Bayreuther Blätter.

Deutsche Zeitschrift

im Geiste

Richard Wagners

herausgegeben

von

Hans von Wolzogen.

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

Fünfundfünfzigster Jahrgang 1932.

BIBLIOTHEK
DER
UNIVERSITÄT
ZU
WÜRZBURG

Inhaltsverzeichnis des fünfundfünfzigsten Jahrganges.

Erstes (Winter-) Stück: S. 1—56.

Richard Wagner über Goethe. 1. — Hans von Wolzogen. Gedanken im Goethejahr. 5. — L. Kobilinski. Der Tempel des heiligen Grales als Dichtung und Wahrheit. I. 21. — Kurt von François. Die Widersprüche im Schönen und ihre harmonische Einigung. 28. — Johannes Fritz Lothar Sturm. Rich. Wagner: „Das Volk ist der Inbegriff aller derjenigen, welche eine gemeinschaftliche Not empfinden". 36. — Otto Hödel. Friedrich Hofmann †. 44. — Besprechungen: Karl Grunsky. Aus deutscher Geisteswelt. Deutscher Musikwillen. 45. — Pastor Falck. Jesus, der „Nationaljude" oder Jesus, der „arische Held"? 51. — Hans von Wolzogen. Was ist uns Jesus? 53. — Hermann Seeliger. Neue Erscheinungen zur Völkerkunde. 54. — Beilagen: Litterarische Anzeigen Nr. 257. — Satzungen des Allg. R. Wagnervereins. — Bayreuth und Draußen. — Abrechnung der R. Wagner-Stipendienstiftung. —

Zweites (Frühlings-) Stück: S. 57—120.

Erich v. Hartz. Goethe als Sinnträger deutscher Zukunft. 57. — Ernst Barthel. Goethes Farbenlehre in ihrer wissenschaftlich-weltanschaulichen Bedeutung. 66. — Kurt Engelbrecht. Wagner und die Philosophie. 75. — Hermann Bohnacker. Ludwig Schemanns Rassenwerk. 85. — L. Kobilinsky. Der Tempel des heiligen Grales als Dichtung und Wahrheit. II. 94. — Hans von Wolzogen. „Heldenverehrung". 109. — Carl Graf Pückler. Max Koch †. 110. — Karl Grunsky. Haydn und die deutsche Musik. 112. — Besprechungen: Karl Grunsky. Franz Liszt. Aus alter und neuer Zeit. 114. — Beilagen: Litterarische Anzeigen Nr. 258. — Bayreuth und Draußen. —

Drittes (Sommer-) Stück: S. 121—192.

Paul Krannhals. Was heißt organisch denken? 121. — Georg Schott. Goethe — das Orakel seiner und unserer Zeit. 133. — Mary Karadja. Die Geheimnisse der Götter. Mit Bemerkungen von H. v. Wolzogen. 141. — Karl Wörner. Das Leitmotiv in der Oper. 158. — Franz Ring. Zur 50jährigen Geschichte der Parsifalglocken. 178. — Walther Taube. R. Wagners „Lohengrin" und Eugen

d'Alberts „Tiefland" bei den diesjährigen Zoppoter Waldfestspielen. 183. — Richard von Schaukal. Wilhelm Busch. 189. — Was will man mehr? 189. — Besprechungen: Karl Grunsky. Kämpfe und Helden. 191. — Erich von Hartz. Krannhals, das organische Weltbild. 192. — Beilagen: Bayreuth und Draußen. — Litterarische Anzeigen Nr. 259. —

Viertes (Herbst-) Stück: S. 193—256.

Goetheworte aus den „Wanderjahren". 193. — August Püringer. Der „glückliche" Goethe. 197. — Hans von Wolzogen. Alt und neu. 215. — Gustav Röll. Ueber die Aufgaben der Wagner-Schriftstellerei. 221. — Hans v. Wolzogen. Gobineau — Schemann. 236. — Richard von Schaukal. 1. Vom Unheil der Politik. 2. Staat, Volk, Politik. 3. Demokratie. 4. Der Unsinn des demokratischen Parlamentarismus. 5. Finis humanitatis. 237. — Besprechungen: Karl Grunsky. August Göllerich und Max Auer: Anton Bruckner. — Musikalische Freuden und Aergernisse. — Dramatisches und anderes Schrifttum. 244. — Hermann Seeliger: Eugen Georg: Verschollene Kulturen. 252. — Richard von Schaukal. Lagrange und Gravlund. — Am Ende der Welt. 254. — Beilagen: Bayreuth und Draußen. — Litterarische Anzeigen Nr. 260. — Inhalt des Jahrganges. —

Erstes (Winter-) Stück 1932.

Den Zweiten zeugt nicht Gäa wieder,
nicht führt ihn Hebe himmelein:
vergebens mühen sich die Lieder,
vergebens quälen sie den Stein.

Goethe.

Richard Wagner über Goethe.

Wer sich darüber unterrichten will, was Wagner über Goethe gesagt hat, der braucht nur den ersten Band von Glasenapps Wagner-Enzyklopädie aufzuschlagen, worin der Artikel „Goethe" die siebzehn Seiten von 230 bis 246 anfüllt. Das ist leicht gesagt: „nachschlagen" — aber, wo ist das Buch? wer besitzt es? Man möchte denken, wünschen und hoffen: jeder ernstliche Anhänger der Sache Wagners; aber der bedarf kaum des Nachschlagens mehr. Leider kann man selbst bei denen den Besitz des Buches nicht voraussetzen, wie viel weniger bei den vielen andern, denen das Nachschlagen gut täte! Es scheint eine dringende Pflicht zu sein, auf die Enzyklopädie, gerade im Goethejahre, wieder aufmerksam zu machen; denn, wo so viel über Goethe geredet und geschrieben werden wird, sind die Worte Wagners sicherlich besonders wertvoll und vorzüglich zu beachten. Da zeigt es sich, daß das Buch nicht mehr vorhanden, daß es „vergriffen" ist, daß man es mühsam bei Antiquaren suchen müßte. „Vergriffen" heißt das: von so viel deutschen Menschen, wie die Auflagezahl betrug, gekauft, gelesen, benutzt und im Gedächtnis behalten? — Es sieht nicht danach aus; denn man hat in den 40 Jahren seit seinem Erscheinen (1891 bei Fritzsch in Leipzig) wenig davon gemerkt, es kaum einmal noch erwähnt gefunden, und die Kenntnis von Wagner ist mangelhaft geblieben wie zuvor. Würde es einer neuen Auflage besser ergehen? Die Zeit ist nicht danach sich daran zu wagen, und das „Vergriffensein" scheint doch nicht viel ermutigende und überzeugende Kraft zu besitzen. Wollen wir also das Goethejahr in unseren „Blättern" würdig eröffnen und unter den Segen des Geistes unseres Meisters stellen, so bleibt uns nichts Besseres übrig, als daß wir das „Nachschlagen" nicht weiter in Betracht ziehen, sondern unbedenklich aus der „Enzyklopädie", deren Besitz unser Vorzug ist, eine einfache Zusammenstellung ausgewählter Stellen des Goethe-Artikels darbieten, welche nun recht eigentlich als unser Bayreuther Festartikel gelten dürfen und gewiß durch nichts anderes zu ersetzen sind! —

H. v. W.

---

1. Goethe und Schiller.

Wie sonderbar, daß, wenn unter deutscher Litteratur-Ästhetikern die Rede von Idealismus und Realismus anhebt, sogleich Goethe als Vertreter des letzteren, dagegen Schiller als Idealist bezeichnet wird. Hatte Goethe selbst durch Aussprüche hierzu Veranlassung gegeben, so ist doch aus dem ganzen Charakter der Goethe'schen Produktivität, namentlich aber aus

seinem Verhältnis zum Theater, zu ersehen, wie wenig mit solch' einer Bezeichnung das Richtige gesagt ist. Offenbar verhielt er sich, im Betreff seiner eigentlichen hohen Schöpfungen, zum Theater viel mehr als Idealist, wie Schiller: denn kaum war der Boden zu einer Verständigung mit diesem Theater betreten, so überschritt Goethe rücksichtslos die Grenzen, welche die geringe Vorbildung der deutschen Schauspielkunst dem Dichter für das Einiggehen mit ihr zog. Nicht reizte ihn zwar der „gallische Sprung"; aber der Sprung des deutschen Genius riß ihn weit dahin, wohin ihm der deutsche Komödiant nun etwa mit ähnlicher Gleichgiltigkeit nachblickt, wie Mephistopheles dem als Gewölk dahinschwebenden Zaubermantel Helena's nachsieht. Er lebte aber länger als Schiller, und verzweifelte an der deutschen Geschichte: Schiller lebte kurz genug, um nur den Zweifel zu hegen, welchen zu bekämpfen er so viel sich eben bemühte.

2. Goethe und das Theater.

Goethe zählte einst nur vier Wochen reines Glückes aus seinem überreichen Leben zusammen: die unseligsten Jahre seines Lebens erwähnt er nicht besonders. Wir kennen sie aber: — es waren die, in denen er jenes stockende und verstimmte Instrument des Schauspielerpersonals sich zu seinem Gebrauche herrichten wollte. Ihn, den Gewaltigen, verlangte es, aus der lautlosen Einöde kunstlitterarischen Schaffens sich in das lebendige, klangvolle Kunstwerk zu erlösen. Wessen Auge war sicherer und umfassender im Erkennen des Lebens, als das seinige? Was er ersehen, geschildert und beschrieben, das wollte er nun auf jenem Instrumente zu Gehör bringen. O Himmel! Wie entstellt, wie unkennbar klangen ihm seine, in dichterische Musik gebrachten, Anschauungen entgegen! Was hat er mit dem Stimmhammer pochen müssen, was die Saiten ziehn und dehnen, bis wimmernd sie endlich sprangen! — Er mußte ersehen, daß in der Welt alles möglich ist, nur nicht, daß der abstrakte Geist die Menschen regiere; wo dieser Geist nicht aus dem ganzen gesunden Menschen herauskommt und seine Blüte entfaltet, da läßt er sich nicht von oben herein eingießen. Der Dichter kann durch seine Ansicht mechanische Puppen sich bewegen lassen, nicht aber aus Maschinen wirkliche Menschen zum Leben bringen.

3. Goethe's Versprache.

Weil das deutsche Theater selbst die Originialität seiner Ausbildung schmählich aufgegeben hat, mußte das Werk, welches, wie kein anderes, in dem plastischen Geiste des deutschen Theaters wurzelt (der „Faust") von dem Dichter wie in die leere Luft geschrieben werden: die einzigen Zeichen, mit denen er das Vorbild, welches der Dichter der mimischen Nachbildung

im wirklich dargestellten Drama vorhält, fixieren konnte, waren gereimte Verszeilen, wie er sie zunächst der rohen Kunst unseres alten Volksdichters, Hans Sachs, entnahm. Wenn wir aus einem Zeugnisse ersehen wollen, zu welcher allerhöchsten Idealität in dem schlichtesten deutschen Volkselemente der Keim lag, so haben wir nur auf diesen Wunderbau zu achten, den Goethe auf jenem sogenannten Knittelverse aufführte; er scheint diese Grundlage vollendetster Popularität nie zu verlassen, während er sich auf ihr bis in die höchste Kunst der antiken Metrik schwingt, Glied um Glied mit Erfindungen einer selbst von den Griechen ungekannten Freiheit ausfüllend, vom Lächeln zum Schmerz, von der wildesten Derbheit zur erhabensten Zartheit hinüberleitend. Und diese Verse, deren Sprache die deutscheste Natürlichkeit ist, können unsere, durch eine undeutsche Rhetorik verdorbenen Schauspieler nicht sprechen!

Hier bedarf es selbst für den lieben Gott, der „so menschlich mit dem Teufel selber spricht", keines Pathos in der Rede; denn auch er ist deutsch und redet in der Sprache, die wir alle kennen, mit dem Tone, den wir, aus gütigem Herzen und klarem Geiste kommend, alle vernommen haben. Sollte es einmal zu einer allgemeinen Musterung unserer Schauspieler und zur Ausmusterung der Unberufenen kommen wollen, so würde ich Jedem seine etwa von ihm beanspruchte Rolle aus dem Faust vorlegen, und darnach, wie er sich hier benähme, über sein Verbleiben beim Theater entscheiden lassen.

Wollten wir den Weg einschlagen, auf welchem wir zur förderlichen Pflege eines originalen deutschen Theaterwesens gelangen dürften, so ist es ersichtlich, daß wir vor allen Dingen den in das Lächerliche hinaufgeschraubten Ton unseres Theaterspieles auf das, dem deutschen Wesen natürliche Maß des mimischen Pathos zurückzuleiten hätten, hier ganz wieder heimisch zu werden, und so wenigstens die Gesundheit zu wahren suchen müßten, aus welcher das gottgesandte Genie sich ernähren könnte, von dem wir jedenfalls einzig noch die Rettung unseres Theaters erwarten können.

4. Goethe und die Musik.

Es war nicht nur die überwältigende Macht des Gesanges, gegenüber der nur verzierten Rede, welche zu jeder Zeit ausgezeichnete Geister, wie endlich auch unsere großen Dichter, ernstlich auf die Oper aufmerksam machte; sondern es war dies das ganze Element der Musik, wie es, in auch noch so dürftigen Formen, das ganze Drama durchdrang und in Wahrheit erst in die ideale Sphäre versetzte, für welche sich die sinnvollste poetische Diktion als unzureichend erwiesen hatte. Von ihnen wurden die vorzüglichen Anlagen der Oper erwogen, wobei schließlich sie wiederum auf die Unbegreiflichkeit dessen, wie dieser Oper von ihrem Standpunkte aus beizukommen wäre, geraten mußten. Daß alles hierfür dem musikalischen Genie vor-

behalten sein könne, schien Goethe deutlich aufgegangen zu sein, als er die durch den „Don Juan" ihm sich eröffnenden ungemeinen Aussichten für das musikalisch konzipierte Drama bei der Nachricht von Mozarts Tod als verloschen betrachten zu müssen glaubte.

5. Götz — Egmont — Faust.

Es war eine hoffnungsvolle, schöne Zeit, in welcher Goethe, aus jener pedantischen Klassizitätsschule erwachsen, dem verspotteten und vergessenen Hans Sachs ein kräftiges Loblied sang, Erwins Straßburger Münster jubelnd der Welt erklärte, — als der Geist der alten Klassizität an der deutschen Dichterwärme unserer großen Meister neu sich belebte. Als Goethes „Götz" erschien, jubelte es auf: „Das ist deutsch!" Und der sich erkennende Deutsche verstand es nun auch sich und der Welt zu zeigen, was Shakespeare sei, den sein eigenes Volk nicht verstand; er entdeckte der Welt, was die Antike sei, er zeigte dem menschlichen Geiste, was die Natur und die Welt sei.

Das deutsche Tempo ist der Gang, das „Andante"; mit diesem gelassenen Tempo erreicht der Deutsche mit der Zeit Alles, und vermag das Fernstliegende sich kräftig anzueignen. Mit diesem Gange erreichte Goethe, vom Götz ausgehend, den Egmont, diesen Typus deutschen Adels und wahrer Vornehmheit, dem gegenüber der ihn überlistende spanische Grande wie ein mit Gift eingeölter Automat erscheint; zu dieser Verwandlung des derben, dürftigen Götz in den anmutig frei dahinwandelnden Niederländer bedurfte es nur der Abstreifung der Bärenhaut, die uns zum Schutze gegen die Rauheit des Klimas und der Zeit umgeworfen, um dem kräftig schlanken Leibe, dessen Anlage zur Schönheit selbst der für alles Südliche so enthusiastisch eingenommene Winckelmann lebhaft erkannte, seine innere Wärme zu bewahren. Der adelig ruhige Gang, mit dem Egmont das Schaffott beschritten, führte den glücklichen Dichter durch das Wunderland der Myrthe und des Lorbeers, von den in Marmorpalästen an zarten Seelenleiden dahinsiechenden Herzen zur Erkenntnis und Verkündigung des erhabenen Mysteriums des ewig Weiblichen, des unvergänglichen Gleichnisses, welches, sollte einst die Religion von der Erde verschwunden sein, das Wissen ihrer göttlichen Schönheit uns ewig erhalten würde, solange Goethes „Faust" nicht verloren ging.

Im höchsten Alter vollendete Goethe seinen „Faust". Was ihn je zerstreute, faßt er hier in ein Urbild aller Schönheit zusammen: Helena selbst, das ganze, volle antike Ideal, beschwört er aus dem Schattenreich herauf und vermählt sie seinem Faust. Aber der Schatten ist nicht fest zu bannen: er verflüchtigt sich zum davonschwebenden, schönen Gewölk, dem Faust in sinniger, doch schmerzloser Wehmut nachblickt. Nur Gretchen konnte ihn erlösen: aus der Welt der Seligen reicht die früh Verklärte, unbeachtet in seinem tiefsten Innern ewig Fortlebende, ihm die Hand. Und dürfen wir

jetzt dem tiefsten Dichterwerke eine Deutung für uns zu geben versuchen, so verstehen wir unter dem „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis" — den Geist der bildenden Kunst, der Goethe so lange nachstrebte, unter dem: „Das Ewig Weibliche zieht uns hinan" aber den Geist der Musik, der aus des Dichters tiefstem Bewußtsein sich emporschwang, nun über ihm schwebt, und ihn den Weg der Erlösung geleitet. Aus den grundlosen Tiefen der sinnlich übersinnlichen Sehnsucht schwang sich Goethe bis auf die heilig mystische Bergeshöhe, von welcher er in die Glorie der Welterlösung blickte: mit diesem Blicke, den kein Schwärmer je inniger und weihevoller in jenes unnahbare Land werfen konnte, schied der Dichter von uns, und hinterließ uns im Faust sein Testament.

Gedanken im Goethejahr.

1.

Leben mit Goethe.

„Goethe erleben"! Wie Wenige sind begnadet mit der Tiefe und mit der Ruhe für solch ein Erlebnis? — Aber — „mit Goethe leben", das können wir, und wahrlich, es gehört zu den eigentümlichsten Angelegenheiten des deutschen Gemütes. Das ganze Leben hindurch, wenn wir nur ein offenes Auge und ein lebhaftes Empfinden mitbringen, können wir mit Goethe leben und freuen uns dessen als einer wohltuenden Steigerung unseres Lebensgefühles. Auch Wem das Leben ganz andere Wege weist, Wen ganz andere Dinge in Anspruch nehmen, Wer nur einmal als ein nicht ganz ungebildeter Zeitgenoß auf seinen Wanderungen ins Thüringer Land gerät und den Boden von Weimar betritt: er kann sich dessen nicht erwehren, er wird von der Luft des Goethe'schen Lebens und Geistes umweht, er geht auf seinen Spuren, er lebt mit ihm. Wohl keinem andern Volke ist etwas Ähnliches gegeben; es wirkt kein anderer Genius in dieser persönlichen Weise, die wir mit Goethe'schem Worte im edelsten Sinne „dämonisch" nennen dürfen. —

Ja, aber dürfen wir Bayreuther dies sagen? Wir? Kennen wir denn nicht den Zauber von Bayreuth? Leben wir dort nicht auch „mit Wagner"? — Wohl, es ist ein Leben, wie es nirgend anderswo uns ergreift und umgibt, ein ganz eigentümlich Leben über unser Leben hinaus, und — gestehen wir es uns nur, wenn wir uns ernstlich fragen: auch über die Persönlichkeit des Meisters hinaus, der wir es verdanken, ohne die wir es nicht leben könnten. Er selber hat dafür gesorgt, daß wir nicht als spürende Wanderer auf Schritt und Tritt seiner gedenken: er hat sein eigenes Wesen, Schaffen, Leiden und Wirken, sein ganzes Leben, seine ganze Persönlichkeit zum Kunstwerk gleichsam „kryställisiert"; wir „erleben" ihn in seinem Werke, und so leben

wir denn auch mit ihm, doch in tiefer verwobener, idealer Weise, als ruhende Empfänger des einzigen Erlebnisses seiner Kunst. So wird Wagner uns Bayreuth, wohingegen Weimar uns zu Goethe brachte. Es ist kein Kunstwerk, was dort an der stillen Ilm auf uns einwirkt, unsere Gedanken verlieren sich kaum in die „Iphigenie", in die „Wahlverwandtschaften", nicht in „das Land, wo die Zitronen blüh'n", ja, nicht einmal in den überall sich eindrängenden „Faust". Wir wandeln über den Frauenplan, entlang der Ackerwand, durch den Park, zum Gartenhaus, nach Tiefurt und Belvedere, immer mit Goethe, im schweigenden Traum unserer Seele! —

Hier heißt es wirklich: „auf Schritt und Tritt", und die Bilder, die wir vor uns mit Augen sehen, gewinnen ein eigenes Leben, eine Beseelung, ohne sich zu verwandeln, nur weil wir uns sagen: „euch sah Goethe"! Er sah sie anders als wir, sah seinen schönen Park, sah die hohe Wipfelhalle, die nach Belvedere führt, bei Weitem noch nicht so herrlich entwickelt wie wir, und doch fühlen wir es als eine erlebte Wirklichkeit: wir sehen es, wie Er es sah; denn Er, der große Zaubermeister, wandelt auch heute mit uns, „auf Schritt und Tritt", und weist uns die Natur im Wunderspiegel seines Geistes. Wir haben einen seligen Tag erlebt: wir lebten m i t Goethe. Und eine ganze Zeit lebt mit ihm, um uns auf, eine Zeit, so reich an Persönlichkeiten, die uns längst vertraut und lieb geworden, weil sie ihm vertraut und lieb waren, von Anna Amalie bis zur Euphrosyne-Christine Neumann, und wie vielen andern unverlöschlichen Bildern! Alles das lebt, und es ist uns, als sei das erst ein wahres Leben, kein Geisterreigen, kein Traumgesicht, aus Tod und Nacht, nein, eine sichere, helle Wirklichkeit, die uns nicht entrissen, die nicht mit der Zeit vergehen kann. „Zum Raum wird hier die Zeit": Goethe's Weimar!

Doch haftet der Zauber nicht am Raum, der Raum weitet sich an den Bildern der Zeit: wir wandelten noch eben durch Weimar, und siehe da: wir sind in Jena. Denn wir leben mit Goethe, und er führt uns zu Schiller!

Nun sind wir begnadet im kleinen Garten beim Schillerhäuschen neben den beiden edlen Freunden am alten traulichen Steintisch den „manchen guten und großen Worten" zu lauschen, welche dort einst gewechselt wurden, die gleichsam noch unter diesen Wipfeln schweben, die wir hören und verstehen; weil die hohen Geister, deren Sprache sie waren, noch heute zu uns als Mitlebenden sprechen, weil alle Stätten und Stellen, wo wir Goethe finden und mit ihm wandeln oder ruhen, für uns zu tönen beginnen und uns in seine Welt versetzen, die einen Schiller mit ihm umschloß wie eine ganze ihm zu lebendem Eigen gewordene Natur. Zu Dichters Eigen geworden, indem er schöpferisch auch die Natur zu seinem Gedichte werden ließ! Dort der Park von Weimar, hier der Botanische Garten von Jena! — Und da stehen wir schon vor seinem geliebten „Gingo biloba", auf den noch heute das Fenster seines Sommerheimes blickt, gleich als blickte er selber daraus herab, erfreut,

bewundernd, tief ergriffen, wie mächtig das seltene Geschöpf sich aufgereckt, huldigend jenem seinem Fenster und Blicke zu: „Dieses Baums Blatt, der von Osten meinem Garten anvertraut!" — Aber damit sind wir schon nimmer in Jena, da wandeln wir mit dem Dichter fernab auf seiner „Reise am Rhein, Main und Neckar"; denn dort von Heidelberg her sandte er im Herbst 1815 das Blatt des Gingo an Suleika-Marianne: „Fühlst du nicht an meinen Liedern, daß ich eins und doppelt bin?" Ja, auch dort leben wir mit ihm, lieben wir mit ihm, dem glücklich Verjüngten, der zwei Menschenalter sah, und dem der Abend nie zu nahen schien, wie er selbst niemals von uns scheiden kann mit sinkender Sonne.

Durch einen leuchtenden Tag sind wir mit ihm gewandelt, sind wieder ins liebliche Saaletal heimgekehrt, auf dem die sinkende Sonne noch einmal in verklärtem Frieden ruht und eben die stillen Fenster des hohen Dornburgschlößchens träumerisch mahnend erstrahlen läßt. Dort steht und schaut der greise Goethe, und Traumgestalten besuchen ihn, die wir mit ihm schauen — die geliebten Entschwundenen seines Lebens: Schiller — Christiane — Karl August! Wehmütig heiliges Abendgold umschimmert ihre geisterhaften Bilder, die mit des Dichters seherischen Augen ins heimische Tal hinausblicken und die Sonne mit ihm sinken sehen: „Denkst du dann, am Blick dich weidend, reiner Brust der Großen, Holden, wird die Sonne, rötlich scheidend, rings den Horizont vergolden!" — „Reiner Brust!" So lebt sichs mit Goethe, so nur lebt es sich wahrhaft mit ihm, der uns dort auf der Dornburg an jenem träumerischen Herbsttage 1828 die letzte weiseste Lebenslehre gab, die Lehre des Goethemenschen:

Denkt er ewig sich ins Rechte,
ist er ewig schön und groß!" —

Die Goethelehre im Goetheblick: so sah er sein liebes Saaletal. Sah er nur das Tal? Immer sah er Bilder, alles ward ihm Bild, seinem großen sonnenklaren Auge. Aber in dem Bilde sah er das Weltall. Immer sah er das Weltall, im Menschenleben wie in der Natur. In dem rührend schlichten Stübchen der Dornburg, wie im stillen Sterbezimmer zu Weimar — Goethe lebte dort, Goethe starb dort, und mit ihm, in ihm lebte, was nie stirbt: das Weltall, der Geist des Weltalls, das Weltall in den großen sonnenklaren Goethebildern. Das ist es, was wir recht eigentlich „mit ihm leben", indem das Bild seiner Persönlichkeit als Genius mit uns seine Erdenpfade wandelt an Ilm und Saale, an Main, Neckar und Rhein, im ganzen deutschen Lande, und auch im wilden Reußtal, wo Euphrosyne ihm und uns noch einmal scheidend winkt, bis ins Wälschland hinein, das wir seitdem mit Goethes Augen sehen, nicht fremd mehr, ein unsterblicher Bildbesitz des deutschen Geistes. All das danken wir dem Meister, mit dem wir leben dürfen — weil wir Deutsche sind. Vergessen wir es nie! Weichen wir nie von seiner Seite! Dann lebt er auch mit uns — auch in Bayreuth!

2.

Der „christliche" Faust.

Von kirchlich Frommen wird noch häufig der Vorwurf Gretchens gegen den „Faust" gerichtet: „Du hast kein Christentum." Auch Freierdenkende rügen es wohl einmal, daß auf dem großen Faustischen Lebenswege das Christentum keine „Rolle spiele". Mag die Tatsache stimmen, so doch nicht der Sinn; denn es fragt sich, was unter „Christentum" verstanden wird. Wenn es sich nur um die religiöse Ausdrucksform handelte, so sollten die Osterchöre im Anfang und die „Mater gloriosa" zum Schluß den gläubigen Gemütern schon genug besagen, zumal sie doch wahrlich nicht ohne Bedeutung sind für die dramatische Geschichte des Faust. Freilich: „Die Botschaft hör' ich wohl, allein mir fehlt der Glaube" — das scheint dagegen zu sprechen; und in jenem Schlußbilde hat man sogar nur eine Art katholisierende Theatralik sehen wollen. Diese konfessionelle Auffassung verrät in überzeugendem Maße den Mangel an ästhetischem Urteil der kirchlichen Kritiker.

