notwendig, jede Zeile, jedes Wort der Aufmerksamkeit wert, der Liebe würdig. Schmerzlich entbehrt man Verlorenes (einen Roman, den ein Brief von 1811 an Reimer als „ziemlich weit vorgerückt" bezeichnet, die „Geschichte meiner Seele", eine Art von Tagebuch, auf das Andeutungen hinweisen). Wie kaum ein anderes, in eigenartiger, durch das eigenwillige, unvergleichliche Gefüge seines Ausdruckes bedingter Spiegelung lebt sein Menschentum in seiner Dichtung, die ein durch hohe Kunst gebändigtes, aber nie in seinem elementarischen Charakter verfehrtes Bekenntnis darstellt. Eine seltsam anziehende Mischung subjektiver und objektiver Charakterzüge ergibt ein wie von unauslöschlich wogendem inneren Feuer unter einer über das feste Knochengerüste gestrafften Haut magisch durchleuchtetes Antlitz edelster Prägung. Denn edel ist das Antlitz seiner Dichtung wie das eines Herrschers von sozusagen kindlicher Männlichkeit. Sein Eindruck ist die lautere Wahrhaftigkeit einer vornehmen und warmen, einer schön geborenen Seele. Die Reinheit dieser schwungvoll und bei aller Gewalt ihrer vollblütigen Spannung ebenmäßig herausgearbeiteten Züge erfüllt den Betrachter mit verehrender Rührung. Zärtlich geradezu versenkt man sich in ihre ragende Einsamkeit. Denn es ist ein einsames Werk, das Werk eines nicht nur in sich Unabhängigen, sondern Alleinbleibenden. Es hat niemals Gefährten, niemals Gefolgschaft gehabt wie das des jungen und des alten Goethe, wie das Jean Pauls, es hat nicht wie das

[2]) Man möchte ihn und Ferdinand Raimund, in dessen volkstümlichen Märchenkomödien wie in Kleists Schauspielen Shakespeares weltbeherrschendes dramatisches Genie wiederauflebt, außer Georg Büchners Meteorerscheinung, die einzigen wirklichen dramatischen Dichter der Deutschen nennen; denn Schiller hat seine Großartiges verheißenden Anfänge in den glänzenden Leistungen des gewandten Weimarer Theaterschriftstellers nicht mehr erreicht, Hebbel es über den theatralischen Doktrinär nicht hinausgebracht, und weder Otto Ludwig noch Gerhart Hauptmann haben Großes geschaffen. —

Hierzu wäre unsererseits zu bemerken, daß die „Musik" auf die Meisten wie ein Schleier zu wirken scheint, der ihnen verdeckt, daß unser größter Dramatiker Richard Wagner ist. H. v. W.

Hölderlins von der Innigkeit einer wahlverwandten Beziehung gezeugt; es hat alle seine Kraft, seine ganze Bestätigung immer wieder aus sich selbst gezogen. Der späte und wachsende Nachruhm sagt nichts gegen diesen seinen tiefeinsamen, stolz emporgetürmten Charakter. Der allgemeine Schall solchen Ruhmes ist immer nur das allmählich zum Dröhnen erwachsende Echo sehr weniger zerstreuter Stimmen, die von einem persönlichen großen Erlebnis künden. Es ist ein adeliges, das heißt ein nicht der Allgemeinheit des Mittelmaßes durch Nachgiebigkeit, Einlenken, Anpassen sich empfehlendes, sondern ein schroffes, ausschließliches Werk, eben in dem, was man als seine kantige Objektivität empfindet, ein Werk der bis an den Umfang seiner Gesetzmäßigkeit gesteigerten Selbstbejahung, ein durchsichtiger und dennoch von sich erfüllter Kristall, Denkmal eines unentrinnbar zu sich selbst gediehenen, Abstand gebietenden Daseins. Ja, trotz allen Schwankungen des eigentlichen und in einem höheren Sinn doch uneigentlichen Lebenslaufes ist das Werk mit diesem Leben, seinem Innenleben, das seine Erscheinung bedingt, aus einem Stück. Nicht hat ein begabter Dichter gleichsam Ergebnisse seines Schaffenstriebes, einzelne köstliche Erzeugnisse seiner Schöpferwerkstatt dem Genießer dargeboten, als so und so viele Beweise einer stätigen oder mit Bedacht geschürten Kraft, noch weniger ist irgend sogenannte litterarische Rührigkeit an der erfolggewohnten Arbeit, sondern ein übermächtiges immanentes Schicksal hat ein mit helläugiger Bewußtheit ausgestattetes, aber nicht diesem Bewußtsein gemäß an ein im Bürgerlichen begrenztes Ziel zu führendes Dasein aus seinem rätselhaften Kern zu seiner vollendeten Gestalt aufschießen lassen in der übermenschlichen Ordnung der Kunst. Kleists irdisches Dasein hat ein Ziel nicht erreicht, ja, es ist zur Selbstvernichtung getrieben worden: „Die Wahrheit ist, daß mir auf Erden nicht zu helfen war," gesteht der unbedingtermaßen Wahrhaftige in seinem letzten, ergreifenden Schreiben, das, „am Morgen meines Todes", an Ulrike, die edelste stäts hilfsbereite, aber der entscheidenden Aufopferung nicht fähige Schwester gerichtet ist. Kleist hat seine Seele den „Triumphgesang" erst im Augenblick des Todes anstimmen lassen. (An seine geliebte Schwägerin Marie von Kleist, am 9. November 1811, zwei Tage vor seinem in Gemeinschaft mit Henriette Vogel vollzogenen Doppelselbstmord.[3]) Sein Leben war Niederlage auf Niederlage eines rüstigen und entschlossenen Kämpfers.

Es ist der Lebenslauf eines Lebensunfähigen. Kleist ist weder willensschwach noch sinnverwirrt. Er hat ein warmes, offenes und anhängliches Herz, einen hellen Verstand, ein von Natur heiteres Gemüt. Besonders scharf ausgeprägt sind Ehr- und Rechtsgefühl. Das sind lauter lebenswürdige und

[3]) Vielmehr hat er wohl — siehe die wichtige Dokumentensammlung „Kleists letzte Stunden (Teil I: Das Akten-Material" von George Minde-Pouet (Schriften der Kleist-Gesellschaft, Band 5, Berlin), Weidmannsche Buchhandlung 1925 — zuerst die Freundin, deren Leiche gegenübersitzend die seinige aufgefunden ward, dann sich erschossen.

-taugliche Eigenschaften. Ein keineswegs sentimental veranlagter, ein naiver, ja kindlicher Mensch, voll Lernbegierde und Empfänglichkeit, mit einer Herzenshöflichkeit begabt, die in ihrer Innigkeit rührend wirkt. Was bedingt dennoch seine Lebensunfähigkeit? Sein Temperament, sein Blut. Ihm mangelt der Gleichmut, ja die Grundlage jedes noch so geringfügigen Daseins: die Duldsamkeit. Es ist nicht so sehr die Geduld als vielmehr das Vermögen, zu tragen, zu ertragen, im weitesten Sinn: zu dulden, hinzunehmen, hinwegzukommen. Nun hat sich Kleist auf eine hartnäckige, verbissene Weise der Erfolg versagt. Und Erfolglosigkeit muß verbittern, kann verbittern. Aber Kleist hat diesem leidigen Schicksal nicht der Schlechtesten nicht eigentlich Widerstand entgegengesetzt, Ausdauer, sondern geradezu unbedingtes Begehren nach dem Verweigerten, einen himmelstürmenden Ehrgeiz. „O Cäsar divus! Die Leiter setz' ich an an deinen Stern." Gewiß, dieser Ehrgeiz war berechtigt, aber Anspruch erzwingt nicht vom Schicksal, was er fordern zu dürfen meint. Zumal, was so viel an Gunst der Verhältnisse voraussetzt, Anerkennung des eigentümlichen, also ungewöhnlichen, ja befremdenden Künstlertums. Kleist selbst hat diesen seinen eingeborenen Anspruch, ja dessen innersten Gehalt lange Zeit nicht erkannt. Er hatte „die Erwartung der Menschen" durch ein Benehmen „gereizt", das sie, eben in seinem vermeintlichen Sinne, dem der „Vernunft", nicht ohne das Außerordentliche, aber sieghaft sich selbst Rechtfertigende konnten gelten lassen. Er hatte zunächst einen an sich nicht eben befremdlichen Weg eingeschlagen, den ihm jedoch vor allem die engere, dann die weitere Umgebung verdacht hatte, den ihm durch die Familienüberlieferung angewiesenen, ja vorgeschriebenen Beruf aufgegeben, um der „Wissenschaft" sich zu widmen. Man hätte nun irgend ein Studium, das wiederum zu einem Berufe führte, dem aus der Art Schlagenden, seiner Neigung gemäß, billigerweise einräumen mögen. Er aber wollte weder ein „Amt", wie es die Gesellschaft ihm zur Verfügung hielt, annehmen noch überhaupt ein „Fach bearbeiten". Er wollte Wissen erwerben nur um der „Wahrheit" willen. Ihm schwebte der hochgesinnte, aber unter Menschen so schwierige Stand eines ewig Lernenden vor der Seele. Wohl kannte und erwog er das Haupthindernis solcher umrißlosen, nur von innen sich erfüllenden Lebensgestalt: seine materielle Lage, die ihn gebieterisch auf den „Erwerb" als auf die unumgängliche Bedingung wies, überhaupt, gleichviel wie, zu existieren. Die zufällige und unüberlegte, nicht durch eine unüberwindliche Neigung zu entschuldigende Verlobung mit einer armen Standesgenossin erschwerte noch den Entschluß, dem Ungewissen nur aus dem Bedürfnis nach „Freiheit" sich dahinzugeben. Dennoch versucht er es, wenigstens in der Vorstellung, dem Unvermeidlichen, gleichsam augenschließend, auszuweichen. Er spielt mit einem doch, trotz der Braut, mit der Braut auf seine Art auszuharrenden Zeitraum von fünf, sechs Jahren. Und nun wankt plötzlich dem Zaudernden „die Säule" dieser „Liebe zu den Wissenschaften", die seine „künftigen Hand-

lungen" vor Nichtverstehenden hätte rechtfertigen müssen. Ja, sein „einziges", sein „höchstes Ziel" sinkt mit der Überzeugung, daß hienieden keine Wahrheit zu finden ist. Was bleibt dem also in seinem „hohen Sinn" so unrettbar Enttäuschten? Die Flucht aus der „Welt", das Untergehen in einem „stillen, dunkeln, unscheinbaren Leben" der körperlichen Arbeit.

Aber diese aus der geistigen Überarbeitung zu erklärende und von Kleist selbst als krankhaft empfundene „Erbitterung" gegen die eigene Unschlüssigkeit und die lästige „Erwartung" der anderen hat einen tieferen Grund: Es ist die Spannung einer ungeheueren Seelenkrise, die den Dichter in ihm ans Licht treibt, zunächst ihm selbst zu Bewußtsein bringt. Kann man bis dahin von einem „Verhängnis" in diesem Leben sprechen? Er weiß es selbst, daß ein „zufälliger Umstand", „ein kleines Vermögen", das er in vier Jahren allmählich zugesetzt hat (und dem bald ein großer Teil des Erbes seiner Schwester folgen wird), ihm einzig bisher den Zustand ermöglicht hat, aus dem ihn alle „Lebenspläne" und Einbildungen vergebens zur erlösenden „Tat" zu bestimmen im Stande waren. Jetzt, da er endlich in sich selbst das Ziel entdeckt hat, dem er auf dem „großen Spaziergang" umsonst nachgesonnen hatte, erfaßt er es mehr und mehr, stolzer und stolzer — und nicht zuletzt, weil ihm „Bewunderung" zu teil wird — als seine große Bestimmung. Er müht sich von nun an darum, den Schatz zu heben, der „der Welt" Ulrikens „Liebe" zu ihm „erklären soll"; der Welt also gilt dieser „Versuch", „zu so vielen Kränzen noch einen auf unsere Familie herabzubringen", und nur der Ehrgeiz ist es, der ihn bis dahin daran verhindert, ins Vaterland zurückzukehren. Seine unerhörte Forderung ist, etwas zu leisten, das, wie er später bekennt, einem aufbehalten ist, vor dessen „Geiste", er sich, „ein Jahrtausend im Voraus", stolz noch auf das erfolglose Unternehmen, beugt. Verzweiflung darüber, daß ihm der Ruhm, das „größte der Güter der Erde", versagt bleiben soll, treibt den Maßlosen in den Tod. Hier, auf diesem Höhepunkt gleichsam seines Falls haben wir ihn ganz, den Unduldsamen, Unbeherrschten, „Unaussprechlichen". Und desgleichen finden wir ihn wieder nach dem Zusammenbruch, den Gescheiterten, sich selbst und seine „Bestimmung" aufgebend, gebrochen nach dem lebenfristenden „Amt" die müden Hände hebend. Bis es von neuem in ihm aufsteht, das Unüberwindliche, dem sein Genius verpflichtet ist, bis es wie in einem wütenden Kampf ihn von Schöpfung zu Schöpfung reißt. Jetzt erst darf man wirklich von einem Verhängnis sprechen, jetzt, da seine an die Erhebung der Deutschen gegen Napoleon geknüpften dithyrambischen und in gewaltigen Gedichten und Sprüchen verkündeten Hoffnungen jählings zusammensinken. Denn an diesen Hoffnungen hatte sich sein hingerissenes Temperament mit einer Begeisterung erfüllt, die das von so vielen Sprüngen versehrte Gefäß zum Bersten überspannten. Der nach der begrabenen „Germania", der vor der Zeit geborenen „Hermannschlacht", dem der Zukunft geschenkten „Homburg" noch mit der verzweifelten

Kraft eines bereits gestückten Bogens unternommene Versuch der „Abendblätter" ist das Klirren des von der Sehne abschwirrenden letzten Pfeils. Kleist hatte sich aufgebraucht in einem dichterischen Rasen, das in der „Penthesilea" einem dampfenden Blutsturz gleicht. Wundervoll wölbt sich der Märchenbogen des „Homburg" über dem vertosenden Gewitter. Der „Triumphgesang", den die Seele des endlich von ihrer irdischen Irrfahrt Erlösten „im Augenblick des Todes" anstimmte, galt, dem Lebensunfähigen unbewußt, der ersiegten Unsterblichkeit.[4])

6. Wilhelm Hauff.

Wilhelm Hauff hat in einem Leben, das nur fünfundzwanzig Jahre währte, alles erreicht, was das Glück seinen Günstlingen zu schenken gelaunt sein mag: Bildung, Wohlstand, Weltkenntnis, Freunde, ein geliebtes Weib, ein Kind und den Ruhm. Schönheit und Anmut, ein angesehener Familienname und das Andenken an einen ehrenwerten und im Staatsdienst ausgezeichneten Vater waren sein reiches Erbteil, eine von der zärtlichsten und verständigsten Mutter behütete selige Kindheit war der nahrhafte und blumenüberwogte Boden, dem das wohl auch der phantasiebegnadeten Mutter verdankte dichterische Talent spielend die besten Kräfte abgewann; das herzliche Empfinden, die Märchenheimlichkeit, die Heimattreue und die an Haus und Herd sich schmiegende Sittlichkeit eines reinen und reinlichen Gemütes sind die aus solcher erfüllten warmen Erde stammenden Eigenschaften seiner jugendlichen, hellen und leichtschwebenden Kunst.

Es ist nichts Großes, was uns Hauff bedeutet. Er hat kein Werk geschaffen, das hochaufragend von ihm kündete. Aber das, was zwei Jahre eines üppigen Frühlings an schriftstellerischer Leistung in staunenswerter Fülle hervorgebracht haben — die sämtlichen Schriften hat Gustav Schwab 1830 in 36 Bänden herausgegeben —, verdient schon um des anhaltenden Beifalls der Leser willen genauere Beachtung. Denn Hauff ist und bleibt einer der beliebtesten Autoren der Nation. Man hat ihn einigermaßen unbedachterweise zum „Klassiker" ernannt: dieser Ehrentitel von Verlegers Gnaden gebührt dem allzu fruchtbar Spendenden mit nichten. Was ihm aber gegenüber verdrießlich nörgelnder Abschätzung gerne zugestanden werden darf, ist die keineswegs gering zu veranschlagende Sendung eines trefflichen Unterhalters namentlich der lesehungrigen Jugend. Es hat noch niemand geschadet, sich mit seinen geschickt entworfenen und gefällig illuminierten Geschichten eingelassen und infolgedessen auch befreundet zu haben. Die Märchen und

[4]) Die Werke und Briefe Kleists sind in der von Erich Schmidt, Reinhold Steig und Georg Minde-Pouet kritisch bearbeiteten Ausgabe des Bibliographischen Instituts vollständig versammelt. Die „Berliner Abendblätter" hat Minde Pouet (bei Klinkhardt und Biermann, Leipzig) im Facsimildruck zum ersten Mal herausgegeben. Die von ihm geleiteten Mitteilungen der „Kleist-Gesellschaft" in Frankfurt/Oder sind die Heimstätte der Kleist-Forschung.

Novellen des glücklich veranlagten Erzählers sind ein Bildungsmittel nicht zuletzt des litterarischen Geschmackes, der an Hauff, einem sanft hinwellenden hochgestauten Sammelbecken ungetrübter Zuflüsse aus allen Weltgegenden, sich nur zu läutern Gelegenheit hat. Und mehr als solche still wirksame Erziehungsarbeit verrichtet seit einem Jahrhundert an unverderbter Aufnahmefähigkeit das bei aller Anspruchslosigkeit als gesunde aufbauende Nahrung sich betätigende Werk: es ist immer wieder echte dichterische Empfindung, die, künstlerisch gestaltend, auch den Reifen, den durch gediegenere Kost Verwöhnten dem Unaufdringlichen geneigt macht. Den Märchen zumal wird niemand, der darin als Kind sich wie verzaubert ergangen hat, untreu werden können: da funkelt, eingesprengt in schlichtes und verwaschenes Gestein, echtes Gold, köstliche und kostbare, geheimnisvoll gewachsene elementarische Natur. (Man braucht sie nur, die der Grimmschen Sammlung und H. C. Andersen vorangehen, mit ihren älteren deutschen Vorgängern, den von rationalistischer Ironie widerlich angesäuerten des steifstelzenden Musaeus zu vergleichen.) Und wer vermöchte sich dem edelschäumenden Schwung der hochaufrauschenden „Phantasien im Bremer Ratskeller", diesem ebenso schön und geistreich beredten wie innig von holder Erinnerung beseelten Prachtstück wahrhaftigster Gelegenheitspoesie zu versagen? Wer denkt nicht dankbar an den lieblichen und ritterlichen Eindruck, den „Lichtenstein" ihm einst geschenkt hat, diese in ihrer klaren und zierlichen Erscheinung bescheiden-sieghaft einherschreitende Muster- und Meistergeschichte einer jugendlich-deutschen Art, wie wir sie einem verrohten Geschlecht nur schmerz- und schamerfüllt ins Gewissen rufen können. Aber nicht aufzuzählen gilts, obwohl noch manches an Generationen bewährte Beispiel gemütlich-gewandter Fabulierbegabung, harmos-spielerischen Spottes zu behaglich prüfender Betastung lockt wie die glattflächigen, sanft glänzenden, sauber mit Brandfarben angelegten Figuren aus Großmutters feingerahmtem Glaskasten, „Die Bettlerin vom Pont des Arts" oder die „Mitteilungen aus den Memoiren des Satan". Nicht aufzuzählen gilts das mehr oder minder veraltete Einzelne, da außer einigen jener neben denen Hoffmanns und Bechsteins unverwelkten Märchen und dem lyrischen Erguß der Bremer Phantasien nur noch zwei unsterbliche Gedichte „Steh ich in finstrer Mitternacht . . ." und „Reiters Morgengesang" in Deutlichkeit dauernd für ihren Dichter stehen, stolz geradezu auf dessen Namen verzichtend; es handelt sich darum, diesen Dichter selbst, der seine Schöpfung mit dem sonnigen Schein seines wolkenlosen Wesens überglänzt, als Dasein zu würdigen, um nicht zu sagen als Persönlichkeit, was einem bei aller Liebe zu dem Liebenswürdigen denn doch schwer fiele.

Wilhelm Hauff, aus niederösterreichischem Adelsgeschlecht, das im 17. Jahrhundert des festgehaltenen neuen Glaubens wegen sich entwurzelt und im Württembergischen Zuflucht gesucht und Heimat gefunden hatte, ist auch von mütterlicher Seite her Schwabe, also des Stammes, dem seit Hart-

mann von der Aue bis auf Mörike, Vischer und Kurz so viele vollgiltige Vertreter warmblütig-süddeutscher Schaffenskraft entsprossen sind. Schubarth, Schiller, Haug, Waiblinger, Hegel, Hölderlin, Uhland, Schelling, Kerner, Schwab, Pfitzer sind ihm fernere und nähere Vorgänger und Zeitgenossen Er wird — der November spielt eine Rolle bei dem herbstfrohen Dichter — am 29. November 1802 in Stuttgart geboren, der jüngere von zwei begabten Söhnen ausgezeichneter Eltern, folgt der früh verwitweten Mutter 1809 nach Tübingen ins Haus des als gelehrter Jurist hochangesehenen Großvaters K. F. Elsässer, bezieht 1817 die herrlich in einem Felsentale der Alb gelegene Klosterschule zu Blaubeuren, 1820 die Universität Tübingen, wo er, begeisterter Burschenschafter, Turner, Fechter, Trinker und Sänger, Philosophie, Philologie, insbesondere aber nach dem Wunsche der Mutter Theologie studiert, hier, wie schon auf der Schule, nicht eben zu den Fleißigsten zählend. Schon 1824 ist er glücklich verlobt mit einer hübschen Base, Luise Hauff in Nördlingen, und denkt ernstlich daran, sich als Pfarrer anzusiedeln. Aber den Jüngling, der, wie er als Kind bereits unter Schwestern und Gespielinnen durch ein flüssiges Erzählertalent und später unter den Burschen als Bundesdichter und Kneipzeitungskünstler sich hervorgetan hat, durch Rednergabe sich auszeichnet, bestimmt, da er eben — mit dem Doktortitel geschmückt — die Universität verläßt, ein maßgebender Verwandter, Konsistorialrat Klaiber, sich auf ein Hochschullehramt durch Hauslehrerübung vorzubereiten, und Hauff tritt beim Kriegsratspräsidenten Freiherrn von Hügel in Stuttgart ein wenig bemühtes Amt an. Nach einem halben Jahr, inzwischen durch den ersten „Märchenalmanach" (auf 1826; von dreien), durch den ersten Teil, der, wie „Der Mann im Mond", ohne seinen Namen herausgegebenen „Memoiren des Satan" sozusagen über Nacht berühmt, gibt er, bereits zu der so erfolgreich eingeschlagenen schriftstellerischen Laufbahn entschlossen, die Magisterstelle auf und geht auf eine große Bildungsreise, die ihn über Frankfurt nach Paris, Brüssel, Antwerpen, Gent, Kassel, Göttingen, Bremen, Hamburg, Berlin, Leipzig und Dresden führt und den „unaussprechlich Glücklichen" namentlich in Berlin wie dann bei Tieck in Dresden mit Ehren krönt. Cotta in Stuttgart hat ihm die Schriftleitung seines „Morgenblattes" angeboten, die er übernimmt. Am 13. Februar 1827 vermählt er sich mit der Geliebten. „Nein, er hatte einen unseligen Glauben, jener alte König von Samos", schreibt der junge Gatte an einen Jugendfreund. „Nicht von mir werfen will ich die schönsten meiner Güter, um den Neid der Götter zu versöhnen, sondern an mich ziehen immer enger, um meines Glückes bewußter und würdiger zu sein!" „Lichtenstein", „Kontroverspredigt" (gegen Clauren), „Die Bettlerin", die „Phantasien", der zweite Märchenalamanach sind 1826, der dritte (auf 1828) und die übrigen Novellen 1827 entstanden. Von einer Reise nach Tirol, die ihm für einen Andreas Hofer-Roman die Anschauung hätte gewähren sollen, zurückgekehrt, erkrankt

der scheinbar Unermüdliche an einem Nervenfieber, das ihn, dem die Gattin noch ein Töchterchen geschenkt hat, am 18. November hinwegrafft. Ganz Deutschland trauert um seinen Liebling. Uhland besingt ihn, Theodor von Wagner, ein Schüler Danneckers, errichtet ihm hoch über Stuttgart ein Denkmal: dort schaut der schöne Kopf mit großen Augen unter edler umlockter Stirn, ein Frühvollendeter, weit übers begrünte Land.

Ein Frühvollendeter, dennoch ein Unfertiger. Hätte sich — ihre Anfänge sind einander ähnlich — Hauff gleich Raabe von skizzenhafter, lose zum Bündel verknüpfter Beobachtung über die historische Heimatnovelle empor allmählich zu melancholisch-launig versonnener, tief herauf aus Seelengrund eratmender Prosadichtung erhoben? Wäre sein ungemeines, aber nur allzu leicht über die Fläche weggleitendes Talent der schmeichelnden Beliebtheit nachgiebig erlegen, hätte er, eine fast beängstigend behende Technik zur werkelnden Routine schändend, den Vielschreiber, als der er sich schon in den überwallenden Anfängen erwiesen hatte, seine feingezüchtete Anlage überwuchern lassen? Die Antwort bleibt der zweifelnden Frage versagt. Sehen wir, was er war, wie er war, bedeutet.

Hauff, der Prosaiker, — denn der Lyriker ist, unter Unzulänglich-Belanglosem mit zwei, drei fast zufälligen Treffern unbewußt auftrumpfend, ohne irgend einen Rang — hat Goethe und die Romantiker, von Thümmel, Engel, Jung-Schilling, Claudius, von Hippel, Novalis, Hölderlin (Hyperion), Jean Paul hinter sich: wem dankt er, der Beweglich-Anschmiegsame, die ihn bestimmende Stoffwahl, die erstaunliche Fertigkeit seiner Formgebung? Einem vor allen in so vorwiegendem Ausmaß, daß man versucht hätte, den Einfluß ausschließlich zu nennen, drängten sich nicht, unberufen, ganz andere aus einem immer wieder den Vordergrund schnöd überschwemmenden Hinterhalt hervor: Hoffmann. Beides, Gehalt und Gestalt, und zwar als Aufguß und Manier. Die „Memoiren", die „Märchen", vor allem die für Hauffs Vollansicht bezeichnenden Novellen in ihrer halb phantastisch über den Boden der Wirklichkeit hinhuschenden und hinwiederum behaglich breit sich im Anschaulichen verweilenden Weise sind diesem unseren größten, vielleicht unserm (vor Keller) einzigen großen Erzähler verpflichtet. Aber dahinein, in diesen wirklich „klassischen", einen an die Romanen nicht nur durch Wahlverwandtschaft geknüpften Strang noch eben frisch wirksamer Überlieferung mischen sich verwirrend neben vielen Fäden, die öfter von Goethe als von Jean Paul auslaufen, nicht nur Fäden, sondern ansehnliche Strähnen einer Erzählungsart, die den Deutschen damals leider nur zu sehr am empfindsamen, nicht aber geschmackgeleiteten Herzen lag; der falschen Romantik einerseits, die von Vulpius, Cramer und Große bis auf Fouqué geht, der falschen Sentimentalität andererseits, die im Berlin der Zwanziger Jahre — Hoffmann war 1822 gestorben — in Heinrich Clauren (Karl G. S. Heun, 1771—1854) gipfelt. Es gibt eine von Schwab, der darum wissen wußte, nicht widersprochene Sage,

die Gutzkow von Wolfgang Menzel darüber unterrichtet zeigt, daß der „Mann im Mond" — der in der Litteraturgeschichte als glänzende Parodie der niedlich-lüstern-leeren Claurenschen Manier verzeichnet ist — von Anfang an nicht als ein Gericht über den Verderber gemeint gewesen sei, daß die ungemein glatt-quicke und seichte, aber auch mit erklecklicher Sinnlichkeit gewürzte Brühe von ihrem eindrucks- und ausdrucksfähigen Verfertiger dem so überaus beliebten Modeautor einfach in sündiger Autorunschuld nachgeahmt worden wäre . . . Jedenfalls hat Hauff im Anfang seiner sehr früh einsetzenden Entwicklung zum alsbald nach seinem Auftreten von Verlegern und Lesern gleich begehrten Autor Einflüssen ohne Widerstand sich unterworfen, die ihm hätten verderblich werden können, hätte sich nicht sein angeborener und von der Mutter achtsam erbildeter Geschmack, dem Scotts gewaltiger und europäischer Ruhm rechtzeitig noch zustatten kam, mit der ihm eigenen Geschmeidigkeit schier unversehrt wieder aufgerichtet. Es ist von nicht zu unterschätzender Bedeutung, daß er in den drei Herbstperioden 1825—1827, gleichsam heimkehrend in seine selige Kindheit, die drei Märchenalmanache schuf, von denen der letzte in dem unsterblichen „Steinernen Herzen" den Dichter auf mütterlicher Schwarzwalderde im Tannenbühl gleich seinem Kohlenmunkpeter den segnenden Geistern der Heimat getreu zeigt. Und noch eines sei als eine über die Grenzen dieser litterarischen Betrachtung eines Einzelnen, aber Typischen hinausweisende Erkenntnis angemerkt: nicht in der sogenannten objektiven Erzählung, die nur dem Allergrößten gestattet hinter seinem ungeheuren Werk als Subjekt zu verschwinden, sondern im „Lyrismus" der persönlichen Entfaltung liegt das Heil dichterischer Selbsterfüllung. Novellen und Romane verwelken, ewig aber blüht der unmittelbar aus dem Herzen aufstrebende Zauberhain der dichterischen Bekenntnisse: die „Phantasien" des Realisten.

5. Mörike.

1838 hat der Pfarrer von Obersulzbach seine Gedichte veröffentlicht. 1875 ist er gestorben, siebenundzwanzig Jahre nach Annette von Droste, achtzehn Jahre nach Josef von Eichendorff, dreizehn nach Uhland. Annette war im selben Jahre wie er mit ihrer ersten Gedichtsammlung aufgetreten. Als 1848 die Droste starb, war ihr Friedrich Hölderlin erst um fünf Jahre im Tode vorangegangen. 1883, acht Jahre nach Mörikes Heimgang, erschienen Gottfried Kellers Gesammelte Gedichte. Diese sechs nach Goethe größten unserer lyrischen Dichter — vor ihm gehören Claudius und Bürger in die Reihe — erfüllen uns heute das 19. Jahrhundert mit ihrem unsterblichen Klang. Aber nicht einer von ihnen hat, da er seine Stimme erhob, weithin gewirkt. Keiner, mit Ausnahme von Uhland, etwa noch Eichendorff, ist überhaupt bei Lebzeiten in seinem Rang erkannt worden. Alle hat erst die Nach-

welt auf die ragenden Stühle erhoben, die, „wie der Sterne Chor um die Sonne sich stellt", Goethes Thron umringen. Mörike gar, der Schwabe, Hölderlins und Uhlands Landsmann wie der von Schubart, Schiller, Miller, Kerner, Schwab, Hauff, Pfizer, Hermann Kurz, dankt erst Hugo Wolfs gemütsverwandten Vertonungen seiner seligen Lieder die Verklärung. (Wie ja auch Eichendorff in Wolf wiedergeboren ward.) Den Deutschen geht die Bedeutung ihrer wirklichen Vertreter, der Geister, die ihr tiefstes Wesen auf wahrhaftige Weise erfüllen und vollenden, immer nur im Spiegel der rückschauenden Erkenntnis auf, die ihnen aus vereinzelten Stimmen weniger getreuer Verkünder erwachsen ist. Mörike war, da er, zurückgezogen vom kirchlichen Amt, eine bescheidene Lehrstelle in Stuttgart versah, im Kreise genießender Freunde hoch angesehen, aber man muß sich nur daran erinnern, daß Emanuel Geibels fast gleichzeitige „Gedichte" (1840) in dessen Todesjahr (1884) in der 100. Auflage erschienen sind, daß Paul Heyse von 1860—1880 als der Erbe Goethes galt, daß Friedrich Bodenstedts „Lieder des Mirza Schaffy" (1851) nur noch von Scheffels „Trompeter von Säckingen" (1854) an unerhörtem Erfolg übertroffen wurden, um den einsamen Schein jenes abseits dämmernden Lämpchens in seiner ganzen ergreifenden Stille zu ermessen. Aber wie hat dieser Schein seither an Macht des Leuchtens gewonnen, ohne an innig wärmender Hausheiligkeit einzubüßen!

Mörike ist der Dichter der Seele. Sein Lied hat nicht den traumhaften Schimmer, den im Klang erlösten wortentbürdeten duftigen Hauch der Eichendorffschen Sehnsucht, die wie Schleier um dunkel am Abhang raunenden Wald webt, nicht die herbe, spröde, durchgeistigte, unbedingte Ausdrucksamkeit der Drosteschen Sprache, nicht die grundklare, himmelspiegelnde, durchsonnte ewige Jugendlichkeit Uhlands (der gleich ihm seine Wunderblüten vom schlanken Stämmchen schüttelte), er hat nichts von Hölderlins hochhin im Äther strahlendem Fittichschwung, er steht Goethes Allnatur am nächsten, mit dem er auch die Gnade der Selbsterneuerung teilt: er hat die Weisheit des lebendigen Lebens, aber in sozusagen grüngoldenem Duft schwebend, seliger, weil gottvertraut, und holder, süßer, schmelzender, weil sie tief aus der inbrünstigen Seele schwillt. Er hat Ahnung und Gegenwart zugleich, Geheimnis und Würzigkeit, Märchenzauber und Wahrhaftigkeit. Seine Sprache, die sich entbreiten und wölben kann wie eine Kuppel, schleift elfenmäßig durch Wiesentau und trippelt stelzend im Schnee; sie hat Lust und Laune, Weh und Vertrauen in ihrer Gewalt. Er bleibt Lyriker auch als Erzähler. Sein köstliches „Hutzelmännlein", dem die nicht nur von Schwind gezeichnete, sondern ihm vorweg fabulierte „Historie von der schönen Lau" eingefügt ist, sein in der leichten Buntfarbigkeit und der verhaltenen Trauer unvergleichlicher „Mozart auf der Reise nach Prag" sind musikalische „Fantasiestücke". Von allen unsern großen Dichtern hat er, in dessen gleich dem Hölderlins, wie schon Keller erkannt hat, griechisch-schwäbischem Herzen Wonne und Pein

wie Licht und Schatten wechselten, am meisten Musik in sich, eine Musik, die aus dem Weltall stammt, der Heimat der Seele, der Heimat der Träume.

„Der Himmel wogt in purpurnem Gewühle,
Rückwärts die Stadt in goldnem Rauch.
Wie rauscht der Erlenbach, wie rauscht im Grund die Mühle!
Ich bin wie trunken, irr geführt —
O Muse, du hast mein Herz berührt
Mit einem Liebeshauch!"

7. Gottfried Keller.

Realist und Rationalist, steht der Schweizer Gottfried Keller in der Mitte der drei berühmten Landsleute, zwischen dem mystisch-dumpfen, eckig-ursprünglichen Gotthelf und dem kulturerfüllten skeptischen Melancholiker Meyer, das Talent zwischen dem Genie und dem Dilettanten. Einer der größten Erzähler der Weltlitteratur, wachsend den Boccaccio, Cervantes, Fielding, Balzac, Tolstoj gesellt, behauptet er sich an der Spitze der großen deutschen, von denen — Hoffmann, Kleist, Hebel, Ludwig, Stöber, Raabe, Fontane, Sealsfield, der Ebner, Stifter — ihm nur Hoffmann den Rang streitig macht. Der genialste deutsche Prosadichter, Jean Paul, ist nicht Erzähler, sonderen „Humorist", das ist Charakteristiker, Sterne ähnlich, den er an Tiefe und Schwung sowohl wie an Schonungslosigkeit der Psychologie übertrifft. Jean Paul, im Grunde Lyriker, Seelenkünder, Beseeler, ist unerschöpflich, der Erzähler aber — rational im Gegensatze zum irrationalen Lyriker — hat sich an seinem Gegenstand zu erschöpfen, das heißt, ihn zu erledigen, indem er ihn aus dem Stoffe, diesen bewältigend, verarbeitend, gestaltet. Jean Paul hat seinen Stoff, die Seele des Menschen, ihrer Natur gemäß, nicht erledigt, sondern ihren Reichtum magisch aufleuchten lassen, also daß eben ihre bannende Unerschöpflichkeit sich erzeigt. Hoffmann aber zählt mit seinem Eigentümlichsten, dem Goldnen Topf, den Kreisler-Fragmenten und den ihre Phantastik und Mystik selbst ironisierenden Märchen, nicht zu den Erzählern im engeren Sinne. Die vortrefflichen Novellisten Tieck, Hauff, v. Gaudy, Alexis, v. François, Halm, v. Saar, Zschokke, Gerstäcker sind weder als Individualitäten großartig, noch eigenmächtige Herrscher über den Ausdruck; die bedeutenden Einzelschöpfungen Schillers, Chamissos, Grillparzers, der Droste, so köstlich uns ihr Besitz ist, gehören wie Goethes erzählende Prosa zum Ganzen der vielfältigen Persönlichkeit: man wird sie nicht nach diesen Erzählungen, die Züge in ihrem Gesamtbilde ausmachen, in der Geschichte der Erzählung, vielmehr ihre Erzählungen in ihrer Geschichte werten. Es bleibt der einzige Stifter als ein noch lange nicht genug gewürdigtes wunderbares Kapitel für sich.

Gottfried Keller hat nicht nur den „Bildungsroman", den Goethe als

„Liebhaber" nur fragmentarisch entworfen, Mörike im „Nolten" schwächlich klassizierend nachgeahmt hatte, als deutsche Einmaligkeit geschaffen — unbewußtermaßen bei aller menschlich-künstlerischen Bewußtheit, nebenher gleichsam, denn der um Fertigkeit bemühte längst Fertige plagte sich damals aussichtslos um Drama —, sondern er hat in mühelos scheinender Meisterschaft Erzählungen geschrieben, die Muster zierlich-fester Bildung, runden Wohllauts, heiterer Erhöhung des durch Kunst gebändigten Lebens sind. Das Neue an Kellers Art zu erzählen ist die nur den ungewohnten Blick derb anmutende Unbefangenheit einer höchstpersönlichen Sachlichkeit, eine ursprüngliche, unlitterarische Anschauung, die ungesucht Stil erschafft: die glückliche Mitte zwischen gestelzter Gebildetheit und der dem Menschen von heute versagten Naivität. Keller ist im guten Sinne nüchtern, aber niemals hausbacken, da er, nicht Weltmann, aber Weltbürger, Geist besitzt und, was mehr ist, einen leichten, säuerlichen Humor, der wie echter Schaumwein perlt, ohne zu brausen. Es ist Anmut in dieser weder tänzerischen noch gespreizten, schön und eben fortwirkenden, immer ein wenig nachdenklichen, niemals aber in den unepischen Fehler des Autormonologs verfallenden Weise, mit reinen, sachlichen, kräftigen Worten Klargeschautes fest hinzustellen. Man genießt bei Keller die wohlige Sicherheit einer durchaus wahrhaftigen Atmosphäre, die Überzeugendheit eines unbedingten Autorcharakters, der niemals etwas anders gewollt hat, als was ihm gelungen ist, der nicht skrupellos weiterschreibt, sondern das ausdrückt, was er zu sagen hat; nicht mehr — das ist der Charakter, nicht weniger — das ist die Meisterschaft. Alles, selbst das dem Autodidakten unvermeidliche gelegentliche welkende Papierwort, gewachsen, keine Schnitzel, alles ganz, keine Fazen, alles echt. Und — eine Wonne für den wahrhaftigen Leser — niemals das Klischee, die ständige Verbindung, sondern auch das Älteste „neu" und doch nicht hergeholt, alles geradeaus, hart, nicht plump. Man liest Keller wie den lebenatmenden Brief eines überlegenen Menschen, der sich als von selbst verständlich gibt, ohne sich auszugeben, dessen Schatten gleichsam das Blatt überragt. Nicht daß dämonische Größe aus diesen Erzählungen wölke wie bei Balzac und Dostojewski oder Geheimnis darin glühe wie bei Poe oder ungemeine Künstlerschaft die Luft erkälte wie bei Kleist oder weltmännische Ferne darüber sich wölbe wie bei Mérimée; es ist behagliche, begrenzte Natur, gepflegte Natur um ein Landhaus, aber eine begnadete, bestrickende Natur, Fülle, aber Sättigung. Wohlhabenheit ist das Wort, das Kellers Künstlerschaft annähernd ausdrückt, Wohlhabenheit, die nicht blendet, sondern Vertrauen erweckt, die, was sie bildet, selbst gezogen hat und gerne gibt, ohne je zu verschwenden. Ne quid nimis ist der Eindruck, dem der beglückt, nicht erdrückt Scheidende dankbar nachsinnt. Man liest Keller, wie man einen edeln Apfel ißt; erst auf der Zunge schmilzt die kernige Härte, und das Schönste ist das Aroma der Würzigkeit, das der Atem, der köstlich gekühlte Schlund davon bewahren.

Ja, am Spalier gezogenes Edelobst sind diese Geschichten, weder stillt man den Hunger damit, noch versteht ihre herbe Feinheit der rohe Gaumen zu würdigen.

Keller steht liebend im Leben, das er mit kritischen, aber nicht befangenen, warmen, weil verstehenden Blicken erfaßt. Nichts entgeht diesem scharfen, festhaltenden Blick, dem Blick des visierenden Zeichners; und vom Blick gehts über in die Hand, die gelassen und genau gestaltet. Es gibt wohl kaum einen zweiten Dichter, der so unmittelbar wiedergibt, was sich ihm ergeben hat; nichtsdestoweniger zerfällt nicht etwa sein Werk, obwohl gesteigert zu prachtvollen plastischen Momenten, in herausgearbeitete und verstrichene Partien, sondern das Gleichmaß einer eigentlich wortkargen Natur, die niemals ins Schlendern geratende Behäbigkeit eines mit sich selbst begnügten Standpunktes hält alles, auch den Grund seiner reichlichen Darstellung über der Mittellage. Die scheinbar farblosen Stellen sind nur im Gegensatze zu jenen farbensatten, goldig hauchenden blaß, niemals tritt, wie etwa bei Hoffmann, die kahle Leinwand zutage, und man erkennt die Ökonomie, die die Harmonie bedingt, im sparsamen Auftrag der Übergänge.

Keller ist erst als reifer Mann zur Erzählung gelangt. Zu ihrem und seinem Vorteil. Denn Erzählen ist Sache des Erfahrenen, Beruhigten. Aber auch seine Lyrik ist das abgeklärte Ergebnis eines reichen, sichern Daseins. Als politischer Dichter hatte der Siebenundzwanzigjährige begonnen. Herwegh und Freiligrath waren dem Freiheitssänger Paten gewesen. Doch von der Gesinnung der Zeit über die Stimmung und die Gelegenheit — seine patriotischen Festdichtungen sind ein ergiebiges Kapitel im Schaffen des allezeit Gegenwartfrohen, aber Vergangenheitstreuen — geht sein stätiger künstlerischer Aufstieg zur seelenerfüllten Meisterschaft: die ewige Natur und der sterbliche Mensch inmitten ihrer unerschöpflichen Herrlichkeit, das ist das hohe Lied seiner klangbegnadeten demütig-stolzen Weisheit. Es sind ihm Gedichte gelungen, die zu den edelsten, geläutertsten zählen, die wir überhaupt besitzen. Neben Eichendorff, Uhland und Mörike, ja in gewissem Sinne vor ihnen, steht er in Goethes Nähe. An kühlrauschender Klarheit mit Uhland wetteifernd, von Mörike an magisch-süßem Wohllaut übertroffen, nicht aber an Ausdruckfamkeit, entbehrt seine festergefügte Lyrik des schwebenden Zaubers Eichendorffscher Sangesseligkeit, erhebt sich aber, gedankenstark und wortgewaltig, dem Aar gleich, oft über die drei wunderbaren Singvögel zu Hölderlins strahlender Entrücktheit. An unliterarischer Wahrhaftigkeit aber (bis an die Grenze des im Vers Möglichen) ist Kellers Dichtung ohne Beispiel sonst in der gesamten neueren deutschen Kunst: man muß zu den Minnesingern zurückgehen, um ihr Ebenbürtiges zu finden. Glätte gilt ihm wenig, aber dem Worte verhilft er zu gesammelter Kraft.

Durch und durch Männlichkeit — die das Zarte nicht ausschließt —, Mensch und Kämpfer, so steht Keller vor uns, ein Überwinder des Lebens: vom Goldgrund des Abends stämmig abgehoben, leicht vorgeneigt, die klugen

Augen sinnend am verklärten Wald, im sanften eigenen Schatten. Er ist einer von den Dauerhaften, zu denen man geistig-seelisch emporwächst, nicht einer von den Erblassenden, mit deren Namen man sich allgemach begnügt, ohne das Bedürfnis zu empfinden, ihren Eindruck zu erneuen.

8. Scheffel.

Auf Scheffel paßt das verzweifelte Wort vom Fluch des halben Talents, das Heinrich von Kleist, dem wahrlich mehr als ein ganzes zuteil geworden war, in einer seiner düstern Stunden auf sich gewandt hat. Ein zerfahrenes Leben hinter dem Künstlertum her, das sich dem Begehrenden immer wieder versagt. Es ist traurig, von einem Menschen, der nur als Dichter angesprochen werden will, sagen zu müssen, daß es ihm dazu an dem gebrach, was einzig den Dichter macht, der Berufung. Von Josef Viktor von Scheffel, dem Vielgerühmten, noch mehr Gelesenen, dem in seinem Volk vielleicht — eine Zeitlang wenigstens — verbreitetsten aller seiner Sänger, gibt es nur den „Ekkehard" als das einzige Werk, das ein urteilsfähiger Leser — als freundliche Erinnerung an frühe Jugendtage — dankbar hegen mag, ein braves Buch für anspruchslose Genießer bunten Lebensspiels, sauber und geschickt von einem Manne verfaßt, der sich aus einförmiger Gegenwart in eine farbigere Vergangenheit zurückträumt: etwas von der Wehmut dieses traumhaften Erlebens, wie es aus alten Chroniken steigt, die man an weinlaub-umrankter verfallener Stätte durchblättert, liegt als ein zarter Schleier über der altertümelnden Erzählung des Achtundzwanzigjährigen. Man braucht nicht erst an Stifters „Wittiko", es genügt, an Scotts „Ivanhoe" zu denken, selbst Hauffs „Liechtenstein" wächst zu litterarischer Bedeutung heran im prüfenden Vergleich mit dieser sicherlich liebenswürdigen Arbeit eines mit Anmut schriftstellernden Gebildeten.

Die selbstgefällige Süßlichkeit des „Trompeters" bleibt immerhin ein Kulturmerkmal, aber ein tief bedauerliches, da solche armselige Art, Kindermeth zu „singen" fast zwei Generationen deutscher Geistigkeit hat erquicken können, während ihr Mörike nicht zu Gehör drang. Aber auch „Frau Aventiure", so regelrecht sich die wechselnden Weisen des Stoff- und Formkundigen ergehen, hat keinen tiefer heraufgeholten, kaum einen auch nur sinnlich volleren Klang. Es ist ehrliche Poeterei eines, der wohl weiß, welchen gewichtigen Goldschatz er da zu allerlei Annehmlichkeit verarbeitet — gibt doch der gelehrte Antiquarius wie schon zum „Ekkehard" in gewissenhaften nüchteren Anmerkungen Fundort und Vorbild kund —, aber wer hierin die gnadenvolle deutsche Vorzeit erneuert sehen kann, den haben die großen Herren und Meister unseres Liederfrühlings noch niemals ihr süßes Geheimnis vernehmen lassen.

Scheffel, der sich jahrelang mit einem vom Großherzog Karl Alexander von Sachsen-Weimar ihm nahegelegten Wartburgroman plagte, hat Wagners

„Tannhäuser" eine „warnende Konfusion" gescholten: das Urteil ist bezeichnend für den — fast möchte man, wäre die geistige Gegend nicht gar so ödes Flachland, sagen: tragischen — Irrtum des dichtenden Dutzendhirns. Tatsächlich hat Wagner den „historischen" Ofterdingen mit der mythischen Gestalt des Tannhäusers „konfundiert"; aber aus welcher Tiefe genialsten Erlebens ist seine wunderbare Schöpfung des von Frau Venus verzauberten Sängers ans Licht deutschester Wirklichkeit gehoben! In dieser großartigen Dichtung eines mit kaiserlicher Kunst Begnadeten ersteht mit sinnberückender und herzergreifender Macht das zum magisch leuchtenden Symbol erhöhte mittelalterliche Märchen vom Wartburgkrieg, in dem göttliche und dämonische Gewalten um die Seele des herrlichen Ritters ringen, während aus den „an Ort und Stelle" immer wieder berichtigenden Forschungen des gewissenhaften „Erneuerers" der Überlieferung die Leierkastenpüppchen eines „Juniperus" sich ergaben, um mit fadem Porzellanlächeln an der Spitze des endlosen Zuges der Butzenscheibenquinkelierer einherzutrippeln. Es bleiben die „feuchtfröhlichen" Lieder der „Gaudeamus-Sammlung", eine Mischung von Kneipzeitung- und Fliegende Blätter-Humor, an der man als gelegentlich auch zu harmlosem Ulk gestimmter Deutscher immerhin sein flüchtiges Behagen haben mag: freilich darf man sich, den „Ichthyosaurus", „Das Megatherium", den „Schwarzen Walfisch zu Askalon" würdigend, den Spaß nicht verderben durch den Gedanken an die einsame Größe von Wilhelm Buschs Weltzerrspiegel oder an Christian Morgensterns geistsprühende Sprachlaune. Wer den kalauernden Bierwitz, der sich in einem „Pumpus von Perusia" behaglich räkelt, als köstlichen Ausdruck germanischen Humors zu genießen imstand ist, dem ist die verschwenderische Fülle seiner weisen Meister umsonst gehäuft.

Die mitleidlose Feststellung eines bedauerlichen litterarischen Massenwahns darf den unbefangenen Schätzer jeder in sich vollendeten Leistung nicht in der Würdigung eines achtunggebietenden Werkes beirren, wie es die vor einigen Jahren veröffentlichte vorzügliche Ausgabe von Scheffels Werken[5]) vorstellt, die seine Freunde der hingebenden Mühe Friedrich Panzers zu danken haben. Schlechthin musterhaft ist die nicht geringe Aufgabe bewältigt worden, die Textgestaltung und biographisch-ästhetische Erläuterung des nun auch zum „Klassiker" beförderten Vertreters der glücklich-unseligen Mittelmäßigkeit erheischten. Mit einer Liebe, über die man nur neidlos staunen kann, hat sich der ausgezeichnete Gelehrte in den traurigen Helden eingelebt. Denn traurig ist der Anblick des Daseins durchaus, das mit gelähmter Schwinge immer wieder den aussichtslosen Versuch wagt, Höhen zu erfliegen, die unerreichbar über ihm ragen.

---

[5]) Scheffels Werke. Herausgegeben von Friedrich Panzer. Kritisch durchgesehene und erläuterte Ausgabe (in 4 Bänden). Leipzig und Wien. Bibliographisches Institut.

Besprechung.

Eugen Stamm, „Konstantin Frantz 1857—1866. Ein Wort zur deutschen Frage."

Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart, Berlin und Leipzig 1930. XII und 288 Seiten.

Ehe wir in eine nähere Betrachtung dieses bedeutsamen Buches eintreten, sei uns eine Bemerkung mehr formaler Art gestattet. Es bildet nämlich dieses, wenn auch nicht ausdrücklich als solches bezeichnet, das Mittelstück eines dreiteiligen Werkes über Frantz, das bestimmt ist, eine vollständige Biographie dieses Denkers, mit starkem Schwerpunkt nach der Seite der Schriften, abzugeben, seinem Verfasser aber anscheinend erst im Verlaufe seiner Arbeit in diesem Sinne und Umfange voll aufgegangen ist. Das hat unter anderem zur Folge gehabt, daß ein Verlagswechsel bei den einzelnen Abteilungen stattgefunden hat, was dann wieder einer einheitlichen Wirkung des Gesamtwerkes, die doch lebhaft zu wünschen bleibt, im Wege stehen muß. Es sei daher hier vor allem nachdrücklich darauf hingewiesen, wie wichtig, ja unentbehrlich für ein gründliches Verständnis Frantzens die Kenntnis auch des ersten Teiles der Stamm'schen Arbeit ist;[1]) um nur das Allerbedeutsamste hervorzuheben, sei daran erinnert, daß die Beziehungen zu Bismarck, die spätestens um das Jahr 1851 eingesetzt haben müssen, dort schon eingehend nach den Quellen erörtert sind. Den Hauptteil des Ganzen bildet nun aber unzweifelhaft der vorliegende Band, in welchem wir nicht nur das Wirken und Schaffen Frantzens auf der Höhe angelangt sehen, sondern auch sein Biograph dementsprechend die beste Gelegenheit findet, seine Vorzüge zu entfalten. Das Biographische ist auf ein gründliches Studium der leider unverhältnismäßig spärlichen Quellen aufgebaut, das Politische und Geistesgeschichtliche von gesundem Sinne eingegeben und von echtem deutschem Idealismus durchleuchtet. An diesem kann sich auch der restlos erfreuen, der, wie der Berichterstatter von sich bekennt, an die deutschen Möglichkeiten, wie sie Frantz seinerzeit vorschwebten und seinem Biographen noch heute vorschweben, nicht mehr zu glauben vermag.

Um das Fazit des Stamm'schen Buches gleich in einer kurzen Formel vorwegzunehmen, so wird es für immer das unbestreitbare Verdienst seines Verfassers bleiben, daß er in dem Auf und Ab der Meinungen, in der Gegenabwägung von Lob und Tadel, die bei Frantz, einem der umstrittensten Denker, nie gefehlt hat und nie fehlen kann, die Waagschale unbedingt zugunsten des Lobes zum Sinken gebracht, daß er gezeigt hat, wie hoch Jener auch dann noch steht, wenn man die denkbar größten Abzüge von dem Ertrage seiner Gedankenarbeit macht, und dies zwar nicht nur in dem mehr negativen Sinne, daß er immer ein kritischer Geist allerersten Ranges bleiben wird, auch in dem positiven, daß er dem wahren Wesen des Deutschen nach den verschiedensten Seiten dermaßen auf den Grund gegangen ist, daß man ihn immer mit hohem Ertrag lesen wird, selbst wo man ihm nicht folgen kann. Den Grundmangel seines Helden hat Stamm in keiner Weise verhehlt oder auch nur beschönigt: daß die Ideologie, der er allzuleicht Zugeständnisse macht, gar oft geradezu mit ihm durchgeht, daß er an der Wirklichkeit zu sehr vorbeigeht, zu wenig bedenkt, daß auch die Gegenwart Geschichte ist, daß der politische Historiker sich auch an den geistigen Strömungen seiner Zeit orientieren muß, wenn er werdende

[1]) Er erschien schon vor 23 Jahren unter dem Titel: „Konstantin Frantz' Schriften und Leben. Erster Teil: 1817—1856" bei Carl Winter in Heidelberg (1907).

Geschichte begreifen will. (So unser Verf. selbst S. 103.) Aber er läßt doch deutlich durchblicken, daß dieser Mangel nicht nur in der Persönlichkeit Frantzens vorgebildet lag, sondern, und vielleicht in gleichem Grade, in seiner Aufgabe gegeben war. In dem Maße wie er vom Publizisten als Diener der Tagespolitik zum Staatswissenschaftler als philosophischem Denker sich erhob, mußte er, den Erfordernissen der realpolitischen Praxis gegenüber, der grauen Theorie verfallen. Theoretisch-politisches Denken wird ja immer bis zu einem gewissen Grade unhaltbar sein, da es gültige Regeln für das Staatsleben nicht gibt, und Ideale nicht als Grundlagen staatsmännischer Bauten, sondern nur als Richtlinien für solche in Betracht kommen. Je höher ein Denker geistig und seelisch steht, desto größer ist die Gefahr, daß er politisch Utopien zutage fördert. Der größte von allen, Platon, hat in seinem „Staat" und seinen „Gesetzen" auch die — an der Wirklichkeit gemessen — größten Unmöglichkeiten geliefert! Auch Frantzens Los ist es denn so in reichem Maße gewesen, in politischen Dingen nur immer wieder zu sagen: so *sollte* es sein. Und doch möchte man gerade ihn nun und nimmer missen, da er die Unzulänglichkeit der Politik, wie *sie ist*, auch wiederum wie keiner dargetan hat. Der Eindruck vieler seiner Schriften läßt sich nur einem Blick auf den gestirnten Himmel nach einer Wanderung vergleichen, die uns durch Nebel um uns, Schlamm unter uns geführt hat. Nur aus solchen Eindrücken ist die Erhebung, fast Entrückung zu erklären, die so manchem seiner Leser zuteil geworden ist.

Der Begriff, fast möchte man sagen: das Schlagwort, unter dem Frantz fortleben wird, ist das des „Föderalismus". Alle Großartigkeit seines Denkens konzentriert sich, alle dessen Einseitigkeit erschöpft sich in diesem Worte. Der Föderalismus ist, ideell genommen, „die Synthesis im philosophischen, religiösen, politischen und sozialen Sinne" (Stamm S. 107), praktisch gefaßt, je nachdem, welche Seite der politischen Welt man in den Vordergrund rückt, die Synthese von Imperialismus (Alldeutschtum) und Pazifismus, oder die organische Verschmelzung der berechtigten Forderungen der Parteien, der organisch-aristokratischen, konservativen, und der mehr konstruktiven, liberal-demokratischen. (S. 107, 171.) Wem dies alles, zumal im Hinblick auf die klaffenden, anscheinend unüberbrückbaren Gegensätze unserer Tage, zu überfliegend scheint, der wird sich dagegen in die vollste Wirklichkeit und zugleich doch in die Tiefen germanischen Wesens und deutschen Volkstums versetzt fühlen, wenn er vernimmt, daß Frantz als die wesentliche Voraussetzung eines föderativen Gemeinwesens die korporative Struktur der Gesamtheit seiner Glieder bezeichnet und dementsprechend das Möglichste von autonomen Organisationen (Gemeinden, Kreise, Provinzen, kirchliche und gelehrte Anstalten, Korporationen aller Art) als Grundlage und als eigentliche Substanz jedes ordentlichen Staatswesens verlangt. (S. 183 ff., 187.) Es braucht kaum gesagt zu werden, daß diese Forderung ihrem Kerne nach dem Mittelalter entstammt, jener Epoche, in welcher Frantz ganz besonders zu Hause war, und in welcher er, nach Rankes und Jakob Grimms Beispiel, die Quelle alles Guten und Großen unserer Geschichte, den Höhepunkt unserer schöpferischen Leistungen erkannte. Kein Wunder, wenn die ernstesten Staatsdenker von heute jenen Gedanken, und mit ihm den berufsständischen, der ja in gewissem Sinne mit ihm zusammenfällt, wieder so stark betonen. Überhaupt ist es erstaunlich, wie früh so manches, was wir heute als deutsche Notwendigkeiten vor uns sehen, diesem unserem Denker schon als solche aufgegangen ist, wie vieles er überhaupt schon damals als deutsche Not empfunden hat, was sich als solche alles um ihn her nicht träumen ließ. Ein paar Sätze aus Stamm mögen dies belegen, die nicht für das Deutschland der 60er Jahre des vorigen, sondern für das der 20er oder 30er dieses Jahrhunderts niedergeschrieben scheinen. Gleich von dem Motto des Stamm-

schen Buches könnte dies gelten: „Die deutsche Frage ist das dunkelste, verwickeltste und umfassendste Problem der ganzen neueren Geschichte", und reichlich so sehr von der Lösung, die sich Frantz für dies Problem ausgedacht hatte, daß wir, „unser eigenes Haus ausbauend, an dem Bau der europäischen Zukunft arbeiten müssen". (S. 234.) Denn wer könnte heute noch daran zweifeln, daß, wenn es uns nicht gelingt, gegen den Wahnsinn eines Pariser und Genfer Paneuropa ein Frantzsches und Lagardesches Mitteleuropa durchzusetzen, wir damit zugleich die eigene nationale Existenz verwirkt haben würden? Denn „Deutschland befindet sich in der Alternative, daß es entweder Einfluß üben oder Einfluß erleiden muß". (Ebenda.) Freilich, was vermag ein so zerrissenes Deutschland wie unser derzeitiges, in welchem „die Frage der gesellschaftlichen Entwicklung gegenüber der der Staatsform immer brennender" — und, dürfen wir hinzusetzen, immer schwieriger, heillos verworrener — „geworden ist"? (S. 259.) Jedenfalls ist es für die Erfüllung jeder denkbaren nationalen Aufgabe unerläßliche Voraussetzung, daß zuvor „die Demokratie einen geistigen Fonds bekomme, eine innere Umbildung erfahre". (S. 235.) Ob daneben jene germanische Allianz, die Frantz immer als über das Großdeutschtum noch hinausgehendes Lieblingsgebilde vor Augen gestanden hat, (S. 78 ff.), noch einmal politische Wirklichkeit wird, was nach den mit England gemachten Erfahrungen so wenig mehr wünschenswert wie wahrscheinlich erscheint, oder ob ein mehr geistiger Pangermanismus sie ersetzen wird, den Frantz ebenfalls vertreten hat (S. 83), und der neuerdings im Nordischen Gedanken Gestalt zu gewinnen beginnt, das kann ruhig der Zukunft überlassen werden. Unter allen Umständen aber sollte sich das Geschlecht der Republik von 1918, das aus den furchtbaren über es hereingebrochenen Schlägen noch immer nicht die rechten Lehren ziehen will, von dem Manne vor anderen solche beibringen lassen, der die Etappen, durch welche wir unserem Zusammenbruche zugewankt sind, Schritt für Schritt vorausgesehen und vorausgesagt hat. Zur Konfliktszeit schon erkannte Frantz, daß „der Konstitutionalismus nur die Demokratie stärken werde, der Krone wie Aristokratie erliegen werden" (S. 250), daß „die parlamentarische Regierung das Grab des Militärstaates sei" (S. 87). Eben damals, 1861, weissagte er den Weltkampf, in dem „das aus dem kleindeutschen Projekte hervorgegangene Deutschland zerrieben werden würde wie das Korn zwischen zwei Mühlsteinen". (S. 130.) Auch die Parallele von 1859 und 1918 entging ihm nicht: in der Vertreibung der italienischen Dynasten sah er die Vorläuferin derjenigen der deutschen Fürsten (S. 98). Nur in der Unterschätzung, ja Verkennung Cavours und des Cavouristischen Italien hat er auch einmal gründlich fehlgesehen.

Und nun die Lehren? Nur zwei Worte seien herausgegriffen, aus denen sich alle anderen von selbst ergeben: erstlich, daß alle Friedenspolitik — die an sich Frantz, wie nur Einem, am Herzen gelegen hat — nichts ohne Machtpolitik sei (S. 66), und sodann, daß „das Chaos hereinbricht, wenn erst die Börse der gegenwärtige Gott geworden" (S. 152). Nehmen wir, als das Originellste an ihm, Frantzens leidenschaftlichen Hang zur Synthese hinzu, der ihn von „einer Überwindung der Gegensätze durch synthetische Neuschöpfungen nicht nur träumen, auch rastlos daran — wenn auch meist nur konstruktiv — arbeiten ließ, so hätten wir die Quintessenz seiner politischen Weisheit beisammen, mit der wir aber nichts Rechtes anfangen können, wenn wir nicht den Charakter und den Geist des Mannes hinzunehmen. Unbeugsam war dieser Mann, zäh und tapfer, eigensinnig und eigenwillig: wo es um seine Überzeugung geht, wählt er das Martyrium vor der Karriere. Dabei ein Träger deutschen Geistes, der Gedanken, Pläne, Zukunftsbilder hinwirft von einer Gewalt, fast Erhabenheit, daß sie ihn unwillkürlich den Ersten seiner Epoche an die Seite rücken. Wenn Stamm treffend Frantz dahin charakterisiert, daß er nur die eine

große und einzige Leidenschaft einer deutschen Politik besessen habe, in deren Befriedigung er „eine eigentümliche Mischung von realpolitischer Schärfe der Kritik und warmherziger Begeisterung für ideale Fernziele" an den Tag lege (S. 42, 133), so erklärt das zur Genüge die wohl einzigartige Tatsache, daß ein und der selbe Mann zugleich Bismarck und Wagner wahrhaft nahe treten konnte, zweien deutschen Rieseneichen, deren Wurzeln wohl im tiefsten Grunde sich berühren mögen, deren Kronen aber doch so weit auseinanderstreben. Es ist klar, daß die erstere der genannten Kardinaleigenschaften ihn Bismarck, die letztere ihn Wagner zutreiben mußte.

Über Frantz' Verhältnis zu Bismarck sind wir bedauerlicherweise nur mangelhaft unterrichtet, da Frantz die sämtlichen Briefe Bismarcks, Gott weiß aus welchem Grunde und in welcher Erwägung, vernichtet hat. Aus seinen eigenen Briefen, nicht nur an Bismarck, auch an andere, und aus mündlichen Mitteilungen, die er den Seinigen gemacht hat, geht aber aufs Bestimmteste hervor, daß der spätere Reichsgründer nicht nur die preußische und deutsche Zukunft in theoretischen Erörterungen wieder und wieder mit ihm durchgesprochen, daß er auch die ernstlichsten Versuche gemacht hat, ihn für die praktische Ausgestaltung dieser Zukunft zum Gefährten zu gewinnen. Ein letzter Versuch dieser Art fand selbst noch nach den Erfolgen des Jahres 1866 statt, als die zwischen beiden Männern obwaltenden Gegensätze sich bereits dermaßen zugespitzt hatten, daß das Scheitern dieser Anknüpfung den völligen Bruch bedeuten mußte. Diese letzte Begegnung, die sich in wenigen Minuten in epigrammatischer Kürze abgespielt haben soll, zeigt uns in zwei markigen Gestalten verkörpert, hoffnungslos unvereinbar, den großdeutschen und den kleindeutschen Gedanken. Bismarck konnte von dem seinigen nicht lassen. Aber auch von Frantz konnte gesagt werden: „er suchte einen Mann mit einem Prinzip und mit Ideen, aber das Prinzip und die Ideen mußten Frantzisch sein" (Stamm S. 74). Und da sie das nun einmal nicht waren und nicht werden konnten, so hat sich Frantz nach und nach zum erbittertsten Gegner des großen Kanzlers ausgebildet, der diesem nicht nur in seiner Gesamtgestalt, der ihm auch insbesondere in dem gerade für ihn entscheidend wichtigen Punkte nicht gerecht geworden ist, daß er nicht sah oder nicht sehen wollte, ein wie gutes Teil föderalistischer Elemente — alles für damals Mögliche! — jener doch seiner neuen Reichsverfassung einverleibt hat. Um nun wiederum gegen Frantz nicht ungerecht zu werden, muß man einmal den Blick vom Reiche Bismarcks ganz abwenden: sein höheres Recht tritt ganz zutage, wenn man die Ereignisse von 1866 und 1870/71 nur als eine Episode der deutschen Geschichte, d. h. wenn man sie aus der weltgeschichtlichen und weltpolitischen, aus der Perspektive der Gesamtlösung der deutschen Frage, betrachtet. (S. 260.) Kein Zweifel, daß wir heute an der Schwelle einer neuen Epoche stehen, in welcher die verwirklichten Ideale Frantzens und Lagardes die Schöpfung Bismarcks werden ablösen müssen. Ob ein neuer Bismarck jene Verwirklichung herbeiführen wird, das ist die große Frage an das Schicksal.