Wie denken sie sich denn überhaupt die Sache? Wie stellen sie sich einen „christlichen" Faust vor, indem sie den Goetheschen Faust beurteilen? Wären sie etwa befriedigt, wenn nur am Schlusse statt der „Mutter Gottes", wie sie wohl sagen, der Heiland in Person erschiene? Fühlen sie nicht, daß dies nicht nur unpassend sondern auch geschmacklos wäre? Mit welch' ehrfürchtiger Zartheit ist doch Richard Wagner verfahren, als er in seinem „Parsifal" den Heiland, der darin wirklich, geistig zugegen ist, nur anrufen, nie erscheinen läßt, wenn wir auch in der Musik seine Stimme verklärt zu vernehmen glauben. Hat er doch selbst den sinnreichen Einfall wieder aufgegeben, den Gralsucher an das Lager des todsiechen Tristan treten zu lassen, weil dies den einheitlichen Charakter der Handlung stören würde. Gefiele es etwa den christlichen Kritikern, wenn in ähnlicher Weise anstatt der „Sorge" der Heiland selber beim greisen Faust erschiene, nicht um ihn zu blenden, sondern um ihm die Augen zu öffnen für „des einzigen Heiles wahren Quell"? Ist es denn so schwer einzusehen, daß die gewünschte Berücksichtigung des Christentums auf alle Fälle eine vollkommen durchgeführte Umgestaltung der ganzen Dichtung erfordern würde? Aus dem dramatischen Weltbilde müßte ein Mysterium werden. Dann mag man Calderons „Wundertätigen Magus" ins Urteil ziehen, aber nicht Goethes „Faust". Es fragt sich doch vor Allem, was hat der Dichter gewollt, als er sein Werk schuf? Wer diesen Willen nicht billigt, dem bleibt auch das Werk verschlossen; er wende sich anderen Pforten zu, die ihm offen stehen.

„Was hat der Dichter gewollt?" Kein Christusdrama, gewiß, mit Recht, — aber nicht etwa, wie Richard Wagner, ein Erlösungsdrama? — Auch dies, und gerade dies vermissen die Frommen, die im „Faust" das Christentum finden möchten. Ihnen will es vielmehr so scheinen, als werde

im „Faust" die Selbsterlösung gefeiert, weil die Entwicklung des geistigen Charakters ersichtlich ohne Einfluß der christlichen Religion sich vollzieht. Daran erkennt man, daß vor allen Dingen das „Vorspiel im Himmel" nicht beachtet worden ist, worin doch „der Herr" und die „himmlischen Heerscharen" selbst sich deutlich genug verlauten lassen. Sollte es nicht schon recht bedeutsam sein, daß dieses Faustdrama im Himmel, unter göttlicher Zulassung, beginnt? Das erste Wort, welches wir über den Menschen Faust hören, spricht „der Herr", indem er ihn seinen „Knecht" nennt. Er selber bekennt sich also zu ihm; achten seine Bekenner das für nichts? Wohl bemerkt der Teufel dazu spöttisch: er diene dem Herrn „auf besondere Weise", und er rühmt ihn dabei, ohne es zu wollen: „nicht irdisch ist des Toren Trank und Speise". Der Herr aber nimmt es ernst und äußert sich mit wohlwollender Bestimmtheit: „Wenn er mir jetzt auch nur verworren dient, so werd' ich ihn bald in die Klarheit führen." Meint er etwa, der Verworrene werde recht belehrt die „Katechisation" eines Gretchens glänzend bestehen? Vor Ihm, dem tausend Jahre wie eine Nachtwache sind, ist die Klarheit im Lichte der Mater gloriosa ein „bald"! Was dazwischen liegt, ist das Erdenleben, spielt sich auf der Oberfläche menschlichen Geschehens ab, davon es heißt: „solang' er auf der Erde lebt", bleibe dem Dämon die Führung überlassen, mit dem Zugeständnisse der göttlichen Weisheit: „es irrt der Mensch, solang' er strebt." Aber — damit meldet sich in der Weisheit schon die Gnade: es wird dem Bösen nicht gelingen, den Geist Faustens „von seinem Urquell abzulenken"; denn es ist dem Menschen gegeben, daß er „in seinem dunkeln Drange" des „rechten Weges wohl bewußt" bleibt. Und dabei nennt der Herr, dem Bösen selbst gegenüber, diesen Menschen, diesen Faustmenschen, einen „guten Menschen"! Zu den himmlischen Heerscharen gewendet beschließt der Ewige seine Rede: „das Werdende, das ewig wirkt und lebt, umfaß' Euch mit der Liebe holden Schranken!" Das Werdende ist das Leben in der Zeit. Was heißt nun hier das liebevolle Umfassen? Von der Freude am Schönen hören wir kurz vorher. Die Freude am Guten ist es, was hier als Liebe sich äußert. Wir umfassen das Werdende, das Leben, mit Liebe, wenn wir es mit dem Gefühle der himmlischen Geister als das Schauspiel erfassen, worin auch der immer irrende Mensch als dennoch Strebender uns die Freude bereitet, in seinem Urquell ein guter Mensch zu sein. Mit solcher Liebe sollte auch der gute Fromme das Lebensschauspiel des Faust betrachten; dann wird er am Schlusse mit den Engeln erkennen und bekennen: „Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen." Ist das „Selbsterlösung"? Nein, die Engel singen ja weiter: „Und hat an ihm die Liebe gar von oben teilgenommen, begegnet ihm die sel'ge Schar mit herzlichem Willkommen!"

„Alles gut und schön" meinen die unerbittlichen Frommen, jedoch — für sie behält das liebe Gretchen nun einmal recht: „Der Faust habe kein

Christentum". Weil im ganzen Stück von Christus nicht die Rede ist? Buchstäblich. Oder doch? — Vergeßt doch nicht, wo wir Faust zuerst bei der geistigen Arbeit finden, als er „im Herzen, das sich selber kennt", sich „zu des Lebens Quellen sehnt", als „die Liebe Gottes in ihm sich regt", als er nach der „Offenbarung" verlangt, „die nirgends würdiger und schöner brennt, als in dem neuen Testament", als es ihn drängt, das „heilige" Original in sein geliebtes Deutsch zu übertragen. Merkt es wohl: das Christliche als das Heilige, eng verbunden mit dem Deutschen als dem Geliebten! Nimmt ers da nicht ernst mit dem Christentum? So ernst, daß er überzeugt ist, mit dem heiligen Zeichen des Crucifixus selbst den Teufel bannen zu können: „Verworfenes Wesen! Kannst du ihn lesen? Den Nieentsprossenen, Unausgesprochenen, durch alle Himmel Gegossenen, freventlich Durchstochenen?" Den „Unausgesprochenen"! Sagt uns das nicht auch etwas? Ist nicht etwa der Heiland „unausgesprochen", namenlos, auch hier, im Geiste dieser Weltdichtung, zugegen und wirksam? Von der „Erlösung", hören wir, ist ja doch die Rede. Das Wort ist nicht wegzutilgen. Ist der „Faust" also kein Christusdrama, weil der Name fehlt, so am Ende doch ein Erlösungsdrama, weil es mit der Erlösung endet?

Allerdings ist es nicht im religiösen Sinne vom Erlösungsgedanken durchzogen und beherrscht, weil es eben kein Mysterium sein sollte, sondern ein Weltbild. In der Welt ist der Mensch der irrend Strebende; in der Ewigkeit seiner „Entelechie" („Faust Unsterbliches") ist er der Erlöste. Denn die Erlösung ist ein metaphysischer Begriff. Versteht ihr nun auch die Mater gloriosa? Nicht „Mutter Gottes" sondern „das Ewigweibliche" benannt. Ist es nicht das Bild der L i e b e, welche uns im Werdenden schon umfassen soll, wie sie sich im Ewigen verwirklicht, im Religiösen verbildlicht? Ist das nicht schließlich doch als „christlich" anzuerkennen? Wo wäre es uns sonst offenbart worden? Daß es durch Christus offenbart worden ist, braucht uns kein Goethe mehr zu sagen.

Und nun zu aller- und guterletzt: wenn auch nicht christliche Kirche, christliche Lehre, christliche Geschichte, sogar nicht Christi Person — ist es aber nicht der G e i s t Christi, der recht eigentlich „heilige Geist", dasjenige, was über alle Erscheinung und Welt hinaus die ewige Wahrheit ist, wie sie dem Heiland vom „Vater" für uns kund- und aufgegeben war und ins Innerste unserer Seele uns eingepflanzt ist, — ist es das nicht, wenn Faust dem religiös besorgten Gretchen gegenüber jene ins Heilige dringenden Worte vom ewigen Wesen Gottes spricht:

Wer darf ihn nennen
und wer bekennen:
ich glaub' ihn
wer empfinden
und sich unterwinden

zu sagen: ich glaub' ihn nicht?
Der Allumfasser,
der Allerhalter,
faßt und erhält er nicht
dich, mich, sich selbst?
— — — — — — —
und webt im ewigen Geheimnis
unsichtbar, sichtbar neben dir?
Erfüll davon dein Herz, so groß es ist,
und wenn du ganz in dem Gefühle selig bist,
nenn' es dann, wie du willst,
nenn's Glück! Herz! Liebe! Gott!
Ich habe keinen Namen dafür:
Gefühl ist Alles! — — —

Ist das nicht Christentum? — „Christentum" ist Name. Man muß es fühlen. — So fühlt auch den „Faust"! —

Ja, und Gretchen selbst! Die fromme Kirchgängerin, als Verklärte bekundet sie ein weit reineres Christentum als damals, wie sie noch bei dem Geliebten den Ton der Kirche, die Sprache des Buchstabens, den Klang des Namens Christi vermißte. Sehet, sie war berufen durch die heilige Kraft ihres fürbittenden Mitleids die Seele Faustens „zu höheren Sphären", in die höchste Sphäre der göttlich erlösenden Liebe zu heben! So ward die so rührende Gretchentragödie des ersten Teiles zum erhabenen Erlösungswerk der „una poenitentium" des zweiten; und so finden und empfinden wir eben darin auch den „christlichen" Faust.

3.

Goethes Märchen.

Schopenhauer schreibt einmal: „Goethes unvergleichlich schönes Märchen von der grünen Schlange" und nennt es einen „auserlesenen Beleg" für Allegorien, „die nicht beabsichtigt sind". — Einige geistig auch nicht zu unterschätzende Beurteiler sind anderer Meinung; sogar einer unserer wertesten Mitarbeiter hat von Goethes „fatalem" Märchen gesprochen. Worin liegt wohl das Fatale? Ich meine, darin, daß man bei „Märchen" an das Volksmärchen oder an das daraus hervorgeblühte „romantische" Märchen denkt. Dazu steht allerdings das Goethesche im bewußten und gewollten Gegensatz. Der Meister der klassischen Erzählung gedachte den Dichtern seiner Zeit zu zeigen: So erzählt man künstlerische Märchen! und so ist seine Dichtung ein Kunstmärchen im reinsten Sinne geworden. Es steht am schroffsten gegen-

über den genial-dämonisch gesteigerten Märchen des Überromantikers und damit wieder dichterischen Gestalters E. T. A. Hoffmann, bei dem die Romantik mit vollem Humor in die spukhafte Satire umschlägt. Das kostbare Gemüsemärchen „Die Königsbraut", das poetisch reizende „Fremde Kind", das zugleich kindliche und witzig überlegene Meisterstück „Nußknacker und Mausekönig" möchte man kurzweg, ohne Goethe zu nahe treten zu wollen, als „Phantasiemärchen" bezeichnen. Der große Künstler-Meister steht freilich weit und hoch von solchen schweifenden Gebilden ab.

Schopenhauer weiß aus eigener Erfahrung, daß Goethe selbst über die Allegorisierer seines Märchens sich lustig gemacht hat, und weist auf die „universelle Analogie und typische Identität der Dinge" hin, wodurch „die heterogensten an einander erläutert und veranschaulicht" werden können. Darin sieht er den Ursprung der Aesopischen „F a b e l". Das halten wir fest: wir sind aus dem Reiche des eigentlichen Märchens in das der Fabel versetzt; und das verlockt dann wohl zum Suchen und Deuten von Allegorien, wie man ihnen denn auch ebenso genugsam wie erfolglos in Goethes Märchenfabel nachgespürt hat. Da sie nun doch einmal kein romantisches Märchen war, sollte es doch wenigstens eine allegorische Fabel sein. Man ist manchmal versucht auszurufen: „Hol der Teufel alle deutsche Deuterei!" Denn, wenn auch die Form der Fabel nicht ursprünglich deutsch ist, so ist dies doch in hohem Grade die Lust zum Deuten, welche eben Allegorien sucht, die „nicht beabsichtigt" sind, und an dem Wunder der „universellen Analogie und typischen Identität der Dinge" blind vorübergeht. Gerade darauf aber beruht die tiefbegründete Möglichkeit, aus der Märchenfabel ein wirkliches, reines K u n s t w e r k zu gestalten, — nämlich, wenn man ein G o e t h e ist! Das ist Schicksals Sache und insofern — „Fatal".

Dieses Kunstwerk enthält Märchenzüge, ohne Zweifel: allerhand Zauberstückchen und Naturspuk, Verwandlungen und Erschrecknisse, geisterhafte und märchenhafte Gestalten; aber diese spielen nicht allegorisch maskiert durcheinander, um in jeder Stellung und Bewegung einen bestimmten Sinn als Rätsel aufzugeben, — ein Spiel, das niemals ganz ins Reine kommt. Sie erhalten für die betrachtende Phantasie des Erschauers, die allein hier aufgeboten wird, die Form von S y m b o l e n, die nicht etwas anderes bedeuten sollen, sondern nur in der Weise verdeutlichen, daß in ihnen die Erscheinungen der Personen und Gegenstände der Dichtung aus der Flut der wirklichen Begebenheiten herausgehoben und typisch gestaltet sind. Solche Symbole sind die Irrlichter, ist die Lampe des Alten, ist der Tempel mit den vier Königen (wie grausam symbolisch der Vierte, der Mischling!), die grüne Schlange als Brücke, der Riese und sein Schatten. Wir befinden uns durchaus über alles vom Verstande Erklärliche hinaus in die freie Welt der Phantasie versetzt, an deren wechselnden Bildern wir uns nur zu ergetzen haben. Es ist allein der Dichter selber, der zu uns spricht, als ob er uns einen Traum

erzählt, wie nur er ihn haben konnte. Wer den Traumdeuter spielen möchte, verbannt sich selbst aus dem Zauberkreise der dichterischen Bilder und begibt sich wieder unter die friedlose Herrschaft des Verstandes. Der Dichter aber sieht in seinen Träumen mit anderen Augen, welche eben jene wunderbare Eigenschaft besitzen, aus den Dingen Symbole und aus den Abenteuern ein Kunstwerk zu machen.

Für Goethe ward die Welt zum Kunstwerk, so sehr, daß er es nicht für nötig hielt, es immer pflichtschuldigst dem Publikum als fertiges „Produkt" der schönen Litteratur vor die spürende Nase zu stellen. Er behielt seinen Elpenor, seine Nausikaa, schließlich auch seine Eugenie für sich. Was sollte er sich noch die Mühe machen, sie äußerlich zu formen, da er sie einmal innerlich geschaut, als Schauender erlebt hatte? Aber — sein „Märchen", das hat er geformt; das müssen wir zu schätzen wissen. Er hat eine Menge symbolischer Gestalten gesehen und hat sie mit fabulierender Phantasie zusammengefaßt, reizvoll anzuschauen und heiter zu verfolgen; und oben über das anmutige Gemälde der geistvollen Gesellschaft hat er: „Das Märchen" geschrieben. Im Gegensatz zur Romantik, die so viel phantasierte, hat er eine „Phantasie" komponiert, die uns nun ein verklärtes Bild seiner eigenen dichterischen Schau darbietet. Schreiben wir darunter: „ein Kunstwerk". so werden wir ihm gerecht; und wer ein rechter „Kunstgelehrter" sein will, wird dazu setzen müssen: „ein echter Goethe".[1])

4.

Goethe und Kleist.

Das ist ein trauriges Kapitel — oder doch eines, das immer unser Bedauern erwecken wird. „Unseres", wobei ich an uns „Bayreuther" denke, denen Goethe und Kleist besonders liebe und große Meister sind, und wenn beide in einen scharfen Gegensatz treten, so verliert doch Keiner dadurch für uns an ihrer einzigen Bedeutung. Wir müssen Jedem sein Recht lassen und können es auch; denn wir sind nicht am 2. März 1808 im Weimarer Theater gewesen und schöpfen daraus nicht unser Urteil: wir leben mit den Unsterblichen im Segen und in der Verehrung ihrer Genialität.

Da müssen wir denn sagen: sie konnten nicht anders; denn sie waren eben Goethe und Kleist, und daß wir beide besitzen, das ist das unbedingt Herrliche, woran wir die Größe und Weite des deutschen Geistes in seiner künstlerischen Kultur erkennen. Halten wir uns also nicht auf bei der Bekümmernis, welche in der Verkennung des Einen und der Erbitterung des Andern nur menschliche Schwächen sieht, sondern blicken wir frei darüber hinweg

[1]) Eines der schönsten Zeugnisse für den künstlerischen Geist der Dichtung besitzen wir in Hermann Hendrich's farbenzarten Bildern zu Goethe's „Märchen".

und suchen zu verstehen, worin diese Äußerungen der Menschen wurzeln, und wie die Wesenheiten der Geister darin zutage treten.

„Der antike Sinn in Behandlung des Amphitryon ging auf Verwirrung der Sinne, auf den Zwiespalt mit der Überzeugung. Es ist das Motiv der Menächmen mit dem Bewußtsein des einen Teils. Molière läßt den Unterschied zwischen Gemahl und Liebhaber auftreten; also eigentlich nur ein Gegenstand des Geistes, des Witzes und zarter Weltbemerkung. Der Gegenwärtige, Kleist, geht in den Hauptpersonen auf die Verwirrung des Gefühls hinaus." So urteilt Goethe über Kleists „Amphitryon". Damit ist das Stichwort gefallen, welches zur Beleuchtung des grundsätzlichen Gegensatzes führt: „Gefühlsverwirrung" auf der einen Seite, auf der andern: Gefühlsklärung. Dort das dramatische Temperament des genialen Dreißigers, hier die plastische Ruhe des Meisters bald in den Sechzigern!

Wohin hatte Goethen das gewaltig reifende Leben seit den stürmischen Jugendtagen seines Werthers und Götz geführt?! Schon bis auf die sonnenhelle Höhe der Weisheit des abgeklärten Welt- und Menschenkenners, der im Verein mit dem Ideendichter Schiller bemüht gewesen der idealen Kunst die Gesetze ihrer Form zu bestimmen. Im selben Jahre gab er zum ersten Male seinen „Faust" heraus, in welchem er Kleists „problematisches Stück" — den „Zerbrochenen Krug" — auf die Bühne brachte, und wie fern lag ihm da „Auerbachs Keller", während der antike Teil der „Helena" schon geschrieben war!

„Leider auch wieder für das unsichtbare Theater geschaffen" nannte beklagend der Meister von Weimar den so derb realistischen „Zerbrochenen Krug" und — zerbrach ihn selber noch in drei Teile, um ihn seinem sichtbaren Theater einfügen zu können; wodurch beide, das Werk und sein Dichter, tödlich verletzt werden mußten. Die Gesetze dieses Theaters hatten es so verlangt, und das Publikum, dessen Gewohnheiten zu diesen Gesetzen im Verhältnis gegenseitiger Abhängigkeit stehen, fand das zerschlagene Stück „scheußlich" und lärmte dergestalt, daß der Fürst selber, der es auch scheußlich fand, sich genötigt sah für die Würde seines Theaters persönlich einzutreten. So spielte man das Stück zu Ende und zu Tode. Ein nicht wieder gut zu machendes Unglück!

Wo liegt die Schuld? — Goethes edles Streben ging darauf aus, das ideale Theater sichtbar zu machen, und dafür erfand er den klassischen Weimarer Stil. Es mißlang ihm, weil es nur hätte gelingen können, wie Schiller ahnte, wenn das ideale Theater den idealen Boden und die ideale Sprache der Musik gewann. Auch Kleist besaß diese nicht, wenn er schon um ihren Wert wußte und seiner reinen Wortdichtung einen musikalischen Ursprung zusprach. Er mußte seine Sprache künstlich — für sein Genie heißt das: künstlerisch steigern bis zu dem übermaße strahlenden Glanzes und hin-

reißenden Schwunges seiner „Penthesilea", welche als Gipfel ihrer Art nur mit dem „Tristan" zu vergleichen ist, der aber die Musik *hat*! —

Goethe, dessen Bestreben an nichts weniger als dem ihm verhaßten Übermaß litt, der aber doch später, noch als Greis, dem jugendlichen Glanze Kleists den Reichtum *seiner* Sprache entgegenstellen konnte, wie er in der wirklich für das „unsichtbare Theater" geschaffenen „Klassischen Walpurgisnacht" zum bewundernswertesten Ausdruck gelangt ist — Goethe vermochte sogar die unvergleichliche Schönheit jener Kleistschen Wortsprache nicht zu würdigen, weil er von Anfang an, in seinem urgesunden künstlerischen Empfinden, auf das Tiefste abgestoßen worden war, ja, werden mußte, durch das, was ihm „krankhaft", nur bemitleidenswert schien: das Übermaß der Gefühle selbst, die „hypochondrische" Gefühlsverwirrung der ihn unerhört „quälenden" Dichtung der „Penthesilea".

Hier drängten sich ihm gewiß die großartigen, aber oft auch gewagten *Bilder* auf, an denen Kleists Dichtersprache gerade dort so überreich ist. Freilich mußte es bei der reinen Geistesklarheit Goethes besonderen Anstoß erregen, wenn z. B. die Amazone von ihrer Einen Brust spricht, in die sich alle Fülle ihrer Gefühle gesammelt habe; wie wohl auch gleich schon, als Kleist „auf den Knieen seines Herzens" dem Meister sein Gedicht darbrachte! So etwas konnte Goethe nun einmal nicht vertragen; er, der große Sehende, sah auch die Bilder wie wirklich, und da mochte ihm geniale Kühnheit leicht als Geschmacklosigkeit erscheinen. Immerhin ist es doch ein Teil der freien Größe eines ungehemmt ausschweifenden Sprachgenies, dem es natürlich ist, bis ins Unnatürliche sich zu versteigen. „Kerl, rede wie ein Mensch von dieser Welt!" mag man einem Fähnrich Pistol zurufen; dem jungen Genie „läuft der Mund über, wie das Herz ihm voll ist" (auch kein schönes Bild!) — wenn es kein Goethe ist, der sein übervolles Herz immer im hellen Auge behielt. Kleistmund und Goetheaugen vertragen sich eben nicht miteinander, *und doch*: wie groß und reich waren beider Herzen! —

Genug, der Weimarer Meister vermißte bei dem leidenschaftlichen Neutöner jede Spur der ihm vor allem am Herzen liegenden, als Zierde aller Kunstdichtung erkannten und erstrebten Gefühlsklärung. Man kann es sich wohl denken, daß ihm bei dem Erscheinen dieser feurigen Kunst auf seinem mühsam eroberten, streng abgegrenzten Parnaß ein ebenso schmerzliches Gefühl überkommen mußte, wie es Friedrich Wilhelm seinem jungen Fritz gegenüber empfand: „Der Knabe zertrümmert mir leichtsinnig das Werk meines Lebens!" Und leider — leider sollte ihm, Goethe, von ihm, Kleist, kein Ruppiner Regiment mehr vorgeführt werden — den „Homburg" hat Goethe nicht mehr kennen gelernt. Verhängnisvoll, mag man klagen, daß er Kleist, außer in jenem ihm problematischen „Krug", nur gerade aus den beiden so viel stärkeren Problemen der unantiken Antike in der „Penthesilea" und im „Amphitryon" (dem „Tragelaph"!) gekannt hat. (Das

romantisch sentimentale „Käthchen" hat ihn nicht tiefer berührt; über das herzlich-volkstümliche darin war er als Dramatiker längst hinausgewachsen, wenn auch der Lyriker noch immer solche zarten Töne fand.)

Verhängnisvoll? Aber das Verhängnis liegt vielmehr in der strengen Bestimmung des Schicksals, welche Goethe auf die eine Seite einer großen Kluft stellte und Kleist auf die andere: Die Kluft zwischen Gefühlsklärung und Gefühlsverwirrung, oder auch, richtig verstanden, zwischen Realidealismus — dem Idealismus, der sich zu realisieren strebt, Weimarer Stil — und Idealrealismus — dem Realismus, der im Idealismus wurzelt, wie Kleistdichtung und Kleistsprache. Über diese Kluft gibt es keine Brücke. Alles Gold der „grünen Schlange" vermag sie nicht bauen zu helfen. Und doch: es gibt eine Hilfe.

Es sind nicht zwei „Welten", die sich an dieser Kluft gegenüberstehen, nur zwei Stellungen innerhalb der selben, leider zerklüfteten Welt der Wortdichtung. Zwei Welten sind Wort- und Tondrama; aber sie trennt keine Kluft. Ein Meer breitet sich aus vor dem hohen Ufer eines festen Landes. Auf der Bergeshöhe ragt der leuchtende Apollotempel des idealen Wortdramas, in den Meereswogen lebt das elementarische Geschlecht der Schwanenjungfrauen, der Geister der Musik. Von unserer Bayreuther Seewarte aus überblicken wir landeinwärts die ganze weite Kluft, die uns nicht trennt, und wir erkennen dankerfüllt, in glücklich einigender Bewunderung, auf dieser und jener Seite die beiden Fürsten deutschen Dichtergeistes: Goethe und Kleist.

5.

Die klassische Walpurgisnacht.

Mit welchem bewundernden Entzücken konnte Richard Wagner die „Klassische Walpurgisnacht" Goethes rühmen, an ihr sich wieder und wieder erfreuen und sie mit köstlicher Lebendigkeit vorlesen! Wie ist das alles *geschehen*! aber auch: wie ist das alles *gesprochen*! Das waren die Lobesworte, die er diesem außerordentlichen Dichterwerke spendete; und an besonderer Stelle hat er noch darauf hingewiesen, wie szenisch wirksam alles, Gestalten, Gruppen, Handlung und Schauplatz, gedacht sei. Im freien Reich der dichterischen Phantasie, muß man hinzufügen; denn hier hat doch auch Goethe für das „unsichtbare Theater" gedichtet. Es gibt kein „Bayreuth" für solche kühnste Wunderfülle der reinen Wortdichtung. Das reale Theater versagt, und wenn ein moderner Reinhardt daran geht, damit „Effekt" machen zu wollen, dann kann man Traurigstes erleben an Armut der Phantasie und am Bankerott der Sprache. Was Goethe gesehen und gesprochen hat, will und kann nur ganz anders, nur im vertrauten Verkehr mit ihm selber recht genossen werden. Dann lebt das reichste aller Wortschauspiele voll und rein

im Leser auf und lockt ihn, wie den Bayreuther Meister, immer wieder an diesen Quell edelsten und heitersten geistigen Genusses. Es tut fast weh, diesen Genuß in Einzelheiten zu zerpflücken, aber gerade in jeder Einzelheit blühen die Blumen dieses klassischen Idylles ohne Gleichen. Laßt sie uns wie den Schmuck eines Festtags bewundern! —

Die klassische Walpurgisnacht ist — ein Nachtstück, aber mit bedeutsamem Mitspiel des Mondes, nicht des romantischen deutschen; denn wir sind in Hellas, und im Himmelskörper wird die antike „Luna" verehrt. Ganz in Finsternis beginnts, wenn Erichtho, „die düstere", den Prolog spricht, auf den pharsalischen Feldern, wo die Zeltenlichter des Traumgebildes der Caesarenschlacht geisterhaft aufleuchten. Damit sind wir der Geschichte entrückt und tauchen völlig ein in das Bereich von „hellenischer Sage Legion". Da — ein „Flugzeug"! Drei Abenteurer, jeder auf der Suche nach etwas fabelhaft Besonderen, lassen sich aus der Luft herab und bestimmen den Gang der folgenden „Handlung", soweit Träume sich bestimmen lassen: Faust — Mephistopheles — Homunkulus. Faust sucht die Helena, Homunkulus sucht zu „entstehen", Mephisto sucht — Abenteuer, die ihm im Ganzen schlecht bekommen, weil er doch eben nur ein deutscher Teufel ist! Den ersten Teil des Ganzen, fast ein Drittel, beherrscht noch Faust, den zweiten durchstöbert Mephistopheles, der sich dabei aber auch schon vordrängt, im dritten gelangt Homunkulus an sein Ziel, d. h. an den „Anbeginn" seiner „Entstehung". Die Szene wechselt von den pharsalischen Feldern zum obern und untern, dann wieder obern Peneios und zum ägäischen Meere. Damit sind wundervolle Naturbilder in Mondscheinbeleuchtung gegeben. Am untern Peneios vernehmen wir die entzückend zarten Laute der Stromgeister: „Rege dich, du Schilfgeflüster, hauche leise, Rohrgeschwister, säuselt leichte Weidensträuche, lispelt Pappelzitterzweige!" worin die Geistersprache mit der Musik gleichsam malerisch spielt und doch natürlichste Sprache bleibt. Am oberen Peneios erleben wir das Erdbeben, die Gewaltleistung des Seismos: „Er, mit Streben, Drängen, Drücken, Arme straff, gekrümmt den Rücken, wie ein Atlas an Gebärde hebt er Boden, Rasen, Erde, Kies und Grieß und Sand und Letten, unsers Ufers stille Betten, so zerreißt er eine Strecke quer des Tales ruhige Decke, angestrengtest, nimmermüde, Kolossal-Karyatide" — und die mörderische Reiherschlacht in den Lüften: „Mordgeschrei und Sterbeklagen! Ängstlich Flügelflatterschlagen!" Welche Sprachgewalt und Naturmalerei! Am ägäischen Meere drängen sich die regen Bilder des sagenhaften Seewesens, der Wasserdämonen, Sirenen, Nereïden, Doriden, Tritonen, Telchinen mit Hippokampen, Meerdrachen, Meerstieren, Meerkälbern und -widdern, Delphinen und Muschelwagen unaufhörlich wogenhaft bewegt durcheinander, — nicht zu vergessen die absonderlichen „Kabiren" auf „Chelonens Riesenschilde", bis endlich zu dem hinreißend erglühenden Wunder der Befreiung des Homunkulus im leuchtenden Meere: „Jetzt flammt es,

nun blitzt es, ergießet sich schon!" „Welch feuriges Wunder verklärt uns die Wellen, die gegeneinander sich funkelnd zerschellen! So leuchtets und schwanket und hellet hinan, die Korper, sie glühen auf nächtlicher Bahn, und ringsum ist alles vom Feuer umronnen!" — Vor diesem strahlenden Schlußbilde — die gespenstische, dunkle, schauerlich einsame Höhle der schauderhaften „Fledermaus-Vampiren", der 'Phorkyaden, bei denen Mephistopheles seine wirren Felswanderungen beendet, und das liebliche Gegenstück der festlich heitern Muschelfahrt der schönsten aller Nymphen, der Galatee: „Geliebtes leuchtet durchs Gedränge!" — So leuchtet Goethes Genius durch alles Traum- und Spukgewirr der klassischen Walpurgisnacht. —

Das ist der Hintergrund, der Boden und die Sphäre, der solchem Getümmel typischer Gestalten entspricht, aus denen jedoch auch neben den drei Abenteurern etliche Persönlichkeiten bedeutend umrissen hervortreten: nach der geheimnisvollen thessalischen Zauberei Erichto der Kentaur, der weltkluge Geisterbote Chiron und die ernst und schweigsam erhabene Manto, die Tochter Aeskulaps, „nicht fratzenhaft bewegt, wohltätig milde"; ferner der urtümlich riesige Seismos, die streitenden Philosophen, der leidenschaftliche Feuergeist Anaxagoras und der überlegen weise Wasserprophet Thales, der menschenfeindliche Wohltäter und väterlich liebevolle Meergott Nereus mit seinem wandelbar beweglich trugluftigen Widerspiel Proteus, ja, selbst die kaum über ihr hold entzücktes „O Vater! Das Glück!" hinaus zu Worte kommende Galatee! — Und wie sind um sie herum alle die mythischen Gruppen und Arten bildlich und mimisch lebensvoll verkorpert, mögen sie Sphinxe und Arimaspen, Sirenen und Nymphen, Lamien und 'Phorkyaden, Pygmäen und Daktylen heißen — auch der frech sich eindrängenden Spielverderberin, dem „Mühmchen Empuse" mit dem Eselsköpfchen: „schönsten Gruß!" Greife, Ameisen, Schildkröten, Kraniche, Tauben, und was noch für „ander Zeug", sogar die „Köpfe der lernäischen Schlange", schnarren, kriechen, flattern, zischen dazwischen drein, und alles lebt und hat deutliche Gestalt aus der einzigen Kraft der schöpferischen Dichterphantasie. —

Ja, und alles *spricht*, jedes auf seine Weise, wechselnd bewegt, je nach Zustand, Stimmung, Art und Person, ein unvergleichlich genußreiches Meisterbeispiel von dem Reichtum und der Beweglichkeit des Rhythmus deutscher Sprache! In jeder Kleinigkeit „rhythmisch festgebannt" (wie Nereus von „Trojas Gerichtstag" sagt) hat der Dichter hier das ganze ruhelose Leben seines Walpurgisnachttraumes. Mit schweren antik-tragischen Trimeten beginnt Erichtho den Prolog: „Zum Schauderfeste dieser Nacht, wie öfter schon, tret' ich einher —"; alsbald aber, wie die drei Abenteurer aus den Lüften herabschweben, setzt ein flotter trochäischer Vierheber ein: „Fliege noch einmal die Runde!", der überall bei der Hand ist, wo es gesprächig, leicht und heiter hergeht, und wo nicht der gewöhnliche Knittelvers genügt. Faust dagegen braucht zu seiner leidenschaftlich pathetischen Begrüßung der Heimat Helenas,

„ein Antäus an Gemüte", den jambischen Blankvers, den das deutsche Wortdrama von Shakespeare übernommen hat: „Wo ist sie? Frage jetzt nicht weiter nach!" Dieses bewährte Versmaß gebührte dann auch dem Gespräch der beiden Philosophen, Thales und Anaxagoras: „Die Welle beugt sich jedem Winde gern", bis der überschwängliche Plutoniker die Regel bricht, in Ekstase gerät und „Diana, Luna, Hekate", die „ewig Unveraltete, Dreinamig-Dreigestaltete" wie atemlos erregt anruft: „Bin ich so rasch erhört? Hat mein Fleh'n nach jenen Höh'n die Ordnung der Natur gestört?" Dreifacher Verswandel in Einer vierzeiligen Rede! — Mephisto aber wendet den klangvollen Blankvers mit höhnischer Ironie an, um sich bei den Phorkyaden rhetorisch einzuschmeicheln: „Verehrteste! Erlaubt mir Euch zu nah'n und Euren Segen dreifach zu empfahn!" Bei den Lamien wird es ihm nicht so leicht gemacht; diese neckischen Gespenster spuken und schlüpfen vor ihm her in wechselndflüchtigen Rhythmen: „Geschwind! Geschwinder! Nur immer weiter! Es ist so heiter, den alten Sünder uns nachzuziehen", und dann so ausdrucksvoll schwirrend: „Fahrt auseinander! Schwankt und schwebet! Blitzartig, schwarzen Flugs umgebet den eingedrungenen Hexensohn!" — Das kleine, emsige Volk der Pygenäen überstürzt sich in ganz kurzen, hüpfenden Zweihebern: „Eilet, bequemen Sitz einzunehmen! Eilig zum Werke! Schnelle für Stärke!" Doch mit der Sterbeklage der „Kraniche des Ibykus" zur Reiherschlacht bricht ein heftiger trochäischer Vierheber darüber her: „Keiner spare Kraft und Mut! Ew'ge Feindschaft dieser Brut!" — Sobald wir endlich die Wogen des Ägäischen Meeres erreichen, kommt der schaukelnde Wellenrhythmus des Daktylus zu seinem Rechte: „Wir haben den Dreizack Neptunen geschmiedet, womit er die regesten Wellen begütet" (warum nicht: „b e f r i e d e t", großer Versmeister?); und so auch am Schlusse, als Homunkulus in die Flut sich auflöst: „Welch neues Geheimnis in Mitte der Scharen will unsern Augen sich offenbaren?" Das Wunder ist geschehen, und All-alle stimmen ein in das erhaben begeisterte: „Heil! Heil!" des letzten Sirenengesanges, noch einmal mit schwungvoll trochäischen Vierhebern: „Hochgefeiert seit allhier, Element' ihr alle vier!" — (Übrigens laufen auch Kühnheiten und Spielereien mit unter, wie z. B.: „Die Helden des Altertums ermangeln des Ruhms — w e n n s i e das gold'ne Vließ erlangt, I h r die Kabiren!" — „Wenn ein Schiff zerbrach, unwiderstehbar a n K r a f t, schützt Ihr die M a n n s c h a f t!" — „Wir sind gewohnt, wo es auch thront, in Sonn' und Mond hinzubeten: e s l o h n t!" Dies gehört alles dem besonders leicht geschürzten Kabiren-Intermezzo an und will freilich mit Geschick und Witz gesprochen werden.)

Diese nie auszuschöpfende Genußquelle der Goethe s p r a c h e enthält aber auch wieder Perlen von Goethe s p r ü c h e n, wie sie uns aus dem ganzen „Faust" so reichlich zugeführt werden. Aus der klassischen Walpurgisnacht seien hier nur einige angemerkt:

„Keiner gönnt das Reich dem Andern, dem gönnt's Keiner, der's mit Kraft erwarb und kräftig herrscht."

„Gestalten groß, groß die Erinnerungen!"

„Das Schöne ist sich selber selig, die Anmut ist unwiderstehlich."

„Den Poeten bindet keine Zeit."

„Den lieb' ich, der Unmögliches begehrt."

„Ohne Wasser ist kein Heil."

„Wir schaffen's Eisen, sie schmieden Ketten, uns loszureißen ist noch nicht zeitig, drum seid geschmeidig!"

„Wenn du nicht irrst, kommst du nicht zu Verstand."

„Mit Kleinen tut man kleine Taten, mit Großen wird der Kleine groß."

„Ein kluges Wort erstarrt im harten Ohr."

„Sehnsuchtsvolle Hungerleider nach dem Unerreichlichen!"

Nun fragt wohl am Ende der immer grübelnde deutsche Verstandesmensch: „Die Sprüche hör' ich wohl, allein wo steckt — die Idee?" — Die Idee der Phantasie?! — Der alte Holtei erzählte uns einmal, daß Goethe ihm auf die jungenhaft dreiste Frage nach der „Idee des Faust" nur vergnüglich spottend geantwortet habe: „Wenn Ihr nur nicht alle so dumm wärt!" Wir wollen nicht so dumm sein und uns lieber an der Phantasie des Dichters genügen lassen: „es lohnt!" Aber auf Eines darf man doch ernstlich achten; das soll nicht verschwiegen bleiben. Nachdem Faust im Sehnen nach Helena zum Orkus hinabgestiegen, ist nicht mehr, als nur einmal bei den Laminen spöttelnd („Liebe wird in seinem Herzen sich gewiß für Eine melden!"), von „Liebe" die Rede; der lieblos verliebte Teufel ist seinerseits in der Tiefe der Phorkyadenhöhle verschwunden, und der lebensdurstige Homunkulus ist in der ewigen Flut versunken: da — über all' dem Niedersteigen der Gestalten — da eben erhebt sich, wie zum Lichte eines neuen Weltentages, ein wunderbares Götterwesen: „So herrsche denn Eros, der alles begonnen!" Eros! Der Allbeginner! — Und nun blicke man hinüber nach dem Schlusse des ganzen Faustdramas, auf die Vollendung, die „Entelechie": nicht Eros — die Mater gloriosa erscheint als letzte, höchste Offenbarung des großen Aufstiegs der Wesen, der Geister: das „Ewigweibliche", die siedende, erlösende Liebe. — Zwischen den beiden Höhepunkten der Dichtung spinnen sich geheime Fäden hin und her, die Jeder sich aufspüren mag, so gut er kann und wenn er's bedarf — das gehört wohl etwa zur Kenntnis des „Faust", aber nicht zum Verständnis der „Klassischen Walpurgisnacht". —

Hans von Wolzogen.

Der Tempel des heiligen Grales als Dichtung und Wahrheit.[1]

Von Dr. L. Kobilinsky (Ellis).

Sulpiz Boisserée, der intime Freund Goethes und in gewisser Beziehung sein Führer in die Welten der christlichen Kultur und des katholischen Mittelalters, dem er auch für den Schluß des zweiten Teiles des „Faust" viel verdankt, schuf auf Grund seiner Studien eine graphische Rekonstruktion des legendarischen „Tempels des h. Grales" nach einer poetischen Beschreibung dieses Tempels in einem mittelalterlichen, ritterlichen Heldengedichte, welches unter dem Namen „Titurel" oder auch „Jüngerer Titurel" verbreitet, in der Mitte des 14. Jahrhunderts am wahrscheinlichsten entstanden war, und den bayerischen Minnedichter Albrecht von Scharffenberg zum Verfasser hat. Boisserée selbst identifiziert ihn mit dem bekannten, durch die Pariser Handschrift der Minnelieder, gewöhnlich „Manessische Sammlung" genannt, Minnesänger von Scharffenberg, doch kaum mit genügendem Grund.

Dieses Heldengedicht entstand als die spätere Fortsetzung des „Parzival" Wolfram von Eschenbachs und als eine sehr komplizierte Stylisierung der beiden Fragmente von Eschenbachs „Titurel"; es sollte nach der Absicht seines Verfassers nur den Anfang vom ersten Teile eines die ganze Dynastie der Gralkönige umfassenden Trilogie „Titurel-Parzival-Lohengrin" bilden. Das bedeutet, daß dieses ritterliche Heldengedicht Albrecht von Scharffenbergs ein Wagnis sein sollte, das Hauptwerk des größten aller Rittersänger des Mittelalters zu vollenden. (Wenn Albrecht in seinem „Titurel" im Namen Wolframs redet, so ist das keine unwürdige Mystifikation, sondern bloß Spaß oder poetische Fiktion, weil er sich schließlich doch nennt „Ich-Albrecht".) Es umfaßt 41 Kapitel und beweist die große technische Meisterschaft seines Verfassers, sowie seine imaginative und konstruktiv-naive Phantasie, obwohl eine schöpferische Ursprünglichkeit und eine innere Einheit fehlen. Mit seiner fast orientalischen Vorliebe zum Buntfarbigen und Grandiosen, mit der Opferung des Symbolischen (des Sinnbildlichen) an das Allegorische (das Abstrakt-übersinnliche) steht dieses Werk zu Wolframs „Parzival", wie Ariosto's „Orlando" zu Tasso's unvergleichlichem „Befreites Jerusalem". Es ist sehr schwer, ein anderes Beispiel solcher widerspruchsvollen Verschiedenheit von Stil und Stimmung und solcher Schwankungen in Bezug auf den poetischen Wert der verschiedenen Teile zu finden, als Albrechts „Titurel" es ist. Eine bunteste Sammlung und freie Bearbeitung

[1] Es werden hier nur Teile eines größeren, viel breiter angelegten und tiefer eingehenden Werkes unseren Lesern bekannt gegeben, welche die Vorstellung vom heiligen Grale in ihrer geschichtlichen, besonders litterarisch-dichterischen Auswirkung behandeln, während das ganze Werk der mystischen Bedeutung in weitestem Umfange gewidmet sein will. H. v. W.

mannigfaltigster Quellen, schriftlicher und mündlicher, stellt es dar, obwohl der Verfasser das sehr oft auf naive Art zu verbergen sucht. Das höchste Entzücken (einige der deutschen Romantiker, Fr. Schlegel z. B. stellten den „Titurel" Albrechts mit Dante gleich) und der schärfste Spott, welche Albrechts Werk in allen Jahrhunderten hervorgebracht haben, lassen sich leicht aus seinem uneinheitlichen Charakter und aus der großen Ungleichheit seiner Quellen erklären.

Interessanter ist die analytische Betrachtung dieses Werkes als eines Zeugnisses, in welchem sich eine ganze Kulturepoche wiederspiegelt. Den höchsten Wert bekommt hier die Wirkung einer Quelle von mystischem Charakter, die der Verfasser meistens verschweigt, doch ohne welche es unmöglich wäre, in diesem Werke eines einfältigen Minnesängers die Anwesenheit von deutlichen Hinweisen zu erklären auf dem Gebiete der esoterischen Symbolik, insbesondere bei der Beschreibung des Gral-Tempels; den verborgenen Sinn der Zahlen und der Namen, die weise Symbolik der verschiedenen Teile und Formen in der Konstruktion des Tempels, die Kosmisch-mystischen Eigenschaften (virtutes) der Metalle, Edelsteine und vieles Andere. Fast alle Chronikschreiber und Dichter, die wesentlich das Thema der „Gralsage" berührten, lassen als letzte Quelle (Ur-quelle) dieses oder jenes geheimnisvolle Manuskript oder eine mündliche Überlieferung vermuten, welche außer dem Gebiete der allgemeinen Benützung lagen und einen halb-esoterischen Charakter trugen. So z. B. das toledanische Manuskript eines Astrologen „Flegetanis", das Wolfram auf „Kyot" zurückführt, die lateinische Klosterchronik Gautier de Mapes bei „Robert de Boron" u.s.w. Insbesonders steht die älteste und ursprünglichste Version der Grallegende, welche sich an den heiligen Joseph von Arimathia und den Abendmahlskelch knüpft, den ersten Überlieferungen der christlichen Mysterien, speziell „den Mysterien des hl. Grales" nahe. Dazu gehören die sog. „Apokryphen" von Joseph von Arimathia, Nicodemus „Evangelium Nicodemi" und von der hl. Veronica, die ersten legendhaften Chroniken („Gesta Pilati", Narratio Josephi", „Vindicta Salvatoris"). Diese sog. „Vorgeschichte des Grales" knüpft sich später an die Reise Joseph's nach Britannien, wo Er, wie der Apostel Philippus, auch als erster Apostel des Christentums verehrt wurde. (Derter-chronik, Acta concilii Constantiensis, Joseph's Begräbniskapelle in Glastonbury, Schrift 1517 Robert Winefelds an Kaiser Maximilan I. u.s.w.). Diese „Vorgeschichte des Grales" behandelt am ausführlichsten das Werk eines Unbekannten (im Anfang des 13. Jahrhunderts): „Li livre dou St. Graal", viel später „Grand St. Graal" genannt, das zum Teil aus einer Bearbeitung dieser alten „Josephlegende" besteht. (Siehe „La Saint Graal ou Le Joseph d'Arimathie" publié par E. Hucher. T. I. Au Mans et à Paris 1875.) Der namenlose Einsiedler, der dieses Werk verfaßte, weist auf eine visionäre Quelle bei der Entstehung des Buches und auf den ekstatischen Zustand des

Verfassers hin. Seine Erzählung, wie der Heiland selbst in seiner Zelle erschien und ihm gibt „petit livret qui n'estoit pas en nule manière plus long ne plus las ke est la paume d'un home" soll man als die echte, primitive Mitteilung einer wahren Vision (in Styl trecento) betrachten, in keiner Weise als eine bloß stylisierte Redensart.

Aus diesem bunten Labyrinth von unermeßlicher Bilderpracht hat das klare Auge S. Boisserées gerade den bedeutendsten und kostbarsten Teil gewählt, nämlich das dritte Kapitel des „Titurel". Dieser Teil des Gedichtes, der ein Ganzes bildet, enthält die großartige und durchaus kunstvolle Beschreibung des Graltempels mit seiner mysteriösen Ursymbolik; sie tritt dort zum ersten Male im Gralepos auf und stellt zum ersten Male in Deutschland die Identität des Grales mit dem heiligen Abendmahlskelch fest. (Der Gral als Kelch oder Gefäß (Calix) und insbesondere als der Abendmahlskelch oder „der priesterliche Gral" hat die ursprüngliche und zentrale Bedeutung in der „Gralsage". Robert de Boron sagt: „Lou Graal c'est á dire lou caalice" (bei Hucher I. 227) und weiter bezeichnet er ihn als Abendmahlsschüssel; letzteres tun auch der prosaische „Kleine Gral", der „Große Gral" und der Roman von Perceforest, später Albrecht von Scharffenberg und in der neuen Zeit K. Immermann und R. Wagner. Nur von der Aufnahme des heiligen Blutes Christi sprechen die s. g. „Kleine Queste", die Fortsetzer Chrestiens: Gautier und Manessier, der Prosaroman „Percival li Gallois"" und der Roman von Lanzelot du Lac. Chrestien de Troyes in „Li Contes del Graal" redet nur von der Kelchform (goldenen) des Grales. Auch in Abbildungen alter Handschriften ist immer der Gral als Kelch dargestellt. (Siehe: Heinrichs „Le Parcival de W. d'Eschenbach et le légende du St. Graal", Martonne „Observations sur l'origine de la légende du St. Graal", W. Hertz „Die Sage von Parzival und dem Graal".) S. Boisserée hat mit Sorgfalt den echten Urtext dieses 3. Kap. des Gedichtes festgestellt auf Grund von einer Analyse aller vorhandenen Texte: der alten und der neuen Heidelberger Texte, der Wiener, Berliner, Regensburger, Karlsruher Texte und desjenigen des Jahres 1477. Es gelang ihm einen Boden für die Feststellung der Persönlichkeit des Verfassers und der chronologischen Data der Entstehung des Gedichtes zu finden. Das hatte umsomehr Bedeutung, als die Frage der Feststellung des Grundtextes dazumal schwierig war, da die widerspruchvollen Formen des Gedichtes in der Mitte des 15. Jahrhunderts nach Pütterichs Mitteilung, schon die Zahl 30 überschritten hatten. Boisserée selbst schätzt dieses dritte Kapitel sehr hoch und die Beschreibung des Graltempels nannte er sogar „die einzige wahrhaft bedeutende Stelle über die Baukunst, welche man bis jetzt in den deutschen Dichterwerken des Mittelalters gefunden hat, aber sie ist auch, sagt er weiter, für die Geschichte unserer Baukunst und selbst für jene unserer Poesie von großer Wichtigkeit." (Aus: „Über die Beschreibung des Tempels des heil. Grales".) Der Ausgangs-

punkt Boisserées graphischer Rekonstruktion des Graltempels war die Überzeugung, daß der Verfasser des „Jüngeren Titurel" mit allen Werken der deutschen gotischen Baukunst bekannt war, deren Blütezeit in die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts fiel. Deshalb betrachtete er es als unmöglich einen Eschenbach, Heinrich von Ofterdingen, Hartmann von der Aue oder einen anderen der großen Minnesänger als Verfasser dieses Werkes, insbesonders des 3. Kapitels, anzusehen.

In seiner weiteren Arbeit behauptete Boisserée auf Grund der von ihm zufällig gefundenen 32 neuen Strophen, daß der wahre Verfasser dieses „Jüngeren Titurel", mit Ausnahme der beiden künstlich eingefügten Fragmente Eschenbachs „Titurel", der bayerische Ritterfänger „Albrecht von Scharffenberg" sei und daß sein Heldengedicht in der Zeitperiode kurz nach dem Tode Kaiser Ludwigs, der im Jahre 1347 starb, vollendet wurde. Also, nach Boisserée, war Albrecht ein Dichter, welcher die poetische Apotheose der deutschen Gotik gab, fast ein Jahrhundert nach der Blütezeit der deutschen Gotik. (Durch die Annahme K. Simrock und F. Zarnckes Vermutung, daß Albrechts Dichtung während der Lebzeiten des Pfalzgrafen und Herzogen Ludwigs des Strengen in Oberbayern (von 1254—94) also *vor* der Blütezeit der deutschen Gotik entstand, würde sich die Frage umkehren, weil man dann im Graltempel in Albrechts „Titurel" die Quelle oder eine der Quellen der Gotik sehen könnte. Doch der ganze epigonische Charakter des Werkes Albrechts weist auf eine spätere Zeit hin, und F. Zarncke selbst sagt: „Der Titurel . . . alle Zeichen einer an poetischer Produktivität abnehmenden Periode an sich trägt." Der Gral, 376.)

Übrigens ist jede Schlußfolgerung von *analogia* zu *causa* gewagt, insbesonders wenn diese Ähnlichkeit (analogia) von Identität nicht klar unterschieden wird. Übrigens hat Ähnlichkeit zwischen zwei Abbildern schließlich ihren Grund in dem *gleichen Urbild*. Gerade bei der Frage über die auffallende Ähnlichkeit zwischen der gotischen Bausymbolik und der poetischen Gralsymbolik entscheidet das dritte, das *urbildliche Moment*. *Den Weg zu diesem Urbilde zu zeigen ist das Hauptziel dieser Schrift*. Mit der ganzen Seele in die Betrachtung der deutschen Gotik vertieft und sich der großen Arbeit der Vollendung des Kölner Doms ganz widmend, begnügte Boisserée sich nur mit der Erforschung des 3. Kapitels von Albrechts Gedicht, und hauptsächlich vom äußern Standpunkt aus mit der Festlegung des Textes und ließ die Frage nach den verschiedenen Quellen, insbesonders nach den verborgenen Ur-quellen beiseite.

Wie weit Boisserée in seiner *westlich-deutsch-gotischen* Einseitigkeit gehen konnte, zeigt am besten die fast unbegreifliche Tatsache, daß er in seiner graphischen Rekonstruktion des Graltempels, s. g. „Aufriß" gänzlich solchen wichtigen Bestandteil, wie die runde, himmelsblaue Kuppel, welche ihn dem

christlich-östlichen Tempelstil verwandt zeigt und welche ausdrücklich in Albrechts Beschreibung bezeichnet wird, außer acht gelassen hat.

„Überall das Gewölbe obene mit Saphir war gebläuet
„Der Heiligkeit zu Lobene, mit keinem andren Stein unterstreuet,
„Wan lauter Licht gestirnet mit Karfunkel,
„Die sam die Sonne luchten, es war die Nacht licht oder dunkel."
(3. Kap. 37.)