Unvergleichlich viel klarer, bis in alle Einzelheiten durchsichtig, steht das Verhältnis Frantzens zu Wagner vor uns.[2]) Dieser liebte es, wie ähnlich Goethe, für die Gebiete, welche er nicht auf Grund eigener Veranlagung und Forschung voll zu beherrschen vermochte, sich einen Hauptberater zu bestellen, so für die Philosophie Schopenhauer, für die Rassenlehre Gobineau, für die Politik eben unseren Frantz. Sehr irrtümlicherweise sind wir allzu lange der Vorstellung unterlegen, als habe Wagner von der Politik nichts wissen, als habe er sie sich ganz vom Halse halten

[2]) Die Hauptbriefe Frantzens an Wagner sind gedruckt im Jahrgang 1906 der „Bayreuther Blätter".

wollen. Dem würde allein schon das eine Wort widersprechen, das er einmal geschrieben hat: „Wer sich unter der Politik hinwegstiehlt, belügt sich selber." Die Wahrheit ist vielmehr, daß er, wohl erkennend, welche Grenzen ihm *als Künstler* für die politische Erkenntnis gezogen, welche Einseitigkeiten auferlegt waren, an großen Wendepunkten seiner Weltschau und für die Beantwortung der letzten Fragen der Politik an solche Geister sich wandte, denen jenes Feld ganz anders als ihm selbst sich erschlossen hatte. Und da hat er denn keinem anderen wieder das gleiche Vertrauen, die gleiche Hochschätzung entgegengebracht wie Konstantin Frantz. Er, und mit ihm der Kreis seiner Nächsten, schätzte an diesem die Fülle von Geist, Kenntnis, Erfahrung, historisch-politischem Wissen, origineller Erfassung der sozialen und nationalen Probleme, und vor allem ging es ihm schon ahnungsvoll auf, daß seine Hauptgedanken solche wären, die immer wieder, und wäre es erst nach einem Jahrhundert, ausgegraben werden würden. (S. 264, nach Glasenapp.) Den Dank dafür, daß Frantz ihn zum guten Teile zu seiner hinreißend schönen Schrift „Deutsche Kunst und deutsche Politik" inspiriert hatte, hat er ihm in deren Eingang dadurch abgestattet, daß er ihn als „einen der umfassendsten und originellsten politischen Denker und Schriftsteller" feiert, „auf welchen die deutsche Nation stolz zu sein hätte, wenn sie nur erst ihn zu beachten verstände". In dem Maße als dann durch einen solchen Meister geschichtlich-politischen Denkens der Zusammenhang von Politik und geistiger Gesamthaltung der Nation offenbart wurde, „erfuhren denn auch seine eigenen mehr stoßweise vorgebrachten Deutschtumsideen klärende Abrundung" (S. 216, 239). Kurzum, es bahnte sich allgemach eine solch innige Berührung der Beiden in der Auffassung der deutschen Dinge an, daß die daraus erwachsene Freundschaft nun aber auch allen Divergenzen, an denen es natürlich ebenso wenig gefehlt hat, siegreich Trotz bieten konnte. Was wollte es namentlich besagen, daß sie in philosophischer Hinsicht sehr verschiedenen Göttern huldigten? Frantz hat Wagnern nicht nur den — übrigens schon von ihm selbst aufgegebenen — Feuerbach, als seiner nicht würdig, mannhaft ausgeredet, er konnte sich auch mit Schopenhauer nicht befreunden und empfand wahren Kummer über Wagners Hingabe an diesen, während nun wieder Wagner über seinen seltsamen Schellingkultus den Kopf schüttelte. Ernster und tiefgreifender war die Spaltung, welche längere Zeit durch die Stellung der Beiden zu Bismarck hervorgerufen wurde. Wagner hatte mit dem Reiche Bismarcks nicht nur seinen Frieden geschlossen, er hatte ihm geradewegs zugejubelt; Frantz dagegen stand diesem so unversöhnlich gegenüber, daß er dadurch auch dessen Verherrlichern unwillkürlich mit entfremdet wurde und unter anderem dem Bayreuther Meister, an dem er im übrigen treu und unentwegt festhielt, in einem Briefe voll tiefster Bekümmernis 1874 gestehen mußte, daß ihm sein Kaisermarsch einen Stich ins Herz versetzt habe! Indessen — das sollte nicht andauern. Wagner konnte es so wenig wie Frantz entgehen, wie vieles Undeutsche alsbald in dem neuen Reiche Herberge fand, wie wenig es Bismarck vor allem gelang — vielleicht auch, wie er fürchtete, nur überhaupt darum zu tun war —, dem verhängnisvollen Einflusse der Judenschaft Dämme entgegenzusetzen. Damit war dann von selbst die Brücke zu dem alten Freunde wieder geschlagen. Es ist dem, der dies schreibt, vergönnt gewesen, Ohrenzeuge einer Äußerung Wagners zu sein, die bekundet, wie innig er sich diesem schon wenige Jahre darauf wieder verbunden fühlte. Es war zu der Zeit, da die Geschenkexemplare der Dichtung des Parsifal in die vier Winde hinausgingen, und Wagner erfuhr, daß auch das für Konstantin Frantz bestimmte schon mit abgesandt sei, worauf er zu seiner Gattin sagte: „Ach, das ist schade, gerade dem hätte ich so gerne noch ein Wort dazu geschrieben", Worte, deren ungewöhnlich herzlicher Klang mir heute noch im Ohre tönt. Aller Welt vernehmlicher hat er ja dann bald nachher seine

Gesinnung gegen Frantz noch einmal ausgesprochen, indem er ihn — und neben ihm Lagarde — aufforderte, von deutscher Art da zu zeugen, wo er selbst in der Beantwortung der Frage „Was ist Deutsch?" nicht weiter zu können glaubte.

Frantz hat dieser Aufforderung bekanntlich durch den schönen offenen Brief an Wagner entsprochen, der im Jahrgang 1878 der „Bayreuther Blätter" veröffentlicht worden ist, und damit seiner Freundschaft mit Jenem auch öffentlich ein Denkmal gesetzt. Seine inzwischen bekannt gewordenen Briefe lehren nun aber, daß der Bund dieser beiden deutschen Männer namentlich auch nach der persönlichen Seite noch weit tiefer verankert gewesen ist, als jener offene Brief ahnen läßt. Aus der zusammenfassenden Darstellung Stamms, die den letzten Teil seines Buches ausfüllt und ihm besonders gut geglückt ist, ersehen wir, wie „Wagners von innigem Mitleiden geadelter Feuergeist dem nach dem endgültigen Bruche mit Bismarck und den Ereignissen des Sommers 1866, nicht am wenigsten auch durch alle seine bitteren Erfahrungen und Enttäuschungen völlig niedergebeugten Freunde neues Selbstgefühl einflößte" (S. 254), und wie dann schon nach einigen Wochen der Dankruf, den diese Wohltat ihm entlockte, in dem großen Briefe vom 16. Oktober 1866 unwillkürlich zum Heroldsrufe wurde, indem darin die förmliche Aufforderung an den Meister erging, die geistige Führung der Deutschen zu übernehmen, in dem gleichen Sinne und Geiste, wie einst die großen Weimarer die Deutschen geführt hätten. Da damals Bayreuth noch nicht entdeckt war, riet Frantz — im Hinblick auf die eben im Werke befindlichen Meistersinger — zu Nürnberg als Sitz Wagners und der neuen Bewegung. Wie beschämend für die bestallten Hüter unserer Kulturgüter, für unsere Litterar- und Kunsthistoriker zumal, daß gerade ein einsamer politischer Denker die Mission des Künstlers als nationalen Führers zuerst erkennen mußte! Daß er auch dem großen Dichter in diesem gegenüber nicht versagte, und daß der hymnisch-überschwängliche Zug in Wagners früheren Reformschriften, der die zünftigen Kritiker aller Gebiete abstieß, in ihm vielmehr den Widerhall echter Verwandtschaft fand! So hoch und so kühn hatte er ja die eigenen Ideale gefaßt, daß er für ihre Verwirklichung sich nur an Allergrößte glaubte wenden zu können. Als dann der eine, der Held der Taten, ihm versagte, wandte er sich, wie instinktiv, folgerichtig an den anderen, den Helden der Werke. Daß er beiden das Gleiche, wenn auch in veränderter Form, antrug, oder richtiger vielleicht, daß er, auf einen Teil der Aufgabe verzichtend, sich auf den anderen um so eifriger warf, weil er in ihm die Hauptsache geborgen sah, zeugt dafür, wie sehr er das Ganze aus der Tiefe der deutschen Seele heraufgeholt hatte.

Mit unendlicher Trauer blicken wir heute aus der Überfülle deutschen Elends, deutscher Kümmerlichkeit auf die gewaltige Bewegung jener Tage zurück, in welchen die größten Genien, die den Deutschen je beschieden gewesen sind, die Gestaltung von deren politischem wie geistigem Dasein von der Vorsehung an erster Stelle auferlegt bekommen hatten. Bismarck wie Wagner sind letzten Endes, das heißt, wenn wir auf die ganze Größe ihres Wollens blicken, an ihrem Volke gescheitert. Bei Bismarck ist dies nur zu offenkundig; bei Wagner tritt es nur darum weniger klar zu Tage, weil sein Kunstwerk, wenn auch nicht das, was ihm, als er es ausdachte, dafür vorschwebte, ein Symbol und eine Hochblüte seines ganzen Volkes, doch immerhin ein kostbarer Schatz, ja ein Palladium für eine Auslese seines wie der fremden Völker geworden ist.

Auch Frantz hat das Schicksal der beiden Großen, mit welchen wir seinen Namen so bedeutungsvoll verknüpft sahen, teilen müssen. Wie aber deren Werk durch alles das, was ihr Volk ihnen schuldig geblieben ist, nichts von seiner Größe verliert, so auch verliert Frantzens Wirken für das Deutschtum nichts von seiner

Bedeutung dadurch, daß ihm Erfolg nicht beschieden gewesen ist. Er bleibt für immer ein Vorbild dafür, wie um deutsche Ideale gerungen, wie an ihnen festgehalten werden soll.

Der vortreffliche Biograph hat es zweifellos in dem heutigen Deutschland um keinen Deut leichter als Frantz selbst in dem seiner Tage. Hingebung und Entsagung seltener Art gehören dazu, den vergessenen, dem heutigen Geschlecht vollends entrückten Denker wieder zu erwecken. Hoffen wir um so mehr, daß es Stamm glücken möge, nachdem er ihm schon durch frühere Arbeiten — eine Neuausgabe von Frantz' Hauptwerk, dem „Föderalismus", und mehre Einzelschriften — den Boden bereitet, nun auch den dritten Teil der Biographie, und damit das Gesamtwerk, siegreich zu vollenden.

L. Schemann.

Zusendungen.

Wagner-Denkmal.

Treue Freunde, außerhalb des Reiches, haben den Wunsch ausgesprochen, in ihrer Stadt ein Denkmal für unseren Meister errichtet zu sehen, und sich dafür begreiflicherweise auch an Personen und Institutionen im Reiche gewendet. Hierzu hat ein altgetreuer Freund sich bereits brieflich geäußert, woraus das Wesentliche in der Form einer „Zusendung" auch unseren Lesern hiermit bekannt gegeben werden möchte. —

„Die Verarmung und Not in Volk und Land sind bei uns geradezu ungeheuer, Millionen Deutscher neben uns darben und frieren und haben nur ungenügend zu essen; das ist wohl kaum die rechte Zeit, Geld zu sammeln für ein Denkmal. Ich kannte unseren Meister viel zu genau, um nicht aufs Allerbestimmteste zu wissen, daß er unter solchen Umständen den Gedanken an ein Denkmal ablehnen würde, da man den lebenden Nächsten helfen soll.

Sein einzig würdiges, nicht bloß repräsentativen Zwecken dienendes Denkmal, das aller Welt seine Glorie verkündet, steht auf dem lieblichen Hügel von Bayreuth; dieses zu pflegen, werden wir immer genug zu tun haben. Dieses Denkmal hat er selbst errichtet und uns geschenkt.

Das Denkmal aber, das wir vor Allem ihm zu errichten haben, ist die Richard Wagner-Stipendien-Stiftung, sein letztes Vermächtnis an die Kinder Germaniens, das, wie ich genau weiß, ihm sehr am Herzen gelegen ist.

Auch die Stiftung ist durch den Krieg sehr verarmt, und zähe Beharrlichkeit und unwandelbare Treue sind am Werke, um sie wieder auf die Höhe zu bringen, in der sie, als Ausdruck des Dankes des deutschen Volkes und der Verehrer des Meisters, seiner würdig sein wird. Dieses ist ein nützliches Denkmal, und es entspricht einem tieferen Bedürfnis Tausender von Unbemittelten, ein Denkmal stellt demgegenüber eher — bis zu einem gewissen Grade — einen Luxus dar, für den es, wie oben gesagt, unter den obwaltenden Verhältnissen meiner Meinung nach noch so lange nicht an der Zeit ist, als wir aus der schlimmen Not nicht heraus sind. —

Es ist von selbst verständlich, daß ich das Gefühl hoch schätze, dem der Gedanke unserer Freunde entsprungen ist, und dem das Denkmal zum Ausdruck dienen sollte. Vielleicht darf ich aber auch hoffen, daß sie obigen Gedankengängen eines der wenigen noch lebenden, persönlichen Freunde Richard Wagners ebenfalls Gerechtigkeit werden widerfahren lassen. Schweigen würde mir wie Untreue an meinem Meister erschienen sein."

(Fr. v. Sch.)

Siegfried Wagner-Feier im Berliner Wesendonckpalais.

Die Gruppe Berlin der Arbeitsgemeinschaft deutscher Richard Wagner-Verbände — im einzelnen: Akademischer Richard Wagner-Verein, Bayreuther Bund deutscher Jugend und Deutsche Richard Wagner-Gesellschaft — hatte für den Volkstrauertag zu einer Siegfried Wagner-Gedenkfeier geladen. Es war ein schöner Gedanke, dieser Veranstaltung das ehemalige Wesendonckpalais als Rahmen zu geben. Hat es auch sein inneres Gesicht fast gänzlich geändert, so ändert das nichts an den inneren Beziehungen zwischen Örtlichkeit und Sache.

Diese innerliche Stimmung wurde im schönen Raume der Gedenkfeier verstärkt durch ein eindrucksvolles Bild des zu früh Geschiedenen, in Kohle und Kreide gezeichnet von Paul A. Buchhorn zu Hofen. So hatten wir den prächtigen Mann und Menschen gekannt. Entstehen, Walten und Vergehen: die einleitende Nornenszene der „Götterdämmerung", die er besonders liebte, sie kam uns schmerzlich zum Bewußtsein, und ihr Sinn lag auch der von Friedrich Kranich (Hannover) für die Bayreuther Trauerfeier (8. August 1930) verfaßten und nun in Berlin von Kammersänger Fritz Soot (Staatsoper) herzwarm gesprochenen Trauerrede zugrunde. Diesem Künstler sei besonders gedankt für die Bereitwilligkeit, mit der er in letzter Stunde für den durch Heiserkeit behinderten Fritz Wolf einsprang. So ging uns zwar Wittichs Sonnengesang aus „Banadietrich" und der Zwiegesang zwischen Liebhold und Hulda aus „Schwarzschwanenreich" verloren, aber Siegfrieds Gedenken an seine Mutter (2. Akt „Siegfried") und Sterbegesang (3. Akt „Götterdämmerung") schlossen das Gesamtbild wieder und wurden von Soot mit starker Wirkung gesungen. Der Sterbegesang, naturgemäß am Schlusse, leitete in den Trauermarsch aus „Götterdämmerung" über, am Flügel von Hans Philipp Hofmann und G. Pordes kraftvoll gespielt und von der ergriffenen Zuhörerschaft stehend angehört.

An die Spitze der Vortragsfolge hatten die letztgenannten Künstler die rhythmisch bewegte und themenreiche Ouvertüre zu „Der Bärenhäuter" gestellt. Wie unbegreiflich, daß unsere „prominenten" Stabwalter nicht die Verpflichtung in sich fühlen, zunächst einmal wenigstens in Konzerten für solche Kompositionen Siegfried Wagners einzutreten! Anny Helm (Städt. Oper) sang mit großer Leidenschaft den Gesang der Iris aus „Sonnenflammen"; auch ihr gebührt ein Sonderdank ob gehaltener Zusage, da sie sofort zur Erfüllung ihrer künstlerischen Berufspflicht im „Tannhäuser" eilen mußte.

Siegfried Wagner hatte sich für sein Todesgedenken ausschließlich Bachsche Musik erbeten. So war es in seinem Sinne, daß inmitten der ernsten Feier die Chaconne von Bach (Busoni) stand. Sie wurde von Prof. Julius Dahlke (Hochschule für Musik) mit der reifen Meisterschaft und der vollen Hingabe ans Werk gespielt, die wir von diesem echten deutschen Künstler gewöhnt sind. Die Begleitung aller Gesänge lag in den sicheren und bewährten Händen Hans Philipp Hofmanns.

So sei uns diese Feier, bei der wir den Entschlafenen künstlerisch und auch noch einmal menschlich uns nahe fühlten, ein Ansporn zum Leben im Geiste der Großen und Treuen von Bayreuth. —

Otto Tröbes.

Professor Dr. F. Glage 25 Jahre erster Vorsitzender des Richard Wagner-Vereins zu Hamburg e. V.

In der Geschichte der Richard Wagner-Vereine hat es nur wenige Berufene gegeben, welche die Geschicke eines Vereines so lange mit ganzer Hingabe und Treue leiteten. Professor Glage übernahm im April 1906 die Leitung des Hamburger Vereins, den er sofort mit zunehmendem Erfolge weiterführte. Die anerkannt große Entwickelung setzte mit dieser Zeit ein. In einer Stadt wie Hamburg mit stark ausgeprägtem Konzertleben waren die Erfolge nur möglich durch seine Künstlerschaft, die bei der Presse stets rückhaltlose Anerkennung fand. Dazu kommt eine hervorragende Begabung, die Werke des Meisters in freier Rede analytisch den Hörern zu vermitteln. Eine Reihe solcher erhebender Abende sind dem Gelehrten und Künstler zu danken.

Von allen von ihm organisierten und geleiteten Abenden bilden unter anderen 2 große Konzerte mit vollem Orchester, wie 1913 zum 100. Geburtstage Richard

Wagners, 1927 unter Leitung Siegfried Wagners mit den berühmten Bayreuther Getreuen Nanny Larsén-Todsen und Gilbert Graf Gravina Marksteine seiner Tätigkeit.

Soweit es die Klavierlitteratur gestattet, hat sich Professor Glage mit besonderer Liebe für Siegfried Wagners leider immer noch nicht so gewürdigten Werke eingesetzt, unter andern 1927 in einem Siegfried Wagner-Abend, 1929 zu seinem 60. Geburtstage und 1930 zu seinem Gedächtnis. Hierbei sei der sehnliche Wunsch ausgedrückt, daß sich bald ein deutscher Musiker bereit finden möge, Siegfried Wagners urdeutschen Märchenopern in die Klavierlitteratur zu übertragen. Damit würden seine Werke zweifellos eine schnellere Verbreitung im Volke finden, als die Bühnen zu tun für richtig erachteten. Wohlan denn: Im Anfang sei die Note!

Der verstorbene Hamburger Professor Dr. Hermann Behn hat sich auf diesem Gebiete mit den Werken unseres Schutzpatrons bleibende Verdienste erworben. Mit dem 177. Vereinsabend am 17. April „Deutsche Tondichter der Gegenwart" hat der Verein eine öffentliche Ehrung für seinen Führer und Künstler verbunden. Seine Tätigkeit für Bayreuth war ihm Lebensinhalt; er kämpft für eine Sache um ihrer selbst willen, als treuer deutscher Diener unseres höchsten Kulturgutes: Bayreuth.

F. Lenz.

Bayreuth und Draußen.

Allgemeiner Richard Wagnerverein.

Mitteilung der Geschäftsstelle der Zentralleitung.

1. Die Geschäftsstelle der Zentralleitung macht sich folgenden von Herrn O. Tröbes, Schriftführer der Berliner Richard Wagnergesellschaft, verfaßten Aufruf zu eigen und bittet, Bayreuthisch gesinnte Zeitungen, zu deren Kenntnis dieser Aufruf etwa gelangt, ihn durch Abdruck (mit Quellen angabe) zu verbreiten.

„Der Allgemeine Richard Wagner-Verein bezweckt die dauernde Unterstützung und Förderung des gesamten Werkes im Geiste Richard Wagners, insbesondere durch Erläuterung und Verbreitung der Gedanken Richard Wagners in Rede, Schrift und Tat, sowie durch Ermöglichung des Festspielbesuches für Minderbemittelte."

Vielfach kann man hören und lesen: das Werk Richard Wagners sei so fest im deutschen Volke verwurzelt, daß ein besonderes Eintreten dafür eigentlich überflüssig sei. Es erscheint sehr angebracht, die Berechtigung einer solchen Auffassung nachzuprüfen; denn wir sind im vollsten Gegensatze zu ihr der Überzeugung, daß niemals mehr als heute die Schöpfung des Bayreuther Meisters der Gefahr ausgesetzt gewesen ist, unserem Volke entfremdet zu werden. Ein im In- und Ausland gelesener Büchermacher hat — wie über andere große Männer — über Wagner ein Buch geschrieben, dessen Untertitel „Die Entzauberten" bereits den ganzen Inhalt verrät. In einem Wiener Verlage ist ein Buch im Erscheinen, das der Wagner'schen Kunst und ihren Verehrern einen wesentlichen Teil der Schuld am Zusammenbruch von 1918 nachweisen will. Eine Berliner Zeitung, die den Anspruch erhebt, zu den angesehensten zu gehören, sprach von Siegfrieds „Lackritzen-Heldentum". Wenn das gleiche Blatt an anderer Stelle zu dem Proteste der „Arbeitsgemeinschaft Deutscher Richard Wagner-Verbände" gegen den Meistersinger-Film meint, bei diesen Ver-

bänden, die sie gleichzeitig „unberufene Hüter deutscher Kultur" nennt, handele es sich nicht darum, „künstlerische Fragen von prinzipieller Bedeutung einer sachlichen Diskussion zu unterziehen", so kann man, wenn man diese Forderung nach „sachlicher Diskussion" mit den obigen Äußerungen zusammenstellt, schnell ermessen, wo zurzeit die Hut deutscher Kultur in rechten Händen ist — und wo nicht.

Mehr Aufmerksamkeit und Ernst müssen wir jener Seite widmen, auf der aus der Feder Thomas Manns das Wort geflossen ist: „Wagners ethnische Üppigkeit ist sein posthumer Ruin". Wenn wir den allmählich überpreziös gewordenen Stil dieses Schriftstellers noch zu deuten vermögen, so soll das heißen: weil Wagners Kunst ausgesprochen deutsch ist, muß sie untergehen. Da gibt es wohl keine Verständigung zwischen hüben und drüben. Wenn man heute den inneren Ursprung eines Kunstwerkes aus dem Herzen in das Hirn verlegen will, so halten wir dagegen an der Überzeugung fest, daß Gefühl, Empfindung, Leidenschaft, Herz, Gemüt allezeit der Quell alles Kunstschaffens sein und bleiben werden, und daß dieser Quell, damit er rein sei, volks- und blutsmäßige Eigenart haben müsse. Aber der Übereifer in der Bekämpfung Wagners legt Schlüsse auf Beweggründe nahe, die außerhalb des Kunstgebietes liegen. Sie werden zu nichte werden wie jene Prophezeiung der „Allgemeinen Wiener Musikzeitung" aus dem Jahre 1843: „Wagners Opern haben Erfolg gehabt, werden sich aber aller Wahrscheinlichkeit nach nicht lange auf der Bühne erhalten."

Dem unleugbaren Vorhandensein einer ausgedehnten wagnerfeindlichen Phalanx gegenüber erkennt man die Notwendigkeit einer Zusammenfassung von Kräften, die den Angriff auf ein nach ihrer Ansicht kostbares Stück deutschen Kulturgutes abzuwehren entschlossen sind. Die Art, wie Wagner bis zu seinem Tode bekämpft worden ist, ist einmal ein Schandfleck der deutschen Kunstgeschichte genannt worden. Wer je dem Schöpfer der Meistersinger Stunden der Erhebung und des Glückes zu danken gehabt hat, und trotzdem der neuerdings eingeleiteten Bekriegung gleichgültig gegenüber steht, macht sich jener Schande teilhaftig. Wir wollen das nicht. Wir sind vielmehr willens, unsere Kraft dem Werke des Meisters zu widmen, damit es lebendig bleibe und wirke, dem deutschen Volke zum Segen. Insbesondere werden wir darauf bedacht sein, die noch ganz unausgeschöpften weltanschaulichen Quellen zu erschließen, die besonders in Wagners Schriften reichlich, aber bisher vergeblich sprudeln. Wir wollen ferner eindringen in die Schöpfungen der übrigen Meister in Dichtung, Ton- und Bildkunst, die im Geiste des Bayreuther Meisters gewirkt haben; junge Talente, die in diesem Sinne emporstreben, werden wir zu fördern suchen, wo und wie wir können. Weiterhin gehört zu unseren Aufgaben die Unterstützung der Bayreuther Stipendienstiftung, der wir satzungsgemäß alljährlich 40 % unserer Einnahmen zuführen. Weiterhin die Fürsorge für die Erhaltung der Bayreuther Blätter, zu deren Unterhaltung bereits jetzt alljährlich eine leider noch nicht allzuhohe Summe gezahlt wird. Auch die Erweiterung und Bereicherung des 1924 in Bayreuth gegründeten Richard Wagner-Museums lassen wir uns angelegen sein. Und endlich scharen wir uns schützend um den Festspielhügel. Dem § 1 unserer Satzungen entspricht es dabei, daß wir nicht nur der planmäßigen Verhunzung und Umdeutung der Werke des Meisters auf den deutschen Bühnen entgegentreten, sondern auch auf Bayreuth als die Deutsche Nationalbühne hinweisend, schonungslos in der Öffentlichkeit auf die Schändung der Bühne hinweisen, die heute schlimmer als je zu des Meisters Lebzeiten Tummelplatz des gemeinsten und niedrigsten Geschäftsgeistes geworden ist. Wir sind gewiß, dem deutschen Volke zu dienen, indem wir einem seiner größten Söhne dienen, und rufen zu diesem Dienste, der Kampf ist, alle Freunde Bayreuths auf.

2. Zu Anfang des Jahres ist ein Rundschreiben an all die Ortsgruppen und Zweigvereine versendet worden, die in dem letzten Ortsgruppenverzeichnis noch enthalten waren. Zugleich wurden Verhandlungen mit den Vereinigungen aufgenommen, die früher dem A.R.W.V. angehört hatten; auch wurden Verhandlungen mit Freunden Bayreuths aufgenommen zu dem Zweck, neue Ortsgruppen zu begründen. All diese Verhandlungen, zum Teil sehr hoffnungsvoller Art, sind noch in der Schwebe, würden aber durch vorzeitigen Bericht nur erschwert werden.

Zur Zeit sind dem A.R.W.V. folgende, für den Vereinszweck tätige Ortsgruppen, Zweigvereine und Verbände angeschlossen: Bayreuth, Berlin (Richard Wagnergesellschaft), Braunschweig (Akad. R.W.-Bund) Falkenstein i. V., Graz, Leipzig, Mainz, Reichenbach i. V., Wien, Würzburg.

3. Die Geschäftsstelle hat die von den Mitgliedern der angeschlossenen Verbände eingereichten Stipendiengesuche gesichtet und rechtzeitig an die Leitung der Stipendienstiftung weitergeleitet. Soweit die vorhandenen Mittel reichen, werden von der Zentralleitung Karten angekauft und den Bewerbern zur Verfügung gestellt werden, deren Gesuche nicht berücksichtigt werden konnten.

4. Die Geschäftsstelle hat fünf Sitzungen abgehalten, am 20. 11., 11. 12., 5. 1., 5. 2. und 3./4. 3. Gegenstände der Verhandlungen waren: Vereinsbeiträge, Fragen der Werbung, Stipendien, Bayreuther Blätter, Organisation; die seit dem Jahre 1929 schwebende Aufgabe, mit dem Verbande zum Schutze musikalischer Interessen eine, für alle angeschlossenen Vereine gültige Vereinbarung zu treffen, steht nunmehr unmittelbar vor ihrer Lösung. Die angeschlossenen Verbände werden in der allernächsten Zeit darüber die nötigen Mitteilungen empfangen.

5. Die satzungsmäßig abzuhaltende Hauptversammlung findet am 31. Juli dieses Jahres statt.

6. Alle Zahlungen an den Verein sind hinfort nicht mehr nach Leipzig zu richten, sondern an das Postscheckkonto Nürnberg Nummer 575, Konto der Bayerischen Hypotheken- und Wechselbank.

7. All die aufgezählten Verhandlungen haben es nötig gemacht, mit zahlreichen auswärtigen Freunden zusammen zu arbeiten. Wir bringen unsere Freude darüber zum Ausdruck, daß wir überall Verständnis und Anteilnahme gefunden haben; insbesondere danken wir Herrn Baron v. Wolzogen für die große Mühe, die er durch die Erledigung einer zeitraubenden Korrespondenz auf sich genommen hat; ferner Frau Kommerzienrat Strauß, die treusorgend auch mit der jetzigen Zentralleitung zusammengearbeitet hat.

Aus den Vereinen.

Bayreuther Bund der deutschen Jugend e. V.

In den Jahren, wo Bayreuth seine Festspiele veranstaltet, findet unsere Bundestagung in Bayreuth statt. Diesmal werden uns die ersten Augusttage zusammen sehen. Mehrere Sitzungen und die Hauptversammlung gehen einem Bundesfesttage voraus. Dieser Tag soll künstlerischem Erleben und freundschaftlichem Beisammensein gehören. Die Vorbereitungen geben Gewähr für bedeutsame Stunden.

Einige unserer Veranstaltungen sind auch Gästen gern zugängig, darüber erteilt auf Wunsch die Bundesvorsitzende, Frau Martha Ottersbach, Volksdorf/Hamburg, Haus Dryade, bereitwilligst nähere Auskunft.

Bayreuth. Bayr. Bund der deutschen Jugend. 6. 3. 31. Lieder und Rezitationsabend. Gesänge: Frl. Else Betz, Konzertsängerin: Lieder von Wagner (Tannenbaum, Freude und Leid), Liszt (Ich liebe dich, Mignon), Strauß (Morgen, Allerseelen), Franz (Die Heide ist braun), Wolf (Heimweh). Deklamation: Hr. Hofschauspieler Robert Hager aus Coburg: Gedichte von Schiller (Die Ideale, Worte des Glaubens, Worte des Wahns), Jul. Sturm (Der liebe Gott ist tot, Wie schön leucht' uns der Morgenstern), Wildenbruch (Deutschland und die Welt), Walther von der Vogelweide (Deutschland über alles), Rückert (Die Straßburger Tanne, Kunst und Wissenschaft, Vom Bäumlein, das andere Blätter hat gewollt), Johannes Heinr. Braach (Volk und Kunst, Zeit und Kunst), Konr. Ferd. Meyer (Die gezeichnete Stirn, Der gleitende Purpur, Bettlerballade, Deutsche Libertät).

Berlin. Wagner-Jugendbund und Schulgruppe des Schiller-Realgymnasiums zu Charlottenburg. Weihnachtsfeier am 15. 12. 30. J. S. Bach „Vom Himmel hoch", bearbeitet von E. D. Wagner für Orgel (Hr. Erwin Falkenberg) und Posaune (Hr. Günter Heinze). Weihnacht, Gedichte aus dem 17. Jahrhundert für eine Singstimme und Klavier von Siegfried Wagner (Frl. Gerda Krug, Frl. Charlotte Zemlicke). Adam, Weihnachtslied für Bariton (H. W. Bartholdy, Hr. Kapellm. Carlo Walther). „Kommt herbei, ihr frohen Hirten", alte Weihnachtsweise. „Stille Nacht, heilige Nacht" von Franz Xaver Gruber (Mädchenchor 1927, Dirigent Hr. Werner Berg). Ansprache des Hrn. Hofprediger a. D., Oberpfarrer Walther Richter-Reichhelm. Vorspiel zu Parsifal für Orgel (Hr. Wolfg. Perschmann). Beethoven, „Heilige Nacht" (Ges. Fr. Marianne Lehmberg, Begl. Frl. Charlotte Zemlicke). Beethoven, Klavierkonzert in c-moll, 1. Satz (Hr. Hans Gellhorn). Wiegenlied der Hirten an der Krippe zu Bethlehem. Nach einer Volksweise a. d. Grafschaft Glatz von Heinrich Reimann, 3stimmig von H. Himmel (Doppelterzett, Begl. Hr. H. Gellhorn). Arnim Kral, Mariawiegenlied (Mädchenchor 1927, Dir. Hr. W. Berg). Händel, Largo f. Cello (Hr. Kurt Zacher) und Orgel (Hr. Wolfg. Perschmann). Cornelius, Weihnachtslieder (Hr. W. Bartholdy, Begl. Hr. Kapellm. Carlo Walther). — Zweiter Teil: „Das ewige Licht" (Frl. Liesl Vierhub). Gemeinsamer Gesang der Jugend: „O du fröhliche", „Eia, susani", „Es ist ein Reis entsprungen", „Alle Jahre wieder". —

Die „Deutsche Richard Wagner-Gesellschaft, Berlin" ist in ein enges Verhältnis zum Allgemeinen Richard Wagner-Verein getreten.

Danzig. 4. Dez. 1930. Gründungs-Veranstaltung des Bayreuther Bundes der deutschen Jugend. Festwiesenszene a. d. „Meistersingern", Begrüßungsansprache, Vortrag: „Die deutsche Jugend und der Bayreuther Gedanke", Ortsgruppen-Gründung, Bekanntgabe der Veranstaltungen im Winterhalbjahr 1930/31, „Wach auf"-Chor. Die Abende sollen monatlich einmal stattfinden. (Dr. Walther Taube.)

Darmstadt. Ortsgruppe des Bayreuther Verbandes deutscher Frauen. 14. 2. 31. Sieben Kompositionen zu Goethes Faust von Richard Wagner: Nr. 3, 4, 5 und der „Tannenbaum", ges. von Herrn Herrmann; J. S. Bach, Sonate g-moll für Violine allein Herr Kopatschka), Romanze des Gernot aus „Die Feen" v. R. Wagner, Hagens „Wacht" (Herr Herrmann). J. S. Bach, Air auf der G-Saite, Pugnani-Kreisler, Präludium und Allegro (Herr Kopatschka), Gruß Wotans an Walhall und Wotans Abschied (am Flügel Frau Herrmann und Frau Hucke-Stoy).

Graz. Der Grazer Richard Wagner-Verein eröffnete sein neues Vereinsjahr unter dem Vorsitze seines Präsidenten Friedrich Hofmann mit einer Gedenkfeier für Siegfried Wagner am 31. Oktober. Vorstandsmitglied Dr. Otto Hödel hielt die Gedenkrede, welche die vollzählig erschienenen Mitglieder tief ergriffen anhörten. Der Redner wies darauf hin, daß anläßlich des Ablebens wieder das Märchen in vielen Zeitungen aufgetaucht sei, der Sohn habe zeitlebens unter dem Vergleiche mit seinem großen Vater tief gelitten. Dr. Hödel zerstörte dieses Märchen gründlich, betonte nachdrücklich, daß jeder Vergleich mit Richard Wagner unangebracht sei und würdigte den Entschlafenen als durchaus eigenkräftige schöpferische Persönlichkeit, der man Tondichtungen von volkstümlicher Frische und liebenswürdigem Humor zu danken habe. Nachdem noch Siegfried Wagner als Mensch und als Hüter des Erbes von Bayreuth gewürdigt worden war, sprach Dr. Hödel gefühlswarme Worte des Abschieds. Zwei der bedeutendsten Mitglieder des Vereins, die jetzt in Wien lebenden angesehenen Tondichter Dr. Wilhelm Kienzl und Dr. Josef Marx waren eigens zu dem Zweck herbeigeeilt, um sich in den Dienst der Totenfeier zu stellen. Sie spielten mit erlesener Meisterschaft vierhändig das „Siegfried-Idyll" und die Trauermusik aus der „Götterdämmerung".

Der zweite Vereinsabend brachte dann am 15. November als organische Fortsetzung des ersten Abends Bruchstücke aus Siegfried Wagners Werken, die die ersten Grazer Opernkräfte Paula Buchner (Sapran), Moja Petrikovsky (Alt) und Paul Graf (Bariton), vom Vereinsmitglied Opernchef Karl Tuteni am Klavier feinsinnig begleitet, in vorbildlicher Art vortrugen. Vorher hatte abermals Dr. Otto Hödel das Wort ergriffen, um in einem Vor-

trag über „Bayreuth als Kulturfaktor" zunächst die allgemein gültigen Grundlinien von Bayreuths Bedeutung zu zeichnen, dann im besonderen ein eingehendes Referat über die heurigen Festspiele zu erstatten und schließlich Siegfried Wagner als musikdramatischen Regisseur zu charakterisieren. Dr. Hödel, der heuer wieder in Bayreuth geweilt hatte, war übrigens kurz vorher vom jugoslavischen Musikerverband in Laibach eingeladen worden, dortselbst über die Bayreuther Festspiele zu sprechen. Der Vortragende, der ein erlesenes Publikum von Professoren, Kapellmeistern, Sängern, Regisseuren und Hochschülern der dortigen Universität und Akademie zu lebhaftem Beifall hinriß, hielt hiemit den ersten Vortrag in deutscher Sprache, der seit dem Umsturz in Jugoslavien gestattet ward und konnte dergestalt als Kulturträger des Bayreuther Gedankens im Auslande wirken.

Hamburg. 174. Ver.Abd. 6. 1. 31. Lebende Hamburger Tondichter. Werke von Hugo Rüfer, Ferdinand Pfohl, E. D. Isenberg, Siegfried Salomon, Max Crohn, Walter Girnalis, Walter Alfred Lorenz. Ausführende: Friedel Acker-Rieckhoff (Ges.), Wilhelm Borg (Kl.), Hannele Semann (Begl.). — 175. Ver.Abd. 13. 2. Richard Wagner-Gedächtnisfeier. Aus der „Walküre" (Siegmund und Sieglinde, Wotan und Brünnhilde). Ausführende: Elsa Wolde-Flach, Käte Borné, Karl Sattelberg, Ernst Schwegler. Begl.: Dr. F. Glage. — 176. Ver.Abd. 13. 3. G. Ph. Telemann. — J. S. Bach. Ausführende: Charlotte Jäckel aus Wien (Ges.), Irmgard Grippain (Kl.), Claus Bugmann aus Berlin (Violine), Telemann Sonate c-moll für Violine mit Cembalo, Lieder. Bach, Italienisches Konzert, Sonate G-dur für Violine, Lieder, Partita d-moll für Violine u. Cem.

Heidelberg. Ortsgruppe des Richard Wagner-Verbandes deutscher Frauen. Am 5. November 1930 in der Aula der Universität Gedenkfeier für Cosima und Siegfried Wagner. Gedenkrede: Professor Dr. Werner Deetjen-Weimar. Am 1. Dezember 1930 im Saal des Weinbrennerhaus: Vortrag des Professors Dr. Heinrich Besseler: Händel in der Gegenwart.

München. Bayr. Bund der deutschen Jugend. 9. 3. 31. Aus Chamberlains „Lebenswege meines Denkens", gelesen von Frau Fanny Felsmaier. Aus „Künstlerbriefe an Ludwig II.", gelesen von Frl. Emma von Sichart. Aus Siegfried Wagners „Erinnerungen", gelesen von Hrn. Günther Schulz.

Wien. Akad. W.-V. 12. 1. 31. Balladen-Abend. Leitung Fritz Kuba. Mitwirkende: Else Lang, Dr. Else Lant, Friederike Pirk, Hilda Teutscher, Karl Fälbl, Dr. René Gaßner, Franz Staindl-Reimer. Vortragsfolge: Martin Plüddemann, Viterolfs Heimkehr, Franz Liszt, Loreley, Josef Reiter, Frau Hitt, Jul. Weißmann, Das Fingerhütchen, Karl Löwe, Die verfallene Mühle, Hugo Wolf, Der Feuerreiter, Emil Mattiesen, Der Gott und die Bajadere. — 9. 2. 31. Unbekanntes von Richard Wagner, vorgelesen und erläutert vom Obmann Hofrat Max Millenkovich-Morold (Briefe an Mathilde Maier aus Wien-Penzig 1862/3. „Die Revolution" 1849. Aus den Entwürfen zum Ring. — 9. 3. Zeitgenössische Tondichter, Leitung Fritz Kuba. Mitwirkende: Fanny Brandl, Gretl Fölli, Else Lang, Hertha Rieß, Karl Brohm, Dr. René Gaßner, Robert Teutscher. Werke von Friedrich Bayer, Sigmund von Hausegger, Anton Reichel, Hans Pfitzner. — Bei der Hauptversammlung am 29. 1. 31 wurden in den Vorstand gewählt: Obmann Hofrat Max Millenkovich-Morold, Obmann-Stellvertreter Dr. Wolfgang Rigler, Reg.R. Dr. Anton Reichel, künstlerischer Leiter Fritz Kuba, Archivar Oberinspektor Wilhelm Janka, Vermögensverwalter Edmund Voglmayer, Schriftführer Hofrat Prof. Dr. Richard Meister, Insp. Friedrich Weiser, Rudolf Billek d. J. Beiräte: Hofrat Dr. Rudolf Billek, Ministerialrat i. R. Ing. Karl Grünhut-Bartoletti, Präsident Theodor Köchert, Dozent Ing. Max Soeser, Primar Dr. Wieg von Wickental.

Würzburg. 14. 12. Weihnachtsfeier. Klavier- und Liedervorträge von Vereinsmitgliedern. Vorlesung aus dem 10. Bande der Werke, und zwar die Abhandlungen: Zur Einführung in das Jahr 1880, An die Vorstände der Wagnervereine und Zur Einführung in das erste Stück der Bayreuther Blätter. — 11. 1. 1931. Hauptversammlung. Vereinsbericht, Kassenbericht, Wahlen. Der bisherige Vorstand wird wiedergewählt (1. Vorsitzender Univ.Prof. Lubosch, 2. Vors. Oberregierungsrat Pracher, Schatzmeister Finanzgerichtsdirektor Dr. Heydrich, Schriftführerin Frau Bürgermeister Schöneberger, Ausschußmitglieder Frl. Volkhardt, Leiterin der Frauenschule, Oberregierungsrat Röder). — 6. 3. Familienabend. Vorlesung der beiden ersten Kapitel aus H. St. Chamberlains Werk: Das Kunstwerk Richard Wagners (Herr Referendar Dr. Hans Fritz Röder), Klavierwerke von Fr. Liszt (Des-dur Etude, Gnomenreigen, Consolations, durch Frl. Imhof).

Abgeschlossen am 15. März 1931.

Drittes (Sommer-) Stück 1931.

Das Gute tun
das Edle denken
das Schwere tragen.

Cosima Wagner.

Adolf von Groß.

(† 5. 6. 31.)

Nun hat auch das neue Festspieljahr sein schweres Opfer gefordert! So mag wohl heute manch ein guter Bayreuther schmerzlich ergriffen sich sagen — wir Wissenden des engen altbayreuther Kreises, der mit jedem Schlage der Totenglocke enger wird, wir fühlen es anders: Das tragische Festspieljahr 1930, das uns so viel genommen, es hat auch noch dieses teure Opfer nach sich gezogen, mit einer heiligen Notwendigkeit. Dieses Leben war allzutief verwurzelt, zugehörig und geweiht den vorauf und dahingegangenen Geistern, die uns und ihm vor Allem „Bayreuth" bedeuten. Der Älteste und Treueste der Freunde der beiden Häuser, welche in jenem Begriffe Ein lebendig verbundenes Wesen sind: Haus Wahnfried und das Bayreuther Haus, er konnte nicht allein zurückbleiben in dieser Welt, Leben und Sterben war für eine so innige Zugehörigkeit auch nur Eines! Der unermüdlich tätige Bekennerglaube an den Meister und die verehrungsvollst zugeschworene Liebe zur Meisterin hatten durch lange Zeiten, wie schwere Tage, wie dunkle Jahre hindurch, das unzerreißbare Band gewoben, jenes wunderbare Band hingebungsvoller Arbeit, selbstloser Tätigkeit, wofür es keine Worte gibt, eben weil alles nur Tat war. Tat klugen Kopfes, meint wohl die Welt? Nein, Tat des in Treue flammenden Herzens! Was wußte die Welt davon? Nicht für sie ward sie getan, nie in ihrem Dienste hat diese seltenste Kraft gestanden! Der Diener des Großen ward zum Selbstherrscher über alles Kleine und Niedrige, was aus der Welt sich herandrängte, Tag für Tag: er ging seine Wege gerade hindurch, fest — hart — mit der Sicherheit des starken Pflichtbewußtseins, das seiner strengen Seele stummes Glück war. Sein zartestes Empfinden blieb im verschlossenen Heiligtum seiner Treue geborgen. Nun mochte die Welt ihm versinken: der Tod haftet nur an ihr, wer aber einer großen Sache so völlig ergeben gelebt, der stirbt auch nicht als Person. Ob unter dem Drucke der Trauernachricht sogar aus der Welt herauf die Klage etwa verlaute: „eine Säule, die

Bayreuth trug, ist niedergebrochen!" — das ist es nicht. Er selber hat sich als tragende Säule in schweigsamer Lebensarbeit hineingebaut in jenes hohe Haus, das uns als unser Bayreuth vor Augen steht und lange noch stehen möge. Die geweihte Säule steht mit ihm, hineingebaut, unzertrennlich, unzerstörbar. Und sie trägt eine Inschrift, die wir nie vergessen dürfen, den Wahr- und Weihespruch, den wir seinem Leben widmen: „Sein war alle Sorge, uns ward aller Segen!" — So bleibt nun in uns Altbayreuthern lebendig die tiefe Dankbarkeit für das unvergleichliche Wirken dieses einzigen Wesens; das junge Bayreuth aber, worauf wir in die Zukunft hinein hoffen, es erbe und wahre sich das ehrfurchtsvolle Gedenken seines nie verklingenden edlen Namens!

H. v. W.

Richard Wagner.

Gedanken aus Tagebüchern.

Die nachfolgende Auswahl sei nur an dieser Stelle dem Ernst unserer Festspielzeit gewidmet; Weiteres bleibe in frommer Hut von einer Veröffentlichung ausgeschlossen.

München. 22. August 1864.

Als ich gestern über den Walchensee im Nachen fuhr, sah ich was Schönes. Die seichten Stellen: wie klar, wie licht Alles auf dem Grunde; das Wasser war nur Glas: schöner weißer Sandgrund, jeder einzelne Stein, da, dort, hier eine Pflanze, dort (ein) Stamm: Alles deutlich. Da kam der tiefe Abgrund: das Wasser dunkel, dunkel, alle Klarheit fort, alles verschlossen; dafür aber plötzlich der Himmel, die Sonne, die Berge — Alles zum Greifen hell und klar auf dem Spiegel — — Seichte Seelen, tiefe Seelen! Ich hab' in vieler seichten Seelen Grund geblickt: wie wenig tiefe Seelen spiegelten mir die Welt ab! —

*

Marseille. 28. Januar 1865.

Roland's Tod — noch einmal stößt er in sein Horn — furchtbar klagend dringt der Hall in weite Ferne — Olifant berstet. Dem König Karl wird's Angst: der Verräther Ganelon beruhigt ihn wieder — es sei nichts, Roland geh's gut, er sei nur auf der Jagd: — der König beruhigt sich wirklich. „Es wird ja so schlimm nicht sein." — Nun geht dem Helden die letzte Kraft aus: an den Felsen mit dem Haupt gelehnt, erwartet er schweigend den Tod. Doch sein Schwert „Durandal", — das darf nicht in

gemeine Hände fallen: er will es mit seiner letzten Kraft zerbrechen; vergebens schlägt er es an die Felssteine — die Felsen bersten (das sind seine letzten Kunstwerke!) aber das Schwert bricht nicht; — da schleudert er es hoch über die Bergspitzen von sich: es fällt in die geheimnisvollen Tiefen eines unnahbaren Gebirgssee's. — Niemand kann es wiederfinden. Nun ist er ruhig. Die Sonne geht unter — der Held seufzt den Namen Corisande — und — verscheidet. —

Und König Karl kommt endlich dahinter — Versteht sich: n u n geht es auch dem Verräther schlecht, er wird gehörig bestraft. Auch Rache wird genommen. Viermal hundert tausend Ungläubige fallen, und 300 Städte werden verbrannt. — Nur Corisande versteht es besser: sie umfängt des Geliebten Leiche — und stirbt. —

Ein schöner Typus. So ist's — und war's immer. —

Das Horn wird nicht gehört, der Verräther bleibt dem König nah, — der Held verschmachtet — nur die Liebe erlöst. —

Kindische, dumme Welt! —

*

Ein deutlicher Beleg dafür, daß der Musiker nicht nach bewußter, didaktisch-poetischer Betrachtung und unter Anleitung durch dieselbe, sondern aus einer viel tiefer liegenden, unmittelbar nöthigenden Empfindung seine Gestaltungen charakterisiert, liegt uns (?) dem Schlußsatze der Pastoral-Symphonie vor: hier schildert er, nach dem Schema des äußeren Entwurfs, wiederum heitere Empfindungen der Landleute; allein wie vollständig unterscheiden sich hier alle Motive und ihre Verarbeitungen von denen der, dem Gewitter vorangehenden, Sätze! — Die Umstimmung durch diesen gewaltigen Natureindruck leitet zur Erhabenheit der Empfindung. Diese große dramatische „Katharsis" entging dem Dr. D. Strauß, welcher die Symphonie geistlos findet, weil das gewaltige Gewitter nicht zu der vorangehenden bäuerlichen Lustigkeit stimme!! —

*

Es ist kein Kleines, die Weltgeschichte zu durchlaufen, und hierbei Liebe zum menschlichen Geschlechte bewahren zu sollen. Hier kann einzig das unzerstörbare Gefühl der Verwandtschaft mit dem Volke, dem Stamme, dem wir zunächst entwachsen sind, ergänzend eintreten, um den durch den Überblick des Ganzen zerrissenen Faden wieder anzuknüpfen. Hier wirkt das, als was wir uns selbst fühlen, wir haben Mitleiden und bemühen uns hoffen zu können, wie für das Loos der eigenen Familie. Wer dagegen von seinem Stamme losgerissen ist, der Kosmopolit — dieses nichtige Gespenst! — woher will der Liebe zu den Menschen hernehmen??

28. Dezember 1873.

*

Wir kommen eigentlich Alle als Enterbte zur Welt: Besitz ist Zufall; ein Recht darauf hat keiner, als etwa der adliche Grundbesitzer — von der Eroberung her: aber auch dieses ist verwischt, und was der Jude davon begehrt, kann er haben, — er braucht bloß die passenden Gesetze dafür durchzubringen, was ihm, wie wir sehen, ja, — namentlich im deutschen Reichstage — so leicht gelingt.

*

Was für größere intellektuelle Gleichheit der Menschen zu verhoffen ist, steht dahin: das Genie wird immer selten sein. Dagegen größere moralische Gleichheit ist zu erwarten, und — hierauf kommt es an, selbst um dem Genie sein Wirken zu erleichtern.

*

Alle Bereicherung der Mittel unseres Erkennens durch Instrumente und Spezialwissenschaften beweist doch nur den Verfall unserer natürlichen Erkenntniskräfte; gewiß hatte die Vorzeit (Brahmanen u.s.w.) weniger Instrumente, aber hellere Sinne. — So bezeugt die Brille, daß wir unsere Augen verdorben haben.

*

Die Fragen danach, wie dieß oder jenes denn geändert oder beseitigt werden soll, z. B. was mit den Thieren anfangen, wie den Besitz vertheilen, wie die Geschlechtsverbindungen anordnen u.s.w. sind nicht durch spekulative Anleitungen im Voraus zu beantworten; sie beantworten sich von selbst durch die Konsequenzen der That, sobald diese von einem großen religiösen Bewußtsein ausgeht!

*

Wiederholung der Naturwirksamkeit (Instinkt) in den verschiedenen nationalen Wurzeln.

*

Lateinische Dichtung (Renaissance). Ovid's Metamorphosen als Beispiel der dichterischen Spielerei mit religiösen Allegorien, — als Ausgang des Verkommens der Religion. So spielte Ariosto mit den Sagen des Mittelalters.

*

Die Fragen sind das Metaphysische; die Antworten können nur allegorisch, d. h. der natürlichen Anschauung angemessen sein.

*

Gemischte Völker für politische Ausbildung glücklich, nicht aber für geistige Productivität — Originalität — Naivität — u.s.w. u.s.w. Während die gemischten Völker wirken und Geschichte machen, neue Staatenbildungen u.s.w. (Normannen) behält das ungemischte den natürlichen Blick in die Dinge — dichtet (Sachsen — Shakespeare).

Dem Gedächtnis Siegfried Wagners.

Aus einer Rede auf der Feier des Wagnerjugendbundes Berlin am 22. 10. 1930

von **Herbert H. E. Müller.**

Gewaltiges fordernd, standen zwei Sterne über diesem Leben. Zu eigenschöpferischem Meistertum überreich veranlagt, war Siegfried Wagner durch den Namen, den er trug, zum Wahrer und Walter des väterlichen Vermächtnisses berufen — zwei riesenhafte Lebensaufgaben, die, zusammen fordernd an Einen Menschen herantretend, ihn im tragischen Zwiespalt aufzureiben drohen. So haben wohl Fremde das Lebensbild unseres Meisters in düsteren Farben dargestellt — doch wie strafte jedes Wort seines ausdrucksvoll zu Scherz wie nachdenklichem Wort sich öffnenden Mundes, jeder Blick seiner so lieb und gut auf uns ruhenden, schelmisch oder still versonnen blickenden Augen das Gerede von der „tragischen Gestalt" Lüge! Er selbst verwahrte sich dagegen am Schluß seiner „Erinnerungen" mit ebenso bedeutsamen wie anspruchslosen Worten, und eben durch die in ihnen sich äußernde beneidenswerte Harmonie, den herzerquickenden Frohmut, die schlichte ruhige Stätigkeit, das feste Gegründetsein seines Wesens — durch die lebenslängliche T r e u e seines ganzen Wollens und Wirkens hat er die unerhörten Anforderungen einer zwiefachen Schicksalsbestimmung in wirklich großartiger Weise gemeistert. „Sei getreu bis in den Tod, so will ich dir die Krone des Lebens geben!" Gäbe es Seinem Andenken einen herrlicheren Weihespruch als dies strahlende Wort aus dem letzten Buche der Schrift? In solcher Treue hat Siegfried Wagner des der Welt entsagungsschwer scheinenden, I h m h e i l i g e n Dienstes am Vermächtnis des Vaters freudig hingebend gewaltet. Er hat sich dabei immer von einer höheren Macht geleitet und gestärkt gefühlt, empfand es, „welch ein Segen des Himmels es ist, mit einer Bestimmung auf die Welt gekommen zu sein" — und hat sich schließlich (zutiefst erschütternd und doch so unendlich groß und erhaben bewegt uns der Gedanke) für das geliebte Festspielwerk verzehrt, seiner selbst nicht achtend und nicht schonend, wirklich „getreu bis an den Tod" . . .

„Man sucht nicht mehr an den Haushaltern, denn daß sie t r e u erfunden werden." Daß Er, der wahrlich viel, viel Höheres war als nur ein treuer Haushalter eines väterlichen Erbes, hinter dieses Erbe sein eigenes vollgültiges Meistertum zurückzustellen stäts bereit war: darin zeigte sich der für Ihn von selbst verständliche Edelsinn dieses Mannes (nicht seine „Bescheidenheit", denn er wußte, wer er war, aber er trug das in sich und nicht vor sich her wie ein Reklameschild). Bot zwar die karge Zeit, die er ausruhend im geliebten Bayreuth verbringen konnte, Muße für das eigene Schaffen — was er nach außen hin wirkte, galt zuerst und zuletzt dem Werke des Vaters und Großvaters. Das war das H e l d i s c h e dieses Lebens! Freilich, so konnte es geschehen, daß sein eigenes Schaffen dem Bunde von Dummheit, Tücke und

Gemeinheit, die sich dagegen verschworen, nur zu sehr preisgegeben war, daß schon bald mißgünstige Theatermachthaber und hämisches Rezensentengelichter Seine Kunst abzuwürgen und totzuschweigen wußten. Doch —

„indessen schritt Sein Geist gewaltig fort,
Das Ewige des Wahren, Guten, Schönen,
Und hinter Ihm, in wesenlosem Scheine,
Lag, was uns Alle bändigt, das Gemeine."

So felsenfest und ruhig, völlig unbeirrt seinen klar erkannten Weg immer weitergegangen, sich selbst treu geblieben zu sein, wie Siegfried Wagner es sein ganzes Leben lang getan — das kennzeichnet den, der „als Meister ward geboren". Sich selbst treu geblieben zu sein, das war sein Stolz: er konnte nicht anders. Und da er im Deutschtum mit jeder Faser seines Herzens lebte, mit allen Wurzeln seines Wesens darin verwoben war, mußte er belächelt, verhöhnt, verunglimpft durch dieses — Deutschland von heute gehen: auch das konnte wohl nicht anders sein. „In welchem Lande lebt man!!!" schrieb er mir einmal. „Treue erliegt, Tücke siegt" ließ er seinen Muthart bitter ausrufen ...

Trotzdem: durchzog auch manchmal eine wehmütige Resignation ganz leise sein Wesen — unser Meister war durch und durch ein Lebensbejaher im edelsten Sinne, ein Mensch von urwüchsiger Daseinsfreude. Er konnte es sein, weil er, mochte wohl die Welt draußen ihm noch so viel vorenthalten, in sich selber so wunderreich war. Er konnte es sein, weil er, mußte ihn auch all das Tagestreiben eine jammervolle Disharmonie dünken, drinnen in sich reinste Harmonie hatte. Und diese so blühend schöpferkräftige Wesensfülle, die hinreißende Ganzheit seines Menschen- und Meistertums, der vielfältige Widerhall der Persönlichkeit in ihren Werken, der herrliche Zusammenklang all der Werke in der Einheit der Persönlichkeit — jäh nun ausgelöscht! Aber ein köstliches Wunder lindert das namenlose Weh unserer Herzen und sänftigt es zu jenen erhabenen und würdigen Trauergefühlen, die den Wechsellauf der Jahre überdauern. Denn aus dem Werke, das der entrissene Genius hinterlassen, steigt wie ein zu unverweslicher Götterjugend verklärter Phönix wiederum jene ganze Wesensfülle auf, die wir in der leider vergänglichen Erscheinung des Lebens so sehr geliebt, die nun aber im Ideale immerdar bleibt. So lebt unser toter Meister fort als Mann echten Glaubens, als Dichter warmer Menschenliebe, als Meister deutscher Hoffnung. —

Es gibt begnadete Menschen, deren Wesen Jedem, der ihnen naht, etwas mitteilt von der Stille und Leidenschaftslosigkeit, dem unendlichen Frieden, der ihnen innewohnt. Bei Siegfried Wagner erlebte man dies in unsagbarer Weise. Seine Blicke und Worte hatten etwas Segnendes, Heilendes. Man fühlte es, bei diesem Manne waren „umschlossen im engsten Ringe, im stillsten Herzen weltweite Dinge." Das war der Tonmeister, der im „Heidenkönig"

mit dem ausdruckgesättigten symphonischen Zwischenspiel „Glaube" das Tiefste religiösen Innenlebens ausgesprochen: göttliche Kraftverheißung des Glaubens, Gebetsringen der Seele wider die andringenden Zweifelsmächte, Sieg leuchtenden Glaubensmutes, frommer Friede der gegründeten Seele — wie eine Vertonung des Augustinwortes „Du hast uns zu Dir hin geschaffen, und ruhelos ist unser Herz, bis daß es Ruhe findet in Dir." Dreimal in seinen Dramen glaubte Siegfried Wagner dem, was er zu sagen hatte, nicht eindringlicher und wahrer Ausdruck geben zu können als durch die herrliche alte Choralweise „O Haupt voll Blut und Wunden." Sie erklingt im 3. Akt des „Kobold", in jener vom Abendsonnenglanz vergoldeten Waldszene, wenn der greise Ekhart als „Leiddeuter" Verena an den Opfertod unseres Herrn und Heilandes gemahnt, um sie zum Sühnewillen dunkler schrecklicher Familienschuld zu stärken. Die fromme Weise kehrt wieder im „Schwarzschwanenreich", während der Kerkerwärter Hulda vor ihrem schweren Gang zum Brandpfahl ein Kruzifix reicht, das sie mit ihren Tränen netzt — und nochmals im „Friedensengel", als der unglückliche, lebenswunde Friedenssucher Willfried das Kruzifix küßt, ehe er Hand an sich legt. So stellt der Tondichter Leiden und Sterben, Schuld und Sühne unter das Kreuz des Erlösers... Nicht so todernst der Schluß des 2. Akts im „Bruder Lustig", am Altar der Kapelle, in die sich Heinrich und Walburg, von der Welt gebannt, geflüchtet haben, entschlummern die Müden. Im Traum zeigt sich ihnen ein holdes Bild: Maria und das Jesuskind, auch die „guten Heil'gen traut" neigen sich lächelnd von dem Altarbild zu den Verfolgten, und Engelstimmen verkünden: „Selig sind, die reinen Herzens, und ihrer wird das Himmelreich..." Und endlich jener Chor am Schluß des „Friedensengels": dem „Friedensboten", dem „Heilgen Christ" folgend, steigt eine Engelschar auf diese Erde herab, um in all dem Erdenhaß und -wahn die himmlische Friedens- und Freudenbotschaft neu zu verkünden. Wer diese weihevollen Bilder und Klänge einmal erlebt, dem sind sie unauslöschlich in die Seele eingeprägt, und mit ihnen das Wesen ihres Meisters, des Mannes echten Glaubens!

Je tiefer man diese Kunst versteht, umso völliger sieht man sie von Einem durchstrahlt, dem menschlich Höchsten und künstlerisch Würdigsten: der Liebe. Mag es die geistreichelnde, problemsüchtelnde moderne Menschheit bespötteln: nicht ein frostiger, nach „blendenden Einfällen" jagender Intellekt — die Liebe, das Herz sind das Größte an Siegfried Wagners Kunst und machen sie groß. Die Macht des liebenden Herzens, seinen Sieg über Menschen wie über das Schicksal, hat Siegfried Wagner in zwei unvergeßlichen Dramen gefeiert. Schwanweiß überwindet den wilden Heldentrotz Banadietrichs, mit dem er selbst der Stimme des Herrn widerstand, die ihm zurief „Bereue!" Im „Sternengebot" hat Helferich v. Lahngau der Durchführung eines Sternenspruches, der Agnes einem Andern bestimmt, seine Liebe zu ihr geopfert, als jener Andere in Helferichs Hand gegeben und dieser

vor die furchtbare Wahl gestellt ist zwischen eigener und der sittlichen Pflicht, „als Verhüter gräßlichster Schuld" einen Unschuldigen zu retten. Agnes aber vernichtet das Sternengebot durch das höhere Herzensgebot, nach dem sie einzig Helferich angehören kann, wenn auch nur in ewigem Treugedenken, „getrennt dem Auge, vereint im Schmerz."

Was das liebevolle Dichterherz Siegfried Wagners an Menschenschicksalen gestaltet, ist würdig, mit einem Goetheworte gedeutet zu werden:

„Alle menschlichen Gebrechen sühnet reine Menschlichkeit."

Mitleidend weiß der Meister von all der grausen Erdennot, die Menschenherzen bedrückt; er weiß von dem „Kelch voll Qual und Verdruß, den Jeder zur Neige trinken muß." Das „Friedensengel"-vorspiel redet davon in aufwühlender Sprache. All das Dunkle, das in des Menschen Brust Raum hat und ihn in Schuld verstrickt, wird dem Dichter der Volkssage in den Wesen des Zauberglaubens Gestalt — aber er glaubt an das Gute, weil sein liebevolles Auge auch in dem irrenden und fehlenden Menschen die Liebe erschaut. So zeigt er uns Taten, die vor den Menschen wohl Schuld sein mögen, vor einem höheren, ins Innerste des Menschen schauenden, sein Herz prüfenden Auge sich aber als Taten der Liebe erweisen. So hat herzbeklemmender Zweifel, ob Heinrichs Liebe zu ihr erloschen, nicht sträfliche Neugierde Walburg in den verbotenen „Gespensterlug und Zaubertrug" der Andreasnacht („Bruder Lustig") getrieben, der ihr Antwort verheißt auf die „Frage, die so furchtbar peint: ‚Wird er mein, wird er es nicht?'" Ein Anderer erscheint, der ihr Gatte wird. Aber nicht lange erträgt ihr reines Herz solche Unwahrheit. Doch hat sie aus Liebesnot gefehlt, so darf sie endlich dem Einen, den sie liebt, angehörend, sühnen durch „lautere Liebe, die hinfort kein Nebel trübe." Diese ebenso zartsinnige wie tiefgründige Auffassung der Schuldfrage finden wir vielleicht am eindrucksvollsten im „Schwarzschwanenreich". Hulda ist der dämonischen Verführungsmacht des „Schwarzen Reiters" erlegen. Entsetzlich lastet dieser *eine* Fehltritt auf ihr, und doch weiß sie sich vor ihrem Innersten schuldlos — es war die unselige Tat einer schwachen Stunde, wie sie auch über ein reines Herz kommen kann. Muß sie auch, obwohl sie sich entsündigt fühlt in Reue und Gebet, die bittere Strafe irdischer Gerechtigkeit auf sich nehmen, naht ihr auch der Versucher wiederum im Kerker und am Brandpfahl, Leben und weiche Wonnen verheißend: sie gibt sich aus ihrer Qual in des Heilands Hand. Da gestaltet sich der Brandpfahl zum Kreuz, und Lilien umranken die Tote, Entsühnte, Reine. Und endlich hob der Meister das ganze Erdengewirr überwindend, verklärend hinauf in das lichte, unschuldsvolle *Märchenreich*, wo Tod und Teufel ihre grause Macht verlieren und naiver Dichtergeist mit „Stelzenbein" und „Mosje Pferdefuß" scherzen kann, wo das Irdische im Ewigen zerrinnt und alles Vergängliche nur mehr ein Gleichnis ist. So stehen inmitten der großen Dramen und Tragödien jene beiden Märchen-

werke der reifsten Meisterzeit, tiefernst in ihren leitenden Grundideen, heiter und anmutig, köstlich und humorvoll in ihrer Gestaltung und Einkleidung. Woher kommt all das Leid und der Gram über uns? Aus unserem eigenen unlauteren, verkehrten Wesen! Dies ist „das Flüchlein, das jeder mitbekam," um es zu besiegen, sich zu überwinden und zu veredeln. Und vorher, in seinem „An allem ist Hütchen schuld", hatte Siegfried Wagner in überlegener Lebensweisheit die mannigfachen, kleinen und großen Widrigkeiten, die uns das Dasein vergällen, abgespiegelt in den losen Streichen eines Kobolds, der am Ende besiegt wird durch ein „kindlich reines Herz". Ja, dies hatte sich der große Meister selbst bewahrt, und darin allein fand dieser Dichter warmer Menschenliebe das Heil einer unseligen Welt verhießen — und die Erneuerung deutschen Menschentums!

Denn das Herz, das in ihm glaubte und liebte, war wahrlich grunddeutsch! Wir wissen ja, mit welcher Innigkeit der oberfränkische Meister, der schon in jungen Jahren aus Italien schrieb: „Ich wünsche in Bayreuth zu sterben, denn wie schön auch alles sei, man kehrt doch am liebsten zur Heimat zurück," am Deutschtum hing, wie er Zwiesprache gehalten hatte mit den holden und unholden Sagen- und Märchengestalten, die der dichtende Volksgeist in der heimischen Natur erschaut. Das Volkstum war der Lebens- und Kraftquell seines Schaffens — von dem gewaltigen Vorwurf des Heldenwerkes „Banadietrich" und den dämonischen Mächten des „Schwarzschwanenreich" bis zu jenem liebenswertesten Kleinod, der frohgemuten Märchenballade von dem lebensdurstigen dicken fetten Pfannekuchen, der den häßlichen alten Weibern, die ihn gebacken, entwischt und, mit lustigem „Kantepper" durch die Welt rollend, all dem gierigen Getier entgeht, aber in mitleidiger Selbstaufgabe den Hunger der Waisenkinder stillt, die ihren bösen Stiefeltern entliefen und sich im Walde verirrten.

Doch das Deutschland, in das dieser Deutscheste hineingeboren, war seiner nicht wert. Die Zeit ist wohl zu gemein für diese reine Edelkunst, zu seelenarm, zu herzlos für diesen Herzensmenschen, zu laut für diesen Stillen, zu zwiespältig, zu zerrissen für diese Kunst voll Harmonie und Schönheit. Unser Volk scheint sich im Artfremden verloren und sein Heiligstes und Bestes, seine Seele und sein Volkstum, für gleißnerischen Eintagskram und Modetand verkauft zu haben. Was mußte da ein Siegfried Wagner empfinden! Sein „Sonnenflammen"-Drama von dem Geschick des arglos treuherzigen deutschen Kreuzfahrers Fridolin, den die verführerischen Reize und Raffiniertheiten einer faulenden, untergehenden Welt in Byzanz festhielten und Heimat, Ehre, Geliebte vergessen ließen, waren ein ernster Ruf an unser Volk: ein düsteres Werk, in dem blutigen Flammenmeer eines Weltunterganges verlodernd. Aber ein Siegfried Wagner ließ sich den Glauben an unseres Volkes Auferstehn nicht rauben, „trotz allem, allem, was geschehe". So zeigte er in seinem markigen „Schmied von Marienburg" die Erneuerung des besiegten und

innerlich morsch gewordenen Ritterordens — so dichtete er seine „Heilige Linde", das Drama von deutscher Verblendung und deutscher Arttreue. Dem Fürsten Arbogast, der von Rom seinem Volke soweit entfremdet wurde, daß er die heilige Linde seines Stammes in ruchlosem Frevelmute zu fällen wagt, um sich schließlich ein „Opfer schändlichsten Spiels" zu sehen, steht seine Gattin Hildegard gegenüber, die eine neue Linde pflanzt „als Symbol deutschen Freiheitssinnes, als Zeichen der Treue zum althergebrachten Glauben".

„Nun prahle, listiges Rom, und droh' —
Dir trotzt ein Volk, in Eintracht froh!"

Auch wir können nicht anders, als mit Siegfried Wagner daran glauben, daß unser Volk, *wenn* es den widerdeutschen und entdeutschenden Mächten der Zersetzung den Kampf ansagt und sich auf sich selbst besinnt (wozu es Siegfried Wagners Kunst führen will und kann!), aus der lebensgefährlichen Krankheit, von der es befallen, neu geboren erstehen wird. Wir glauben an die Kunst Siegfried Wagners — und wir glauben an das deutsche Volk, sofern es sich zu dieser mit seinem Ureigensten verwachsenen Kunst bekennen wird. Die unversieglichen Jugendkräfte unseres Volkswesens, aus denen Siegfried Wagners Kunst lebt, geben uns eine übermächtige *Hoffnung* ein, für Deutschland, für Siegfried Wagners Kunst; denn beide gehören zusammen. In einem erneuerten Deutschland, nur dort, wird die Stunde der Kunst Siegfried Wagners schlagen: wenn um die jetzt gepfändete, aber, so hoffen wir, doch noch einmal wieder zu Ehren kommende Heilige Linde deutscher Art ein neues deutsches Volk sich schart!

Das „Tannhäuser"-Jahr 1930.

Ein Gedenkblatt für Siegfried Wagner.

Was den Festspielen des Jahres 1930 ihr besonderes künstlerisches Gepräge gab, war ohne Zweifel der „Tannhäuser". Die Neugestaltung dieses Werkes war Siegfried Wagners letztes und wohl größtes Werk in Bayreuth. Worin bestand nun das Eigentümliche, Besondere dieser neuen Bühnengestaltung eines Werkes, das zuletzt schon 1904 einen so überwältigenden, den Zuhörer und Zuschauer ganz hinreißenden Eindruck machte, der nicht überboten werden zu können schien? Und doch war die Wirkung dieses Mal gewaltig gesteigert und ganz wunderbar vertieft. Ich glaube, der Grund dafür ist dieser, daß in dieser Aufführung das *innere* Leben, das in der Musik sich ausspricht, in ganz einzigartiger Weise auf der Bühne *Gestalt* wurde. Das ist ja überhaupt das große Geheimnis der Bühnenkunst Siegfried Wagners, wie es das seines Vaters und seiner

Mutter gewesen ist: dieses Gestaltwerdenlassen der Musik auf der Bühne. Wie oft haben wir das schon erschütternd groß und ergreifend zart, herzbeklemmend und herzerhebend im Festspielhause erleben dürfen; aber wohl nie so rein und so groß wie in diesem „Tannhäuser".