Der gesamte Charakter und Stil Albrechts zeigt die synthetische Tendenz des Verfassers, der aus allen möglichen Quellen reichlich schöpfend, überall zwischen Osten und Westen schwankt, sodaß sein Sammelwerk wie eine bunte, riesige Encyclopädie des gesamten ritterlichen Mittelalters und wie ein einzigartiges Denkmal der ganzen „Gralsage" vor uns steht. Wie das Gedicht selbst, ist auch sein Graltempel zweiförmig; er vereinigt in sich die östliche und westliche Bauart und ragt bis zur Alleinheitssymbolik des christlichen, geistigen Urtempels hinauf. Deshalb hat der große J. Goerres, der Verfasser der „Christlichen Mystik" und Erzieher der Romantiker auf dem Wege der Epik und Religion, im „Graltempel" Albrechts hauptsächlich die orientalische Seite mit ihrer märchenhaften Farbenpracht und rundförmigen Bauart erblickt und ist zur Schlußfolgerung gekommen, daß die sichtbare Verwirklichung des Graltempels in der Hagia Sophia zu Konstantinopel zu finden sei. (Siehe Einleitung zum „Lohengrin".) In unserer Zeit aber behauptet der Dichter R. Kralik: „Der Tempel Albrechts ist nicht in gotischem Stil, sondern in römisch-byzantinischem zu denken, mit romanischen Anklängen." (Die Gralsage, Seite 323.) Jeder Forscher also findet in diesem Graltempel das Abbild seines eigenen Ideales, weil dieser Tempel urbildlich ist.

Die Frage aber, wo die geschichtliche, sichtbare Abbildung dieses Urtempels zu suchen ist, entscheidet der Dichter selbst ganz deutlich, wenn er dem ersten Gralkönig „Titurel", dem Baumeister des Tempels und dem Hüter des heiligen Grals, bei der Belehrung seiner Ritter folgende Worte in den Mund legt: „Den Tempel habe ich allen Christenleuten zum Merkzeichen rechter Lehre erbaut. Er ist nach dem Beispiel des heiligen Tempels zu Jerusalem erbaut, und doch verhält sich jener zu diesem, wie ein glimmender Halm zu der welterleuchtenden Sonne . . . Der Gral speiset uns alle auf wunderbare Weise und ist allen unsichtbar außer den Erwählten . . . Alle Hüter des Grals, deren Namen bei ihrer Wahl an dem Rande des Gefäßes geschrieben erscheinen, sind so erhabene Muster der Tugend, der Sittenreinheit und Heiligkeit, daß keiner je zur Hölle kann verdammt werden. Ihre Seelen steigen sogleich zu den ewigen Freuden des Himmels auf." (In Prosa-Übersetzung bei S. Marte „Das Leben und Dichten W. von Eschenbach." Die ganze Rede Titurels mit mystisch-symbolischer Auslegung des Tempels, die sehr lang und oft zu allegorisch und naiv ist, be-

findet sich in Strophen 492—559 in Hahns Ausgabe „Titurel".) Weiter redet Titurel zu seinen Gralgenossen von der symbolischen Bedeutung des ganzen Tempels, als des Abbildes des himmlischen Jerusalem, „Jerusalem coelestis, sancta civitas, de coelo ab Deo descendens" und jedes einzelnen Teiles; in dieser Rede wird der Mensch selbst mit einem Tempel als Tabernaculum Dei, verglichen; die zwei Türen zu den Chören bedeuten die zwei Wege zur Seligkeit, den Weg der Unschuld und den der Buße; die drei Portale sind die drei theologischen Tugenden: Glaube, Liebe und Hoffnung; die symbolisch-allegorische Bedeutung der Edelsteine ist teilweise angedeutet; der absolute Gegensatz zwischen der alten Synagoge und der neuen Kirche klar erörtert. Wenn man das Wichtigste ins Auge faßt, daß Albrecht selbst durch den Mund Titurels, die Diener („Ingesinde") des Graltempels fast immer „die Tempeleisen", das bedeutet „Tempelherren", nennt, so wird jeglicher Zweifel von selbst weg fallen, daß hier jener vollkommene christliche Urtempel gemeint ist, welcher für den Uneingeweihten ewig verborgen bleiben muß, und in Vergleich mit welchem die ganze westliche Gotik wie auch alle andern geschichtlich-bekannten Tempelbau-Arten nur ein schwaches, annäherndes Abbild sind. Auch der Ordens-Tempel zu Jerusalem, welcher für einen Ritter-Dichter, der selbst auf dem Boden der Tradition der Tempelherrn (im 3. Kap.) steht, am meisten verehrungswürdig sein soll, als „der Tempel der Welt" und wahres „Templum Salomonis", macht in dieser Rangordnung keine Ausnahme. Darum ist Albrechts Graltempel eine Rotunde mit runder Kuppel, die einem Gefäße, mit der runden Schüssel gedeckt, gleicht. Alle von den Tempelorden erbauten Tempel haben dieselbe Form; auch ihr Haupttempel zu Jerusalem, welcher für sie und für viele gläubige Christen der damaligen Zeit der heilige biblische Tempel war, durch Salomo selber auf Gottes Befehl erbaut. (Hier ist die sogen. „Felsenkuppel" auf dem Berge Moria gemeint, welche im Mittelalter als „Templum Domini" galt. Diese Felsenkuppel (Kubbet es Sachra) ist ein großes Octogon von 66 Fuß Durchmesser mit einer mächtigen, runden Kuppel in der Mitte, die sich über einem gewaltigen Felsenblock (lapis pertusus. Eben Schatja-Grundstein) dem Sinnbild des Zentrums der Erde, erhebt. Nach der Zerstörung Jerusalems durch die Römer war der Tempel in den Jahren 634—741, durch den Khaliphen Abdel Melik als die berühmte „Felsenmoschee" (später „Moschee Omars") wieder erbaut. Nach der Eroberung Jerusalems durch die Kreuzfahrer und der Entstehung des lateinischen Königreiches in Palästina, war diese Felsenkuppel durch den König von Jerusalem, Balduin I., dem neuen Ritterorden geschenkt, wodurch dieser den Namen „Tempelherren-Orden" erhalten hat. Der sogen. „Palast" der Templer, auch nicht selten „Templum Salomonis" genannt, mit der Kirche der heil. Jungfrau lag südlich. Albrecht stellt auch seinen Graltempel auf den Berg (Monsalvatsch) und auf den Onyxfels, bedeckt ihn durch die Kuppel und läßt den „Palast" der „Templeisen" daran anschließen; er macht auch

einen Plan des Marientempels (sogen. Marienlob). Die Frage von dem möglichen Einfluß der sog. „Grabeskirche" auf Golgatha (sepuecrum Domini, Anastasis oder Basilika Constantini genannt) auf Albrechts Bild, bleibt offen. Die späteren Nachbildungen im Kleinen des „Felsentempels" durch Templer sind: der Tempel in London, erbaut in 1185—1240, le Temple in Paras 1222, San Sepulcro in Pisa, die Kapelle in Laon, die Matthias-Kirche in Kubern an der Mosel, die Kirche in Segovia in Spanien, und in Ramersdorff. Alle diese Tempel sind Rotunden.

Alles bis zum letzten Detail im Heldengedicht Albrechts bezeugt, daß dieses Werk, insbesondere die Beschreibung des „Tempels des heil. Grals" auf dem Boden der Überlieferungen, schriftlichen und mündlichen, entstanden ist, welche zugleich mit dem Äußerlichen und dem Intimsten des Tempelordens verbunden sind. So beschreibt der Dichter (str. 92) das Dormitorium und den Kreuzgang der „Templeisen"; überall unterstreicht er den strengen mönchlich-ritterlichen, heldenhaften Charakter der Gemeinschaft, gerade dieses hohe Jenseits-Ideal des geistlichen Rittertums, welches das Hauptziel der Stiftung des Tempelherrnordens war, insbesondere am Anfang, der seinen klassischen Ausdruck in den bekannten Regeln des heiligen und weisen (wissenden) Bernhardus erhielt. Die vollständige Verwirklichung dieses Jenseits-Ideals findet sich in den großen Taten der zwei ersten begnadeten Boten, der Stifter des Ordens: des Meisters Hugo de Paganis und des Godefredus de St. Aldemaro, welche als lebendiges Sinnbild der völligen Entsagung auf dem Ordenswappen als zwei auf einem Rosse reitenden Ritter verewigt sind. Sie findet sich auch in der erhabenen Würde ihrer ersten sieben Nachfolger und derer ritterlichen Taten, wie in den fast sagenhaften Heldentaten des ganzen Ordens in den ersten Zeiten seines Daseins bis auf den Martertod des Großmeisters Odo de St. Amand (1179). Das alles deutet klar auf eine Inspiration der christlichen Mysterien, insbesondere „der Mysterien des heil. Gral", welche Herz und Urquelle von allem wahren Rittertum sind. Die Verherrlichung gerade dieser Ruhmeszeit des Tempelordens befindet sich im 3. Kapitel in Albrechts „Titurel". Eigentlich atmen die ersten fünf Kapitel diesen frischen und strengen Geist und stehen näher zur esoterischen Tradition und religiösen Symbolik des wahren Rittertums als alle andren poetischen Fassungen der „Gralssage" in Deutschland vor Albrecht, den „Parzival" Wolframs nicht ausgenommen. Diese Strenge und Erhabenheit aber lassen sich hauptsächlich durch den erhabenen Charakter der Quellen der Dichtung erklären, doch nicht durch den Charakter oder Stimmung des Verfassers selbst, welcher, aus ganz verschiedenen Quellen schöpfend, gleich darauf schon im 6. Kapitel, einen ganz entgegengesetzten, fast frivolen Ton anschlägt und eine zügellose Phantasie entfaltet. Bezeichnend ist dieser Übergang von der strengen, sinnvollen Symbolik zur allegorischen Phantastik, welche schließlich in eine monströse Phantasmagorie ausartet.

So spiegelt sich in dieser Ausartung des Gedichtes das traurige Ende des Tempelordens wider, welcher, wie durch ein Schlangennetz, von falscher Esoterik und luciferianischer Magie (Mithrasdienst) und Baphometkultus umwoben, sein ursprüngliches Ziel verlassen hat und sich selbst die furchtbare Katastrophe vorbereitete.

Die Widersprüche im Schönen und ihre harmonische Einigung in der Kunst.[1]

Von K. v. François.

Die Widersprüche im Schönen.

Die Vorstellung des Schönen bildet sich im Reflex der Dinge und Erscheinungen auf die totale Subjektivität des Menschen, auf alle seine geistigen und seelischen Kräfte, auf Sinnlichkeit und Gemüt, auf Raum- und Zeitsinn, auf Vernunft und ethisches Wollen, auf Phantasie und auf Wahrheits- und Wirklichkeitssinn. Durch die Verschiedenheit der hierdurch gegebenen Gesichtspunkte offenbart sich uns eine Fülle mannigfaltiger Schönheitswerte. Das einseitige Festhalten eines einzelnen dieser verschiedenen Gesichtspunkte würde große Lücken in unserem ästhetischen Weltbewußtsein zur Folge haben und sogleich weite Gebiete des Schönen und der Kunst mit verschwinden lassen. Wäre die ästhetische Betrachtung nur auf das charakteristisch Bedeutsame gerichtet, so bliebe uns der Reiz des Sympathischen und die Schönheit des Ideals unbewußt. Wäre dagegen die Vorstellung des Schönen nur auf das dem Willen Sympathische beschränkt, so würde uns der auch im Willenswidrigen liegende bedeutsame Wesenssinn verborgen bleiben. Die helläugige und scharfblickende künstlerische Intelligenz, welche die fein nüancierten Luft- und Lichterscheinungen oder die konstruktive Logik der organischen Natur, alle im Wahren und Lebenswirklichen ruhende und sich anschaulich offenbarende Schönheit beobachtet, sie ist alles andere als „Traumleben der Seele", wie schöngeistige Phrase den ästhetischen Vorgang oft bezeichnet. Aber die Gebundenheit im Naturalismus und Verismus würde unendliche Möglichkeiten des Schönen, die einer auch in das Unwirkliche schweifenden Phantasie erreichbar sind, ausschließen.

Es ist einleuchtend, daß diese Fülle und Mannigfaltigkeit der Blickrichtungen und Gesichtspunkte manche Gegensätze und scheinbaren oder wirklichen Widersprüche im Schönen zur Folge haben wird. Im Schönen erscheint die ganze Welt, nur in anderer Beleuchtung gesehen; was Wunder,

[1]) Vergl. die Aufsätze des Verfassers in den Bayreuther Blättern. Jahrgang 1920, 1.—3. und 7.—10. Stück und Jahrgang 1924, 2. Stück, wo nachgewiesen ist, daß der spezifische Grund der Vorstellung des Schönen nur subjektiv bedingt ist: als Schauensfreude im sinnlich eindringlichen und gefühlbeseelten Erfassen des reinen Ansich der Dinge.

wenn es auch jene Gegensätze und Widersprüche zeigt, die wir auch im wirklichen Leben sehen. Auch das Gute ist ja im weiten Umfange seines Begriffes unendlich vielgestaltig und gegensätzlich: Sinnliches und Sittliches, Nützliches und Moralisches, Gemütliches und Vernünftiges widersprechen einander oft, und wie widerspricht die Wirklichkeit des Lebens oft dem ersehnten Ziel des Guten und dem vorgestellten Ideal. Dieselben Gegensätze und Widersprüche sehen wir auch im Schönen. Es kann z. B. die sinnliche Schönheit mit der ethischen Schönheit wohl einmal in Konflikt geraten. Wenn aber die Blickrichtung auf das Eine diejenige auf das Andere zeitweise ausschließt, so liegt daran dennoch nichts Problematisches, was zu dem Schluß führen dürfte, daß weder der Reiz des Sinnlichen, noch der Ernst des Sittlichen überhaupt Schönheitswerte seien, und daß das Schöne in Gott weiß welcher geheimnisvollen Form oder verborgenen Eigenschaft der Dinge zu suchen sei. Wie ein und dieselbe Eigenschaft eines Dinges, aus verschiedenen Gesichtspunkten beurteilt, sowohl gut wie schlecht sein kann, so kann auch dieselbe Eigenschaft einen sehr verschiedenen ästhetischen Wert haben, entsprechend dem gerade eingenommenen Gesichtspunkte. Es kann z. B. eine zwar rhythmisch schöne Anordnung von Möbeln unbequem und ungemütlich erscheinen und wird dann aus diesem Gesichtspunkte gesehen als unschön empfunden werden. Ebenso kann die rücksichtslos durchgesetzte Zweckmäßigkeit oft der wahre Totschlag der Schönheit sein. Aus dem Widerspruch eines Zweckmäßigen mit anderen ästhetischen Prinzipien darf aber weder der Schluß gezogen werden, daß das Schöne mit dem Zweckmäßigen nichts zu tun habe, ihm wohl gar im Wege stehe, noch darf umgekehrt daraus, daß allerdings auch das Zweckmäßige ein Schönheitswert sein kann, gefolgert werden, daß Schön und Zweckmäßig ohne weiteres dasselbe seien und daß der Schönheit in der bloßen Erfüllung eines Zweckes Genüge geschehen sei.

Durch den Wechsel der Gesichtspunkte tritt auch die unbedingte Naturwahrheit als Prinzip des Schönen in der Kunst zurück. Der Ruf nach „Natur" ist oft nur die Parole eines nüchternen Intellektualismus, der auch die Quellen der ästhetischen Freude nur in der Verstandeswahrheit und Richtigkeit zu finden vermag. Die Phantasie erträumt sich aber zum Mißvergnügen des im Naturalismus gefestigten Kritikers andere wunderbare Möglichkeiten von Schönheit und Glückseligkeit, sieht eine andere Sonne, andere Farbengluten, als in der Wirklichkeit zu finden sind. Der Naturalismus wird dann zur Fessel, ja zum schönheitsfeindlichen Prinzip. Daher erscheinen z. B. gewisse, von weitem an Böcklins gemalte Poesien erinnernde Darstellungen französischer Kunst, doch so unmöglich und polizeiwidrig, weil sie die mythischen Gestalten, die nur im Traumland möglich sind, in der Umgebung der veristischen und pleinairistischen Wirklichkeit zeigen. Die Aufhebung der unbedingten Naturwahrheit als Schönheitsprinzip erfolgt aber

nicht nur, wenn wir im Märchentraum die Wirklichkeit vergessen oder wenn wir das gesteigerte Ideal des reinen Willens denken. Die naturwidrigen Größenveränderungen mancher Gegenstände auf Bildern, z. B. Verkleinerungen zu fast symbolischer Form — ein bekanntes Beispiel ist der nach naturalistischem Maß unmöglich kleine Kahn, in dem Petrus und Christus auf der Tapete Raphaels zu sehen sind — erfolgt ebenfalls auf Kosten der naturalistischen Wahrheit zu Gunsten der Gesamtkomposition und zwecks Hervorhebung der tieferen Bedeutsamkeit des Vorganges. Überhaupt zeigt der Künstler oft, um diese tiefere, in Gefühlswerten der Dinge liegende Bedeutsamkeit herauszuheben, unbekümmert Situationen, die, nur mit dem Maße des nüchternen Verstandes gemessen, immer das bedenkliche Kopfschütteln und die witzelnde Kritik des Philisters herausfordern werden. Auf einem Bilde sieht man ein junges, schönes nacktes Weib neben einer in dunkle Gewänder gekleideten, am Stabe gebückt gehenden Greisin und einem Windhunde still durch eine weite blumige Landschaft schreitend. Das Bild ist in bewußter künstlerischer Absicht einer Kontrastwirkung der verschiedenen Gestalten gerade so geschaffen. Diesen Absichten würden aber diejenigen stäts verständnislos gegenüberstehen, die ihr Kunsturteil immer nur von logischer Erklärbarkeit und naturalistischer Wahrheit und Wahrscheinlichkeit abhängen lassen.

Herrlichstes der Kunst verdanken wir dieser freien und ungebundenen Phantasie. Indessen auch die Wahrheit des Lebens wird zur ästhetischen Forderung, und wo in naturalistischer Betrachtung diese Blickrichtung nun einmal eingenommen und festgehalten wird, da wollen wir dann auch nicht an unwirkliche Phantasiegebilde glauben und uns Unmögliches und Unmotiviertes vorgaukeln lassen; hier wird dann die naturalistische Wahrheit auch bindendes und undurchbrechbares Gesetz der Schönheit, und selbst bloße sachliche Unkorrektheiten und Verstöße der bildlichen Darstellung: das unrichtig angelegte Zaum- und Sattelzeug, das falsch gegen Wind und Wellen liegende Schiff und Segel, wirken dann störend. Können wir einem auf einem phantastischen Instrumente geigenden Engel die zwar graziöse, aber falsche Fingerstellung der bogenhaltenden Hand wohl nachsehen, so wirkt dieselbe unrichtige Hand- und Bogenhaltung im naturalistischen Bilde eines Geigers erheiternd, ebenso wie die unmögliche Bügel- und Zügelhaltung eines im Bilde dargestellten Reiters oder wie die Ahnungslosigkeit eines Schauspielers, der, in der Rolle eines Malers, ein Ölgemälde mit *einem* Pinsel forsch heruntermalt, ohne doch zu wissen — was schon der alte Grimmelshausen scharfäugig beobachtet hatte — daß zum Malen „eine ganze Hand voll Bensel" gehört.

Diese Widersprüche im Schönen spiegelt selbst die Kunstkritik wider, denn bald heißt es: doch was geht uns die Wirklichkeit an, bald aber werden Verstöße gegen Wahrheit und Lebenswirklichkeit getadelt. —

Die auffallendsten Widersprüche im Schönen entstehen aber durch das verschiedene Verhalten im ästhetischen Vorgang gegenüber dem Sympathischen und Unsympathischen.

Es ist gewiß, daß, wenn im ästhetischen Vorgang die Blickrichtung bald mehr auf das Sympathische, bald mehr auf das Wahre und Charakteristische (das auch das Willenswidrige sein kann) eingestellt erscheint, dies nicht nur von zufälligen einzelnen Anregungen, die dann für die Richtung der Betrachtung bestimmend werden, abhängt, sondern auch oft durch individuelle Geistesanlage oder herrschende Zeittendenzen, von denen der Künstler beeinflußt wird, bedingt ist. Jedenfalls wird da, wo das Prinzip des Realismus und Naturalismus herrschend wird, nicht nur auch das willenswidrige Naturobjekt interessant, sondern auch oft das über die Natur gesteigerte Schönheitsideal tendenziös abgelehnt; ja es wird selbst dem sogenannten „hübschen Motiv" eher ausgewichen, weil sich der Blick vom Charakteristischen und Lebenswirklichen nicht durch den Reiz des Sympathischen ablenken lassen mag. Es herrscht eben auch in der Kunst, wie überall, das Prinzip der Sammlung in einer Richtung und auf einen Punkt, um die geistige Intensität nicht zu schwächen.

Andererseits kann aber auch wieder das Sympathische unter Ausschluß alles Willenswidrigen unerläßliche Bedingung des Schönen werden. Auch das ist psychologisch sehr wohl motivierbar. Zunächst finden wir diesen Ausschluß des Willenswidrigen in aller angewandten nicht abbildlichen Kunst, im edlen Kunstgewerbe, in schöner Architektur, im Ornament, in der Musik. Hier tritt der ästhetische reine Wille am uneingeschränktesten und sichtbarsten hervor. Wenn wir wohl, solange wir in reiner Naturanschauung beharren und das Objekt in seiner charakteristischen Eigenart als gegeben betrachten, unser Auge und Gefühl auch mit großer Leichtigkeit auf das Willenswidrige einstellen können, so ist diese Ungebundenheit und unkritische Objektivität doch überall da unmöglich, wo wir in der Kunst freischöpferisch die Hand ans Werk legen oder von Menschenhand in freier, d. h. vom Naturvorbilde unabhängiger, Kunstgestaltung Geschaffenes betrachten; hier können wir auch nichts gegen die Gesetze unseres eigenen Geistes Verstoßendes gelten lassen. Überall da, wo das Kunstwerk nicht im Zwecke bildlicher Interpretation der Natur geschaffen ist, wo die Natur höchstens motivische Anregungen einer freien Gestaltung (z. B. im stilisierten Blattornament) bietet, überall da, wo wir das geschaffene Menschenwerk als die Tat eines freien, nur den eigenen Impulsen folgenden schöpferischen Gestaltungswillens betrachten müssen, da gelangt auch ein ganz anderer ästhetischer Maßstab zur Anwendung, als er dem Naturgewordenen oder der veristischen Naturdarstellung gegenüber möglich ist; hier, wo die Verantwortung für das Geschaffene nicht der Natur, sondern allein dem Menschen selbst zufällt, hier wird auch der Mensch an seinem eigenen Werk gemessen, hier ist der Zustand unkritisch-kontempla-

tiven Beharrens unmöglich. Mag daher vom naturalistischen Standpunkt „alles schön" sein, mag uns die Kunst in Bild und Wort selbst widriges Menschenwerk in Ernst oder Humor zeigen und schildern, so erfüllt sie damit nur ihre Aufgabe, dem Menschen im vorgehaltenen Spiegel auch sein eigenes wahres Selbst zu zeigen! Aber dennoch wäre es eine sehr falsche Heranziehung der Ästhetik des Häßlichen, anzunehmen, daß das widrige Menschenwerk, gleich dem Naturprodukt, durch sein bloßes Dasein, als „inkarnierte Kausalität", auch ästhetisch sanktioniert sei. Denn es stehen der schönen Gestaltung nur subjektive, niemals aber objektive Hemmungen entgegen: es gibt zur Rechtfertigung häßlichen Menschenwerkes nirgends zwingende, in irgendwelchen Lebensforderungen begründete Bedingungen; es läßt sich jedes den praktischen Notwendigkeiten Dienende ohne höheren Aufwand an Zeit und Geld, ohne anderen Aufwand als den des künstlerischen Willens und der künstlerischen Intelligenz auch schön gestalten. Daher wird jedes häßliche Menschenwerk zum Ausdruck innerer Kulturlosigkeit; dann erscheint vor der ästhetischen Beurteilung das den Forderungen unserer Subjektivität Widersprechende: das Unzulängliche, Dürftige, Ärmliche, Kümmerliche, das Vernunft- und Sinnwidrige, das Gesinnungslose, Plumpe und Protzige, alles, was uns im Lichte litterarischer Glossierung und im satirischen Bilde wohl ästhetisch interessieren kann, in gegenständlicher Wirklichkeit, als Tat des Menschen hingestellt, von quälender, gemeiner Häßlichkeit und wird vom ästhetischen reinen Willen unbedingt abgelehnt, es ist hier erst recht nicht — auch in geringster Dosis nicht — als „Folie des Schönen" erlaubt, so wenig wie etwa ein bißchen Schmutz um der höheren Schätzung der Reinlichkeit willen statthaft wäre.

Selbst im naturalistischen Bild tritt der ästhetische reine Wille sichtbar hervor, sobald der Ausdruck des Objektes vollzogen ist. Er läßt das Objekt sich wohl frei aussprechen; soweit aber das Werk Erzeugnis freier Gestaltung ist: in der Anlage des Ganzen, in der Verteilung der Massen, der Zusammenstimmung der Farben usw., duldet er nichts Widriges, Störendes; ja er zwingt das Objekt, ohne doch seinen Ausdruck zu verkümmern, im strengen Rahmen des Kunstwerkes und in der Geschlossenheit der wohl abgewogenen Komposition unter das souveräne Gesetz des menschlichen Geistes.

Aber nicht nur in der Strenge des künstlerischen Stils offenbart sich dieser sein eigenes Gesetz als Schönheitsnorm aufstellende ästhetische reine Wille; er bestimmt auch oft der Natur gegenüber den Gesichtspunkt der Beurteilung. Überall da, wo wir infolge irgend welcher Anregungen, die unserem Denken die Richtung geben, das Objekt mit der Willensnorm vergleichen, wo wir im allgemeinen Begriff des Objektes (z. B. einer Braut) die Vorstellung des Sympathischen notwendig denken und erwarten, da wird uns von den beiden möglichen Gesichtspunkten der ästhetischen Betrachtung — dem bloß auf das Charakteristische gerichteten und dem kritischen — jener

abgeschnitten, oder es bestimmt doch der letztere zunächst und lebhafter das ästhetische Urteil. Dem Zeugen einer Trauhandlung ist es wirklich nicht zu verdenken, wenn er, mit dem Bilde einer jugendlich schönen Braut in Gedanken, ästhetischen Protest einlegt, wenn ihm statt der erwarteten Holden eine gealterte rotnasige Repräsentantin des Begriffs „Braut" entgegentritt. Wenn wir die schwielige, plumpe Faust des Arbeiters, seine vom Staub und Schmutz des Gewerbes befleckte Kleidung als charakteristische Selbstverständlichkeit ästhetisch gelten lassen, so lehnen wir Ähnliches beim bourgois als häßlich ab. Der Arbeiter ist, wie er ist, Natur; vom bourgois verlangen wir Kultur; die ästhetischen Gesichtspunkte sind hierdurch andere. Die erweckte Empfindung ist aber keineswegs ein bloßes intellektuelles Mißvergnügen darüber, daß die Sache logisch nicht stimmt, daß das Objekt seiner „Idee" widerspricht. Denn wenn allerdings im künstlerischen Bilde alles falsch Dargestellte, alles übertrieben Satanische wie das rosenrot Gefärbte als unwahr abgelehnt wird, so erhebt sich doch auch der Protest des reinen ästhetischen Willens gegen das Widrige, gegen das Magere, wenn wir die Fülle, gegen das Schwächliche, wenn wir die Kraft, gegen den Schmutz, wenn wir die Reinheit als im Wesen und Charakter des Objektes bedingt zu denken gezwungen sind. Es folgt dann, dem eingenommenen Gesichtspunkte gemäß, alsbald die entsprechende Gefühlsreaktion, und das Subjekt beharrt hier auch im ästhetischen Vorgang mit seinem Willen und legt die Maßstäbe seines sinnlichen, ethischen, vernünftigen Wollens an. Der spielende Wechsel der Gesichtspunkte, der es uns in der ästhetischen Betrachtung ermöglicht, auch das Unsympathische mit Interesse zu betrachten, ist dann, wie im Kunstschaffen, so auch dem Naturobjekt gegenüber oft ausgeschlossen. Der wunderbaren Elastizität des ästhetischen Gefühls, das im Augenblick vom Schmerz zum Lachen, vom Entsetzen zum Entzücken springt, das eben in dieser leichten Beweglichkeit dem erschöpfenden Erfassen und Verstehen des Wesens der Dinge dient, sind dann doch gewisse Grenzen gezogen. Eine Hille Bobbe, die aus naturalistischem Gesichtspunkte betrachtet, wohl Gegenstand eines satirischen Meisterwerkes der Bildkunst sein kann, bleibt doch eine scheußliche Hexe im Vergleich zum Ideal. Krokodil und Pavian, die im Lichte eines stimmungsbeseelten Naturalismus um so schöner sind, je grotesker sie die Merkmale ihrer Art zeigen, bleiben doch die häßlichsten Geschöpfe der Natur vor der ästhetischen Willenskritik. Es ist aber sehr bequem, diese ästhetische Willenskritik, wie es so oft geschieht, als bloße außerästhetische Sinnlichkeit anzuschwärzen, weil sie in das konstruierte Einheitsschema nicht passen will. Auf diesen Standpunkt stellte sich einst jener Maler, der an einen anderen, in der Darstellung weiblicher Schönheit seine Aufgabe suchenden Künstler die mißbilligende Frage richtete, ob er denn auch einen Unterschied zwischen einem männlichen und einem weiblichen Krokodil mache? Der auf der Hand liegende Sophismus dieser Frage kennzeichnet nur wieder jenen einseitigen

Standpunkt eines Naturalismus, der kein anderes Prinzip der ästhetischen Bewertung und Schönheit kennt als das der Wahrheit und Lebenswirklichkeit. Weil aber dem Menschen allerdings die Ideale des Krokodils gleichgültig bleiben müssen, deshalb verlieren die Ideale des menschlichen Willens doch nicht ihre beherrschende Macht auch in der geistigen Sphäre der ästhetischen Vorstellung und der Kunst. Es beweist in dieser Frage gar nichts, daß der Durchschnittsmensch sein Schönheitsurteil eigensinnig aus dem Gesichtspunkte der Willenskritik fällt, und daß er Krokodil und Pavian. „einfach gräßlich" oder höchstens „ulkig" findet, ohne sich durch den ernsten Sinn der Schöpfungsgedanken dieser Tierwesen weiter erregen zu lassen. Seine konventionell festgelegten Schönheitsbegriffe bleiben die Rose, das Pferd, der Schmetterling, die Schwalbe usw. Aber das beweist wohl, daß ihm, aus psychologisch wohl erklärlichen Gründen die ästhetische Willenskritik näher liegt als jene freiere Objektivität, die sich vornehmlich als ein Merkmal künstlerischen Geistes findet. Weil aber seine geistige Organisation minder differenziert, sein Urteil einfältiger und einseitiger als beim Künstler ist, deshalb bleibt seine Kritik doch eine ästhetische, d. h. den Willenswert objektiv, als reinen Wesensausdruck des Objektes ins Auge fassende. Es ist hier daran zu erinnern, daß die Ästhetik in erster Linie Psychologie ist, die die Natur der Seelenvorgänge zu erklären und die allgemeinen psychischen Grundbedingungen eines ästhetischen Urteils im Unterschied vom reinen Verstandesurteil und vom bloßen Ichgefühl festzustellen hat. Sie muß auch die plattesten Urteile noch als ästhetische anerkennen, sofern sie aus dem Grunde jener psychischen Bedingungen gefällt sind. Ja, es darf hier nicht einmal behauptet werden, daß der eine oder der andere ästhetische Gesichtspunkt der unbedingt höhere sei. Denn auch die nur das Sympathische goutierende ästhetische Auffassung erfolgt doch — trotz allem — aus einem Gesichtspunkte, der auch in höchster Kunst Geltung gewinnen kann. Der grauen Theorie läuft hier oft ein quid pro quo unter, weil sie verkennt, daß, so verschieden auch sonst die geistigen und seelischen Vorgänge bei der ästhetischen und bei der nichtästhetischen Betrachtung sein mögen, sich dennoch primäres und ästhetisches Wollen in demselben Ziel zusammenfinden müssen, da ja das ästhetische Erfassen nur die geistig freie Bestätigung des primären Willensideals ist. Dieses blut- und lebenerfüllte Ideal des menschlichen Willens kann daher auch nicht von der Schwelle des Tempels der Schönheit verwiesen werden, in welchem angeblich nur die abstrakte „Idee" in seelenloser Kälte oder der dürre „gelungene Ausdruck" thronen.

Die harmonische Einigung der verschiedenen Schönheitswerte.

Alle so verschiedenartigen und selbst gegensätzlichen Schönheitsgründe fügen sich im vollkommen Schönen zu harmonischer Einigung, eben indem

jedes Einzelne zu seinem Rechte gelangt, und hierdurch jeder Übertreibung und dem einseitigen Vorherrschen anderer Elemente vorgebeugt wird. Die Wahrheit der Farbe im künstlerischen Bilde eint sich mit der sinnlichen Schönheit. Das verblichene Blau des Kittels eines Fuhrmanns stimmt harmonisch mit anderen Farben, etwa mit der goldfarbenen Strohladung seines Wagens, zusammen. Die naturwahre Darstellung der Dinge verbindet sich mit Schönheit der Linien. Jeder Künstler hat die Erfahrung gemacht, daß Darstellungen im Bilde, z. B. die Konturen von Wolken, auch wenn sie naturalistisch wohl gelungen erscheinen, doch so lange störend wirken, solange sie sich nicht dem schönen Rhythmus des Ganzen einfügen. Das Bild kommt oft erst zur Ruhe, wenn diese Stelle entschlossen weggelöscht ist. Gerade ein extremer Naturalist hat das Wort gesprochen: „Beim ersten Strich bin ich frei, beim zweiten gebunden durch den ersten." Dies Wort aber ist nur die Anerkennung der Wahrheit, daß der Ausdruck des Naturssinnes nur im Rahmen der (gewöhnlich sehr nichtssagend als „Form" bezeichneten) Stilgesetze, d. h. der Gesetze des menschlichen Geistes, erfolgen kann, und daß neben der Darstellung des seelischen Gehaltes auch der harmonische Zusammenschluß aller Teile, die Raumlösung wie die harmonische Gesamtfarbe Bedingung jeder Kunstdarstellung bleiben. Adolph Menzel zeigt in einer Vignette mit der Unterschrift „hic rhodus" den mißvergnügten Genius der Kunst im streng abgezirkelten Raum. —

Wie das Wahrheitsempfinden der zügellosen Phantasie die Grenzen zieht und das falsch übersteigerte und übertriebene und die geschminkte Lüge im Kunstwerk nicht duldet, so sind auch andererseits dem Wahrheitsfanatismus und der Darstellung des Allzuwidrigen, Grausigen, Ekelhaften die Grenzen gezogen. Allerdings sind diese Grenzen individuell sehr verschieden weit: bald finden wir eine Nervenschwäche, die schon vor jedem geringsten Widrigen zusammenklappt, bald eine kühle Seelenruhe, die noch Bilder (z. B. mancher alten Meister) zu genießen vermag, auf denen die Foltern, das Braten der Heiligen auf dem Rost, das mit Kunst und Geschick vollführte Aufspulen der Eingeweide der Gemarterten dargestellt sind. —

Auch Moral und Sittlichkeit sind *Endgesetz der Schönheit und der Kunst*. Wenn der litterarische Kunstschwätzer behauptet: „In der Kunst pfeifen wir auf Moral und Sittlichkeit", so übersieht er nur, daß die Kunst als Bild der Natur und des Lebens wohl das Unmoralische und Sittenlose als Wahrheitsausdruck und nicht zu übersehende Lebenstatsachen zeigen darf, daß aber jedes Kunstwerk, das eine unmoralische und unsittliche Gesinnung erkennen läßt und dessen Schilderungen und Darstellungen ihren Grund in einer Lust am Unsittlichen und Unmoralischen finden, jeden anständigen Menschen anwidern muß. Es trifft schon zu, was Schumann sagt: „Die Gesetze der Moral sind auch die der Kunst." Die Kunst soll nicht Moral predigen, das ist nicht ihre Aufgabe. Aber wie soll sich ein logisch denkender

Mensch vorstellen, daß es einem Künstler erlaubt sein dürfte, in seinem Werk den Geist der Unsittlichkeit und Unmoral zu offenbaren? Und wie könnte ein sittlicher Mensch unsittlich und unmoralisch Gedachtes im Kunstwerk protestlos hinnehmen?

Richard Wagner: „Das Volk ist der Inbegriff aller derjenigen, welche eine gemeinschaftliche Not empfinden".

Von Johannes Fritz Lothar Sturm.

„Kann denn, ehe ein Land die Wehen kriegt, ein Volk geboren werden?"
Wilhelm Raabe.

Richard Wagner hat die romantische Stoff- und Gedankenwelt wiedererweckt; denn durch ihn erst wurde die deutsche Sage wieder im Allgemeinbewußtsein unseres Volkes lebendig. Wir wissen, warum Wagner nach den deutschen Sagenstoffen griff. Dies hatte seine Gründe einmal in seinem romantischen Wesen — ist doch die Romantik in den Tiefen des deutschen Volksgeistes verwurzelt — zum anderen lebte Wagner in einer Zeit, in welcher die Sehnsucht des deutschen Volkes nach staatlicher Einheit immer stärker und drängender wurde und schließlich ihre Erfüllung fand. Daß das Bayreuther Festspielhaus nur wenige Jahre nach der Reichsgründung geweiht wurde, ist sicherlich kein Zufall. Es bestehen vielmehr innere Zusammenhänge zwischen Wagners Schaffen und den Geschicken seines Volkes. Wesen und Zukunft des deutschen Volkes war der letzte und höchste Gegenstand seines Denkens und Dichtens. Was aber verstand eigentlich der Bayreuther Meister unter „Volk"?

Richard Wagner faßte den Begriff „Volk" in dem Sinne „der unvergleichlichen Produktivität der vorgeschichtlichen Urgemeinschaft auf" (III, 5). Urgemeinschaft kann dabei doch wohl nur bedeuten, daß „Volk" im letzten gekennzeichnet wird durch das gleiche Blut, das in allen seinen Gliedern pulsiert. Schon von Anbeginn der Geschichte als Überlieferung allen Geschehens an sehen wir, wie die verschiedenen Rassen sich zu vermischen beginnen, wenn auch noch in bescheidensten Grenzen. Urgemeinschaft sagt aber noch etwas anderes: Denn welches ist der Ausgangspunkt eines Volkes? Ohne Zweifel ein kleinster Kreis, ein Kreis, den das rote Band des Blutes umschlingt. Und dieses ist eben die „vorgeschichtliche Urgemeinschaft". Vorgeschichtlich heißt sie, weil diese innere Gemeinschaft sich noch keine sichtbare Gestalt gegeben hat, weil sie vorerst bloß Volk, noch nicht Staat ist. Aber erst als Staatsvolk tritt ein Volk in die Geschichte ein. Der Staat als die mehr äußere Gemeinschaftlichkeit aber ist nur eine Folge der inneren; denn ohne innere Zusammengehörigkeit ist eine äußere un-

möglich. Weil nun ein Volk als Ganzes immer Individuum ist, also einmalig in seiner Art, so ist seine Produktivität, als Folge seiner Blutzusammensetzung, unvergleichlich! Jedes Individuum steht für sich und hat sein Maß in sich. Vergleiche als Werturteile sind sinnlos. Sind aber Völker Individuen, so sind sie als solche noch nicht erfaßt, wenn man sie auf die Urgemeinschaft zurückführt. Was gestaltet sie zu Individualitäten? Wagner erkannte bald, daß er eine neue Definition suchen müsse, die seinen neuen Einsichten genügte. War für ihn von jeher das Volk der Inbegriff „aller der einzelnen gewesen, welche ein Gemeinsames ausmachten", die Familie und die Geschlechter, dann die durch Sprachgleichheit vereinigten Geschlechter als Nation, so sah er jetzt, daß sich der Begriff des Volkes erweitert, damit aber auch verflüchtigt hatte, daß man mit dem Worte „entweder den Menschen überhaupt" meinte oder damit, „nach willkürlicher, politischer Annahme, einen gewissen, gewöhnlich den nichtbesitzenden Teil der Staatsbürgerschaft" begreifen wollte. Dies war nach Wagners Meinung einmal eine praktische Folge aus der Tatsache der römischen Weltherrschaft, die ja die Nationen verschlungen hatte, zum anderen eine theoretische Folge des Christentums, „welches nur noch den Menschen, d. h. den christlichen, nicht nationalen Menschen", gelten ließ. Also hatte das Wort „Volk" neben jener ersten „frivolen" auch eine unverwischbare „moralische" Bedeutung erhalten. Dieser letzteren wegen geschieht es, daß in bewegungsvollen Zeiten sich alle zum Volke rechnen, daß jeder vorgibt, für das Wohl seines Volkes besorgt zu sein.

Aus diesen Gedankengängen heraus kam Wagner zu seiner endgültigen und tiefen Auffassung des Volkes: „Das Volk ist der Inbegriff aller derjenigen, welche eine gemeinschaftliche Not empfinden." (III-.48.) Natürliche Selbstzucht und Liebe: das sind — nach Wagners philosophischen Ideen — die beiden großen Gesetze, die den menschlichen Willen regieren. Sie sind auch die einzigen, die zu Recht bestehen. Der Meister meint, daß alle von Menschen geschaffenen Gesetze, mögen sie auch für heilig gelten, keinen absoluten Wert haben. Das gilt z. B. vom Gesetz der Ehe, das ja die Grundlage der Familie ist, oder vom Gesetz des Eigentums, das die bürgerliche Gesellschaft begründet. Es gilt überhaupt von allen „Konventionen und Verträgen", von allem, was Wagner das „Monumentale" nennt. (IV, 231 ff.) Alle diese Vorschriften und Verbote haben minderen Wert gegenüber dem großen Gesetz des Instinktes und der Notwendigkeit. Wagner meint, daß die Weltgeschichte angefüllt ist vom ewigen Konflikt des natürlichen Instinktes mit den überkommenen Gesetzen: den Monumentalen, und er glaubt feststellen zu können, daß immer in der Geschichte der Instinkt gegen die Gesetze recht behalten hat. Lehnt sich doch zunächst das Individuum vermittels seines Instinktes und kraft einer unbezwinglichen „Not" gegen die Gesellschaft und ihre Tradition auf. Zunächst aber teilt sich sein noch vereinzelter Wille nach

und nach den Nächsten mit, eben weil er nicht willkürlich, sondern von der Notwendigkeit diktiert ist. Also wird das, was anfangs nur einem einzelnen „Not" war, Not für viele. So wird die Not schließlich von der großen, breiten Masse der einfachen, instinktiven Seelen empfunden, von allen denen, die sich in ihrem Handeln nicht an die egoistischen, willkürlichen Vorschriften des menschlichen Verstandes halten, sondern die „Natur" in sich sprechen lassen; kurzum: die Not wird empfunden vom „Volk".

Ist nun dieses Empfinden der Not im Volke wach geworden, so hat es vielleicht doch noch nicht alle Glieder erfaßt. Es muß noch der Widerstand derer überwunden werden, die am Willen des Volkes nicht teilhaben, der „Egoisten", deren natürlicher Instinkt durch „künstliche Bedürfnisse", durch nimmersatte Luxusbedürfnisse erstickt worden ist, welche aber nicht das „Elementare und Unwiderstehliche der natürlichen Bedürfnisse" haben. Der allein auf die Not gegründete Volksinstinkt ist wahr und daher notwendig siegreich. Es gibt überhaupt nach Wagners Anschauung kein anderes Gesetz für den Menschen als das der Notwendgikeit. Durch den Triumph des Volkes hat auch der Einzelmensch, der ja erst den Anstoß zu dieser Entwicklung gab, sein wahres Bedürfnis befriedigt. Er findet sein Sonderglück im Allgemeinglück der Gesellschaft. Zu einem Volke gehören daher alle diejenigen, welche die „Stillung ihrer Not nur in der Stillung einer gemeinsamen Not", in der „Notwende" des Volkes, verhoffen dürfen und demnach ihre gesamte Lebenskraft auf die Behebung ihrer als gemeinsam erkannten Not verwenden; — denn nur eine Not, die zum äußersten treibt, ist wahre Not. Einzig diese Not ist aber die Kraft des wahren Bedürfnisses; einzig ein gemeinsames Bedürfnis ist wahres Bedürfnis. Nur wer ein wahres Bedürfnis empfindet, hat aber ein Recht auf dessen Befriedigung; und lediglich die Befriedigung eines wahren Bedürfnisses ist Notwendigkeit. „Nur das Volk handelt nach Notwendigkeit, daher unwiderstehlich, siegreich und einzig wahr." (III, 48.) Nicht zum Volke gehörig, vielmehr seine Feinde, sind daher diejenigen, welche keine Not empfinden, deren Lebenstrieb also in einem Bedürfnisse besteht, das sich niemals bis zur Kraft der Not zu steigern vermag", welches somit eingebildet und unwahr, selbstsüchtig und in einem gemeinsamen Bedürfnisse daher nicht nur nicht enthalten ist, sondern als bloßes Bedürfnis der Erhaltung des Überflusses — als welches ein Bedürfnis ohne Kraft der Not einzig gedacht werden kann — dem gemeinsamen Bedürfnis geradezu entgegensteht." (III, 48.) Wo keine Not herrscht, da ist kein wahres Bedürfnis; wo kein wahres Bedürfnis vorliegt, da gestaltet sich keine notwendige Tat; wo sich keine notwendige Tat findet, da dominiert Willkür. Willkür aber ist der Boden jeglichen Lasters, jeglichen Verbrechens gegen die Natur. Das eingebildete, unwahre Bedürfnis, das seine Befriedigung findet in einem auf Kosten der Entbehrung des Notwendigen erzeugten herzlosen, unersättlichen und egoistischen Luxus, kann sich

nur durch Zurückdrängung und Versagung, Verwehrung und Verneinung der Befriedigung des wahren Bedürfnisses befriedigen. Einzig und allein die Not kann die Hölle des Luxus endigen. Und sie allein läßt uns inne werden, daß wir ein Volk sind, und sie macht uns dadurch erst zum Volke.

Die Richtigkeit der Wagnerschen Wesensbestimmung des Volkes wird illustriert durch die großen Beispiele der Geschichte. Wann wurden die Hellenen, eine Vielzahl bluts- und geistesverwandter Stämme, zum Volke? In der Hoch-Zeit der Perserkriege, in der gemeinsamen Abwehr des Barbareneinfalls, in dem Erlebnis ihrer gemeinsamen Not, in der gemeinsamen Tat der Notwende. Die Hunnen traten in die Geschichte ein, als das gemeinsam empfundene Bedürfnis neuer Weideplätze und Jagdgebiete sie zusammenscharte und durch die Steppen Südrußlands westwärts trieb. Die Stämme der Franken und Sachsen, der Bayern und Schwaben begannen ein Volk zu werden, als die Drangsale der Ungarneinfälle von ihnen als gemeinsame Not erfahren wurden und sie veranlaßten, sich unter die Führung eines starken Herrschers zu stellen — Otto des Großen — um die Not zu wenden. Die Napoleonische Schmach der Jahre von 1806 bis 1813 führte das zerstückelte deutsche Volk allmählich wieder zur gemeinsamen Frontstellung gegen den Eroberer, in der sich die Deutschen wieder als „Nation" fühlen lernten. Als 1914 der Weltkrieg ausbrach, verschwanden der innere Hader und Streit. Alle Deutschen standen Schulter an Schulter. Jede soziale Splitterung war vergessen. Jedwedes Einzelbedürfnis, sei es geboren worden aus einer besonderen sozialen Lage oder aus den Sonderwünschen der Individualitäten, ward vergessen unter dem Bewußtsein einer gemeinsamen Not: des drohenden Verlustes von Haus und Herd, Heimat und Kultur. Und sind nicht unsere linksrheinischen Brüder mit einem Schlage durch die gemeinsame Not der Besatzung sich ihres Deutschtums erst bewußt geworden, was eine jahrzehntelange Politik des Friedens nicht zu erreichen vermocht hatte? Haben jemals die Auslandsdeutschen mehr von sich hören lassen als jetzt, wo sie als Angehörige eines am Boden liegenden Volkes mißachtet und geknechtet werden? Ist nicht der durchschlagendste Beweis für die Richtigkeit der Wagnerschen Definition das „Volk ohne Vaterland", das Judentum? Die gemeinsame Not, vernichtet zu werden, hat dieses Volk stark und unsterblich gemacht. Zielbewußt und deshalb siegreich kämpft es seit Jahrhunderten schon einen heimlichen, unsichtbaren Kampf um seines „Auserwähltseins" willen.

Haben wir nun Wagners Volksbegriff aus sich selbst heraus für richtig befunden und an der Geschichte geprüft, so soll ein Versuch, ihn mit den Begriffen anderer Denker zu vergleichen, seine Wahrheit noch unterstreichen.

Bei Herder lesen wir, daß in jedem Volke eine lebendige, organische, genetische Kraft, die Mutter aller Bildungen auf der Erde, herrscht, eine „Lebenskraft", die in allem Lebendigen wirkt und für jedes Volk sein un-

veränderlicher, eingeborener „Genius" ist („Ideen"). Mag es hier für den ersten Augenblick scheinen, als habe diese Definition keine Berührung mit der Wagnerschen, nach einigem Überlegen findet sie sich doch. Wenn Herder von einer „genetischen Kraft" spricht, welche ein Volk ausmacht, so ist das dasselbe, wie wenn Wagner von der „unvergleichlichen Produktivität vorgeschichtlicher Menschen" spricht, welche etwas „Gemeinsames" hatten. Dieses Gemeinsame liegt sowohl im Innern — als „eingeborener Genius" — als auch im Äußern, jedenfalls in Lebensbedingungen, welche auch Montesquieu für das Wesentlichste hält. Er definiert in seinem „L'Esprit des Lois" Volk folgendermaßen: „Plusieurs choses gouvernent les hommes: le climat, la réligion, les lois, les choses, les maximes, le gouvernement, les exemples des choses passées, les moeurs, les manières; d'où il se forma un esprit général qui en résulte". Völlig deckt sich mit Wagners Volkserklärung die des österreichischen Diplomaten Adam Müller, der sagt: „Denn wie der Mensch unter Leiden und Unglück sein Herz kennen lernt, so lernen unter Kalamitäten, Bewegungen und Stürmen allerart die Völker sich selbst kennen und achten. Das Glück verzieht, verwöhnt, schläfert ein und isoliert die Menschen wie die Völker, da hingegen das Unglück wach erhält, reizt, bindet, erhebt." Auch Hegel steht nicht abseits; denn er setzt wie Herder etwas gemeinsames Geistiges als Bindeglied zum Volke. Und Fichte, der seine Definition in das Metaphysische erhebt, sagt: „Dies ist in höherer, vom Standpunkte der Ansicht einer geistigen Welt überhaupt genommener Bedeutung des Wortes, ein Volk: das Ganze der in Gesellschaft miteinander fortlebenden und sich aus sich selbst immerfort natürlich und geistig erzeugenden Menschen, das insgesamt unter einem gewissen besonderen Gesetze der Entwicklung des Göttlichen aus ihm steht. Die Gemeinsamkeit dieses besonderen Gesetzes ist es, was in der ewigen Welt, und eben darum auch in der zeitlichen, diese Menge zu einem natürlichen und von sich selbst durchdrungenen Ganzen verbindet . . . Jenes Gesetz bestimmt durchaus und vollendet das, was man den Nationalcharakter eines Volkes genannt hat; jenes Gesetz der Entwicklung des Ursprünglichen und Göttlichen . . . Der Glaube des edlen Menschen an die ewige Fortdauer seiner Wirksamkeit auch auf dieser Erde gründet sich demnach auf die Hoffnung der ewigen Fortdauer des Volkes, aus dem er selber sich entwickelt hat, und der Eigentümlichkeit desselben, nach jenem verborgenen Gesetze; ohne Einmischung und Verderbung durch irgendein Fremdes und in das Ganze dieser Gesetzgebung nicht Gehöriges" . . .; denn „was könnte es nun sein, daß dieser Aufforderung und diesem Glauben des Edlen an die Ewigkeit und Unvergänglichkeit seines Werkes die Gewähr zu leisten vermöchte? Offenbar nur eine Ordnung der Dinge, die (der Mensch) für selbst ewig und für fähig, Ewiges in sich aufzunehmen, anerkennen möchte. Eine solche Ordnung ist aber die, freilich in keinem Begriffe zu erfassende, aber dennoch wahrhaft vorhandene, be-

sondere geistige Natur der menschlichen Umgebung, aus welcher er selbst mit allem seinem Denken und Tun und mit seinem Glauben an die Ewigkeit desselben hervorgegangen ist, das Volk, von welchem er abstammt und unter welchem er gebildet wurde, und zu dem, was er jetzt ist, heraufwuchs . . ." Diese Worte des Redners an die deutsche Nation sind ja nur ein anderes Kleid für Wagners Gedanken. Fichte spricht von „jenem verborgenen besonderen Gesetze der Entwicklung", das die Grundlage eines Volkes ist. Wäre dies etwas anderes als das, was Herder den „Genius" und Wagner das „Gemeinsame" nennt?

Bilden alle Lebensäußerungen einer Gesamtheit eine künstlerische Einheit, so ist das Kultur. Aber nur ein Volk hat Kultur, sagt Nietzsche. Handelt nicht schon der junge Wagner im Sinne dieses Wortes, wenn er um einer wahren Kultur willen auf den Barrikaden gegen eine seinem Kultursinn widersprechende Zeit kämpft? — Und um noch einen Denker der Gegenwart zu nennen: Hans Freyer ist einer Meinung mit Fichte und somit auch mit Wagner. Für Freyer ist nämlich das Volk „ein Gebilde mit ewigem Sinn". Auch der Kulturphilosoph Ernst Krieck faßt in seinem Buche: „Der Staat des deutschen Menschen" alle die erwähnten Definitionen von Volk zusammen. Für ihn ist Volk „nicht eine Summe, nicht ein mechanisches Gefüge von in sich selbständigen und fertigen Einzelmenschen, sondern es ist zur überpersönlichen Einheit, zur überindividuellen Wirklichkeit gebunden durch die gemeinsamen Lebensbedingungen, durch Gemeinsamkeit der Abstammung und der Schicksale, der Lebensordnungen, der Sprache, der geistigen Inhalte, der Werte und Ziele, des gemeinsamen Bewußtseins und Wollens." — So steht Wagner in seiner Auffassung nicht allein. Andere Denker haben verwandte Anschauungen ausgesprochen. Vielleicht haben sie ein genaueres Bild vom Wesen des Volkes gehabt, während Wagner nur einen Zug heraushebt. Aber dieser Zug ist ohne Zweifel wesentlich, und die Formulierung, die Wagner seiner Einsicht gegeben hat, ist in ihrer Zuspitzung sehr eindringlich.