Es sei mir gestattet, einige Züge aus der wundervollen Fülle des Gesamtbildes hervorzuheben und ganz schlicht aneinander zu reihen. Wie eine Dankespflicht dünkt es mich gegen den großen Toten und seine große, echte, lebensvolle Kunst, die in dieser letzten Tat zu seltenster Vollendung reifte. —

Im Traum schaut Tannhäuser die geheimnisvollen Bilder der Europa auf dem Stier und der Leda mit dem Schwan. Und wie lösten sich aus lichtem Nebel in fast unwirklicher Zartheit und Feinheit diese beiden Bilder heraus, nahmen unmerklich feste, bestimmte Formen an und schienen dann wieder in Dunst zu zerrinnen, zu entschwinden. Wurde darin nicht das Traumerlebnis ganz wundersam Gestalt auf der Bühne?

Nie habe ich die Einleitung des 2. Aufzuges so lebenswahr, so kindlich-schlicht-beschwingt vernommen wie unter Toscaninis Leitung: da sprach wirklich der kindlich-reine Jubel in Elisabeths Herzen lebensvoll und lebenswahr und so wundervoll natürlich zu uns. Wie lebendig wurde diese Musik, die sonst fast immer so abgeblaßt einem entgegenklingt: das waren echte Herzenstöne. Und als nun der Vorhang sich teilt, da sehen wir Elisabeth in ihrer kindlich-strahlenden Freude die Stufen zu der Estrade im Hintergrund von außen hinauflaufen! Es gab mir einen solchen Ruck, daß einen Augenblick der Herzschlag auszusetzen schien: diese wirklich „entzückende" Musik, die das innerste Geheimnis ihres reinen Herzens in Töne faßt, sie wurde plötzlich Gestalt auf der Bühne!

Und wie hat Siegfried Wagner uns den Einzug der Gäste auf Wartburg gestaltet! Wie ging diese Gestaltung noch weit hinaus über die des Jahres 1904, die doch schon so hinweisend lebensvoll war! Ich muß gestehen, bisher war mir der ff-Schluß immer noch als ein nicht ganz überwundener Rest der alten Oper mit ihren prunkvollen Einzügen und Aufzügen erschienen, die zum Schluß eine besonders glanzvolle Steigerung erheischten. Ist doch gerade der „Tannhäuser" das Werk des Meisters, in dem er alles Opernhafte erst für immer überwindet. Und wie ist nun gerade dieser Schluß gestaltet worden! Es erscheint — mit dem sich vorbereitenden ff durch den Herold besonders feierlich und bedeutungsvoll ankündigt — der Kreuzfahrer Hermann von Salza. Was bedeutete doch damals der Besuch eines solchen Kreuzfahrers! Keine höhere Ehre konnte einem Fürstenhofe widerfahren. Und nun ziehen der Landgraf und Elisabeth mit großem Gefolge über die ganze Bühne, die Treppe hinauf, dem heimgekehrten Helden entgegen, begrüßen ihn ehrfurchtsvoll und geleiten ihn dann durch die in feierlichem Staunen grüßende Menge an seinen Ehrenplatz. Das bisher so „effektvolle"

ff war plötzlich das Allernatürlichste, war dramatisch notwendig. Wiederum wurde die Musik Gestalt im Bühnenbilde!

Wie die unheimliche Entrücktheit Tannhäusers vor seinem ersten Gesange durch die dämmernde Verdunkelung der Bühne und die unwirkliche Beleuchtung auch auf der Bühne sichtbaren Ausdruck gewann, das hat wohl keinen unberührt gelassen. Und wie wurde in den großen Chorszenen des 2. Aufzugs immer wieder die Musik Gestalt! Nur ganz kurz will ich da einiges andeuten. Der Abscheu und das Entsetzen nach dem Venuslied in diesem wilden Hinausstürzen der Frauen. Wie Elisabeth bei dem kanonartig neunmal sich wiederholenden „Darf ich auch nicht", das bisher doch immer als etwas rein Musikalisches und undramatisch wirkte, mit ihrem stummen Flehen von Gruppe zu Gruppe sich wendet — wie lebendig wurde da auch dieses wieder Gestalt! Und wie dann gegen den Schluß eine Gruppe nach der andern auf Tannhäuser zueilt und ihm eindringlich-beschwörend zuruft: „Mit ihnen sollst du wallen!" — wie wurde doch alles, alles, so lebendig, so „selbstverständlich"! Fürwahr, nur ein Meister der Bühne, ein durch und durch echter, kann so gestalten.

Und dann, wohl das Größte in diesem 2. Aufzuge: die einsam für sich, erhöht, regungslos dastehende Elisabeth mit den fürbittend erhobenen Händen — unmittelbar sah man die „Heilige", zu der Elisabeth in dieser Stunde gereift ist: „für ihn nur will ich flehen, mein Leben sei Gebet" — das wurde hier wahrhaft erschütternd Gestalt. Und noch mehr, noch tiefer empfand man zugleich: in Elisabeth schauen wir Tannhäusers Seele selbst, die nach dem Lichte ringt, nach Erlösung verlangt. —

„Wie Todesahnung Dämm'rung deckt die Lande" — haben wir nicht auch dieses schauen dürfen? Und als der Schatten des heimkehrenden Tannhäuser unter der Brücke gespenstisch vorausfällt auf die Felsenwand — wurde darin nicht wieder der schauerlich gespenstische Akkord, der unheimliche Klang der gestopften Hörner Gestalt?

Welch eine dämonische Steigerung in dem nächtlichen Spuk des nahenden Venusberges! Immer wilder, immer näher rast der furchtbar-wirbelnde Tanz von der Höhe hernieder und wieder hinauf, und doch zugleich so seltsam unwirklich! „Die Hölle naht in wildem Lauf!" So rast in Tannhäusers Seele immer wieder, immer furchtbarer die Verzweiflung. Auch dieses Innerlichste, das in der Musik mit elementarer Gewalt sich kundtut, es ward Gestalt auf der Bühne. —

Und endlich das Letzte, das Herrlichste: der Gesang der jungen Pilger! Auch hier einten sich Musik und Bühnenbild zu überwältigender Wirkung: es waren Klänge und Gestalten aus einer ganz anderen Welt, die in mystischer Zartheit hineinleuchtet in das nächtige Dunkel dieser Welt und endlich zu vollem klaren Lichte sich steigernd alles Dunkel bezwingt, daß nun

mit Urgewalt — wie Donner der Ewigkeit — losbricht und losbrechen muß der heilige Erlösungsjubel einer ganzen Welt: „Der Gnade Heil ward dem Büßer beschieden, nun geht er ein in der Seligen Frieden!" Wie wurde doch dieser Schlußgesang, der sonst eigentlich immer ein Herabsinken, ein Ermatten bringt, der strahlende Höhepunkt des ganzen Werkes, der befreiende Gipfel, zu dem alles, alles hinstrebte!

Paul Stübe.

Die Sendung des Leidens.

Von **Fürstin Maria Karadja,**
aus dem Englischen übertragen von **Theodor Grell.**

Niemals in der Geschichte der Menschheit gab es eine Zeit, in welcher die Hoffnung notwendiger war, als in diesen Tagen, wo Trauer herrscht in zahllosen Herzen — Kummer und Not überall.

Wie kann man all dies unsagbare Weh lindern? Wo kann man Worte des Trostes hernehmen für diejenigen, die alles verloren haben, was ihnen das Leben wertvoll machte?

Nur Menschen, die selbst gelitten haben, sind fähig, in das tiefe Mysterium des Schmerzes einzudringen. Sie allein vermögen, Worte zu finden, die als Tau herniedersinken in dürstende Seelen, um ihnen Linderung zu bringen. Sie flüstern nie: „Versuche, zu vergessen," weil sie wissen, daß der ernste Engel des Leides uns nur besucht, wenn er eine göttliche Botschaft zu überbringen hat — eine Botschaft, deren wir uns stäts erinnern müssen und die wir nicht vergessen dürfen. Wir müssen lernen, diesen unwillkommenen Gast mit Ehrfurcht zu empfangen und schweigend seine Botschaft anzuhören.

Es gibt einen Umstand — nur einen — der das Leid unerträglich macht, und das ist die Unfähigkeit, seinen tiefen Sinn zu erfassen. Wir sind denkende Wesen, und wenn wir leiden, verlangen wir instinktiv, die verborgene Ursache unseres Leids zu verstehen. Wenn einem frohen, sorglosen Kind plötzlich ohne Ursache sein Lieblingsspielzeug entzogen wird, schluchzt es ein vorwurfsvolles: „Warum, warum?" . . . Wir vernehmen durch das ganze Leben den selben verzweifelten Schrei, wenn unerwartete Katastrophen wie ein Wirbelwind hereinbrechen, friedvolle Heimstätten zerstören, und — wie es scheint — nichts als Ruinen und Verwüstung hinterlassen.

Warum, warum mußte dieser grausame Schlag erfolgen? Konnte er nicht abgewendet werden? Wenn es einen gerechten und barmherzigen Gott im Himmel gibt, warum hat er dann das Unheil nicht verhütet? Warum mußten gerade wir getroffen werden? Es erscheint uns hart und unbillig. —

Diese Ungleichmäßigkeit würde wirklich sehr ungerecht sein, wenn der Hauptzweck unseres Daseins nur das Glück wäre — aber Glück ist nicht der

Maßstab, mit dem das Erdenleben gemessen werden darf. Wenn wir einmal begriffen haben, daß Seelenwachstum und nicht Glück die Norm ist, dann ist der Giftstachel aus der Wunde herausgezogen, und sie heilt schnell, wie sie auch immer sein mag.

Diese Überzeugung zwingt uns zu einer Nachprüfung aller irdischen Werte: Künftig werden daher Erfolg oder Mißerfolg nicht länger von vorübergehenden Erscheinungen, sondern durch ihre dauernden Ergebnisse bestimmt werden.

Das Ziel der Menschheit ist nicht Stillstand, sondern Aufstieg: es ist unsere Bestimmung, zu wachsen! Das Leben ist nicht ein wirbelndes Rad, das zahllose Generationen von der Wiege bis zum Grabe mit sich schleppt. Das Leben ist eine Spirale, die immer in aufwärts steigenden Windungen emporstrebt zu einer Spitze — und dieser Höhepunkt ist Gott.

Das letzte Wort der Evolution ist nicht Adam sondern Christus!

Das Christusprinzip, der göttliche Keim in uns, muß aufgehen, wachsen und Frucht tragen. Das niedrige Ich muß allmählich absterben und das höhere Ego muß in Erscheinung treten.

Wie können wir erwarten, daß dieses große Werk geistigen Aufbaus stattfinde, wenn wir mit allen Kräften seinem von der Vorsehung bestimmten, gesetzmäßigen Verlaufe widerstreben?

Wir alle wissen, daß keine Vegetation möglich ist ohne den periodischen Wechsel von Regen und Sonnenschein. Diese Doppelkräfte vereinigen ihre Tätigkeit und bringen zahllose Lebensformen aus dem Staube hervor. Auf diese Weise wird die dunkle Erde mit einem vielfarbigen Gewande bekleidet. Der Sonnenschein allein würde ohne befruchtende Regenschauer nie dürre Wüsten in lachende Gärten verwandeln können.

Die gleichen weisen Gesetze herrschen im Reiche des geistigen Wachstums. „Wie oben — so unten" ist ein alter Grundsatz des Hermes.

Auch der Mensch kann sich nicht entwickeln und reif werden ohne dem wechselnden Einfluß von Freude und Schmerz unterworfen zu sein. Der Pendel unseres Schicksals bewegt sich fortwährend zwischen diesen beiden Polen. Bewegung und Gegenbewegung gleichmäßiger Kräfte bilden ein heiliges Mysterium.

Freude und Schmerz sind Gegensätze —, notwendig für unsere geistige Entwicklung. Wir klammern uns oft lebhaft an den strahlenden Pol der Freude und nennen ihn „gut", während wir mit Widerwillen den dunklen Pol des Leids zurückstoßen und ihn „übel" nennen. Von unten betrachtet erscheinen diese Dualkräfte als Gegner, aber von oben gesehen sind sie freundliche Zusammenarbeiter.

Das Leid an sich ist weder gut noch schlecht; seine Wirkungen sind entweder wohltätig oder schädlich, je nachdem das Leid aufgenommen wird. Wenn es in Demut empfangen wird, sinkt es sanft auf die Seele hernieder und bringt

alles, was edel ist in unserer Natur, hervor. In diesem Falle wirkt es als aufbauende Kraft; aber wenn es von einem rebellischen Geiste ungeduldig zurückgestoßen wird, kann es die harte Kruste, die das Herz umgibt, nicht durchdringen, sondern stürzt vorbei wie ein verheerender Bergbach. Dann ist es eine zerstörende Kraft.

Wenn wir das Mysterium des Leides näher betrachten, finden wir noch ein anderes Paar von Gegensätzen: Schicksal und Willensfreiheit.

Wir können nicht selbst die Rollen wählen, die wir im Drama des Lebens spielen müssen; aber wir haben die Freiheit, diese Rolle gut oder schlecht zu spielen. Unheil muß früher oder später über uns kommen, aber es steht in unserer Macht, es in Segen umzuwandeln. Wenn wir leidenschaftlich beten: „Laß diesen Kelch vorübergehen!", bleibt der Himmel stumm; aber wenn wir seufzend murmeln: „Dein Wille geschehe!", dann steigen Engel hernieder, um uns zu dienen.

Unglück und Trübsal aller Art können unsere äußere Not zerstören. Scheinbar sind wir Sklaven der Verhältnisse; wir beherrschen nicht Gegenwart und Vergangenheit; aber kein Übel hat Macht, gegen unseren Willen in unsere innere Welt einzudringen. Darum sind wir Herren und Meister unserer Zukunft.

Erinnern wir uns in dunkeln Stunden der schönen Worte des Epiktetus: „Etliche Dinge sind gut; etliche Dinge sind übel und die andern sind gleichgültig. Die guten Dinge — das sind die Tugenden; die übeln Dinge — das sind die Laster — und die gleichgültigen sind Reichtum, Gesundheit, Leben, Tod, Vergnügen und Schmerz."

Diese stoische Auffassung des Lebens scheint dem materiellen Menschen unsinnig —, für ihn sind die Dinge gut, die behaglich sind, und übel erscheint ihm alles, was peinlich und schmerzvoll ist. Er macht alle Anstregungen, um Annehmlichkeiten zu erlangen und alles Widerwärtige zu vermeiden, ohne Rücksicht darauf, wie es auf seine Mitmenschen wirkt.

Das Ergebnis dieser traurigen Geistesverfassung ist ein verzweifelter Kampf ums Dasein — ein wildes Ringen nach persönlichen Vorteilen. Unsere Zivilisation ist durch diese materialistische Lebensanschauung verzerrt worden, und die verheerenden Umwälzungen, die sie nun schonungslos vernichten, sind die Folge der heutigen krankhaften Geistesrichtung.

Der Kampf ums Dasein führt unvermeidlich zum Massenmord. Diejenigen, die sich intensiv an dieses Dasein klammern — d. h. an die Existenz auf der niedrigsten Stufe des Universums — verlieren das Leben in seinen höheren Erscheinungen.

Leben sei Bewußtsein! Begrenzung des Bewußtseins ist die Strafe, welche unvermeidlich einem Menschen, wie auch einem Volke, auferlegt wird, dessen Gedanken nicht über egoistische Beweggründe hinausreichen. Erweiterung des Bewußtseins ist der natürliche Lohn für alles selbst-

lose Streben zum Wohle der Mitmenschen. Verknüpfung mit den materiellen Dingen hat geistige Unfruchtbarkeit zur Folge; Loslösung von ihnen fördert das Wachstum der Seele.

Absonderung ist jedoch wertlos, wenn sie nicht freiwillig geschieht. Niemand kann wachsen durch gewaltsame Trennung von Dingen oder Menschen, an die er sich verzweifelt klammert. Das Leid bringt nur dann Segen, wenn es still empfangen und innerlich verarbeitet wird.

Niemand entsagt freiwillig einer Sache, die er für „gut" hält, wenn ihm nicht etwas dargeboten wird, das ihm noch „besser" erscheint. Nutzlose Opfer widerstreben der menschlichen Natur. Diejenigen, die sich über den Tiermenschen erhoben haben, enthalten sich willig des übermäßigen Essens und Trinkens, weil sie Gesundheit dem Vergnügen des Gaumens vorziehen. Sie meiden die Unsittlichkeit, weil Selbstachtung und friedliches Eheglück ihnen wertvoller sind, als tolle Ausschweifungen. Sie lassen sich nicht zu unlauteren Geschäftsmethoden herab, weil ein reines Gewissen und ein guter Ruf für sie wichtiger sind, als unrechtmäßiger Gewinn.

Was bedeutet dieses allmähliche Loslösen von wertlosen Dingen anderes als die Morgenröte geistiger Entwicklung! Die Interessen des niedrigen Selbst müssen auf dem Altar des höheren geopfert werden. Friede und Selbstachtung sind zwar unsichtbare Schätze; aber wer wollte bestreiten, daß dieser geistige Besitz höheren Wert hat, als alle geistigen Güter?

Wenn wir dies erkannt haben, warum verschwenden wir das Leben, um Schatten nachzujagen und versäumen die einzige Wirklichkeit? Warum bauen wir unser Glück auf irdische Dinge, über die wir nur eine sehr beschränkte Gewalt besitzen, anstatt den Erfahrungen dieses kurzen Lebens die kostbaren Werte zu entnehmen, die unser Besitz bleiben für alle Ewigkeit?

Es ist auffallend, wie verschieden der gleiche Verlust von den einzelnen Menschen getragen wird. Einige trauern als „diejenigen, die keine Hoffnung haben"; andere dagegen zeigen erhabene Ruhe und Würde.

Woher kommt dieser ungeheure Unterschied in der Fähigkeit, das Leid zu ertragen? Dies hängt ausschließlich vom geistigen Zustande der Trauernden ab, d. h. von ihrer Auffassung des Lebens. *Der Schrecken des Todes liegt nicht im Tode selbst, sondern in unserer Vorstellung von ihm.* Es ist unsere eigene Geistesverfassung, die den Schmerz erträglich oder unerträglich macht.

Ein Todesfall ist eine Tatsache, die durch nichts in der Welt geändert werden kann, aber das Leid, das durch diesen unvermeidlichen Schlag verursacht wird, kann sehr erleichtert werden.

Alles hängt von unserem Gesichtswinkel ab. Dieselbe Landschaft sieht ganz verschieden aus, je nachdem man sie vom Tale oder von der Bergspitze aus betrachtet. Es ist der Zweck des Leides, uns auf den einsamen Gipfel heraufzuführen, wo sich ein erweiterter Horizont ausdehnt. Wenige unter

uns würden den Mut haben, sich von den lachenden Gefilden loszureißen, wenn unsere Geliebten nicht von unserer Seite genommen worden und in die Nacht verschwunden wären.

In unserer Verzweiflung und Einsamkeit fangen wir an, über die großen Probleme des Daseins nachzudenken, denen wir vorher keine Aufmerksamkeit schenkten — unsere Gedanken wenden sich nun dem geheimnisvollen „Jenseits" zu. Wir beginnen, das allgemeine Gute des religiösen Glaubens und der wissenschaftlichen Theorien zu untersuchen und entnehmen ihnen so viel Trost, wie wir können. Meistens ist dieser Trost gering! Zweifel entstehen und quälen uns —

Vorstellungen, die uns möglich erschienen, solange sie nur theoretische Begriffe ohne jedes persönliche Interesse waren, zerschmelzen zu nichts, sobald wir verlangen, daß sie zur festen Grundlage unseres zukünftigen Lebens werden sollen.

Wenn die Erde uns plötzlich zu verschwinden scheint und alles, was uns das Leben teuer machte, von uns genommen ist, dann fühlen wir uns unsäglich arm, zumal, wenn das, was uns noch übrig bleibt, nur ein unbestimmter Begriff von einem Fortleben ist — von dem wir schließlich gar nichts wissen.

An einem offenen Grabe brauchen wir mehr als einen Schatten von Hoffnung auf Wiedervereinigung nach endlosen Zeiten: Wir brauchen Gewißheit! Gewißheit, daß es keinen Tod gibt, sondern nur verschiedene Entwicklungsstufen des Lebens, das sich in immer vollkommeneren Formen entfaltet. Könnte die Erde uns etwas darbieten, das wertvoller wäre, als diese Gewißheit? Sie ist eine „köstliche Perle", teurer als alle Schätze der Welt.

Die Raupe ahnt nicht, wie herrlich es ist, ein Schmetterling zu sein ... Das ist die große Tragödie des Lebens ...

Nichts im Himmel, noch auf Erden, noch in der Hölle kann diejenigen trennen, die eins im Geiste sind. Es kann keine wirkliche Scheidung geben zwischen denen, die sich wahrhaft lieben. Sie hören nie auf, beieinander zu sein, wenngleich sie sich für eine kurze Zeit ihrer Nähe nicht bewußt sind.

Die einzige wirkliche Trennung im Reiche des Geistes wird durch Verschiedenheit in Denken, Fühlen und Wollen verursacht.

Wir sind uns dessen im materiellen Leben auch oft dunkel bewußt. Menschen, die neben uns sitzen, scheinen oft meilenweit entfernt zu sein, während andere Personen, auch, wenn sie am andern Ende der Welt wohnen, uns stäts im Geiste nahe sind.

Äußere Umstände, wie räumliche Trennung oder Tod, haben keine Macht, geistige Bande zu zerreißen. Wir sind nicht getrennt von unseren Liebsten, wenn sie sterben ... nur, wenn wir sie vergessen!

Der Abstand zwischen Sonne und Erde wird nicht größer dadurch, daß vorüberziehende Wolken das strahlende Gesicht der Sonne unserem Blicke verbergen. Nacht umgibt uns, wenn die Erde sich von der Sonne abgewendet hat; die Stunden der Dunkelheit würden uns unerträglich lang erscheinen ohne die Gewißheit, daß ein neuer Tag uns bald erfreuen wird.

Zweifel, Hoffnung und Gewißheit, diese drei geistigen Zustände entsprechen dem Tagesgrauen, der Morgenröte und dem strahlenden Sonnenschein.

Es gibt nichts Traurigeres auf Erden, als ein Leid, das seinen Zweck nicht erfüllt.

Junge Bäumchen können nicht für immer in der Baumschule bleiben; sie müssen an den Platz verpflanzt werden, den sie schmücken sollen und wo sie sich frei entwickeln und edle Formen annehmen können. Wie könnte dieser Zweck erreicht werden, ohne daß sie mit den Wurzeln herausgenommen würden? Das ist gewiß eine schmerzhafte Operation, doch sie ist notwendig und wohltuend.

Die Hauptwurzel, die uns an die Erde bindet, wird zerschnitten, wenn wir das Liebste verloren haben. Es ist wichtig für unser geistiges Wohl, daß wir die Hand des göttlichen Gärtners nicht hindern. Wir müssen ihm geduldig erlauben, uns aus dem Boden zu heben und höher zu verpflanzen. Dann erhalten wir Ersatz für unseren Verlust und erwerben übersinnliche Fähigkeiten, die uns erlauben, dieses Jammertal aus der Vogelperspektive zu betrachten. Wir werden uns bewußt, daß wir nicht abgetrennte Einzelwesen sind, sondern Glieder eines großen Ganzen, und daß in dieser ungeheuren Zahl menschlicher Atome es kaum eine Seele gibt, die nicht auch leidet. Unser eigenes Leid schmilzt dann zusammen und wird zu einem winzigen Tropfen im Ozean des Weltelendes, es verschwindet in der überquellenden Woge des Mitleids. Hinter uns liegt eine Reihe sonniger Tage; aber es gibt viele Menschen, deren Leben nur eine Kette grauer, freudearmer Tage war. Welche Gelegenheit hatten *sie* zu wachsen?

Die Wolke, die uns plötzlich den Himmel verdunkelte, sollte uns lehren, wie schwer es ist, den Sonnenschein entbehren zu müssen — und das ist leider das Schicksal unserer meisten Mitmenschen, obwohl sie sich häufig kaum bewußt sind, daß sie im Dunkeln wandeln.

Die Wachstumsbedingungen auf diesem Planeten sind ganz unnormal und die einfachsten Naturgesetze werden roh übertreten. Einige Pflanzen beanspruchen so viel Platz, daß die benachbarten keine Möglichkeit haben, sich zu entwickeln. Das Ergebnis ist ungünstig für alle — zuviele Menschen sind des geistigen Sonnenscheins beraubt und seelisch verhungert. Darum wurde es für den Besitzer des Gartens notwendig, einzugreifen. Hervorgezogen wurde nun die Baumschere und geschwungen die glänzende Sichel!

Reich und Arm, Jung und Alt, Seite an Seite wurden niedergemäht. Ströme von Blut und Tränen tränkten den dürren Boden.

Dann geschah das große Wunder: Blumen, die vorher stolz und steif in duftloser Pracht standen, neigten sich hernieder. Sie hatten einen neuen zarten Reiz erworben: aus ihren erblaßten Kelchen strömte der feine Duft des Mitgefühls.

Die leidenschaftliche Liebe, die bis dahin sich nur auf ein Einzelwesen beschränkt in einem reizvollen „Egoismus-zu-Zweien", fing an, zu wachsen und über die ganze Menschheit auszustrahlen. Die schmerzliche Leerheit des Herzens verschwindet, wenn es sich so entwickelt hat, daß es Raum darbietet für den Schöpfer und nicht nur für ein einzelnes seiner Geschöpfe.

Das Ziel des Erdenlebens ist erreicht, wenn wir gelernt haben, persönliches Leid in allgemeinen Segen zu verwandeln.

Das ist die — „Königliche Kunst!"

Landschaftsbild und Naturstimmung in ihren Zusammenhängen mit der Handlung im Worttondrama Richard Wagners.

Von **Dr. Hermann Seeliger.**

„Ich sage, daß alle Versuche, von dem Wagnerschen Bilde, also seinen Vorschriften, abzugehen zu Gunsten eines Raum- und Hirngespinnstes, sowohl Handlung als Musik morden."

Hans Pfitzner, Werk und Wiedergabe.

I.

In dem weitgespannten Rahmen seiner Untersuchung über Oper und Drama berührt Richard Wagner auch das Verhältnis des Dichters zur Natur, wie gerade das Verständnis dieser es jenem ermöglicht, ihre Erscheinungen in wunderbarster Gestaltung uns vorzuführen, da sie nur in dieser Gestaltung als Bedingungen gesteigerter menschlicher Handlungen uns verständlich werden. „Der Tieferregte, wenn er plötzlich aus einer inneren Stimmung zu der umgebenden Natur sich wendet, findet, je nach ihrer Kundgebung, entweder eine steigernde Nahrung oder eine umwandelnde Anregung für seine Stimmung in ihr. Seinen eigenen empfundenen Zusammenhang mit der Natur fühlt er unwillkürlich auch in einem großen Zusammenhange der gegenwärtigen Naturerscheinungen mit sich; seine durch sie genährte oder umgewandelte Stimmung erkennt er in der Natur wieder, die er somit in ihren mächtigsten Äußerungen so auf sich bezieht, wie er sich durch sie

bestimmt fühlt."[1]) Diese Sätze, die für diesen Teil nachstehender Untersuchung gewissermaßen leitmotivische Bedeutung haben, sind bezeichnend für die Naturverbundenheit des Meisters und für sein Schaffen: wie tief er in der Natur, im Elementaren wurzelt, dafür ist sein Kunstwerk ein einziger Beweis. Fürwahr „das ewige Leben der Natur, wie es das Menschenherz sympathisch ergreift und in seinen mütterlichen Liebesreigen hineinzieht, es legte dem Dichter die verwandten Bilder und Worte in die eigene Seele; und als nun der Dichtersang zu lauter Musik erscholl, da ward auch dem melodischen Fluß dieselbe Form zu Teil wie dem sinnvollen Gefüge seiner dichterischen Phantasie."[2]) In dieses Gefüge seiner Phantasie gehören auch die großartigen und romantischen Bilder, in denen er von vornherein seine Handlungen gesehen hat — es ist sogar wahrscheinlich, daß sich aus ihnen in vielen Fällen die Musik, ja sogar die Worte erst später ergaben[3]) — jedenfalls ist der Zusammenhang von Szene und der in Dichtung und Musik ausgedrückten Handlung so eng, daß jedes willkürliche Abgehen von den Vorschriften des Meisters diesen Zusammenhang zerreißt, wodurch einer der beiden anderen Faktoren, wenn nicht gar beide, unverständlich oder sinnlos werden, ganz abgesehen davon, daß dann immer ein entzückendes Bild zerstört wird. Denn bis auf ganz wenige Ausnahmen sind es fast immer Landschaftsbilder, und ihre Bedeutsamkeit ist so groß, daß sie gewissermaßen auch da, wo weder die Dichtung noch die Musik auf sie Bezug nimmt, in der Handlung „mitspielen,"[4]) sofern diese nicht überhaupt aus ihnen hervorwächst.

Es gewährt einen eigenen Reiz, diesen oft sehr tief liegenden Zusammenhängen an der Hand der Vorschriften des Meisters und der Partitur nachzugehen. Nicht das Werk kluger Berechnung, wahllos geworden aus metaphysischer Notwendigkeit, sind sie organisch wie die großen Zusammenhänge des Lebens, und das geheime Band zwischen Natur und Seele. Der gefühlte Einklang zwischen Landschaft und einem dazugehörigen Menschentum hat nirgends eine so lebensvolle dramatische Verwendung, eine so poetische, zuweilen bis zur Tragik vertiefte Darstellung gefunden wie im Worttondrama

[1]) Ges. Werke 2. Aufl. IV.

[2]) H. v. Wolzogen, Dramatisch-musikalische Parallelen S. 68. Es wird hier auf dies viel zu wenig gekannte, überaus gedankenreiche und tiefschürfende Werk, das zu dem Besten gehört, was überhaupt über das Wagnerwerk geschrieben ist, ganz besonders aufmerksam gemacht und im allgemeinen darauf hingewiesen, da in Einzelnem sich diese Arbeit vielfach mit ihm berührt.

[3]) Hans Pfitzner, Werk und Wiedergabe S. 283 ff.

[4]) So z. B. die Szenerie des 1. Aufzugs des „Lohengrin", wo es heißt: „Eine Aue am Ufer der Schelde bei Antwerpen: Der Fluß macht dem Hintergrunde zu eine Biegung, sodaß rechts durch einige Bäume der Blick auf ihn unterbrochen wird, und man erst in weiterer Entfernung ihn wiedersehen kann. Im Vordergrunde links sitzt König Heinrich unter einer alten Eiche." Die letztere ist der germanische Gerichtsbaum, wenn man ihn zum Stumpf verstümmelt, verliert er seine Bedeutung in der Handlung. Die Flußbiegung soll daran erinnern, daß der Fluß in die Ferne geht, aus der Lohengrin gekommen ist und in die er wieder zurückkehrt.

Richard Wagners. Seine Handlung wurzelt immer so fest in dem Boden einer bestimmten Landschaft, — im Grunde ist es immer die deutsche — daß sie nur auf diesem sich entfalten kann; aus ihrer Stimmung empfangen die handelnden Personen die Beeinflussung der ihrigen, sei es in gleichem oder entgegengesetztem Sinne, zuweilen in dem Grade, daß ihre Entschlüsse, ihr Handeln durch sie bestimmt wird. Der Hauch der Natur weht überall, auch da, wo ein Bühnenvorgang an sich ihn nicht gerade zu erfordern scheint. Die Tonsymbole aber, die diese Zusammenhänge vermitteln, diese „natürlichen, organisch erwachsenden Formen der aus seiner Seele quellenden musikalischen Sprache"[5]) ermöglichen nicht nur eine psychologische Vertiefung der Handlung, die dem Wortdichter nie und nimmer erreichbar ist, sondern sie decken auch die verborgenen Fäden auf, die sich von der Menschenseele zur Natur ziehen und hauchen dem für sich toten Szenenbilde Leben ein[6]) — ja durch die Musik allein können sogar auf dem Wege der Assoziation Vorstellungen von einem Geschehnis erregt werden, selbst ohne daß ein Bühnenvorgang überhaupt da ist. Dafür als besonders deutliches Beispiel die Einleitung zum 2. Akt der „Walküre". Sie ist noch enger wie das Vorspiel zum ersten Akt des Gewittersturms während der Flucht Siegmunds, zur Handlung gehörig als Darstellung der mühevollen Flucht des Wälsungenpaares „durch Wald und Flur über Fels und Stein." Die Inszenierungsvorschrift zu diesem Akt lautet: „Wildes Felsengebirge. Im Hintergrunde zieht sich von unten her eine Schlucht herauf...," der straff zusammengefaßte Orchestersatz aber wird getragen von dem zu stürmender Bewegung beschleunigten Schwertmotiv: wie oft mag Notung im Gestrüpp und Unterholz des germanischen Waldgebirges Bahn geschafft haben? Der Verfolger — das Hundingsmotiv — läßt sich erst später vernehmen (T. 55, c-moll, Tuben), gegen wen hätte Siegmund das Schwert sonst schwingen sollen? So wird die Orchestersprache hier zur Wiedergabe des Undarstellbaren.

Damit sind wir aber schon mitten in unserem Thema und wenden uns dem ersten Werke zu, das die Naturverbundenheit des Meisters und zugleich die einheitlichste Landschaftsstimmung aufweist, zum „Fliegenden Holländer". Wenn nach einem schönen Wort Hans von Wolzogens E. Th. A. Hoffmanns „Undine" wie eine Seerose aus dem Wasser wächst, so muß man den „Fliegenden Holländer" geradezu als ein meergeborenes Kunstwerk bezeichnen. Wir kennen die Entstehung des Werkes aus dem Naturerlebnis des jungen Wagner. Mit dem ersten Takt der prachtvollen Ouvertüre umfängt uns Seeluft: „Hui, wie pfeifts im Tau!" Darunter, in den chromatischen Gängen der Celli und Kontrabässe, dem Paukenwirbel, das

[5]) H. v. Wolzogen a. a. O.

[6]) Man darf bloß etwa die durchaus poetisch geschaute Landschaft der Rütliszene im „Tell" sich daraufhin vergegenwärtigen: das Szenenbild ist wunderschön und der Dichter hat sich zu dessen Beseelung alle Mühe gegeben, aber Leben vermochte er ihm doch nicht recht zu verleihen — diese Landschaft „tönt" nicht, wie allenthalben im Wortdrama.

grollende Meer, dazwischen grell, herrisch, wie Befehl der Quintenschritt in den Blasinstrumenten. Wüst legt sich die Nacht über das Meer, und das leise, überaus eindrucksvolle Verklingen des Holländer-Motivs erweckt das Gefühl trostloser Menschen- und Gottesferne, bis sich nach einer bedeutsamen Generalpause (Fermate!) aus dem Graus das milde Licht des Erlösungsthemas — ave stella maris! — erhebt. Das ist alles so plastisch, so aus dem Seemannsleben heraus empfunden, als ob der junge Wagner nicht ein paar Wochen, sondern Jahre auf der See zugebracht hätte. Wendet sich die Ouvertüre auch dann mehr andern Vorstellungen zu, die Idee des stürmischen Meers trägt sie doch alle. Der aufgehende Vorhang zeigt dann ein tiefernstes Landschaftsbild:

> „Steiles Felsenufer. Das Meer nimmt den größeren Teil der Bühne ein, weite Aussicht auf dasselbe. Die Felsen im Vordergrunde bilden auf beiden Seiten Schluchten, aus denen die Echos antworten. Finsteres Wetter, heftiger Sturm; zwischen den Felsen selbst verliert der Wind, den man in offener See die Wogen peitschen sieht, seine Macht, nur von Zeit zu Zeit scheint das Heulen des Sturmes herein zu dringen . . ."

und die von Zeit zu Zeit aufgrollenden chromatischen Gänge der Streichinstrumente, die dann rauschend (gr. Orch.) einen Augenblick auf vermindertem Septakkord stehen bleiben, das zweimalige Echo des Seemannsrufs entspricht aufs genaueste der Szene, wie später die abgleitenden Triolen der Streicher dem Nachlassen des Sturms. Daland: „Was hilft's! Geduld, der Sturm läßt nach." Wir bewundern die erstaunliche, nur aus der „Allgewalt des Augenblicks" zu erklärende Sicherheit, mit der der junge Tondichter die lückenlose und lebensvolle Einheit von Dichtung, Musik und Landschaft getroffen hat. Das Meer ist das Lebenselement dieser Menschen, die auch in ihrem Denken und Empfinden alles darauf beziehen mit naiver unbewußter Selbstverständlichkeit. Sie fluchen über seine Tücke, Gewitter und Sturm, turmhohe Flut, Klippen und böser Strand sind die in ihren Liedern vorherrschenden Vorstellungen; sie bitten den Südwind um günstige Fahrt, die uns auch die Musik am Schluß des ersten Akts und im Vorspiel zum zweiten vergegenständlicht; der Atem des Meeres dringt in ihre Hütten: wie er in Sentas Ballade weht, in deren Orchesterpart wir noch einmal den Sturm der Ouvertüre erleben, so formt er auch im Munde der Mädchen das „Summ und brumm, du gutes Rädchen!" nach dem „Ho-he!"-Rufe ihrer Liebsten draußen auf See und läßt sie, in Parallele zu der Bitte dieser an den Südwind, ihr Spinnrad anreden: „Ach gäbst du Wind —".[7])

[7]) Die Lieder haben echten Volksliedcharakter: man beachte bloß die häufige Wiederholung ein und desselben Melodietons in beiden. Auch der Matrosenchor im 3. Akt ist so einfach, frisch und derb, daß Max Koch mit seiner Vermutung, „es mögen darin die Matrosenlieder nachtönen, die beim wärmenden Punsch in der alten norwegischen Mühle auf Hiro erklungen sind" gewiß Recht hat.

Dieser unbewußt-selbstverständlichen, durch keinerlei Reflexion belasteten Harmonie zwischen der Seele einfacher Menschen und der sie umgebenden Natur begegnen wir in den Werken des Meisters noch anderwärts: im „Tannhäuser" verwandelt sich im ersten Akt plötzlich die Szene in ein schönes Tal mit der Wartburg im Hintergrunde; blauer Himmel, heitere Sonnenbeleuchtung, ein Muttergottesbild, Herdenglocken, ein junger Hirt — kurz es wird uns nach der sinnenschwülen Szenerie des Venusbergs ein so entzückendes Idyll einer deutschen Frühlingslandschaft hingezaubert, „so bewältigend, frisch, heiter, daß es dem Dichter und Musiker gestattet sein darf, die Zuschauer eine geraume Weile ihrem Eindrucke zu überlassen", und zweifellos hat der Musiker einen ganz besonderen Anteil an der vom Meister beabsichtigten und auch erreichten Wirkung: das einfache Liedchen des Hirten, sein harmos fröhliches Gedudel auf der Schalmei sind der Widerklang der Landschaftsstimmung in seiner Seele, sind ganz Natur, wie andererseits die singenden Pilger, der Klang der Jagdhörner ebenfalls durchaus in das liebliche Bild gehören, das das Herz Tannhäusers mit reinstem Glücksgefühl erfüllen muß.

Die gleiche reine und beziehungslose Freude an der schönen Natur jauchzt uns in der ersten Szene des dritten Aktes des „Parsifal" entgegen bei Gurnemanz Ausruf:

Auf, Kundry, auf, der Winter floh und Lenz ist da!
Erwache, erwache dem Lenz!

Hier hat der Dichter die poetische, gefühlsmäßige Auswertung des Begriffs ganz der Musik überlassen: unvermittelt und nur hier erscheinend blüht im Orchester ein Jubelklang auf, um ebenso rasch wieder zu verschwinden — der Ausdruck des in dem Gemüte des Greises im Augenblick aufwallenden Wonne, geboren aus der Frühlingsstimmung der lieblichen Landschaft. Auch Parsifals ernste Seele scheint davon berührt: die vier Takte, die zu seinen Worten:

Da dieses Waldes Rauschen wieder ich vernehme

erklingen, sind von traulicher Schönheit und deuten mit ihren beiden Vorhaltsakkorden, wenn auch nur hauchleise, auf das vorhin genannte Lenzthema, das seinerseits dem vorgeschriebenen Landschaftsbilde:

> Freie anmutige Frühlingsgegend mit nach dem Hintergrunde zu sanft ansteigender Blumenaue. Den Vordergrund nimmt der Saum des Waldes ein, der sich nach rechts zu ausdehnt. Im Vordergrunde, an der Waldseite ein Quell

unmittelbar zu entsprießen scheint: es fehlt nur noch, daß wir die Lerchen darüber aufsteigen sehen. — Wenn dann etwas später — um szenisch eng bei einander liegendes nicht auseinander zu reißen — Parsifal sich von seiner weihevollen, religiös erregten Stimmung zum bewußten Erkennen des Friedens der im Morgenlicht ruhenden Natur wendet:

„Wie dünkt mich doch die Aue heut so schön!
Wohl traf ich Wunderblumen an,
Die bis zum Haupte süchtig mich umrankten,
Doch sah ich nie so mild und zart
Die Halme, Blüten und Blumen,
Noch duftete All so kindisch hold
Und sprach so lieblich traut zu mir?"

so ist das ein psychologisch sehr feiner Zug, daß der Meister den aus „der Irrnis und der Leide Pfade" zum Seelenfrieden gelangten Parsifal erst jetzt, nach der Taufe Kundrys, seiner ersten Erlösertat, die Schönheit der Landschaft wahrnehmen läßt. Darum aber ist auch ihre musikalische Deutung ganz anders gestaltet als vorhin, und die wundermilde Musik — Saiteninstrumente mit Dämpfung, darüber das Melos, zunächst von der Hoboe, dann der Klarinette getragen — ist der Ausdruck der Spiegelung einer frohen Naturstimmung in der Seele des erlösten Menschen, d. h. das eigene feierliche Empfinden, das er an besonnten Feiertagen in jene zu legen geneigt ist.

„Das ist Charfreitagszauber, Herr!"

lautet darum auch die dann im Sinne der christlichen Mystik erläuterte Antwort des greisen Gralshüters.

Nach dieser Einschaltung eines höchst subjektiven und beziehungsvollen Naturerlebens noch einmal zurück zu den übrigen Szenen, in denen Landschaft und Naturstimmung von den handelnden Personen noch nicht in bewußtem Zusammenhange zu ihren persönlichen Stimmungen gefühlt werden, immerhin aber diese bis zu einem gewissen Grade bedingen oder beeinflussen, ohne daß ihrerseits damit die Absicht auf eine bestimmte Gedankenrichtung verbunden wäre. Freilich, eine ganz scharfe Grenze zwischen wunschloser Naturfreude in naivem Genießen und einer mehr oder weniger beziehungsreichen Anschauung wird nicht immer zu ziehen sein, da oft beides in einander übergeht, bis dann doch irgendwie entweder die gefühlsangleichende Kraft der Landschaftsstimmung oder die gefühlsumwandelnde deutlich erkennbar wird. — Fast noch Natur an sich, sozusagen ungetrübteste Einheit zwischen ihr und dem Menschen, haben wir in jener unsagbar schönen Waldszene im zweiten Akt des „Siegfried", wo sich nach dem Abgang Mimes das Wälsungenkind behaglich unter der Linde ausstreckt: zunächst ein leises Bewußtwerden — ähnlich wie vorhin bei Parsifal — der Schönheit des Waldes, als ob er nunmehr mit geschärften Sinnen die Natur anschaute:

„Nun erst gefällt mir der frische Wald,
Nun erst lacht mir der lustige Tag."

Dann aber spinnt das sonnendurchleuchtete Weben seine Seele ein in sinnende Träumerei. Und dem leisen Rauschen und Flüstern der gedämpften Saiteninstrumente enttaucht gleich einer holden Gestalt eine wundersüße Melodie von zartester Schönheit, zuerst von der Klarinette, dann von der

Bratsche vorgetragen, die Stimme des Waldes, die dem Träumenden singt, was ihn bewegt, und Siegfried hebt an:

„Wie sah meine Mutter wohl aus?"

Das ist so deutsch, das ist so tiefgefühlt, daß hier die Sprache und der Begriff zu arm erscheinen und nur stammeln können: in dem Rauschen eines Waldes streift das Wälsungenkind ein Hauch vom Wälsungenleid, das Siegfried nicht kennt, ein Gruß seiner Mutter, die er nie gesehen, deren Gedenken aber seinen Sinn erfüllt. Hier gilt wieder, wie so oft gegenüber dem Kunstwerk Richard Wagners das Goethewort: „Gefühl ist alles, Name ist Schall und Rauch". Indem der Meister das Wälsungenthema durch eine leise Veränderung seiner Gestalt und seines Klanges [8]) dem Waldweben und den Gedanken Siegfrieds eint, vertieft er es zugleich zum symbolischen Ausdruck eines Alleinheitsgefühles, dessen nur ein seelisch ganz ungebrochenes Menschenkind, wie Siegfried es ist, fähig wäre. Wie das Meer zum fliegenden Holländer, so gehört zu diesem Siegfried der Wald, was in seinen Gedankenkreis tritt, bezieht er auf den Wald und dessen Leben, ja zum Wald weitet sich Mimes finstere Höhle, wenn Siegfried erzählt:

„Es sangen die Vöglein so selig im Lenz"

und wir vermeinen fürwahr das ganze sonnenfrohe, flatternde und jubilierende Leben bei dem abwechselnd durch Flöte, Hoboe, Klarinette und Englisch Horn zwitschernden Sechzehntel-Motiv nicht bloß zu hören sondern sogar zu sehen, wie es von Ast zu Ast fliegt. Unterstützt wird unsere Einbildungskraft hier allerdings durch den Blick in das Waldesdickicht, den uns der Eingang der Höhle gestattet. Aber auch wo eine solche Unterstützung durch das Auge fehlt, in den Meistersingern, ist die vorstellende Kraft der Musik so stark, daß wir den Hauch der umgebenden Landschaft, von der wir mit Ausnahme der Festwiese [9]) nichts zu sehen bekommen, auch in den engen Gassen der alten Reichsstadt — sie ist ja noch so klein — verspüren und zwar durch die Eindringlichkeit von Wort und Ton: er tönt als Jubel in dem Sang der Lehrbuben: „Johannistag, Johannistag", er schwingt in dem Johannistagsmotiv, das wie ein Hauch von Heuduft und Rosen das ganze Werk mit Sommerstimmung durchzieht, er erfüllt in den Gesängen Walthers den Kirchenraum und verstört in der Allgewalt einer wahrhaft landschaftsentsprossenen Kunst —

[8]) Wo es zuerst auftritt, in der Walküre I,1, wird es von Cello und Kontrabaß, also von Instrumenten mit dunkler Klangfarbe getragen, darüber, von Bratsche und Violine ein Bruchstück des Sieglindenmotivs. (Kl. Partitur Schott S. 39.)

[9]) In Provinztheatern nimmt man sich nicht die Mühe, sie auch als solche darzustellen, d. h. grün. Was das für ein reizendes Bild gibt, der Sonnenglanz auf der grünen Fläche, das erfuhr ich einmal im Charlottenburger Opernhaus. Das war ein richtiges Stückchen froher Natur, wenn auch ein bescheidenes, mit frohen Menschenkindern darauf. Dazu paßte auch der reizende Ländler mit seinem hüpfenden Rhythmus, ein echter Volkstanz, bestimmt für die Wiese, deren Unebenheiten den Schleifwalzer des Tanzsaals nicht recht gestatten.

Es klang so alt und war doch so neu
Wie Vogelsang im blühenden Mai —

Hans Sachs den selbstsicheren Sinn. Wie die Erzählung Siegfrieds die Höhle zum Wald wandelt, so erscheint, wenn Walther erzählt: „Am stillen Herd —" vor unserm inneren Auge das liebliche Frankenland mit seinen Burgen und ihrem ritterlichen Leben, seinen Waldhöhen, und in dem unwirsch hingestrichenen Terzquartsextakkord hinter „eingeschneit", spüren wir etwas von dem Unmut über den verhaßten Winter — „wach ich die wîle, so hân ich sîn nît" singt der von der Vogelweide einmal —, dem auch dann später unser Junker Ausdruck verleiht: „In einer Dornenhecken —", allerdings hier in doppeldeutigem Sinne. Und wie in den Klangwellen des Werbegesangs mit seiner süßen Melodik die ganze Wonne des deutschen Frühlings über uns zusammenschlägt, so dringt sie auch in die Werkstatt des prachtvollen Schusterpoeten, des Mannes, der sich nicht Rat weiß. Hans Sachs ist in tiefster Seele erregt und wendet sich in seiner unmutvollen Stimmung an die umgebende Natur, die in ebenso sinniger wie wirklichkeitsnaher Weise in dem vor seiner Tür schattenden Fliederbaum zusammengefaßt ist.[10]) Da beginnt über dem leisen Schüttern der Celli noch einmal das Frühlingswogen aus Walthers Werbesang (Hörner-Terzen), und aus dem Duft der Fliederblüten quillt dem Sinnenden allgemach wohlige Beruhigung in seine Seele: Die Natur spricht zu ihm, ihn freundlich mahnend, daß auch er ein Dichter sei; und Sachs beginnt:

„Wie duftet doch der Flieder
So mild, so stark, so voll,
Mir löst es weich die Glieder,
Will, daß ich was sagen soll."

Gewinnt auch noch einmal einen Augenblick der Unmut Gewalt über ihn, so findet der edle Mann sich doch bald wieder, und seine Verärgerung über „den Junker Hochmut" in dem Gespräch mit Evchen ist vielmehr nur gespielt, um sie noch mehr zum Bekenntnis zu reizen. Aus dieser Stimmung heraus wird er zum Hüter des Glücks der beiden jungen Menschenkinder, denen seine ganze Liebe gehört, als dann die Wogen der nunmehr beginnenden Verwirrung der Johannisnacht über ihnen zusammenschlagen. Wie unvergleichlich ist doch die Kunst dieses Meisterwerks dichterischer und musikalischer Komposition, die über eine an sich durchaus nicht poetische Szenerie — eine enge Stadtgasse — und eine bis zur handgreiflichsten Derbheit realistische

[10]) Vor Pogners Haus steht noch „eine dickstämmige Linde; grünes Gesträuch umgibt sie am Fuße, vor welchem auch eine Steinbank angebracht ist". Letzteres soll nur zur Verdeckung Walthers dienen, die Musik nimmt darum auf sie nicht Bezug. In Breslau wird neuerdings eine Art Laube aufgebaut, die eine vertrackte Ähnlichkeit mit einem dörflichen Backofen hat. Den Fliederstrauch aber hat, ebendort, der „schöpferische Spielleiter" sozusagen am Spalier gezogen, d. h. man sieht nur über der Tür, fast unter das Dach geklemmt, eine dürftige grüne Ranke mit einigen weißen Büscheln, unter der Hans Sachs sein Tischchen verschiedentlich heraus- und hineinträgt!

Handlung den ganzen Zauber einer holden, geheimnisvollen Naturstimmung legt und damit eine künstlerische Einheit bewirkt, in der alle Vorgänge schließlich in die Sphäre der Unwirklichkeit eines Traumerlebens, eines richtigen „Sommernachtstraumes" erhoben scheinen. — Es ist allmählich ganz finster geworden; der Nachtwächter beginnt seine Runde, dessen Horn das Ges in dem Fortissimo-Schluß des Orchesters lange und stark aushält. Auf diesem Ges, in enharmonischer Verwandlung als Fis von den Hörnern aufgenommen und als zarter Orgelpunkt gehalten, erblüht nun ein Thema von hinreißender Schönheit: im duftigsten Sordino der Streichinstrumente ergießt sich der nie ausgesungene Zauber der deutschen Mittsommernacht über die Szene, so süß und zwingend, daß sich ihm auch die Menschen in den Gassen der Stadt nicht entziehen können: wie dieser Stimmungszauber die Erregung Walthers zurückebben macht,[11]) so beeinflußt er in entscheidender Weise auch Evchens Gemüt — oder würde das wohlerzogene, wohlbehütete Bürgerkind, das sich in den Straßen seiner Vaterstadt nicht einmal gut auskennt, bei hell lichtem Tag in den bedenklichen Schritt einer Entführung gewilligt haben? Die weiche Nachtstimmung aber löst alle Hemmungen in der Mädchenseele, und dieser Vorgang wird in wundervoller Psychologie in der Musik gedeutet: vom 13. Takt an, bei der Frage Walthers: „Du fliehst?" und Evchens darauf folgender Antwort: „Muß ich nicht?" u.s.w. geht das Sommernachtsmotiv organisch über in ein aus der Liebesmelodie Walthers gebildetes Motiv, das von der Klarinette, vom 6. Takt vom Horn geführt, über dem leisen Schüttern der Violinen und Bratschen die zärtliche Wärme der seligen Hingegebenheit des „tör'gen Kindes" ausstrahlt und zugleich aber die Nachtstimmung festhält, in deren Bann das in die Enge gedrängte Paar schließlich wie traumverfangen die seltsamen Vorgänge der Gasse abspielen sieht:

Walther: Welch toller Spuk! Mich dünkts ein Traum:
Den Singstuhl, scheints, verließ ich kaum.

Eva: Die Schläf' umwebt's mir wie ein Wahn:
ob's Heil, ob Unheil, was ich ahn'?

Aber auch wir sind ganz diesem Banne verfallen, wenn die auf ihrem Höhepunkt angelangte tolle Verwirrung bei dem Ton des Nachtwächterhorns und den Wassergüssen aus den Fenstern der erwachenden Häuser[12]) wie weggeblasen verschwindet, während das Sommernachtsmotiv nunmehr in der Klangfülle des großen Orchesters erstrahlend die siegreiche Gewalt der Johannisnacht versinnbildlicht, die auch dem verdutzten Nachtwächter zum Bewußtsein gekommen zu sein scheint, so daß er nur „mit leise bebender Stimme" sein Sprüchlein absingen kann: war der Lärm, den er eben noch gehört hat, etwa gar Spuk?

[11]) Nur in diesem Sinne und über diesen kleinen psychologischen Umweg hat die Bezeichnung des Sommernachtsmotivs als „Beruhigungsmotiv" ihre Berechtigung.

[12]) Auch sie fangen nach einer feinen Bemerkung Pfitzners an „mitzuspielen".

„Da tritt der Vollmond hervor und scheint hell
in die Gasse hinein",

und mit seinem Silberlicht flutet über die stille Stadt wieder die süße Johannisnachtstimmung. Dann flattern, wie neckische Geisterchen, die kichernd vorüberrauschen, noch einmal die Ständchenquarten in der Flöte auf („Prügelmotiv"),[13]) um in der Tiefe zu verschwinden, wo das Fagott die Fortsetzung übernimmt; darauf ertönt von der Klarinette in tiefster Lage in waldschratmäßigem Blöken das Thema des Ständchens, das pianissimo, in spottendem Zögern noch einmal vom Fagott gebracht wird, worauf uns der dröhnende Schlußakkard — ein Schlag unter Lachen auf die Schulter — in die Gegenwart zurückreißt.

Schier verwundert möchten auch wir uns die Augen reiben. War das Wirklichkeit oder am Ende doch Sommernachtstraum und Spuk? „Gott weiß, wie das geschah?" — Mit sammetweicher Berührung streift uns ein leiser Hauch des deutschen Mythos:

Ein Kobold half wohl da: —
Ein Glühwurm fand sein Weibchen nicht
Der hat den Schaden angericht'
Der Flieder war's: — Johannisnacht!"

so deutet Hans Sachs die Geschehnisse der Nacht, als er am folgenden Morgen

[13]) Das bedenkliche Schütteln zünftiger Köpfe und Zöpfe unter mißbilligenden „Hem-Hem's" über die Verwendung der Fuge in der Prügelszene beweist eigentlich nur, daß jene Nörgler — sie brauchen dabei noch gar nicht böswillig gewesen zu sein — weder genügend Humor noch genügend Logik im eigenen Leibe gehabt haben, um den köstlichen Humor der „immanenten" Logik der Gestaltung dieser Szene zu erkennen. Die Fuge ist bekanntlich die Form der unerbittlichen musikalischen Logik — daher die Bezeichnung „strenger Stil" — der Bühnenvorgang nun drängt ebenso unerbittlich zur Rauferei:

Und wills der Wahn gesegnen,
Dann muß es Prügel regnen!

Es muß! Das „Thema" dazu bildet Beckmesser mit seinem Ständchen, die Gesellen und Lehrbuben mit ihren Knitteln bilden den „Kontrapunkt", — den seinigen schreibt David dem vermeintlichen Nebenbuhler schlankweg auf den Rücken, zum Schluß, in der „Engführung" geben die Weiber von oben her ihren Segen dazu. Wenn nun der Meister die musikalische Gestaltung des grotesk-komischen aber durchaus logisch sich entwickelnden Bühnenvorgangs in einer Fuge gibt, einer siebzehnstimmigen Fuge, die sich aus den Klimperquarten des Ständchens entwickelt, nach allen Regeln des Kontrapunkts gebaut, mit Engführung und Orgelpunkt und überdies mit dem Ständchenmotiv des nach Strich und Faden verhauenen Beckmessers als Cantus firmus — ja ist das nicht eine genialste Eingebung eines geradezu göttlichen Humors, der die Logik des dramatischen Geschehens in die strenge Form der musikalischen Logik umsetzt? Beiläufig hier noch eine sozusagen volkskundliche Bemerkung zu dem Vorwurf der „unglaublichen Roheit" der Prügelei, der dem Meister von seinen Gegnern — darunter auch Bitter — gemacht worden ist. Es ist ja nicht gerade schön, aber es ist einmal so, besonders in süddeutschen Landen: wenn die Stimmung ihren Höhepunkt erreicht hat, wird leicht gern „geraaft": man denke an die großartig komische „Schlacht am Hohenstaufen" in W. Raabes „Christoph Pechlin", das klassische Seitenstück zu der Prügelei in den „Meistersingern". Richard Wagner hat eben sein deutsches Volk besser gekannt als all die keifenden Kläffer und ebenso logisch wie psychologisch richtig gehandelt, wenn er in einem Werke, das wie *kein anderes* die *ganze* Wesenheit unseres Volkes in ihrer Tiefe erfaßt, auch diesen letzten und sicher nicht schlechtesten Wesenszug zur Geltung bringt — handelt es sich dabei doch schließlich um die Bekundung germanischer Kampfesfreude.

in seinem Sinnen sie noch einmal erlebt mit der gestaltenden Anschauungskraft des echten Poeten, vermöge der sie in seinem Geiste „zu einem zarten Traum von geheimnisvollem Naturleben, von der spukhaft aus dem Nachtzauber in die Gemütstiefe hinübergreifenden Geistergewalt" werden.[14]) Dann aber, mit dem Tonartenwechsel auf dem Dominantseptakkord von C, klingt wie ein Aufatmen von seinem Munde:

Nun aber kam Johannistag!

Alle aus der Nacht herüberschattenden schweren Wahn-Gedanken verflüchtigen sich in seinem edlen Entschluß, den Wahn fein zu lenken, „ein edler Werk zu tun". Daß die Gegenwart ihn ganz wieder hat, bedeutet uns das im lichten C-dur erscheinende Johannistagsmotiv, der Ausdruck „der befriedeten Bewegung des Lebens, die sich aus der fröhlichen Natur her im teilnehmenden Menschengemüt spiegelt",[15]) und der er sich nunmehr ausschließlich zuwendet.

In diesen Zusammenhang gehört auch die Stelle aus dem ersten Aufzug des „Parsifal"", wo Amfortas ins Bad getragen wird und einen Augenblick um Rast bittend, sich der Einwirkung der Natur auf das Gemüt überläßt:

Nach wilder Schmerzensnacht
nun Waldesmorgenpracht!,

deren Frische ihm lindernd wohltut. So unterscheidet sich auch das diese Worte begleitende Stimmungsmotiv, das von wundervoller Milde ist, als Ausdruck einer Amfortas eigenen Naturempfindung von den andern, schon behandelten Naturstimmungsthemen dieses Werks.

Wo sich im Wagner-Werk sonst noch bewußt empfundene Beziehungen der Seele der handelnden Personen auf Natur und Landschaft finden, wirken sie stimmungssteigernd, sei es daß Natur und Mensch von vornherein im Einklang stehen, sei es, daß der Mensch für eine gegensätzliche Stimmung aus ihr neue Nahrung gewinnt, indem eben das Bewußtwerden des Gegensatzes das erregende Moment wird. Das erstere

[14]) Hans von Wolzogen, Musikalisch-dramatische Parallelen S. 36. Der ganze Teil, in dem uns die Sprache des Orchesters mitteilt, wie Hans Sachs die Nachtszene noch einmal im Geiste durchlebt, ist ein Wunder für sich in dem Wunder der Partitur: zunächst die Erinnerung an die durch sein Ziehen „an des Wahnes Faden" hervorgerufene Prügelei, dann bei einer Generalpause das versonnene „Gott weiß, wie das geschah?" und darauf über zartesten Harfenarpeggien das süße Traumsommernacht-Motiv, in dessen letzte Takte die Ständchenmelodie (A-Klarinette) hineinklingt. Der lieblichen poetischen Deutung des ursächlichen Zusammenhangs entspricht das entzückende Filigran der Instrumentierung, in der darauf das Prügelmotiv erscheint; erst im hauchzarten Staccato der Hoboe zu dem leisen Schwirren in den zweiten Geigen und Bratschen, dann in der Harfe in hohen Lagen. So webten, in der wachen Dichterphantasie des Schusters, die Geister der Johannisnacht, Kobold und Glühwürmchen, des Wahnes Fäden zum unentwirrbaren Gespinnst, das sie den törichten Menschenkindern über das Haupt warfen, sodaß sie wie toll und blind zu rasen beginnen. Alle holde Poesie, mit der eine Dichterseele selbst einen an sich trivialen Vorgang zu verklären vermag, offenbart sich in dem unsagbaren Klangreiz dieser Takte.

[15]) Hans von Wolzogen a. a. O. S. 32.

ist der Fall in fast allen Nachtszenen. Im dritten Akt des „Tannhäuser" haben wir die gleiche Landschaft wie im ersten,

„nur in herbstlicher Färbung. Der Tag neigt sich zum Abend"

und vor dem Muttergottesbilde Elisabeth auf den Knien im Gebet statt des fröhlichen Hirtenknaben. Die Stimmung ist schwermütig, aber nicht trostlos, Herbst bedeutet keinen Abschluß für immer ebenso wenig wie der Tod, und so weisen die feierlichen Akkorde des Nachspiels von Elisabeths Gebet (Flöten, Oboen, Klarinetten), das übrigens auch in Dur gehalten ist, nach oben: „So führst du in die Lande, wo ewig strahlt dein Stern" — die Erinnerung an diese Worte ruft uns die das stumme Spiel Wolframs begleitende Musik zurück. Und wie im Dunkel des kurzen Abends die Landschaft versinkt und es in ergreifendem Ausdruck von Wolframs Lippen ertönt:

„Wie Todesahnen Dämm'rung deckt die Lande"

erflimmert im Tremolo der Geigen das Licht des holden Sterns, dem Wolframs entsagende Liebe ihre letzten Grüße an die dem Tal der Erden entschwebende Seele Elisabeths aufträgt. Herbst außen und Herst innen — verwelkt alle Glückshoffnungen dieser Beiden. Mit den letzten Takten des Nachspiels, die sich fast nur in dissonierenden Fortschreitungen bewegen, scheint alles Leid erloschen: „Es ist gänzlich Nacht geworden" heißt es zu Anfang der nächsten Szene.

Zur Nacht aber, und namentlich wenn sich mit ihr seelische Düsternis vereint, gehört das Gefühl der Verlassenheit. Von ihm erfüllt ist der, wie er meint, unerlöst von seiner Romfahrt zurückkehrende Tannhäuser, und der dumpfe Klang der gestopften Hörner (Oktaven), die kurze chromatische Figur in den Streichinstrumenten (ebenfalls unisono) sind ein schauriges Symbol der Finsternis in ihm und um ihn. Unter der Verkündigung seiner Erlösung aber stirbt er, während Morgenrot die Szene zu erhellen beginnt. Wie unendlich beziehungstief ist das doch wieder!

Zwei Stimmungsparallelen in Nacht und Verlassenheit, getragen von seelischer Spannung ohnegleichen, sind dann noch die erste Szene des zweiten Aktes des „Lohengrin" und die dritte Szene des dritten Aktes der „Götterdämmerung". Die hochbedeutsame Stimmungsmusik — Einleitung kann man nicht sagen, da der Vorhang gleich mit dem Paukenwirbel aufgeht — mit ihrer düsteren Cello-Kantilene und den fast nur aus verminderten Septakkorden bestehenden Harmonien zu Anfang des zweiten Lohengrinakts malt an sich schon eine Finsternis, gegenüber der die aus dem Pallas tönenden Fanfaren wie Lichtstrahlen wirken;[17] sie läßt uns aber zugleich auch ahnen, daß in dieser Nacht aus der finsteren Seele der beiden

[16]) H. v. Wolzogen, Musikalisch-dramatische Parallelen a. a. O. S. 147.
[17]) Anders H. v. Wolzogen a. a. O. S. 100.

Geächteten haßgeborenes Verderben bereits nach dem Glücke der Unschuldigen greift:

Der Rache Geist sei nun beschworen
In meines Busens wilder Nacht,

so klingt es in drohendem Unisono am Schluß ihrer Zwiesprache aus dem Munde Telramunds und seines Weibes.

Gebiert hier die Nacht ein Unheil, so bringt sie es in der erwähnten Szene der Götterdämmerung. Die Totenklage des Orchestersatzes verklingt, die Nebel, die die Szene verhüllt halten, verteilen sich, bis endlich die Halle der Gibichungen, wie im ersten Aufzug, erkennbar hervortritt.

„Es ist Nacht, der Mondschein spiegelt sich im Rhein".

Dies an sich schon überaus stimmungsvolle Szenenbild erhält aber durch die Musik eines „tönenden Schweigens" den Charakter einer geradezu beängstigenden Stille, in der das Einsamkeitsgefühl Gutrunens sich mehr und mehr zur Ahnung eines über sie hereinbrechenden Unheils verdichtet: Auf ihre schlimmen Träume, die ihr den Schlaf störten, deutet das harmonisch verzerrte Bruchstück von Siegfrieds Horn im Orchester, nicht mehr auf der Bühne, denn wir wissen, daß bereits der Fluch über ihr ist.[18])

„War das sein Horn?"

Mit dieser Frage wiederholt in die Stille hineinlauschend, die durch Generalpausen im Orchester immer drückender wird, muß sich Gutrune selbst die bange Antwort „Nein" geben — auch Brünnhild ist nicht daheim.

Leer das Gemach!

— und der fern her (auf der Bühne) erklingende Hornruf ist nicht der Siegfrieds:

„Öd' alles!" —

Kurz hier geht der Dichter in der Häufung düsterer Stimmungsmomente fast bis an die Grenze des Ertragbaren; man möchte selbst den Atem anhalten und empfindet daher den 4 Takte später einsetzenden Ruf Hagens, so drohend er auch klingt, als eine Entspannung von dem lastenden Druck unheilschwangerer nächtlicher Stille und seelischer Angst und Verlassenheit.[19])

Gegenüber diesen sozusagen unter dramatischer Hochspannung stehenden Nachtbildern versetzen uns die Nachtszenen im dritten Akt des „Lohengrin" und im ersten der „Walküre" in eine freundliche Gefühlssphäre reichsten lyrischen Charakters. Die erstere, die im Brautgemach spielt, ist im Bau des Dramas ein Seitenstück zu den schon besprochenen zwischen Friedrich und Ortrud — nur die Gefühls- und Stimmungsinhalte sind gegensätzlich; sie

[18]) Darum auch die Verbindung von Fluchmotiv (Baßtrompete) und Gutrunenmotiv (2. Violine und Fagott) übereinander vor dem Heraustreten Gutrunens.

[19]) Es kennzeichnet den geborenen Dramatiker, daß diese Entspannung zugleich eine neue dramatische Spannung, aber nach einer andern Richtung hin bedeutet, d. h. er läßt unser dramatisches Interesse nicht einen Augenblick erlahmen: was wird nun geschehen, wenn der Zug mit der Leiche Siegfrieds kommt?

ist aber zugleich auch eine Parallele zur zweiten: beide spielen zwischen Liebenden in einem Gemache, in das die Natur hineindringt, gewissermaßen von ihnen selbst herbeigerufen, zu Hilf und Rat, in seliger Entzückung. In der Brautgemachsszene heißt die Vorschrift:

„Lohengrin umfaßt Elsa freundlich und deutet durch das offene Fenster auf den Blumengarten",

von dem offenbar etwas zu sehen sein soll und kann, da das Schloß ganz flach gelegen ist, sonst würde sich der Meister den „Blumengarten" wohl gespart haben, aus dem — zunächst in den Triolen der Holzbläser, dann beim Einsetzen der Singstimme in den Streichinstrumenten — die „holden Düfte" hereinquellen, die Lohengrin in seinem milden Verweis an Elsa in vergleichende Beziehung setzt zu dem Zauber, der ihn mit ihr verbindet.

Fast genau so liegt die Sache in der Schlußszene des ersten Walkürenaktes, der in dem Hause Hundings spielt. Die Inszenierungsvorschrift enthält keine Landschaftsandeutung, aber der eintretende „Siegmund hält einen Augenblick den Riegel in der Hand und

überblickt den Wohnraum".

Damit kann uns ein flüchtiger Blick in die Landschaft gewährt werden. Daß das Hundingshaus einsam gelegen ist — entsprechend der Vorliebe der Germanen für Einzelsiedlung — geht aus Hundings Worten hervor:

Wendest von hier du nach Westen den Schritt,
In Höfen reich hausen dort Sippen,
Die Hundings Ehre behüten,

aber kahl liegt es darum sicher nicht da: dem würde die Bemerkung, bei dem Aufspringen der großen Tür, widersprechen:

„Außen herrliche Frühlingsnacht; der Vollmond leuchtet herein" usw.