Wir haben beim Erklingen des Wortes „Volk" immer auch an dessen äußere, sichtbare Form, an den „Staat" denken müssen. Anscheinend besteht zwischen Volk und Staat eine notwendige Beziehung. Darum ist es wohl angebracht, einmal das Verhältnis von Volk und Staat wenigstens nur kurz und in Beziehung auf Richard Wagner zu streifen. Vorerst muß hierfür das Wesen des Staates klargestellt werden.

Unbedingt recht müssen wir Herder geben, wenn er meint, daß das der natürliche Staat ist, in dem ein Volk mit Nationalcharakter lebt. Hegel nennt „Staat" das geistige Individuum, das Volk, insofern, als es in sich gegliedert, ein organisches Ganze ist." In dem Dasein eines Volkes ist der substantielle Zweck, ein Staat zu sein und als solcher sich zu erhalten; ein Volk ohne Staatsbildung (eine Nation als solche) hat eigentlich keine Geschichte". . In seiner Schrift über „Die Verfassung Deutschlands" schreibt er:

„Eine Menschenmenge kann sich nur dann einen Staat nennen, wenn sie zur gemeinschaftlichen Verteidigung der Gesamtheit ihres Eigentums verbunden ist. Es versteht sich hierbei eigentlich von selbst, aber es ist nötig, angemerkt zu werden, daß diese Verbindung nicht bloß die Absicht hat, sich zu verteidigen, sondern daß sie, die Macht und das Gelingen mag sein, welches es will, durch wirkliches Wehren sich verteidigt." Diese Worte Hegels sind ja nur eine Folgerung aus dem was Wagner ausdrückt als: „Anwendung der gesamten Lebenskraft auf die Stillung der gemeinsamen Not". Ist doch die Wagnersche Staatsauffassung ebenfalls auf „Notwendigkeit" gegründet. Für Wagner nämlich besteht das Wesen des Staates in einem Bedürfnisse „als Notwendigkeit des Übereinkommens des in unzählige, blind begehrende Individuen geteilten menschlichen Willens zu erträglichem Auskommen mit sich selber." Der Staat ist für den Meister ein Vertrag, durch welchen die einzelnen vermöge einiger gegenseitiger Beschränkung sich vor gegenseitiger Gewalt zu schützen suchen. Wie in der Naturreligion den Göttern ein Teil der Feldfrucht oder auch der Jagdbeute geopfert wurde, um dadurch ein Recht auf den Genuß des übrigen zu erhalten, so opferte — nach Wagner — der einzelne so viel von seinem Egoismus, als nötig erschien, um „die Befriedigung des großen Restes zu sichern." Es versteht sich, daß jeder einzelne gegen das kleinstmögliche Opfer die größtmögliche Zusicherung zu erhalten sucht. (VIII, 9.) Die gleiche ist die Schillersche Staatsauffassung. Schiller kennt lediglich den „Notstaat". Richtete doch die Not den Staat nach bloßen Naturgesetzen ein, ehe der Mensch es nach Vernunftgesetzen konnte.

Wir erkennen, daß Volk und Staat aufs engste mit einander verknüpft sind. Das, was beide verbindet, ist die Vaterlandsliebe. Nach Fichte aber liegt Vaterland, als Gefäß des Volkes, in „dieser Bedeutung als Träger und Unterpfand der irdischen Ewigkeit, und als dasjenige, was hienieden ewig sein kann", weit über den Staat hinaus. Der Staat ist für Fichte ein bloßes „Regiment des im gewöhnlichen, friedlichen Gange fortschreitenden menschlichen Lebens"; er ist „nichts Ernstes und für sich selbst Seiendes, sondern bloß das Mittel für den höheren Zweck der ewig gleichmäßig fortgehenden Ausbildung des rein Menschlichen in der Nation, im Volk". Die Ausbildung des rein Menschlichen in der Nation, im Volk, ist aber Kultur. Diese gedeiht jedoch nur in der Ruhe friedlicher Zeiten, die nur der Staat einem Volke gewähren kann. — Deckt sich die Anschauung des gereiften Wagner völlig mit der Hegels, der glaubt, daß der Staat unbedingt nötig sei für ein Volk, da in ihm, dieser „Selbstzucht des Volkes", das Volk die in seinem Volkstum gegebene Eigenart und Anlage erst aus sich heraus entwickeln kann, sodaß durch ihn erst Verwirklichung und Kultur überhaupt möglich ist, so glaubte noch der „Stürmer und Dränger" Wagner, der Staat sei eine Einrichtung zum Schutze selbstsüchtiger Menschen. Für ihn galt der Staat als egoistisch, weil die Furcht ihn errichtet habe, die Furcht vor dem Verluste des Eigen-

tums. Hingegen wird der Staat z. B. von Ernst Krieck bejaht. „Der Staat ist als organisches System im Volksorganismus lebensnotwendig: in ihm kommt der völkische Wille zur Gestalt, zum handlungsfähigen Organ." Das ist aber wohl das Gleiche, wie wenn R. Wagner in seiner Abhandlung „Was ist deutsch?" schreibt, daß der Volksgeist dem Staatswesen die vollentsprechende Grundlage geben muß, so daß er frei und selbstbewußt sich aller Welt kundgeben kann. Das heißt aber, die beste und einzig dauerhafte Staatsverfassung begründen (X, 124). Und wenn Hegel meint, daß ein Volk sich zum Staat bildet, indem sich der Geist in ihm verwirklicht, und es erst wirklich Volk wird, indem es sein bloßes natürliches Dasein zum geistigen emporarbeitet, so ist es das Gleiche, was wir von Wagner soeben hörten und was Krieck in das Folgende zusammenfaßt: „Volk und Staat sind einander nicht gleichzusetzen, aber ein Volkstum, das nicht im eigenen Staat zum Willensausdruck und zur Handlungsfähigkeit kommt, ein Volk, das nicht Staatsvolk ist, bleibt unvollendet, unfrei, bloß Vorstufe und Material der Volkheit. — Als Organ des Volkswillens ist der Staat das männliche unter den Elementen des öffentlichen Lebens, wie der Verstand das männliche unter den Seelenvermögen . . . Indem der Staat die Vielheit der Einzelwillen zum völkischen Gesamtwillen formt und bindet, ist sein Wesensmerkmal die Macht. Staatliche Einheit ist der Gradmesser für die Macht eines Volkes, Ausdruck dafür, daß der völkische Gesamtwille in jedem Einzelwillen lebendig und jeder Einzelwille im Gesamtwillen aufgegangen ist. Damit aber ist der Staat und seine Macht im Innern seiner Staatsbürger verwurzelt und begründet. Staatlich geformte Macht ist das Element, in dem das Staatsvolk sich entfaltet und zu seiner Vollendung kommt. Staatsmacht ist Verwirklichung der Idee; sie sichert einem Volk die Freiheit und Unabhängigkeit, den Lebensraum und das Wachstum, die gesetzliche Ordnung, die Wohlfahrt, die Bildung und die Kultur." („Der Staat des deutschen Menschen".)

So sehen wir, daß Volk und Staat untrennbar mit einander verbunden sein müssen; beide bedingen einander. Das, was beide verbindet, ist die Vaterlandsliebe. Der Staat will gewisses Recht und innerlichen Frieden, sowie, daß jeder durch Fleiß die Möglichkeit seines sinnlichen Daseins findet. Das ist alles aber nur Mittel, Bedingung und Gerüst dessen, was die Vaterlandsliebe will. Sie will, daß das Ewige und Göttliche in der Welt immer reiner und vollkommener aufblüht. Darum muß die Vaterlandsliebe den Staat regieren als oberste, letzte und unabhängige Kraft, zuvörderst, indem sie ihn beschränkt in der Wahl der Mittel für seinen nächsten Zweck, den innerlichen Frieden" (Fichte). Für diesen Zweck freilich muß sich der einzelne seine von der Natur ihm gegebene Freiheit auf mancherlei Weise begrenzen lassen. Das ist es, was wir Deutschen einsehen lernen müssen; erst dann wird uns unsere gemeinsame Not wirklich bewußt werden. Wir alle werden uns

als Volk mit göttlicher, ewiger Sendung erkennen, und dann — dann wird es wieder ein freies Deutschland geben! —

(Die römischen und arabischen Zahlen beziehen sich auf: Dr. Wolfg. Golther: R. W. Ges. Schr.)

Friedrich Hofmann †.

Der Treuesten einer, Friedrich Hofmann, ist dreiundachtzigjährig in Graz in Steiermark verschieden. Er war einer der ersten, der durch Erwerbung eines Patronatsscheines Bayreuth weiterbauen half und hat seit dem Beginne der Festspiele es niemals versäumt, zum grünen Hügel zu pilgern. Auch für die letzten Spiele erwarb er noch Karten, mußte jedoch, da körperliche Gebrechlichkeit überhandnahm, schmerzlich auf die Fahrt verzichten. Vor 60 Jahren hat der nun Entschlafene zum erstenmal ein Werk des Meisters — es war „Tannhäuser" — unter Wagners Leitung in Wien gehört und seit dieser Stunde war er zuerst Jünger und bald (nach seinem eigenen Geständnis ein „neugeborener Mensch") auch Apostel der teuren Lehre. Was Friedrich Hofmann für das Verständnis, die Verbreitung und den Sieg des Richard Wagnerschen Werkes getan hat, davon vermag sich die Gegenwart kaum eine Vorstellung zu machen. Von Beruf Architekt, hat Hofmann jede freie Stunde dazu verwendet, um Wagners Dramen, aber auch alle seine anderen Schriften aufs genaueste kennen zu lernen. Bald ein wirklicher Kenner, der es mit jedem Fachmann aufnehmen konnte, hat er dann in Wort und Schrift für den Meister gekämpft, in zahllosen Vorträgen seine Werke erläutert, in zahllosen Zeitungsaufsätzen und Broschüren seine Weltanschauung, seine Ethik volkstümlich zu machen verstanden. Zuerst vielfach verspottet, verlacht, verhöhnt, wie der Meister selbst, ist Friedrich Hofmann mählich zu einem geliebten und geachteten Führer geworden, um den sich, der vom Jünglings-, zum Mannes- und zum Patriarchenalter schreiten durfte, Generationen kunstbegeisterter Männer und Frauen scharten. Es verstand sich von selbst, daß er, nach Graz übersiedelt, zum Mitbegründer des dortigen Richard Wagner-Vereins wurde, dessen Obmann er durch fast ein halbes Jahrhundert bis zu seinem Tode gewesen ist. Als sich der Architekt Hofmann ein eigenes Heim erbaute, erbaute er auch dem Richard Wagner-Verein ein eigenes Heim, indem er in seiner Villa einen mehr als 100 Personen fassenden Versammlungs- und Musiksaal mit Konzertpodium, Flügel und einer wertvollen Bücher- und Notenbibliothek errichtete, woselbst dann in der Folge der Verein unter seiner Leitung seine richtunggebende Tätigkeit entfalten durfte. Neben dem Dienst am Werk des Meisters hat alles Neue, das würdig war, neben Wagner bestehen zu dürfen, dort auf Hilfe und Förderung hoffen können. Zum erstenmal in Graz sind dort Lieder Hugo Wolfs, Noten Anton Bruckners erklungen, Humperdinck, Kienzl und nicht zuletzt Richard Wagners Sohn, Siegfried — wie alle Genannten oft lieber Gast im Hause Hofmann und dem Entschlafenen innig befreundet — haben hier ihre Werke erläutern und aufführen hören dürfen. Dies alles ist Friedrich Hofmanns Verdienst. Sein Verdienst auch, unzähligen Jungen den Weg nach Bayreuth gewiesen zu haben, nicht bloß, indem er ihnen Stipendienkarten verschaffte, sondern auch oft und oft, indem er ihnen aus eigener Tasche Aufenthalts- und Reiseunterstützungen gewährte. Siegfried Wagner hatte einst dem Schreiber dieser Zeilen anläßlich eines zufälligen und darum besonders beglückenden Zusammentreffens in Augsburg einen Auftrag erteilt: „Wenn einmal Friedrich Hofmann, dieser treue Kurvenal, unvermutet sterben sollte und ich wäre nicht in der Lage, seinem Sarge folgen zu können, dann legen Sie in meinem Namen einen Kranz an seinem Grabe nieder und gedenken Sie dessen, was er für Bayreuths Sache tat." Ein unerbittliches Schicksal hat den Jüngeren früher abgerufen als den Älteren. So konnte denn im Namen Siegfried Wagners der Verdienste dieses Edlen nicht gedacht werden, der über den Tod hinaus noch getreu, auf jede Kranzspende, auf jeden Aufwand beim Begräbnis zugunsten des Stipendienfondes verzichtet hatte, dem er durch eine letzte Willensäußerung eine namhafte Summe selbst vermachte. Als Richard Wagner starb, erwartete Friedrich Hofmann am Bahnhof in Graz die irdische Hülle des Meisters und geleitete sie bis nach Bayreuth, er, der im Leben dem Großen aus Ehrfurcht nie zu nahen wagte. Nun ist der treue Kurvenal seinem Herrn in das Land gefolgt, in dem „der Sonne Licht nicht scheint". Und allen, die ihn liebten, geziemt, in seinem Sinne weiterzuleben, weiterzuschaffen, weiterzustreben.

Graz, Dezember 1931. **Dr. Otto Hödel.**

Besprechungen.

Aus deutscher Geisteswelt.

Gerade solange es noch Zeit war, ist ein großes Prachtwerk vorbereitet worden, das soeben erscheinen konnte: das neue Stuttgarter Verlags-Institut vermittelt uns Das Erbe unserer Ahnen. Herausgeber ist Franz Karl Endres, dessen Zuverlässigkeit von fachwissenschaftlicher Seite das beste Zeugnis ausgestellt wurde. Unabsehbar wichtig ist dieses Unternehmen für jede Befestigung vaterländischer Erkenntnis. Der erste Band (größten Formats) enthält 621 Seiten mit 410 Abbildungen und 80 Tafeln (worunter vielen farbigen). Was Vorgeschichte und Frühgeschichte enthüllt und zutage gefördert haben, ist hier auf Grund der neuesten Forschung klargelegt. Die Auswahl des Dargebotenen, sowie die Darstellungsweise strebt über den Ehrgeiz der Einzelforschung hinaus und möchte endlich einmal der breiten Öffentlichkeit den Reichtum germanischer Kultur zum freudigen Bewußtsein bringen. Wenn sich mit diesem kostbaren Buche außer den Bibliotheken alle Schichten ausrüsten, die irgendwie dazu in der Lage sind, so ist ein großer Schritt getan in Richtung des neu zu entdeckenden Vaterlandes. Keine wahrhaft deutsche Staatskunst kann jener Grundlage entbehren, welche der Stolz auf die Leistungen der Vergangenheit gewährt. Je vertrauter wir mit unserem Ursprung werden, je mehr Vorstellungen und Bilder aus der Vorzeit uns beschäftigen, desto lebensfrischer und wagemutiger durchdringt uns die Lust, das Erbe in freiem Schaffen zu mehren, zu steigern. Andere Völker haben längst die Bedeutung der Kultur für die Erziehung erkannt. So müssen endlich auch wir lernen, die germanische Vergangenheit in den Mittelpunkt unseres Wissens zu stellen. Während wir dem Werke als solchem große Bedeutung zusprechen, bringen wir dem Herausgeber selber weniger Vertrauen entgegen, weil er Freimaurer ist. Es wäre gut, wenn der Verlag den zweiten Band einem andern in Auftrag gäbe.

Schon früher hatten wir Anlaß, die nach Ländern geordneten Bilderwerke des Verlags Wasmuth hervorzuheben. Nun ist das Deutschlandbuch jener Sammlung neu aufgelegt und zugleich vom Verlag F. A. Brockhaus (Leipzig) übernommen worden. Wer sich also die Orte vergegenwärtigen will, die er durchwandert hat oder erst erwandern will, findet eine Fülle von sinnigem Gedenken, von neuer Anregung in diesem prächtigen, Hans Thoma gewidmeten Bilderbuche „Deutschland", von Kurt Hielscher; Landschaft und Baukunst; 280 Tafeln in Großformat. In fernsten Erdteilen kündet es die Schönheit und Mannigfaltigkeit Deutschlands; bei uns wird es sich als Freund und Berater des deutschen Hauses behaupten. Eine Karte unterrichtet über die Auswahl: kein wesentliches Gebiet ist vergessen oder versäumt; Hoch- und Mittelgebirge, Fels und Ebene, Fluß und See, Wald und Meer ziehen im Bilde an uns vorüber, nach großartigen Aufnahmen, wie sie nur deutscher Technik möglich waren, und wie sie nur einem kunstgeübten Auge gelingen konnten; dem künstlerischen Eindruck tut die Vervielfältigung keinen Abbruch. Mit der Landschaft harmonieren die Denkmale unserer Baukunst. Nur Eine Gedenkstätte, Ein Wahrzeichen deutschen Wesens und Glaubens fehlt: das Bayreuther Festspielhaus. Paßte es nicht in den Gesamtplan, wurde es vergessen? Nun, es lebt ja in vielen deutschen Herzen, auch wenn es nicht überall sichtbar gemacht wird. Jedenfalls veranschaulicht das Gesamtwerk Hielschers im 90. Gedenkjahr des Deutschlandliedes die Losung: Deutschland, Deutschland über alles, über alles in der Welt!

Sofern wir mit dem Erdkundlichen, wie angedeutet, leicht das Geschichtliche verbinden, reihen wir hier einiges Entsprechende an. Über Die staufische

Städtegründung in Schwaben veröffentlicht Prof. Dr. Karl Weller in den Württ. Vierteljahrsheften für Landesgeschichte (1930, 3 und 4) eine größere Arbeit, die sich nicht bloß durch gewissenhafte Gründlichkeit, sondern ebenso durch meisterhafte Darstellungskunst auszeichnet. Für Kenntnisnahme der jüngsten Vergangenheit bietet Egelhaafs historisch-politische Jahresübersicht eine lang bewährte Führung dar; die Herausgabe besorgt neuerdings Friedrich Neubauer, der wieder im vorliegenden Jahrgang 1930 — welch wichtiges Jahr! — um eine unparteiische, tunlichst erschöpfende Sammlung der vielen Tatsachen und Ereignisse bemüht war. Musterhafte Übersichtlichkeit und das gute Namen- und Sachverzeichnis erleichtern jedes Nachschlagen. Zur Zeitgeschichte selber sind zwei willkommene Schriften zu nennen: Der Marxismus, von Otto Renz (Franz Eher, München), eine trotz oder wegen der Kürze erfolgreiche, im Ton vornehme, in der Beweisführung unübertreffliche Auseinandersetzung, die auch dem Laien einleuchtet. Sodann von Georg Stammler „politische Bekenntnisse", mit dem Titel „Feuer übers Land" (Werkland-Verlag, Oberdorla in Thüringen); hier handelt es sich aber nicht um Werbung für diese oder jene Richtung, sondern um die seelischen Voraussetzungen des politischen Kampfes oder der politisch entscheidenden Führung, mithin um Gedankengänge von besonderer Eigenart. Von der Wirklichkeit der Gegenwart führt uns Leopold Weber, ein bedeutender Kenner und Künder deutscher Sage, den wir schon oft zu rühmen hatten, diesmal zum Märchen, in dessen Erfindung und Erzählung er seine Dichterkraft bewährt: in dem bekannten Verlag Thienemann, der unermüdlich für die rechte geistige Nahrung und Erziehung der Jugend tätig ist, erscheint Das Schmetterlingswunder, ein hübsch ausgestattetes Buch, das vielen Freude machen wird, die gern „vom Werden der Falter, von lichten und dunklen Geistern" hören. Als Verfasser nimmt Leopold Weber diesmal den Namen N. M. Ilgerd an. Eine Anzahl farbiger Bilder hat der bekannte Maler Ernst Kreidolf beigesteuert, der längst z. B. durch seine „Schlafenden Bäume" bekannt und geschätzt ist.

Von Märchen und Sage zum Glauben, vom Leben des Kindes zum Erleben des Mannes.

Da ist eine Kundgebung unseres Führers Hans von Wolzogen, die für unsere Leser, nein für weiteste Kreise bestimmt und geschaffen ist. Denn alle bewegt doch wohl die ernste Frage: „Was ist Gott"?; in ihrer Erwägung formt der Verfasser Begriffe und Gedanken aus deutscher Weltanschauung. Zur Sprache kommen grundlegende Einzelbegriffe und Begriffspaare. Die Art und Weise, wie sie erdacht und errungen werden, ist und bleibt eine Frucht langer Lebenserfahrung, wie sie in großer und schwerer Zeit reifen konnte auf dem Urgrund eines zum Sinnen und Denken ebenso wie zum heißen und stürmischen Fühlen veranlagten deutschen Gemütes. Besonders sei noch aufmerksam gemacht auf den Abschnitt, der vom Gegensatz zwischen Christentum und Judentum handelt; aus diesen klaren Nachweisen schöpfen wir zuverlässige Belehrung. Zu den Stellen, die der Juden Unverständnis beleuchten, wäre auch Johannis 8, 55 beizufügen: dort heißt es nicht etwa: ihr seid Gott nicht gefolgt, sondern: ihr habt ihn nicht erkannt. Damit ist das Schärfste gesagt, und wir sind füglich einer Bindung an Urkunden enthoben, welche Jesus der mangelnden Gotteserkenntnis beschuldigt. Wolzogens hochbedeutsame Untersuchungen, zumteil bisher schon in den Bayreuther Blättern, im Türmer, im Völkischen Beobachter zugänglich, sind nun im Leipziger Hammerverlag als Buch erschienen; der große Zusammenhang, der es einheitlich umschließt, bringt einen zwingenden Eindruck hervor. Zweckmäßig fügen wir als Besprechungsgut hier an, was Pfarrer Falck über den geschichtlichen Ursprung Alten und Neuen

Testaments zu sagen weiß. Die Aufklärungsschrift „Wie die Bibel entstand" giebt gerade dem Ungelehrten und Lernbegierigen die sehnlich erwünschte Übersicht über alle Ergebnisse neuester Forschung. Natürlich nicht im Tone der Enttäuschung, die am Religiösen irre wird, noch viel weniger im Sinn der spottenden Zersetzung allen Glaubens, sondern aus der Verantwortung heraus, die gerade ein Angehöriger des geistlichen Standes besonders hart empfindet. Falck redet zugleich im Namen der Deutschkirche, deren Verlag seine Arbeit auch veröffentlicht hat. Derselbe Verlag bietet eine ganz ausgezeichnete Darlegung deutschkirchlicher Ziele dar mit einem Büchlein von Gerstenhauer: Was ist Deutsch-Christentum? In einer Zeit, da von allen Seiten aufs Volk eingeredet wird, da ein Verfechter des „religiösen Sozialismus" ins bolschewistische Lager einschwenkt, da sogar von völkischer Seite (Frau Ludendorff!) das Vertrauen auf Jesus erschüttert wird, giebt der Ruf der Deutschkirche eine besonnene Losung, die uns besinnlich in die rechte Zukunft weist. Wie der Name der Deutschkirche andeutet, hat die Bewegung keineswegs den Vorsatz, sich von der Kirche zu trennen; es handelt sich nicht um Austritt, sondern darum, innerhalb ihres Gefüges ein echtes deutsches Christentum zu bauen.

Immer vernehmlicher pocht auch die Hand Hermann Wirths an die Tore unseres Geisteslebens: sie bringt uns gesammelte Schätze aus Vorzeit oder Urzeit. Das Besondere, womit uns der verehrungswürdige Forscher bereichern will, besteht nun aber in einer Verbindung des Ältesten mit der dringlichsten Gegenwart: jenes soll uns zurechtweisen, die wahre deutsche Heimat zu finden. Seine Forschungsergebnisse hat er in dem großen Werke „Der Aufgang der Menschheit" niedergelegt (Eugen Diederichs, Jena). Eine Hermann Wirth-Gesellschaft (Berlin-Steglitz, Arndtstraße 40) will ferner die Herausgabe des „Urglaubens der Menschheit" fördern, dem ein riesiger Atlas zur Urgeschichte (5 bis 6000 Nummern) als Anschauungsstoff mitfolgen soll. Inzwischen hat der Forscher, der im Nebelung zwei bedeutsame Vorträge in Berlin hält, unter dem Titel „Was heißt deutsch?" (wir denken da an Wagners „Was ist deutsch?") eine reich ausgestattete Schrift vorgelegt, in der ein Rückblick auf Urzeiten unsere Selbstbesinnung schärfen, unsere Selbstbestimmung klären will (Veröffentlichung der Hermann Wirth-Gesellschaft; Verlag Diederichs, Jena). Wie man sich auch zu Einzelheiten dieser Gedankenführung stellen mag, jeder, der sich ihr anvertraut, wird ihr dauernde Anregung entnehmen. Vielleicht kommen wir auf die Urgeschichte, wie sie Wirth erfaßt, in eigenem Zusammenhang zu sprechen. Eine allgemeinverständliche Einführung in die Ergebnisse, die Wirth auf den Gebieten seiner vielverzweigten Forschungen gewann, bietet Siegfried Kadner dar mit der Schrift: Urheimat und Weg des Kulturmenschen (ebenfalls Diederichs, Jena). Als Durchgang auf der Wanderung der nordischen Völker wird die sagenhafte Atlantis gedeutet. — Zu den Veröffentlichungen der Hermann Wirth-Gesellschaft gehört auch das Lied „Lichtbaumweihe", das Wirth selber nach einer altgermanischen Weise mit neuen Worten und mit Begleitung (für Klavier oder Orgel) versehen hat; auch eine Ausgabe für Singstimme und Laute ist vorhanden. Dies ein Weihnachtsgruß für unsere Leser!

Im Erscheinen begriffen ist eine neue, sehr wohlfeile Volksausgabe von Chamberlains Goethe. Sie ist ungekürzt. Der Verlag F. Bruckmann, München, hofft, durch diese Gabe die Wünsche weiter Leserkreise zu befriedigen.

Dr. Karl Grunsky.

Deutscher Musikwille.