Dem widerspricht auch die ganze musikalische und dichterische Gestaltung der Szene. Denn für den Begriff „herrliche Frühlingsnacht" genügt doch nicht allein das Mondlicht; etwas Landschaft, wenigstens Baum und Strauch verlangen wir doch dabei, dem aber entspricht die Musik in jedem Takt. Wie Mondesglanz auf regenfeuchten Blättern funkeln die Harfengänge beim Aufspringen der Tür, das Rauschen leise sich rührender Zweige tönt in dem anmutigen Bewegungsmotiv des Sordino der Violinen, das an Stelle der eintönigen Triolen (2. Violine und Bratschen) des Vorspiels getreten ist, während das stoßende Sturmmotiv zur sanften Cellomelodie sich gewandelt hat.[20]) Solchem Mondnachtszauber entnimmt Siegmunds glückselig-erregte Seele die Bilder und Vergleiche und vor allem die Stimmung seines wunder-

[20]) Das prachtvoll „realistische" Vorspiel ist selbst schon ein Stück Natur, ein Frühlingssturm, der mit Regenrauschen, mit Blitz und Donnerschlag über „Wald und Wiese, Haide und Hain" fährt und gehört aufs engste zur Handlung, insofern er die Flucht Siegmunds begleitet: „Gewitterbrunst brach meinen Leib" berichtet er.

herrlichen Lenz- und Liebeslieds; oder mit anderen Worten: die Naturstimmung in ihrer weichen Schönheit steigert sein mitschwingendes Empfinden bis zu dem Punkte, wo es sich in einer der Naturstimmung entsprechenden Art dichterisch entladen muß. Auch Sieglinde erliegt dem zwiefachen Zauber und beginnt in überschwänglichem Gefühlsausdruck in gleicher Vorstellungsrichtung:

Du bist der Lenz, nach dem ich verlangte
in frostiger Winters Frist!

Fürwahr, wenn „der Minne Zauber" das Paar „entzückte" zum Vergehen gegen Frickas Gesetz, so hat — und das ist psychologisch durchaus begründet — auch der Zauber der Frühlingsmondnacht seinen Anteil daran: denn die musikalische Beseelung der Dichterworte vollends, mit ihrem nicht auszusagenden Klangzauber,[21]) stellt die Handlung wie unter den Zwang eines metaphysischen Müssens bei diesem Paare,

das liebend einte der Lenz.

In „Oper und Drama" aber hieß es: „Gerade das vollste Verständnis der Natur ermöglicht es erst dem Dichter, ihre Erscheinungen in wunderhafter Gestaltung uns vorzuführen, denn nur in dieser Gestaltung werden sie als Bedingungen gesteigerter menschlicher Handlungen uns verständlich".....

So stark wie hier sind die zum Bewußtsein gewordenen Beziehungen zwischen Natur und Seele nirgends wieder betont, obgleich wir von jenen szenisch eigentlich nur eine Andeutung erhalten, nur den zweiten Akt von „Tristan und Isolde", die wunderbarste Nachtszene, die je geschrieben ward, können wir daneben stellen. Wenn sie bezüglich des dramatischen Zusammenhangs jener beiden Faktoren die Schlußszene der Walküre auch nicht erreichen konnte — aus Gründen stofflicher Art und wegen der ganz anderen Gestaltung der Charaktere — an dichterisch-musikalischer Schönheit, an Stimmungsgehalt ist sie das Reichste und Tiefempfundenste, was je dieser Art ein Genius ersann. An der über alle Beschreibung uns ergreifenden Wirkung hat die Natur auch hier ihren Anteil, zumal die Handlung in sichtbaren Zusammenhang mit ihr gesetzt ist. Schon die stimmungstrunkene Einleitung mit ihren flüsternden Geigenfiguren, dem wundersamen Cellogesang und dem weiten Melodiebogen des Motivs der Hoffnungsfreude hat so viel Ahnungsvolles, wie wir es nur in unmittelbarster Einführung in die Natur empfinden, wenn im Schweigen der Nacht unruhig die Sehnsucht aufsteht. Der sich öffnende Vorhang zeigt dann

[21]) Beschreiben läßt sich so etwas nicht und kein Klavierauszug, auch der beste nicht, kann hier wie überhaupt bei Wagner eine annähernd richtige Vorstellung der Klangwirkung geben; ich muß mich also bescheiden und hier wie im allgemeinen auf die Partitur verweisen. (Kl.Part. Schott I S. 144 ff.)

„Garten mit hohen Bäumen vor dem Gemach Isoldes, zu welchem, seitwärts gelegen, Stufen hinaufführen. Helle, anmutige Sommernacht."

Musikalisch beherrscht die Szene zunächst der Hörnerklang der sich mehr und mehr entfernenden Jagd, dann aber wird das Hornmotiv von Flöte und Klarinette übernommen, immer unter dem pp-Tremolo der geteilten Violinen: Isolde in ihrer feurigen Erregtheit hört nicht mehr das Tagesgeräusch:

Dich täuscht des Laubes säuselnd Getön,
das lachend schüttelt der Wind,

lautet ihre Erwiderung und zwar in einem musikalischen Ausdruck, der mit dem der Orchestersprache hier in Eins zusammenfällt. Denn, entgegen der besorgten Mahnung Brangänes: „ich höre der Hörner Schall!" vernimmt sie nur das in ihr sympathisch mitklingende Lied der Nacht, dem sie in ihrem Glücksgefühl innigste Beseelung verleiht:

Nicht Hörnerschall tönt so hold;
des Quelles sanft rieselnde Welle
rauscht so wonnig daher:
Wie hört ich sie, tosten noch Hörner?
Im Schweigen der Nacht
nur lacht mir der Quell —

Nun aber höre man, wie der Hörnerklang verschwimmt in dem Quellgerieseln der Klarinetten-Triolen zu den unablässig flüsternden Sechzehnteln der zweiten Violinen und Bratschen, und darüber, wie eine holde Duftwelle des sommerlich blühenden Gartens, das süß-sehnsüchtige Motiv der Hoffnungsfreude heranschwebt, abwechselnd von Hoboe, erster Violine und Flöte getragen. Das ist wieder so wundervoller Zusammenklang von Seele und Naturstimmung, demgegenüber aller Begriff versagt. Darum muß aber auch das Szenenbild mit Laubkronen und Büschen[22]) gestaltet sein, um den Worten der Dichtung und dem Gehalt und der Farbe der orchestralen Stimmungszeichnung zu entsprechen. Wenn dann auch die Musik, dem Empfinden der Liebenden folgend, andere Gefühlsrichtungen nimmt, wenn es für jene sich auch um eine anders gemeinte Nacht handelt — der Zauber dieser irdischen Mondnacht breitet sich doch immer wieder über die Szene, in dem Wächterlied Brangänens mit den weichen Vorhaltsakkorden und dem zarten

[22]) Und nicht bloß etwas Stangenholz, einer schlecht gepflegten Tannen-Schonung, wie ich es vor einigen Jahren in Breslau sah. Der Begriff „Baum" wird nicht durch den Begriff „Stamm" erschöpft, ebensowenig wie für den Begriff „Blumenbank" etwas Efeugerank an der Seite genügt. Sie stand so öde und kahl, so geradezu herausfordernd „im Wege", daß sich auch das harmloseste Liebespaar in Wirklichkeit nicht darauf setzen würde, und erweckte obendrein peinlichste Erinnerung an den Berliner Witz von dem im Frühjahr heraustragbaren Garten! Was Wagner gemeint hat ist doch so klar: eine Bank in blühendem Gebüsch wie der „schöpferische Spielleiter" sie zu tausenden in Gärten deutschen Landes antreffen kann, als zu traulicher Zwiesprache geeignet.

Gerank von Geigenmelodien, das die Liebenden in immer fernere Weltentrücktheit einspinnt, in dem herrlichen As-dur-Satz des Zwiegesangs, dessen ergreifender Seelenausdruck selbst aus dem Begriff „Nacht" geboren ist und ihn im Überschwang des Empfindens dichterisch und musikalisch restlos erschöpft:

O sink hernieder, Nacht der Liebe . . .

Wie sich am Schluß des ersten Walkürenaktes Lenz und Liebe vereinen in „heiligster Minne hehrster Not", so hier Nacht und Liebe in himmelhöchstem Weltentrücken zum „wahnlos holdbewußten Wunsch Nie-wieder-Erwachens".

Der Steigerung des Seelenlebens in der gleichen Richtung, in der hier, bei bewußtem Anschauen, die Natur zu den Menschen spricht, steht der erste Aufzug des „Tristan" gegenüber, wo das Umgekehrte stattfindet. Noch einmal ist das Meer Schauplatz der Handlung, aber nicht aus dramatischer Notwendigkeit wie im Fliegenden Holländer, sondern aus örtlicher Bedingtheit, also auch die Beziehung von Natur und Seele mehr zufälliger Art. Schon der Vergleich des Steuermannsliedchens und des Gesangs des jungen Seemanns zeigt den Unterschied: dort naive Ursprünglichkeit, hier die zwar psychologisch verständliche aber gleichwohl „sentimentalisch" — das Wort im Sinne Schillers gebraucht — anmutende Verbindung zweier an sich einander fremder Vorstellungen in dem Wortspiel von Weh und wehen:

Sinds deiner Seufzer Wehen
die mir die Segel blähen?
Wehe! Wehe du Wind!
Weh'! ach wehe, mein Kind!

Und wenn dann der musikalische Ausdruck der Worte: „Frisch weht der Wind der Heimat zu" im Orchester verwendet wird in ruhig schaukelndem Rhythmus, so geschieht es zur Charakterisierung eines Vorgangs auf dem Meere,

sanft und schnell segelt das Schiff,

nicht aber des Meeres an sich, daß es im Sonnenglanz daliegt wird nur angedeutet durch die Worte Tristans:

Wo dort die grünen Fluren
dem Blick noch blau sich färben . . .

Denn nur in solcher Beleuchtung erscheint eine ferne Küste blau.

Nun aber das Wesentliche, worauf es hier ankommt: auch Isolde wendet sich in dem Zustand höchster seelischer Erregung an die umgebende Natur; da diese aber in gegensätzlicher Stimmung ihr antwortet, wird dadurch Isoldens Schmerz zu leidenschaftlichstem Ausbruch aufgepeitscht; gebieterisch fordert sie die ihr von jener versagte Anteilnahme in einer wild-dramatischen Sturmbeschwörung, die mit den Worten schließt:

zerschlag' es dies trotzige Schiff,
des zerschellten Trümmer verschling's!
Und was auf ihm lebt, den wehenden Atem,
den laß' ich euch Winden zum Lohn!

Der Sturm in ihrer Seele wird zum — freilich nur Wunsch bleibenden — Seesturm. Darum wandelt sich — auf Grund eines assoziierenden psychischen Vorgangs — mit Notwendigkeit das sanfte Fahrt-Motiv, nunmehr in der Harmonie auf verminderte Septakkorde gestellt, zu wild aufbäumendem Bewegungsmotiv, d. h. zum Ausdruck eines Seelenzustandes und zugleich eines Vorstellungsbildes des Elementarvorgangs, der allein jenem Genüge tun würde.

Im Vergleich zu der schneidenden Dissonanz zwischen Naturstimmung und Menschenseele ist der dritte Akt des in Rede stehenden Werkes wieder ein Meisterstück von Stimmungseinheit, in Dichtung, Musik und Szene gleich ergreifend. Letztere zeigt nach der Vorschrift des Meisters folgendes Bild:

„Burggarten. Zur einen Seite hohe Burggebäude, zur andern eine niedrige Mauerbrüstung, von einer Warte unterbrochen; im Hintergrunde das Burgtor. Die Lage ist auf felsiger Höhe anzunehmen; durch Öffnungen blickt man auf einen weiten Meereshorizont. Das Ganze macht den Eindruck der Herrenlosigkeit, übel gepflegt, hie und da schadhaft und bewachsen. Im Vordergrunde, an der inneren Seite, liegt, unter dem Schatten einer großen Linde, Tristan auf seinem Ruhebette schlafend, wie leblos ausgestreckt. Zu Häupten ihm sitzt Kurwenal im Schmerz über ihn hingebeugt" —

Der Anblick dieses Bildes ist ernst und traurig. Der Ernst kann noch dadurch unterstrichen werden, wie es zuweilen geschieht, daß die Linde in Herbstfärbung gehalten wird, und je weiter der Meereshorizont sich ausdehnt, um so tiefer werden uns die Worte berühren:

Öd und leer das Meer!

Darauf vorbereitet hat schon die todestraurige Einleitung mit den aufsteigenden Geigenterzen, in die sich Tritonusklänge mischen. Außer diesem Motiv der „Meeresöde", das man die tongewordene Melancholie der unbelebten grauen Fläche nennen möchte, hilft die schwermütige Melodie der Hirten noch weiter die trostlose Stimmung festhalten, die sowohl die Seele des treuen Kurwenal erfüllt als sie auch über die Landschaft gebreitet ist, — bis bei dem Erwachen Tristans in dem Jubelmotiv des Getreuen für einen Augenblick Sonnenglanz die Szene zu erhellen scheint. Freilich erlischt er sehr bald wieder, ebenso wie die ekstatische Freude Tristans, in dem melancholischen Grau der Hirtenweise, denn

noch ist kein Schiff zu sehn!

Und nun verleiht Tristan jener „Klage Klang" in wahrhaft erschütternden Worten Sinn und Deutung. Als aber der Paroxismus vorüber ist, erhebt sich ein von dem Kranken visionär geschautes, wunderholdes Bild:

Wie sie selig her und milde
wandelt durch des Meers Gefilde
Auf wonniger Blumen sanften Wogen
kommt sie licht ans Land gezogen.
Sie lächelt mir Trost und süße Ruh;
sie führt mir letzte Labung zu.

Die fast überirdische zarte Innigkeit der musikalischen Deklamation dieser Verse, die weichen, lichtgetränkten Farben — 4 Hörner, dann Violinen und Bratschen, zu denen sich weiter Hoboe und Klarinette gesellen — gemahnen an Murillo, wie er etwa ein Bild der „stella maris", der zur Rettung nothafter Schiffer über die Fluten wandelnden Jungfrau, hätte schaffen können. Die Meeresverbundenheit der poetischen Vorstellung aber, der sanft sich wiegende Rhythmus der Orchestersprache, das ist in den Werken des Meisters wie ein letztes Grüßen des nordischen Meeres im Sonnenglanz, das einst in Gewitter und Sturm den Werdenden zu dem Lande führte, das er nie wieder verlassen sollte, in das Reich des naturverbundenen deutschen Mythos.

Robert Bartsch und seine Kopenhagener Richard-Wagner-Sammlung.

Von **Gustav G. A. Röll** in Frankfurt am Main.

Den Freunden der gemeinsamen Bayreuther Sache weiht diese Arbeit der Verfasser im Bewußtsein einer erhabenen, uns alle verbindenden Tatgemeinschaft, welche durch die erschütternden Ereignisse im Haus Wahnfried neuen Ansporn zu treuem, in Zielbewußtheit und Abwehr gleich starken Zusammenstehen gewinnen möge. —

„Wo man am wenigsten Tinte und Feder sparen soll, das ist beim Aufzeichnen einzelner Umstände merkwürdiger Begebenheiten."

(Goethe, Wilhelm Meisters Lehrjahre.)

1. Das bekannte und das unbekannte Kopenhagen.

Wohl in jeder Stadt finden sich versteckte Reize und Werte, von denen kein „Führer" berichtet, die selbst vielen Einheimischen nicht oder nur wenig bekannt sind. Die Fremden gar, die eine Stadt besuchen, gehen meist nur den allgemein bekannten Schau- und Prunkstücken nach, wohingegen die mehr in der Verborgenheit ruhenden Kleinode unbeachtet zu bleiben pflegen, obwohl gerade diese dank ihren feinsten, heimlichsten, innerlichsten Vorzügen die eigentlichen Sehenswürdigkeiten darstellen, d. h. etwas, das wert ist, gesehen und nicht wieder vergessen zu werden.

Was kennt der Fremde von der nordischen Stadt, die unser Thema angeht? Unter den äußeren Schönheiten wird er zunächst ihre wundervolle Lage auf beiden Inseln Seeland und Amager rühmen, auf denen sie, nur durch einen schmalen Meeresarm in zwei Teile getrennt, als malerischer Hafen gelagert ist. Und während auf der Eisenbahnfahrt von dem dänischen Einreisehafen Gjedser an bis vor die Tore der Landeshauptstadt sich die anmutige, liebliche Landschaft mit ihren endlosen Heiden und Herden und schmucken Bauernhäusern, mit ihren blauen, sehnsuchtweckenden Fjorden und mächtigen, rauschenden Buchenwäldern in buntem Wechsel idyllisch vor den Blicken des Reisenden ausdehnt, gewinnt der Fremde, der, ganz den Seeweg von Stettin aus nach Kopenhagen benutzend, über die Ostsee fährt und die dänische Küste vor sich auftauchen sieht, während die deutsche hinter ihm eben entschwindet, sogleich bei der Landung einen machtvollen architektonischen Anblick: in nächster Nähe des Schlosses Amalienborg, des königlichen Winterssitzes anlangend, erblickt er diesen prächtigen vierflügeligen Palast zur Rechten und Linken, während im äußersten Hintergrunde der großen, geradezu Bredgade, d. h. Breite Straße genannten Mittelstraße sich der gewaltige Bau der ganz aus Marmor errichteten Kirche erhebt. Auch weiterhin werden die Erwartungen der neuankommenden Besucher hinsichtlich landschaftlicher und städtebaulicher Schönheiten von der „Stadt der Türme" nicht enttäuscht. Da erstreckt sich im Nordosten, am Sund entlang, die Gartenstadt, von Parkanlagen unterbrochen, weit hinaus bis zum Walde, und der „Strandweg" läßt den Lustwandelnden eine Landschaft genießen, deren Reize mit dem bekannten Ausdruck „dänische Riviera" gewiß nicht übertrieben bezeichnet sind. Uralte Wälder umfangen den Wanderer dort, wo der Blick von der Küste aus fernhin übers Meer zum benachbarten Schweden schweift. Die Stadt selbst, die auf mehr als acht Jahrhunderte wechselvoller Geschichte zurückblickt, bietet dem Beschauer ein vielgestaltiges Bild von sorgsam gepflegter Vornehmheit. Da kündet das abseits gelegene Schloß Frederiksborg in seinem Baustil von dem aus Norddeutschland und Holland einst übernommenen Einfluß der Zeit der wiedererweckten,

wiedererwachenden griechisch-römischen Kultur, und seltsamerweise zeigt in Kopenhagen auch die Börse, ein in anderen Städten grau-nüchtern-geschäftsmäßiger und von künstlerischem Geist wenig berührter Bau, den gleichen bedeutenden, von Lebensfreude redenden Renaissance-Stil, während das schon erwähnte Schloß Amalienborg ein Wahrzeichen des dänischen Rokoko bildet. Höchst eigenartig wird die bunte Vielheit des Stadtbildes auch belebt durch die russische Kirche mit ihren goldenen Zwiebeltürmen. Zu den ältesten Bauten zählt die Universität, die 1479 als eine der ersten Hochschulen Europas gegründet wurde, zu den jüngsten die Glyptothek, die ein wenig an die Münchener Pinakothek erinnert. (Schloß Charlottenborg beherbergt die Kunstakademie, Schloß Rosenborg phrenologische Sammlungen.) Überhaupt bietet die Stadt an kulturellen Werten gerade in künstlerischer Beziehung reiche Anregung, so vor allem in der von Thorwaldsen geschaffenen, seine sämtlichen Entwürfe und seine Sammlungen ägyptischer, griechischer und römischer Altertümer, dazu fast alle seine vollendeten Werke bergenden und nach ihm Thorwaldsen-Museum benannten Kunststätte, in welcher der geheimnisvehre Zauber des Schöpferischen lebt und webt. Vielleicht noch eindrucksvoller mag sich dem Beschauer die in griechisch-römischem Stil erbaute Frauenkirche darbieten mit der herrlichen Gestalt des segnenden Christus, den zwölf Aposteln und der Taufschale, die ein knieender Engel auf seinen ausgebreiteten Armen hält, alles Schöpfungen und Schenkungen Thorwaldsens.

Neben diesen allbekannten Kostbarkeiten der Stadt fristet z. B. die lehrreiche Sammlung des im alten Hoftheater der Christiansborg eingerichteten Theatermuseums nur mehr ein Dasein als Stiefkind in der Aufmerksamkeit fremder und einheimischer Besucher. Ebensowenig bekannt dürfte dem Reisenden wie dem Durchschnittsbürger die im Prindsenspalais untergebrachte Sammlung der nordischen Altertümer und die ebenda befindliche ethnographische Sammlung sein.

Die Wenigsten aber werden von dem köstlichen, jüngsterrungenen Kleinod vernommen haben, von dem hier die Rede sein soll: von der Richard Wagner-Sammlung des Herrn Robert Bartsch, die im Jahre 1920 gegründet, in einer stillen Wohnung draußen in der vornehmen Vorstadt Frederiksberg ihr Heim hat. An ihr gewannen die kurz vor dem Weltkriege mit der im Jahre 1912 erfolgten Gründung des dänischen Richard Wagner-Vereins organisierten Bestrebungen um die Ausbreitung der Kunst und Lehre des deutschen Meisters gerade in den Jahren politischer Spannungen einen höchst wertvollen außerkünstlerische Gegensätze durch den heil'ge deutsche Kunst überbrückenden Rückhalt.

Zweimal schon war der befruchtende Einfluß deutschen Schaffens in der dänischen Geistesgeschichte zur Geltung gekommen. Johannes Ewald, der Schöpfer der dänischen Lyrik, hatte sich mit Stolz einen Schüler Klopstocks genannt; noch enger schloß sich der ihm folgende Vertreter der dänischen Litteratur, Jens Baggesen, an deutsches Wesen und deutsche Kultur an. Als dann Adam Öhlenschläger, dessen Denkmal gegenüber dem Holbergs vor dem Nationaltheater in Kopenhagen steht, die Führung der dänischen Dichtung antrat, war es wieder nur eine jüngere Richtung des deutschen Geistes, die mit ihm den Sieg über die ältere erlangte: er führte die deutsche Romantik im Norden ein. Dänischem Wesen entsprach es, wenn dabei vorzüglich die auf das Beschauliche, Gemütvolle, in sich Abgeschlossene gerichteten Neigungen jener Strömung entwickelt wurden. Öhlenschläger, ja auch Thorwaldsen, zeigen uns Deutschen das Bild einer formvollendeten, doch weichen Kunst. Das Verlangen nach großen Persönlichkeiten und Stürmerherzen fand erst mit der Ausbreitung der Richard Wagnerschen Kunst und Lehre Befriedigung, mit welcher die weltenüberfliegende, nach dem Grenzenlosen, Unendlichen strebende,

pathetisch-heroische Richtung der deutschen Romantik sich ihre Bewunderer in fremdem Lande gewann.

In der Geschichte der Richard Wagner-Bewegung in Dänemark hat die Gründung der Kopenhagener Sammlung durch Robert Bartsch eine nicht unbedeutende Rolle gespielt. Da sie jedoch nach dem Willen ihres Schöpfers dereinst als Ganzes nach Bayreuth, dem räumlichen und geistigen Mittelpunkte der Richard Wagnerschen Kunst, übersiedeln sollte, so handelt es sich bei ihr in zwiefachem Sinne um eine eigentliche „Bayreuther" Angelegenheit: einmal durch ihre Entstehung, ihre Bestände und ihre Bedeutung, dann aber durch ihre Bestimmung; ist sie doch durch letztwillige Verfügung ihres Besitzers der Stadt Bayreuth zur Angliederung an die dortige Gedenkstätte vermacht worden, also schon jetzt ein Stück Bayreuth in der Ferne! Ja, so wertvolle Teile ihres Bestandes, wie die Bücherei und vor allem die Handschriften, sind bereits zur Zeit der letzten Festspiele als erster Gruß der Kopenhagener Sammlung ihrer neuen Heimat zugeführt worden. Die Gründerin der Richard Wagner-Gedenkstätte in Bayreuth, Helena Wallem, schreibt über diese edle Tat sehr schön: „Von welch hohem Idealismus dieser Gönner beseelt ist, bekundete sein Entschluß, seine letztwillige Verfügung noch zu Lebzeiten auszuführen und die Sammlung nach Bayreuth überzuführen, ein Opfer, welches nicht hoch genug bewertet werden kann, wenn man bedenkt, mit welcher Liebe ein Sammler an dem Ertrag jahrelanger Arbeit hängt. Auch fördert er die Gedenkstätte wesentlich, indem er dieser angebotene Urschriften, zu deren Erwerbung die Mittel fehlen, ankauft und sie auf diese Weise, als Bestandteil seiner Sammlung, Bayreuth sichert." Zur Zeit aber bildet sie in ihrem größten Teile noch, unter dem liebevollen Schutz und dem unermüdlichen Eifer ihres Gründers stätig wachsend, eine weithin schimmernde Wehr Bayreuths, den nördlichsten Vorposten seiner sturmumwogten Kampfstellung in der heutigen Notzeit und eine leuchtende Insel seiner Heilsverheißung in den trüben Meeren der erlösungsbedürftigen Gegenwartswelt!

2. Der Bayreuther christlich-religiöse Sammlergedanke.

Diese eben angedeutete, der Kopenhagener Sammlung beschieden gewesene Aufgabe, das Banner eines deutschgläubigen Idealismus auch auf fernliegendem Posten hochzuhalten, führt uns auf einen wohl noch kaum erörterten Gedanken, der mit unserer Bayreuther Weltanschauung eng zusammenhängt. Wir haben bereits wiederholt, auch in diesen Blättern, Gelegenheit gehabt, den religiösen, ja den christlichen Geist des Bayreuther Kunstwerks darzulegen und die Möglichkeit der Wiedererneuerung unserer zur Zeit der Gotik in schönster Blüte stehenden, seitdem aber unaufhaltsam verfallenden Volksgemeinsamkeit durch den Festspielgedanken und die Regenerationslehre Richard Wagners zu betonen. Wovon wir heute sprechen, von Sammlungen und Sammlertätigkeit, dies führt uns nur scheinbar weitab von den Gründen der Weltanschauung zu äußerlich-zufälligen Dingen. In Wahrheit gehört der Sammlergedanke — und hierin liegt die Bayreuther Auffassung der Sammlertätigkeit! — zu den schönsten Früchten religiös-christlichen Verehrungsbedürfnisses.

Die höchste Ehrfurcht, die zum Sammeln von Kunstwerken und Erinnerungen an das Kunstschaffen großer, schöpferischer Menschen antreibt und die so alt und würdig ist, wie die Kunst selbst, hat gerade im christlichen Mittelalter mit seinem starken religiös-künstlerischen Ausdruckswillen eine besonders tiefe Ausbildung erfahren. Die stolzen Kirchen der früheren Gotik, die ehrwürdigen Dome und uralten Klöster vereinen an ihren figurenreichen Portalen, in ihren kühlen Vor-

hallen und dämmerigen Nischen, an den Gesimsen und Pfeilern ihrer geheiligten Innenräume bedeutenden symbolischen Bauschmuck, kunstvolle Gemälde, leuchtende Glasmalereien und Goldschmiedearbeiten in einer frommen Sammlung, welche von dem Bauwerk selbst gleichsam nur wie von einem künstlerischen Prinzip zusammengehalten wird zu dem einzigen Zwecke, die große Ehrfurcht des Christen vor seinem Gott und die Liebe zu seinem Weltheiland zu bezeugen. Von den Wänden und Altären erstrahlten in lebhaften Farben bildliche Darstellungen aus dem Leben des Erlösers und seiner Heiligen. Noch heute bergen die Sakristeien manche kostbaren, von feinster Künstlerarbeit zeugenden, heiligen Gefäße, dazu vielleicht das Andenken eines kirchlichen Gönners an seine Reise ins Gelobte Land und die dort erschauten Merkwürdigkeiten, sowie erhalten gebliebene, gnadenspendende Überreste von Heiligen, die man in den Heiltumsweisungen an großen Kirchenfesten der versammelten Christenschar zu zeigen pflegt. Alles aber steht im Dienste eines einzigen Gedankens, der das Mittelalter beherrscht hat und der in vielfach abgewandelten Formen trotz allem auch heute, wie je, lebendig ist: des christlich-religiösen.

Zu den neueren Schöpfungen, in denen christlicher Sammlergeist Ausdruck sucht, gehören auch die Museen, obgleich es verfehlt wäre, auch nur vergleichsweise in der Kirche nichts als ein solches zu erblicken. Museum! Ein Fremdwort, das vornehm klingen soll, für die meisten aber der Ausdruck der Gegenwartsferne solcher öffentlichen Sammlungen ist! Museum — mithin ein irreführender Ausdruck! Denn die nach der Wiederbelebung des griechisch-römischen Altertums entstandenen weltlichen Sammlungen von Altertümern, Kunstwerken und dergleichen, die wir als Museen bezeichnen und die seitdem vorbildlich geworden sind für alle ähnlichen Schöpfungen bis in die jüngste Zeit hinein, bezwecken gerade die Lebendig-Erhaltung von Ewigkeitswerten. Auch sie danken der Ehrfurcht ihr Dasein und unterscheiden sich vom christlichen, auf das Ewige gerichteten Sammlergedanken lediglich darin, daß sie die geschichtliche Aufgabe verfolgen, die kostbaren Überreste einer versunkenen Kultur dem Gedächtnis der Nachwelt zu erhalten. Von einer Sammlung „toter" Reste, die nur in einem künstlichen Scheindasein erhalten würden, kann auch da nirgends die Rede sein, geht das rechte Verständnis für den Wert solcher „Museen" doch erst dem auf, dem in ihnen bewußt und deutlich wird, wie gewaltig und auch noch die Gegenwart bestimmend alle Vergangenheiten im Leben der Völker lebendig weiterwirken und, weniger sichtbar zwar, dennoch zwingend die Geschicke der Zukunft mitbestimmen. Denn dies kann — im Gegensatz zum modernen „Fortschritts"-Wahn — der einzig fruchtbare Sinn des Wortes „Entwicklung" sein: daß eine vergangene Welt höchste Lebensbedeutung für die gegenwärtige besitzt als deren Grundlage und Ursprung.

Unter diesen Stätten zeigen den christlichen Geist tätiger Verehrung zweifellos in reinster Form diejenigen, die unseren großen Künstlern gewidmet sind, unseren Genien, unseren „Helden und Meistern," wie eine sich immer mehr einbürgernde Verdeutschung höchst glücklich die beiden Eigenschaften bezeichnet, die den Genius ausmachen: das Heldentum des Bekenntnisses seiner Kunst und die Meisterschaft ihrer Gestaltung. Ihrem Andenken in beiderlei Beziehung tätige Ehrfurcht zu bezeugen, ist das Ziel und der Sinn der ihnen errichteten Gedenkstätten. Man pflegt diese zwar auch „Museen" zu nennen — wir erinnern an die Museen Luthers, Bachs, Goethes, Schillers, Mozarts, Beethovens — aber diese Bezeichnung trifft nicht ihres Wesens Kern. Wie lebendig wird gerade in ihnen das vielgescholtene „tote Museumsgut," wenn es mit liebevoller Anteilnahme und beschaulicher Muße betrachtet wird! Sinngemäß sollten sie darum eben „Gedenk-

stätten" heißen, ein Wort, in dem der Begriff der religiösen „Andacht" vernehmlich mitschwingt.

Aus diesem Gefühl heraus hat auch Helena Wallem für ihre Bayreuther Schöpfung die Bezeichnung „Richard-Wagner-Gedenkstätte" gewählt. Und in der Tat, wer dort geweilt, der hat nicht allein die Sammlungen als solche bewundert, über den ist auch ein Gefühl andächtiger Weihe gekommen, wie es die Befriedigung eines auf religiöser Grundlage ruhenden Verehrungsbedürfnisses erweckt, zumal jener Meister, welcher durch sein Werk, seinen Festspielgedanken und seine Lehre den religiösen Geist mit am stärksten erneuert hat, im Mittelpunkte ihrer die regenerierende Macht Bayreuths veranschaulichenden Sammlung steht.

Einen Hauch dieses Geistes spürt der Besucher auch gleich beim Betreten der Kopenhagener Sammlungsräume, und diese Weihe nacherleben zu lassen, ist der Zweck dieser Schilderung. In diesem Geiste wollen nun die folgenden Abschnitte unseres Berichtes allen Freunden des Meisters einen Einblick in die Entwicklung und die erfreuliche Fülle des Stofflichen dieser Sammlung vermitteln. Wir beginnen mit einer Darstellung ihrer Entstehungsgeschichte, lassen eine Beschreibung der Räume, sowie eine Übersicht über den Bilder- und Bücherbestand folgen und schließen mit einer Betrachtung ihrer besonderen Kostbarkeiten: der — teilweise unveröffentlichten und dann hier zum erstenmal gebrachten — Urschriften.

---

3. Zur Entstehung der Kopenhagener Richard-Wagner-Sammlung.

Zugleich ein Überblick über das Leben ihres Schöpfers.

Ein „Eigener", der mit der Gesellschaft in friedlicher Weise auf Kriegsfuß lebt, ist Robert Bartsch nach seinem eigenen Worte und Bekenntnis; ein Eigenes harrt unser denn auch beim Besuche der ganz persönlich geprägten Sammlung.

Bereits im Vorflur strahlt uns Richard Wagners Bildnis entgegen, das sich hier in der erlauchten Gesellschaft seiner großen Vorgänger, der ja fast ausschließlich deutschen Träger der neuen abendländischen Musik, befindet.

Der erste Raum, welcher durch seine stimmungsvolle Beleuchtung des Besuchers Aufmerksamkeit auf sich zieht, beschert ihm auch die erste Überraschung: anstelle der erwarteten Richard-Wagner-Sammlung sieht er sich einem — Goethe-Zimmer gegenüber, in dem die große Büste Goethes von Rauch aufgestellt ist, in dem ferner viele Bilder zu seinem Leben und Werken, darunter Schattenrisse zum „Faust", eigenartig und belehrend angebracht sind, das schließlich eine leicht zugänglich aufgestellte Sammlung der riesigen Goethe-Litteratur beherbergt. Diese gleichzeitige Verehrung der beiden Geistesfürsten, deren Ideale als höchster Ausdruck deutscher Kunst und Kultur verschwistert erscheinen, bestätigt uns gleichsam aus der Erfahrung die nahe Verwandschaft von Weimar, ja ihre tiefe Wesensübereinstimmung, wobei auch der Gedanke an das spätere Weimar unter Liszt in der Erinnerung verbindend mit anklingen mag, und deshalb glaubten wir, jenen Sonderraum als einen beredten Hinweis auf die bedeutsame Vorgängerschaft der Bayreuther allgemeinen Kunst in unserem Berichte nicht übergehen zu dürfen.

Beim Verlassen dieses Zimmers treten wir durch die gegenüberliegende Tür in den Vortragsraum und gewahren an der sorgfältigen und geschmackvollen Einrichtung sogleich, wie eine zarte und liebevolle Hand hier gewaltet hat. Ein unschein-

bares Bildchen, dasjenige Angelo Neumanns, wird dem Schöpfer der Sammlung zum Anlaß, dem Besucher einen Überblick über ihre Entstehungsgeschichte zu geben, womit er zugleich den wesentlichen Inhalt seines Lebens und Strebens berichtet.

Die „Ring"-Aufführungen Angelo Neumanns, die nicht nur „Gastspiele" im Sinne der Geschäftstheater waren, sondern als tätiger Idealismus gewirkt haben, sind der letzte, entscheidende Eindruck deutscher Kultur und besonders der sich gerade zur Gipfelhöhe ihres Ruhmes emporschwingenden Kunst Richard Wagners auf den jungen Mann gewesen, der in Danzig aufgewachsen war und nach kurzer Tätigkeit in Berlin damals gerade nach Dänemark auszuwandern beschlossen hatte. Auf seinen Reisen durch ganz Europa war Neumann eben auch nach Berlin gekommen, und hier wohnte Robert Bartsch, im April des Jahres 1881, der vierten Aufführung des „Ring des Nibelungen" bei, hier sah er auch — zum ersten und letzten Male — den Meister selbst. Die Erinnerungsstücke, die sich auf jene Aufführung beziehen, mit der Bartsch den geistigen Abschied von seiner deutschen Heimat nahm und das Gelöbnis stäter Treue zu ihrer Kultur befestigte, bilden den Grundstock, die Urzelle jener im Laufe der Zeit so farbenprächtig entfalteten Blüte seiner Sammlung. War das Bild Neumanns das erste von Erlebnis redende Stück der Sammlung, so klingt der Vers Geibels, der sich in Neumanns Handschrift darunter befindet, wie ein Kennwort für das Streben des Kopenhagener Sammlers selbst: „Wer da fährt nach großem Ziel, / lern' am Steuer ruhig sitzen, / Unbekümmert, ob am Kiel / Lob und Tadel hochauf spritzen." Vom gleichen Anfangserlebnis erzählen auch die aufschlußreichen Zeitungsbesprechungen jener Ringaufführungen Neumanns, aus denen wir ersehen, wie tatsächlich nach dem Dichterwort die Kritik jener Zeit Lob und Tadel an dem Kunstwerk des Meisters hochauf und reichlich hat verspritzen lassen. Unter anderem berichten die Blätter, wie Richard Wagner, dem stürmischen Verlangen der Hörerschar folgend, sich gezeigt habe und dabei eine für ihn höchst kennzeichnende Ansprache gehalten habe; darin habe er seinem freudigen Erstaunen Ausdruck gegeben, daß ein Werk, das zu ernst gehalten sei, um auf allgemeine Teilnahme rechnen zu dürfen, bei der kunstliebenden Öffentlichkeit der Großstadt Berlin einen solchen Erfolg habe erringen können.

Die Reisen Neumanns und damit die Verbreitung des „Rings" in Europa hat Robert Bartsch vortrefflich anschaulich gemacht durch Bezeichnung auf einer Karte mit Nadeln und Verbindungsfäden, die die jeweiligen Aufführungsorte und den Verlauf der ganz Europa durchquerenden Reisen von Ort zu Ort in zeitlicher Folge darstellen. Mit einem Blick und unvergeßlich haftet so die Vorstellung von Neumanns Tat im Gedächtnis. Hingegen dürfte die Anwendung dieses Gedankens auch zur bildlichen Darstellung der verschiedenen Reisen Richard Wagners selber, wie sie auf einem andern Plan von Bartsch versucht worden ist, trotz der gleichen Anschaulichkeit doch weniger überzeugend sein. Denn Neumanns Reisen galten immer dem gleichen, in ununterbrochener Tätigkeit erstrebten Ziel, so daß ihre Veranschaulichung in der Tat die Ausbreitung der Kunst Wagners in jenen Jahren darstellt. Die Reisen des Meisters selbst hingegen, die sich über sein ganzes Leben erstrecken, die im Anfang weitab von seiner Heimat bis Riga, von da übers Meer nach London und Paris, zuletzt in den fernen Süden nach Palermo und schließlich nach Venedig führen, sind sowohl der Zeit als auch der Absicht nach gänzlich getrennt voneinander, während der Anblick des räumlichen Nebeneinanders aller Reisen auf der Karte unwillkürlich die Vorstellung eines zeitlichen Beieinanders hervorruft. Überdies wird durch die räumliche Ausdehnung der Reisen Richard Wagners, denen innere und äußere Beweggründe in vielgestaltigem Wechsel zu-

grunde lagen, die tatsächliche Ausbreitung seiner Kunst nur lückenhaft dargestellt. Wir stimmen daher dem vortrefflichen Gedanken Bartschs schrankenlos zu, der Ausführung jedoch im zweiten Punkte nur unter dem Gesichtspunkt, der auch Bartsch dabei vorgeschwebt haben dürfte, daß das unstäte, rastlos von Ort zu Ort getriebene, geradezu gehetzte Leben des Meisters mit seinem — abgesehen von Triebschen und Bayreuth — immerwährenden Aufenthaltswechsel durch diesen Plan allerdings vortrefflich veranschaulicht wird.

Von dieser „Ring"-Aufführung hat Robert Bartsch nun nicht nur die ersten Stücke seiner Sammlung, sondern auch den Geist lebenslanger Verehrung mitgenommen, mitbekommen, den ihm der Anblick des Meisters eingeflößt hatte und der schließlich in der Gestaltung seines Lebenswerkes schönsten Ausdruck gefunden hat. Die Lebendigkeit seiner Schilderung von den damaligen Vorstellungen machte auf den Hörer einen tiefen Eindruck. Er ließ sich Näheres davon erzählen und wußte schließlich nicht, ob er mehr die erstaunlich jung gebliebene Begeisterung des Zweiundsiebzigjährigen bewundern sollte oder sein von der Begeisterung beflügeltes Gedächtnis, kraft dessen er noch heute — nach bald einem halben Jahrhundert! — die kleinsten Einzelheiten von der sorgfältigen Einstudierung der Aufführung durch Anton Seidl, von der Darstellung der Brünnhilde durch Therese Vogl, des Siegfried durch Heinrich Vogl und vieles andre mehr zu berichten weiß. Gewiß, das alles mag für uns Heutige — seitdem es ein Bayreuth gibt — nicht mehr von besonderem Reize sein, allein der Umstand, daß ein in der Verehrung Richard Wagners alt gewordener Mann sich nach so langer Zeit aller Einzelheiten der Aufführung, noch in der Erinnerung ergriffen, zu entsinnen vermag, gibt uns einen überwältigenden Beweis für das glühende Leben jener damals um ihre Weltgeltung ringenden Kunst, die freilich erst mit Bayreuth die Weihe unauslöschlicher, einmaliger Erlebnisse und höchster Offenbarungen von Ewigkeitswert erhalten sollte!

„Und diese Vorstellung," sagte Herr Bartsch, und sein Gesichtsausdruck ward um ein weniges weicher, sinnender, „in der ich den Meister erblickt hatte, war für mich die letzte Gelegenheit, ihn überhaupt im Leben zu sehen, denn zwei Jahre nach diesem Ereignis traf mich hier in meiner neuen Heimat Kopenhagen die erschütternde Botschaft vom Erlöschen des strahlenden Kometen, der seinen Weg für alle Zeiten mit Feuergarben sichtbar eingezeichnet hat; von seinem Erlöschen im Vendramin, an jenem traurig-düsteren Wintertage, dem 13. Februar 1883. .."

„Und welches ist Ihr erster Eindruck von seinen Werken gewesen?" fragte ich ihn nach einer Pause erschütterten Schweigens.

„Das war der „Lohengrin"," erwiderte er. „Und ich glaube, das Entscheidende dabei war der Mitleidsgedanke, den ich schon hier deutlich nach künstlerischer Gestaltung ringen sah, wie ich ihn später im „Parsifal" in Bayreuth als den Krönungsgedanken der Weltanschauung Richard Wagners, in vollendeter Weise verkörpert, erlebte. Denn darin wird ja der Mitleidsgedanke zur letzten und höchsten Weihe der Liebe, noch mehr: er wird die Liebe selbst..." —

Aus kurzem Nachdenken zur Schilderung seines Weges zu Richard Wagner und Bayreuth zurückkehrend, fuhr er fort:

„Nach jenen beiden Ereignissen gab es mehre Jahrzehnte in meinem Leben, während welcher ich auf den Besuch von Aufführungen der Werke Richard Wagners in den allgemeinen Theatern und auf die innerliche eingehende Beschäftigung mit seiner Kunst und Lehre angewiesen blieb. Erst vor etwa einem Jahrzehnt gaben mir Veränderungen in meinen äußeren Lebensverhältnissen Muße und Mittel genug, auf das mir längst vorschwebende Ziel einer zunächst nur persönlicher Forschung und Erbauung dienenden Sammlung hinzuarbeiten. Und so ist dieser letzte Ab-

schnitt meines Lebens bis auf den heutigen Tag, wiewohl er zeitlich der kürzeste ist, an innerem Wert und äußerer Tätigkeitsentfaltung im Dienste des Ideals der bedeutendste, ging doch in ihm alles das in Erfüllung, was sich in der langen Zeit des Hoffens und Harrens vorbereitet hatte. Zur gleichen Zeit erschlossen sich auch nach der Beendigung des Weltkriegs die erzumwehrten Grenzen wieder dem freien, friedlichen Verkehre, wenn auch vorerst noch so harte Einschränkungen in Kraft blieben, daß ich, um nach Deutschland zu gelangen und für mein Ziel wirken zu können, nur die jeweils zehn Tage der Leipziger Messen benutzen konnte, für die allein die Einreise gestattet war. Immerhin konnte ich jetzt doch meine Sammlertätigkeit mit dem Ankauf von Kunstmappen und Büchern beginnen, zu deren Erwerb ich halb Europa bereiste. So ward ich mit der Überzeugungskraft des eignen Lebens und Erlebens vom Beginne der langen Zeit inneren Heimisch-Werdens in der Welt Wagners an bis zum Aufbau meiner Sammlung der tiefen Wahrheit des Meisterwortes inne: „Dies aber ist das Wesen des deutschen Geistes, daß er von innen baut: der ewige Gott lebt in ihm wahrhaftig, ehe er sich auch den Tempel seiner Ehre baut. Und dieser Tempel wird dann gerade so den inneren Geist auch nach außen kundgeben, wie er in seiner reinsten Eigentümlichkeit sich selbst angehört ..." —

„Was aber gab Ihnen," fragte ich ihn nun, „den Anstoß zu dem edlen Gedanken, Ihre Schätze der alles vereinenden Kultstätte des Meisters, Bayreuth, zu stiften und sie deshalb nach den Erfordernissen einer bedeutenden, im Dienste eines Kulturgedankens stehenden öffentlichen Sammlung auszubauen?"

„Dieser Gedanke reifte erst allmählich in mir," sprach er weiter. „Zum begeisterten Entschlusse des späteren Vermächtnisses an Bayreuth aber rang er sich durch, als ich Fräulein Wallems „Mitteilung und Aufruf an die Freunde und Patrone der gemeinsamen Bayreuther Sache" las und bald darauf die von ihr in Bayreuth gegründete Richard Wagner-Gedenkstätte mit dem Sonderraum für Glasenapp sah. Von da ab richtete ich in dem Besterben, dieser erhabenen Sache einzig zu dienen, mein Hauptaugenmerk auf den Erwerb der Urkunden, deren Sammlung jetzt nach mehr als einem halben Jahrhundert seit dem Heimgang des Meisters ungeheuer schwierig war, bei denen andrerseits die große Gefahr der Abwanderung ins Ausland bestand. So führte mich mein Wille, dem Meister und seinem Werke zu dienen, der Stätte der ewig-lebendigen Überlieferung seiner Kunst und Lehre, Bayreuth, näher, wo schließlich das Erlebnis der Festspiele und das Bewußtsein einer schönen Tatgemeinschaft in gleichen, hohen Zielen mit allen Freunden Bayreuths mich so tief beglückte, wie es einem sein Leben lang dem Ideale treu ergebenen Menschen nur irgend beschieden sein kann. Mit der Weihe der „Parsifal"-Aufführung in Bayreuth ward mein Erlebnis der Kunst Richard Wagners gekrönt, „Parsifal" brachte mir die Erfüllung dessen, was sich mir mit „Lohengrin" in ahnungsvoller Vorausdeutung offenbart hatte, und dergestalt schloß sich der Ring meines Richard Wagner-Erlebnisses mit der Wiederkehr des Mittelpunktgedankens seiner Weltanschauung, der Mitleidslehre. Doch weil wir gerade von „Parsifal" sprechen, erlauben Sie mir, daß ich Sie zunächst in das nebenanliegende erste Gemach meiner Sammlung führe!"

4. Der Gemälde-Raum.

Verwundert, welchen Zusammenhang dieser Raum wohl mit dem „Parsifal" haben möchte, folgte ich dem lebhaft Voranschreitenden, und freilich wurden denn meine Blicke in diesem Zimmer sogleich durch eine plastisch aufgebaute Bühnen-

nachbildung gebannt, welche in verkleinertem Maßstab den Gralstempel mit Bänken und Altar und dem Grale darauf darstellt. Obgleich Bartsch bei der unendlich mühsamen Bastlerarbeit nicht dem Vorbilde der Bayreuther Bühne folgen konnte, weil diese ihm damals noch aus der Anschauung unbekannt war, darf uns das kleine Kunstwerk doch als Zeugnis echtester Begeisterung gelten, wie sie unseren wackeren Sammler ja letztlich zum Grale selbst, nach Bayreuth, geführt hat. Der Anblick dieser Bühnennachbildung, die sich wie die große Bühne, doch selbsttätig, verdunkelt, während im Nebenzimmer die sphärenhaften Klänge der Abendmahls-Chöre nach Schallplattenaufnahmen leise vernehmbar sind, mag durch seine eindrucksvolle Anschaulichkeit schon in manchem der Kunst Richard Wagners noch fernerstehenden Besucher das Verlangen erweckt haben, ihr näher zu treten, ja sie in Bayreuth selbst zu erleben.

Bei der Erfüllung der schönen Aufgabe, durch die werbende Kraft der Begeisterung neue Freunde für die gemeinsame Bayreuther Sache zu gewinnen, besitzt jenes kleine Kunstwerk den Vorzug, daß es den aufnahmebereiten Besucher zuerst durch das Bühnenerlebnis den Werken näher treten läßt. Diese Art, das Kunstwerk von Bayreuth von der Anschauung her als dramatische Einheit zu erleben, wie sie ja auch Bartschs „Lohengrin"-Eindruck kennzeichnet, während Dichtung und Musik für sich als Ausdrucksmittel erst später in den Kreis der lebendigen Erfassung treten, steht bei den Anhängern des Meisters erfreulicherweise nicht vereinzelt da. Ganz allgemein ist sie wohl auch beim Drama die natürlichste, beim Bayreuther Kunstwerk aber schon darum besonders begrüßenswert, weil auch noch heute zunftmäßige Betrachtung über den einzelnen Künsten als Ausdrucksmitteln gerne des Dramas als des Ausdruckszieles vergißt und so das Ebenmaß des allgemeinsamen Kunstwerks für die Erkenntnis zerstört, statt das Drama als das einheitliche, über allem waltende Prinzip hervorzuheben. Hören wir, daß ein so gesinnungstreuer und rastlos tätiger „Bayreuther" wie Robert Bartsch der Technik und den Hilfswissenschaften der Musik fern steht, so wird an diesem Beispiel recht augenfällig der Irrtum offenbar, dem auch noch heute manche Musikbeflissene huldigen, Richard Wagner vornehmlich als Musiker zu betrachten und deshalb in der Musik den einzig wahren Heilsweg zum Erlebnis seiner Kunst zu erblicken. — ein Irrtum, von dessen zähem Leben z. B. die Tatsache Kenntnis gibt, daß die Presse zu den Bayreuther Festspielen fast stäts nur Musikkritiker zu entsenden pflegt, als ob es einer bloßen Musikerauffassung, nicht aber dem Drama und dem Festspielgedanken gälte, Dingen, von denen die besagten Zünftler, ihren Besprechungen nach zu schließen, wenig zu ahnen scheinen. —

An der Mittelwand des erwähnten Raumes gewahren wir ein Ölgemälde vom Meister. Die Wände und Zimmerecken sind mit Bildern aus den Werken der bekanntesten Kunstmaler ausgeschmückt. Hier finden wir die stimmungsreichen, farbenfrohen Steindrucke Hermann Hendrichs wirkungsvoll angebracht. Hugo Braunes Schaffen sehen wir in seinen hundert Bildern vom „Holländer" bis zum „Parsifal", von denen je zehn eines der Werke veranschaulichen. Von Georg Barlösius liegt die eindrucksvolle „Meistersinger"-Mappe in altdeutscher Manier vor. Auch Leeke ist mit seinen Gemälden vertreten. Sie alle übertrifft unser eigentlicher Bayreuther Meister des Stiftes und der Farbe: Franz Stassen, dessen wundervolle Steindrucke eine Sonderstellung beanspruchen, ist doch keiner, wie er, imstande, das Tiefste und Letzte der Kunst Richard Wagners in anschauliche Bildgestalt zu bannen. Wir finden seine Mappen in einer höchst praktischen Aufstellung, durch die sie nach Lösung einer Spange wie ein Buch geöffnet und bequem Blatt für Blatt umgewendet werden können, eine kleine Neuerung, die abermals die liebevolle Sorgfalt des Sammlers bekundet. Den Bildern, die sich un-

mittelbar auf Worte der Dichtung beziehen, wie denjenigen Staffens, ist die betreffende Stelle in deutscher und dänischer Sprache beigefügt.

An den Deckenborden des Raumes sind als sinnreiche Anregung Aussprüche Richard Wagners angebracht, die die Aufmerksamkeit des Besuchers sehr glücklich von der reinen Schau zur nachdenklichen Betrachtung geleiten. Da lesen wir aus der tiefgründigen Schrift: „Beethoven", die, von Ausführungen Schopenhauers ausgehend, in bedeutsamen Ergänzungen und Weiterführungen eine neue, selbständige Metaphysik der Musik aufbaut, Worte, die auch das Kunstwerk Richard Wagners selbst vortrefflich kennzeichnen: „Die letzte Symphonie Beethovens ist die Erlösung der Musik aus ihrem eigensten Elemente heraus zur allgemeinsamen Kunst. Sie ist das menschliche Evangelium der Kunst der Zukunft." Wie fruchtbar ein solches einzeldastehende Wort anregen kann, erlebte der Verfasser an sich selbst beim Lesen dieses Ausspruchs aus der ihm wohlvertrauten Schrift. Hier, in der Vereinzelung vor Augen geführt, fiel ihm der höchst sinnvolle Ausdruck „allgemeinsame Kunst" recht wie eine Mahnung auf, dem Beispiel des Meisters als einem der stärksten deutschen Sprachgestalter zu folgen und die von ihm nie geliebte, unschöne Verlegenheitsprägung „Gesamtkunstwerk" durch „allgemeinsames Kunstwerk" für immer und mehr als vollgültig zu ersetzen. Wird doch durch diese Umschreibung in ihrer dreifachen Deutbarkeit das Bayreuther Kunstwerk in umfassendster Weise gekennzeichnet! Einmal ist hier die Allgemeinsamkeit der zum mächtigen Chore der Einen Kunst vereinten vielfachen Stimmen der Einzelkünste ausgedrückt; über dieses ursprünglichste Merkmal der Bayreuther Kunst hinaus aber auch die umfänglichere Allgemeinsamkeit ihrer hohen künstlerisch-sittlichen Sendung, in der sich die höchsten schöpferischen Sonderbestrebungen der Gesamtkultur vereinen, ruhend auf deren religiösem Grunde; und schließlich die durch den Festspielgedanken, der aus eben diesem religiösen Wesen geboren ward, sich erneuernde Allgemeinsamkeit der zur Feier des Daseins im kultischen Kunstwerk vereinigten Hörerschar, wodurch das Bayreuther Festspiel berufen erscheint, unsere seit dem Barock vollends verschüttete Volksgemeinsamkeit wieder aufzurichten. So gibt uns der Ausdruck „allgemeinsames Kunstwerk", der im dreifachen Ringe seiner Bedeutung so gründlich wie beziehungsreich die Kunst bezeichnet, der er den Namen leiht, dreifachen Grund, auch in solchen kleinen Fragen des sprachlichen Ausdrucks, wo immer angängig, dem Meister fürsorglich nachzueifern! —

Litterarische Bildnisse.

Von Richard von Schaukal.

9. Flaubert und Dostojewski.

Im selben Jahr wie Dostojewski, 1821, ward Flaubert geboren, jener am 30. Oktober, dieser am 12. Dezember. Und auch ihre Todestage sind nah aneinander gerückt: am 8. Mai 1880 starb Flaubert, am 28. Januar 1881 ist ihm Dostojewski gefolgt. Die zwei großen Maler der Seelentiefen, die voneinander kaum gewußt haben und die jeder für ihr Volk eine Epoche der Nationallitteratur bedeuten, eint noch ein anderer, kaum als zufällig und äußerlich zu erachtender Umstand: sie sind beide — mag Dumesnil die Tatsache an Flaubert noch so gewandt als Hystero-Neurasthenie erklären — Epileptiker. Es ist ein grausiger, aber verführerischer Gedanke, dem seit alters das Volk gläubig anhangt, daß am Epileptiker, in den Krämpfen, die ihn überwältigen, geheimnisvoll etwas höheres, sei es ein Gott, sei es ein Dämon, sich bekunde: die furchtbare Weihe, die das Hinfällige in dieser ehrerbietigen Auffassung eines ungemeinen Zustandes erfährt, will uns dem Genius gemäßer bedünken als die scheinbar schonungsvolle pathologische Aufklärung. Aber sei dem, wie ihm wolle: die Krisen, die das Nervensystem der Gleichaltrigen erschütterten und ihr verfrühtes Ende mitbewirkt haben, bleiben uns Symbole einer „dämonischen" Natur, von der wir Großartiges zu dauerndem Gewinn in Empfang genommen haben. Sonst freilich bieten Wesen, Schicksal und Werk der zwei repräsentativen Schriftsteller nicht eben Übereinstimmung. Dostojewski, der Christ, der Märtyrer, der Prophet, der liebende Beladene, der demütige Erniedrigte, der strahlende Bejaher, der Heros des Herzens, und Flaubert, der Positivist, der grausame Hasser, der stolze Selbstpeiniger, der finstere Verneiner, der fanatische Laboureur der Kunst, der Grandseigneur des Geistes: sie stehen einander wie Antipoden gegenüber. Wenigstens auf den ersten Blick. Näher Verweilenden vermenschlicht sich der überlebensgroße Russe, wird der an seiner Lebensschwäche leidende Normanne, der traurige Knecht der Meisterschaft zum Gegenstand zärtlicher Teilnahme: das Kind in beiden schlägt die wunderbaren blauen Seelenaugen auf. Und hinwiederum: diese gewaltigen Realisten, was für Romantiker sind sie beide gewesen, mit welchen Riesenschwingen rauscht ihre Sehnsucht in die fernsten Fernen ihrer göttlichen Heimat, welch einen farbenglühenden Regenbogen wölbt ihre Phantasie über den Alltag, in dem ihre unfehlbare Beobachtung Ziel um Ziel erledigt! Jene Unterschiede sind in erster Linie durch das Genie der Rasse bedingt: der Slawe ist der Natur, ist Gott näher als der Franzose, in dem die Kultur einer seit einem Jahrtausend zum Staat erzogenen Öffentlichkeit den höchsten Ausdruck der Kritik erbildet hat; Rußland ist niemals „Staat" gewesen, sondern gestaltlose Gemeinschaft des Naturhaften, weshalb auch von dort die naiven Bekenner des

Anarchischen stammen, Politik hat es dort immer mit dem Elementaren, dem Triebhaften zu tun, während in Frankreich Politik seit jeher Programm, Parteigeist, Vernunft gewesen ist. Das moderne Frankreich beruht auf der trotz allen ihren unmenschlichen Menschlichkeiten ideologischen, konstruierten, von der Staatsphilosophie errechneten großen Revolution, und, ob Progressist oder Revolutionär, ist der Franzose Zoon politikon, der Gradbogen seiner Geistigkeit, von Montaigne bis Anatole France, ist zwischen den starren Schenkeln des „bürgerlichen" Gesellschaftsdaseins, Satzung und Sitte, abzulesen. Und die französische Sprache ist der erlauchte Ausdruck dieser Naturentfremdung.

In Flaubert verbinden sich zwei klare Typen des französischen Menschen zur unerschöpflichen Einheit der Gegensätzlichkeit: vom Vater her ist er "Bourgeois" in jenem Sinne, den er, eben als Künstler, nicht zuletzt an sich bekämpft — sein Hommais ist ein Stück Ahnentum —; dieser Vater stammt aus einem Geschlecht von ländlichen Tierärzten; er selbst hat als Chirurg den Stand seiner Vorfahren, indem er ihn auf die bürgerlich höhere Stufe des Menschenarztes hob, an sich sozial überwunden, und sein Intellekt, gepaart mit der Ausdauer seines Charakters, war so stark, daß er einen individuellen Ausdruck, nicht nur den bemerkenswerten Vertreter seines Berufes vorstellt. Die Mutter, die der kaum Graduierte, fast als ein Kind noch, zu seiner Gattin machte, hat uraltes Konquistadorenblut in den Adern: die Familie der Cambremer de Croixmare, der sie von Mutterseite angehört, schreibt sich auf sizilianische Normannen zurück. Und so erscheint Gustave mit seiner großen, breiten, massigen Gestalt, den großen blauen melancholischen Augen, dem dicken blonden niederhangenden Schnurrbart, der starken Nase — mit 18 Jahren hatte der die nervige Schönheit des Athleten — als richtiger Abkömmling der erobernden Kriegerkaste, während der intellektuelle Vater in ihm den „Barbaren," den leidenschaftlichen und stützigen Gefühlsmenschen, immer wieder bricht; er ist schüchtern und, weil er sich diese Unsicherheit verargt, mißtrauisch und mürrisch. Aristokrat mit aufbrausenden Herreninstinkten und der Abenteuerlust des Wikings auf der einen Seite, sachlich, genau prüfend, skeptisch auf der andern, erwächst er in der Atmosphäre des von seinem Vater mit peinlichster Sorgfalt geführten Krankenhauses Rouen, verläßt mit neunzehn Jahren ungern die Behaglichkeit der elterlichen Wohnung, um in Paris ohne sonderliche Neigung Jura zu studieren, langweilt und sehnt sich als einsamer Student — er hat in der „éducation sentimentale" das unsterbliche Buch dieser öden „Freiheit" geschaffen —, entrinnt dem trübseligen Dasein auf kurze Zeit in die Pyrenäen und auf Korsika und kehrt, nachdem er den Vater und die geliebte Schwester Karoline früh verloren hat, zur Mutter zurück, um sie — von einer Reise in die Bretagne und einer nach dem Orient abgesehen (1849) abgesehen — bis zu ihrem Tode nicht mehr zu verlassen. In Croisset, ihrer an der Seine reizend gelegenen Besitzung — das alte niedrige Gebäude hatte einst den Mönchen von Saint-

Quen gehört, und es gefiel ihm, sich den Abbé Prévost hier die Manon Lescout schreibend vorzustellen — zieht er sich von der Welt zurück. Er hatte die Blüten der Jugend alle abgeschüttelt; schon mit 20 Jahren war er mit dem Leben fertig. „Ich bin ohne rechten Glauben an das Glück geboren," sagt er von sich selbst. Auch die Liebe hat er so erfahren, ohne den Glauben, der sie erschafft. Sein Verhältnis zu der schönen, gefallsüchtigen und unnatürlichen Louise Colet, einer Schriftstellerin, die die Liebe als Litteratur betrieb und deren Echo in der Litteratur Skandal war, war nicht nur unerquicklich, sondern durch die Szenen, mit denen sie ihn verfolgte, aufreibend; die Freundschaft, die ihn mit Maxime du Camp verbunden hatte, ging in Brüche, Le Poitevin hat er bald durch den Tod verloren. Was ihm blieb, war, außer der zärtlichen Sorge für seine Nichte, die Arbeit, seine Qual und die Quelle zugleich seiner Genüsse. (Auch seine Briefe, darunter die herrlichen an die George Sand, gelten vor allem dem Werk) Sein Leben, selten von kurzen Ausflügen nach Paris und in die litterarische Welt unterbrochen, vollzog sich einförmig; er machte aus dem Bedürfnis nach dieser gleichmäßig temperierten Gewöhnlichkeit sein Credo: „Il faut vivre en bourgeois et penser en artiste" ist der Wahlspruch des Mönchs von Croisset. Und in der Einsamkeit dieser dreißig Jahre schreibt er von 1850 bis 1877 in unabläßiger strenger Arbeit am widerspenstigen Wort seine Werke, die in symbolischer Parallelität sein zwiespältiges Wesen, den Realisten und den Idealisten, den Kritiker und den Träumer, verkörpern: Madame Bovary, Salammbô, l'education sentimentale, la tentation de saint Antoine und die Trois contes, und stirbt, nachdem er seiner Nichte sein Vermögen geopfert hat, „müd' bis ins Mark", an einem Schlagfluß, das ihm liebste seiner Bücher unvollendet hinterlassend, Bouvard et Pécuchet, die grandiose Groteske der Bildung.

Wie anders das Dasein seines fernen Zeitgnossen, der, vom Leben gepeinigt, immer wieder um seine Existenz kämpft, in der verhaßten Fremde nach der geliebten Heimat seufzt, seine gewaltigsten Schöpfungen geradezu auf Bestellung hinschleudert und, als er zusammenbricht — wahrlich unter einem Kreuze —, von seinem ganzen Volk bereits als ein Heiliger in den Himmel erhoben wird! Menschen beide, die ihr Schicksal nicht von außen, sondern aus der Notwendigkeit ihrer Eigenart in seinem ganzen Umfang erfahren, Künstler beide aus Bestimmung, und dennoch: so abenteuerlich das Leben des Russen sich gebärdet, hier ist im Grund alles von selbst verständlich, nichts mutet „litterarisch" an, das Schreiben ist sozusagen beiläufig: Das Mächtige an diesem Dasein ist die fast legendenhaft einfache Erscheinung des Komplizierten; man erlebt Dostojewski aus seinen Büchern, aber man erlebt *ihn*, und dieses Erlebnis ist unverlierbar wie das Erlebnis der Wiese, des Waldes, des Kindes. An Flaubert hingegen wirkt das geradezu philisterhafte Dasein wie ein böses Abenteuer, und seine Bücher, seine kunstvollen, meisterlichen Bücher entarten der Erinnerung allgemach zur Litteratur:

litterarisches Interesse an ihrem Schöpfer ist es, das ihre Aureole ausmacht, es sind nicht Bücher des Lebens: einen, der sich bei lebendigem Leib in sie hineingehext hat, zeigen sie in ihrem geschliffenen Spiegel, und tritt man näher heran, so verschwindet wie ein Spuk dieses Spiegelbild, und die kühle glatte Fläche der silbernen Sprache bestätigt den Leser... Mit fünfzehn Jahren hat der „Litterarische" seine flackernde Phantasie vom Büchernarren geschrieben, sein letztes Werk höhnt wieder einmal den armen Philister, diesmal den lernbegierigen, der mit dem großen Zinnlöffel der Auffassung hinter dem entfliehenden Leben herhastet: aber liegt nicht tragische Selbstironie, im tiefsten Sinn unbewußte, notwendige, in dieser Dämonologie, des „Litterarischen", die, eine zerbrochene Zinne, sein Werk krönt? Sind Salammbô, die herrliche, wie Metall glänzende und tönende Salammbô, die Versuchung des heiligen Antonius, Herodias und Julien l'hospitalier, sind sie nicht alle eigentlich Künstlichkeit, unfruchtbare Schönheit, und ist die éducation sentimentale, dieses graue Spinnwebwerk rettungsloser Lebensschwermut, in dem die verwelkte Blüte einer süßen Liebe gefangen hängt, nicht eine ungewollte Selbstanklage des „Schriftstellers", der sein Leben „verschrieben" hat? Ist Emma Bovary, diese peinliche Studie, ein aus sich selbst lebender Roman wie Beyles „Rouge et noir", wie Tolstois „Krieg und Frieden", ist sie nicht vielmehr ein Kabinettstück, das unterm Glassturz der Kulturgeschichte zu dauern bestimmt ist, versehen mit einer in den höchsten Ausdrücken der Anerkennung abgefaßten Etikette des litterarischen Ruhmes?... Man denke an Mérimée, der — eine Welt scheidet ihn von dem Russen, aber sie hätten einander schweigend begriffen — nicht wie Dostojewski ein abenteuerliches, jedenfalls aber ein in Sonne und Staub, auf Teppichen und auf der großen Straße bewegtes Leben geführt und nebenbei seine unvergleichlichen Geschichten geschrieben hat, man denke an Balzac, den Riesen mit dem rührenden Hunger nach Innigkeit, denke an den eiteln und kindischen, den ehrgeizigen und ängstlichen, den immer wieder auf das schmerzlichste liebenden Beyle und frage sich, wo Gnade war: bei diesen Opfern des Lebens, die daraus nichts machten, als was es werden mußte, ihr Ausdruck, und darin sind auch ihre Bücher inbegriffen, von denen man keines missen möchte; oder bei diesem Mönch des Handwerks, der sein Leben ungelebt in sich hineinzehrte, um seinen grausamen Büchern das ihrige unversehrt zu belassen? Die Bücher jener leben von ihrem spendenden Leben; die Bücher dieses sind prächtige krystallne Gefäße, angefüllt mit dem Abfall „Litteratur"; es ist reinstes Destillat, farbig und durchsichtig zugleich, aber man schaudert: eines Künstlers Herzblut, von ihm abgezogen auf Flaschen. Nein, die große Kunst ist mehr als die Kunst, sie ist Leben, das im Durchgang durch die Kunst wieder Dasein geworden ist, lebendiges Leben. Armer, geliebter Flaubert: die Abenteuer des Geistes können die Wunder des Gewöhnlichen nicht ersetzen!

Die Silbenabgrenzung im deutschen Kunstgesang unter Zugrundelegung des deklamatorischen Gesangsprinzips Richard Wagners.

Von Dr. Franz Ring (Berlin).

(Nachdruck verboten.)

Die Sprachlaute lassen sich im Deutschen in singbare und nicht singbare unterscheiden. Singbar sind alle sogen. stimmhaften oder „tönenden" Laute, nicht singbar die stimmlosen Konsonanten s, f (v), ch, sch, h sowie auslautendes b, d und g. Die singbaren Laute wieder sind in verschiedenen Schattierungen (Nuancen) singbar (Vokale und Diphthonge) und in einer Schattierung (j, w, s-stimmhaft, l, r, m, n, ng, h-stimmhaft und anlautendes b, d, g). Bei dieser Unterscheidung sind die Laute als unverbundene Sprachmittel gedacht. In der Verbindung der Laute miteinander spielt die von ihrer Schattierungsfähigkeit abhängige Mischbarkeit eine entscheidende Rolle. Oder genauer: bei Lautzusammensetzungen, als welche sich Silben und Wörter darstellen, beruht die gesangliche Eignung der (verbundenen) Laute auf ihrer Mischbarkeit. Welche tontechnischen Mittel und Wege am geeignetsten sind, zwischen Sprach- und Gesangslaut die klangliche Brücke herzustellen, gehört in das Gebiet der Ton- und Stimmbildung.