Endlich dürfen auch die vertraulichen Aufzeichnungen eines der treuesten Bayreuther, des unvergeßlichen Julius Kniese, ins Licht der Öffentlichkeit treten. Aus einfachen Verhältnissen hervorgegangen, erregte das Kind des Volkes nicht allein durch Begabung, sondern auch durch die Gediegenheit seines Charakters die Aufmerksamkeit Liszts. Mit Bayreuth brachte ihn die Grundsteinlegung des Festspielhauses in Berührung. Im Parsifaljahre bemühte er sich, Wagners Weisungen so vollständig und treu wie möglich aufzubewahren. Dies ermöglichte ihm, die Aufführungen des Jahres 1883 im Sinne des Meisters auf eine Stufe zu heben, welche die Überlieferung festhielt. Aber mit Levi konnte sich Kniese nicht verstehen. Jener hielt ihn 1884 bis 1889 von Bayreuth fern. Schließlich sprach Frau Cosima das Machtwort der Berufung, und Kniese hat dann neun Festspiele mit seiner musikalischen Führung und Beihilfe betreut. Als er 1905, viel zu früh, durch einen Herzschlag weggerafft wurde, bezeugten Frau Wagner und Alfred von Bary in schönen Nachrufen die hohe Bedeutung des Dahingeschiedenen. Indem nun das Zusammenwirken mit der Gattin des Meisters und dessen Gedanke der Bayreuther Stilbildungsschule einer späteren Behandlung vorbehalten bleiben, legt die Tochter Knieses zunächst die für ihre Mutter bestimmt gewesenen Tagebuchblätter aus dem Jahre 1883 vor, und weil hier die Frage des Gegensatzes zu Levi am hellsten brannte, heißt das Buch mit vollem Rechte Der Kampf zweier Welten um das Bayreuther Erbe (135 Seiten; 15 Bildtafeln; Verlag Theodor Weicher, Leipzig); die Einleitung hat Prof. Dr. Richard Freiherr von Lichtenberg geschrieben; leider fehlt das unentbehrliche Namenverzeichnis! Die Ausbeute für die Geschichte des Bayreuther Werkes ist reich und hochwillkommen. Auch erfreut Kniese durch treffliche Bemerkungen und Aussprüche; so über Bach (S. 94), über die Liebe (S. 105, 121), über den Glauben ans Bayreuther Ziel (S. 104, 125). „Begeisterung, Liebe, Treue... sind einzig imstande, das zu erhalten, was Wagner gebracht hat." Ergreifend ist (in Lichtenbergs Einleitung) die Mitteilung Barys, daß ihm der geistvolle Lehrmeister wenige Stunden vor seinem Heimgang als neuentdeckten Lesestoff Eckart gezeigt habe: „Merkwürdig, ich habe dort Gedanken gefunden, denen wir im Parsifal begegnen." Im Mittelpunkte der Ereignisse aber, die im Tagebuche vorüberziehen, steht doch der Widerstreit mit Levi. Man könnte bei seiner Schärfe an Erregungen des Augenblicks denken. Allein Kniese gesteht offen, daß er die Blätter für später, das heißt für immer niederschreibe. Dies schließt ungerechte Übertreibung aus. Etwas zu scharf empfinden wir die Betrachtungen über Porges, für den inzwischen Hans von Wolzogen mit Wärme eingetreten ist. Aber im Falle Levi wird der Eindruck des Zutreffenden verstärkt und gesichert durch Frau Wagners Beurteilungsweise, wie sie im zweiten Bande des großen Werkes von Graf Du Moulin-Eckart niedergelegt ist (wir verweisen dort besonders auf die Seiten 199, 280, 340, 375, 595). Daß sich Levi aus Rassegründen vor den Meistersingern fürchtete, daß er Liszt nicht mochte, vorgeblich weil er nicht deutsch sei, und so manches andere stimmt genau mit allem überein, was Kniese erlebt, beobachtet und festgestellt hat. Wir wollen es nicht umständlich herausheben; der Leser möge es selber planmäßig zusammenstellen. Nur noch als Andeutung, daß auch Fritz Brandt Schön, Heckel, Mottl, Fischer nicht mit Levi zusammengingen. Ebenso urteilt Siegfried Wagner in seinen Erinnerungen nicht günstig über ihn.

Der wohlbekannte Bayreuther Festspielführer Niehrenheims, vor und bei den Aufführungen ein mithelfender Berater, erfüllt auch nachher eine Aufgabe, nämlich der sinnigen Erinnerung an große Eindrücke, an fortwirkende Zeiten und Größen

der Bayreuther Kunst. Über Siegfried Wagner schrieben Hans von Wolzogen, Wolfgang Golther, Hans Lebede. Kurz vor den Festspielen verschied Adolf von Groß: seiner gedenkt Hans von Wolzogen. Über Dr. Karl Muck findet Ferdinand Pfohl (der leider nicht mehr an den Hamburger Nachrichten tätig ist, nachdem er noch die diesjährigen Festspiele besprach) feine Worte des allgemeinen Dankes. Von den mancherlei Beiträgen seien wenigstens die über Einzelwerke angedeutet: den Ring erörtern Hans von Wolzogen, Felix Groß (Wien), Otto Strobel (München); den Tannhäuser Adolf Vogel (München), Alfons Stier (Würzburg), den Tristan Karl Vering (Hamburg), Karl Grunsky (Stuttgart), den Parsifal Alfred Lorenz (München).

Das Schrifttum über Bach weist neuerdings (im Bach-Jahrbuch) eine als wertvoll anerkannte Arbeit von Dr. Fritz Dietrich auf, welche Bachs Orgelchoral und seine geschichtlichen Wurzeln untersucht. Was die Choralfuge betrifft, so habe sie Bach, ausgehend von Pachelbel, durch Figurenwerk bereichert und allmählich überdeckt, bis zum konzertmäßigen Choraltrio. Weiter handelt es sich um das Orgelbüchlein. Vergleiche man es einerseits mit Bachs Choralpartiten, andrerseits mit der weltlichen Lied- und Choralvariation des 17. Jahrhunderts, so ergebe sich, daß Bach die äußere Folge und den Vorrat der Kontrapunktformeln für sein Orgelbüchlein weltlichem Erbgut entnommen und auf den Orgelchoral verpflanzt habe. In den großen Chorälen beginne Bach mit Befolgung geschichtlicher Prägungen (Scheidt, Pachelbel, Buxtehude), um zu einer Entwicklung fortzuschreiten, die mit einer periodenmäßigen Anlage der Gegenstimmen ende. Das alles sind unbestreitbar scharfsinnige Beobachtungen. Es wäre im übrigen empfehlenswert, wenn uns die Fachwissenschaft auch einmal darüber belehrte, worauf bei ähnlichen, fast gleichen Elementen der unterscheidende geniale Eindruck beruhe: gerade beim Orgelbüchlein treten diese Unterschiede am hellsten hervor und sind äußerlich am schwersten zu erfassen. Von Otto zur Nedden liegen vor: Quellen und Studien zur oberrheinischen Musikgeschichte im 15. und 16. Jahrhundert (Bärenreiter-Verlag, Kassel, 1931; Heft 9 in der Reihe der von Prof. Dr. Karl Hasse besorgten Veröffentlichungen des Musik-Instituts der Universität Tübingen). Der Inhalt ist reicher und anregender als der Titel vermuten ließe: es handelt sich um die Geschichte der Musik an den badischen Fürstenhöfen (bis 1650); der Dreißigjährige Krieg und die Folgezeit haben viele Quellen verschüttet. Trotzdem gelingt es dem Verfasser, in entlegene Zeiten neues Licht zu bringen. Ein zweiter Abschnitt gilt der Musikgeschichte vom Konstanzer Konzil bis zur Reformation. Hier fesselt besonders stark der kulturgeschichtliche Hintergrund. Urkunden und Ausführungen beleben sich noch weiter am mitgeteilten Bildstoff. Die Arbeit ist Franz Philipp, dem Direktor der Badischen Hochschule für Musik (in Karlsruhe) gewidmet, der kürzlich auf dem 2. Badischen Bruckner-feste mit seinem Kammerchor geistliche Gesänge des 19. Jahrhunderts zur ergreifenden Wirkung brachte. Über Anton Bruckner und die bayerischen Tänze ging uns eine Studie von Franz Xaver Osterrieder zu (Sonderdrucke aus den „Heimatklängen", Abensberg). Ihr Verdienst ist, zwischen Brucknerns Symphonien und der volksmäßigen Tanzmusik rhythmische Zusammenhänge, wenn auch mehr fragweise, aufzutun. Was den sogenannten Bruckner-Rhythmus (die Folge oder das Nebenher gleicher und ungleicher Einheiten) betrifft, so wäre es der Mühe wert, nachzuforschen, ob er wirklich in bayerischer Tanzmusik enthalten sei oder ob Taktwechsel vorliege. Die Frage scheint noch nicht entschieden zu sein. Jedenfalls können wir der Kennzeichnung des Bruckner-Rhythmus als erdgebundener Rhythmik nicht zustimmen. Zur Lösung der wichtigen Rätsel, die uns Bruckner

aufgibt, gehört übrigens als Voraussetzung vor allem eine genaue rhythmische Wiedergabe. Jenen Rhythmus haben unsere meisten Dirigenten überhaupt noch gar nicht erfaßt, geschweige daß sie den Versuch machten, ihn dem Orchester anzugewöhnen; die Siebente verdankt ihre Beliebtheit lediglich der rhythmischen Glätte. Wenn wir Bruckners gedenken, so müssen wir heute auch die musikpolitische Lage streifen. Die Kreise und Männer, die sich Bruckner anschließen, tragen ihn mit dem Gedanken empor, seine Musik sei auch in der Symphonie reiner Gottesdienst, sei allem Irdischen weit enthoben; Beethoven und Wagner gelten als Vertreter bloßer Leidenschaftlichkeit. Nur Bach erscheint noch wert, daß man ihn mit Bruckner vergleiche. Diese Verstiegenheit schadet der Brucknerschen Sache. Wie steht es um die musikalische und geschichtliche Wirklichkeit? Ist eine Symphonie ohne menschliche Regungen überhaupt denkbar? Was drückt z. B. das dritte Thema im 7. Finale anders aus als Trotz? Und dann die Abtrennung von Wagner, der sogar in „ethischem" Gegensatz zu Bruckner stehen soll! Allerdings war von jeher in der Anhängerschaft des Symphonikers die alte Gehässigkeit gegen Bayreuth rege (ein Universitätsprofessor feierte 1900 die Aufführung der F-moll-Messe mit Hieben auf Wagner); doch erst jetzt, da gegen Bayreuth aufs Neue gewühlt wird, lodert die Hetze auch in der maßgebenden Brucknerbewegung offen hervor: z. B. sei Wagners Blechklang Feuerzauber, Theater, der Brucknersche dagegen unirdisch. Da Bruckner an Wagner angeblich nur den Orchesterklang schätzte, hätte er etwas Unechtes der Nachbildung wert gehalten. Noch rätselhafter wird das Verhältnis, wenn wir als geschichtliche Tatsache die Verehrung bedenken, die Bruckner dem Bayreuther Meister gegenüber hegte. Die Fälschung der Zusammenhänge und die falsche Flagge, unter der man für Bruckner schwärmt, muß sich schwer rächen, sobald die Absage ans 19. Jahrhundert auch ihn selber wegreißt.

Wie unter dem Schlagwort der alten Kunst nicht bloß gegen Beethoven, gegen Wagner, sondern auch gegen das Lied zwischen 1750 und 1900 gearbeitet wird, zeigt die moderne Singbewegung, deren erfreulicher Seite wir uns nicht verschlossen haben. Leider aber sind die politischen Zusammenhänge so offenkundig geworden, daß wir nicht länger zögern dürfen, vor Fritz Jöde als vor dem Schützling Leo Kestenbergs zu warnen; was es mit beiden für eine Bewandtnis habe, das ersehen wir aus einer Schrift von Oskar Goguel: „Volk und Musik", die in der Sammlung „Der völkische Sprechabend" bei Theodor Weicher (Leipzig) erschien. Der Bruch mit der nächsten Vergangenheit bereitet, kurz gesagt, den Bolschewismus vor, auch in der Schulmusik. Julius Janitschek (als Walter Hensel bekannt) steht am Scheidewege: vielleicht gibt er den Widerstand gegen das 19. Jahrhundert auf und folgt dem deutschen Bewußtsein. Der N.S. Kurier in Stuttgart brachte zur Singfrage am 1. und 2. Gilbhart 1931 ausführlichen Stoff mit Quellenangabe. Wer sich über die Gefahren unterrichten will, denen deutsche Kunst entgegengeht, halte sich die Richard Wagner-Korrespondenz und das Deutschbund-Mitteilungsblatt, beides herausgegeben von Otto Tröbes, Berlin W 30, Maßenstraße 24: es gibt immer noch Kämpfer, die nicht müde werden, deutsche Art gegen fremde zu verteidigen.

Das erläuternde Schrifttum ist bereichert worden durch Vollendung eines Unternehmens, das wir schon im Sommer 1927 berührten. Damals erschien der erste Band des Konzertbuches von Paul Schwers und Martin Friedland (Muthsche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart): er galt den symphonischen Werken. Jetzt sind auch die Fortsetzungen fertig. Der zweite Band bespricht die Instrumental-Solokonzerte, und zwar zum erstenmal in solch einheitlichem Zusammenhang. Den Verfassern, Dr. Martin Friedland und Dr. Herbert Eimert ist

es gelungen, ohne Aufwand von Notenbeispielen in den Stimmungsgehalt von Werken einzuführen, deren Gattung zwischen symphonischer Sachlichkeit und Rücksicht auf beifallbedürftiges Spiel schwankt. Der dritte Band, von den selben Verfassern, läßt die Chorwerke vor uns erstehen, soweit sie wirklich zum Bestande der Konzertübung gehören. Auch Schütz und Bach treten hell in unsern Gesichtskreis. Wie bei Bach und Händel, so erhält auch in der späteren Zeit das Ernste und Religiöse sein Gegenüber in den sogenannten weltlichen Werken. Beide Bände führen besondere Verzeichnisse von weiterem Schrifttum; der Chorband bringt den Wortlaut der kirchlichen Texte. Bezüglich der „modernen" Musik ist verständlich, daß sich ein Nachschlagwerk grundsätzlicher oder streitlustiger Ausführungen enthält und von Tatsachen, Zuständen, Wertschätzungen die Kenntnis nimmt, die wir eben brauchen, um mitzureden. Der Konzertbesucher findet also an allen drei Bänden ein wirklich zweckmäßiges Handbuch.

Dr. Karl Grunsky.

Jesus, der „Nationaljude", oder Jesus, der „arische Held"?

Von Pastor **Falck.**

Um keine Person der Weltgeschichte ist soviel Kampf entbrannt wie um Jesus von Nazareth. Gerade in der Gegenwart lodert er wieder hell auf. Zwei Frauen sind auf den Kampfplan getreten: Mathilde Ludendorff in ihrer Schrift: „Erlösung von Jesu Christo" und Guida Diehl mit ihrer Entgegnung: „Erlösung vom Irrwahn". Frau Ludendorff nimmt die Farben zu ihrem Jesusbild in der Hauptsache aus dem Buche des jüdischen Professors Klaußner „Jesus als Jude". In diesem gewiß beachtenswerten oder doch sehr einseitigen Werke wird Jesus rein von der politischen Seite aufgefaßt. Er ist einer aus der Reihe der sogenannten Zeloten, d. h. jener Nationaljuden, die mit glühendem Eifer die Wiedererrichtung des alten Davididischen Königreiches erstrebten. Und so erscheint der Nazarener auch bei Mathilde Ludendorff als National- und Rassejude, der eine Anzahl kennzeichnend jüdischer Züge zeigt, und der nach dem Scheitern seines Lebenswerkes in recht armseliger und jämmerlicher Weise zu Tode geht. Originales ist an ihm nichts. — Dem stellt nun Guida Diehl das Jesusbild gegenüber, wie sie es schaut: Licht gegenüber der Finsternis. Jesus und Judentum verhalten sich zu einander wie „Feuer und Wasser", sind „absoluter Gegensatz". Jesus bietet nicht nur Neuartiges dar, sondern Einzigartiges, Nievergängliches. Er lebte ganz „für Gott, aus Gott und in Gott", und deshalb kann er auch den Menschen mit neuem Leben füllen; ein Mann mit „wahrhaft mütterlicher Liebeskraft" und zugleich von Kopf bis zu Fuß von „heldischer Art", der sich der erkannten Wahrheit ganz hingab, sich opferte „ohne Selbstbetonung und Selbsterfülltheit".

Es ist das Bild des arischen Helden, das Frau Diehl hier zeichnet. Und jeder germanische Mensch, der aus seinem Gefühl heraus urteilen soll, wird tausendmal dem Jesus-Bilde, wie es Guida Diehl zeichnet, den Vorzug geben vor dem von Mathilde Ludendorff gemalten. Es dürfte auch kaum zu bestreiten sein, daß Frau Diehl dem wirklichen Jesus ungleich näher kommt als Frau Ludendorff, die sich dazu noch durch unnötige Schärfe und beklagenswerte, verletzende Äußerungen über Christentum und Christum selber den Weg verbaut. Aber wenn nun Guida Diehl der Überzeugung lebt, daß sie das unbestreitbar echte Jesusbild gezeichnet, den geschichtlichen Jesus ganz einwandfrei erfaßt hat, dann ist sie doch einem großen

Irrtum verfallen. Um das zu können, dazu reichen die vorhandenen Quellen im Neuen Testament einfach nicht aus. Sie geben uns nicht mehr den geschichtlichen Jesus, sondern nur den Glauben der ersten christlichen Generation an ihn bzw. ihre Vorstellung von ihm. Ob diese aber der Wirklichkeit in allen Stücken oder auch nur in der Hauptsache entsprachen, wissen wir nicht, und können wir auf Grund der vielfachen Widersprüche und Unstimmigkeiten in der biblischen Überlieferung nicht wissen. (Näheres s. Falck: Wie die Bibel entstand. Verlag der Deutschkirche, Berlin.)

Um nur eines hervorzuheben: in breitem Strom ist in die evangelischen Berichte fremdländische Sage, vor allem indische, besonders buddhistische, eingedrungen. Das ist ein Ergebnis wissenschaftlicher Forschung, das in keiner Weise abgeleugnet werden kann, und das auch Guida Diehl nicht bestreitet. Hauptsächlich der Anfang und der Ausgang des Lebens Jesu sind vom Gestrüpp der Sagenbildung reichlich umwuchert. In dem Sagenkranz, der sich um Buddha geschlungen hat, findet sich die Verkündigung, die Jungfrauengeburt, die Menge der Wunderzeichen bei dem Erscheinen des Kindes, sein Vernichtetwerden, später der Kreis der Jünger mit dem Lieblingsschüler Ananda u. a. m. Ähnlich steht es mit der indischen Krischna-Sage (Näheres s. Clemm: Buddhistische Einflüsse im Neuen Testament). Da nun aber diese Sagen um Jahrhunderte älter sind als die evangelischen Berichte, liegt für sachliches Denken wirklich nur der eine zwingende Schluß vor, daß der indische Sagenkreis das Urbild, der evangelische Bericht die Nachbildung ist. Man hat über die Person Jesu einen bunten Mantel, gewebt aus den verschiedensten sagenhaften Bestandteilen, übergeworfen, worunter diese selbst nur roh in groben Umrissen recht undeutlich zu erkennen ist. Gesicherte Überlieferung über den Nazarener fehlt.

Ebenso steht es mit seiner Lehre. Hat er selbst der Messias oder nur sein Vorbote sein wollen? Hat er das „Reich Gottes" als etwas Äußerliches oder etwas Innerliches aufgefaßt? Hat er das mosaische Gesetz beseitigen, oder mit jedem kleinen und kleinsten Gebot aufrecht erhalten wollen? Das und anderes mehr sind auch noch heute nicht durchaus entschiedene theologische Streitfragen, und für beide Ansichten lassen sich Belegstellen aus den Evangelien anführen (s. A. Schweitzer: Die Geschichte der Leben-Jesu-Forschung). Ist es doch auch von der wissenschaftlichen Forschung erwiesen, daß z. B. weder für das Vater-Unser noch für die Einsetzung des Abendmahls der Wortlaut genau mehr festzustellen ist. Andere, hoch bedeutsame Aussprüche Jesu, wie die Übertragung des Vorranges an den „Apostelfürsten" Petrus' (Matth. Kap. 16, V. 18/19), oder der sogenannte „Missionsbefehl" (Matth. Kap. 28, V. 19/20) sind zugestandenermaßen Fälschungen späterer Zeit, die diese Worte dem Meister in den Mund legte.

Stehen die Dinge aber so, wo will man da den einwandfreien Baustoff zu einem der Wirklichkeit entsprechenden Lebensbild Jesu hernehmen? Den gibt es einfach nicht. Darum mag jeder sich ruhig sein Bild von Jesus machen — der deutsche Mensch wird mit Guida Diehl in dem Nazarener den arischen Helden erblicken —, aber er soll sich dabei bewußt sein, daß es sein Wunschbild ist, das er in die Person Jesu hineinträgt, sein Hochziel, dem er nachstreben will. Alle Leben-Jesu-Darstellungen, auch wenn sie sich noch so „wissenschaftlich" geben, können nur „Leben-Jesu-Romane" sein!

Was ist uns Jesus?

Ein Nach- und Schlußwort.

Wir haben eine wissenschaftlich berechtigte und treffende Kritik an dem Wissen von Jesu vernommen. Aber mich dünkt, uns kommt es auf noch etwas Anders an, das nicht verschwiegen bleiben darf. Die Frage um Jesus ist doch im Grunde eine religiöse; wie steht es nun dabei mit der Religion? Nicht um das Leben Jesu handelt es sich für sie, sondern darum, daß Jesus lebt, heute noch lebt, in uns lebt. Nicht aus der Geschichte quillt der Lebensstrom, der die christlichen Seelen der Jahrhunderte belebt und erfüllt hat, sondern aus dem Glauben, der sich dem zweifellos deutlichen und unauslöschlichen Eindruck der Persönlichkeit Jesu durch alle Überschattungen der Sage und der Überlieferung hindurch einzig verdankt. Zwischen Glauben und Beglaubigung liegt eine weltweite Kluft, gleichwie zwischen Gotteswesen und Menschenverstand. Die Gläubigen haben die Gestalt ihres Heilandes nie verkannt noch je durch Theologie und Textkritik sich entstellen und entfremden lassen.

Was aber ist uns in dieser Persönlichkeit zugleich gegeben, was in den evangelischen Berichten nur angedeutet oder in Gleichnissen umschrieben ist? Wir fühlen in diesem lebendigen Jesusbilde die Verkörperung dessen, was uns so geheimnisvoll als „Reich Gottes" verkündet, aber nicht erklärt wird, und damit die völlig reine, verinnerlichte Gottesvorstellung, von der wir sonst nur das Eine, ganz Sichere erfahren: daß sie eine wesenhaft andere ist als die der jüdischen Umwelt Jesu, daher er für sie als vertilgenswerter Urfeind bis auf den heutigen Tag gegolten hat und immer gelten wird. Ja, diese christliche Gottesvorstellung ist eben das gewaltig Neue, welches allein die innerlich weltumwälzende Kulturmacht des Jesusglaubens begreiflich macht, deren eigentlicher Ausdruck der unendliche Kampf mit der geschichtlichen Welt um die Gewinnung und Gestaltung des reinen Urbildes vom Gottesreiche, die zeitliche Fortsetzung des Heldenkampfes Jesu, war, ist und bleibt.

Eines ist bei alledem nicht zu vergessen, wenn wir das Jesusbild unser „Wunschbild" nennen: die Wunschbilder sind lebensvoller und wahrhaftiger als alle überlieferten oder erforschten Wirklichkeiten; denn es sind Wirksamkeiten, und darauf kommt es an. Solch eine lebendige und wahrhaftige Wirksamkeit unseres Seelenlebens ist uns Jesus, auch als Bild oder Wunschbild, als „Idee". Uns Bayreuthern aber lebt er auch als tönendes Bild in den idealen Klängen des „Parsifal": „Ich sah Ihn" — und: „Da traf mich sein Blick!" — Davor verstummt jede Kritik und schwindet jeder Zweifel:

„Der Glaube lebt!"

Hans von Wolzogen.

Neue Erscheinungen zur Völkerkunde.

a) Siegfried Passarge, das Judentum als landschaftskundlich-ethnologisches Problem.

Ein hervorragend bedeutendes Buch hat der uns schon längst rühmlich bekannte Verlag J. F. Lehmann, München, in dem überschriftlich genannten Werk des Hamburger Geographen veröffentlicht, ein Werk, an dem Niemand, der sich mit jüdischen Problemen beschäftigt, sei er Religionsforscher, Historiker oder Politiker, wird vorbei gehen können, aber auch für den Laien ist es dank seines reichen, auf der Verarbeitung eines riesigen wissenschaftlichen Materials beruhenden Inhaltes überaus aufschlußreich, da es die Entstehung des Judentums und der mosaischen Religion nicht sowohl aus rassischen, sondern aus kulturgeographischen Bedingtheiten erklärt: d. h. das jüdische Problem ist für Passarge ein landschaftlich-ethnologisches Problem, das er, ein hervorragender Kenner des Orients, in deduktiver Methode unter Heranziehung der Völker- und Landschaftskunde, der Religionswissenschaft, Geschichte und Wirtschaftskunde vor uns ausbreitet, durchaus verständlich und überzeugend für jeden, der nicht vom spezifisch theologisch-kirchlichen Standpunkt aus das Alte Testament als etwas absolut Gegebenes betrachtet. Denn auch die vorausgesetzte Möglichkeit der Vererbung erworbener Eigenschaften ist insofern ein nicht so schwer wiegender Widerspruch gegen den Rassenstandpunkt, als Passarge das Judentum als Ergebnis der Ghettozüchtung, als „nervöse Degenerations"-Erscheinung nachweist; Degeneration aber ist in hohem Maße vererblich, somit kommt es bei der naturwissenschaftlichen Betrachtung zuletzt — wenigstens hinsichtlich der fermentativen Wirkung des Judentums auf die Wirtsvölker — auf das selbe heraus wie bei der Voraussetzung des bestimmten vererbbaren Rassencharakters. In jedem Fall ist seine Darstellung der Entwicklung des Judentums aus Beduinensplittern, die in gebirgige Rückzugsgebiete gedrängt, uralten Zweigeschlechterglauben annehmen, unter dem Druck der die fruchtbaren Ebenen beherrschenden Stämme priesterliche Geheimorden bilden (Israel ein solcher), in Zeit schwerster Bedrängnis von Süden her (Kamelbeduinen oder Ägypten) den furchtbaren Samumgott Jahwe annehmen, dessen Kult durch Missionierung — nicht Eroberung — sich über ganz Palästina ausbreitet, ebenso eigenartig neu als einleuchtend. Neu ist auch die Auffassung der Juden als „Sarten" (russ. = Städter, Oasenbewohner), d. h. als „sekundäre Fundamentalcharaktere", Sklavennaturen mit tödlichem Haß gegen alles Nicht-sartische, der sich in dessen Auswucherung, Zersetzung, Demoralisierung bei guten Eigenschaften gegenüber den eigenen Stammesgenossen bekundet. Und zwar hat die Erwerbung des Sartcharakters und die damit verbundene Ausbildung der mosaischen Jahwereligion in dem Ghetto von Ägypten, die weitere Entwickelung besonders im babylonischen Exil stattgefunden. Es ist hier leider nicht möglich, auf die hochinteressante Darstellung des Ghetto als Lebensquell der „Haßorganisation" des Judentums, das Passarge als der Herausgeber der Minsker Kahalprotokolle gründlich kennt[1]) — soweit es sich eben nicht um gänzlich unzugängliche Geheimorden handelt — einzugehen, geschweige denn seiner Anwendung der Ergebnisse religionswissenschaftlicher und kulturgeographischer Forschung auf die Erzählung im Alten Testament im Einzelnen zu folgen, nur ein Punkt mag hier kurz erörtert werden. Wie das Sartentum, also auch das Judentum unter Druck und Knechtung entstanden ist, so kann es sich auch nur unter solcher in seiner fermentativen Kraft halten; wo solcher fehlt, tritt völliger Verfall

[1]) Erschienen im Hammerverlag (Theodor Fritsch) Leipzig: J. Brafmann, Das Buch vom Kahal, 2 Bde. 1928.