Daß die Lautschattierung auf bester akustischer bzw. klangästhetischer Grundlage auch in der gewöhnlichen, ungeschulten Rede zu beruhen habe — nur dann ist sie hygienisch —, daß sie in dieser Hinsicht von einem bestimmten Resonanz-Tonlautansatz und auch von der wechselnden Sprechtonhöhe abhängt, darüber kommen die Lehrbücher der Phonetik über Andeutungen nicht hinaus. Vor allem erkennen sie ziemlich ohne Ausnahme nicht die Wichtigkeit der Nasalität für die gesamte Laut-, Silben- und Wortbildung. Mit der Gesanglehre steht es ähnlich. Ihre einschlägige Litteratur spiegelt den Jahrhunderte zurückreichenden, gerade für die Silbenabgrenzung in der deutschen Sprache verderblichen Einfluß der italienischen Vokalisierung wieder, aber die Vorteile der Nasalität für die Resonanzierung aller Laute als Hauptvorzug der wohlklingenden französischen Sprache sind bis heute von der deutschen Gesangspädagogik nicht voll erkannt und gewürdigt. Die in richtiger nasaler Resonanz erklingenden („tönenden") oder des „Tönens" irgendwie teilhaftig gemachten Laute bilden aber die Grundlage für die klingende, das gemeinsame Tonmaterial der Sprech- und Gesangskunst ausmachenden Sprechsilben und zwar für jedes Sprachidiom ohne Ausnahme. Sprachen, die — wie die deutsche — großen Überfluß an Konsonanten haben, insbesondere an solchen dem Vokalangleich und der Nasalität schwer zugänglichen (Reibe- und Verschlußlaute!), werden sich bei Konsonantenhäufungen oftmals vor schweren stimmtechnischen Aufgaben sehen.

Diese Erkenntnis hatte niemand klarer als Richard Wagner, der in dem „Bericht an Se. Majestät den König Ludwig II. über eine in München zu errichtende Musikschule (1865)" schreibt: „Die Ausbildung der Gesangskunst ist bei uns Deutschen ganz besonders schwierig, unendlich schwieriger als bei den Italienern und selbst um vieles schwerer als bei den Franzosen. Der Grund liegt nicht nur in den Einflüssen des Klimas auf die Stimmorgane selbst, sondern am nachweisbarsten namentlich in den Eigentümlichkeiten der Sprache. Während in der italienischen Sprache die ihr eigenen äußerst dehnbaren Vokale durch die anmutige Energie ihrer Konsonanten nur zu wirksameren Klangkörpern gebildet werden

und selbst der Franzose seinen bereits weit beschränkten Vokalismus durch eine Bildung der Konsonanten fließend erhält, deren oft bis zur begrifflichen Mißverständlichkeit gelangte Formung einzig dem Bedürfnis des Euphonismus nachkommt, hat die deutsche Sprache nach ihrem tiefen Verfall am Ausgang des Mittelalters trotz der Anstrengungen der großen Dichter der Renaissance sich noch nicht soweit wieder entwickelt, daß sie in Betreff des Wohlklanges irgendwie mit ihren romanischen und selbst slawischen 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 Gesang notwendig ganz anders verhalten als jene vorerwähnten Sprachen." „Das Modell des italienischen Gesangs, des einzig als klassisch uns vorschwebenden, ist auf die deutsche Sprache nicht anwendbar; hier verdirbt die Sprache, und der Gesang wird entstellt." „Der Charakter dieses Gesangs wird sich dem italienischen langgedehnten Vokalismus gegenüber als energisch sprechender Akzent zu erkennen geben, somit ganz vorzüglich für den dramatischen Vortrag geeignet sein. Im Gegensatz 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 Verwertung der deutschen Sprache hinderlich war, geleitet wurde, wodurch die Sprache selbst vernachlässigt und entstellt werden mußte."

Typisch für das Vertonungsprinzip Richard Wagners ist denn auch ein musikalischer Gesichtspunkt geworden, der zwecks Herausarbeitung des engsten Anschlusses des musikalischen Ausdrucks an den Wortlaut den Sprachakzenten und der Silbenmessung (Prosodie) nachgeht (vgl. meine Ausführungen in der „Stimme", Januar 1917, Berlin, Trowitsch u. Sohn), also das deklamatorische Moment bevorzugt. Was für die Vertonung Richtlinie ist, gilt erst recht und in erhöhtem Maße für die musikalisch-gesangliche Nachschöpfung, den Gesangsvortrag.

Träger der nur in der gewöhnlichen Rede und der Rezitation immer wechselnden, im Gesang durch die musikalische Note festgelegten Höhe sind die Vokale und stimmhaften Konsonanten. Nach den älteren Forschungen und Lehren eines Nehrlich, Eyrel, Schwarz in der 2. Hälfte des vorigen Jahrhunderts konnten freilich nur „die Vokale gesungen, die Konsonanten bloß gesprochen werden." Nach solcher Einstellung trat der Vokal bei der Bewertung der Silbengeltungsdauer ungebührlich zu sehr in den Vordergrund. Der Konsonant mußte dann als „klangstörender, klangfeindlicher (?)" Silbenbestandteil möglichst rasch ausgesprochen, das will heißen: ohne viel Energie- und Stimmaufwand aus der Klangform des Vokals ausgeschaltet werden. Schließlich hielt man einfach den Vokal der Silbe bis zum Ende des ihr zugehörigen Notenwerts aus und stieß ihre Endkonsonanten mit den Anfangskonsonanten der nächsten Silben (Wörter) dicht gedrängt heraus. Es ist nach der Deklamation, wie sie Richard Wagner versteht, nicht diskutabel, wenn Joh. A. Hiller (Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesang, 1780, S. 31 ff.) zu singen empfiehlt „ein Freund zum Tro-sterscheint" oder „ist ni-chtverlassen", wenn Ferd. Sieber (Lehrbuch der Gesangskunst, S. 359) wörtlich folgende Ausführung (in „Fidelio") will: mit u-nau-f-spre-chli-chsü-sse-rLust. Und es ist uns heute kaum verständlich, wie noch Wilh. Kienzl (Die musikalische Deklamation, 1880, S. 88) schreiben kann: „Es ist eine alte Singregel, daß stäts der Vokal den Ton zu tragen habe, und erst dann der dem selben folgende Consonant einzusetzen hat, wenn der über der betreffenden Silbe notirte

Notenwert zu Ende ist, da ein Consonant nie mit einem wirklich klangvollen Ton hervorgebracht werden kann." Kienzl erklärt auch gleich die Notation



für allein richtig, die Notation



für falsch.

Die von Kienzl für richtig erklärte Silbenabgrenzung wie re - tten, Mi - nne, Ha - mmer, a - lle verstößt jedoch gegen das natürliche Sprachgefühl, geschieht auf Kosten der deutlichen Aussprache der Konsonanten, des Worts und der Bestimmtheit der musikalischen Phrase. Am deutlichsten zeigt sich der Mangel naturgemäß bei den klingenden Konsonanten n, m und l: die Tonhöhe des ersten n, m und l, die in der Sprache die gleiche der Silbe Min, Ham, al ist, wird im Gesang grundlos auf die Silbentonhöhe von ne, mer und le übertragen; die Übertragung etwa als Portamento nach italienischer Manier zu rechtfertigen, die dem italienischen Vokalismus ganz anders steht als der deutschen Deklamations-Syllabik, ist musikalisch falsch, denn die musikalische Linie über retten, Minne, Hammer, alle erhält durch solche Portamenti einen ganz anderen (weichlichen) Charakter.

Wenn ferner Iffert (Allgemeine Gesangschule, 1895, S. 53) trennt „ei - nRe - ge - nstro - m au - sFe - lse - nri - sse - n" und sogar Scheidemantel (Stimmbildung, 1907, S. 77) für den Vortrag „i - chwa - rnte - di - ch" statt „ich warn - te dich" fordert, kann man heute nicht anders als solche Vortrags-Kuriositäten nachsichtig belächeln.

Jede Silbenverunstaltung verändert die Stellung der Laute zueinander und zu den Silben von Grund aus. Vokale und Konsonanten, gewaltsam auseinandergerissen, büßen zu einander ihren silbenklanglichen und wortbegriffzugehörigen Zusammenhang ein und die durch willkürliche Abtrennung der zu ihr gehörigen Konsonanten (an Silben ganz anderer Wörter) verstümmelte Silbe muß den Eindruck des Unabgeschlossenen, Zerhackten erwecken — trotz des scheinbar stärkeren (Vokal-) Wohlklangs. Um das Gesagte besser zu verstehen, muß man in Erwägung ziehen, daß im Deutschen der Sinn der Silben und Wörter in erster Linie von der Sinnqualität ihrer Stamm- oder Hauptvokale bzw. ihrer Veränderung nach Länge, größerer oder geringerer Geschlossenheit je nach der Aussprache bestimmt wird. Der lange und dabei geschlossene Vokal (wie in Tal, wer, mir, Pol, Wut, Käfer, Flöte, Rübe) und der kurze und offene Vokal (wie in Kalk, Sperre, Rolf, Bucht, fällt, Hölle, Küsse) sind eine ziemlich regelmäßig wiederkehrende Erscheinung; die Diphthonge (wie in Hauch, Hain, Beute, Räume) sind immer lang und geschlossen. Anderseits kann die Lautveränderung auch in der Rechtschreibung begründet sein. Es kann durch Vokalverdoppelung (wie in Aar, Seele, Moor) oder durch Einschieben eines h (wie in kahl, Mehl, Mohr) oder eines e neben i (wie in Kiel, viel) die Vokaldehnung und durch Konsonantenverdoppelung (wie in Karre, hell, Drill, Moll, stumm) die Vokalkürzung ausgedrückt sein, wobei in Wörtern mit ch und sch (wie lachen, waschen) die Silben lach, wasch als kurz gelten, weil die Schreibung offenbar lach - chen, wasch - schen lauten sollte.

Sieht man bei den vorerwähnten Beispielen genau zu, so zeigt sich auch die Verbindung „langer oder irgendwie gedehnter Vokal und einfacher Konsonant" (Käfer, Flöte, Rübe) und „kurzer Vokal und verdoppelter Konsonant" (Sperre, Hölle, Küsse, mittun, weggeben) als durchaus die Regel. Die Aussprache Win - treiben statt Wind - treiben im Sinne Stockhausens (Gesangsmethode, 1884) oder La - kappe, Bu - ter, Pla - ten statt Lack - kappe, But - ter, Plat - ten im Sinne Heys (Deutscher Gesangsunterricht, 1882) unterschlägt ohne Zweifel einen Konsonanten, abgesehen davon, daß sie dadurch auch den Längen- und Geschlossenheitsgrad der vorhergehenden Silbe verändert.

Bei Konsonantenverdopplungen durch Reibe- bzw. Verschlußlaute behalten also die Silben ebenfalls nur ihr natürliches „Gesicht", wenn die Verdopplung auch in der Aussprache gebührend bewertet wird: in Wortzusammensetzungen wie „mittun", „plattdrücken" gilt dann der Verschluß des ersten t gleich als Verschluß der nachfolgenden t-Laute. Die Verdrängung des konsonantischen Elements und die daraus sich ergebende Umwandlung von kurzen - offenen Silben in lange - geschlossene kann auch unmittelbar zu begrifflichen Mißverständnissen führen; denn die Wörter „Ratten", „Sperre", „Stille" beispielsweise in der Ausführung Ra - - - tten, Spe - - - rre, Sti - - - lle klingen sehr leicht wie „raten", „Speere", „Stile" (Stiele) usw. Die sorgfältige Beachtung dieser Zusammenhänge ist schon deswegen nicht gleichgültig, weil ohnedies der Fall eintreten kann, daß zwei Wörter ohne Silbenverunstaltung bei der Aussprache ganz denselben Klang haben können und ihre verschiedene begriffliche Bedeutung nur an einzelnen anderen Lauten hängt: Stil (Schreibart) klingt durchaus wie Stiel (Griff), rein (unbefleckt) wie Rain (Ackergrenze), Weise (Art) wie Waise (Kind ohne Eltern), heute wie Häute, fiel wie viel usw.

Aus all dem folgt, daß man die zwischen Vokal und Konsonanten einer Silbe, eines Worts bestehende sinnqualitative Beziehung nicht einfach ignorieren kann, daß jedes willkürliche Zerstören dieser Beziehung den Wortsinn verändern muß. Die Vokale und Konsonanten sinnbeziehungsgleich wertende Silbentrennung stellt freilich an Sprecher und Sänger unvergleichlich höhere tontechnische Anforderungen als eine Silbentrennung, die nur das vokalische, leicht singbare Element beachtet, wie es die italienischen Sänger tun, ohne damit ihrem konsonantenarmen und großenteils offen vokalisch auslautenden Sprachtypus weiter Gewalt anzutun; weswegen sich die im Gesangsunterricht bei den Übungen verwendete Solmisation in ganz anderer Beziehung zur Sprache in Italien zeigt als bei uns. Woraus sich weiter ergibt, daß alle Unterrichtspraktiken nach italienischem Vorbild, sofern sie gegen den Geist und die Natur der deutschen Sprache verstoßen, was in der eben dargelegten, nur eine Verbeugung vor der italienischen Solmisation darstellenden Silbentrennungsvergewaltigung sinnfällig zum Ausdruck kommt, aus dem deutschen Gesangsunterricht und im deutschen Gesang überhaupt verschwinden müssen.

Konsonantenhäufungen, besonders solche von nicht singbaren Verschlußlauten, bedingen erst recht eine fehlerlos funktionierende Atmung, soll die mit dem Verschluß unausbleibliche Atemstromunterbrechung nicht deren zugehörige Vokal-Atemform verschieben, und vor allem Beherrschung von Artikulation und Tonsatz in allen Lagen der Stimme. Atemstromunterbrechung ist hier noch nicht Unterbrechung der gesangsmusikalischen Linie; denn die auf den Verschluß fallende Dauer gehört zur betreffenden Silbe, zum Wort als Teile des Satzgefüges genau so notwendig wie die Taktpause zum Taktteil und Takt als Teile der musikalischen Phrase.

Damit nun die durch Aussprache und Schreibart bedingte Qualität der Silbe bzw. ihre verschiedene Länge und Geschlossenheit, an deren Gradbestimmung wir Vokale und Konsonanten beteiligt gesehen haben, in ihrer teils parallelen, teils ausgleichenden Wechselwirkung auch in unbequemen Resonanzlagen der Stimme verharren können, ist die ansatztechnische Einbeziehung sämtlicher Laute der Silbe in eine einheitliche Klangqualität ratsam. Wie diese lautansatztechnisch gewonnen wird, ist eine Frage des Laut- und Tonlagenausgleichs, gehört also in den Bereich der Stimmbildung. Die Tonentwicklungsstufen sind Feststellung der Klangbasis, die sich bei Ausschaltung aller nicht tönenden Konsonanten der Silben einstellt und soviel wie Haupt- und Grundklang heißt, und die eingangs erwähnte Vokalmischung. Jedes Wort erhält auf diesem Weg eine zentrale Klangform, repräsentiert durch einen bestimmten Silbenvokal. Seine Klangqualität, umfassend Intonationsreinheit, Klangform und Klangrichtung, ist auch die der zugehörigen Konsonanten. Die zahllosen Möglichkeiten verschiedener Vokalschattierung kommen so auch den an sich nur einer Schattierung zugänglichen und den an sich unsingbaren Konsonanten zugute: ll klingt anders in „bellen", anders in „Wille"; b anders in „stauben", anders in „stieben"; ja auch ft anders in „Luft"" und anders in „Lift" usw. Sogar die Explosivlaute bilden mithin ihren Silbenlautkern vor und nach: sofort mit dem Entschluß des Sprechers und Sängers, die Wörter „Luft", „Lift", „laufen", „loben" u. dgl. auszusprechen, nimmt der Anlautkonsonant die Artikulationsform seines benachbarten Silbenvokals an; das trifft auch für den auslautenden Explosivlaut zu, denn für ein feines Ohr klingt auslautendes b in „Sieb" anders als in „Stab", t in „Tritt" anders als in „Brut" usw.

Die Erkenntnis dieser Zusammenhänge erschließt die weitestgehenden Folgerungen für die Auswirkung der Deklamations-Grundsätze Richard Wagners bis in die (scheinbar) unbedeutendsten Nebensilben, ja bis zum einzelnen Konsonanten eines Worts (auch wenn dieser nicht tönender Natur ist), wie sie in dieser Reichweite vielleicht nur in Bayreuth bei den Festspielen unter der Obhut einer langjährigen Tradition praktisch restlos verlebendigte Verwirklichung erfährt. Die theoretischen Werke, die zur Silbentrennung in der deutschen Sprache irgendwie Stellung nehmen, legen wohl nur deswegen eine merkwürdige Hilfslosigkeit in diesem Punkt an den Tag, weil sie noch immer, unter dem latenten Einfluß des italienischen Vokalismus' stehend, mehr den Vokal als den „Klangträger um jeden Preis" ansehen, statt seine Stellung zur Silbe nach seinem sinnunterscheidenden Qualitätswechsel zu beurteilen. Und doch müßten Sprachphysiologie und Phonetik, Sprech- und Gesangunterricht gleichermaßen interessiert sein, eine restlose Einigung in der deutschen Silbentrennung zu erzielen, nicht nur, weil ein Kunstprinzip von derart durchgreifender Bedeutung für Musik und Gesang, Musik- und Sprachwissenschaft wie das deklamatorische Richard Wagners es verdient, sondern weil jede der genannten Disziplinen in die Lage käme, ihr eigenes Gebäude immer klarer und reiner auszubauen. Es gibt beispielsweise keinen überzeugenden Grund, warum man Wes - pe, aber We - sten trennen muß und das klassische Werk „der deutschen Bühnenaussprache" von Th. Siebs (Köln 1910) läßt speziell für die Aussprache des Sängers manche Wünsche unerfüllt. Ich für meinen Teil bin entsetzt über die für dieses Werk von Scheidemantel (Stimmbildung S. 27) vorgeschlagene „in einem Atem zu singende" Vortragsweise „be-grü-ßi-c'hi-ne-rfurc'ht" statt „be-grüß ich in Ehr-furcht.

Dabei reichen die ersten Anregungen auf wortsinngemäße Silbentrennung schon auf A. G. Nägeli (Gesangsbildungslehre von

Pfeifer-Nägeli, 1810, S. 182, 1821) zurück, der sagt: Die Hauptregel ist, daß bey Konsonanten die beyden Töne mit den Lauten genau da getrennt, gleichsam gespalten werden müssen, wo die Silben sich brechen." Nägelis Lehre trifft den Kern dieser Frage im Wesentlichen. Die Abgrenzung erfolgt in der Regel nach Sprechsilben in dieser Weise. Daß es bisweilen nötig wird nachzuforschen, ob einzelne Laute schon stammsilbenzugehörig gewesen, oder erst nachträglich zum Zwecke einer Dehnung eingeschoben worden sind, dafür bringt die ausgezeichnete Arbeit „Die Silbengrenze im Deutschen Sange" von Traugott Heinrich (Stimme, Juli-August 1925) einige treffende Beispiele wie die Silbentrennung: weh - e, geh - en, steh - en; aber se - hen, Ru - he, E - he. In dieser Hinsicht enthalten die Ausgaben der Werke Richard Wagners wohl ohne Unterschied eine Unzahl kleinerer und größerer Mängel und es wäre ein schätzenswerter Dienst am Werke des Meisters, wenn eine musikalisch-gesanglich wie kompositorisch-sprachenkundlich gleich tüchtige Autorität sich die allerdings mühevolle Arbeit machen würde, bei allen Silben und Lauten, bei denen wegen der herrschenden Rechtschreibung, Aussprache u. dgl. sich Zweifel über Stammes- bzw. Silbenzugehörigkeit ergeben, ein für allemal eine Norm der Silbenabgrenzung für den Sänger festzulegen. Denn daß eine große Zahl unserer Sänger und bestimmt auch Kapellmeister von diesen innersten Zusammenhängen zwischen Wort und Ton keine Ahnung hat und wild darauflos deklamiert und spielt, bedarf wohl nicht erst eines nachdrücklichen Hinweises.

Doppeltes **l, m, n, r, ſ, f, d, t** werden nicht wie ein Konsonant gesprochen; denn wiewohl der Verschluß des 1. Lauts gleich der für den 2. Laut ist, unterscheiden sich die beiden Laute der Verdopplung „mindestens durch verschiedenen Atemdruck voneinander" (Siebs-Heinrich). Daher erfolgt auch die Abgrenzung so: **l** (wal - len), **m** (Ham-mer), **n** (Min-ne), **r** (Sper-re), **ſ** (Küſ-ſe), **f** (hof-fen), **d** (Wid-der), **t** (Plat-te). Die Nasalität kommt gerade den Explosivlauten besonders zugute, was übrigens schon die physiologische Verwandtschaft der Explosivlaute mit den Nasenlauten vermuten läßt. „Nasenlaut und homorganer Verschlußlaut haben gemeinsamen Mundverschluß durch Lippen und Zunge" (Heinrich). Daß gerade dieser Parallelismus von besonderer stimmtechnischer Bedeutung ist, wird von der deutschen Stimmpädagogik nur wenig erkannt. Umsomehr kann man die Silbentrennungsregel bei verdoppeltem l, m, n, r, ſ, f, d, t auch für die Zusammensetzungen **mb, mp, nd, nt** gelten lassen, ebenso für **ch, ſch**, die eigentlich chch, ſchſch (Heinrich) zu schreiben sind und auch in einfacher Schreibung so klingen. Silbentrennung vor **h** ist dann gegeben, wenn **h** (wie in Ru - he, E - he) kein Dehnungszeichen ist. Also trennen wir auch: Him - bee - re, Lam - pe, Wän - de, Ren - te; lach - en, waſch - en. Tritt zu den Verschlußlauten das nasale tönende Element hinzu, dann wird die Dauer der Laute sozusagen durch die Nasalität verlängert, wodurch die Laute vokalähnlich erscheinen, und das gilt auch für die Reibelaute **g** und **k**, von denen g in der Verbindung **ng** als Einheitslaut allgemein anerkannt wird. Da ng und nk in der Verbindung nasaler und Reibelaut als weicher guttural-nasaler Laut (Fang) und harter guttural-nasaler Laut (Bank) wie 1 Konsonant, bei zusammenstoßenden Silben aber leicht als n und g (k) gesondert ausgesprochen werden, trennen wir: Fin - ger, Wan - ge, hän - gen, Ban - ken, hin - ken, len - ken.

Besondere Beachtung beansprucht noch die Lautgruppe, die anders ausgesprochen, als geschrieben wird. Hierher zählen **ſp** und **ſt**, die anlautend und inlautend meist am Anfang von Stammsilben wie **ſchp** und **ſcht** (Spitze, Stütze, anstelle, zersprang, **ch**, das mit **s** wie **x** gleich **ks** (Lachse), **ph**, das wie **f** (photographieren), endlich noch **x** und **chſt**, die wie **ks** (gs) und **chſt** klingen. Es

empfiehlt sich wohl in diesen Fällen zu trennen: bes - te, trös - ten, kos - ten, Klos - ter, wenn st klingt wie geschrieben, aber be - stel - len, be - spren - gen, an - sprit - zen, be - stei - gen, d. h. also wenn st und sp wie scht und schp klingen, Lach - se, pho - to - gra - phieren, Nik - sen (Nixen), nächs - ten, höchs - ten; ferner Hau - bit - ze, aber Schnau - ze, krächz - en, plötz - lich, Strand - vogel - nest - räuber, Sün - den - schmach, Wun -der - bron - nen, in - brüns - tigem Froh - lok - ken.

Parsifal: von star - kem Bres - ten be - fahl er eif - rig uns das Bad,
nicht: von sta - rkem Bre - sten be - fahl er ei - frig uns das Bad;
nach wil - der Schmer - zens - nacht, nicht: nach wi - lder Schme - rzens - nacht;
so zuck - te sie ihm, so neig - te sich der Nak - ken,
nicht: so zu - ckte sie ihm, so nei - gte sich der Na - ken;
weh-e, des Höchs-ten Schmer-zen-tags, nicht: we-he, des Hö-chsten Schmer-zen-tags;
das Mit - leid's höchs - te Kraft, und reins - ten Wis - sens Macht.
nicht: das Mi - tleid's hö - chste Kraft, und rei - nsten Wi - ssens Macht.

Schon durch *scheinbar geringfügige* Silbentrennungsmängel können deklamatorische Unebenheiten entstehen, wie nachfolgende Beispiele zeigen sollen.

Es ist für ein feines musikalisches Ohr *nicht* gleichgültig, ob ich deklamiere weh - e ihm oder we - he ihm; büs - sen Schuld oder bü - ssen Schuld; höchs - tes Wun - der-gut oder hö-chstes Wu-nder-gut; Tros-tes Süs-se oder Tro-stes Sü-sse; also:

Parsifal: Amfortas.



usw. oder

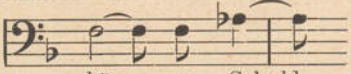
Gurnemanz.



usw.

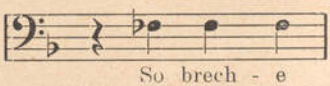
weh - e ihm — eh - e ihr
nicht: we - he ihm (Klindworth-Ausgabe); e - he ihr (Klindworth-Ausgabe).

Parsifal: Gurnemanz.



usw. oder

Amfortas.



büs - sen Schuld — So brech - e
nicht: bü - ssen Schuld — nicht: So bre - che (Klindworth)



usw.

grüß - te ihn als gu - tes — Zeich - en als ü - ber'm
nicht: grü - ßte ihn als gu - tes — Zei - chen als ü - ber'm;

Kundry.



usw.



Tros - tes Süs - - se lab - te nie — Schmach - lüs - ter - nen
nicht: Tro - stes Sü - - sse; la - bte nie; nicht: Schma - chlü - ste - rnen

Manchmal erhält die Prägnanz des Ausdrucks ihre *Krönung* erst durch die *Endkonsonanten der Silbe*. Welch unheimlich packende Wirkung erzielt durch einfache *Überbetonung der Konsonanten r* in „der Ver-" oder im Chor der älteren Pilger (Tannhäuser) Professor Hugo *Rüdel* durch äußerstes Ausklingenlassen aller „tönenden" Laute! Also:

Tannhäuser. (II. Akt)



Ha, der Ver - ruch - te! — Flie - het ihn! Flie - het ihn!



Hugo Rüdel achtet auf größte Präzision im Rhythmus gerade dort, wo dies bei Durchschnittschören übersehen wird: bei Pausen und Taktteilen, über denen tonlose Silben bzw. Laute stehen. In diesem Fall wird die Spannung der tönenden Laute bis zur folgenden Pause gehalten: der Pausenbeginn beschließt im eigentlichen Sinn erst die musikalische Phrase, nicht ihre letzte Note. „Christ" und „bist" enden mit stimmlosem st, darum Verschluß erst so zu sagen auf dem Taktstrich, während das klingende halbvokalische n in „rein" die 4. Taktzeit mitfüllt.

Zum Schluß einige Beispiele aus „Götterdämmerung", enthaltend den ch-Laut; vermutlich werden meine Ausführungen über diesen Laut am leichtesten beim Leser Bedenken erregen:



(Klindworth S. 202, 244, 317.)

Rache klingt in der Sprache wie Rach-che und es ist eigentlich von selbst verständlich, daß, wenn überhaupt, nur das zweite ch (der Nebensilbe) zur Vereinfachung der Schreibung des Worts weggelassen wird. Dann gehört aber ch zur Klangbasis des Vokals a, nicht e. Sofort nähert sich das gesungene Wort dem gesprochenen Typus (Klangform und Klangrichtung), der ch-Laut gewinnt wieder an wortzugehöriger Qualität. Wenn beim Beispiel „Rach - e rie - ten sie mir" — Hagen stößt hierbei Siegfried den Speer in den Rücken — viele Hagen-Sänger bei sonst guter dramatischer Darstellung oft matt wirken, ist der Grund nur in der u. U. direkt weinerlich wirkenden Deklamation Ra - che (statt Rach - e) zu suchen.

Daß in der Klindworth-Ausgabe bald Ni - blungen (S. 17), bald (richtig) Nib - lun - gen (S. 54, 55), sonst durchgehend li - sti - gen (S. 275), lu - stig (S. 266), aber auch richtig Schwes - tern (S. 15), fes - ten Helm (S. 27), rüs - tige Hand (S. 64), heh - res - ten (S. 346) und immer unrichtig we - he statt weh - e (S. 124, 164, 165, 223, 336) getrennt wird, sei hier nur flüchtig berührt, kann aber unmöglich als unwichtige Nebensächlichkeit auf die Dauer übersehen werden. Noch weitere Fälle würden den für diese Arbeit gesteckten Rahmen überschreiten.

Einfluß von Richard Wagners Dramenentwurf auf die Wielanddichtungen.

(Die Wielandsage in Litteratur und Kunst, IV.)

Von Studienprofessor Dr. Peter Maurus, München.

R. Wagner hat 1849 Wieland der Schmied als Drama entworfen. Die einzige Vorlage war das breitästige Heldengedicht von K. Simrock (1835). Doch heben sich von den 63 von mir in den früheren Teilen der Wielandsage in Litteratur und Kunst gesammelten Wielandwerken schon viele im Wagnerschen Geiste empor, in der Vertiefung und Verinnerlichung, wie es z. B. mein Hinweis zeigt bei O. Schlemm, E. König, K. Höfel, Fr. Held, C. Klings, L. Fahrenkrog (bei welchem gerade mit dichterischem Empfinden wie bei Wagner „durch Arbeitswille der Sieg" zum Ausdruck kommt), P. Knudsen, in gewissem Sinne sogar bei H. Drachmann, Fr. Lienhardt, P. Riedl, Fr. Kranewitter. Nun bin ich noch auf weitere Werke dieser Art gestoßen.

Edmund v. Mihalovich, Wieland der Schmied (1877) nach Richard Wagners Entwurf von Adolf Stern (1875).

Vor zwei Jahren teilte mir der damals 86jährige (inzwischen verstorbene) Komponist dieser Oper mit, daß im Jahre 1875 zwei Textbücher zu Wieland der Schmied in Bayreuth vorlagen, das eine von O. Schlemm, das andere von Adolf Stern in Dresden. R. Wagner entschied sich für die Arbeit von Stern und v. Mihalovich vollendete nach eigener Angabe 1877 die Komposition. Klavierauszug und Partitur befinden sich in der Bibliothek der k. ungarischen Hochschule für Musik in Budapest, wo v. Mihalovich der Nachfolger Liszts als Direktor wurde.

Libretto von Adolf Stern. Vorlage ist nur Wagners Dramenentwurf (WW), es ist dieselbe Zahl von Akten und Szenen, doch gegenüber WW ist die Personenangabe (Grame statt Gram) auch auf die übrigen Personen des Textes ergänzt. Stern will gleich von Anfang an das Ganze mehr verdeutlichen. Darum ergeben sich kleine Änderungen. Andererseits verwendet er manche wichtige Ausdrücke des WW wörtlich in seiner Dichtung, wörtlich übernimmt er auch die Textangaben und holt auch hie und da ergänzende szenische Angaben aus dem Text Wagners heraus. Das Ganze ist eine recht geschickte Ausarbeitung des Dramenentwurfes.

Bekanntlich war v. Mihalovich ein eifriger Anhänger Wagners, den er in seinen Opern zum Muster nahm. Der Meister selbst wies ihn hier auf die Vorlage hin, auf das Textbuch von Adolf Stern, des litterarisch fruchtbaren und sehr zur Geltung gekommenen Dichters und Hochschulprofessors.

Weder das Textbuch noch die Oper ist im Druck erschienen. Das Manuskript befindet sich in der Musikhochschule in Budapest. Die Oper gelangte nicht zur Aufführung.

Wertvoll ist es für die Wagnerforschung, daß Text und Oper auf Bayreuth zu Lebzeiten des Meisters zurückgehen.

Ján Levoslav Bella, Kovác Wieland, Libretto übersetzt nach O. Schlemm von Vladimír Koy 1926.

Wie mir der über 87jährige Komponist mitteilt, ist der Text komponiert nach R. Wagner von O. Schlemm (Versifikation von WW), mit Strichen, Änderungen

und Zusätzen von Bella und von Schlemm. Roys Übersetzung erschien 1926. Dieser slovakische Text (mir übersetzt von Studienprofessor J. Steinmayer, München) stellt im großen Ganzen eine wörtliche Übersetzung dar, wörtlich soweit dies das genau beibehaltene Versmaß und der Sprachgebrauch zuläßt. Mitunter ist gekürzt, besonders wo die Vorlage etwas in die Breite geht und nur an zwei Stellen sind Texte zu Mannenchören erweitert.

Das Libretto Roys enthält S. 119—126 die Musikalische Erläuterung von D. Dobroslav Orel.

Zuerst wird dort die Entstehung von R. Wagners Entwurf vor Augen geführt, dann der Einfluß auf Bella, der nach seiner Rückkehr von der Künstlerfahrt nach Deutschland und Prag, wo er Liszt kennen lernte und tiefsten Eindruck in R. Wagners Schaffen und Bedeutung erhielt und sich in den engen Verhältnissen als Kremnitzer Kapellmeister noch mehr niedergeschlagen fühlte als vordem. Es lastet auf ihm die Bedrückung der Slovaken unter dem magyarischen Joch, die Bedrückung des eigenen Innern, er sucht Befreiung, Erlösung. Da liest er in der „Neuen Zeitschrift für Musik" eine lobende Rezension über Schlemms Bearbeitung. In dem sagenhaften Künstler Wieland erkennt er sich und sein Volk. Auch ihm obliegt es, aus der Not sich Flügel zu schmieden, frei emporzufliegen und aufzuatmen. Auch auf sein Volk wendet er Wagners Ausruf an: „Mein Volk muß sich Flügel schmieden, Wieland — das ist mein Volk." Der Gedanke an Wieland verläßt ihn nicht mehr, ihn, den Sohn eines geknechteten Volkes, er muß ihn komponieren. Er greift nach dem Wieland-Mythus und dem deutschen Text des O. Schlemm, schreibt den 1. Akt und vom 2. Akt die 1. Szene in Kremnitz 1880. In Hermannstadt vollendet er die Oper. Es existieren 2 Orchesterpartituren und 2 Klavierauszüge mit vierhändigen Vorspielen zu den 3 Akten. Bella möchte zunächst 1899 durch Vermittlung von R. Strauß in Charlottenburg die Oper aufführen lassen, was aber mißlang, weil die führenden Kreise eine Abneigung gegen Wagnertexte hegten. 1912 bot Bella das Werk dem Direktor Mészáros der Hofoper in Pest an; auch ihm mißfiel von vorneherein die Nachahmung des deutschen Wagnerstiles im Libretto. Doch ließ er sich besonders durch R. Strauß umstimmen und versprach die Oper aufzuführen. Bella ging an die Revision der Klavierpartitur, aber inzwischen starb Mészáros. Auch an die Tore des deutschen Theaters in Prag und in Berlin klopfte Bella an. In Prag scheute der Theaterdirektor gleichfalls vor dem archaisierten Text zurück, in Berlin harrten 30 andere Opern vergeblich der Aufführung.

Orel fährt fort: „Nach 46 Jahren kommt jetzt endlich Bellas Werk auf die Bühne, nicht in der Fremde, sondern daheim, nicht deutsch, sondern mit dem slovakischen Text aus Roys Feder, 1926. Der Komponist hat es noch erlebt, das hervorragendste Werk seiner umfassenden Schaffenstätigkeit zu hören."

Bella selbst schreibt mir noch, daß mehre Wiederholungen stattfanden, ebenso günstige Besprechungen in deutschen, tschechischen, slovakischen Blättern. Besonders bemerkenswert war ihm die Aufführung im Gastspiel des slovakischen Nationaltheaters am 24. Mai 1930 in Prag in Gegenwart des Präsidenten Masaryk und der Minister.

Dieses ausländische Werk halte ich für einen wichtigen Fund in der Wagnerforschung.

Robert Boßhart, Wieland der Schmied, Musikdrama in drei Aufzügen. Brockhaus, Leipzig 1931.

Kurze Textbesprechung und Vergleich mit Wagners Textentwurf.

Das Musikdrama befaßt in 3 kurzen Akten (60 S.) den Heldenstoff. Eigentlich hat WW (42 S.) die selbe Einteilung und den selben Aufbau. Beiderseits endigt der 1. Akt mit dem Überfall Wielands, der 2. Akt bringt sein Verweilen am Königshofe, der 3. Akt die Flucht, doch sind bei Boßhart (B.) einzelne Momente verschoben.

Wenn WW bedeutende Einschränkung gegenüber der Vorlage bringt, so tritt dies Lostrennen vom Alten bei B. noch mehr zu Tage. Unter Billigung dieses Gesichtspunktes ist dann die kurze Fassung sehr zu begrüßen.

Schließlich fußt doch im WW bei den Personen auch das Hauptmotiv auf Wieland und Schwanhilde und dies kommt bei B. noch stärker zum Ausdruck. Wichtig ist, daß in beiden Werken dreimalige Zusammenkunft von Wieland und Schwanhilden stattfindet, einmal am Anfang (bei B. noch einfacher als im WW), dann in der Not des Helden. B. hat hier ein kurzes Erscheinen der Schwanenjungfrau im 2. Akt, das meinem Empfinden nach als Vorbereitung für das unmittelbar folgende Erscheinen im 3. Akt zu zählen ist, während sich im WW keine Trennung ergibt. Eine besonders hübsche Angleichung ist hier hervorzuheben. Den Worten Schwanhildens (B. S. 49) Schmiede Wieland! / Dich lehrt — die Not! tritt der selbe Gedankengang, der selbe Gesprächsinhalt (WW 3. A. 3. Sz.) gegenüber. Endlich ist Wiederkehr am Schluß genau wie in WW.

Jetzt Nebenpunkte: Wielands Brüder sind mit irdischen Frauen verheiratet wie zuerst in WW, aber unter allen Dichtungen sind nur bei B. 4 Brüder. Hier erscheinen sie als Hörige, als tiefstehend wie vielleicht Wielands Untergebene Wolf und Hinn bei Fahrenkrog. Die irdische Fassung möchte ich vorziehen.

Schwanhilde. Diese Namensform ist von Wagner geschaffen. Gleich fühlt man bei B. heraus, daß sich das ganze Drama auf Wieland und Schwanhilde aufbaut.

Schmiedung eines Stahlkleides als Fluggewand wie dies WW geschaffen hat.

Bödwild. Das Hauptmotiv ihrer Rache findet sich schon im Sagenroman Huna's (1926), die Vereinigung der Königin und Königstochter in einer Person bereits bei Fahrenkrog (1914).

Alle übrigen Hauptmomente der Wielandsage sind zusammengeschoben oder weggelassen, eigentlich bedeutungslos geworden. Es fehlt der Ring, der Siegstein, die Schmiedung des Schwertes, unwesentlich geschieht die Tötung der Königssöhne, die Fertigung der Trinkschale, die Erzeugung eines Sohnes mit Bödwild.

Die Einleitung des 3. Aktes mit „Jahre später" ist mir unverständlich. Denn es ist doch undenkbar, daß der König Jahre lang die „Brut Wielands" geschont hätte, daß er Bödwild (wie er annimmt) hätte weiterbuhlen lassen, bei seiner feigen, aber um so mehr hinterhältigen Art. Der zweite Akt besteht ja nur aus einem Gelage, wo der König feig und prahlerisch Wieland beschimpft, den er durch seine „Tapferkeit" überwunden, dem er die Kniesehnen persönlich durchschnitten. Zugleich bringt der Akt darüber Empörung der Königin, die Wieland schützt und befreit. Feige weicht der König vor ihnen zurück, ohne daß die soeben verkündete Tötung seiner Söhne und die Schändung bezw. Preisgabe der Königin besonders auf ihn einzuwirken scheint. Bödwild wird nun von ihren Frauen weg-

geführt. Wieland bleibt allein, er ist in tiefster Qual, er will sich töten — da bringt ihn plötzlich das Erscheinen Schwanhildens in hohen Schwung (gewisse Verwandtschaft mit WW 3. A. 2. Sz.)

Zusammenstellung. Die erwähnten wichtigen Punkte der Einteilung und des Aufbaues, besonders des Hauptmomentes von Wieland und Schwanhilde, die angeführten Nebenpunkte rufen sicherlich WW in Erinnerung und lassen dichterischen Anklang an WW erkennen, während auf das Eddalied nur der Name Sämarstad hinweist. Alles Übrige, besonders die Aneinanderreihung vieler selbständiger Punkte, ist eigene Schöpfung von Boßhart, der ferner noch in der Szenerie durch die Einwirkung der Natur der Aufführung besonderes Gewicht verleiht. — Das Ganze ist ein tüchtiges Wielandwerk.

Hans Watzlik, Der Wanderer. Eine Sage aus dem Markwalde 1913. Enthalten im Ring des Osser.

Der hochbegabte, heimatgetreue Sudetendeutsche schuf ein Kleinod. Er teilt mit: „Meine Wielanderzählung ging mir auf, als ich die seltsamen Steinhöhlen der Arberseewand zum erstenmal sah. Da dachte ich mir, hier müsse Wieland geschmiedet haben. Und dann hatte ich gelesen, daß die Schwanenjungfrauen über den Myrkwid, den Markwald (das Sudetengebirg) geflogen waren. Das mag wohl im Unterbewußtsein mitgewirkt haben. Unter „Wanderer" wollte ich nichts Göttliches (Wodan) deuten, ich dachte mir den von der Wanderleidenschaft gepackten Deutschen darunter."

In bergschwerer Sprache vollzieht sich die Meistererzählung dichterisch in Wagner'scher Art, d. h. in wundervoller Kürze und Angleichung ans Land, wie das Folgende zeigt:

Der Wanderer unterliegt, dem umstellten Eber gleich, und wird durch alle Furchtbarkeiten der Wildnis zum Hochsee geschleppt, wo ihn Neide, die Königstochter und Priesterin des Sees, auf blutschmutzigem Steinblock opfern soll. Rauh lachend senkte sie das Messer in die Kniesehnen des Schmiedes Wieland, wie er sich selbst bekannte. Ins triefende Felsgeklüft der Seewand bauten sie ihm die Esse und brachten sie Schmiedzeug. Reglos und dumpf lagerte der Lahme auf der rauhen Bärenschur. Dann hämmerte er für Wello, den jungen Königssohn, den König selbst und schuf für Neide prunkenden Silberschmuck. Ein häßlicher Vogelschrei machte aus dem Grübler einen Lauscher. Alles, was Flug war, zog ihn an. Er fütterte die Geier vor seiner Höhle und warf ihnen des Königs Söhnlein zum Fraße vor. Aus ihren Schwungfedern schuf er ein Fluggewand. Eine graue Gestalt glitt zur Tür herein, die eine Sense trug und eine Sanduhr hielt. Klingend fielen des Stundenglases Scherben aus des Sensners Hand — die Uhr war zerbrochen. Als Neide dann in die Höhle trat, schmückte Wieland sie mit funkelndem Hort und bezwang sie. Geiergleich stieg er mit den Fittichen empor, hoch über den reißenden Luftstrom, hoch über des Ötwechs steinbehelmtes Haupt. Unten sah er den König. Da senkte er sich, um seine Tat zu verkünden. Auf schrie der Vater in wütendem Weh. Wieland fühlte im kämpfenden Luftstrom jäh seine Sehnkraft erlähmen, er sank und lag im Moor. Sausend schlug ihm ein Pfeil durch den bärtigen Hals.

„Wonne und Grauen hatte er geschlürft, weiße Frauen und Flut; Traum und Sinnen hatten ihm Flügel geschaffen, daß er Sieg gegen Sturm und Schwere, des wilden Schwanes Land hatte sich ihm enthüllt. Noch ein müder Flügelschlag" ... „Ich bin ein Wanderer!"

Wilhelm Eichbaum-Lange, Schauspiel Wölund der Schmied in vier Akten, Berlin 1916.

Die Grundzüge von WW treten hier stark hervor, nämlich das Hauptgewicht, das auf Wölund und seiner Walküre ruht, ebenso Wölunds Streben nach Freiheit aus Not und Qual, wie das Nachfolgende klar erkennen läßt.

Es tritt Vermenschlichung der Charaktere ein. Von Wölunds Brüdern ist Slagfider mehr standhaft, Egil aber nachgiebig, zaghaft. Fürst Nidud zeigt nach dem Tode seines Vaters, des alten Fürsten, gleich seine wahre Gestalt in der Vergewaltigung des Landes und Wölunds. Nur Wölunds Walküre hat ihn schon zuvor durchschaut. Allein in diesem Wielandwerk ist eine zweite Königstochter geschaffen, Oddrun, die Gegengestalt zu Bodwild.

Bodwild will Wölunds Person besitzen, Nidud haßt diesen, weil ihn das Volk liebt. Wölund ruft schon frühe: „Hätt' ich Flügel!" Als er gefesselt herbeigeführt wird und sein Recht haben will, verweigert dies der Fürst befriedigt. Da bricht der Held seine Fesseln und Nidud schwört flugs ihm die Freiheit zu geben, als aber sein Feldherr hinterlistig von neuem Wölund fesselt, bezeichnet er dies als den Willen des Volkes. Die Fürstin gebietet die Füße des Gefesselten zu lähmen und freudig tun dies ihre Söhne unter dem Schutz der Krieger. Der Held wird auf einen Holm verbannt um zu schmieden.

Oddrun bindet ihm die Knie und es gelingt ihr, den erschöpften Helden zu beruhigen. Voll Verzweiflung aber arbeitet er nun mit seinen Brüdern in der Schmiede. Mit den Möwen möchte er sich in die Luft schwingen. Während Egil zum Nachgeben rät, will Slagfider gleich Wölund Rache und Vergeltung. So töten beide die Königssöhne, welche in die Schmiede kommen. Wölund fühlt immer mehr, wie recht die Warnung seiner Walküre war und ruft so sehnsuchtsvoll: „Du fliegst nun frei." Als dann Bodwild kommt, um der Walküre Schmuck ausbessern zu lassen, fällt sie dem Schmiede zum Opfer. Dessen Brust entringen sich die Worte: „Flügel, Flügel gebt mir! Warum nicht Flügel sich selber schaffen? Dir nach, meinem Weibe, Dir nach, Meiner Sehnsucht schaffe ich Schwingen! Empor zur Freiheit! Mein wird der Sieg!"

Jetzt erscheint Oddrun mit einer Kammerfrau und befiehlt den Wächtern und des Helden Brüdern wegzugehen. Wölund will Freiheit. Die Kammerfrau bekennt sich als sein Weib. Unruhe habe sie geplagt, sie sei hergeflogen, habe ihr Fluggewand versteckt und sei liebevoll von Oddrun aufgenommen worden, aber nicht könne sie ihn auf ihren Fittichen tragen. Der Held spricht: „Aus eigener Kraft will ich fliehn! Flügel hab' ich selbst mir gefertigt." Als ein Boot sich nähert, gehen die Frauen weg und Wölunds Weib ruft noch: „Bleib tapfer!"

Ein Wächter meldet Nidud, daß er Wölund auf großen Flügeln gesehen habe. Der ganze Hof sieht ihn in die Luft schweben. Nun läßt Nidud des Helden Brüder töten. Nach oben ruft er: „Wölunds Mut? Wölunds Kraft?" Der Held ruft herab, daß die Königssöhne getötet seien und als er von seiner Brüder Tod hört, spricht er, daß er sie nicht retten konnte. „Kleinmütig waren sie und allzuverzagt." Dann kündet er noch Nidud die Tat an Bodwild.

Wölund: „Ich fliege nun frei meiner Walküre nach in schöneres Land. Herrscher, Dir dank' ich's, daß eine Freiheit mir blüht, wie keinem zuvor! Freiheit! Endlich Freiheit!"

Dr. Walter Bätke, Die niederdeutsche Sage von Wieland dem Schmied 1926 (Der Schatzgräber Nr. 120).

Gewiß überträgt der Verfasser die Wielandsage in 24 Kapiteln nach der Thidrekssage, aber Wagners Geist läßt sich aus folgenden Worten seiner Einleitung herausspüren.

„Wieland der Schmied, ist er nicht ein Sinnbild des deutschen Volkes, das mit durchschnittenen Sehnen am Boden liegend für seine Peiniger fronden muß, das aber in der Stille sein Rüstzeug schmiedet, um auf den Flügeln des Geistes einst in die Freiheit emporzusteigen?"

Otto Hauser, Wieland der Schmied. Neudichtung. Weimar 1926.

Mit acht Holzschnitten von Annemarie Naegelsbach.

In 12 Kapiteln behandelt Hauser die Sage, eine Neudichtung insofern, daß er in der Wielandsage eine Orionsage sieht. Auch gebraucht er, wie im Nibelungenlied, im „Wieland" des Tones wegen die seltenen und altertümlichen Worte, deren Erklärung er gibt. Das Versmaß ist die Stabreimzeile.

Scharf tritt aber gleich das Bestreben hervor, durch Rache und Fliegen aus eigener Kraft zum Ziele zu kommen.

Es ist wohl zu bemerken, daß unter den siebzig von mir bisher gesammelten Wielandwerken Wagners Entwurf immer größeren Einfluß gewinnt.

Warum liebt der Deutsche vor den andern germanischen Urhelden Wieland am meisten? Eben deshalb, weil das Schicksal Wielands auf unser Volk von heute wie kein anderes paßt, etwas, das auch die neuesten Schöpfungen immer wieder herausfühlen lassen.

Bei Wagner zwang Wieland die Not des Volkes und somit seine Not, sich Flügel zu schmieden.

Möge der germanische Urheld Wieland der Schmied sein Volk befruchten! Ja, nur eigene Arbeit, eigene Kraft bringt Erlösung, deutsches Volk. So sei Deinem Volke Vorbild, sei Deinem Volke Führer, unsterblicher Wieland der Schmied!

Besprechungen.

Vom Bekannten zum Unbekannten.

Von dem großen Werke über Cosima Wagner, das Richard Graf Du Moulin Eckart im Drei Masken-Verlag (München, Berlin) erscheinen ließ, ist nach dem Hinscheiden der gewaltigen Frau nun auch der zweite Band herausgekommen, der die Zeit von 1883 bis 1930 umfaßt. Der Titel lautet: „Die Herrin von Bayreuth". Ja, hier hatte die Vorsehung, das Werk der Festspiele fortzuführen, eine edelste Hand an den Webstuhl der Zeit berufen. Mit Spannung verfolgen wir die Jahrzehnte bis 1906, da Frau Cosima kraft ihrer künstlerischen Überlegenheit dem Spielplan ein Werk ums andere einfügte. Jetzt erst erfährt die Welt auch, welch fester Glaube, welch ungeheure Kraft des Willens in

dieser Gesamtleistung steckt; denn zahllose Hindernisse und Feinde erstanden gegen Bayreuth wie einst gegen den Schöpfer der Werke selber. In Adolf von Groß fand die hohe Frau einen Berater und Helfer von treuester Gesinnung und klügster Vorsorglichkeit. Welche Kämpfe waren allein schon mit München durchzufechten! Dabei die stäte Verkennung, die namentlich auch in die Frage der Schutzfrist des Parsifal hereinspielte: als ob die Leitung der Festspiele große Vorteile vom Unternehmen genösse! Schändlich, daß auch Hülsen in Berlin so dachte. Die geschichtlichen Urkunden, die das Werden und Wachsen Bayreuths belegen, werden ergänzt durch Zeugnisse, die uns in mancherlei öffentliche Verhältnisse Einblick verschaffen; dazu Berichte und Urteile über einzelne Persönlichkeiten; nicht zu vergessen die Verleger! Weit war der Umkreis derer, die irgendwie mit Bayreuth in Fühlung oder Berührung kamen. Nicht minder wertvoll ist für den Leser die Ausbeute an Selbstgeständnissen und Aussprüchen, welche die Meisterin Bayreuths als eine der allerbedeutendsten Frauen zeigen, die je in die Geistesgeschichte eingriffen. Ihre hohe musikalische Begabung verrät sich, wenn sie je der Nachweise bedürfte, in den vielen einzelnen und allgemeinen Bemerkungen, z. B. S. 253, 295, 301, 319. Die Tochter Liszts beansprucht übrigens ihren Vater als Deutschen, nicht als Ungarn. Wer sich eine Sammlung edelster Sprüche anlegen will, den machen wir namentlich auf die Seiten 456, 573, 625, 651, 675, 699, 732, 754 aufmerksam. Wie schön ist auch, was sie bei Verlobung ihrer Tochter Daniela über die Ehe vorbringt; oder wie sie die Bestattungsarten beurteilt (260, 892), wie sie über Luther denkt (169, 529). Das Religiöse bietet ihr überhaupt reichen Stoff dar, sich zu äußern; mit Eckart und Tauler hat sie sich aufs ernsteste vertraut gemacht. Der Verkehr mit Levi regte sie an, das jüdische Eigenwesen zu erforschen; wir verweisen z. B. auf S. 405, 443, 579, 590. Anhänger und Vertreter der Deutschkirche werden ihre Freude haben an Ausführungen, wie sie S. 499, 529, 632, 642, 706 unser Denken fesseln. — Leider ist die Fülle dieses Stoffes (der Band umfaßt 920 Seiten) nicht so zur Übersicht geordnet, wie es dem Leser erwünscht wäre. Er muß sich selber Verzeichnisse anlegen, Fortgang und Folgerichtigkeit herstellen, mit Hilfe seiner Kenntnisse manche Daten und Einzelheiten bestimmen, Wesentliches herausschürfen, und das ist eine Arbeit, die den Genuß beeinträchtigt. In der dankenswerten Liste der Namen scheint die Erwähnung versäumt, wenn auf die Person durch Umschreibung angespielt ist; allerdings würden ja die logarithmisch anmutenden Zahlen noch vermehrt: aber man könnte neben der Ziffer andeuten, was vorliegt.

Von Arthur Drews haben wir neuerdings ein hervorragendes Werk über den Ideengehalt von R. Wagners dramatischen Dichtungen (Eduard Pfeiffer, Leipzig; 424 Seiten Großoktav; 20 ℳ, geb. 22 ℳ 50). Eigentlich bietet das Buch noch mehr dar: nämlich einen Lebensabriß und dazu die Darlegung der Gedanken, die aus allen Prosaschriften des Meisters zu gewinnen sind. Der Leser wundert sich wohl, daß wir ihm den Verfasser der „Christusmythe" nahebringen. Zunächst sei betont, daß er als Wahrheitsforscher durch gewisse Leistungen hohe Achtung einflößt, wenn wir auch mit Chamberlain die Schlüsse aus den Forschungen nicht gelten lassen. Etwaiges Mißtrauen, das man wegen der Stellung zur Christusfrage gegen Drews hegen könnte, wird gerade dadurch entkräftet, daß sich der Denker im Verhältnis zu Wagner den Eindrücken einer großen Persönlichkeit gewachsen zeigt: je weniger man dies vermutete, desto größer ist die Freude, daß auch Drews den Meister von Bayreuth versteht! Der besondere Standpunkt, den der Verfasser dem Christentum gegenüber einnimmt, hat allerdings zur Folge, daß ihm Christliches allzuleicht als Kirchliches, und Kirchliches als Römisches erscheint. Was über Parsifal und die Auffassung des Abendmahls gesagt wird, er-

scheint uns nicht alles stichhaltig, wiewohl der abschließende Charakter der letzten Schöpfung gut geschildert ist. Mit Ablehnung des Christlichen bei Brünnhilde, mit Beurteilung Wotans und der Götter stimmen wir nicht überein. Abgesehen davon werten wir als einen großen Vorzug gerade das Bestreben, den Gedankengehalt der Dichtungen sowohl aus dem Eigenbefund zu klären als mit Leben und Weltanschauung Wagners in offenen Zusammenhang zu bringen. Auch geschichtliche Beziehungen und Einflüsse sind lehrreich dargetan; so der Vergleich des Rings mit Aischylos und seinem Prometheus, oder mit Goethes Faust. Besonders aber tut uns wohl, daß Drews als richtiger Denker deutlich redet und den Leser zum Mit- oder Nachdenken zwingt. Es ist uns aufgefallen, wie klar auch die Wagnerschen Gedankengänge, z. B. die in den Prosaschriften erfaßt und nachgezeichnet sind. Meisterhaft ist die Abrechnung mit Nietzsche. Dieser Abschnitt allein lohnt die Beschaffung des Buches. Drews verfolgt in alle Einzelheiten, wie Nietzsche bis zum Ende von Wagner abhängig bleibt, indem er von jedem Punkte aus einfach ins Gegenteil hinüberspringt: Nietzsche verherrlicht die Juden, den Krieg als solchen, die Macht, verdammt Rasse und Deutschtum, ohne eine Verbindung seiner Gedanken herzustellen, wogegen Wagner überall begründet und verknüpft. Merkwürdig ist, daß sich Frau Cosima (S. 639) in ganz ähnlicher Weise wie Drews äußert. Sein Buch kommt uns als schätzenswerte Gabe in einer Zeit, da man sich nicht schämt, Theaterbesucher in den Ring so einzuführen, daß man Wagners Gestalten Charakter und Schicksal abspricht, daß man behauptet, seine Werke seien „unsern eigenen politischen und künstlerischen Tendenzen entgegengesetzt".

Während hinsichtlich der musikalischen Werte ein vielgerühmter Klavierspieler, Prof. Wilhelm Kempff, die selbstsichere Behauptung aufstellt, man könne nicht bestreiten, daß Wagner den Dilettantismus und den Verfall eingeleitet habe, leistet uns Univ.-Prof. Alfred Lorenz (München) in seinem umfassenden Werke: Das Geheimnis der Form bei R. Wagner (Max Hesse, Berlin) den wissenschaftlich unbestrittenen Nachweis der musikalischen Formvollendung, so daß die Herleitung des Verfalls doch nicht recht gelingen will. Von jener Gesamtdarstellung haben wir, nach Ring und Tristan, heute als dritten Band die Meistersinger. Gerade aus diesem Werke (wo ist hier der Anstoß zum Verfall?) gewinnt der Denkende die neue Formenlehre, die nicht bloß Wagners Kunst, sondern die vorausgegangene musikgeschichtliche Entwicklung erhellt. Eine der wichtigsten Formen wird dem Ritter von Hans Sachs im dritten Akt erläutert: Stollen, Stollen, Abgesang bildet die Barform, die dem altdeutschen Liede, sowie den Griechen (als Strophe, Gegenstrophe, Epode) bekannt war. Die Bestandteile und Möglichkeiten der Form, wie sie Lorenz im Anhang seines Buches aufzeigt, werden nun in den Meistersingern bis ins Kleinste und Feinste, aber auch auf große und größte Zusammenhänge angewandt. Da heißt es wirklich: Wie alles sich zum Ganzen webt! Sehr glücklich sind zum Beispiel die verblüffenden Entsprechungen zwischen erstem und zweitem Akte aufgezeigt. Der Lesende kann übrigens, wenn ihm zur restlosen Aneignung zunächst die Zeit fehlt, jeden gewünschten Abschnitt, jede einzelne Stelle aus dem übersichtlichen Buche mühelos herausfinden. Man wird zuletzt lächeln oder den Kopf schütteln über den von Hugo Riemann erhobenen Vorwurf, Wagners Musik wirke kaum mehr als absolute Musik. Heute verstehen wir sie, dank Lorenz, als vollwertiges symphonisches Gewebe. Sie wirkt aus eigener Kraft, nicht bloß als Widerschein dramatischer Vorgänge. Was die Entstehungsweise betrifft, so wissen wir bei den Meistersingern, daß des Schöpfers Musiksinn oft den Einfall ausschüttete, ehe das Wort geprägt war, ebenso, daß die dichterisch vollzogene Fassung musikalisch umgebildet werden konnte. Genaue Vorstellungen,

wie alles entstand, dürfen wir uns nicht verschaffen wollen. Nicht einmal der Schaffende selber war sich jeder Einzelheit bewußt. „Ich bin mir selbst das allergrößte Geheimnis", sagt er zu Mathilde Maier.

Den Festspielbesuchern beschert Univ.-Prof. Dr. Arthur Prüfer eine neue Schrift über den Tannhäuser (Karl Gießel, Bayreuth; 46 S., 1 *M*). Sie finden darin alles Geschichtliche, Dichterische, Musikalische in anregender Weise erläutert. Die Führung senkt sich nicht in die Niederung der zwecklos umschreibenden Redensarten, sondern kommt aus eigenem innerem Bedürfnis der Mitteilung und leitet auf Wagners Wegen selber zur Höhe echten Verständnisses. Auch Tristan, Parsifal und Ring sind in dieser Weise einzeln von Prüfer erklärt; diese Neuausgaben umgearbeiteter Abschnitte aus dem „Werk von Bayreuth" erfreuen sich allgemeinen Anklangs. — Hinzuweisen ist noch auf eine gedankenreiche Arbeit von Dr. Edmund Kutschera (Wien), der in Dr. Böpples „Weltkampf" (Heft 87, März 1931) Nordisches Jesustum in Wagners Parsifal zum Bewußtsein bringt. Eine hübsche Parallele darin: die Burg „in fernem Land, unnahbar euren Schriften" wird in Beziehung gebracht zu Jesu Spruch: „Wo ich bin, könnt ihr nicht hinkommen."

Als ein bedeutendes Buch ist anzusprechen: Joh. Seb. Bach und die Kunst der Fuge von dem unsern Lesern wohlbekannten Anthroposophen Dr. Erich Schwebsch (Orient-Occident-Verlag). Wenn wir auch mit Chamberlain einem Rudolf Steiner durchaus zweifelnd gegenüberstehen, so müssen wir doch die Gedankenarbeit würdigen, die in einer umfassenden Untersuchung steckt, wie sie sein Anhänger auf 355 Seiten (größten Umfangs) niederlegt. Schwebsch erblickt in der Kunst der Fuge seelische oder kosmische Vorgänge, die er als Geburt der Persönlichkeit deutet. Die Weltenkräfte verkörpern sich im Absteigen; dem entspricht der Aufstieg unserer Erlösung. Zum christlichen descendit-ascendit, wie es etwa bei Eckart und Tauler gedacht ist, liefert auch die griechische Mystik, namentlich Plotin, übereinstimmende Gedankenbewegung. Vielleicht liest man bei Schwebsch am besten zuerst den „Ausblick" des Schlusses. Dann die sehr genaue Durchleuchtung der Fugen (mit Notenbeispielen). Schwebsch entwickelt hier seine eigene Auffassung sehr geistvoll, ohne die Verdienste seiner Vorgänger Gräser und David zu schmälern. Nach dem Studium des Bachschen Werkes überprüfe man die noch übrigen Abschnitte des Buches, und man wird, auch wenn man kritisch veranlagt ist, den wesentlichen Punkten, welche die Wertschätzung der Kunst der Fuge begründen, ihre Berechtigung zugestehen. Die Liebe, mit der ein feinfühliger, auch in Wagner und Bruckner vertiefter Musikfreund um Bach wirbt, wird nicht ohne Wirkung bleiben! — Ganz in Musikwissenschaft taucht uns Dr. Marc-André Souchay mit seiner Arbeit Das Thema in der Fuge Bachs. Den ersten Teil (Bach-Jahrbuch 1927) erwähnten wir schon. Der zweite erschien im Bach-Jahrbuch 1930 (Breitkopf und Härtel, Leipzig). Behandelt ist hier die Frage, was bei Bach als Fuge im eigentlichen Sinne zu betrachten sei; dann werden Buxtehude, Lübeck, Böhm, Fischer, Pachelbel verglichen. Ein dritter Teil der Untersuchung steht noch in Aussicht. — Erna Brand schildert das Leben (1842—1926) der Sängerin Aglaja Orgeni (C. H. Beck, München; 353 Seiten Oktav; 9 *M*; geb. 12 *M*). Einer österreichischen Offiziersfamilie (Görger von St. Jörgen) entsprossen, fühlte sich das musikbegabte Mädchen zum Gesang berufen. Mit Teilnahme verfolgen wir den Werdegang, der (über München und Baden-Baden) 1865 nach Berlin, 1866 nach London führt. Dann eine unruhige Wanderzeit, die durch die Dresdener Lehrtätigkeit erfolgreich abgeschlossen wird. Die Orgeni stand der

Familie des Malers Feuerbach nahe (unter den Abbildungen ist auch Anselm Feuerbach vertreten). Außerdem fesselt an dieser Gestalt die Reinheit des persönlichen Charakters. Aber es fehlt auch nicht eine gewisse Tragik. Aus stimmlichen Gründen brachte es die Lied- und Koloraturs ängerin, die zuerst der italienischen Überlieferung und dem Schumannschen Zunftkreise folgte, nur zur Senta und Elsa. Ihr reicheres Inneres verhieß noch mehr. Dafür spricht, daß sie 1882 trotz ihrer Vergangenheit den Weg zum Parsifal fand; am Meister freilich ist sie ohne tieferes Verständnis vorbeigegangen. — Zum erzieherischen Schrifttum gehört die knappe, gehaltvolle Arbeit „Naturell und Stimme" von Trude Schulze-Albrecht, Stimmbildnerin für Rede und Gesang (Ulm). Der Elisabeth Caland-Bund in Berlin (Charlottenburg, Kantstr. 152) gibt ein Mitteilungsblatt heraus; darauf sei hingewiesen, wer an der Schule jener Klavierspielerin Freude hat. Walther Howard, den wir schon mehrfach als musikalischen Erzieher rühmten, läßt sich über Liszts 5. Rhapsodie vernehmen („Der kleine Hauskonzertführer" Nr. 1; Verlag für Kultur und Kunst, Berlin-Hermsdorf). Dem verkannten Liszt gilt seine besondere Liebe; ist dies nicht für heutige Zeit eine seltene, um so schönere Ausnahme? Im Verlag Schultheiß, Stuttgart, erschienen von Theodor Karl Schmid drei Männerchöre mit Klavier, die uns bedeutsam genug erscheinen, um unsere Aufmerksamkeit zu verdienen; besonders nennen wir „Wanderers Gemütsruhe" von Goethe. Franz Philipp, der gottbegnadete Alemanne, schenkt uns im viersätzigen Klavierquartett (Filser, Augsburg) ein lebensprühendes Werk der Kammermusik.

Ein kleiner Ausflug in die bildende Kunst möge uns gegönnt sein. Wir denken an Henry Thode und seine Wiedererweckung des Sinnes für Giotto (1276 oder 1266—1336). Jetzt ist endlich dieser große Florentiner als Klassiker der Kunst auch in die Gesamtausgaben der Deutschen Verlagsanstalt, Stuttgart, aufgenommen. Kurt Weigelt hat die 293 Abbildungen gesammelt und besprochen. Allerdings tritt gerade Assisi, auf das es Thode (des heiligen Franziskus wegen) ankam, in seiner Bedeutung für Giotto etwas zurück. Doch das mindert weder des Kunstgelehrten Verdienst noch des Künstlers Ruhm. In Assisi sowohl wie in den anerkannten Hauptwerken, die Florenz und Padua darbieten, spricht sich jene herbe, nordisch gerichtete Kunst aus, die sich fähig und kräftig zeigte, fort und fort zu wirken, immer neue Entwicklungen einzuleiten. Eine Sonderstellung nimmt später Venedig ein. Das Malerische im eigentlichen, engsten Sinne hat hier eine der schönsten, fruchtbarsten Heimstätten gefunden. Ein maßgebender Führer wurde Giovanni Bellini (etwa 1430—1516). Auch er, rassisch betrachtet, eine nordische Erscheinung, mit länglich feingeformter Nase und schmalen Lippen; wir haben nur eine Federzeichnung und eine Medaille, die sein Äußeres bewahren (darnach ist Ludwig Woltmann, Germanen und Renaissance, S. 80 und Bild 45 zu berichtigen). Georg Gronau erläutert Lebensweg und Bilder des venezianischen Meisters in der Gesamtausgabe der Deutschen Verlagsanstalt (207 Abbildungen). Denkwürdig ist Bellinis Begegnung mit Albrecht Dürer; beide waren groß genug, einander zu verstehen. Marienbilder, Beweinungen, die Darstellungen des Gekreuzigten, des toten Christus bergen eine Fülle tiefster, innigster Empfindungen. Bezeichnend für die Gegenwart ist, daß eine deutsche Behörde (s. Nr. 164 des Bandes) ein von Bellini stammendes Bildnis (noch dazu das Geschenk eines Königs!) ohne Bedenken in den Kunsthandel gleiten ließ: so verhängnisvoll hat sich dieser den Museumsleitungen genähert! (Vergl. meinen Aufsatz „Neuzeitlicher Kunstbetrieb" in „Deutschlands Erneuerung", November 1930).

Zur folgenden Reihe schicken wir das Präludium einer kurzen Überlegung voraus. Die Frage, ob ein Freund des Bayreuther Meisters zur Zeitgeschichte Stellung nehmen dürfe, wird doch wohl zu bejahen sein. Ist es gestattet, sich mit der Vergangenheit des deutschen Volkes zu befassen, dann muß auch erlaubt sein, sich über die Mächte der Gegenwart ein Urteil zu bilden, welche der Zukunft ihre Gestalt geben. Wir zählen also einige der Erscheinungen auf, mit denen es sich lohnt, Bekanntschaft zu machen, sofern man im Sinn und Geist Richard Wagners ein Urteil gewinnen will. Von Alfred Roth, dem verdienten Vorkämpfer für die deutsche Sache, haben wir den ersten Band seiner Kriegserlebnisse (1914—16): „So sah ich den Krieg" (August Hoffmann, Leipzig). Der Wert dieses Buches liegt darin beschlossen, daß es nicht bloß das Miterleben des Frontkampfes nach genauen Aufzeichnungen schildert, sondern ebenso von Stimmungen im Lazarett, in der Heimat berichtet, und von geistigen Kämpfen, die gegen Presse und Theater, sowie gegen Entartung des wirtschaftlichen Lebens zu führen waren; auch hier hat Roth seinen Mann gestellt! Nach dem Kriege setzte sich gegen die Übermacht derer, die Deutschland mißachteten, der Widerspruch fort. Es wetteiferten viele Führer miteinander. Wer sich über diese unterrichten will, greife zu Junius Alter: Nationalisten (K. F. Köhler, Leipzig; 214 Seiten; 2 ℳ 80). Hier sind Persönlichkeiten und Ereignisse seit 1918 zuverlässig beschrieben, aus bestem Willen, jedem Streben gerecht zu werden. Zuweilen mindert der Abstand, den der Vergleichende einhält, die Wärme der Anteilnahme; auch kommt andererseits der eigene Standpunkt des Verfassers gegen Schluß mehr als erwünscht zur Geltung. Im Ganzen ist aber die sehr schwierige Aufgabe einer unbefangenen Darstellung der Nachkriegszeit so glücklich gelöst, daß sich jeder, der ernste Belehrung wünscht, dem Buche anvertrauen kann. — Im Auftrag der Volksdeutschen Buchgemeinde schrieb Graf Ernst Reventlow das Werk: Deutscher Sozialismus (Alexander Duncker, Weimar; 310 Seiten, Kleinoktav; als Reihenband 3 ℳ 60; im Buchhandel 4 ℳ, geb. 6 ℳ 50). Aus geschichtlichen Betrachtungen, zu denen der Verfasser durch Wissen und Urteil besonders berufen ist, erwächst folgerichtig das Wunschbild eines Zustandes, in welchem der Deutsche für seinen Volksgenossen jenen Mitsinn, jene Mitsorge betätigt, die nun einmal in seiner Art liegt. Der meisterhafte Aufbau der Gedanken macht einen überzeugenden Eindruck. Außerdem empfiehlt sich die Verbreitung des Buches, weil es einer neuen Buchgemeinde angehört. Die seit 1924 bestehende „Deutsche Buchgemeinschaft", anfangs günstig beurteilt, hat sich ganz ungünstig entwickelt, und wir haben namentlich als Freunde Bayreuths triftigen Grund, die Verbindung aufzusagen. Wer sich die Angelegenheit genau besehen will, lese die Kulturwacht von Dr. Heinz Wittig (Leipzig, Weststr. 12), oder den Aufsatz im Juniheft des Weltkampfs (Dr. Böpple, München). Über die neue Volksdeutsche Buchgemeinde gibt der Verlag Al. Duncker in Weimar jede Auskunft. — Auch von den Tatsachen des uns umgebenden Verderbens müssen wir Kenntnis nehmen. Sogar auf dem Gebiete des Rechtslebens. Ein schlechthin unentbehrliches Buch ist Die gefesselte Justiz von Gottfried Zarnow (J. F. Lehmann, München; 187 Seiten Großoktav; 3 ℳ 60, geb. 5 ℳ). Dem ersten Bande, der freigegeben werden mußte, folgt unmittelbar ein zweiter (vielleicht ein dritter und so fort). Denn der Stoff, den Zeitschriften wie der Fridericus oder Deutschlands Erneuerung (z. B. Oktoberheft 1930) anhäufen, ist noch lange nicht zu Ende. Die Eindrücke aus Zarnow sind etwa diese. Vergeblich suchen wir die Weltgeschichte ab, um uns einer Ähnlichkeit zu trösten, welche die Rechtlosigkeit in Deutschland seit 1918 erträglich erscheinen ließe. Wenn das Recht — wie die Sprache — nur dann lebt, wenn es alle verstehen, so muß man es zur Zeit für er-

loschen halten: denn kein Deutscher versteht solche Rechtsprechung. Niederschmettern müßte uns eine „gefesselte Justiz", wenn uns nicht im tiefsten Innern der Widerstand eines unbeirrten Gewissens gegeben wäre. Von innen nach außen wirkt eine Gegenkraft, wie sie sich in Adolf Hitler verkörpert. Man lese das Volksbuch „Hitler; eine deutsche Bewegung", geschrieben von Czech-Jochberg (Gerhard Stalling, Oldenburg; 215 Seiten; 2 ℳ 85; geb. 3 ℳ 90), um zu ermessen, welche sittliche Macht aus der Tiefe deutschen Herzens quillt, mit der Kraft, die äußere Umwelt zu reinigen. An der Entwicklungsgeschichte dieses gewaltigen Führers ist merkwürdig, daß mit andern Eindrücken auch die Wagnersche Kunst geweckt, gestärkt, gestählt hat. Ist die Fäulnis der Gegenwart ohne Beispiel, so hat ebenso das erstrebte Ziel kein wiederholbares Vorbild, sondern bringt eine Erfüllung, die einzig ist. „Was noch nie sich traf, darnach trachtet mein Sinn". Freund oder Gegner, beide können sich einen Begriff von der Bewegung machen, wenn sie Stätten und Personen, die von ihr künden, ihre Träger und das begeisterte Volk in Abbildungen an sich vorüberziehen lassen. Ein solches Bilderbuch bietet unter dem Titel „Adolf Hitler, Eine Biographie in 134 Bildern" der Verlag Tradition (Wilhelm Kolk) in Berlin. Die Verfasser sind Hans Diebow und Kurt Göltzer. Auf 76 Tafeln haben sie etwa 120 Bilder oder Bildnisse gesammelt, deren Eindruck sich kein Betrachter entziehen wird. Von der Aufmerksamkeit, die uns das Ausland schenkt, vom allgemeinen Aufhorchen zeugt der viersprachige Text der Erläuterungen, die in kurzen, treffenden Worten das Wesentliche sagen. Der Preis dieses Volksbuches beträgt 4 ℳ 80. Da man nie genug wissen kann, um sich ein gerechtes Urteil zu bilden, erwähnen wir noch als eine Schatzkammer, aus der man nach Wunsch hervorholen kann, des altehrwürdigen Theodor Fritsch Handbuch der Judenfrage (30. Auflage; 512 Seiten; 8 ℳ 50; Hammerverlag, Leipzig). Hier sind die wichtigsten Tatsachen zur Beurteilung des jüdischen Volkes zusammengestellt. Die neue Bearbeitung folgt der fortschreitenden Forschung und reicht bis zur Gegenwart heran. Für unsere Leser kommen besonders die deutschen Kulturverhältnisse in Betracht, wie sie auch die Zeitschrift „Hammer" im Auge behält (sie steht im 30. Jahrgang). Aus dem Schrifttum, das aus „Leiden" „Lehre" schöpft (nach einem Ausdruck des Aischylos), nennen wir die „Marxisten" von Pfarrer a. D. L. Münchmeyer (Franz Eher, München; 127 Seiten Kleinoktav; 1 ℳ). An Hand von Urkunden liefert der Verfasser den Nachweis, welche Mächte bei Gestaltung des Kriegsendes wirksam waren, welcher Führung dann das Volk, von den Feinden bedrängt, nachgab. Den „Bildschmuck" möge man sich ebenso genau ansehen wie den Text. Wer sich einen Überblick über die Gegenwart oder nächste Zukunft verschaffen will, der muß auch die russische Geschichte seit 1917 betrachten. Mit grauenhafter Anschaulichkeit schildert die Räteherrschaft Wladimir Brunowski; der Titel seines Buches heißt: In Sowjetkerkern. Beigegeben sind 16 Abbildungen; das Vorwort schrieb Dr. K. Kindermann (Union Deutsche Verlagsgesellschaft, Stuttgart). Dem Erzählten dürfen wir um so eher glauben, als der Verfasser zuerst selber für die Revolution war. Am eigenen Leibe hat er Jahre lang die Mißhandlung erfahren, die sich die Regierung dem Volke gegenüber gestattet. Durch besondere Glücksfälle entging er der Hinrichtung und entkam aus Rußland. Es heißt für uns: der Gefahr ins Auge sehen, ehe es zu spät ist. Bayreuth wäre das erste Opfer, das sich eine mit Moskau arbeitende Behörde auf dem Gebiete der Kunst ausersähe. Werden wir widerstehen? Es hängt vom Willen ab.

Von den kühnen Kräften, die sich überall regen, bekommt das ältere Geschlecht einen vielleicht überraschenden Begriff, wenn es sich das Januarheft der Pfadfinder-

Zeitschrift Das Lagerfeuer verschafft (Atlantis-Verlag, Berlin). Eberhard Köbel, der an der Schriftleitung beteiligt ist, hat (bei Ludwig Voggenreiter, Potsdam) einen Fahrtbericht über Lappland herausgegeben, das er 1929 besuchte. Tatkraft, deutsche Gesinnung, Freude am Ursprünglichen, das findet man hier aufs schönste vereinigt. Zu den Gereiften, Leiderprobten gehört Georg Stammler, der Verfasser des Oster-Weihespiels Der Unbekannte. Sein neuestes Lebenszeichen ist ein Gedichtband „Kampf und Andacht" (Werkland-Verlag, Oberdorla in Thüringen). Wir freuen uns der kräftigen, anschaulichen Sprache; Erfahrung steckt in den gedankenreichen, überwallenden Versen. Und dann eine weitere Bitte an den Leser: nicht zu vergessen die „Lieder eines Lebens" von Hans von Wolzogen (Ludwig Schroeter, Berlin). Sie sind unlöslich verbunden mit der Bayreuther Geisteswelt. Außerdem aber gewähren sie dem seelischen Blick in verklärter Spiegelung das Bild eines reichen und tiefen persönlichen Erlebens. — Als das schönste äußere Gewand unseres Schrifttums gilt immer offenkundiger die deutsche Schrift, die Goethe als Offenbarung deutschen Gemütes anspricht. Der Bund für deutsche Schrift (Berlin W 30, Motzstraße 22) führt eine Zeitschrift, die einen erfreulichen Aufschwung genommen hat (vergl. Heft 1 und 2, 1931). Unter den beachtenswerten Veröffentlichungen des Vereins tut sich hervor die Broschüre „Unsere Schrift in der Welt" (Prof. Otto Schulze, Langenberg Rh.). — Die Freunde Prof. Ludwig Schemanns werden gerne hören, daß die Lagarde-Biographie und die eigenen Erinnerungen („Lebensfahrten eines Deutschen") in den rührigen Hammerverlag übergegangen sind. Helfen wir ihm durch unermüdliche Werbung! — Zu den Erscheinungen, die namentlich deutschkirchlicher Beachtung wert sind, zählen wir die Schrift von Otto Petras Der deutsche Protestantismus auf dem Wege nach Rom (Widerstandsverlag, Berlin; 52 Seiten Hochoktav; 1 ℳ). Es handelt sich da um die klare, eindeutige Stellungnahme zum Augsburger „Bekenntnis", das ja 1930 mit Prunk gefeiert wurde. Luthers Gottesvorstellung wird verglichen mit dem Gottesbegriff des Augsburger Dogmas. Dabei erscheint Melanchthon, der neuerdings auch von anderer Seite stark angefochten wird, in wenig günstigem Lichte. Eindringlich schildert der Verfasser die seit 1918 geschaffene Lage; seinen Ergebnissen kann man nicht ausweichen. — Luthers letzte Predigt und Vermahnung ist, durch Nachbildungen des ersten Drucks geschmückt, im Verlag Schwertschmiede, Leonberg, erschienen, nachdem ein früherer Druck (1877) den Schluß gefälscht hatte, weil er der liberalen Theologie widersprach. Als letztes Vermächtnis ist die Warnung vor dem Jüdischen besonders ergreifend. Vermutlich hat sie Luther mit dem Leben gebüßt (auf die Nachweise kommen wir noch zu sprechen). 1543 erschienen seine beiden judengegnerischen, heute totgeschwiegenen Schriften: Von den Jüden und ihren Lügen, und Schem Hamphoras (hebräisches Zauberwort). Fast gleichzeitig wandte sich gegen das Judentum Luthers grimmiger Gegner Johann Eck! — Vom deutsch-kirchlichen Andachtsbuch, an welchem Hauptpastor Andersen, Pfarrer Bublitz, Hans von Wolzogen und andere beteiligt sind, haben wir jetzt die vier ersten Lieferungen. Diese Andachten für alle Tage des Jahres — unter dem Titel „Der Starke von oben" — verdienen auch vonseiten der Bayreuther Gemeinde in schwierigen Zeitverhältnissen nachdrückliche Unterstützung. Den Verlag hat Maria Lühr, Berlin.

Viertes (Herbst-) Stück 1931.

Wer wahrhaft vornehm ist, hat immer Respekt, wo er hingehört, der Pöbel nicht.

Wilhelm Raabe.

„Im Siegeskranze."

Eine Raabe-Erinnerung.

Alle Poesie ist symbolisch, Schilderung der Wirklichkeit höchstens nur ein interessantes Lesewerk. Hole ich das Bleibende aus der Tiefe, so hebe ich es über die tagtägliche Realität.

Wilhelm Raabe.

Seine neckische Erzählung „Gutmanns Reisen" hat Wilhelm Raabe mir mit der Inschrift geschenkt: „In die Ehren des Alten im Sachsenwalde". Das war im Jahre 1892. Wir können uns wohl denken, was dies für den deutschen Dichter bedeutete. In der Erzählung: die Anfänge der — leider nur parlamentarischen — deutschen Einheit auf der ersten Koburger Nationalversammlung von 1860; und in der geschichtlichen Gegenwart: die Anfänge des deutschen Niederganges nach Bismarcks Sturz — jenes einst jugendlich heiter miterlebt, dieses weithin traurig vorgeahnt im völkischen Sinne des sechzigjährigen Dichters! Es sollte uns wohl nicht ganz fremd sein, Bismarck und Raabe, die grundverschieden in die Welt gestellten Niedersachsen, zusammen zu nennen und ihre Angedenken zu vereinen. Sie haben doch ein jeder auf seine Art uns ein „deutsches Reich" geschaffen: das neue in der politischen Welt konnte uns verdorben werden, das andere in der freien Welt der Dichtung lebt einem jeden, der hineintreten mag, über deren Verderb hinaus unvergänglich fort; und hier fließen aus der Tiefe die stillen Quellen, die uns den Glauben und die Kraft zu stärken vermögen für jegliche Wiedergeburt deutschen Geistes, ja, auch deutschen Reiches. Wer einem so echten und reinen, von der wandelbaren Welt unbefleckten Künstlergeist, wie Raabes, recht auf den Grund zu gehen und zu sehen weiß, der findet dort im Dichter den „Reichsbegründer", selbst wo er, wie auf Gutmanns Reisen, nur lächelnd Geschichte in Geschichtlein auflöst — übrigens nicht ohne den feinen Humor, daß die „deutsche Einheit" eben nicht auf „parlamentarischem" Wege, sondern rein menschlich auf dem Wege zur Koburger Veste in zwei jungen deutschen Herzen „gegründet" wird.

Wie viel mehr werden wir dies empfinden, wo er eine ernsteste Geschichte hervorholt aus traurigster Geschichtlichkeit deutschen Lebens und Leidens! Schimmert uns nicht jene ganze Zeit von 1806—1813 grimmig mahnend durch unsere eigenen wirren Tage hindurch? Furchtbarer Nieder-

gang — erdrückende Fremdherrschaft — Feigheit und Sehnsucht — endlich Aufschwung bis zum guten Ende im Siegeskranze, wie wir hoffen wollen?! Dies alles klingt mit, wenn wir gerade jetzt einmal wieder die erschütternde kleine Erzählung vernehmen von „meiner Schwester Ludowike Wahnsinn und sterbendem Erwachen" aus dem Munde der alten Großmutter, des erinnerungsvollen Kindes der Blut- und Eisenzeit, welcher Raabe den hellklingenden Namen „Im Siegeskranze" segnend auf das greise leidgebeugte Haupt gelegt hat. Mögen diese Zeilen, die ich selber heute aus meinen Erinnerungen hervorhole und dem Gedenken des 100jährigen Geburtsfestes unseres lieben Dichters widmen möchte, das Eine bewirken, daß ihre Leser zu Lesern dieser Erzählung werden. Auch Wiederleser sollten sie werden; denn Raabe ist ein „Autor", bei dem sich das Wiederlesen ganz besonders und eigentümlich lohnt. Immer giebt er uns mehr, viel mehr als eine „Erzählung"! —

Wilhelm Stapel hat einmal im „Deutschen Volkstum" einen beherzigenswerten Aufsatz geschrieben: „Was lesen wir von Raabe?" und er führt mit treffenden Kennzeichnungen eine Mehrzahl seiner Werke darin an; ich hatte mich nur zu verwundern, daß sowohl „Gutmanns Reisen" wie auch „Im Siegeskranze" dabei verschwiegen blieben. Nun mag ersteres, wie alles Humoristische, „Geschmackssache" sein — ich las es schon einmal als „minderwertig", ein andermal als „bedeutsam" bezeichnet! — aber letzteres? Ich stelle es getrost neben das Kleinod:: „Des Reiches Krone" in die erste Reihe der kleinen Geschichten des eigentlichen Erzählers Raabe, und wenn dies auch am Ende „mein Geschmack" ist, so bleibt doch hier im „Siegeskranze" die geschichtliche Mahnung deutschen Schicksals und Leidtums gerade für uns Heutige von besonders ergreifender Bedeutung. Daß es dabei so ganz in die stille Poesie der schlichten Großmutter-Erzählung vom persönlichsten engen, tiefen Herzensweh eingegangen, das erhöht nur den Wert und macht dem miterlebenden Leser diese kleine edelschöne und grunddeutsche Seelendichtung noch lieber, vertrauter, unvergeßlicher. — Etwa nachzuerzählen, was darin „Handlung" ist, liegt mir fern, das wäre garnicht „raabisch". Hier ist etwas, was eben erlebt sein will. Nur andeuten soll uns der Dichter mit seinen eigenen Worten, was darin aus leidendem Deutschtum als rechte „Raabenweisheit" durch- und nachklingt.

„Damals hatte die Welthistorie das arme Deutschland im Schoß wie eine Kaffeemühle, und wir waren die Bohnen, davon durfte nicht die kleinste ausspringen."

Freischärliche Landeskinder sind von den Franzosen abgefangen und verurteilt worden: „Es hatte jeder solchen Ausgang vorhergesehen und vorhergesagt, ein jeglicher wusch wie Pilatus seine Hände in Unschuld. Sie verkrochen sich also wieder im Dunkel, aus welchem sie die Köpfe erhoben hatten — das war, wie wenn ein Bursch am Ufer mit dem Stock aufschlägt, und die

Frösche auf allen Seiten mit einem Satz ins Wasser springen und unterducken. Ein Wunder ists gewesen, daß sie nicht ihre Häuser zur Feier des Ereignisses illuminiert hatten, und wenn das der Kommissär Schulz verlangt hätte, so würden sie es gewiß getan haben."

„Ja, mein Liebchen, wenn ich heute um mich sehe und die Menschen von heute in ihrem Treiben und bunten Wesen betrachte, so kommt mir oft ein Staunen an um ihre Hast und Ungeduld. Ich sehe sie rennen und laufen, ich sehe sie auf ihren Eisenbahnen dahinfliegen, ich sehe sie ihre Gebäude aufrichten über Nacht und ihre Gewohnheiten und Meinungen, ihre Kunst und Wissenschaft, alles das, worin und wodurch sie leben, ändern, wie man die Hand umkehrt. Ich höre ihr Sprechen und Seufzen, wie alles so schlecht bestellt sei, und wie es kaum der Mühe wert sei, Atem zu holen, und mit alledem kommt mir der Wunsch und Gedanke, daß der Herr sie plötzlich mit Haut und Haar zurückversetze in die Zeit vor fünfzig Jahren und sie einmal acht Tage lang ihren Weg suchen lasse. Da würden sie schön in die Knie fahren!"

Wir haben heute wohl auch guten oder bösen Grund genug „in die Kniee zu fahren", aber verzweifeln wollen wir nicht, so wenig, wie es Raabe mit seinem tiefen, liebevollen Glauben an das Deutschtum getan hat, wenn er auch „die Deutschen", wie sie waren und sind, längst vor unseren Erfahrungen in all ihren Schwächen und Wunderlichkeiten auf das Gründlichste erkannt hatte. Er sah eben auch den Grund darunter und fand überall das Gute hinter dem zeitlichen Getriebe der „herrschenden Canaille". Wenn er lebendige Zeitbilder schuf, als Erzähler, so war dies immer nur der Hintergrund für das Menschentum im Deutschtum, als das eigentliche Werk des seherischen Dichters der Seele, der zum Weisen ward, um uns im Zeitgewand Ewiges zu künden oder ahnen zu lassen. Aus diesem Urquell schöpfen wir mit ihm unsere Hoffnung. Wie gern wird der sein Leben lang den Feiern abgeneigte, heute hundertjährige Raabe dereinst sich als ewiger Deutscher feiern lassen, wenn „Gutmanns Reisen" nach dem deutschen Reiche endlich einmal ihr wahrhaftiges Ziel gefunden „im Siegeskranze"!

Hans von Wolzogen.

Litterarische Bildnisse.

Von Richard von Schaukal.

10. Wilhelm Raabe.

Zu seinem 100. Geburtstag, 8. September 1831/1931.

Raabe ist ein deutscher Meister im vollen Sinne des bezeichnenden Wortes. Wen kann man seit den großen Dichtern des Mittelalters, Walther, Wolfram und Gottfried, seit Luther, dem Schöpfer der deutschen Bibel und des deutschen Kirchenliedes, seit Grimmelshausen, dem Schöpfer des deutschen Sittenromans, im deutschen Schrifttum einen deutschen Meister nennen? Wohlgemerkt: nicht einen Meister der ihm anvertrauten, der von ihm „gemeisterten" Sprache. Das sind Klopstock, Herder, Wieland, Goethe, Schiller, die „Klassiker", das sind Hölderlin, der „Grieche", Schopenhauer, der „Lateiner", Nietzsche, der „Europäer". Aber keiner von ihnen, auch der über alles geliebte Lessing nicht, dessen deutsches Lustspiel, die unsterbliche „Minna", von Marivaux sein könnte. Keiner ist, im Sinne von Dürer, Grünewald, Altdorffer, Bach und Wagner, das, was wir unter einem „deutschen" Meister verstehen, unübersetzbar in sich lebender Ausdruck deutschen Wesens, deutscher Eigen- und Sonderart. Das sind von den Großen Hamann, Lichtenberg, Jean Paul, Kleist, Görres, Jakob Grimm, Uhland, die Droste, Stifter, Paul de Lagarde, Wilhelm Busch und Wilhelm Raabe, von den Kleineren Hölty, Bürger, Claudius, Hebel, Kerner, Otto Ludwig, Goltz, Reuter, Storm. In ihnen ist geborgen, was uns im Tiefsten ausmacht: Treue, Stärke, Glaube, Liebe, Humor, Zorn, Einsamkeit, Musik, Güte, Wahrhaftigkeit, Schrullenhaftigkeit, Spröde, Schwerfälligkeit, Übermaß, Sehnsucht. Diese deutschen Meister des neueren Schrifttums, jeder anders, sind einander alle darin gleich, daß man ihnen nur beikommt, wenn man sich ihnen aus dem Grunde verwandt fühlt, wenn man zu ihnen die im Blut gegebene Beziehung hat. Sie sind der Maßstab unseres unvergleichlichen Wertes, wie, seit Villon, Rabelais und Ronsard, Pascal, Racine, Bossuet, Molière und La Fontaine, Voltaire, Paul-Louis Courier, Rivarol und Joubert, Baudelaire, Rimbaud und Mallarmé, Renan, France und Barrès, Bloy, Péguy, und Maurras der Maßstab des unvergleichlichen französischen Wertes sind.

Es ist bezeichnend für uns, daß wir so lange Zeit gebraucht haben, wieder — nach der glorreichen Blüte unter den Staufern — zum Ausdruck unser selbst zu gelangen, und daß es geschehen ist in einzelnen und vereinzelten Geistern. Denn während man im französischen Schrifttum immerhin Gruppen bilden und Abfolgen herstellen kann, sind unsere Vertreter unter einander kaum auf überzeugende Weise zu verbinden. Der deutsche Genius ist Alleingeher, denn ihn trägt nicht wie den französischen eine Kultur, das ist eine Einheit, aus der er emporragt, sondern er kämpft gegen die Barbarei, die ihn zu verschlingen droht (man denke an die Einsamkeit eines Lessing unter

Friedrich II. im Vergleich mit dem lebendigen Strahlenkranz, den Ludwig XIV. um sich zu legen verstand: und das 18. war das einzige Jahrhundert seit dem 13., das in Deutschland, abgesehen vom Österreich Leopolds I. und Eugens und vom Österreich des Vormärz, noch Kultur besaß!).

Raabe ist ein deutscher Meister, wie es einen deutschen Wald gibt, den Wald, der auf die Haide mündet, wo Siegfried den Drachen schlug. Der deutsche Wald — Alttorffer hat ihn gemalt, Eichendorff hat seine Sprache in kindlich-seliger Einfalt geahnt, Wagner hat sie hellhörig erkannt.— ist Geheimnis, verschwiegen in seinem Schatten geborgen. Sonne durchflimmert ihn wie das dunkle deutsche Gemüt der göttliche Gedanke. Bäche durchrieseln ihn, farnüberhangen, moosumschmiegt: sie kommen aus dem Herzen seiner Erde, klar, rein und frisch, wie die Liebe emporquillt und scheu und bescheiden ihren sichern Lauf nimmt aus der deutschen Seele. Weisheit der Wurzeln erwächst in die Wipfel, rauscht ahnungsvoll im Blättergebreite. So ist Raabes kunstlose Kunst, seine natürliche Dichterei.

Er gehört nicht zu den „Leuten aus dem Walde", sondern ist in der Kleinstadt geboren, die er schon in seinem von Andersen eingegebenen unbeholfen-herzlichen Erstlingswerk, „Die Chronik der Sperlingsgasse" (1857), geschildert hat und der er, Eigenbrötler und Sinnierer, treu geblieben ist. Aber die Kleinstadt ist dem Walde nicht fern. Und ihre alten in Träume versunkenen Gärten verwildern wie Waldinneres. Daß manche einst verschnittene Hecken aufwiesen und Göttergestalten aus Sandstein in ihren schwermütigen Gängen zwischen Reseda und Kaiserkronen verwittern, macht sie nicht naturfremd. Im Gegenteil: Vergangenheit, das ist mit dem Mutterschoß wieder vereintes gewesenes Leben, steigt bannend aus ihrem Boden; das Moos, das hier und dort über ihren künstlichen Steingrotten wuchert, verbindet sie mit dem Grenzenlosen; der Epheu, der sie verkleidet, der wilde Wein, der sie verhängt, hat nichts von „Anlage". In solchen alten Gärten ergeht sich Raabes unstillbare Sehnsucht, die der Eichendorffs verwandt ist („Meister Autor", „Prinzessin Fisch"), vergräbt sich seine oft bis zur Bitterkeit, ja zum Hohn anschwellende Ablehnung des falschen Scheins, der unechten Werte der Welt. In solche Einsamkeit flieht sein „Afrikaner", der, heimgekehrt aus der Gefangenschaft bei den „Wilden", unter den zahmen Anverwandten, die daheimgeblieben waren, sich mit seinem großen Herzen verkannt und aufs Neue, Schmerzlichere verbannt und geknechtet fühlt. Im Wald, der ans Städtchen grenzt, haust „Horacker, der große Räuber", ein armes scheues gescheuchtes Menschenkind, dem nur die Mutter und, Fleisch von seinem Fleisch, die kindliche Geliebte treu bleiben, sie, die sich, Magd in der fernen großen Stadt, aufmacht, da sie von seiner Unsal und Verfolgung vernommen hat, um wie im Märchen dem Stern zu folgen, der ihr im Herzen als ihr Ziel aufgegangen ist. Wunderliche Menschen, abspenstige Käuze, grantig brummelnde, aber auch immer wieder innig beredte, nur allzu

beredte, ja geschwätzige Philosophen wandeln durch diese und viele andere unsäglich deutsche Geschichten, „Schüdderump", „Christoph Pechlin", „Wunnigel", „Alte Nester", „Horn von Wanza", „Stopfkuchen", „Die Akten des Vogelsanges", und wie sie alle heißen, diese großväterlichen und großmütterlichen Geschichten, die man, hat man sie einmal erlebt, nicht wieder vergessen kann, wenn man sie auch keineswegs alle wiederum liest, deshalb nicht vergessen kann, weil sie, in ihrer behaglichen Redseligkeit und langsam hinwallenden Breite, wie die großen guten Sommerwolken der Kindheit sind, die durchsonnt über uns dahin zögerten, wenn wir den unendlichen Traum der Schulferien wachend träumten, wie die großen alten Bäume sind, die in den versunkenen Gärten unserer Kindheit wohlwollend über unserm Spiel im katzengold-funkelnden Sande wachten, wie die Brunnen sind, die, von Buchsbaum niedrig eingefaßt und mit Wasserlilien besäet, unsern sonst nach innen gekehrten, von Märchen geblendeten Blick in ihre grünliche schimmernde Tiefe zogen, Brunnen, wie der einer war, aus dem der Froschkönig auftauchte, da die Königstochter an seinem Rande die goldne Kugel höher und höher warf . . .

Raabes versonnene und versponnene, krause und schnörkelige Art, halblaut zu erzählen, hat etwas einförmig Plätscherndes wie das unaufhaltsame Gurgeln und Rauschen des Waldbachs, etwas wundersam Raunendes wie das Wogen der Pappelblätter: er ist kein formender Künstler des wachen Bewußtseins, sondern ein beschwörender Seher und Dichter der begnadeten Ahnung. Sein tiefer wehmütiger Humor hat, auch wenn er gallig wird, nichts von der funkelnden Schärfe, die Wilhelm Busch den Worten beibringt, er schleift nicht seine Sätze, sondern überläßt sie, darin dem freilich an Sprachgewalt des geborenen Künstlers ihm um eine ganze Ordnung überlegenen Jean Paul verwandt, ihrem melodischen Fluß, ihrem gleitenden Sprechton. Denn er ist nicht so sehr ein Erzähler — wie Hoffmann, Hauff, Tieck, Keller — wie ein lautdenkender Betrachter der eigenen Vorstellungen; er bevölkert die Welt mit einem Reigen von mehr oder weniger nachdenklichen Geschöpfen einer fabulierenden Einbildungskraft: sie sind in dieser Welt, alle, auch die gewöhnlichen, die den herkömmlichen gleichen, einigermaßen fremd und wirken so, sei es nun altmodisch, sei es abenteuerlich. Das macht: sie sind alle so etwas wie die Untertanen des Traumkönigs in Leanders Märchen, aus einem andern Stoff gemacht, eben dem zu träumen. Es ist die Weisheit des Lebens, die traurige Weisheit des Lebens, die in diesen Träumen vom Lebendigen umgeht, eine deutsche Weisheit des Gemütes, nicht der Vernunft, Spinnwebenweisheit der Dämmerung, Runenweisheit der göttlichen Eingebung, Nornenweisheit. Man hat bei Raabe manchmal an Sterne, an Dickens gedacht. Es ist richtig, daß er, der Niedersachse, der Welfe, bewußt an englische Vorbilder anknüpft. Wie der Franke Jean Paul, wie der Hannoveraner Lichtenberg. Aber diese Wahlverwandtschaft hat sein

eigentümliches Wesen, das an den Thüringer Otto Ludwig, den unübertroffenen Schöpfer von „Zwischen Himmel und Erde", erinnert, wie sich Fäden hinüberziehen zu dem Holsteiner Storm, nicht im Kern bestimmt. Äußerliches hat er, ein großer gelehriger Leser seit der Kindheit, übernommen, zumal die um Technik scheinbar unbekümmerte Ungebundenheit, Sternes (die bewußtes Stilmittel ist), die gutmütige Ironie von Dickens Menschendarstellung, seine zumal in den Jugendwerken sich behaglich verbreitende Zuständlichkeit. Doch das, was Raabe ausmacht, ist er selbst, der sich aus der eigenen frühreifen und fast möchte man sagen altklugen Besinnlichkeit unaufhörlich erneuernde „Dialektiker", der Mann der Auseinandersetzung, der (protestantische) Redner, Prediger. Das scheint Sternes Hauptseite, aber Sterne ist durchaus Ironiker, vor allem der eigenen „Sentimentalität" gegenüber. Raabe ist gläubig, er hat die Gewißheit; das Ewige lebt in ihm. Er beobachtet nicht, um wiederzugeben, sondern verwandelt sein Gesicht alsbald in die ihm gemäße Schau, die der Erörterung. Deshalb kann man, was bei Dickens etwa unmöglich ist, aber auch bei Jean Paul, dem genialen Spiegel und Zerrspiegel, schwer fällt, von einer Raabeschen Weltanschauung, ja von einer Raabeschen Philosophie, der „Raabenweisheit" sprechen. Das ist wiederum urdeutsch. Nicht wie Keller, der „Romane", setzt er als kluger scharfsinniger Menschenkenner und als betulicher, mit schräg blickender Künstlerfreude am Gemachten sich selbst bestätigender Gestalter Nachdenklichkeiten in Umschrift an den Rand, nein, sein ganzes Schreiben — und er ist ein unermüdlicher Schreiber, ein unablässiger Schriftsteller wie Jean Paul — ist Nachdenklichkeit, lebendiges Denken. Darum ist er, wo immer man ihn aufschlägt, anregend, mehr: mitnehmend, zieht er in seinen an Mückenweben im Sonnenstrahl gemahnenden stätigen Wirbel. Er hat, so umfänglich sein Werk ist, so herrlich immer wieder ein Teil davon sich als ein selbständiges Stück seltsamen und doch vertrauten, heimlichen, heimeligen Lebens ergibt, mit einem herzergreifenden Fernblick wie in einen langen Baumgang hinab und ins wogende Licht hinaus, er hat weniger und mehr hinterlassen als ein großes Lebenswerk: einen an spendender Seele unerschöpflichen Menschen.

11. Thomas Mann oder Deutsche Prosa auf Zeithöhe.

Thomas Mann gilt in der Welt, in der man, intra et extra muros, nicht deutsch kann, als der größte deutsche Prosaschriftsteller der Gegenwart. Seine „Deutsche Ansprache. Ein Appell an die Vernunft" (Rede, gehalten am 17. Oktober 1930 im Beethovensaal zu Berlin, S. Fischers Verlag, 1.—6. Auflage) fordert auch uns dazu heraus, den Anspruch zu untersuchen, den der gefeierte Träger des Nobelpreises auf jenen Titel besitzt.

„Thomas Mann" (so verkündet der „Waschzettel"), „frei von allen parteipolitischen Bindungen und Schlagworten, sagt besonnen, was nottut, und legt zugleich ein leidenschaftliches Bekenntnis des geistigen Menschen ab, der für eine deutsche und europäische Zukunft kämpft." — Was das „leidenschaftliche Bekenntnis" dartut, ist die „Überzeugung", daß — „Marxismus hin, Marxismus her — die geistigen Überlieferungen deutscher Bürgerlichkeit . . . ihr . . . den politischen Platz an der Seite der Sozialdemokratie anweisen". Denn „die sozialistische Klasse (!) ist geistfreundlich in der Praxis, und das ist, wie heute alles liegt (?), das Entscheidende".

Wir wollen hier nicht so sehr die neueste Überzeugung eines der von ihrem derzeitigen Anführer früher einmal selbst minder schön als richtig so bezeichneten „Zivilisationslitteratur" wie vielmehr die Form ins Auge fassen, in der ihr Inhaber sie der Vernunft versetzt, zumal da an dem allerseits anerkannten Meister der Sprache uns diese mehr ins Gewicht zu fallen scheint als „Überzeugung", die — aus ihrem Wechsel zu schließen — überhaupt nicht eben seine Sache sein mag. Indem wir uns also für diesmal an die Sprache halten, unsere Aufmerksamkeit auf ihren gekrönten Verweser und seine Herrscherfähigkeiten beschränken, fällt denn zunächst ins Auge, daß dieser Nachfolger Goethes auf dem Thronsessel des deutschen Schrifttums dem Fremdwort, dem überflüssigen, aufdringlichen Fremdwort, in einer Weise huldigt, wie sie sonst den Halbgebildeten bezeichnet; denn der protzt, um sich ein Ansehen zu geben, mit dem, was ihn die Sache der Bildung zu sein dünkt, dem ungewöhnlichen, dem auffallenden, dem „gelehrten" Ausdruck. Aber die vermeintliche Bereicherung ist ein Armutszeugnis: dem Halbgebildeten mangelt die Gabe, treffend, das ist richtig, klar und deutlich, wiederzugeben, was er sagen will, weil seine Gedanken selbst verworren sind; da greift er zum Fremdwort, das in seiner geheimnisvollen Undeutlichkeit dieser Verworrenheit entspricht. Statt die mühsame Untersuchung nach dem gerechten Ausdruck anzustellen, radebrecht er nach der ihm aus der Zeitung geläufigen Art der Zeitungsschreiber.

Greift nur hinein ins volle Leben dieser Halbwelt: „Sozialer Aktivismus", „ästhetischer Idealismus", „aktivistische Gleichung von Idealismus und Frivolität", „archaische Tributpolitik", „ideelle Korrektur", „Groteskstil", „militant-politische Kritik", „historisch naivste Weise", „physiologische Hemmungen", „plakatiert", „intellektuelle Prophetie", „expressionistischer Seelenschrei", „mechanistisch und ideologisch", „Neo-Nationalismus", „orgiastisch naturkultisch", „radikal humanitätsfeindlich", „barbarisch raffinierte Gnostik", „sexualistische Gottesausschweifung" (!), „akademisch-professorale Sphäre", „primitiv massendemokratisch", „nervös stimulierend", „bourgoises Gerümpel", „humanitäre Autorität", „Massenopiat", „epileptische Ekstase", „radikalistische Ekstase", „proletarische Eschatologie", „nationale Simplizität", „Morbidität", „ethnisch-orthodoxer Marxismus", „moskowitisch-kommunistischer Prägung",

„ökonomische Abnormität", „imperial", „vital", „Diskrepanz", „Sozialität", „proklamiert", „Konzeption", „Diskussion", „nationale Askese": und so, „in praxi", „psychologisch-phantastisch" und „philosophisch", geht der „Appell" „in politicis", der sich „Deutsche Ansprache" nennt und 24 Seiten umfaßt, dem Redner vom Papier in den Mund und aus dem Mund wieder ins Papier.[1])

Aber papierner noch als dieses Bildungsgut ist, was der schaffenden Persönlichkeit des Meisters von Rede und Schrift an Wort- und Satzbildung selbst zuzurechnen bleibt. Da stoßen wir denn vom Anfang an auf eine den Verehrern wohl besonders köstliche, als heitere Anmut oder schalkhafte Leichtigkeit veranschlagte Selbstdarstellung, die den launigen Auftakt abzugeben hat für die gedankenschwere Kost, die dem Hörer zubereitet ist, und so aussieht: „Aber, sehen Sie, ich soll morgen in der Singakademie, als Gast des Verbandes deutscher Erzähler, eine Vorlesung halten, etwas aus einem neuen Roman zum besten geben, der mich beschäftigt, und das kann vielleicht künstlerisch lustig werden, es kann die Leute interessieren und zerstreuen und mit Ermunterung eintragen, in meinem heiter-eigensinnigen poetischen Unternehmen fortzufahren, — gut." Und doch fragte ich mich, ob es sich lohne, ob es auch nur anständig und irgendwie vertretbar sei, unter den heutigen Umständen nach Berlin zu kommen, um ein Romankapitel vorzulesen und, etwas Lob und Kritik in der Tasche, die beide, wie alles steht, doch nur das Produkt einer recht geteilten Aufmerksamkeit sein können, wieder nach Hause zu fahren." Und kurz, ihn, dessen Beruf „die spielend leidenschaftliche Vertiefung ins Ewig-Menschliche" ist, „die man Kunst nennt", „treibt es unter solchen Umständen über Dinge, von denen man nicht mehr sagen kann, daß sie irgend jemandem „„fern liegen"" — denn sie brennen uns allen auf den Nägeln —, zur Gemeinschaft oder doch zu der Gemeinschaftsschicht, die ihn hervorgebracht hat, der er sich gesellschaftlich zugehörig und geistig verbunden fühlt, zu sprechen, als führe er ein Selbstgespräch". Es ist ein „bedrängtes Selbstgespräch", mit dem er sich „an das deutsche Bürgertum wendet", „nicht als Klassenmensch — das bin ich nicht —, auch nicht als Parteigänger irgend eines politisch-wirtschaftlichen Interessenbundes — ich gehöre keinem an. Sondern auf jener geistigen Ebene möchte ich mich mit Ihnen finden, auf welcher der Begriff deutscher Bürgerlichkeit eigentlich angesiedelt ist ..." Er, dessen „Teil in helleren Tagen die Pflege des Übernützlichen (!)

[1]) Man mißverstehe diese lästige Aufzählung nicht etwa als die Nörgelei eines folgerichtigen „Puristen": ich bin mir diesen gegenüber, deren Bestrebungen ich achte, sehr wohl bewußt, daß das eingebürgerte Fremdwort, gar das unersetzliche, seinen Platz in der deutschen Sprache — nicht der dichterischen, wohlgemerkt! — zu behaupten Anspruch erheben darf. Was hier hat gezeigt werden sollen, ist der Mißbrauch, der den Gebrauch bloßstellt.

war", er will beitragen zu „jener Besinnung, die mir noch immer als etwas Deutscheres erscheint als die schrille Parole des Fanatismus".

So weit wäre die Sache — ich sehe, wie gesagt, hier von der Sachlichkeit selbst ab — sattsam schlicht, von „jener" Schlichtheit freilich, die in der litterarischen „Natur" dieses einst, trotz leichter Neigung zum Gezierten, Aufhorchenden einen Künstler ankündigenden Schriftstellers einen der vielen falschen Töne ausmacht. Aber es sei dem alsbald aus dem Vorspiel in die eigentliche Handlung Geratenden billigerweise diese Vorgabe eingeräumt. Wir brauchen nurmehr herauszugreifen, was sich aufdrängt.

„Das Maß der Radikalisierung, das . . . für den Augenblick zutage getreten ist"; „auf die militanteste und schreiend wirksamste Weise"; „die politische Leidenschaft, zutreffender gesagt, das politische Leiden heranzuziehen"; „diese demokratische Moralität, die den Mund so voll genommen hatte, hat nur sehr bruchstückweise Wort gehalten —"; „ein Instrument, dessen Absichten dahin gingen"; „wird von Einsichtigen unter der Hand kaum bestritten"; „es hält sich notwendig an die Tatsachen"; „die völlige Verständnislosigkeit des jakobinischen Staatsgedankens für die deutsche Volksempfindlichkeit in der Minderheitenfrage"; „Sorgen einer volkspersönlichen politischen Sittlichkeit"; „wogegen zu einem Teil seine Geste sich richtete"; „ein irrationalistischer, den Lebensbegriff in den Mittelpunkt des Denkens stellender Rückschlag"; „der die allein lebenspendenden Kräfte des Unbewußten, Dynamischen, Dunkelschöpferischen auf den Schild hob; . . . und gegen ihn (den Geist) das Seelendunkel, das Mütterlich-Chthonische, die heilig gebärende Unterwelt als Lebenswahrheit feierte"; „der eine neue Stufe gegen den bürgerlichen, durch stark kosmopolitische und humanitäre Einschläge doch ganz anders ausgewogenen Nationalismus des 19. Jahrhunderts darstellt"; „seinen orgiastisch naturkultischen, radikal humanitätsfeindlichen, rauschhaft dynamischen, unbedingt ausgelassenen Charakter"; „und wird zugleich des wellenhaften, fast nordisch-ephemeren und, ins Große gerechnet, bedeutungslosen Charakters eines solchen philosophischen Rückschlages inne"; „eine Losbändigkeit der Instinkte"; „vermöge einer zugleich vitalen und durch Krankheit verfeinerten Verstandeskraft, geführt und getrieben von einer bildsamen Lebenswilligkeit, die physisch den Tod in sich trug"; „ein unaufgelöster Rest von Widerspruch und Rätsel, der, wenn ich mich so ausdrücken darf, der unterbewußten Weltpsychologie anzugehören scheint".

Nein, man darf sich nicht so ausdrücken, wenn man nicht, wie es der Unbefangene, Unbetörte empfindet und als ehrlicher Mensch auch endlich einmal ausspricht, den hier an ein paar Beispielen hervorgehobenen Eindruck hervorrufen will, den Eindruck eines Schriftstellers, der, weit davon entfernt,

die Sprache zu meistern, sie, teils aus Unfähigkeit, ihrem strengen Gesetz zu genügen, teils aus verwöhnter Nachlässigkeit, vergewaltigt.

Es wäre ebenso unrichtig wie ungerecht, in Abrede stellen zu wollen, daß Thomas Manns verheißende Anfänge, die auch ich selbst herzlich habe verkünden helfen, eine dichterische Erscheinung bezeugten. Aber er hat zu bald vom Erfolg sich auf Abwege verleiten lassen, ist seinem selbstgefälligen Hang zur „Litteratur" erlegen. Und seit er sich dem Zeitgeist verschrieb, hat er in Halbschlächtigkeit sich und seine schwächliche Kunst verloren.

Landschaftsbild und Naturstimmung in ihren Zusammenhängen mit der Handlung im Worttondrama Richard Wagners.

Von Dr. Hermann Seeliger.

II.

Wir wenden uns nunmehr den Zusammenhängen zu, in denen die phantastische Landschaft im „Tannhäuser" und „Parsifal" und die heroische des „Ring's" zu der Handlung stehen. Sie sind wesentlich anderer Art als die bereits betrachteten und beide auch wieder untereinander verschieden. Das Bestimmende sowohl in dem unterirdischen Reich der Frau Venus im Hörselberge als auch in Klingsors Zaubergarten ist die Phantastik des Verführerischen einer Umgebung — „Natur" kann man eigentlich auch bezüglich der Szene im „Parsifal" nicht sagen — die nicht sich an die Seele sondern nur an die Sinne der handelnden Personen wendet. Im „Tannhäuser" stellt die Bühne das Innere des Venusberges dar — die Inszenierungsvorschrift ist zu lang, um hier wiedergegeben werden zu können — also eine unirdische Landschaft, deren ganzer Vordergrund von rötlichem Licht beleuchtet ist, durch welches das Smaragdgrün eines Wasserfalls mit dem Weiß seiner schäumenden Wellen stark durchbricht; der ferne Hintergrund mit einem See ist von einem verklärt blauen Dufte mondscheinartig erhellt. Diese echte Zauberlandschaft erhält durch die Hineinbeziehung einer Anzahl erotischer Gestalten und Pantomimen aus der griechischen Mythologie den dämonischen Charakter, der diesem in den Vorstellungen des christlichen Mittelalters fortspukenden Gespenst der toten Antike aufs Glücklichste entspricht, und in Verbindung mit der rauschenden Musik, ihren aufregenden Trillern in den Geigen oder kleinen Flöten, den aufpeitschenden Beckenschlägen und dem verführerisch lockenden Sirenengesang einen gefährlich berückenden Reiz ausübt. Aber die entzückenden Wunder dieses Reiches mit den rosigen Düften berühren Tannhäusers Seele nicht und sind darum auch nicht stark genug ihn zu halten:

seine Sehnsucht nach irdischer Wirklichkeit ist stärker als aller Zauber, und wie ein frischer Waldhauch weht es in seinen Klagen durch diese sinnenschwüle Szenerie, die vor der Erinnerung an die Wonne und Lieblichkeit des deutschen Frühlings fast zu verblassen scheint.

Einen solchen sinnlich-dämonischen Charakter hat Klingsors Zaubergarten mit seiner „tropischen Vegetation und üppigsten Blumenpracht" nun nicht, wenn ihm auch keineswegs das sinnliche Element fehlt. Das Zauberreich der Venus ist etwas Bleibendes: wenn es auch versinkt, so kann es wieder emporsteigen, da es die greifbar gewordene Vorstellung jahrhundertalten Volksglaubens ist; dieser Garten aber, auf Geheiß seines Meisters entstanden:

Die Wüste schuf er sich zum Wonnegarten,
Drin wachsen teuflisch holde Frauen —

so berichtet Gurnemanz im ersten Aufzug — hat, unwirklich und trugvoll wie die Fata morgana, etwas von der magischen Phantastik der Wüste, in die auf immer zurückzusinken ihm bestimmt ist, sobald die Macht Klingsors überwunden sein wird. Von gleicher, fast unwirklicher Schönheit ist darum auch die Musik, aus der dies Luftgebild hervorwächst: das ist ein Wiegen und Schweben, ein Gleiten und Schmeicheln:

Komm, komm, holder Knabe,
laß mich dir blühen!
Dir zu wonniger Labe
gilt mein minniges Mühen —

ein verführerisches Locken wie der Sirenensang im „Tannhäuser", nur leichter, schwankender, wie Blumenkelche sich im Windhauch wiegen. Musikalisch und szenisch ist das Ganze eine sinnberückende Phantasmagorie, und Parsifal fragt denn auch, als Kundrys gebieterischer Ruf „das schöne Geteufel" verscheucht hat, wie aus Erwachen

Dies alles hab ich nun geträumt?

Nur Staunen und Verwunderung ist es gewesen, was dieser Zaubergarten mit seinen Mädchen-Blumen, deren Umschmeicheln ihm sogar ärgerlich wird, in ihm ausgelöst hat, und nur eine flüchtige Erinnerung an Wunderblumen, die süchtig bis zum Haupte ihn umrankten, ist ihm geblieben.

Aus der erotischen Dämonie des Hörselberges, aus dem Gaukelspiel einer halborientalisch anmutenden Zauberkunst betreten wir in dem „Ring" das feste Land nordischer Wirklichkeit. Nirgends örtlich genau bestimmt, aber immer ausgesprochen deutschen Charakters, traut und lieblich in engster Beziehung zu menschlichem Empfinden, wie schon gezeigt, sonst aber von ernster und herber, ja abweisender Schönheit und Größe, tritt uns das Landschaftsbild im „Ring des Nibelungen" mit dem ganzen Pathos der „heroischen Landschaft" entgegen, wie sie nicht nur den Rahmen, sondern vielmehr überhaupt den Boden bildet, auf dem allein sich die gewaltigste

Tragödie, die je geschrieben wurde, abspielen konnte, der Schauplatz also für ein heroisches Geschehen, dessen eigentliche Träger im Grunde mythische Gestalten sind.[1]) Stimmungsmäßige Beziehungen zwischen Natur und ihnen kann es somit nicht geben — sind sie ja selbst eine Personifikation von Naturkräften — die Zusammenhänge sind anderer Art und betreffen die Handlung als Ganzes, mit anderen Worten: zu ihrer Stimmung steht immer die Szenerie in solchem Einklang, daß wir uns gar kein anderes Bild zu denken vermögen. Nicht von Seiten der handelnden Personen subjektiv empfundene Beziehungen zwischen Natur und Seele kommen also hier in Frage — einen einzigen Fall ausgenommen — sondern es handelt sich um objektive Sicht unsererseits.

Vergegenwärtigen wir uns die verschiedenen Szenerien der Tetralogie, so finden wir fast durchgehends Bergwald- und Felslandschaft, etwa in der Art der deutschen Mittelgebirge, die, trotz ihrer geringen Höhe, im Taunus und Hunsrück, im Fichtel- und Riesengebirge immerhin Felsgegenden aufweisen, denen ein gewisses Pathos nicht abzusprechen ist. Natürlich trägt erst die Handlung bezw. die Andeutung zeitlicher Kultur den eigentlich heroischen Charakter in das Landschaftsbild: in der Vorschrift zum zweiten Aufzug der „Götterdämmerung" finden wir solch eine Andeutung:

> „Uferraum vor der Halle der Gibichungen: rechts der offene Eingang zur Halle; links das Rheinufer; von diesem aus erhebt sich eine durch verschiedene Bergpfade gespaltene felsige Anhöhe, quer über die Bühne, nach rechts dem Hintergrunde zu aufsteigend. Dort sieht man einen der Fricka errichteten Weihstein, welchem, höher hinauf, ein gleicher, dem Donner geweihter, entspricht".

Altgermanischer Festbrauch rückt uns in Hagens Aufforderung an die Mannen

> Starke Stiere sollt ihr stechen,
> am Weihstein fließe Wotan ihr Blut.
> Einen Eber fällen sollt ihr für Froh,
> einen stämmigen Bock stechen für Donner
> Schafe schlachtet für Fricka —

diese Weihsteine in unsere Beachtung: sie geben gewissermaßen dem Landschaftsbild die kulturelle Note einer altersgrauen Heiden- und Heldenzeit.

---

[1]) „Durch das Schönste, was die Volkspoesie geschaffen hat, weht es wie ein Hauch uralter Natureindrücke. Und alle jene wunderbaren Gestalten, die der mythenbildende Sinn des Volkes entstehen ließ, sind aus dunklen, teils holden, teils schauerlichen Rätseln hervorgewachsen, die ihm die Natur mit ihren Bergen, Wäldern und Wassern, mit ihren Blumen, ihren leuchtenden Blitzen und starrenden Eisfeldern zu lösen gab." Max Haushofer, Die Landschaft, S. 25. (Sammlung illustrierter Monographien. Velhagen und Klasing.) Außerdem — ganz sachlich — spielt die Handlung etwa im heutigen Rheingau, da ergibt sich die Felslandschaft schon aus geographischer Bedingtheit.

Heldenfahrten und Felslandschaft aber gehören für unser Gefühl in der Malerei zusammen — man denke z. B. an Friedrich Prellers Odysseebilder — somit ist auch hier ihre Verbindung durchaus organisch.[2]) Auch im ersten Aufzug sehen wir durch die offene Halle der Gibichungen so ziemlich das gleiche Bild, und eine Felslandschaft ist eigentlich auch im „Rheingold"

„Auf dem Grunde des Rheines"

zu sehen:

„Überall ragen schroffe Felsenriffe aus der Tiefe auf und grenzen den Raum der Bühne ab; der ganze Boden ist in wildes Zackengewirr zerspalten, sodaß er nirgends vollkommen eben ist und nach allen Seiten hin in dichtester Finsternis tiefere Schlüfte annehmen läßt."

Gewiß tritt bei dem Begriff Fluß als bestimmende Vorstellung die des fließenden Wassers zunächst in unser Bewußtsein, und die Musik der ersten Rheingoldszene ist, nachdem sich aus dem Es-dur-Dreiklang das Motiv des Werdens entwickelt hat, bis auf wenige aus dramatischen Gründen anders charakterisierte Momente ein ununterbrochenes Fließen, Well' auf Welle, das naturnotwendige Element für den anmutigen „Wasserreigen" der Rheintöchter, die es mit lieblichem Wogen umschmeichelt.[3]) Aber deren neckendes Spiel mit Alberich, dessen groteske Kletter- und Fangversuche werden gymnastisch doch erst durch die Riffe ermöglicht; und für Alberichs An-

[2]) Es ist immer Berg- und Felslandschaft, besonders Einzelberge, die die Phantasie des Volkes mit holden oder unholden Wesen bevölkert hat, an denen Heldentum sich bewähren soll; aber auch in der Idee stimmen beide zusammen, der trotzige Fels und der trotzige Mann — und das gilt bis in unsere Tage: man denke an die Besteigung des Matterhorns oder des Mount Everest.

[3]) Es ist nicht einzusehen, warum Kurt Mey, „die Musik als tönende Weltidee", sich bei seiner weitausholenden Deutung des Orchestervorspiels als Symbol der „geologischen Zeitalter" die Sache so erschwert, daß er die „Wassertheorie" nur insoweit gelten läßt, als im Wasser alles Leben begann. Er brauchte bloß sich des Ausspruchs des Herakleitos zu erinnern, daß Niemand zweimal in denselben Strom steigen könne, da hatte er, was er brauchte: die Identität der Idee des Werdens und des Strömens, hier in einem Motiv ausgedrückt; das Fließen des Stroms ist ein immer neues Werden, also kann das Symbol des Werdens auch für das Fließen gelten. So braucht es der Meister, und Mey kommt mit seinem einseitigen Festhalten an dem „Werden", wenn nicht schon im Rheingold, dann jedenfalls in dem Orchesterscherzo der Götterdämmerung fraglos zu Bruch, wo Siegfrieds Fahrt vom Brünnhildenfels zu den Gibichungen versinnbildlicht wird. Wenn im A-dur-Teil des lebensprühenden Satzes in breiten Wogen das bewegte Thema daher flutet, so will es uns nicht über die Philosophie des Werdens belehren, sondern sagt uns klar und einfach, daß der Rhein nunmehr Siegfried trage, — wie der F-dur-Teil, der sich auf Siegfrieds Hornruf aufbaut, die „Illustration" zu Hagens Worten ist:

„Jagt er auf Taten wonnig daher,
Zum engen Tann wird ihm die Welt"

und daß es eine Schicksalsfahrt ist, — zu Liebestrauer und Unheil, — auch das verrät uns die Musik.

strengungen hat der Meister einen überaus charakteristisch illustrierenden Ausdruck gefunden in einem Motiv, das mit seiner stolpernden, gleitenden Hast durch die rissige Felsszenerie wie bedingt erscheint.

Ausschließlich Felsenszenerie als Inbegriff aller Feindseligkeit gegen warmes Leben der Natur ist die

„unabsehbar weit sich dahinziehende unterirdische Kluft"

in der dritten Szene des „Rheingold", der Schauplatz der Handlung einer im Zwange finsterster Machtgier und brutalsten Materialismus frohnenden Welt, ein seelenloser Arbeitsraum voll Angst und Qual, der durch das Geräusch der Ambosse und das eintönige Schmiedemotiv, unter dem das Fluchtmotiv der Nibelungenzwerge klagend ertönt, nicht freundlicher wird. Übrigens hatte schon der ganz junge Wagner in den „Feen", im 3. Finale, eine

„Furchtbare Kluft des unterirdischen Reiches"

gezeichnet und zwar durch eine absteigende Tonfolge in ganzen Noten (Posaunen), die sich dreimal wiederholt, jedes Mal einen Schritt nach oben versetzt; dazu nur das Tremolo von Bratschen und Celli: ein eindrucksvolles Bild todbringender Einsamkeit und Menschenferne.

Die genaue Parallele zu dem unterirdischen Reiche Alberichs bildet die Mimehöhle im „Siegfried", die auch zur Felslandschaft gehört. Aber während dort noch schaffende Bewegung ist, wenn auch unfrohe, ist diese ganz einsam und unfruchtbar. Wie dumpfer Nebel quillts aus dem pp-Paukenwirbel des Vorspiels. Öde und seelenlos auch das aus zwei Terzen (Fagott) gebildete, einen Septimensprung abwärts machende Motiv des Sinnens, in dem Mimes „vernageltes" Hirn sich vergeblich müht, wie das Schwert und der Hort zu gewinnen sei;[4]) unfruchtbar darum auch all sein Schmieden, dessen charakteristisches Motiv auf dem 50. Takt einsetzt: wie mit dem Begriff Höhle der des dumpf-Lastenden verbunden ist, den uns nur vorübergehend die Waldfrische Siegfrieds vergessen macht, so liegt auch über allem, was ihr Besitzer sagt und tut, ein unfroher Druck, der keine Entlastung erfährt; auch seine Freude über die gefundene List:

Lachen muß mir der Lohn!,

in der er im Voraus schon seinen vermeintlichen Triumph auskostet, bewirken in uns vielmehr den Eindruck einer tragischen Ironie, die etwas Groteskes hat. Nachtalbenreich, ohne Seele, ohne Empfinden, verderbensinnend und verderbengeweiht. —

Den gleichen Charakter der Lebensfeindlichkeit, verstärkt hier noch durch den des unbekannt-Unheimlichen hat die erste Szene des zweiten Akts:

---

[4]) Füllt man nämlich den leeren Zwischenraum dieses Terzenabsprungs mit Terzen aus, so ergibt sich das Motiv des Rings: Mime aber kommt nicht darauf, wie er ihn gewinnen soll, sein Sinnen bleibt leer: für diese Gedankenleere ist das leere Motiv von geradezu plastischer Deutlichkeit.

„Tiefer Wald. Ganz im Hintergrund die Öffnung einer Höhle. Der Boden hebt sich bis zur Mitte der Bühne, wo er eine kleine Hochebene bildet... Links gewahrt man durch Waldbäume eine zerklüftete Felsenwand. — Finsterste Nacht, am dichtesten über dem Hintergrunde."

Zu dem hiermit festgelegten physischen Eindruck der Finsternis und Unheimlichkeit hat sich, noch ehe der Vorhang aufgeht, der musikalische des Vorspiels verdichtet. Unter dem Tremolo der Celli und Bratschen pocht die Pauke in der verminderten Quinte (abwärts) das Schnarch-(Riesen-) Motiv des im Schlaf sich auf seinem Horte wälzenden Drachen (Kontrabaß-Tuba); dann aber, in den Pizzicato-Terzen der Streicher, zischt es auf wie glühender Haß, dessen Motiv später zum stimmungbeherrschenden wird, nachdem vorher noch zweimal drohend das Motiv des Fluches erklungen ist. Dann geht der Vorhang auf, und Alberichs Monolog:

In Wald und Nacht
vor Neidhöhl' halt ich Wacht —

und sein Gespräch mit dem bald darauf erscheinenden Wanderer erfüllen diese grausige Nachtstimmung mit dramatischem Gehalt von dunkelster Färbung.

Von gleicher dämonischer Düsternis, dramatisch weit ruhiger, in der szenischen Wirkung aber vielleicht noch stärker, ist der Anfang des zweiten Aufzugs der „Götterdämmerung". Eine finstere Unruhe, wie ein nagender Gedanke, pulsiert in dem unsteten Rhythmus der Synkopen der Streichinstrumente der kurzen b-moll-Einleitung; der Wehe-Ruf des Unheilsmotivs schwebt auf, und als der Vorhang sich öffnet, haben wir die vorhin schon erwähnte Szenerie vor der Halle der Gibichungen vor uns:

„Es ist Nacht. — Hagen, den Speer im Arme, den Schild zur Seite, sitzt schlafend an einen Pfosten der Halle gelehnt."

Ein wenig später, nach einem zwei Takte auf der Septime Des-Ces festgehaltenen Akkorde („Lebhaft") zuckt das Ringmotiv auf, und

„Hier tritt der Mond plötzlich hervor und wirft ein grelles Licht auf Hagen und seine nächste Umgebung; man gewahrt Alberich vor Hagen kauernd, die Arme auf dessen Knie gelehnt."

Schläfst du Hagen mein Sohn? . . .

Die Szene läßt in ihrer gespenstischen Großartigkeit fast alles, was die romantische Oper an Geistererscheinungen bietet, weit hinter sich und ist in ihrem Schwanken zwischen Traum und Wirklichkeit von unbeschreiblicher Wirkung. Hagen schläft wirklich:

Ich höre dich schlimmer Albe,
Was hast du meinem Schlaf zu sagen?,

die Erscheinung seines Vaters ist also ein Traumbild, wie denn auch der Inhalt seines Traumes eben nur seine eigenen, ihn ganz erfüllenden Gedanken sind,

und seine starre Ruhe ist Zeichen seines Schlafs und zugleich Ausdruck der Sicherheit bezüglich seines Plans:

Den Ring soll ich haben; harre in Ruh'!

Aber Albrichs Erscheinung ist andererseits eine Wirklichkeit, für die Hagen dank seiner elbischen Abkunft sichtig wird unter dem Einfluß des Mondlichts, das ihn in einen hellseherischen Zustand versetzt, der zugleich Traum ist, und der somit eine viel tiefere Bedeutung hat als die, eine Szene in geisterhafte Beleuchtung zu rücken.

Gegenüber diesem Reich der Finsternis und des Hasses, einer Welt ohne Seele, fern von menschlichem Empfinden, steht das Lichtalbenreich Wotans:

> „Als der Nebel in zarten Wölkchen sich gänzlich in der Höhe verliert," — so heißt es zur zweiten Szene des Rheingolds — „wird im Tagesgrauen eine freie Gegend auf Bergeshöhen sichtbar. Der hervorbrechende Tag beleuchtet mit wachsendem Glanze eine Burg mit blinkenden Zinnen, die auf einem Felsgipfel im Hintergrunde steht; zwischen diesem und dem Vordergrunde ist ein tiefes Tal, durch das der Rhein fließt, anzunehmen."

Der hellste Glanz aber strahlt von der Burg selbst aus in dem wunderbar feierlichen Walhall-Thema; von Posaunen und Tuben geblasen, in dem majestätischen Pathos der Des-dur-Tonart, ist es so recht das Symbol unnahbarer hoheitsvoller Heiligkeit:

Auf Bergesgipfel die Götterburg —

und aus seiner Verwandschaft mit dem Ringthema ergibt sich seine dramatische Bedeutung als die Idealisierung des Begriffs der Macht,[5]) die in der Hand des Gottes nicht zerstörend sondern licht- und segenspendend wirkt, und darum anbetungswürdig ist. Wenn die Burg hier auf einem Felsengipfel der Erde zu stehen scheint, so ist das nur bühnentechnischer Notbehelf; daß es in Wirklichkeit anders gemeint ist und daß man sich Walhall hoch im Weltenraum zu denken hat, beweist einmal das Wort Wotans in seinem Gespräch mit Mime („Siegfried" I, 2).

Auf wolkigen Höhen wohnen die Götter,

— was doch wohl soviel bedeuten soll als: hoch auf Wolken, — noch deutlicher aber die Vorschrift am Schluß der „Götterdämmerung":

> „Durch die Wolkenschicht, welche sich am Horizonte gelagert hat, bricht ein rötlicher Glutschein mit wachsender Helligkeit aus . . . . . Aus den Trümmern der zusammengestürzten Burg sehen die Männer und Frauen in höchster Ergriffenheit dem wachsenden Feuerschein am Himmel zu. Als dieser endlich in lichtester Helligkeit leuchtet, erblickt man darin den Saal Walhalls, in welchem die

[5]) H. v. Wolzogen, Bayr. Bl. 1916 S. 238 Anm.

Götter und Helden, ganz nach der Schilderung Waltrautes im ersten Aufzuge, versammelt sitzen."

Zu solch transzendenter Ferne stimmt sowohl die religiöse Feierlichkeit und Erhabenheit des Walhall-Themas wie das unter dem Schwirren glitzernder Geigenfiguren entstehende Luftgebilde der Regenbogenbrücke.

Doch kehren wir wieder auf die Erde, den Schauplatz der Handlung zurück, der sie von der „Walküre" an ist. Wenn oben von heroischer Landschaft gesprochen wird, so geschah es hauptsächlich im Hinblick auf die Szenerie, wie sie uns der zweite und dritte Aufzug der „Walküre", der dritte des „Siegfried", das Vorspiel und die Verwandlung der „Götterdämmerung" zeigen, d. h. im Hinblick auf die heldischen Schicksale und Kämpfe, die sich hier entscheiden in einer Umgebung, die selber wie ein im Kampf übermenschlicher Gewalten erstarrtes Schicksal erscheint. — Wir kennen schon die Szenerie des zweiten Walkürenaufzugs: was sind das für gewaltige Vorgänge, die uns der Dichter in dieser wilden Felsengegend erleben läßt! Zuerst das Gespräch zwischen Fricka und Wotan, das über das Geschick des unseligen Wälsungenpaares den Stab bricht; dann die hochbedeutsame Szene zwischen Wotan und Brünnhilde, in der der Gott, mit sich selbst ratend indem er zu ihr redet, uns die ungeheure Tragik seiner Schuld offenbart; vollends aber die letzten Auftritte zwischen Siegmund und Sieglinde, die Todesverkündigung und der Ungehorsam der Walküre, Wotans ergrimmtes Einschreiten und Siegmunds Ausgang — alles das ist so überwältigend, von solch tragischer Größe, daß der Schauplatz dafür nur eine tief ernste und wilde Landschaft wird darstellen können. Und noch gesteigerter müssen wir die Übereinstimung von ungebundener Natur und heroischer Handlung in den Szenen empfinden, die sich an und auf dem Walkürenfelsen, den man füglich als den Schicksalsberg dieser Götterwelt bezeichnet könnte, abspielen, und die einen beträchtlichen Teil der Gesamthandlung ausmachen. Die mythenbildende Kraft großartiger Landschaft selbst scheint diese Szene geschaffen zu haben. Mit dem „Wanderer" nahen wir uns ihm und erkunden erst seinen unteren Teil, ehe wir seinen Gipfel besteigen. Die Szenenvorschrift zum dritten „Siegfried"-Akt lautet:

„Wilde Gegend am Fuße eines Felsenberges, welcher links nach hinten steil aufsteigt — Nacht, Sturm und Wetter, Blitz und Donner, welcher letztere dann schweigt, während Blitze noch längere Zeit die Wolken durchkreuzen."

Das Vorspiel dazu, der Sturmritt Wotans, ist von elementarer, wilder Großartigkeit: die Darstellung eines Naturvorgangs, in dem aber zugleich die dramatische Energie eines Bejahungswillens daher tost, dessen Zorn eine Welt in Schutt und Graus zu werfen vermag, wenngleich er gegen das Schicksal, das über ihm ist, vergebens ankämpft. Im Kontrapunkt zu den zackigen Streicher-Triolen des Ritt-Motivs behauptet sich zunächst die Idee des ewigen Werdens (Bläser), der Unmut des Gottes grollt auf (Bläser), der

Vertrag, in dessen Zwange er die Welt gefaßt hat, wird zuerst von Fagotts und Baßtuben, dann von Trompeten und Hörnern mit furchtbarem Nachdruck betont. Aber dagegen stapft es mit den chromatisch aufwärts drängenden Oktaven der Tuben wie alles niedertretender Schicksalsschritt, das Werdemotiv schlägt um in das Götterdämmerungsmotiv, und kurz vor Aufgang des Vorhangs klagt noch zweimal der Halbtonschritt des Unheilsmotivs. Dann folgt, nach einem letzten wilden Aufbegehren in dem dynamischen Höhepunkt, auf dem der Ges-dur-Akkord in verminderten Septakkord übergeht, das trauervolle Zurücksinken in die ewige Ruhe (Schlafzaubermotiv). So bedeutet dieser in seinem Bau überaus kunstvolle Orchestersatz, das wildeste und beziehungsreichste aller Vorspiele des „Rings", die musikalische Abstraktion der Wotanstragödie: so sieht es in der Seele des Gottes aus, der in Sturm und Wetter zu dieser Felsenwildnis fährt, die in einer Höhlengruft die schlummernde Urwala birgt. Und hier in dieser Felsenwildnis erfolgt die Umkehr in der Seele Wotans. Als auf seine Frage

Wie zu hemmen ein rollendes Rad?

der Welt weisestes Weib keine Antwort weiß, entsagt er in freiem Willensentschluß der Weltherrschaft und verschließt Erda in ewigen Schlaf. Damit weicht der furchtbare Druck, den das Gefühl einer ungeheuren Verlassenheit — der Ratlosigkeit eines Gottes — über die ganze Szene gebreitet hat und das mit der Einsamkeit der wilden Gegend in Nacht und Sturm und Wetter einen düster-gewaltigen Einklang gibt. Zugleich hört der Sturm auf und Monddämmerung erhellt die Bühne, als Siegfried, von dem Gesang des Waldvogels geleitet, auftritt. Mondlicht und Menschennähe mildern zwar die Stimmung der Landschaft ein wenig, dagegen betont der Feuerschein oben von dem Gipfel des Berges das Geheimnisvolle, Abweisende und zugleich Anlockende, was der einzelne Berg noch heute in Wirklichkeit hat und was der örtliche Mittelpunkt — so kann man sagen — der ganzen Göttertragödie, deren dramatische Hauptereignisse hierher verlegt sind, erst recht haben muß. Oben aber, „Auf dem Gipfel eines Felsbergs", sieht es im dritten Akt der „Walküre" also aus:

> „Rechts begrenzt ein Tannwald die Szene. Links der Eingang einer Felsenhöhle: darüber steigt der Fels zu seiner höchsten Spitze auf. Nach hinten ist die Aussicht gänzlich frei. Einzelne Wolkenzüge jagen, wie vom Sturme getrieben, vorbei".

Und allerdings, etwas Ungewöhnliches, Geheimnisvolles hat dieser Felsen: nach dem Tonsturm des Vorspiels, der mit seinen schwirrenden Geigenfiguren über dem erzgepanzerten Walkürenthema wie ein erfrischendes Wetter daher fährt, versammeln sich die Wotanstöchter. Wenn jedesmal in dem heranziehenden Gewölk Blitzesglanz ausbricht und eine Walküre mit einem erschlagenen Krieger sichtbar werden läßt, so ist die Erscheinung damit bereits in den Zusammenhang mit einem Naturvorgang gesetzt — es wetterleuchtet

im Gewölk. Die Ausdruckswahrheit der musikalischen Gestaltung verfestigt vollends diesen Zusammenhang. Denn das scharf rhythmisierte Thema des sogen. „Walkürenritts" (Blechbläser) zeigt, namentlich wo es in Dur erscheint, in seinem ersten Glied eine kaum zu verkennende Verwandtschaft mit Donners Gewitterruf „Heda! Heda! Hedo!" [6]) Und in seiner Naturhaftigkeit wird das szenische Bild immer großartiger und düsterer:

„Die Felsenhöhe ist von schwarzen Gewitterwolken umlagert; furchtbarer Sturm braust aus dem Hintergrunde daher; wachsender Feuerschein rechts daselbst,"

zugleich nimmt das Orchester, nachdem schon lange vorher das Rittmotiv Wotans mit dem Schwermutsmotiv im Kontrapunkt (Celli, Kontrabässe) erklungen war, das Sturmmotiv des ersten Vorspiels auf, denn

Wütend schwingt sich Wotan vom Roß,
hierher rast sein rächender Schritt,

um Gericht über die ungehorsame Tochter zu halten. Hierauf erfolgt nach seinem ergreifenden Abschied ihre Bannung in Schlaf, aus der sie von Siegfrieds Kuß erweckt wird, nachdem er das den Berg umlohende Feuer durchschritten hat. Und das ist auch die einzige Szene, in der der Berg das Pathos der Unnahbarkeit, das also keineswegs erst die Waberlohe um ihn breitet, aufgibt und traut in das Menschenleben hinein zu grüßen scheint. Ein längerer Orchestersatz hat Siegfrieds Feuerdurchschreitung geschildert:

„Endlich beginnt die Glut zu erbleichen, sie löst sich allmählich in ein immer feineres, wie durch die Morgenröte beleuchtetes Gewölk auf. Das immer zarter gewordene Gewölk hat sich in einen feinen Nebelschleier von rosiger Färbung aufgelöst und zerteilt sich nun in

---

[6]) Wie es andererseits eine, man möchte sagen fast von selbst verständliche Ähnlichkeit mit dem Siegschwertmotiv aufweist, da die damit charakterisierten Walküren ja Schwertmaide sind. Alle drei Motive liegen im Dreiklang und bewegen sich in ihm aufwärts und alle drei lassen sich auf eine einheitliche Formel bringen, indem sie alle eine vorwärtsdrängende Energie ausdrücken. H. v. Wolzogen macht (a. a. O. 224) bei dem Schwertmotiv die Bemerkung „Das Motiv zuckt auf den Tönen des C-dur-Dreiklangs rein und stark empor, also daß man dabei das Bild eines schwungvoll erhobenen Schwertes vor sich aufblitzen zu sehen wähnt"; das ist aber sehr richtig, zumal seine Färbung dem „blitzenden" Klange der Trompete anvertraut ist, desgleichen der Ruf Donners und das Walkürenmotiv — und das Rheingoldmotiv, das uns als erstes Blitzendes, und darum in fast gleicher Tonfolge wie das Schwertmotiv, in der ersten Rheingoldszene entgegen leuchtete. Übrigens ist es auch von selbst verständlich, wenn die Walküren als Wotanstöchter immer in Gewittererscheinung auftreten wie der Gott selbst:

Ein Luftroß jagt im Laufe daher,
auf der Wolke fährt es wetternd zum Fels

sagt Brünnhild in der Waltrautenszene der „Götterdämmerung" und später, während sie einer davonjagenden hellerleuchteten Gewitterwolke .... nachblickt:

„Blitz und Gewölk, vom Winde getragen
stürme dahin".

der Weise, daß der Duft sich gänzlich nach oben verzieht und endlich nur noch den heiteren blauen Tageshimmel erblicken läßt, während am Saume der nun sichtbar werdenden Felsenhöhe ein morgenröt-licher Nebenschleier haften bleibt . . . .“

Unter dem immer höher klimmenden Geigenthema — Schönheits- und Be-schirmungs-Motiv, Violinen unisono, das einen Takt lang auf C wie in Er-wartung zaudert, bis die Posaunen es mit der Auflösung der Dissonanz der Schicksalsfrage nach Cis und damit nach E-dur weisen — ist Siegfried „von außen her auf den felsigen Saum der Höhe gelangt“ und läßt lange in frohem Staunen den ihm neuen Eindruck der Bergeseinsamkeit auf sich wirken:

Selige Öde auf wonniger Höh'.

Und in dieser friedvollen, sonnigen Höhenstimmung, in deren Klangzauber das Motiv der Liebesfesselung zunächst die beherrschende Stellung einnimmt, lernt Siegfried das Fürchten an einer schlafenden Frau, erwacht ihm Brünn-hilde in einem Meer von Licht und jubelnder Wonne zum Weib.

Aber in abweisende Unnahbarkeit, mehr denn je, erscheint der Felsberg wieder gehüllt in der Nornenszene des Vorspiels der „Götterdämme-rung“. Hier ist sogar die Vorschrift nach Hans Pfitzners richtigem Urteil selbst schon Stimmung, Bild, Gedicht:

„Die Szene ist dieselbe wie am Schlusse des zweiten Tages: Nacht. Aus der Tiefe des Hintergrundes leuchtet Feuerschein. Die drei Nornen, hohe Frauengestalten in langen dunklen und schleierartigen Faltengewändern. Die erste (älteste) lagert im Vordergrunde rechts unter der breitästigen Tanne, die zweite (jüngere) ist an einer Stein-bank hingestreckt vor dem Felsengemache, die dritte (jüngste) sitzt in der Mitte des Hintergrundes auf einem Felssteine des Höhen-saumes. — Düsteres Schweigen und Bewegungslosigkeit.“

Dieses Szenenbild allein schon ist heroische Landschaft mit mythischem Gehalt. Hier wird die Nachtstimmung der Landschaft zur Schicksalsstim-mung, fast noch ehe in dem Sang der Nornen noch einmal das gewaltige, im Kausalgesetz, dem „Zwange der Welt“ hangende Geschehen an unserem Geiste vorübergezogen ist. Der Gegensatz zu dem sonnigen Höhepunkt im dritten Aufzug des „Siegfried“ kann nicht großartiger sein. In der düsterstenTonart, in es-moll beginnend, knüpft die kurze musikalische Vorbereitung mit den beiden ersten Akkorden unmittelbar an das Erwachen Brünnhildens an; aber ihr matter Glanz (Bläser ohne Trompeten) wird im zweiten Akkord hier nicht überstrahlt von den glitzernden Harfengängen wie dort, sondern es folgt unmittelbar das Motiv des Werdens, das sich bei seiner ersten Wiederholung nach Moll verdüstert; die zweite Wiederholung, nach der Schicksalsfrage kurz vor Öffnung des Vorhangs, zeigt es auf einem ver-minderten Septakkord und völlig verschoben: wirr und kraus wie das Weben

der Nornen, seit die schlichte Tanne taugen muß, das goldene Schicksalsseil[7]) zu fesseln.

An der Weltesche wob ich einst —

sie ist nicht mehr, darum enthält der Nornensang nur Wissen des Gewordenen, das in eindrucksvoller Verwendung aller dramatischen Schicksalsmotive noch einmal vor uns ersteht, nicht aber ein Wissen von neuem Werden. Daß aber die Nornen, „die mythisch gestalteten Ideen der Welttragik", nach der Vernichtung der Weltesche hier auf diesem Berge ihren Sitz genommen haben vor dem Steingemach, in dem Siegfrieds und Brünnhildens Liebe ahnungslos dem neuen Tage entgegenträumt, während der rächende Fluch, der das Seil zernagt hat, daß es nun reißt, sich drohend gegen sie emporreckt, — das alles ist von so tiefer dramatischer Beziehung, von so einzigartig tragischer Größe und Dynamik, daß auch der Schauplatz selbst in das tragische Geschehen einbezogen erscheint, als ob er einen gewissen Anteil, und zwar nicht bloß durch die Stimmung, daran hätte; jedenfalls haben wir das Gefühl, daß er so, wie er gedacht ist, unbedingt sein müsse.

Von gleich beziehungstiefer Stimmung ist die Überleitungsmusik erfüllt, die den erwachenden Tag begleitet. Unbestimmt wie sein Antlitz im ergrauenden Morgen ist zunächst die Tonart: der Dominantseptakkord, in dem die Schicksalsfrage ausgeklungen ist, und auf dem eine dunkelgefärbte Cello-Kantilene emporsteigt, deutet auf H-Dur. Diese aber findet ihren Abschluß in der Tonart der Dominante, in der wie aus Halbtraum heraus, ein Bruchstück des Motivs der Heldenliebe erklingt (Hörner); dann wiederholt sich noch einmal auf gleicher Grundlage wie vorhin, das Cellomotiv, aber nun nach h-moll weisend und unter enharmonischer Verwechselung (fis = ges) nach B-dur modulierend; auf dessen Sextakkord erscheint — erwachendes Heldentum in wachsender Morgenröte — das oben erwähnte Heldenthema vollständig, und eng daran geschmiegt der innige Ausdruck beseligender Hingabe in kontrapunktisch prachtvoller Zweistimmigkeit weiter geführt, bis nach den auflodernden Geigentriolen („Sonnenaufgang") Siegfried und Brünnhildens Liebe jauchzend dem sonnigen Tage entgegenlacht und das herrliche Paar aus dem Steingemach tritt unter dem in vollem Orchesterglanz erstrahlenden Heldenthema, das erst hier, nach einer unerhört langen und doch

---

[7]) Vgl. H. v. Wolzogen, Das Nornenseil, Bayr. Bl. 25, S. 122: „Das Gold ist der Fluch im Seil der Kausalität". Wenn Bulthaupt (Dramaturgie der Oper II, 280) von einem „Luxus der Vergoldung" redet, der nicht die geringste symbolische Bedeutung habe, so bekundet er damit nur die gleiche Oberflächlichkeit wie in seiner Beurteilung der Wotanstragödie, die auf eine mythologische Unkenntnis zurückgeht. Auch die Nornenszene hat er gar nicht verstanden, sonst würde er sie nicht als den dramatisch gröbsten Fehler Wagners bezeichnen. Überhaupt ist das Buch trotz seiner durchaus anerkennenden Haltung, die ein Bekenntnis zu Wagner ist, in Einzelheiten nur mit Vorsicht zu gebrauchen.

unaufhaltsam fortschreitenden Steigerung (50 Takte) auf dem erstrebten Grundton (Es) anlangt. — Die Musik der nun folgenden Abschiedsszene ist so sonnenhaft, heldisch und empfindungstief, daß es uns bei der Übergabe des Ringes an Brünnhilde kaum zum Bewußtsein kommt, daß diese unvergängliche Liebe nun dem Fluche verfallen sein muß.

Wie an dem scharfen Gestein des Felsens das Nornenseil zerrissen ist, so fällt auch hier eigentlich schon die Entscheidung über das Schicksal der Götter in der Szene zwischen Brünnhild und Waltraute (Götterdämmerung I,3), die uns noch einmal sinnfällig in das Reich des Mythos zurückführt.

„Brünnhilde sitzt am Eingang des Steingemaches in stummem Sinnen, Siegfrieds Ring betrachtend ... Ferner Donner läßt sich vernehmen, sie blickt auf und lauscht. Dann wendet sie sich wieder zu dem Ringe. Ein feuriger Blitz. Sie lauscht von neuem und späht nach der Ferne, von woher eine finstere Gewitterwolke dem Felsensaum zuzieht."

Die in dieser Vorschrift gezeichnete Naturstimmung hat etwas Ahnungerfülltes, unbestimmt Drohendes. Zieht sich auch über ihr und ihrer Liebe ein Unwetter zusammen? Sie selbst kann keine Vorstellung davon haben:

altgewohntes Geräusch raunt meinem Ohr die Ferne —,

zu dem hält die Wonne reinster menschlicher Liebe die aus Walhall Geschiedene in seligster Sicherheit, aus der heraus sie Waltrauten den Ring verweigern muß. Die darin schon liegende tragische Spannung wird noch dadurch erhöht, daß sie, nachdem jene unter verzweifeltem Weheruf fortgestürzt ist, ruhig in die Landschaft hinausblickend, sich dem Gefühl des Behütetseins überläßt:

Abendlich Dämmern deckt den Himmel;
heller leuchtet die hütende Lohe herauf.

Die Übereinstimmung ihres Gefühls mit der friedevollen Abendstimmung der Bergeinsamkeit wird durch die wundersam zarte Abdämpfung des „Feuerzaubers" unterstrichen, der hier beides zum Ausdruck bringt, das Bewußtsein der Sicherheit und den Abendfrieden; dann aber verdüstern sich mit dem wachsenden Feuerschein die Harmonien auf alterierten Akkorden und verminderten Septimen; es ertönt Siegfrieds Horn, aber statt des entzückt erwarteten Geliebten

ein Unhold schwang sich auf den Stein,
ein Aar kam geflogen mich zu zerfleischen!

und nun erfolgt, auf dem dramatischen Höhepunkt des Aktes, vor dem Steingemach, das Siegfrieds und Brünnhildes Liebe barg, die Katastrophe, die Brünnhild vernichtet und Siegfried durch den Raub des Ringes dem Tode weiht. Walkürenfels — Schicksalsberg.

Die Nacht nach diesem Unheilstage erleben wir im zweiten Aufzug, vor der Halle der Gibichungen; es war schon davon die Rede. In schneidendem Gegensatz zu den Vorgängen in ihr zeigt der anbrechende Tag ein freundliches Gesicht — die Natur ist Menschenleid gegenüber mitleidslos:

> „Alberich ist gänzlich verschwunden. — Hagen, der unverrückt in seiner Stellung verblieben, blickt reglos und starren Auges nach dem Rheine hin, auf welchem sich Morgendämmerung ausbreitet. Der Rhein färbt sich von immer stärker erglühendem Morgenrot."

Das freundlich einfache, in nachahmender oder sich verschlingender Bewegung auftretende Thema der Hörner entspricht durchaus dem Gedanken an einen heiter aufglühenden Tag, scheint also nur reine Naturstimmung zu geben. Sehr wohl, aber — Morgenrot ist trügerisch; wir wissen, was über Nacht sich ereignet hat, und wenn dann dasselbe Motiv als Ausdruck der Freude von Gunthers Mannen über das bevorstehende fröhliche Hochzeitsfest ihres Königs verwendet wird:

Groß Glück und Heil lacht nun dem Rhein —

so müssen wir das Motiv — nicht bloß die Worte — als grausamste Ironie empfinden, indem dieser Tag ja ganz anderes bringen wird, als die Morgenstimmung mit ihrem musikalischen Symbol in dem sanften Hörnerklang zu verheißen schien. Das weiß freilich Hagen, aber nur er, und seine Aufforderung, Fricka zu opfern,

daß gute Ehe sie gebe

ist nur dem Wortlaut nach für die Mannen bestimmt, ihrem Sinne nach ernst, gemäß dem, was er, der empfindungslose Albensohn, für seine Absicht hier, d. h. in dramatischem Zusammenhang, unter „gut" versteht. Die Erkenntnis der Ironie[8]) also ist unsere Sache, ebenso wie die Zusammenhänge der Stimmungsgegensätze oder -einklänge in den beiden ersten Szenen des dritten Aufzugs, in denen das Nachtalbenwerk mit der Ermordung Siegfrieds sich der Vollendung zu nähern scheint. Schon das Vorspiel dazu, wieder ein vielsagend beziehungsreicher Satz, knüpft mit geradezu begrifflicher Deutlichkeit an den Schluß des vorhergehenden Aktes und Hagens Worte

---

[8]) Die Worte Hagens als ironisch zu nehmen, hätte nur dann Sinn, wenn die Mannen nicht gänzlich ahnungslos wären. Sollte er sie aber nur für sich so gemeint haben, so würde das wenigstens die Fähigkeit zur Schadenfreude voraussetzen. Das aber hieße die Riesengröße dieses dämonischen Charakters ins Menschlich-Kleinliche herabziehen. Hagen steht jenseits alles Menschlichen, kann sich also auch, nach seinen eigenen Worten, nicht freuen — er ist ganz Dämon, viel mehr als Alberich, der immerhin noch die „Lust" kennt und Freude an Schönheit bekundet hat, ja sogar eine Art Empfinden für seinen Sohn, der aber kennt nur sich und will nur den Ring. Wie unendlich anders wirkt er auf uns als der Hagen Hebbels, der aus Neid einen ruchlosen Mord begeht, wie er selbst bekennt — der Albensohn ist dagegen der Vollstrecker des Schicksals, wir erschauern vor seiner furchtbaren Großartigkeit, aber hassenswert ist er nicht.

Auf munteres Jagen ziehen wir morgen:
der Edle brauſt uns voran:
ein Eber bracht' ihn da um —

an durch den Hornruf Siegfrieds, zuerſt im Orcheſter, dann auf der Bühne wie in der Ferne, und ihm antworten andere Hörner von verſchiedenen Seiten — die Jagd iſt alſo im Gange, und wem ſie gilt, daran erinnert uns der drohende Halbtonſchritt von Hagens „Hoiho"! Mord-Ruf über dem Tremolo der Celli und Bratſchen auf der Harmonie der verminderten Quinte.[9]) Das nach einer Generalpauſe daherflutende Werde-Motiv, der Rheintöchtergruß und das Rheingold-Motiv bedeuten uns ſchon vor Aufgehen des Vorhangs, in welche Gegend Siegfried ſich bei der Jagd verirrt hat:

„Wildes Wald- und Felſental am Rheine, welcher im Hintergrunde an einem ſteilen Abhange vorbei fließt."

Eine ernſte Szenerie, deren Wildheit zu einer Meintat wohl ſtimmen mag. Vorerſt aber erſcheint der Ernſt durch den ſonnigen Tag gemildert, denn

Frau Sonne ſendet lichte Strahlen,

klingt es von dem jauchzenden Waſſerreigen der Rheintöchter her, der in den aufwärtsgleitenden Sextakkorden der Klarinetten über den anmutig ſich kräuſelnden Figuren der Celli und Bratſchen eine entzückende Weichheit und Geſchmeidigkeit der Bewegungen offenbart. Und in den ſonnigen Tag hinein jubelt die ſprühende Lebensluſt des furchtloſen, herrlichen Helden, trotz aller Warnung und Todesverkündigung, bis die Sonne geſunken iſt und ſein Leben verliſcht in der nun anbrechenden Dämmerung.

Während Hagen durch dieſe langſam von dannen ſchreitend ſich über die Höhe verliert, erhebt ſich, zunächſt auf vermindertem Septakkord, die ſchickſalsſtarre Todesfigur, abgelöſt durch eindringlichſte Wiederholung der bangen Schickſalsfrage, in deren Tonfolge erſchütternd Siegfrieds letzte Worte

Brünnhild' bietet mir Gruß!

viſionär ausklingen — Wälſungenleid — — —[10])

„Er ſinkt zurück und ſtirbt. Regungsloſe Trauer der Umſtehenden. Die Nacht iſt hereingebrochen. — Auf die ſtumme Ermahnung Gunthers erheben die Mannen Siegfrieds Leiche und geleiten ſie mit den Folgenden in feierlichem Zuge über die Felſenhöhe langſam von dannen."

---

[9]) Die kleine Sekunde iſt ein vielverwendetes Not- und Unheilsmotiv und führt bis in das Reich Alberichs zurück; die verminderte Quint eignet dem Rieſen — vgl. das Vorſpiel zum zweiten Siegfriedsakt: welche Fülle von Vorſtellungen erweckt die Verbindung beider Motive mit der Erinnerung an das Rheingold! Die ganze Kette der dramatiſchen Kauſalität entrollt ſich hier in 35 Takten!

[10]) Es wirkt unſagbar ergreifend, wenn wir ſchon hier durch das Orcheſter daran erinnert werden, während zugleich die Dunkelheit die Szene umhüllt.

Und nun hebt dröhnend mit der Todesfigur (ganzes Orchester) die gewaltige Totenklage an, die noch einmal das ganze Wälsungenschicksal von dem leidvollen Elternpaare an, vor unserem inneren Auge vorüberziehen läßt.

„Der Mond bricht durch die Wolken hervor und beleuchtet immer heller den die Berghöhe erreichenden Trauerzug" —

der selbe Mondesglanz, der einst das Paar umgliß,

das liebend einte der Lenz.

Fürwahr, heiß drängts sich einem in die Augen, wenn wir gerade da, als das Mondlicht auf das Antlitz des Toten fällt, an das traurige Wort Siegmunds erinnert werden:

Nun weißt du, fragende Frau,
warum ich Friedmund nicht heiße,

dessen schmerzlicher Klang im Orchester in gleicher Tonart wie dort im Pianissimo der Trompeten ertönt. Noch eine kleine Weile hält uns die Musik in der Erinnerung an die Liebesszene im ersten Akt der „Walküre" fest,

„dann steigen Nebel aus dem Rheine auf und erfüllen allmählich die ganze Bühne bis nach vorn",

während die beredte Sprache des Orchesters uns noch einmal die Lichtgestalt des „hehrsten Helden der Welt" zurückruft, dessen Tod den Untergang uralter überlebter und verfallener Weltanschauug bedeutet und damit einen Triumph des Heldentums über den Tod.[11])

In der Tiefe des Rheins hat mit Alberichs Liebesfluch das Unheil begonnen, an den Ufern des Rheins ward es vollendet, in die Tiefe des Rheins kehrt entsühnt das Gold zurück — so ist der Rhein der Schicksalsstrom dieser Götterwelt wie der Walkürenfels ihr Schicksalsfels ist. An diese seine Bedeutung gemahnt uns noch einmal der rein orchestral gehaltene Schluß und das grandiose Bühnenbild: Nach dem Todessprung Brünnhildes in den flammenden Scheiterhaufen Siegfrieds prasselt der Brand hoch auf,

„sodaß das Feuer den ganzen Raum vor der Halle erfüllt und diese selbst schon zu ergreifen erscheint .... Als der ganze Bühnenraum noch von Feuer erfüllt erscheint, verlischt plötzlich der Glutschein, so daß bald bloß ein Dampfgewölke zurückbleibt, welches sich nach dem Hintergrunde zu verzieht und dort am Horizonte sich als finstere Wolkenschicht lagert".

Die Wolkenschicht, aus der später ein rötlicher Glutschein hervorbricht, kündet mit dem in höchster Kraft ertönenden Motiv des Schlafzaubers Walhalls Ende an, und

[11]) Aus dem lichten C-Dur-Glanz, in dem nun auch das Todesmotiv erscheint, muß man darauf schließen, zumal wenn man an Brünnhildens „heiligsten Wissens Hort" am Schluß des Werkes gedenkt.

„zugleich ist vom Ufer her der Rhein mächtig angeschwollen und hat seine Flut über die Brandstätte gewälzt. Auf den Wogen sind die drei Rheintöchter herbei geschwommen und erscheinen jetzt über der Brandstätte."

Aus den sich nach dem Untergang Hagens glättenden Tonwogen taucht in gleicher Tonart wie im „Rheingold" das Jubelmotiv der Rheintöchter (Oboen, Klarinetten) empor; es wird abgelöst von dem im Des-dur-Glanze (Tuben, Trompeten) erstrahlenden und von Harfengängen umglitzerten Walhall-Thema, um sich dann in prachtvollem Kontrapunkt mit dem Motiv der Liebesseligkeit (Flöten, Violinen) zu verbinden: erlöst vom Fluche sind Gott und Welt, da nun durch freie Liebestat das Gold dem Rheine wieder zurückgegeben ist.

III.

Deutung ist alles. Der metaphysische Ursprung aller Kunst bedingt, daß das Kunstwerk zuletzt selbst nur Symbol ist, vielfältiger Deutung fähig, deren jede richtig sein kann, da sie es immer wieder von anderer Seite her durchleuchtet, in immer wieder neue Beziehungen zum wirklichen Leben setzt: Zum wirklichen Leben. Denn im andern Falle wäre die Kunst nur ein willkürliches Spiel mit Formen und Farben, den Seifenblasen der Kinder vergleichbar, geschaffen für den Augenblick. Das große Kunstwerk aber ist ewig, indem es uns Sinn und Sein und Schicksal des Volkstums darstellt, dem es entsprossen ist. Zur Formung der Gestalt aber von dessen Seele ist der ihm von Ursprung an zugewiesene Lebensraum von allerhöchster Bedeutung. Mit dieser Erkenntnis aber haben wir die Sicht gewonnen, von der aus das Wagnerwerk dem rückschauenden Blick in eine neue Beleuchtung gerückt erscheint, die verlockend genug ist, den geheimnisvollen Beziehungen nachzugehen, in denen der Schauplatz der Handlung im allgemeinen zu dem Menschentum überhaupt steht, dem die die Handlung tragenden Personen angehörig sind.

Bei dieser Betrachtung handelt es sich nicht mehr um diese oder jene Landschaft, deren Wahl stoffbedingt war, sondern um die Landschaft in ihrer seelenformenden Kraft, als Schicksalsraum, in dem sich der nordisch-germanische Mensch zu seiner selig-unseligen Eigenart entwickeln mußte. Diese Landschaft — das Wort eben in weitestem Sinne genommen — ist im Wagner-Werk

Der Wald und das Meer —.

Eine noch heut in der Volksseele gefühlte Naturverbundenheit zieht den deutschen Menschen mit Allgewalt noch immer zum Walde, und ihre ursprüngliche Waldheimat hat auch unsere Kultur gerade in ihren höchsten Erscheinungen; in unserer Instrumentalmusik und in der gotischen Baukunst,

nicht verleugnet. Uns ganz von selbst verständliche vergleichende Ausdrücke wie z. B. „Musik des Waldes", „Waldesdom", die in der Kultur der Antike oder Chinas ebenso undenkbar wären wie „Meeressinfonie" sind eben doch nur möglich unter Voraussetzung von innerer Verwandtschaft und Ähnlichkeit. Wälderhaft ist die Gotik — als ob in ihr eine leise Erinnerung nachzitterte an die fernen Jugendtage unseres Volkstums, da es seine Götter unter den Laubkronen heiliger Haine verehrte. Was die deutsche Seele aber im Walde gefunden hat, das hat Eichendorff in eine Strophe von tiefster Inhaltsschwere zusammengedrängt:

Da steht im Walde geschrieben
Ein stilles, ernstes Wort,
Von rechtem Tun und Lieben,
Und was des Menschen Hort.

Der ganze Idealismus einer sittlich-religiösen Weltanschauung liegt in diesen wenigen Zeilen. Ausgehend von der gleichermaßen im gotischen wie im „Waldes"-Dom zur Verinnerlichung zwingenden Stimmung erblicken wir in Siegfried unter der Linde ein ahnungsvoll geschautes Sinnbild des in seiner Seele noch ungebrochenen germanischen Menschen in einer naturentsprossenen Andachtsstimmung, der er in seiner Sehnsucht nach seiner Mutter so innigen Ausdruck gibt. Die Liebe des Sohnes zur Mutter aber ist die erste und echteste Liebe des Mannes zum Weibe. Doch dies aus seinem Naturempfinden erwachte Gefühl ist für Siegfried, der „ledig göttlichen" Schutzes, und in Unkenntnis einer von außen wirkenden Gottheit erwuchs, Religion. Siegfried ist fromm, darum wird er auch der Vogelsprache kundig.[12]) Kann wohl die Naturverbundenheit eines reinen, unbewußt gotterfüllten Menschentums seelenvoller veranschaulicht werden als der Meister hier getan hat? Und ist die „Siegfried"-Partitur nicht etwa das Gedicht des deutschen Waldes selbst?

Und auch all das andere Menschentum späterer Kulturstufen, das er vor uns hinstellt, Isolde, Tannhäuser, vor allem Sachs und Walther, Gurnemanz, auch Evchen bekunden in der Ursprünglichkeit ihres Naturempfindens in der Art, in der ihre Seele auf Naturstimmungen antwortet, jene organische, angeborene Naturnähe, die ein charakteristisches Merkmal des germanischen Stammes ist, ein wertvollstes Erbteil aus den längst vergangenen Tagen seiner einstigen Waldheimat.

In gleichem Maße als der Wald, ja vielleicht in noch höherem wurde das Meer für den germanischen Menschen zum seelenformenden Schicksalsraum. Auf dem Meer wurde der nordische Germane zum Wiking. Wikingstrotz lebt in Tristan, und die Brautwerbung für König Marke ist im Grunde

[12]) „Es ist mehr als ein fremdes Märchenmotiv, wenn Helden wie Sigurd die Vogelsprache verstehen." B. Kummer, Midgards Untergang S. 84.

nichts anderes als ein abgeschwächter Wikingerzug. So fühlt auch Isolde, wenn sie in ihrem Schmerz in die höhnenden Worte ausbricht

„Die schmucke Irin hol ich her,
Isolde die ist euer
Mir lacht das Abenteuer."

Doch Abenteuer von furchtbarer Größe und Gefahr, Seekrieg, Kampf mit Sturm und Wellen, all das ließ den Nordmann die Grenzen seiner Kraft erkennen, denn die jähen Wechselfälle solchen Lebens lösen die Lebenskette von Ursache und Wirkung in eine wahllose Folge von Zufällen auf, die den festen Glauben an die Abhängigkeit aller äußern Erfolge von dem inneren Wert der Persönlichkeit, wie er uns in Siegfried entgegen tritt, erschüttern mußte. „Und allein die Erkenntnis, daß die Sieghaftigkeit der inneren Lebensmacht überwunden wird von einer äußeren Gewalt, an der man sich nicht rächen, nicht schadlos halten kann, erzeugt die Ergebung in das Schicksal", als dessen Vollzieher der Totengott Odin (Wotan) erscheint. „Unersättlich, tückisch, wankelmütig, seine Günstlinge wahllos hebend und stürzend, waltet dieser Gott, dem Kriege gleich, seines Amtes." [13]) Das aber ist der Glaube einer dem Untergang bereits verfallenen Welt, und dieser Glaube gewann die Herrschaft über die Seele des nordischen Menschen, als er aus einem Bauer zum meerbefahrenden Wiking wurde.

Es ist hier nicht der Ort, von der einzigartigen genialen Intuition zu reden, mit der Richard Wagner in einem künstlerischen Symbol von unerschöpflichem Reichtum die ungeheuere Tragik dieses Untergangs dargestellt hat. Es würde sich dann zeigen, daß Adolf Bartels Vorwurf z. B., Wagner habe den germanischen Göttern und Helden das Mark aus den Knochen gesogen — übrigens ein recht hübsches Bild! — ebenso töricht ist, wie die Kritik, die der im allgemeinen recht verständnisvoll urteilende Heinrich Bulthaupt an der „Ring"-Dichtung übt, durch die neuesten Forschungen über den germanischen Götterglauben geradezu unsinnig geworden ist. Aber auf ein besonderes Wichtiges soll hier doch hingedeutet werden: auf die Genialität, mit der der Verzweiflungskampf der germanischen Seele gegen die fremde Schicksalsmacht in die „Ring"tragödie verwoben ist: echt germanischer Heldentrotz gegen das Schicksal ist es, wenn Siegfried die Warnungen der Rheintöchter, vor allem die Todesandrohung lachend in den Wind schlägt; sein Glaube an die eigene Macht und Stärke, der jede Lenkung durch einen von außen wirkenden Gott ablehnt, wie es die Szene zwischen ihm und Wotan zeigt, ist ein Aufbäumen gegen das Schicksal, wie die Tat der Walküre, Siegfrieds Kampf gegen den Wanderer, seine Feuerdurchschreitung und Erweckung der Walküre Sieg über die Schicksalsmacht ist. Sieg freilich nur

[13]) Für das hier und im Folgenden Bemerkte sei auf Bernhard Kummers tiefgreifende Untersuchung „Midgards Untergang" hingewiesen, an die sich die hier niedergelegten Gedankengänge anlehnen (Kap. XIV.)

als Einzelerscheinung im Verlauf eines aussichtslosen Kampfes. So ist die Tragödie der „Ring"-Dichtung die in das Gewand des Mythos gekleidete Tragik des germanischen Menschen, des deutschen Volkes. Zu dem Anfang und Ausgang der tragischen Handlung aber hat der Meister den Rhein genommen.

Von Sage und Dichtung mit einem unnennbaren Zauber umsponnen, geheiligt durch die Erinnerungen an eine zweitausendjährige Geschichte von tragischer Größe, ist dieser herrliche Strom dem deutschen Volke teuer wie kein zweiter als sein mit dem Werden und Sein unserer Nation aufs Engste verflochtener Schicksalsstrom. Wenn der Dichter seine Handlung „auf dem Grunde des Rheines" beginnen ließ, so lag im Stoff an sich keine Nötigung dazu. Im Nibelungenliede wird allerdings der Hort in den Rhein versenkt, aber nur, um Krimhild die Verfügung darüber zu entziehen; schicksalhafte Bedeutung hat das nicht. Wagner aber läßt, in freier Erfindung eines mythischen Geschehens, das Gold zu dem Ring, dessen Kraft den Hort schuf, der Tiefe entrissen werden,[14]) in die es durch Brünnhildens freieste Tat wieder zurückkehrt. Damit aber wird der Rhein, wie schon bemerkt, zum Schicksalsstrom auch für diese dem Untergange geweihte Welt, zumal an seinem Ufer mit Siegfrieds Tod und Brünnhildens Erlösungstat die letzte Entscheidung über Walhall und seine Götter fällt. — Ob Wagner in diesem Sinne den Rheinstrom gesehen hat? Das ist kaum anzunehmen. Aber uraltes Schicksal hat mit dem Ausgang des Weltkrieges aufs neue sich vollzogen: wie um des verfluchten Goldes willen Siegfried fallen mußte, so mußte das deutsche Volk fallen — schließlich doch nur um des Goldes willen, wenn es auch nicht das Gold des Rheines war. Aber um des Rheines Freiheit — vielleicht an ihm selbst — wird der letzte Kampf geführt werden um die Freiheit des deutschen Volkes, um sein Sein oder Nichtsein, um die Behauptung christlich germanischer Weltanschauung und ihrer Kultur, oder es droht eine „Götterdämmerung", auf die kein „Parsifal" wird folgen können sondern nur — das Chaos.

In den „Maximen und Reflexionen" macht Goethe die Bemerkung: „Das erste und letzte, was vom Genie gefordert wird, ist Wahrheitsliebe," und weiter heißt es: „Es ist nicht immer nötig, daß das Wahre sich verkörpere, schon genug, wenn es geistig umherschwebt und Übereinstimmung bewirkt,

[14]) Da ich nicht sagen kann, ob dem Meister, als er das „Rheingold" dichtete, die Tatsache bekannt oder gegenwärtig war, daß der Rhein zu den goldführenden Strömen gehört — heute lohnt sich die Goldwäscherei allerdings nicht mehr — so habe ich auf die Übereinstimmung von Dichtung und Wirklichkeit hier keinen Nachdruck gelegt; hat er es nicht gewußt, dann kann man diese Übereinstimmung für eine ganz unwesentliche Zufälligkeit halten — oder für einen weiteren Beweis für sein einzigartiges, unbewußtes Ahnungs- oder Erkenntnisvermögen, sobald es sich um historische Dinge handelt. Vgl. dazu Bayr. Bl. 1929 S. 155 ff.

wenn es wie Glockenton ernst freundlich durch die Lüfte wogt." Wie Richard Wagner die erste Forderung erfüllt hat, dafür ist sein Kunstwerk ein einziger, lückenloser Beweis: es ist lauterste Wahrheit, von welchem Standpunkt aus wir es auch betrachten mögen; wir empfinden sie auch da, wo sie nicht ohne weiteres in gegenständlicher Sinnfälligkeit erkennbar ist, in dem unbeirrbaren Gefühl, daß nur so und niemals anders die Ausführung der dichterischen Absicht erfolgen konnte. Indem aber der Meister in gleichsam visionärer Schau die immateriellen Einflüsse der umgebenden Natur auf die Seele seiner Menschengestalten aufdeckt, indem er damit an die geheimnisvollen Beziehungen zwischen Natur und Deutschtum in ihrer seelengestaltenden Kraft rührt, d. h. an letzte Fragen alles Menschentums überhaupt, wird er zum Künder und Deuter von Geheimnissen der germanischen Seele, des deutschen Wesens in dem Maße, daß sein Werk dem deutschen Volke wahrhaft schicksalverbunden erscheint. Wäre es wohl denkbar, daß es auf einem andern Boden hätte entstehen können? Der Erdgeruch, der ihm entströmt, bekundet, wie unser ganzes Vaterland mit „Wald und Wiese, Heide und Hain", mit Burg und Stadt und dem herrlichen Strom, an dem einst der junge Künstler mit Tränen im Auge seinem Vaterland ewige Treue schwur, mit dem nordischen Meer innigsten Anteil hat an dem Werden dieses Werks: die ganze deutsche Geschichte, das germanische, das deutsche Schicksal in seinen bedeutsamen Marksteinen ist darin in dichterischem Symbol, in künstlerischer Abstraktion niedergelegt — durfte doch der Deutsche allein schon in dem „Ring des Nibelungen seine eigene große Geschichte in mächtigen Tönen sich entgegen wogen hören".[15]) Die Entstehung aber des gesamten Wagnerwerks fällt in die gährende Zeit, die zur deutschen Einigung drängte und 1870 den Aufruf König Heinrichs:

„Für deutsches Land das deutsche Schwert"

und die prophetischen Worte Lohengrins:

„Dir Reinem ist ein großer Sieg verlieh'n"

von neuem machtvolle Wirklichkeit werden ließ. Und als 1876 die deutschen Fürsten, an ihrer Spitze „aller Deutschen Hort und Freiheitswehr", der siegreiche greise Kaiser Wilhelm der erschütternden Tragödie vom Fluch des Goldes in dem schlichten, weihevollen Bau auf dem heute so lieblich grünen Hügel am Roten Main lauschten, da ward es offenbar, daß Bayreuth mit seinem Festspiel ein weithin strahlendes Wahrzeichen der so ruhmreich mit dem Schwerte gewonnenen deutschen Einheit geworden war. Schicksalsverbundenheit! Der Meister hat das wohl erkannt. „Mit Deutschland steht und fällt mein Kunstideal," schrieb er im Jahre 1886, als er noch um dessen Verwirklichung rang, „nur das Deutschland, das wir lieben, kann mein

[15]) Zitiert nach M. Koch, Das Leben R. Wagners III, 368.

Ideal verwirklichen helfen." In der Gegenwart hat dieser Ausspruch eine damals noch ungeahnte Bedeutung gewonnen: Das Deutschland, das wir lieben, dessen Seele sich in dem Werk Richard Wagners offenbart, zu zerstören, ist das Ziel aller kulturfeindlichen Mächte der Zeit. Hand in Hand mit dem Bemühen um die Vernichtung aller sittlichen völkischen Bindungen und Zusammenhänge geht die Absicht, durch Zerreißen des feinen Gewebes der inneren im Vorstehenden dargelegten Zusammenhänge ein höchstes Geistesgut, dem anders nicht gut beizukommen war, zu entwürdigen, um auf diese Weise seine Wahrheit in Sinnlosigkeit zu verkehren und es wertlos zu machen. Dadurch nämlich, daß man an den Werken des Meisters untergräbt, was er selbst den deutschen Stil genannt hat,

> „die vollkommen erreichte und zum Gesetz erhobene Übereinstimmung der theatralischen Darstellung mit dem dargestellten deutschen Dichterwerke",[16])

hofft man dies Bollwerk spezifisch deutsch-sittlicher Weltanschauung, ein hehrstes Wahrzeichen deutscher Geistesgröße zu zerbröckeln. Bis jetzt hat es allem Ansturm siegreich getrotzt, aber es ist kein Zweifel: Käme wirklich einmal in Deutschland jener bolschewistische Zerstörungswille zur schrankenlosen Herrschaft, dann würde eine der ersten Taten der neuen „proletarischen Kultur"-Träger die Beseitigung Bayreuths sein, der Stätte, an der, unbekümmert um das Tagesgeschrei der Narren künstlerischer Impotenz, der Glaube an die Heiligkeit der Kunst mit jeder Festspielaufführung immer wieder von neuem erblüht.

[16]) Ges. Schriften VIII S. 122.

Hermann Hendrich †.

Ein schauerlicher Unglücksfall hat den lieben Menschen und bedeutenden Künstler seiner Kunst und seinen Freunden, zu denen wir uns zählen durften, jählings entrissen. Noch sein ergrautes Haupt ließ den Begriff des Todes nicht mit seiner jugendfrischen Natur verbinden; mußte darum das Schicksal einen so gewaltsamen Eingriff in dies wertvolle Leben tun?! Sein Künstlername lebt im deutschen Volke fort in den Denkmalen seiner Nibelungen-, Walpurgis- und Rübezahl-Hallen am Rhein, auf dem Harz im Riesengebirge: Da hat er die ideale Kunst aus dem Museum in die Natur zurückgeführt, der sie seelisch entstammt, farbig entflammt war. Uns Bayreuthern ward er besonders wert als der stimmungsvolle Maler der „schlafenden Brünnhilde", des „Schattenzuges" mit Siegfrieds Leiche, der „traurigen Weise" und mancher andern bildlichen Erinnerung an die großen Eindrücke der Wagnerwelt. Der Maler sah die Natur mit mythischem Blicke und erforschte den

erschauten Mythos im Bilde der Wagnerischen Kunst: dies war seine freischaffende Eigenart, welcher die leuchtende Kraft und Fülle der Farbe zum persönlich feinempfundenen Ausdruck diente. So ist er fest und heiter seinen eigenen Weg durch eine ganz anders geartete Zeit gegangen, immer in treuer Verbindung mit der Natur, mit der deutschen Art und mit dem künstlerischen Kreise des Bayreuther Geistes. Als Einen der Unsern erwarteten wir ihn wieder auch in diesem Sommer auf unserem „lieblichen Hügel"; nun hat ihn ein anderer, dunkler gedeckt, aber er bleibt im gedenkenden Geiste daheim, wo das Höhenlicht der Kunst, die ihn zum Schaffen begeisterte, frei über Erden-Leben und Leiden hinwegstrahlt!

H. v. W.

Robert Bartsch und seine Kopenhagener Richard-Wagner-Sammlung.

Von **Gustav G. A. Röll** in Frankfurt am Main.

5. Der Vortrags-Raum.

In angeregter Stimmung kehrt der Besucher wieder in den größeren, den Vortragsraum zurück, in welchem er sogleich die farbenfrohe, sieghaft leuchtende Darstellung des Festspielhauses an der Wand gegenüber der Tür erblickt. Mit einem flüchtigen Rundblick einen ersten Eindruck sich bildend, gewahrt er wiederum rings an den Deckenborden, ähnlich wie oben geschildert, *Aussprüche* des Meisters, die — planvoll oder unabsichtlich — in ihrem Inhalt nachdrücklich gesteigert erscheinen. Einige von ihnen wollen wir noch anführen, zumal ihre geistvoll überlegte Auswahl nicht zuletzt auch den Eigendenker Bartsch kennzeichnet.

„Hören Sie meinen Glauben," spricht da der Meister zu uns, „die Musik kann nie und in keiner Verbindung, die sie eingeht, aufhören, die höchste, die erlösende Kunst zu sein", — ein selten in seiner ganzen Tiefe gewürdigter Ausspruch, der die Sonderstellung der Tonkunst innerhalb des allgemeinsamen Kunstwerks erst ins einzig rechte Licht rückt.

Und abermals: „Der Musik will ich als meines guten Engels gedenken, der mich als Künstler bewahrte. Ich kann den Geist der Musik nicht anders fassen als in der Liebe."

Und wiederum aus der „Beethoven"-Schrift: „Dem Rufe Fausts: ‚Welch Schauspiel! Aber, ach, ein Schauspiel nur! Wo faß' ich dich, unendliche Natur?' antwortet auf das allersicherste die Musik."

Endlich sei von des Meisters Urteilen über Vorgänger seines Werkes sein Ausspruch über Gluck erwähnt: „In mächtigen Zügen zeichnet er in dem vollendeten Meisterwerke der Ouvertüre zur „Iphigenie in Aulis" den Hauptgedanken des Dramas mit einer fast ersichtlichen Deutlichkeit" — ein Wort, das in seiner Deutbarkeit auf Richard Wagners eigenes Werk uns recht beachtenswert erscheinen will, erinnert es uns doch schon in der Wortwahl geradezu an das andre von der „ersichtlich gewordenen Tat der Musik".

Wie viele solcher goldenen Worte möchte man noch anführen! Doch wollen wir in unserem Gang durch den Vortragsraum weiterschreiten. Da erblicken wir eine Fülle von *Ölgemälden*, die sämtlich Persönlichkeiten darstellen, welche

irgendwie durch ihr Leben oder ihr Werk für den Meister von Bedeutung geworden sind. Unter anderen sehen wir Weber, Beethoven, Schopenhauer, Nietzsche, Franz Liszt, den königlichen Schutzherrn Ludwig II., die getreuen Mitkämpfer Hans von Bülow, Chamberlain, Glasenapp. Von weher Trauer und frohem Bekennerstolz zugleich erfüllt, verweilen wir andächtig vor den Bildnissen der teuren, von uns Gegangenen dieses Jahres: die Gemälde Frau Cosima Wagners und Siegfried Wagners eröffnen die Reihe von Bildnissen der Glieder des Hauses Wahnfried, sowie der übrigen Verwandten des Meisters. Von noch lebenden und wirkenden zeitgenössischen Mitkämpfern Richard Wagners grüßt uns die ehrfurchtgebietende Gestalt Hans von Wolzogens. Natürlich werden auch die vorzüglichsten Künstler unter den Festspielteilnehmern dem Beschauer in zum Teil seltenen Bildern gezeigt, darunter z. B. sämtliche Darsteller des „Parsifal" von 1882 an.

Eine Sonderstellung unter dem bildlichen Anschauungsstoff nimmt eine Sammlung von Lichtbildern auf Glas ein, welche die abgeblendeten Fenster des Vortragsraumes schmücken. Sie stellen die verschiedenen Wohnstätten dar, die der Meister im Laufe seines Lebens innegehabt hat, weiterhin die Freunde seiner Kunst und erzählen in ihrer Weise auch von ihren Feinden. Diese Glasbildchen sind zur Verwendung für Lichtbildervorträge über den Meister bestimmt und haben diesem Zwecke auch schon einmal mit Nutzen gedient, als Robert Bartsch selber im dänischen Richard-Wagner-Verein in Gegenwart von dessen Schutzherrin, der Königin Alexandrine, der Gemahlin Christians X., über den Kampf um Richard Wagner gesprochen hat.

Erwähnen wir noch den prächtigen Flügel, der zu Vortragszwecken bei geselligen Zusammenkünften der Richard-Wagner-Freunde dient, sowie die reichhaltige Schallplattensammlung, darunter vor allem die neu hinzugekommenen Bayreuther Aufnahmen aus „Parsifal", „Ring" und „Tristan", so vermag sich der Leser ein ungefähres Bild von der Einrichtung dieses Raumes zu machen. Es bleibt uns die deutsche Bücherei zu erwähnen, die gleichfalls hier untergebracht ist, bezw. war; sie leitet uns zum nächsten Abschnitt.

6. Die Bücherei.

Allseitig zu sinnender Schau angeregt, sind wir nun in der rechten, aufnahmefähigen Stimmung, um uns mit Anteilnahme den reichhaltigen Bücherbeständen zuzuwenden. Hier hat der schier unglaubliche Sammlerfleiß des Herrn Bartsch eine mehr als zweitausendbändige Wagner-Bücherei in siebzehn Sprachen zusammengetragen, die eine willkommene Ergänzung der schon bestehenden bilden dürfte. Die Büchersammlung befindet sich bereits, wie schon erwähnt, in den neuen, eigens ihrer Aufnahme und Erschließung dienenden Räumen der Bayreuther Richard Wagner-Gedenkstätte.

Wir beginnen unsere Betrachtung mit einem Überblick über das einst im Gemälderaum untergebrachte fremdsprachliche Schriftentum über Wagner.

Hier sind besonders reichhaltig die Franzosen vertreten, ganz naturgemäß, haben sie sich doch als die ersten und fast noch vor seinen eignen Landsleuten mit dem Meister eingehend und umfassend beschäftigt! Und recht beschämend ist es für manche unsrer glorreich „fortgeschrittenen" deutschen Gegenwartsschriftsteller, wenn sie sich von einem namhaften Vertreter der französischen Bühnenkunst sagen lassen müssen, daß die Wagnerfrage auch heute eine wichtige Angelegenheit im Geistesleben des französischen Volkes bedeute. So geschehen im Jahre 1929 und von vielen

großen deutschen Zeitungen — nicht als Mahnung, sondern aus Gedankenlosigkeit! — den ausländischen nachgedruckt! Aus der Fülle der französischen Bücher, die großenteils allbekannt sind, erwähnen wir „L'Oeuvre de Richard Wagner à Paris et ses interprètes. 1850—1914" von H. de Curzon, eine stofflich reichhaltige Sonderdarstellung aus dem weiten Gebiete der vielfachen geistigen und Lebensbeziehungen zwischen Richard Wagner und Frankreich; ferner einen sehr versöhnlichen Aufsatz „Wagner et la France"", der 1923 (!) in der „Revue musicale" erschien, weiter die „Souvenirs sur Richard Wagner", die Edouard Schuré herausgegeben hat — bekanntlich einer der wenigen französischen Zeitgenossen des Meisters, die 1865 des Erlebnisses der Uraufführung von „Tristan und Isolde" teilhaft geworden sind. Schurés Begeisterung für Richard Wagner hat sich dauernd bewährt und zu einer gesinnungstreuen Anhänglichkeit an Bayreuth geführt, wovon der gleichfalls in Bartschs Sammlung in Buchform vorhandene Brief dieses ältesten Führers der französischen Wagner-Bewegung an das Haupt der deutschen, an Hans von Wolzogen, beredte Kunde gibt: Edouard Schurés „Tannhaeuser. Lettre à M. de Wolzogen", der 1892 in Paris erschien, befaßt sich mit der Bayreuther Tannhäuser-Aufführung von 1891 und dürfte gerade jetzt nach der Wiederaufnahme dieses Werkes in den Festspielplan erhöhter Aufmerksamkeit begegnen. Auch die Schriften Alfred Ernsts sind vertreten. Weiterhin unterrichtet uns Maxime Leroy in einem eignen Werke über die ersten bedeutenden Freunde Wagners in Frankreich, wie: Gaspérini, Léon Leroy, Baudelaire, Schuré. Daß Henri Lichtenbergers Hauptwerk über Wagner vorhanden ist, bedarf wohl kaum der Erwähnung. Auch der religiöse Geist der Kunst Wagners hat schon frühzeitig die Franzosen beschäftigt, wie z. B. aus der Schrift „Le sentiment religieux dans l'oeuvre de Richard Wagner" von Marcel Hébert (Paris 1895) hervorgeht. Die bei uns von Leopold von Schröder mit seinem Werke „Die Vollendung des arischen Mysteriums in Bayreuth" vertretene Forschungsrichtung hat auch ihre französischen Vorkämpfer, so S. Valot mit seinem Buche „Les héros de Richard Wagner. Etudes sur les origines indo-européennes". Eine feinsinnige Frage erörtert Hugues Imbert in seiner Schrift „Rembrandt et Richard Wagner. Le clair-obscur dans l'art" (Paris 1897). Das Helldunkel in der Kunst! Wir erinnern uns dabei des vielerörterten, sogen. „unendlichen" Brauns des Hintergrundes, aus dem Rembrandts Bilder hervorwachsen und welches schon durch diese Bezeichnung den Gedanken an die in ähnlicher Weise dem Schoße der Harmonie entquellende „unendliche Melodie" nahelegt. Die Übertragungen allbekannter deutscher Werke ins Französische fehlen natürlich nicht. Recht aufschlußreich sind auch die von Bartsch gesammelten, heute sonst kaum noch auffindbaren französischen Zeitungs- und Zeitschriften-Ausschnitte und -Aufsätze, in denen sich manche geistvolle Bemerkungen finden, die ein getreues Bild von der Anteilnahme Frankreichs an dem großen Kampfe um Richard Wagner abgeben. Erinnert sei zuletzt an die „Revue wagnerienne" (1885) und Julliens Werk über Wagner.

Demgegenüber tritt die Sammlung der englischen Schriften über den Meister an Fülle und Bedeutung zurück. Abgesehen von zahlreichen Übertragungen aus deutschen Werken, erregt hier unsere Aufmerksamkeit ein Buch „Thoughts for enthusiasts at Bayreuth. Collected in memory of 1882 and 1883 by the honourable Mrs. Burrell", und von der gleichen Verfasserin das Prachtwerk: „Richard Wagner. 1813—1834" mit vielen handschriftgetreuen Abbildungen. Ferner finden wir Ashton Ellis' Wagnerdarstellung, deren erste Bände ja hauptsächlich auf Glasenapps Forschungen beruhen. Auch die englische Zeitschrift „The Meister" muß hier genannt werden, deren Titel allein schon durch die Übernahme des deutschen

Wortes „Meister" die Bewunderung vor dem großen deutschen Genius bekundet. Im ganzen enthält die englische Bücherei mehr Übersetzungen und Bearbeitungen aus anderen Sprachen, vornehmlich der deutschen und französischen, als eigne Schriften englischer Forscher.

Die kleineren Völker des Nordens, Nordostens und Nordwestens Europas sind zahlreich vertreten, wobei einmal die nördliche Lage des Sammlungsortes und dessen reger Kulturaustausch mit eben jenen Völkern sich bemerkbar machen mag, dann aber auch die Bedeutung von Namen, wie Gjellerup und Schjelderup. Mit Freude erblicken wir unter den Übersetzungen auch Wolzogens Schrift über Richard Wagner und das Christentum auf Dänisch: „Richard Wagner og Christdommen". Unter den Holländern gewahren wir den Namen H. Viotta's, der sich bekanntlich in einer Gesamtdarstellung von Leben und Werk des Meisters versucht hat. Die Polen haben unter anderem die Möglichkeit, Wolfgang Golthers Richard Wagner-Darstellung in ihrer Muttersprache zu lesen. In der schwedischen Abteilung findet sich eine Übersetzung hierhergehöriger Schriften Romain Rollands, und sogar Finnland besitzt, wie die Bücherei zeigt, ein von Nurmi verfaßtes Buch über Richard Wagner.

Außer den genannten Völkern sind noch die Russen, Belgier, Rumänen, Spanier, Böhmen, besonders aber die Italiener vertreten, deren Schriftsteller mit eifrigem Verständnis in Wagners Welt einzudringen suchen.

Am meisten haben wir freilich die deutsche Bücherei hervorzuheben, die vor ihrer Überführung nach Bayreuth den Bestand des Vortragsraumes bereicherte. Da die in unserer Muttersprache geschriebenen wichtigeren Bücher jedoch seit dem Bestehen der „Bayreuther Blätter" stets nach ihrem Erscheinen an dieser Stelle besprochen worden sind, so erübrigt sich die besondere Anführung einzelner. Erwähnt sei, daß die Gesammelten Schriften und Dichtungen Richard Wagners nicht allein in ihren verschiedenen Ausgaben vorliegen, sondern auch sämtlich als Sonderschriften im Erstdruck. Ebenso hat Robert Bartsch die Zeitschriften gesammelt, in denen die frühesten Aufsätze Richard Wagners veröffentlicht worden sind, so z. B. die „Neue Zeitschrift für Musik", die Robert Schumann herausgab, mit den Pariser Jugendschriften. Ferner sind alle Briefausgaben vorhanden. Natürlich finden wir auch sämtliche Biographien mit unserem Glasenapp an der Spitze. Der deutschen Bücher und Schriften, die sich im übrigen mit der Betrachtung von Inhalt, Stoff, Form, Sprache und Musik der einzelnen Werke befassen, gibt es schier zahllose in der Kopenhagener, der jetzigen neuen Bayreuther Bücherei. Von Wichtigkeit ist auch hier die umfangreiche Sammlung von Zeitungsaufsätzen, die ein nicht unwesentliches Bild vom Kampfe für und wider Wagner bis auf den heutigen Tag geben. Darin liegt überhaupt ein Vorzug der Bücherei, daß ihr Bestand bis in die jüngste Zeit hinein reicht und noch immer von ihrem Schöpfer fortlaufend ergänzt und so immer wieder, mit der Zeit schreitend, auf den neuesten Stand der Wagner-Litteratur gebracht wird. Zu begrüßen ist auch die wie bei Glasenapps Bücherei streng unparteiische, lediglich der Forschung dienende Berücksichtigung des gegnerischen Schriftentums, eine Tatsache von großer Bedeutung, wenn man bedenkt, wie sehr und gänzlich unangebrachter Weise viele Anhänger Richard Wagners und Bayreuths zur Unterschätzung der gerade heute in Unterwühlungsversuchen sehr regen Gegenströmungen neigen. Da heißt es denn für uns, seinen Feind kennen zu lernen, um ihn überwinden zu können. Immer ein Augenmerk auf offene und versteckte Angriffe wider Bayreuth zu haben, das ist die stillberedte Mahnung, die wir in dieser Beziehung der Bücherei entnehmen. Unter den kleinen Schriften entdecken wir ein Werkchen, welches einen wundervollen Ausspruchs Liszts enthält. Da das Thema

dieses Büchleins „Welches Werk Richard Wagners halten Sie für das Beste?" (!) überhaupt nur aus der wogenden Kampfstimmung der damaligen Zeit heraus verständlich und höchstens zeitgeschichtlich noch von Interesse ist, uns Heutigen aber ein wenig lächerlich vorkommen und daher die meisten Leser zu einem geringschätzigen Beiseitelegen des Heftchens bewegen dürfte, so sei an dieser Stelle wenigstens jener gehaltvolle Ausspruch über den Meister unverdienter Vergessenheit entrissen. August Göllerich ist es gewesen, der an den Fragesteller von Linz aus schrieb: „Am treffendsten hat mir 1886 Franz Liszt in Dornburg Ihre Frage beantwortet, indem er meinte: ‚Wagners Schaffen ist als Ganzes zu betrachten, als ein Kolossalbau; ‚Parsifal' ist das Letzte, was er geschrieben, folglich ist es die Krone des Ganzen!'" Wir kennen nur wenige Aussprüche, welche so bündig und tiefgründig zugleich wie dieser die organische Verbundenheit und Allgemeinheit der Werke des Meisters untereinander kennzeichnen.

Stundenlang läßt sich so in der Bücherei das anregende und noch für manche Ernte reife Gebiet der Wagner-Litteratur durchstreifen. Bei aller Verschiedenheit aber ist den vielfachen Anregungen eines gemeinsam: daß sie das Gefühl der Bewunderung für den Sammler steigern, dessen ungeheure Arbeit, dessen hoher Mut, dessen Ausdauer und freudige Opferwilligkeit ein so umfängliches Schriftentum künftiger Forschung zum Heile vereinte. Eine Wagner-Bücherei in siebzehn Sprachen! Sie kündet in siebzehn Zungen das Lob sammlerischer Ausdauer, sammlerischen Spürsinns, der sie in einer Vereinigung zusammengebracht, wie ihr so leicht keine zweite zu vergleichen sein dürfte! —

7. Die Handschriften.

„Sie gehören zu uns, sie sind unser heiligstes Gut, spricht doch in ihnen der deutsche Genius zu seinem Volke, wie es nicht unmittelbarer geschehen kann, als durch den Zauber der Handschrift!"
(Helena Wallem.)

Das Bild Richard Wagners, seines Strebens, seiner Ziele, seines Sieges, wie es auf unserem Gang durch die Kopenhagener Sammlung mit lebhaften und teils neuen Farben in uns erweckt worden ist, erfährt nun durch die Versenkung in die Handschriften die letzte Weihe des Persönlichen und eine durch nichts sonst zu ersetzende Bereicherung. Natürlich können wir im Rahmen unserer die Kopenhagener Sammlung als Ganzes schildernden Betrachtung nicht die Fülle der Handschriften in vollständiger Anzahl bringen. Diese Aufgabe muß einer späteren Gesamtbetrachtung aller überhaupt im Besitz der Bayreuther Gedenkstätte befindlichen Urschriften vorbehalten bleiben. Um aber doch innerhalb der uns gesteckten Grenzen eine gewisse Geschlossenheit der Darstellung zu erreichen, wollen wir uns nach einem Überblick über die wichtigeren Stücke der ganzen Handschriftensammlung einem besonders kostbaren, eine Einheit bildenden Teile zuwenden: dem Nachlaß Paul von Joukowskys, den Robert Bartsch mit allen — zum überwiegenden Teile unveröffentlichten — Stücken für seine Sammlung und damit für Bayreuth zu retten vermocht hat. Wir werden dabei bemüht sein, im vorliegenden Abschnitt ohne größere Zwischenbemerkungen den Meister selber und die ihm Nahestehenden zu Worte kommen zu lassen. Soweit dieser wertvollste, weil persönlichste Teil der Sammlung inhaltlich bekannt ist, nehmen wir mit den bei den einzelnen Stücken in Klammern hinzugefügten Angaben auf die bekannten Sammelwerke, wie die

Familienbriefe und die Aufstellungen in zeitlicher Folge von Wilhelm Altmann, Bezug.

Von Briefen Richard Wagners selber sind folgende wichtige Stücke von Robert Bartsch erworben worden:

Brief aus Dresden vom 21. Oktober 1842 an Eduard und Cäcilie Avenarius (Familienbriefe 75, Altmann 115); ihm sind einige, unseres Wissens bisher unveröffentlichte Zeilen von Minnas Hand nach der „Rienzi"-Uraufführung beigefügt, die sehr kennzeichnend für die Schreiberin sind: „Kinder, ich bin zu glücklich, meine höchsten Wünsche sind erfüllt!" —

Brief aus Dresden vom 5. Januar 1843 an Cäcilie Avenarius, fast vier eng beschriebene Seiten auf sehr dünnem Papier (Familienbriefe 90, Altmann 124). — Eine halbe Seite davon hat Minna beschrieben. —

Schreiben an den Regisseur Eduard Genast in Weimar, anläßlich der bevorstehenden Uraufführung des „Lohengrin" unter Liszt am 28. August 1850. Der Brief ist undatiert und nicht unterzeichnet, stammt aber vom 17. August 1850 (Altmann 352; ferner: Genast, Aus dem Tagebuch eines alten Schauspielers). Der auch inhaltlich sehr aufschlußreiche Brief zeigt in der Form, d. h. durch die mit Kleinbuchstaben geschriebenen Hauptwörter, daß der Meister damals von der Grimmschen Rechtschreibung beeinflußt war. —

2 Briefe aus Zürich vom 30. November 1850 und 2. Oktober 1852 an seine Nichte Johanna Jachmann-Wagner. —

3 Briefe aus Seelisberg im Kanton Uri vom 30. Juli 1855, aus Venedig vom 8. Sept. und 3. Oktober 1858 an Schindelmeißer in Darmstadt (Altmann 889). —

Brief aus München vom 8. April 1858 an den Theaterdirektor Siebert in Würzburg (Altmann 2019). —

Den Beschluß dieser knappen Übersicht möge die köstliche, die gleichgültige Öffentlichkeit höhnende Anzeige machen, die Richard Wagner mit einem ebenfalls in der Urschrift vorhandenen Brief vom 10. April 1870 an die Schriftleitung der „Norddeutschen Allgemeinen Zeitung" in Berlin sandte, als die „Meistersinger" in Berlin zunächst keinen Erfolg hatten. Brief und Anzeige lauten:

Die geehrte Redaktion der Norddeutschen Allgemeinen Zeitung wird von mir ersucht, das mitfolgende Inserat mit ausgezeichnetem Druck aufnehmen zu wollen, und die Kosten dafür durch Postvorschuß von mir zu entnehmen.

Aufforderung.

Herr Hans Herrig,

welcher, als einzigen über den Eindruck meiner „Meistersinger" in Berlin mir zugekommenen Bericht, ein so schönes Gedicht übersendete, bitte ich um seine Adresse, um ihm meine große Rührung und Freude über seine wertvolle Gabe ausdrücken zu können.

Luzern, 10. April 1870. Richard Wagner.

Schließlich ist auch noch der letzte Brief der Mutter Richard Wagners vorhanden; er trägt den 1848 von Johanna Wagner geschriebenen Vermerk: „Meiner geliebten Großmutter letzter Brief an Vater." —

Wir wenden uns nun zu dem Nachlaß Paul von Joukowskys, dessen reicher Inhalt die letzten Lebensjahre des Meisters und die Gestalten seiner Umgebung von neuem lebendig werden läßt. Wir zählen die wichtigsten Stücke auf und geben auch den Wortlaut der bedeutenderen, unveröffentlichten Urschriften hier wieder.

Den Beginn machen einige Stücke aus der Vorbereitungszeit der „Parsifal"-Uraufführung:

ein Klavierauszug des „Parsifal" von Joseph Rubinstein, den Frau Cosima Wagner im Mai 1882 an Joukowsky mit Dankesgruß übersandte;

vier Lichtbilder der Entwürfe zu den Bühnenbildern des „Parsifal";

vier Lichtbilder der in Wahnfried, bezw. in der Gedenkstätte befindlichen, allbekannten Gemälde Joukowskys. —

Eine eigenhändige Federtuschzeichnung Isoldens aus dem Jahre 1883 stellt eine Allegorie dar: ein an einer brennenden Laterne hinaufkletternder Käfer, ein galoppierendes Schweinchen und ein Bienenkorb. Das beigefügte, eigenhändige Gedicht von vier Strophen zu je vier Zeilen bringt die sinnig-heitere Erklärung (vgl. Glasenapp VI, 133, 331, 341). In der linken Ecke oben scheint der zunehmende Mond im ersten Viertel schalkhaft durch die Wolken über das Ganze, was fast an das Bühnenschlußbild vom 2. Aufzuge der „Meistersinger" erinnert. Das Gedicht lautet:

Emsig und schnell hier das Käferlein,
Wie deuten sein Suchen im Lampenschein? —
Zum Lichte strebt sein drängender Lauf:
Oh, halt' ihn nicht auf!
Lustiger Bienen geschäftige Hast,
Ihr waltender Fleiß ohn' Ruh, ohne Rast,
Froh Summen und Brummen beim Kommen und Gehn —
Oh, wollst es verstehn!
Das Schweinchen mit wohliger Regsamkeit
Vom Einen zum Andern, für Alle bereit,
Mit Eifer und Sorge thut laufen und rennen,
Mögst sinnend erkennen!
Wissend, daß Arbeit und Glück und Wagen
Dir allezeit hold-erhaben sagen,
Zu deines Vaters Preis und Ruhm:
Das Leben sei ein Heiligthum!" —

Die vorletzte Zeile des Gedichtes dürfte eine Anspielung auf den hundertsten Geburtstag des Vaters Joukowskys, wenige Tage vor Richard Wagners Heimgang, im Februar 1883, sein, der Erzieher des späteren Zaren Alexanders II. war und als „Vater der russischen Romantik" viel zur Verbreitung und Übersetzung deutscher Dichtung in Rußland beigetragen hat. Die Federzeichnung trägt außerdem eine später von unbekannter Hand hinzugefügte türkische Inschrift, die nach der Übersetzung des türkischen Gesandten in Stockholm folgenden Sinn hat: la vie / un / endroit / saint / est / sacré / chose. Sie dürfte vermutlich durch die Schlußzeile des Gedichtes angeregt worden sein.

Ein Briefumschlag mit Trauerrand trägt den Vermerk: Richard Wagner † 14. Februar 1883 Venedig. Wahrscheinlich hat Joukowsky diese Worte erst einen Tag nach des Meisters Heimgang niedergeschrieben. Der Briefumschlag enthält folgende Andenken:

einen kleinen Umschlag mit der eigenhändigen Aufschrift Joukowskys: „Glück. Vom Meister erhalten"; dabei eine italienische Briefmarke, auf deren Rückseite sich der Bleistiftvermerk des Meisters findet: o Du, der Du die Tugend selber bist;

ferner zwei zierlich aufgerollte Fidibusse;

eine Karte: Wer das Kleine nicht achtet, ist des Großen nicht wert; und ein Blatt mit den Worten in der Handschrift des Meisters: „Mam. Ich. Jouk. Levi" in flüchtiger Schrift; das „Ich" nur erkennbar durch Vergleich mit dem Faksimile

zum „Parsifal"-Konzert, wo es, zeitlich ein wenig früher, in der gleichen Form vorkommt. Es liegt die Vermutung nahe, daß es sich um Aufzeichnungen bei einem Gesellschaftsspiel in engem Kreise handelt. Die Rückseite trägt ähnlich kurze Vermerke.

Aus einer Reihe erhalten gebliebener Drahtnachrichten greifen wir einige heraus:

Richard Wagner an Joukowsky, Perugia, 16. August 1880. Vous m'obligeriez en voyageant avec nos enfants-Veuillez renoncer au voyage à Perugia pour nous tranquilliser prière faite après mure réflexion amitiés R. Wagner.

Mr. Joukowsky, Villa d'Angri, Posilipo Napoli.

Paul Joukowsky, Via Edahlbergo Alliberti Roma. Palermo, Hotel des Palmes, 20. Januar 1881: Pflichtgetreu ruhescheu immerfort auf nach Nord ob auch Herzen blutend schmerzen Kundry Schneider Blumenkleider greulich. — R. Wagner. —

Monsieur Joukowsky, Vendramin, Venezia, 10. Februar 1883. Recevez mes meilleures félicitations et mille amitiés pour ce grand jour. Gravina.

Der Glückwunsch bezieht sich auf jenes oben erwähnte Fest in Moskau, bei dem Joukowsky zu Ehren seines Vaters hätte anwesend sein sollen; bekanntlich blieb er aber bei dem Meister, der daraufhin ihm zu Ehren ein großes Fest in Vendramin gab und ihm durch die Familienmitglieder je einen der oben erwähnten Sprüche zum Feste überreichen ließ.

In ähnlicher Weise vereint die Schriften sämtlicher Familienmitglieder ein köstliches Glückwunschblatt, das der Meister als Letzter nach Frau Cosimas Unterschrift launig unterzeichnete: Richard Wagners Frauen Mann.

Gleichfalls in der Urschrift vorhanden ist das heitere Dankgedicht des Meisters, das er an Joukowsky sandte, nachdem dieser einen Zerstäuber in die Villa d'Angri geschickt hatte, wo Daniela an Typhus erkrankt daniederlag:

Den Revolver gegen den Räuber,
gegen Miasmen den Zerstäuber, —
So gewaffnet gegen den Feind
Kamst Du zu helfen dem Freund:
Schukowski, das war schön,
und geht noch über der Schrön!

14. Februar 1880. Richard Wagner. Villa Angri. (Zum Komponieren für Pepino!)

Zum letzten Briefe, den Richard Wagner vor seinem Hinscheiden geschrieben hat und der in der Gedenkstätte in Bayreuth wohlverwahrt liegt, steuert die Kopenhagener Sammlung ein ergänzendes Gegenstück bei in seinem letzten launigen Verse, den er am 10. Februar 1883, also drei Tage vor seinem Ableben verfaßte und sich als Telegramm bei Tisch überreichen ließ und vorlas. Darin bringt er folgenden heiteren Hochruf auf Joukowsky aus:

Mein lieber Vetter Paul,
Wer, aller Welt zum Graul,
Uns beide nennte faul,
Wie David einst den Saul,
Schlüg' dem ich auf das Maul,
Und rufe hoch vom Gaul
In dieses Weltalls Knau'l:
Hoch lebe Paul Joukowski!
Wie heute noch recht oftski!

Richard Wagner. 10. Februar 1883. Vendramin.

(Zu den verchiedenen Schreibarten des Namens Joukowskys sei bemerkt, daß sie alle, auch diese vom Maler selbst bevorzugte, französisierte oder auch eingedeutschte Formen von „Shukowskij" sind.)

Ein Doppelautograph mit Zeilen des Meisters und der Meisterin lautet:

„Lieber Freund! Meine Frau — geb. Liszt — bittet Sie, morgen sich zur Sitzung nicht bemühen zu wollen, da sie viel zu schreiben u. s. w. hat, namentlich aber auch wünscht, daß Sie von den vergangenen Sitzungen sich kräftigst erholen möchten. Dieses wünscht Ihr Dichliebender R. Wagner."

„Ich wollte schreiben, mein Mann übernahm es, das giebt ein Autograph — vielleicht dient es besser als Febrifugo. Also keine Sitzung morgen, damit Sie sich erholen, und tausend Grüße. C. W."

Die Sitzung, auf die hier Bezug genommen wird, war bekanntlich die zu dem lebensgroßen, in Neapel entstandenen Gemälde Frau Cosimas im Maharadscha-Gewande, das der Meister als Hauskleid für sie ausgewählt hatte.

Das Doppelautograph leitet uns hinüber zu den Briefen Frau Cosima Wagners, von denen zwei urschriftlich sich im Nachlaß Joukowskys gefunden haben: vom 11. März 1887 und vom 27. August 1901, beide aus Wahnfried. Mit der wörtlichen Wiedergabe des letzteren, inhaltlich sehr bedeutsamen, folgen wir einem Hinweis Siegfried Wagners, der diesen Brief vor einiger Zeit bereits gelesen und seine gelegentliche Veröffentlichung in den „Bayreuther Blättern" angeregt hatte. Der Zusammenhang unseres Berichtes bietet uns hierzu die schönste Gelegenheit dar. Wir geben den Brief mit einigen unwesentlichen, durch Punkte gekennzeichneten Auslassungen wieder, die uns durch die Rücksichtnahme auf noch lebende Personen geboten erscheinen. Frau Cosima Wagner schreibt:

Mein treuer Freund,

In der Abgeschiedenheit unseres jetzigen Lebens zu zweit mit Eva nahm ich gestern Ihren ersten Brief vor und war tief davon bewegt. Das Bild Ihres Eintrittes in unsere Familie, der hohe Charakter unserer Beziehungen, der Uebermuth des Zusammenlebens inmitten schwerster Prüfung, wie es uns aus dem künstlerischen Schauen und Schaffen, und der unschuldigen kindlichen Umgebung entsprießen konnte — das Ganze lebte durch Ihre Herzens-Beredsamkeit heraufbeschworen an dem einsamen Abend vor mir. Als ob wir von verschiedenen Planeten aus, befreit von der Erdenlast, zueinander sprächen, nahm ich Ihre Worte auf und erlebte den Traum der Vergangenheit!.....

Wenn Sie wüßten, wie mir zu Muthe ist, indem ich auf die künstlerische Welt blicke und nach ... (dem) Stolze suche, der von meiner Kindheit an, mich wie der Erzengel Michael mit dem flammenden Schwerte, begleitete. Er hat mir aber das Paradies nicht versperrt, sondern mich hinübergeführt, zum Paradies der Charfreitags-Aue.

Sie hätten Freude an Ihren schönen Decorationen gehabt, Siegfried hat sie mit künstlerischem Sinn erneuern lassen. Der Blumengarten in's Besondere ist jetzt ganz geglückt.

Siegfried erhielt eine Aufforderung nach Moskau. Er wird ihr nicht Folge leisten können, weil er zu viel zu thun hat. Es thut mir um der Begegnung mit Ihnen leid. Sie würden sich seiner männlichen Kindlichkeit wieder freuen. Und wie wünschte ich, daß Sie seine Inszenierung des Holländers gesehen hätten! Sie war meisterhaft und auch hier feierte ich eine Wiedergeburt.

Abermals ist von allen Fremden und Freunden Ihr Portrait von mir als das Beste befunden worden. Ich glaube, das erklärt sich daraus, daß Sie ganz zu uns

gehörten und eben das ausdrückten, was in unserem Leben, mehr als in meiner dürftigen Persönlichkeit lag.

Wo werden wir uns wieder begegnen? Sie verlassen wohl den Kreml kaum? Mein Schwiegersohn Beidler ist von Siegfried an seiner Statt dorthin empfohlen. Er sagte mir gestern, man wünsche die Gegenwart unserer Familie bei diesen Aufführungen, und ich dachte — wenn es mit ihm zu Stande kommt..., würde ich meinen alten Füßen Merkur's Flügelschuhe anlegen und mit meiner Antigone eines schönen Morgens in der Eisregion bei Ihnen einkehren!

Wie Gott will! Bereit sein ist alles! —

Hörten Sie von dem Verschiedenen, was in diesem Jahre uns auferlegt war? Von München schweige ich, aber ich lege Zweierlei unter Kreuzband, meinen Brief an die Herren vom Reichstag und den Aufruf für den Schutz des Parsifal, den ich Sie bitte zu unterzeichnen und wenn Sie Freunde unserer Sache in Rußland kennen, unterzeichnen zu lassen.

Ich wandere durch die uns feindseligen Dinge förmlich wie durch einen Gespensterspuk durch, und habe das Gefühl, als ob nur wir und unsere Sache von Fleisch und Blut wären.

Und grüßen Sie mir Ihren Filippino Lippi, der Ihre Arbeit schützen und weihen möge. Die Madonna soll es Ihnen lohnen, daß Sie die Begeisterung, die Sie zu uns führte, wach erhielten.....

Seien Sie aus der Stille von Eva und mir gegrüßt und bleiben Sie von den Geistern einer ewigen Vergangenheit umwoben, behütet und läuternd gefördert!

Wahnfried, 27. August 1901. (gez.) C. Wagner.

Mit diesem ergreifenden Briefe, der die überragende Gestalt Frau Cosimas in vielseitiger und beziehungsreicher Anschaulichkeit uns vor Augen führt, wollen wir die Betrachtung der Handschriften der Kopenhagener Sammlung, welche jetzt schon die Urschriften der Bayreuther Gedenkstätte bedeutsam ergänzen, abschließen. Auch bliebe uns zuletzt höchstens zu erwähnen, daß der Nachlaß Joukowskys an Handschriften noch eine Reihe von Briefen der übrigen Glieder des Hauses Wahnfried, darunter auch einen frühen Brief Siegfried Wagners, enthält, und an sonstigen Gegenständen unter anderen die Vorder- und Seitenansicht der im Vendramin abgenommenen Totenmaske des Meisters. Sie mahnt uns zum Schlusse eindringlich, des hohen Erbes von Bayreuth allzeit als einer hohen Pflicht eingedenk zu sein...! —

9. Würdigung, Aufruf und Ausblick.

Tief innerlich berührt hat uns der Blick in die noch nicht oder nur wenig bekannten Schätze und Urkunden, wie sie Robert Bartsch in beträchtlicher Anzahl besitzt. Und dieser Eindruck wird noch erhöht durch den geheimnisvollen Zauber persönlichsten Reizes, wie er von Handschriften ausstrahlt, zumal es sich teilweise um Blätter handelt, die, dicht vor dem Hinscheiden eines großen Menschen geschrieben, gleichsam als sein letzter Gruß an die Erde, die Stätte seines Wirkens, hinterbleiben. Dazu kommt die besondere Bedeutung der edlen Stiftung nach Bayreuth, durch die Robert Bartsch, wie in ähnlicher Weise Heinrich Bales die Möglichkeit zur Bildung der von Helena Wallem erstrebten einheitlichen, geschlossenen und allumfassenden Sammlung an der zentralen Kultstätte Bayreuth erheblich vergrößert hat. Zugleich hat er damit ein schönes Beipiel gegeben, das alle Freunde des Meisters zur frohen Nachahmung auf ihre Weise auffordert, bis dereinst die er-

halten gebliebenen Zeugnisse vom irdischen Wandel eines hehren Schöpfergeistes sämtlich zur geweihten Stätte seiner Kunst, nach Bayreuth, heimgefunden haben und mit dem Hauch der Ewigkeit, der sie umschwebt, in fernen Zeiten noch vom deutschen Geist und seiner Größe künden! —

Das Werk von Robert Bartsch, das bei aller umfassenden Vielseitigkeit ein Ganzes ist und als Ganzes auch in den es bergenden neuen Räumen der Bayreuther Gedenkstätte wirken wird, lehrt uns eben durch seine Umfänglichkeit von neuem die Wahrheit des heute wie dazumal „unzeitgemäßen" Ausspruches Nietzsches erkennen, der Meister sei nicht nur ein großer Künstler, sondern eine ganz große Kulturgewalt. Das Bestreben der Bayreuther Gedenkstätte, in diesem Sinne mit der Macht der Gegenständlichkeit auf Richard Wagners deutsche Sendung hinzuweisen, erfährt mit dieser Stiftung, besonders mit der von Bartsch gesammelten Bücherei, eine dauernde Bereicherung und Stärkung, welche den Bemühungen der Bayreuther Gemeinde für deutsche Art und Kunst einen erhöhten Rückhalt gewährt. —

Was der Forscher der Staats- und Geschichtswissenschaften an Hilfsmitteln besitzt, dem die gesamte politische Geschichte in wohlgeordneten Urkundensammlungen der Staaten vereinigt zur Verfügung steht, das wird in ihrer Weise auch die Bayreuther Gedenkstätte dank der Förderung durch Bartsch in erhöhtem Maße zukünftiger Wagner-Forschung bieten können. Und jeder, der dem großen Werke Helena Wallems so aufopfernd dient wie die in schönem Wetteifer auf das gleiche hohe Ziel hinarbeitenden Freunde ihrer Sache Bartsch und Bales, trägt dazu bei, die grundlegendste Forderung für die Ausbreitung des Bayreuther Kunst- und Kulturgedankens zu erfüllen: daß ein zentrales, allumfassendes Archiv, angefüllt mit allen wichtigen Quellenzeugnissen, gedruckten Denkwürdigkeiten, Zeitungen, Darstellungen von Zeitgenossen, Briefen, Fragmenten, Notizblättern usw. als ein lebendiger Rückhalt des subjektiven Kunstverständnisses entstehe. Besonders Briefe und Autographen wirken dabei magisch. Wir sehen unmittelbar den Menschen, der hinter ihnen steht. Die verständnisvolle Rührung des Freundes und die exakte Methode des Forschers begegnen sich in der Beschäftigung mit ihnen; beide ergreifen hinter jedem noch so geringen Ausdruck eines großen Lebens den Menschen selbst als die wahre Wirklichkeit, in welcher aller künstlerische Ausdruck seines Daseins Wurzel hat. Darum ist uns der Atem des Menschen so lebendig erfühlbar, der uns jedesmal aus Aufzeichnungen, Briefen und Entwürfen entgegenschlägt. Welch unersetzliche und in der Zukunft, je ferner sie rückt, desto mächtiger wachsende Bedeutung die Sammlung aller Spuren vom Erdenwandel des Genius für die Bayreuther Überlieferung besitzt, mögen wir ermessen, wenn wir bedenken, was wir wohl darum gäben, gleicher Weise etwa in der Seele des Äschylos oder des Platon lesen zu können...

Mehr als alle Worte vermögen, wird freilich der Besuch der Sammlung in ihrer neuen Heimat Bayreuth erkennen lassen, wie sehr Robert Bartsch durch seine Stiftung zur Annäherung an das eben gekennzeichnete hohe Ziel der Gedenkstätte beigetragen hat. Bewundern wir staunend seine ungeheure sammlerische Arbeit, die er mit hoher Freude, Ausdauer und Opferwilligkeit geleistet hat, so ehren wir schweigend in der Würdigung seines schönen Werkes als dem Ergebnis so rühmlicher Tugenden den Sammler in seinem Hintergrunde. Und wenn auch eine Trennung bei Lebzeiten von seinen Schätzen für den edlen Stifter dieser Sammlung eine schwere Aufgabe ist, so wird sich doch gewiß das Wort des Horaz als Trost an ihm bewahrheiten: Olim meminisse iuvabit, einst wird Erinn'rung Freude sein, und, fügen wir für uns und alle Zukunft hinzu: ein Quell regenerierender, lebenerneuernder Kraft! —

Wie Peter Rosegger Wagnerianer wurde.

Ein Beitrag zur Lebensgeschichte des Waldpoeten

von August Püringer.

Wenn man einmal, dem Sechziger nicht mehr allzu fern, auf fast vierzig Jahre geistigen Strebens zurückblickt, hat man ja allerhand Bedeutsames erlebt. Aber rein erfreulich stehen vor dem Rückblick doch nur die wenigen Stunden, in denen wir uns mit großem reinem Menschentum berührten. Es war wohl zu allen Zeiten rar; vielleicht nie rarer als in den Jahrzehnten um die Wende des 19. und 20. Jahrhunderts, in denen die Mächte des Verfalls, die unser deutsches Volk bald für seinen zeitweiligen Zusammenbruch reif machten, doch schon recht ungeniert trumpften! Belebt indes die Erinnerung an diese Zeit Stunden, mit Peter Rosegger verbracht, so ist es, als hätte man auch damals noch in Arkadien geweilt...! In Menschen, wie er einer war, lebte der deutsche Volksgeist mit so ungetrübter Lauterkeit, so großgläubig und unberührbar von jedem Verwesungshauch der verfallsträchtigen Umwelt, — wie immergrünes Wachstum inmitten herbstlichen Verglühens und Welkens, daß einem im Hinblick auf ihn, allen bangen Ahnungen zutrotz, auch damals der Trost des Osterglaubens wenigstens nicht fehlte. Jetzt gar, wo sich der Wiederauferstehungswille der verjüngten Volkskraft allenthalben wieder regt und neu bezeugt, kann überhaupt nichts heilsamer sein, als die Züge solch seltener reiner Menschlichkeit aus treuer Erinnerung zu beleben und der Gegenwart vorzuhalten, nicht anders wie man werdenden Müttern gerne Bilder schöner Menschen sehen und sie von großen heldischen Menschen hören läßt, damit die Eindrücke davon ihre Phantasie und ihren Willen beschäftigen und an dem keimenden Leben in ihrem Schoße mitformen... Könnte doch das neu aufkommende deutsche Volk von morgen nichts erwünschter segnen als ein tüchtiger Einschlag vom Wesen und Geist Peter Roseggers!

* * *

Und so möge hier erzählt sein, wie Peter Rosegger Wagnerianer geworden ist. Erlaubt doch gerade diese Episode, wie man sehen wird, einen tiefen und anziehenden Einblick in die hochherzige Natur des Waldpoeten. Rosegger, wenn er noch lebte, würde gewiß keinen Einwand gegen diese Darstellung erheben, macht ihm die Geschichte doch nur Ehre, selbst dort, wo im Anfang sein Verhalten nicht ganz einwandfrei gewesen ist...; denn da zeigt sich, daß selbst gelegentliche Fehlgriffe seinerseits in einem rührend edlen Beweggrund wurzelten, daß zuletzt niemand vergebens an seine tiefere Einsicht appellierte; daß der reife, berühmte Mann das Recht dazu sogar der Jugend zugestand und, mit welch unnachahmlicher Herzenskraft er sich selbst verleugnete, wenn er es einmal für nötig erkannt hatte!

Wie liebenswürdig, auferbaulich, erhebend und vollblütig deutsch auch Roseggers poetische Kraft gewesen ist, es nahte ihm niemand persönlich, ohne von dem Duft einer unzerstörbaren Kindlichkeit in seinem Wesen bezaubert zu sein, der auch den reifen und den unmerklich alternden Mann noch umwitterte, und ohne das erquickende Gefühl zu behalten, um wieviel verehrungswürdiger noch Roseggers Menschentum war als sein Dichtertum! Indessen ließ auch jede Zeile, die er schrieb, sein hochstrebiges gütiges, gerechtes Menschentum ahnen, und sicher diesem Umstand verdankte Rosegger seine früherworbene und zeitlebens mühelos behauptete Volks-

tümlichkeit, die sich bekanntlich auch in Norddeutschland, und dort fast noch schwärmerischer als im deutschen Süden, äußerte, überall aber Jung und Alt umfaßte. Welches andren Geistes Volkstümlichkeit hätte denn je sogar die Belastungsprobe einer Beanspruchung materieller Opferwilligkeit so glänzend bestanden als die Peter Roseggers? Und nicht einmal: viermal!...

Als Richard Wagner, der, bei aller Anfechtung, doch sicher auch zeitlebens leidenschaftliche Anhänger in allen Volksschichten hatte, am Abend seines Lebens an die Opferwilligkeit seiner Verehrer für den Bau seines Festspielhauses appellierte, erlebte er eine schreckliche Enttäuschung: ein Viertelmillionendefizit, und bald wäre gar ein Bankerott daraus geworden! Es ist ja wahr, Rosegger schwang den Klingelbeutel viermal für wesentlich leichter faßliche uneigennützige Ziele: für die Erbauung eines Schulhauses, für die einer protestantischen und einer katholischen Kirche im Waldland und für den deutsch-österreichischen Schulverein; aber jedesmal genügte ein knapper beherzter Aufruf des Poeten, und sofort strömte ein wahrer Wolkenbruch von Gaben aus allen deutschen Gauen über ihn herein, und es waren welche aus Kindersparbüchsen und aus Sparstrümpfen alter Weiblein darunter; Zehntausende, ja zuletzt bekanntlich über zwei Millionen Kronen an Abgaben leistete der volkstümliche Zauber seines Namens in erstaunlich kurzen Fristen, und sie waren in erster Linie dem Menschen Rosegger gegeben, der auch ein Dichter war, Dichter und Bauer...!

Wenn ich mich selber frage, so ging meine frühe Verehrung für diesen Mann zwar vom Dichter aus, galt aber bald fast ausschließlich dem Menschen Rosegger, dessen Adel ich viel ergreifender noch als in seinen Romanen und Erzählungen in den fortlaufenden Betrachtungen seines Heimgärtner-Tagebuchs, in seinen zahlreichen überparteilichen Stellungnahmen zu politischen, kulturellen oder sozialen Themen, erst recht aber in seinen herzerquickenden Schilderungen des eigenen Familienlebens geoffenbart fand. Ecce homo —

Das ist vorauszuschicken, damit man versteht, wie peinlich, ja allmählich unerträglich mir die Entdeckung eines Fleckens in Roseggers Menschlichkeit war, eines unbegreiflichen Fleckens, aber nachgerade nicht mehr zu übersehen: seine üble Haltung gegen Richard Wagner! Ja, wenn es sich dabei noch um eine sachlich begründete Kritik gehandelt hätte, mit jenem Respekt vorgebracht, die der weltaufwühlenden Kraft des Schöpfers des „Lohengrin", „Tristan", der „Meistersinger" am Ende doch nur angemessen war! Aber Roseggers Wagnergegnerschaft war hämisch, von oben herab, verriet dabei kaum die dürftigste Kenntnis des Wagnerschen Kunstschaffens, erst recht nicht seiner Schriften, nicht einmal eine seiner geschichtlichen Persönlichkeit; sie arbeitete mit den abgestandensten Redensarten der berüchtigtsten „Pygmäen" Europas in deren dreißigjährigem Krieg gegen den „Giganten"; mit Redensarten, die anfangs der Neunzigerjahre des vorigen Jahrhunderts vielfach bereits den Charakter der Böswilligkeit hatten, wie der Vorwurf der Melodielosigkeit Wagners, seiner berechnenden Effekthascherei, des musikalischen Lärmmachens, der eiskalten Ichsucht und Undankbarkeit gegen seine Freunde — welche Leichtfertigkeit, da damals schon der Briefwechsel Wagners mit Liszt vorlag! —, der Undankbarkeit gegen Meyerbeer z. B., dem W. „doch so viel verdanke" (!!), der Verleugnung jedes Kunstschaffens vor dem seinen und was noch all solcher zählebiger verlogener Schwätzereien war, die damals keinen mehr verführen brauchten, der sich das Problem Wagner auch bloß für zwei Groschen Ernst kosten ließ! Wie kam's, daß es Roseggern nicht den geringsten Aufwand an Sorgfalt wert schien? Ihm, dessen Kritikertugend es sonst selbst gegen jedes wirklich problematische Talent war, auch dessen positive Seiten hervorzuheben, jedem

ernsten Streben an sich schon Anerkennung zu zollen, schonend und liebevoll auch das geringste Gut an seinem Nächsten zu schätzen?

Selbst kaum zwanzig Jahre alt, wußte ich damals noch nicht, daß Roseggers Haltung gegen Wagner auch vielen seiner vertrautesten Freunde längst ein Ärgernis, sogar seinen ältesten Kindern, welche hochmusikalisch und glühende Bewundrer Wagners waren, eine Qual bedeutete; mir war nur klar, daß in diesem Falle Roseggers Einsicht von Vorurteilen irregeführt sein mußte; daß das scheinbar leichtfertige Beharren darin die Verehrungswürdigkeit seines Wesens auf die Dauer entstellte und daß es hierbei nicht bleiben dürfe. Und als eines Tages sein „Heimgarten" wieder in einem seitenlangen Aufsatze, von ihm selbst gezeichnet, die unbedingteste Empfehlung eines gegen Wagner gerichteten Buches von Adalbert Swoboda brachte, eines Buches, das allein nach den daraus zitierten Aussprüchen ein Komposthaufen leichtfertiger, ja verlogener Seichtschwätzerei sein mußte, konnte meine Verehrung des Dichters der „Waldschulmeisterschriften", der „Gottsucher" und „Jakobs des Letzten", diesen Mißstand nicht länger ertragen. Ich faßte mir das Herz zu einer gründlichen besonnenen brieflichen Aussprache, natürlich sozusagen mit dem Hut in der Hand, in der ich gleichwohl mit eindringlicher Sachlichkeit den verehrten Adressaten der Pflicht einer Revision seiner Stellung zu dem Bayreuther gemahnte, mindestens aber der Pflicht, seine Ablehnung hinfort zulänglich zu begründen und nicht länger mit Mitteln der Denkfaulheit, ja der Unwahrheit zu bestreiten, falls er nicht den Glauben der deutschen Jugend an seine Großmenschlichkeit erschüttern wolle. Um Rosegger zu einer ernstlichen Auseinandersetzung zu nötigen, beschloß ich zuletzt, diesen Brief als sogenannten „offenen Brief" in einem Blatte zu veröffentlichen, fand auch wirklich ein damals gerade von der deutschen Intelligenz beachtetes Wochenblatt der Kaiserstadt an der schönen, angeblich blauen Donau hierzu bereit, und alsbald durfte ich dem Eingang vieler zustimmender Briefe und Karten entnehmen, daß ich in meinem offenen Schreiben wirklich nur ausgesprochen hatte, was längst Hunderte vor und mit mir gedacht hatten. Unter andern erinnere ich mich, daß kein Geringerer als Houston Stewart Chamberlain, damals in Wien noch in Vorarbeiten zu seinen unsterblichen „Grundlagen des 19. Jahrhunderts", mir den Wunsch nach einer persönlichen Bekanntschaft aussprechen ließ; und ebenso wurde mir bald gewiß, daß gerade der intime Kreis Grazer Freunde Roseggers, darunter Dr. von Hausegger, einer der rühmlichsten Bahnbrecher für ein tieferes Erfassen der Wagnerschen Kunst, meinen Brief aus vollem Herzen segnete.

Was nicht hinderte, daß Rosegger selbst sich um die Pflicht einer sachlich ernsten Stellungnahme mit einer kurzen, reichlich von oben herab erteilten Notiz im — „Briefkasten" seiner nächsten „Heimgarten"-Nummer zu drücken versuchte. Nach meiner Erinnerung pochte er darin auf sein Recht freier Meinungsäußerung, umging also, daß ich in meinem Briefe ihm solche mit keiner Silbe bestritten hatte, sofern sie nur nicht mit nachweisbar verwerflichen Mitteln der Tatsachenbeugung oder -verkennung betrieben werde ... Ja, wer konnte da noch den sonst so Erzwahrhaftigen verstehen?

Nun, Roseggers engere Freunde verstanden diese Hartnäckigkeit sehr wohl; und weil sie wußten, welch zartedle Herzensregung den Dichter in diesem besonderen Falle in die heillos schiefe Stellung zu Wagner gedrängt hatte, waren sie selbst so machtlos, daran etwas zu ändern ... Der Verfasser des neuen Wagnerpamphlets, Adalbert Swoboda, war nämlich kein andrer als der, welcher dreißig Jahre früher in dem noch gänzlich unbekannten Schneidergesellen „P. K. Roßegger" aus St. Kathrein am Hauenstein, nach gewissenhafter kundiger Prüfung eines Buckel-

korbs voll Handschriften des zwanzigjährigen, den berufenen Volksdichter erkannt, an die Öffentlichkeit gezogen, seine Bildung und gesellschaftliche Förderung uneigennützig und unermüdlich betrieben hatte, bis der zuerst völlig weltunkundige Schützling sich zuletzt durch sein Schaffen am besten selber fördern konnte...! Sicher hat Swoboda sich durch diese Tat seines ästhetischen Feingefühls ein bleibendes Verdienst um seinen Schützling selbst, ein kulturgeschichtliches sogar um das deutsche Geistesleben erworben. Er hat es nur empfindlich *geschmälert* dadurch, daß er in der Beurteilung eines weit höherragenden deutschen Genius, Richard Wagners, sich zweifellos zeitlebens, *wider* sein künstlerisches Feingefühl, von politischen Partei- und persönlichen Nutzinstinkten hat leiten lassen und damit auch seinen Schützling Rosegger jahrzehntelang in „Sünde wider den schöpferischen Geist" verwickelte... Denn es ist klar, daß Swoboda seinerzeit für den jungen Hinterwäldler Rosegger bei seinem Eintritt in die Grazer „Welt" auf Jahre hinaus ohne weiteres *das Orakel* in allen Urteilsfragen über politische und geistige Zeitströmungen gewesen ist und, da damals der liberale Wagnerhaß just seine tollsten Extratouren tanzte, den gutgläubigen Bauernsohn schon jenzeits damit impfte; wozu also nur noch dessen *tiefe Dankbarkeit* gegen Swoboda zu treten brauchte, um ihn auf lange hinaus ganz unempfindlich gegen dies Impfgift im Leibe zu machen. Noch ein Umstand kam hinzu: Swoboda verlor später seine auskömmliche journalistische Stellung in Graz, übersiedelte ins Reich, es ging ihm fortan wirtschaftlich härter, er mußte selbst unter die „Büchermacher" gehen, die der Preßförderung bedürfen, und glaubte wohl, sich am raschesten einen Namen zu machen, wenn er dabei ins Nebelhorn des Wagnerhasses stieß... Welche Gelegenheit ergab sich da andrerseits für die Lehnmannstreue und unergründliche Dankbarkeit Roseggers, seinen einstigen Förderer nun seinerseits mit dem inzwischen erlangten Gewicht seines Namens durch wärmste Besprechung von dessen Büchern *fördern* zu können! Und da er Wagner von Anfang an durch die Brille Swobodas sah, hat es ihm zunächst wohl gar keine Bedenken machen können, seinem Entdecker „in Wagnerverkleinerung" kräftig zu sekundieren; ja, er glaubte wohl ehrlich, damit der Sache der großen Kunst zu dienen...! Solange hatte Roseggers Auftreten gegen Wagner aus blindgläubiger Dankbarkeit für seinen eignen Entdecker etwas Rührendes. Anders wurde es indessen, als ihm mit der Zeit wertvolle Freunde zugewachsen waren, deren Kunstgefühl und Intellekt er unmöglich unterschätzen konnte, die im Falle Wagner ganz anders dachten, ihre Ansicht auch lebhaft und überzeugend begründeten, die ihn über die Haltlosigkeit seiner Vorwürfe gegen Wagners Kunst und Person aufzuklären strebten und ihn zuletzt anregten, doch erst einmal Wagners Werke kennen zu lernen, seine Schriften zu lesen, ehe er sie in Bausch und Bogen verwerfe und benörgle... Von da ab war er zu einer gründlichen Überprüfung seines Urteils verpflichtet; und für jeden, der Roseggers herzliche Fühlfeinheit, aber auch seinen starken Intellekt kannte, ist kein Zweifel, daß er, wie zehn oder fünfzehn Jahre später, schon damals von seiner ihm eingeimpften Antipathie abgekommen wäre, hätte er die Pflicht solcher Urteilsrevision ernstlich durchgeführt. In Angriff genommen hat er sie sicher. Er erzählte später, er habe sich wiederholt gezwungen, ein Tondrama Wagners im Opernhaus bis zum Schlusse durchzuhalten, sei aber stäts nach kurzer Zeit in solche Aufregung und Verwirrung gekommen, daß er nur wieder hinaus ins Freie begehrt und erst aufgeatmet habe, wie von einem Alb befreit, wenn er diesem Drang Genüge getan... Er habe daraus erkannt, daß ihm Wagner „nicht liege", daß von ihm zu ihm selbst keine Brücke führe...

Nun, an Roseggers Verwirrung und Albdrücken bei solchen Versuchen dürfen wir nicht zweifeln; wohl aber an der Erklärung, die er dafür suchte... Er geriet

viel eher in Verwirrung, weil die Überredungskraft der Wagnerschen Tonsprache für ihn so gewaltig war, daß er fürchtete, mit dem Urteil seines Entdeckers Swoboda, dem er sich verpflichtet fühlte, überquer zu geraten; den Mann, dem er die ganze Entwickelung seines Lebens verdankte, in einem Punkte, wo er zweifellos, wie alle Antiwagnerianer, leidenschaftlich intransigent war, fortan im Stich lassen zu müssen; kurz und gut, die Ahnung, in einen unvermeidlichen Konflikt seiner Wahrheitsliebe mit seiner Dankespflicht zu geraten, wenn er sich länger der Überredungsgewalt des Wagnerschen Orchesters und Szenenadels aussetzte, *diese* Ahnung, dumpf und verworren, noch nicht Bewußtsein geworden, wird ihn getrieben haben, der sonst übermächtigen Sphäre Wagners ehestens auszuweichen... So glaube *ich* die seltsame wiederholte Verwirrung und Angst Roseggers vor dem Wagnerschen Drama deuten zu müssen! Denn wäre seine eigne richtig, wie hätte, da er damals doch auch schon ein reifer Mann zwischen dreißig und vierzig war, dem Fünfziger plötzlich das Erlebnis der „Meistersinger" z. B., wie wir zuletzt sehen werden, ein „Geschenk des Himmels" scheinen können, dem er sich mit Tränen der Entzückung fünf Stunden lang und darüber — völlig „unbeängstet" — hingab? Ganz aber entspricht es der heiligen Einfalt seines Herzschlages, Wagners Gewalt aus dem Wege zu gehen, solange sie die Treupflicht seiner dankbaren Gefolgschaft für den Geburtshelfer seines schöpferischen Lebens in Bedrängnis bringen konnte. Ehe sich Rosegger Wagner hingab, mußte erst eine Stunde kommen, die ihm klar machte, daß die Dankbarkeit gegen Gott höher stehen müsse als die gegen irgendeinen irdischen Wohltäter; daß aber die geflissentliche Verkennung einer schöpferischen Kraft wie Wagner Undank gegen eine *Gottesgabe*, gegen ein „Geschenk des Himmels", bedeutet... Ehe diese Stunde nicht gekommen war, verhärtete sich also der Waldpoet lieber gegen den Bayreuther Meister wie gegen seine wagnerisch gesinnten eignen Freunde, um seinem irdischen Wohltäter Swoboda auch weiterhin Gefolgstreue wahren zu können.

Dies zarte Mysterium eines echtdeutschen Bauernherzens blieb mir damals noch verborgen, als ich die kurze wegwerfende Notiz Roseggers las, mit der er sich auch gegen die ehrerbietige Zurede meines offenen Briefes spürbar zu verhärten suchte... Ich spürte nur den „Willen zur Verhärtung", der meine Verehrung für des Heimgärtners große Menschlichkeit schmerzlich berührte. Da ich andrerseits erfahren hatte, welchen Anteil mein offener Brief verschiedenenorts erweckte, hielt ich mich für berechtigt, dem Dichter das gar zu bequeme Ausweichen zu erschweren, seine unerfreuliche Briefkastennotiz also in einem *zweiten* Artikel derselben Öffentlichkeit bekannt zu geben und, wieder mit dem Hut in der Hand, sachlich zu beanstanden; aber auch ohne die schmerzliche Enttäuschung über die unsachliche Haltung des verehrten Adressaten zu verbergen.

Hätte nun Rosegger geschwiegen, war der ganze Vorgang ehestens begraben; ein ehrlicher aber fruchtloser Versuch, für einen verunglimpften großen Toten die höhere Einsicht eines berühmten Lebenden wachzurufen... Indessen, jetzt zeigte sich die Gewissenhaftigkeit des Dichters! Er wandte sich in einem vertraulichen Brief an mich, mit der Einladung zu einer Aussprache unter vier Augen, wobei vielleicht eine Verständigung über das so ernstlich angeschlagene Thema Wagner eher zu erzielen wäre... Man merkte dem Briefe an, daß der Schreiber sich beunruhigt fühlte und das Bedürfnis hatte, das Rechte zu treffen... Es war wohl die Stunde gekommen, wo Rosegger sich klar gemacht hatte, daß auch die berechtigteste Dankbarkeit gegen einen irdischen Wohltäter nicht verpflichten kann, ihm auch dort noch Gefolgschaft zu leisten, wo er irrt oder sogar rechthaberisch verfährt. Hätte denn Swoboda, wenn seine Waffen gut waren, dies nicht eilends gegen mich beweisen müssen, um den nur seinetwegen öffentlich angegriffenen Dichter öffentlich zu rechtfertigen?

Dies ist aber nie geschehen, obwohl Swoboda sicher von meinem „offenen Briefe" Kenntnis erhielt.

Jedenfalls war ich entschlossen, der Einladung Roseggers Folge zu geben, und die nahen Sommerferien gaben bald die Gelegenheit dazu. Eines schönen Julivormittags (1894) saß ich dem verehrten Manne im Garten seines traulichen Krieglacher Sommerhauses zum erstenmal persönlich gegenüber, und es entspann sich alsbald eine kuriose Unterredung, die über eine Stunde dauerte und bei der das Thema „Wagner" von Grundsatzfragen der Kunstformen angefangen bis in feine Einzelheiten, wie z. B. der sinfonischen Motiventechnik Wagners, gründlichst durchgegangen wurde; wobei mich auch immer mehr rührte, zu merken, welchen Eindruck doch die Gedankengänge meiner beiden Artikel auf Rosegger gemacht haben mußten; denn fast der Reihe nach kam er auf jede Einzelheit daraus zurück und brachte dagegen Einwände vor; einige sehr hartnäckig und herausfordernd, wie Bauern, wenn sie beim Karteln einen „totsichren Trumpf" auf den Tisch schlagen; andre, die er fast scheu „hinschmierte", weil sein Glaube an ihre Stichkraft offenbar von vornherein nicht mehr groß war...

Nichts aber war ergreifender als sein Verhalten, wenn auch seine „großen Stichblätter" überschlagen wurden... Wäre der kleine Mensch in ihm gewesen, den ich nach seiner Briefkastennotiz — ich gestehe es — in ihm, wenigstens in diesem einen Fall, vermutete, würde er, nicht anders auch wie die Kartenspieler, wenn ihre Trümpfe versagen, in die Hitze gekommen, ärgerlich, ausfallend geworden sein oder versucht haben vom Thema dialektisch abzuschweifen, um den gegnerischen Erfolg abzuschwächen und zu verreden... Nichts davon! Er hatte so einen Trumpf hingeschlagen und saß nun, mit einer steilen Falte auf der Stirne, recht eigensinnig da, dennoch spürbar begierig auf das Gegenspiel... Je mehr das nun „zog", je mehr sein Trumpf die Stichkraft verlor, je mehr *glättete* sich diese umwölkte Stirne; in den Augen hinter den Brillengläsern blitzte unversehens ein Lächeln auf, jetzt trat es auf seine Lippen hervor, erhellte sein blasses Gesicht, und wenn man zuletzt schwieg, sah einen ein unbedingt *Wohlwollender* an, dem es anscheinend nichts ausmachte, übertrumpft zu sein, weil er durch Gegengründe seine eigne Einsicht gefördert fand und dies nicht als einen Nachteil, sondern als eine Wohltat empfand —.

Im allgemeinen kann ich von diesem Gespräch sagen, meine Sache war gut und ich war ihrer sicher; aber das treffendste, was ich dem Vortrefflichen entgegnete, gab er mir gleichsam selber ein durch die herzaufschließende Empfänglichkeit, die er mich nach einer anfänglichen etwas verdrossenen Zurückhaltung mehr und mehr spüren ließ, je unverhohlener ich aus mir herausging... Unter anderem hatte ich z. B. der sehr beschränkten Auffassung von „Melodie" entgegenzutreten, die er nur in der *Volksliedweise* anerkennen wollte. Es ist mir nun unvergeßlich, wie — ich kann nicht anders sagen als — „kind-offen" sich der in allen Weltteilen genannte Mann, der damals schon seinen künstlerisch wertvollsten Roman „Jakob, der Letzte" geschrieben hatte, von meiner Entgegnung (strahlenden Angesichts) beeindruckt zeigte, offenbar weil ich, um mich deutlich zu machen, ein Bild aus der ihm heimischen Bergnatur dabei gewählt hatte, das seinem naturhaften Denken blitzartig einleuchtete. Ich bezeichnete die Tonkunst, die Sprache des menschlichen Gefühls, als einen Strom, der wohl aus dem köstlichen Quellklar der *Volksliedweise entspringe*, aber unfehlbar sein Sehnsuchtsziel, die Mündung ins Meer urewiger Gefühlsbewußtheit, verfehlen und alsbald sumpfig entarten müßte, wollte man ihn zwingen, auf seinem Quellstadium schlichten unschuldigen Einklangs mit der unbewußten Natur zu verharren, weil es an sich so traut und hold ist;

der Quell muß Wiesenbach, tosender Gießbach werden, er kann es nicht hindern, daß auf seinem oft gewaltsamen Weg bald von rechts, bald von links ihn Zuflüsse verwandter Zielsehnsucht speisen, aber wohl auch trüben, dafür auch sein Bett verbreitern und vertiefen, ihn zum Fluß, zum majestätischen Strom machen helfen, der immer unablenkbarer seines Mündungszieles sicher wird. Was er auf diesem Weg der Entwickelung an kieselgrundlautrer Klarheit seiner ursprünglichen „Quellunschuld" verlieren muß, gewinnt er doch anders an Befruchtungskraft für sein Umland, an Tragkraft und Nutzbarkeit für unzählige andre... Auch die menschliche Entwickelung bis zum Greis werde doch niemand ernstlich auf den dauernden Zustand ihrer ursprünglichen holden Kindesunschuld beschränkt wissen wollen? Wie angereimt wäre es, die ganze Entwickelungsspanne vom Epheben bis zum Greis als „Entartung des unschuldigen Kindes" ablehnen, oder den Stromlauf vom Wildbach bis zur Meeresmündung als „entartete Quelle" nicht „anerkennen" zu wollen! Genau so sei die Klage absurd, daß die moderne Tonsprache über das ursprüngliche holde Kindergeplauder der Volksliedweise hinaus die sinfonische und chromatische Melodie gewonnen habe, obendrein eine solche Kombinationskraft der Themenbildung, der Harmonik und Klangfarben, daß ihre Mitteilungen freilich jetzt nicht mehr so leicht behaltbar, so mühelos überschaubar wären wie früher, dafür aber, wie die Leistungen einer richtigen neuen Muttersprache, für jedes schlagende Menschenherz imstande, den ganzen ungeheuren Bereich menschlicher Empfindung, von dem schlichtesten Ausdruck der Freude oder der Wehmut an bis zur trunkensten visionären Ekstase und bis zur Raserei der Verzweiflung, ja bis zum Ausdruck jeder gewagtesten Gefühlsüberschneidung eindrücklich, erlebbar zu machen und zugleich zauberhaft zu verklären.

Berechtigt sei in diesem Zusammenhang, meinte ich, nur die eine Forderung, daß im edelreifen Mann, auch im Greis immer noch ein Stück unversehrter lautrer Kindlichkeit rege und durchspürbar sein müsse — der ernst oder lächelnd lauschende Fünfziger vor mir, war mir ja das beste Belegstück! —; daß auch der stolzeste tiefste Strom unablässig noch von seinen lauteren Urquellwassern nachgespeist bleiben müsse und daß sinfonische oder dramatische Musik nur echt und groß sei, wenn ihre Themenbildung sich immer wieder deutlich aus dem Quellklar der Volksliedweise geschöpft ausweise! Und ich sang ihm nun leise einige sinfonische Themen Beethovens, aber auch aus Wagners „Ring" und „Tristan", deren einfaches gemütvolles Melos Rosegger nicht wenig erstaunte; ja, er schlug übermütig auf die Schenkel — das „Kind" im Manne! — als ich ihm gar die Melodie des Siegfriedhorns aus dem Ring vorsang und ihm dann berichten konnte, wie ich sommers zuvor im Ennstal zwei Bauernkinder beim Schwämmesuchen belauschte, die nach Noten und Rhythmus haargenau dieselbe Melodie zu den Worten des naiven Bannspruches sangen:

„Pilzerl braun, braun,
wo ist denn dein G'spaun?"

Rosegger teilte natürlich meine Ansicht, es sei unmöglich anzunehmen, diese Bauernkinder hätten den Spruch und die ihm wie „angegossene" Weise selbst erst geprägt, etwa nach dem gehörten Hornmotiv Wagners; sondern viel eher könnte Wagner dieses Motiv schon bei Bauernkindern der Schweiz, wo er den „Siegfried" komponierte, belauscht haben, denn Spruch und Weise seien sichtlich uralt-volkstümlich; und ganz gleich, ob Wagner sein kindlich frohlockendes Motiv vom arbeitenden oder spielenden Volk herübergenommen habe oder ob sein eigner Herzschlag ihm die genau gleiche Weise eingab, auf jeden Fall zeuge die Übereinstimmung, wie tief seine musikalische Themenbildung im gesunden schollenhaften Volkstum wurzle! Und zum Be-

weise, daß das kein vereinzelter Fall sei, sondern aus fast jeder Seite seiner Partituren nachzuweisen, sang ich ihm noch zwei Weisen aus dem „Tristan", eine schwermütige, die der Meister einem alten Gondoliere-Nachtlied Venedigs abgehorcht hat, und eine übermütig lockende, dem sprühenden Lebensgefühl eines Alphornjodlers bei Luzern entwachsen.

Ich glaube, in diesen Minuten ist Rosegger „Wagnerianer" geworden, wenigstens im Grunde seines Herzens; denn wohl nichts konnte ihn eher aus seiner Fehlstellung zu Wagner reißen als das Gewahrwerden, welch liebevolles Verständnis der Bayreuther für das unmittelbare Gefühlsleben des schollentreuen Volkes zeitlebens hatte...!

Dem bemerkenswerten Gespräch in alle Einzelheiten nachzugehen, würde natürlich zu weit führen; und nur, daß es einmal auch „dramatisch" wurde und zwar ins Lustspielmäßige ausschlug, darf man noch anmerken, schon weil mit diesem Zug Peter Roseggers Naivität der Nachwelt reizvollst auszuweisen ist... Das war, als der Dichter zuletzt doch noch einen leisen Versuch machte, Mozart gegen Wagner auszuspielen! Wie erkläre sich denn, frug er, daß alle seine bisherigen Versuche, der Kunst Wagners im Operntheater näherzukommen, mißlungen seien, während Mozarts Musik, der doch auch ungemeinere Stimmungen in seinen Tonsätzen ausspreche und auf eine auch oft sehr kunstvolle Art, ihm sofort das Herz aufriegle! Das sei doch ganz anders, wie bei Wagner, schlicht, klar, aber selbst im Pathos gebändigt; nichts verwirre einen da, wie — „Sehen Sie," unterbrach er sich plötzlich und wies mit dem Finger nach seinem Hause, aus dem seit einiger Zeit ganz leidliches vierhändiges Klavierspiel in den Garten klang, „das ist mir schon zu gestelzt und aufgedonnert; da wird mir schon unheimlich davor... Sie müssen nur wissen, meinen zwei ältesten Kindern, eben die jetzt spielen, macht auch keine Musik Spaß als eine recht komplizierte und tuerische, hören Sie nur —, da kann ich halt nicht mit!"

Unwillkürlich lauschte ich jetzt genauer auf das Spiel. „Aber das ist ja Mozart, Meister!", rief ich nach einer Weile; „ich könnte augenblicklich nicht sagen, was, ich glaube wohl aus einer Sinfonie, aber Mozart ist's, da wollte ich wetten!" Das bestritt Rosegger ganz empört; schickte aber, als ich hartnäckig blieb, ungeduldig nach einem der Spieler. Sein Sohn Sepp, der ja nachmals außer ein beliebter Landarzt sogar ein recht respektabler Komponist geworden ist, damals erst ein flotter Bruder Studio im ersten Hochschulsemester und also mein Altersgenosse, sprang alsbald unter die Haustüre, wo ihm schon sein Vater entgegenrief: „Was war das, was ihr eben jetzt gespielt habt?" „Der erste Satz aus der Sinfonie in so und so von Mozart, Vater," lautete der klare Bescheid... Rosegger „Vater" winkte den Sohn schleunig wieder ins Haus zurück und saß ganz verdutzt; bis ich nicht anders konnte, als aus schlecht verhohlenem Schmunzeln in herzhaftes Gelächter überzugehen. Es zeigte sich, daß er es mir nicht verübelte. War er doch selbst allezeit voll Schelmenlaune; jedenfalls schmunzelte er mich selbst auf einmal behaglich an, und so ging die Unterredung, die stark in moll begonnen, dank Mozart, der sich gegen Wagner nun einmal nicht ausspielen lassen „wollte", in C-dur-Stimmung aus; denn ich hatte das Gefühl, es sei der richtige Augenblick, ohne Übermüdung auseinanderzugehen, gekommen, und erhob mich. Rosegger hielt mich auch nicht. Er war gleichwohl sehr freundlich und versicherte, er werde sich unser Gespräch noch gehörig durch den Kopf gehen lassen; Anregungen habe er aus der Unterhaltung genug bekommen. Ich meinerseits äußerte nur die Abschiedsbitte, er möge künftig Wagner nicht mehr mit Swoboda'schen Argumenten und nicht hämisch, über die Achsel herunter bereden. Roseggers warmen Handdruck nahm ich, da er sonst darauf stumm blieb, als Antwort, die mich freute, wie das ganze Erlebnis. Ich fand, ich durfte zufrieden sein, und

ließ mir also nicht im geringsten träumen, welch hübsche Steigerungen der Tag für mich noch bringen sollte...!

Die erste war gleich nach dem Mittagsmahl: der Gegenbesuch des Mozartspielers vom Vormittag, der mir im Auftrag seines Vaters bis zur Abfahrt Gesellschaft leisten sollte; ich hatte indessen meine Abreise verschoben, weil ich noch eine Wallfahrt nach dem Geburtshaus Roseggers zu machen willens war, wofür es heute aber schon zu spät und heiß geworden war; also wagnerten wir beide nach Herzenslust auf einem schlechten Wirtshausklavier, daran schloß sich ein erquicklicher Waldspaziergang, und als wir knapp vor Sonnenuntergang als gute Freunde schieden, wußte ich auch von dem schönen persönlichen Treuverhältnis seines Vaters zu dem Wagnerpamphletisten Swoboda, was mich ja nunmehr den Konflikt im Herzen des Poeten erst gewahren ließ! Fast tat es mir jetzt leid, ihn akut gemacht zu haben...

Während wir Jungleute aber froh in den Tag lebten, muß es an diesem Nachmittag im Heimgärtner sehr ernste und großartige Regungen und Überlegungen gegeben haben, die nach einem reifen Entschluß drängten und eine mir ewig denkwürdige Selbstüberwindung in ihm zeitigten; noch höher anzuschlagen, weil er sie vor einem Jüngling übte; hatte mir doch der junge Rosegger mitgeteilt, wie erstaunt sein Vater sei, in dem Verfasser jener zwei polemischen Artikel gegen ihn einen Menschen getroffen zu haben, dessen Vater er sein könnte...! Hatte er aber in dem bestimmten Streitfall nicht auch seine eigenen ältesten Kinder als erklärte Gegner im Hause? Waren da sie und meine offen protestierende junge Wenigkeit für ihn nicht das drohende Anzeichen, zu *veralten*? Wer auf der Höhe seiner Lebensbahn, sie möge bis dahin so rühmlich verlaufen sein, wie sie wolle, die nächste Generation *gegen* sich hat, vor allem, wenn diese Gegnerschaft aus idealen Motiven erwächst, aus Begeisterung für einen anderen Großen, den diese junge Generation jubelnd als ihren Führer auf die Schultern hebt, und wenn sie hierfür eine Fülle besonnener Gründe geltend machen kann, — *der* muß besorgen, nur für den Tag gelebt zu haben. Geht sein Streben über den Tag hinaus, und das war bei Peter Rosegger der Fall, dann darf er sicher sein, irgendwo einen Fehler gemacht zu haben. Vielleicht ging ihm jetzt meine Überlegung durch den Kopf, im edelreifen Manne, auch im Greise noch müsse „ein Stück Kinderunschuld" spürbar sein? War dies das pronunciamento des kommenden Geschlechts, und war er ihm nur nicht gewachsen, weil er eigensinnig, an der Unterschätzung und Verkleinerung eines schöpferisch Größeren festhielt, aus Dankbarkeit gegen einen Kleinen, den er selbst nur größer sah, weil er ihn selbst seinerzeit groß gemacht hatte, also aus einem egoistischen Motiv!? Versehrte er da nicht wirklich das *Stück Kinderunschuld* seiner alternden Seele, das die junge Generation unangetastet sehen will, wo sie verehren soll? Da war es also Zeit, den lästigen kleinen Flecken dieser seiner Unschuld beherzt wieder wegzubringen; er mußte der Jugend zeigen, daß er frisch und jung genug sei, einen Fehler wieder gut zu machen, einen Irrtum, in den er vor Jahrzehnten von seinem Wohltäter hineingedrängt worden war, zu bekennen und abzustellen. Und dazu wollte er gleich heute noch den Anfang machen, wenn ich denn, wie er ja von seinem Sohne hörte, noch bis morgen frühe an Ort und Stelle zu greifen war...

Also saß ich, vom Spaziergang heimgekehrt, in dem freundlichen Gärtchen meines Krieglacher Gasthofes vor einem Glas Bier, in Erwartung des schon bestellten Abendessens, war mit meinem Tag zufrieden und freute mich erst recht der morgigen Wanderung zu dem legendären Klupeneggerhaus, in dem Peter Rosegger einst zutage gekommen und herangewachsen war zu einem über die Maßen gesegneten Leben..., als mir eine junge Dame gemeldet wurde, die mich zu sprechen

wünsche: Roseggers anmutige älteste Tochter, die mir im Auftrage ihrer Eltern die Einladung zum Abendessen liebenswürdig überbringt. Mein Vorschlag, vielleicht nach dem Abendessen kommen zu dürfen, da ich des meinen schon hier gewärtig sein müsse, wird von ihr nicht gelten gelassen, und sie fügt hinzu, Vater ließe mich bitten, gleich zu kommen, da er mit mir noch vor dem Essen „einiges zu sprechen" hätte... Was tun? Die junge Dame annulliert selbst in der Gasthofküche meine Bestellung, und wir machen uns sofort selbander im herrlichen Sonnuntergangsgelohe, das auch für morgen einen gesegneten Sommertag verspricht, auf den Weg zu Peter Rosegger...

Ja, nun erlebte ich erst den adeligen Menschen Rosegger! Der fast feierliche Ernst, mit dem er mich jetzt — soweit ich mich erinnere, in einem knöchellangen weißen Kittel oder Talar — in seinem geräumigen Arbeitszimmer im ersten Stockwerk empfing, durch das weitgeöffnete Fenster, durch das von ferne der Sonnwendstein hereingrüßte, vom Abendpurpur umloht und umleuchtet, ließ mich sofort merken, daß er nochmals Gelegenheit suchte, auf unser Gespräch vom Vormittag zurückzukommen.

Er habe, begann er wirklich, sich unterdags noch viel mit unserem Gespräch beschäftigt und gestehe, daß ihn manches daraus überzeugt habe, sein bisheriger Standpunkt gegen Richard Wagner sei nicht glücklich gewählt und, ihn gegen bessere Einsicht festzuhalten, würde ihn ins Unrecht versetzen; zumal der Standpunkt eigentlich gar nicht von ihm selbst gewählt worden sei, sondern ihm vor Jahrzehnten angewiesen von einem, dessen ästhetischem Scharfblick und Musikverständnis er jener Zeit mehr als jedem anderen blind vertraut habe, ebenso dessen Urteilsgewissenhaftigkeit, da er selbst sie damals für sein ganzes Leben entscheidend erfahren habe... Und nun enthüllte mir Rosegger von sich aus sein lebensgeschichtliches Treuverhältnis zu dem Wagnerhasser Swoboda, nicht ohne in edler Selbstverleugnung mich auf den vielleicht — nach seiner Meinung — „egoistischen Bodensatz" seiner dankbaren Überschätzung Swobodas hinzuweisen, da er die Bedeutung dieses Mannes unwillkürlich nach dessen Wertschätzung für sich selber gemessen habe... Ein anderes Motiv, das ihn besonders bei der Empfehlung des letzten Swoboda'schen Buches geleitet habe, sei wohl einwandfreier: es gehe seinem einstigen Entdecker wirtschaftlich nicht zum besten, ein Arbeitserfolg, ein guter Absatz seines neuen Buches habe die größte Bedeutung für ihn; wie hätte er da das Herz haben können, gerade diesen Mann in solcher Lage zu enttäuschen? Trotzdem sehe er ein, auch dies Motiv habe einen Haken: wenn man durch die noch so verdiente Förderung des einen eine nichtverdiente Schädigung des andern fördere, werde der moralische Wert der Förderung hinfällig, auch wenn der praktische erzielt wird. Zudem könne er sich nicht ganz davon frei sprechen, bei der warmen Empfehlung des letzten Swoboda'schen Buches gegen Wagner bereits etwas „hartnäckig" verfahren zu sein, da er verschiedene wertvolle Freunde habe, die längst die Kapazität Swobodas nicht nur in Bezug auf Wagner, sondern auf die Tonkunst überhaupt anfechten. Aber diese famosen Anfechter Swobodas und glühenden Wagnerianer seien leider auch weißglühende Nationalisten und er könne nun einmal nicht in Abrede stellen, auch in politischer Hinsicht Schüler Swobodas zu sein, dem, bei aller Wertschätzung des nationalen Moments, die Sache der „Humanität" schlechtweg allezeit höher stehe; er glaube ja damit auch den Weg zu gehen, den die beiden großen Deutschen Schiller und Goethe gewiesen haben. Neuestens forderten die Nationaldeutschen sogar immer leidenschaftlicher auch den Antisemitismus..., und da könne er einfach nicht mit, weder als Humanist noch als Christ! Sei denn Jesus nicht auch ein Jude gewesen? Seine nationalen Freunde schrieen zwar: nein! Sonst hätte Jesus anders gedacht, ge-

redet und gehandelt... Aber das sei ein Gefühlsbeweis, kein exakter; geschichtlich werden sie Lügen gestraft... Sage er aber so etwas, werde er gleich auf Richard Wagner, auf dessen „Parsifal" und hohnlachend auf den Grafen Gobineau verwiesen, dessen begrabene Rassenweisheit Wagner wieder ausgegraben habe als ein neues Evangelium...

Ein junger Mensch, wie ich, hätte, meinte Rosegger weiter, überhaupt keine Ahnung, wie schwer jetzt — das Gespräch fand 1894 statt! — und schon seit Mitte der Achtzigerjahre einem zu leben werde, der, wie er, in der Hoch-Zeit des Liberalismus, in den Sechzigerjahren, sein Weltbild sich zu schaffen hatte; gar aber einem, der die verhängnisvolle Gabe habe, wie er, höchsten Wert auf Sachlichkeit und reine Menschlichkeit zu legen und über alle Parteizäune hinüber zu sehen, bei allen Gutes und Ungutes klar zu gewahren und das Aufgehen aller in einer Über-Partei zu erhoffen, die aller Vorzüge wahrt und aller Beschränktheiten abzutun wünsche! Er fühle z. B. recht gut, daß diese neue heißatmige nationale Geistigkeit auch ihre Berechtigung habe, erst recht im habsburgischen Österreich; ebensowenig sei er blind gegen Flachheiten und Schlappereien des Liberalismus; was das Christentum anlange, sei er nichts weniger als ein Dogmenfrömmling und als Nicht-Antisemit sehe er längst klar unheimliche Rückbildungen der ehrlichen praktischen Christgeistigkeit und daß sie vielfach von jüdischer Seite mitveranlaßt werden... Er suche daher längst eine Form politischer Anschauung, die Liebe zu allen Menschen und Völkern mit einem schlichten nationalen Selbstbewußtsein, ein echtes Christustum ohne dogmatische Verschränkungen in sich zu vereinigen wisse, und für eine solche zunächst wenigstens einen Stamm von Gesinnungsfreunden um sich zu sammeln, sei ihm ein Lebensbedürfnis! Es bedürfe dazu nichts als die Ausschaltung aller extremen Sonderinteressen... Nun sammelten sich um ihn immer wieder Verehrer seiner Person und Freunde seines Talents, Menschen aus allen Parteilagern, die er persönlich hochschätzte und die am Ende die nächsten Helfer wären, sein politisches Ideal zu verwirklichen; aber noch nicht einen Schritt Entgegenkommens in diesen Dingen habe er auch nur einem von ihnen abgerungen! „Entweder — oder", schrieen sie alle, die von rechts, von links oder von der Mitte; und nichts habe er erreicht als den Ruf eines halbschlächtig Lauen, der auf allen Stühlen zugleich sitzen wolle...! Selbst sein wöchentlicher Stammtisch in einem bekannten Grazer Weinhause, lange frühere Jahre hindurch seine liebste Erquickung, im Beisammensein und angeregten Gedankenaustausch mit vertrauten tüchtigen und gescheuten Köpfen, an denen es ja nicht fehle, sei ihm in der letzten Zeit oft schon eine Qual, so daß er wiederholt im letzten Augenblick sich entschlossen habe, auszubleiben, ja noch auf dem Wege dahin „Kehrum" zu machen, obwohl er darunter leide und auch wisse, seinen Freunden Schmerz zu bereiten... Aber wenn man wisse, daß man statt Entspannung und Harmonie zu erleben doch nur in erbitterte Schlachten sich verwickeln und verstimmt, sogar verwundet und unsicher gemacht nach Hause kommen werde, gebe es eben nur ein Sich-Zurückziehen auf sich selbst... Und wie oft sei da Wagner der Zankapfel gewesen, bald der antisemitische Rassenprophet, bald der Kunstmann! Jeder kleinste Einwand sei da schon Sakrileg und werde mit Hohn und Unduldsamkeit abgewiesen... Solcher Hartnäckigkeit gegenüber werde man eben dann — auch hartnäckig!

„Sehen Sie," fuhr der Dichter fort, während draußen bereits alle Lichter einer kühlen violetten Dämmerung wichen, „alle diese Umstände muß man in Betracht ziehen, um zu begreifen, daß ich in gewissen Fragen, und dahin gehört auch die Wagner-Sache, soweit gekommen bin, meine Unabhängigkeit zu ertrotzen; ja den gegnerischen Dickschädelfreunden mit dem unbekümmerten Ausdruck der eignen

Justament-Meinung justament einmal auch „weh tun" zu wollen...! Und so mögen Sie sich auch den bewußten Swobodaartikel, abgesehen von den persönlichen Bindungen an den Verfasser, erklären; als das Produkt einer chaotisch gärenden Zeit, in der die Not des Neuwerdens in uns allen ist, wenigstens in uns älteren; wo wir untereinander und mit uns selbst oft uneins, wo auch die Großwilligen im Selbsterhaltungstrieb klein und verbockt werden! Nur —, zu merken, daß auf solche Weise die Jugend an uns irre wird, soll für mich Mahnung genug sein, mich nicht länger verbocken zu lassen! „Man kann sich auch einmal von der Jugend erziehen lassen..."

Im Falle Wagner sehe er ein, daß gegen den großen Ernst seines Strebens nicht länger mit scharfigen oder gar leidenschaftlich vergifteten Waffen gekämpft werden dürfe...! Er habe also vor, sich das ästhetische wie politische und künstlerische Problem „Wagner" von jetzt ab in aller Stille mit eigenen Augen genauestens anzusehen; ganz unbekümmert darum, ob das zu einer Bekehrung oder zu einer völligen oder teilweisen Ablehnung für ihn führen werde. Bis dahin werde er sich schwer hüten, in seinem „Heimgarten" oder sonst wo, für oder wider Wagner Partei zu nehmen. Komme er aber zuletzt mit Wagner doch nicht überein, so sei ihm jetzt schon gewiß, daß er seine abweichende Meinung stäts nur mit dem einem solchen Mann gebührenden großen Respekt und mit Argumenten dartun würde, von denen ihm keiner keines als leichtfertig oder gar wahrheitswidrig verdächtigen können solle —!

Und nun sah er mich voll an und lächelte unsäglich gütig:

„Sind Sie jetzt zufrieden?", schloß er; „ich denke, Sie könnten es sein. Ein wenig Geduld werden Sie haben müssen und das Vertrauen, daß es mir mit meinem Vorhaben Ernst ist —! So —" und er erhob sich sichtlich erleichtert, „jetzt kommen Sie; ich fürchte, meine gute Frau wird schon kaum mehr Geduld und Glauben aufbringen, daß wir überhaupt noch zum Abendessen hinunterkommen!"

Ich war so ergriffen von dem tiefen Einblick in seinen menschlichen Alltagszustand, dessen mich dieser scheinbar so heitere und gewandte „Plauderer" hier unversehens gewürdigt hatte, so erschüttert von der Mühe, mit der ich diesen gottsuchenden Bauernschädel, diesen hochherzigen Genius der deutschen Ackerscholle um das Erlebnis einer neuen besseren Zeit ringen sah; so gerührt, gewahren zu dürfen, wie ich namenloser Fant unversehens diesem weitum verehrten Könner eine offenbar sehr nötige Selbstbesinnung aufgeweckt hatte, daß ich keines Wortes fähig war. Schweigend langte ich im unsichtigen Lichte der Stube mit beiden Händen nach seiner Rechten und zog sie mit einem ehrfürchtigen Herzensblick an meine Brust. Viel fehlte wohl nicht, daß ich sie geküßt hätte...

Eine Viertelstunde später aber hatte ich gar Mühe, nicht in Tränen auszubrechen...! Das war bei dem Abendmahl im Kreise der ganzen liebenswürdigen Familie, als Peter Rosegger, der nunmehr in der entspanntesten Frohlaune war, beim Braten unversehens das Weinglas gegen mich jungen Kerl aufhob und mir mit unnachahmlicher Zartheit, in einem schelmischen Diskant, den Zutrunk bot: „Hoch — Richard Wagner!" Er hatte sich seiner Meinung nach wohl noch nicht genug selbstverleugnet, er wollte auch seinen mit mir gleich wagnerisch gesinnten Kindern noch die Freude machen, die Bereitstellung des Vaters auf Revision seines Urteils über den Bayreuther zu merken... Wahrlich, dieser Mann verdiente die neue bessere Zeit zu erleben, deren Formel er nicht nur in sich trug, sondern dar-zu-leben wußte, wie er sie träumte; das Gute aller Sonderparteien in sich vereinigend, ihr Ungutes weit von sich weisend; in diesem Augenblick seines

kleinen Wagnertrinkspruchs sicher höchst „liberal", höchst „christlich", höchst „bewußtdeutsch" in Einem!

Tatsache ist, daß der Heimgärtner von da an bis zu seinem Tode, also nahezu ein Vierteljahrhundert lang, nie mehr ein ungutes, schiefes Wort gegen den Meister von Bayreuth drucken ließ! Sicher hatte er, wie versprochen, mit der sorgfältigen Prüfung des „Problems Wagner" alsbald Ernst gemacht. Seine klavierspielenden ältesten Kinder werden ihm dabei wohl auch gute Dienste geleistet haben und werden es mit Lust getan haben... Gegen mich persönlich hat sich Peter Rosegger in diesen folgenden Jahren der Prüfung, obwohl noch einige durchaus liebenswürdige Begegnungen erfolgten, mit keinem Worte mehr zu dem Thema Wagner vernehmen lassen; Grund genug, daß der junge Mann es auch seinerseits strenge vermied, Ungeduld an den Tag zu legen. Rosegger hatte eigens „Geduld und Vertrauen" von ihm verlangt; und nach dem Erlebnis jenes abendlichen Gesprächs unter vier Augen kannte des Jüngers Vertrauen in die Hochmenschlichkeit des Meisters keine Grenzen mehr... Und wurde es nicht drei oder vier Jahre später überschwenglich belohnt?

Denn nun erschien eines Tages im „Heimgarten" der oben schon erwähnte Bericht Roseggers über sein Erlebnis einer ersten vollständigen „Meistersinger"-Aufführung und erweckte weithin jubelndes Aufsehen! Man muß dieses Stück Meisterprosa, inhaltlich wie der Form nach eines der köstlichsten Kleinodien Rosegger'scher Ausdrucks- und Betrachtungskunst, vornehmen und die Vorgeschichte dieses Erlebnisses, wie sie unsere Schilderung eben ergab, daneben halten, um von dem Herzensadel des steirischen Waldpoeten einen Begriff zu bekommen; der sich nun, spät aber nur umso herzlicher erglühend, der schöpferischen Gewalt Wagners voll Entzückung hingab! — Wie sehr Rosegger lange Jahre im Zwange einer Täuschung stand, wenn er annahm, ihm „liege" Wagner nicht, er sei ihm „nicht gewachsen", bewies sich jetzt. Tiefer hat das edle Spiel Wagners auch auf die eingeborensten Bewundrer des Bayreuthers „vom Fach" nicht gewirkt und schöner, ergriffener hat sich auch ein Hans v. Bülow, ein Cornelius, ein Nietzsche nicht über das „Meistersinger"-Erlebnis vor der Welt geäußert! „Von Anfang bis zu Ende ein einziges Geschenk des Himmels", nannte Rosegger das Werk jetzt und was von ihm bei dieser Gelegenheit nebenher über das Thema Wagner gesagt ward, machte reichlich und für immer gut, was der mißleitete Swobodajünger seinerzeit aus treuherziger Dankespflicht für seinen ersten Wohltäter und aus gutem Glauben an dessen Urteilskraft dem größten deutschen Dramatiker je an Unglimpf zugefügt hatte...

Abgeschlossen am 15. September 1931.