bezw. Untergang ein. Zum Beweis führt er China an, wo sich das einst auch dort blühende Judentum im Laufe von rund 300 Jahren völlig aufgelöst habe, weil es keinen Verfolgungen ausgesetzt gewesen sei. Passarge meint also, wo man es sich selbst überlasse und nicht beachte, verschwinde es von selbst, und es würde viel gewonnen sein, wenn diese Erkenntnis praktisch würde. Sehr schön, aber — wie soll das geschehen? Für China mag das richtig sein, weil es hier keine Reibungsflächen mit der ganz anders gearteten Religion und Moralphilosophie fand, vielleicht auch — und das mag eher der Fall gewesen sein — traf es hier auf eine bereits ähnlich „in Geld denkende" Zivilisation wie es selbst eine solche darstellte, an der es sich nicht mehr betätigen konnte, so daß es einging. Im Abendland aber liegen die Dinge doch anders: einmal besteht von Anfang an ein nicht zu überbrückender religiöser Gegensatz, da das hier herrschende Christentum die schärfste Reaktion gegen das Judentum darstellt; zweitens hat die nordisch-abendländische Kulturwelt doch noch nicht den Endpunkt der Zivilisation und des jüdischen in-Geld-Denkens erreicht, aber „in dem Augenblick wo die zivilisierten Methoden der europäisch-amerikanischen Weltstädte zur vollen Reife gelangt sein werden, ist wenigstens innerhalb dieser Welt, das Schicksal des Judentums erfüllt", sagt Spengler, mit dem sich Passarge in mancher Hinsicht berührt — allerdings steht bei Spengler, so große Bedeutung auch er der Landschaft beimißt, durch die Einreihung des Judentums in die „arabisch-magische Kultur" und durch die Betonung des Rassegedankens, das ganze Problem auf einem anderen Boden. Denn ein Rassebewußtsein, das nun einmal auf beiden Seiten vorhanden ist, wird als dritter und schärfster Gegensatz — vorläufig wenigstens bestimmt noch — die Auffaugung des Judentums verhindern. Und in diesem Punkte werden sich wohl die Wege der Anhänger der Rasselehre von denen Passarges scheiden — wohlverstanden nur in der Vererbungslehre, denn auch die Rassenforschung unserer Zeit erkennt keine „jüdische Rasse" an, sondern nur ein zum Volkstum gewordenes Rassengemisch, das „als einziges Volk ein gewisses Blutbewußtsein in seinem Glauben zu verwurzeln" imstande war, so stellt Hans F. K. Günther in seiner

b) Rassenkunde des Judentums

fest, die wir hier gleich mit behandeln können, da trotz der oben vermerkten Verschiedenheit der Voraussetzung die beiden Werke sich gleichwohl nicht stören. Das Judentum ist eben ein Problem, das zu allen Zeiten bestanden hat — schon das alte Rom hatte seine Judenfrage: Chamberlain berührt sie in den Grundlagen II 367 — und in der so außerordentlich komplizierten und seelisch differenzierten Zivilisation des Abendlandes fraglos an erster Stelle steht und darum auch die Forschung auf das lebhafteste interessiert. — Auch aus den Untersuchungen Günthers ergibt sich, wie oben schon gesagt, daß das Judentum keine Rasse ist, sondern ein Gemisch der verschiedensten außereuropäischen Rassenelemente, wie es sich in einem so ausgesprochenen Durchgangslande wie Palästina von selbst ergeben mußte infolge der Völkerwellen, die im Laufe von Jahrhunderten über Vorderasien fluteten. Man blickt in ein wahres Rassen- und Völkergewirr, wenn man die Abschnitte, die Günther der Entstehung des Judentums an der Hand der biologischen, geschichtlichen und archäologischen Forschung gewidmet hat, liest. Selbst negroider und nordischer Einschlag fehlt nicht — Günther nimmt für letzteren bei den alten Hebräern 10—15 Prozent, für die Zeit um Christus 5—10 Prozent an: vielleicht geht die mystische Gefühlsreligion der Propheten und vor allem das Christentum darauf zurück? Günther sagt es nicht gerade zu, aber eine Anführung des Buchs von Erbt „Jesus der Heiland aus nordischem Blute und Mute"

läßt es durchblicken. Überhaupt sind gerade Teil VII und VIII, darin er die Abschließung, die Vererbungs- und Auslesevorgänge im jüdischen Volk und die Juden der Gegenwart behandelt, und innerhalb dieses Abschnittes die Unterabteilung „Die Judenfrage" von ganz besonderem Wert. Mit gleich leidenschaftsloser kühler Objektivität wie die vorhergehenden Untersuchungen wird auch diese behandelt, und es wäre dringend zu wünschen, daß gerade die Theologen, vor allem die, die im Sinne des Elberfelder evangelischen Wochenblattes („Aus Licht und Leben" 1921 Nr. 22) in bornierter Befangenheit auf die „göttliche Offenbarung" des A. T. an der Auserwähltheit des jüdischen Volkes festhalten,[2]) sich in die Bücher Günthers und Passarges zu vertiefen herbeiließen. Denn „der jüdische Geist hat es gerade deshalb so verhältnismäßig leicht, sich im Abendlande zu behaupten, weil die Lehren und verbreiteten Anschauungen der christlichen Kirchen „die Große Täuschung" aufrecht erhalten, die Delitzsch in seinem so benannten Werke mit besonderer Entschiedenheit aufdeckt, den geschichtlichen Irrtum nämlich, als sei die Gottesvorstellung des Galiläers Jesus von Nazareth und die von dieser beeinflußte abendländische Gottesvorstellung eine Art Fortsetzung der jüdischen „Jahwevorstellung", was auch ein so gründlicher Kenner der orientalischen alten Geschichte wie Eduard Meyer feststellte, bemerkt Günther S. 313. In gleichem Sinne, nur kaustischer, äußert sich Passarge zu der Behauptung von der jüdischen Herkunft des Christentums: „Ganz recht, genau so wie die Pockenkrankheit die Ursache für den Segen der Pockenimpfung geworden ist, genau so verdankt die Menschheit den Segen der christlichen Weltanschauung der haßerfüllten Jahwepriesterschaft. Die Stellungnahme des Rabbinismus gegen Christus beweist die Richtigkeit solcher Auffassung." Von dieser Stellungnahme und deren Äußerung sehe man die Beispiele bei Chamberlain in den „Grundlagen" II S. 361: Die Unflätigkeit der Schimpfnamen und Gemeinheiten geht über alles Maß; genau wie die gegen Richard Wagner.

Wenn Günther bei der Betrachtung der rassenbiologischen Zukunft der Juden zu der Alternative: „Entweder Zionismus oder Untergang" kommt und zu einer befriedigenden Lösung der Judenfrage klare Scheidung durch Aussiedlung vorschlägt, so ist das meiner Ansicht nach eine zwar sehr schön gedachte, aber wohl kaum zu verwirklichende Möglichkeit, deren Beurteilung hier dem Leser überlassen werden mag. Der Preis der beiden Werke, denen wir den besten Erfolg wünschen, beträgt: Passarge geheftet 13, geb. 15 ℳ, Günther geheftet 11, geb. 13 ℳ.

Dr. Hermann Seeliger.

---

[2]) „Israel allein ist Gottes auserwähltes Volk und bleibt es trotz seiner Verstockung; Gottes Gaben und Berufung können ihn nicht reuen; nach seiner Bekehrung wird Israel als das wahre Adelsvolk unter den Nationen der Erde an der Spitze stehen. Alle andern Völker bleiben ‚Heidenvölker', sind vor Gott wie der Tropfen am Eimer, wie das Scherflein in der Waage. Er kann sie zerbrechen wie der Töpfer einen mißratenen Topf." Ein solcher scheint allerdings der Schreiber dieser Zeilen zu sein — falls er nicht überhaupt selbst Jude ist. Zum mindesten muß er ein erschütternd einfältiger Tropf sein, denn dümmeres Zeug ist wohl noch nie in majorem dei gloriam geschrieben worden.

Zweites (Frühlings-) Stück 1932.

Es möchte immer gleich gefährlich sein, sich vom Unerforschlichen abzusondern oder mit demselben eine allzunahe Verbindung sich anzumaßen.

Goethe.

Goethe als Sinnträger deutscher Zukunft.

Von Erich von Hartz.

Die zivilisierte Welt ist zu Tode erkrankt. Das deutsche Volk steht inmitten eines erschütternden „Stirb und Werde". — Im Chor und Widerstreit der millionen Stimmen ertönt die Frage: Wodurch ward solches Verhängnis heraufbeschworen? Und alle tieferen Antworten sind darin einig, daß man zunächst die Schuld bei sich selbst suchen müsse, weil sonst der Grund des Schicksals, der Acker auf dem es gedieh, und damit auch die richtige Einschätzung der Schuld fremder Mitwirkung an unserm Verhängnis unverständlich bleibt. Denn wo einer der Verführung erliegt, wo einer niederfällt und anbetet, da war der Versucher *in* ihm, da war die Stimme der Verführung auch in der eigenen Brust. — Das deutsche Volk war untreu geworden — längst vor dem Weltkriege — untreu seinem Genius. Schon als vor 100 Jahren in Weimar der vereinsamte Goethe seine Augen schloß, hatte die Untreue begonnen. Das Scheinlicht der Aufklärung war über die Welt gekommen und durfte vor Deutschlands Grenze nicht haltmachen. Es war den Deutschen bestimmt, durch die Hölle einer entgotteten Welt zu gehen, um bewußt zu werden dessen, was sie in der Torheit ihres träumenden Sinnes verraten hatten. Was im Paris der Jacobiner geschehen war, wo man Gott für entthront erklärt hatte, das wurde sinnbildlich für den Fortschritt des 19. Jahrhunderts. Eine materialistische Naturwissenschaft erklärte den Geist als Funktion des Leibes, die Unsterblichkeit der Seele wurde zum Lächeln der Priester am Altare der Wißbarkeit (Empirie). An dieser „Weltanschauung" starben Tiefblick und Hoheit, erblindete auch die deutsche Seele. Es begann und steigerte sich zu welterfüllendem Lärm jener zügel- und grenzenlose Tanz ums Goldene Kalb. Das universale Reich deutscher Traumkraft und Kaisermacht verflachte zum Wettbewerber im allgemeinen Wirtschafts-Imperialismus. Deutsche Tüchtigkeit schien dort den Preis zu gewinnen. So *schien* es! — Da brach aus der geschwängerten Atmosphäre des Wirtschaftskampfes der Waffenkampf. Neid der ganzen Welt stand auf gegen Deutschland, und Deutschland fiel. Der Genius seines Schicksals — trotz allem — hatte gesiegt. Denn der Deutsche soll nicht groß sein, es sei denn aus dem innersten Quell seines Wesens. Deutsches Machtreich kann nur wachsen mit dem Atembereich deutscher Seele. — Doch war die Nieder-

lage der Beschluß einer Kraftprobe von unerhörtem Maß, wie nur ein aufschreitendes, zukunftsträchtiges Volk ihrer fähig ist. Darum bangt die Umwelt. — Und so tritt Deutschland in das Schicksalsjahr 1932. — Es ist das hundertste Todesjahr Goethes.

Was hat Goethe für diese Wende zu bedeuten? — Es hebt sich klar heraus: Einer in Teilanschauungen, Fachwissenschaften, Massenwirrwarr und Maschinenknechtstum bindungslos zerfallenen Zeit tritt er entgegen — Goethe, der Ganze! Ihm ist nichts Lebendes fremd, zu allem findet er das fruchtbare Ja. Doch eins ist ihm zuwider: Die Überwucherung des Ganzen durch irgend ein Besonderes. Sein Sinn für Gleichmaß kommt jedoch nicht aus schönsinnigem Geschmack. Die Macht, durch die aller Stoff sich ordnet, der in Goethes Wirkungsbereich hineinbezogen ist, sie läßt sich weder als ein natürliches Streben zur Ausgewogenheit noch gar als ästhetisches Gefühl für den Einklang des Vielerlei erklären. Was immer Goethe zuläßt, es gereicht ihm zur Nahrung, es wird ihm in seinem wesentlichen Bestande einverleibt. Was nicht „Mensch" werden kann, weist er ab. — Hierin vermag sich nur gleich zu bleiben, wer über eine allbezwingende schöpferische Kraft der Mitte verfügt. Nur aus dem geheimen innersten Punkt des Wesens gestalten sich die Dinge zur Lebenseinheit. Von hier aus ist Goethe fromm. Von hier aus erscheint sein Wort gerechtfertigt, er sei wohl der beste Christ seiner Zeit. Extatisches Heraustreiben der Seelenkraft in heiliger Ausschweifung ist nicht seine Sache; stäts bleibt er „in sich" um anzubeten. Dies ist seine Ehrfurcht vor dem Leben. Unbeirrbar ist seine Kunst organischer Entfaltung der eigenen Persönlichkeit gerade deshalb, weil er fühlt und weiß, daß alles Lebendige, alles Bild und Gleichnis bewegt wird und wächst „im Namen dessen, der sich selbst erschuf", „in jenes Namen, der", jenseits aller Nennbarkeit, „dem Wesen nach blieb immer unbekannt". So aus der namenlosen Mitte atmend, verirrt sich der „leibfromme" Goethe kaum je im Nervenspiel des Leibes; er ist, seiner Anlage und Grundstimmung nach, gesund. Mit aller Vielfalt des Lebens der namenlosen Mitte verbunden sein, dies und nichts anderes aber heißt, Religion haben. Man wird Goethe nicht erfassen, wenn man nicht sieht, daß seine Mittebestimmtheit der Ausdruck seiner Gottbestimmtheit, daß sein Wort „in der Beschränkung zeigt sich erst der Meister" das täglich bewährte Glaubensbekenntnis seiner schöpferischen Frommheit ist. Die Beschränkung, die er übt, ist kein äußeres Sich-Abschließen und -Abgrenzen gegen irgend etwas — sie ist der natürliche Umkreis seiner Mittekraft, die sphärische Leuchtgrenze seiner inneren Strahlung. Das Universum außer sich nimmt er nur an, soweit das Universum in ihm es freiend erkennt, wie der Bräutigam die Braut. Was nicht die Zeugungskraft seines Wesens spannt, gilt ihm als unrechtmäßig für seine Natur. „Was fruchtbar ist, allein ist wahr", denn dies nur kann in ihm währen. So sehr man im Recht ist, zu sagen, daß die goethische Welt von der Anerkennung

der gleichzeitigen Gegensätzlichkeit (Polarität) aller Erscheinung getragen sei, so wird ihrer Tiefe doch nur teilhaftig, wer in der aufgespannten Gegensätzlichkeit den Abgrund, das „Geheimnis" sieht, das darin „heilig-öffentlich" ward. Dieses Geheimnis „im tiefsten Grunde von Gottes ew'ger Brust", aus dem immer von neuem „das All mit Machtgebärde in die Wirklichkeiten bricht", es wird als Voraussetzung des Gegensatzes von „innen" und „außen" in jedem Augenblicke der Schöpfung miterlebt. Der Bildsinn der Polarität setzt das Eine, Einige, aus dem sie hervorgeht, — die Schöpfung setzt den Schöpfer. Und alle Spannung, als ein behindertes Zueinanderwollen, die ganze in schöpferischen Gegensatz gespannte Erscheinungswelt setzt den Drang der Erlösung, den werbenden Willen zur Auslösung der Spannung in den Schoß Gottes zurück. (Es ist nötig, dies zu betonen, zu einem Zeitpunkt, wo „Polarität" zu selbstgenugsamer Mode-Anschauung zu werden droht, zu einer neuen Form — nunmehr dynamischen — Materialismus'.) Als Organismen gehören wir, bis in die höchsten Kreise des Seelenlebens, der polaren Wirklichkeit an, im Innersten aber sind wir das Geheimnis der Mitte, das diese Wirklichkeit im Kreise erhält, nährt und liebend in sich zurücknimmt. — Goethe, der Gestalthafte, lebte wie kaum ein anderer in Einheit von Trieb und Bewußtsein, d. h. in der Genialität seiner reifen Menschennatur aus dem Geheimnis der Mitte.

Wie hat nun Goethe aus solcher Begnadung der Mittekraft sein Leben aufgewölbt? — In Spiel und Traum des Kindes schon ist alles keimhaft enthalten, vom frohen Sinnenwesen über den strebend-zwiespältigen Menschen bis hinan zum Erzengel im innersten Kreise um Gottes Schöpferblick. — Ein gefährlicher Zusammenbruch an der Schwelle des Jünglingsalters schüttelt den jungen Goethe wach bis zum Grund seines Wesens. Sein guter Genius läßt ihn genesen. Und nun beginnt jene ewig-vorbildliche Menschwerdung, die, immer gespeist aus der schaffenden Mitte, sich Sphäre um Sphäre zur Welt auswölbt. Heimatliebe und Mädchenliebe, eine die andere durchdringend und nährend, tragen ihm die holdseligen frühen Lieder aus. Dann umgreift und erfüllt sein Schöpfertum den weiteren Kreis geschichts- und kulturseelischen Deutschtums. „Götz" und das Bekenntnis zum Straßburger Münster sind die bedeutsamsten Zeichen hiervon. Zugleich beginnt ihm auch der abermals umfassendere Kreis germanischen Artwesens überhaupt zu fruchten. Shakespeare und Ossian gehen dem jungen Goethe auf, den Griechen Homer sieht er mit deutschen Augen. Über- und unterirdisch läuten und grollen Klänge des „Urfaust" dazwischen. Im „Werther" wird ihm die Zwiespältigkeit des Daseins zu süßer Frucht. Jener Widerstreit der zwei Seelen in seiner Brust, der später den Faust durch Himmel und Höllen führt, schon im Naturerlebnis, im Seelenzustand, im Schicksal der Wertherliebe wirkt er sich aus. Endlich, vom Eintritt in die Weimarer Lebensstätte an, beginnt Goethe sich des Gesetzes seiner Entwicklung b e w u ß t zu werden. Doch war

das universale Menschentum, das uns, je älter er wird, desto deutlicher aus seinem Bilde anspricht, nur möglich, weil es die blutspendenden inneren Kreise von Heimat, Deutschtum und germanischem Seelentum in warmer Erfülltheit in sich trug. Wie der Baum nur in sicherer Dauer seine mächtige Krone zum allumspannenden Himmel wölben kann, wenn er mit starken Wurzeln dem mütterlichen Boden verhaftet ist, so bedarf auch Welt-Menschentum um so tieferer Beheimatung im Muttergrund, je umfassender es ist. Goethe zum Vertreter des Humanismus ausrufen, heißt das Gesetz, nach dem er angetreten, zur Formel machen. Humanismus ist ein lehrbares Bildungsideal — in krasser Übertreibung ein Esperantismus der Menschelei — Goethes Menschentum hingegen ist artechter Lebenswuchs. In Faust-Goethe weitet sich Deutschtum zu Welttum auf. Wie Platon zur Weltgültigkeit wuchs aus dem Nährboden hellenischen Seelentums, so ist Goethe die vorbildliche Welt aus deutschem Blut- und Seelenstoff. Zwischen der inneren Unendlichkeit der schöpferischen Mitte und der äußeren Unendlichkeit des Weltganzen liegt das Geburtsreich der Seele. Es kann nur fruchten aus dem Engsten und Umfassendsten zugleich. Was aus den grenzenlosen Bezirken des Innen und Außen einbezogen wird in den Menschen, bedarf der Pflanzung ins heimlichste Blut, um leibhaft zu erblühn. Luftwurzeln des Intellekts schaffen die Welt nicht ins Menschenbild hinein, weil sie die Seele nicht nähren. Universalität auf dieser Erde hat irdischen Mutterstoff, Fleisch und Blut, oder sie ist ein Gespenst. Es gibt kein weltwilliges universales Menschentum, als aus sicherem Muttergrund. — Wenn der Dämon des Schicksals im Blute des Heiligen Augustinus zwei Kontinente, den dunkeln und den weißen, mischte, so war es gerade diese im Irdischen schier nicht zu bewältigenden Aufgabe, diese unbildsame Widersprüchlichkeit und Über-Spannung in seiner Natur, die den gewaltigen Mann zu Gott trieben — ins Reich, das nicht von dieser Welt ist. Der Sinn der augustinischen „Universalität" ist Abkehr vom Universum und Einkehr ins Überweltliche. Augustinus — im Gegensatz zu Platon, zu Goethe — ist keine Norm, er ist ein Problem. Die gefahrvollen Bedingungen seines einmaligen Lebensschicksals forderten Durchbruch zu Gott. Hieraus kommt des Heiligen Augustinus ungeheure Fruchtbarkeit und Bedeutung auf geistlichem Gebiet. Von Spannungen in seinem irdischen Bestande fortgerissen, entlud sich der Notgeborene Blitz um Blitz in Gott — statt in den Abgrund. Ein weniger Begnadeter, mit gleichen Lebenskräften, wäre an solcher Aufgabe ins Bodenlose gefallen. — Goethes Bedeutung aber liegt gerade in seiner Vorbildlichkeit für das Leben selbst, seine Bewahrung und seine Erfüllung. Verlangt freilich auch eines Goethe organisches Wachstum zum vorbildlich weltgültigen Menschen aus deutschem Stoff die stätige Verbundenheit mit dem Jenseits-Organischen, aus dem alle Erscheinung und alles Wachstum kommt, so ist der Sinn der Erscheinung Goethe für den

Anschauenden doch gerade ihre Bildhaftigkeit, ihre erfüllte Diesseitigkeit, ihr verhältnismäßiger Wohlklang. Augustinus wendet sich hinauf aus dieser Gleichniswelt; Goethes Blick schaut Gott durch seine Gleichnisse an. Augustinus besiegt die widrige Welt durch Gotteskraft; Goethe sagt Ja zum Schöpfer durch sein Ja zur Erde.

In solcher Bejahung weitet Goethes Leben sich Kreis um Kreis — stäts die umfassendere aus der näheren Welt erschließend, als gingen ihr Augen auf, die den Bereich des Gesichtes hinauswölben. So erschließt sich dem gemütvollen Bürgersohn das höfisch durchformte Leben von Weimar. Goethe macht es sich zu eigen, doch bleibt, der er war: Der Hof und die Frau von Stein wecken und erziehen die adlige Gehaltenheit seines Wesens, aber nichts an ihr wird Abklatsch des Kavaliers; Goethe schafft sich die Form aus der Art seines eigenen Menschentums. Die reifen Mannesjahre führen ihn nach Italien. Süden, Antike, Rennaissance werden ihm Spiegel und Anschauung der umfassenden Formkräfte seiner Natur. Die klassische Welt leuchtet in sein Bewußtsein als eigenste Erinnerung und dient ihm, den gestalthaften Goethe zu fördern, den sein inneres Gesetz verlangt. Worauf die deutsche Seele durch anderthalb Jahrtausende in opferreicher, schweifender Sehnsucht hinzielt — den nordischen Träumer mit sinnengläubigem Licht zu taufen, daß er als Sohn der Erde sich selbst und seines Gottes Geburt anschaue — in Goethe gelingt es. Eben weil er den Süden selbstschöpferisch ergreift, verfällt er ihm nicht. Der Dämon seines Schicksals führt ihn zurück nach Norden. Zwar trägt er die Wunde in sich, auch ihm hat es Hellas-Italien angetan; doch das spornt nur die Heilkräfte seiner Natur und erbringt das lebendige, fruchtschaffende Bündnis. Faust gewinnt Helena und führt sie auf sein nordisches Schloß. Sie muß ihm den Sohn gebären. Und wenn auch Euphorion, die allzufrühe Erfüllung, nur wie ein strahlendes Meteor den deutschen Himmel streift — Goethe, der Erzeuger, lebt in die Zukunft, und seine ungeborenen Söhne drängen schon durch den Schoß der verzauberten Mutter ins mannhafte Leben.

Während jedoch Fausts klassische Freiung noch im Unterbewußtsein des Dichters reift, tritt ein anderes Bündnis in den Vordergrund seines Lebens: Die Freundschaft mit Schiller. Auch sie bedeutet Erweiterung der Welt Goethes. Schiller liegt ihm zunächst nicht; dessen revolutionärer, von Ideen bewegter Feuergeist ist dem bewahrenden, in sich beständigen Licht Goethes fremd. Aber dann finden sie sich als notwendige Ergänzungen. Im Bündnis Goethes mit Schiller vollzieht sich der Bund der gestalthaften, gestaltenträchtigen deutschen Seele mit dem vorwiegend gedanklichen deutschen Idealismus, der in Schiller seinen kunstnahesten Ausdruck fand. Goethe-Schiller, wie sie das Denkmal in Weimar zeigt, das bedeutet als Einheit: Künstlerischer Idealismus! — Blut und Fleisch gewordene Idealität! — zum Urbild hinanwachsende Vorbildlichkeit! — Weltanschauung und Welterfüllung

des zur Reife hervortretenden Deutschtums der Zukunft! — Kern und innerer Kreis des mit der Hochzeit Faust : Helena umschriebenen Weltbereichs „Klassischen" Deutschtums! (Wobei das Wort „Klassisch" nichts anderes meint als eben: gestalthaft, aus Sehnsucht zur Wirklichkeit geboren.)

War Schiller in seiner charaktervollen Männlichkeit den zeitgenössischen Deutschen faßbar, hatte ihm die idealistische Philosophie, deren dichterische Erscheinung er ist, den Boden bereitet, so ward doch Goethes runde Ganzheit fast unvermittelt, wie ein Wunder in die zerklüftete und spannungsreiche deutsche Welt geboren — als Erfüllung einer Sehnsucht, die in ihrem Bilde sich selbst noch nicht sah. So kam es, daß Goethe mit zunehmender Selbstvollendung inmitten seines Volkes zunehmend vereinsamte. Man fühlte wohl allgemein seine Größe, wenige auch, wie Schiller, erfaßten die Umrisse seiner Gestalt und Bedeutung, aber der breiteren Schicht der Gebildeten blieb er (in seiner Reife) so erstaunlich wie dem Volk nur ein ehrfurchtsvoll genannter Name. Ehe das deutsche *Sein* sich in Goethe erkennen mag, mußte das deutsche *Denken* seinen Schicksalsweg und Umweg gehn — und der führte es, im gesamteuropäischen Verhängnis, durch die Wüste der Aufklärung, die ja, sonderbar genug, schon *vor* Goethes Erscheinen beschritten ward. Daß Goethe als Vorausgeburt deutscher Erfüllung am Eingang des gestaltlosen Jahrhunderts der Verstandesherrschaft steht, erhebt ihn zu besonderer Bedeutung: Es macht ihn zum Hüter und Wahrer des Lebens über dieses Jahrhundert hinweg — und ist zugleich seine menschliche Tragik; läßt es doch den Lebenden offenen Augens sehn, wie Wüste und Einsamkeit um ihn wachsen. Was in den 100 Jahren seit Goethes Tode geschah, war das Gegenteil von Faust: Helenas Zeugung, war der Scheinsieg des Homunculus aus Wagners Maschinen und Retorten — wie ihn eben Goethe im „Faust" vorausgeschaut *und seine Überwindung durch die Schöpfermächte beseelten Lebens vorausgedichtet hat*. Will man vom Geiste Fausts aus das Interregnum Wagners verstehen, so mag man sagen, die Plattwalzung des Lebens war wohl nötig, um seine kleinsten Teile, jedes für sich, unter das Mikroskop zu bekommen. Mit der Wiedereinsetzung Fausts in sein Seelenreich — eines Faust, den Not aus dem Träumer zum Täter machte — wird die Unzahl der Teile in Wagners Hand, die rang- und gestaltlose Masse seiner empirischen Notizen, ihr geistiges Band finden und unter dem Zauberstab des Lebens sich ordnen zu menschlicher Gestalt. Auch für diese Aufgabe schuf Goethe voraus, dessen Licht-Finsternis-erlebnis — die Anschauung sich wechselseitig gründender und fordernder Gegensätzlichkeit (Polarität) aus der überphänomenalen Einheit — nicht nur den „Faust" schuf sondern auch die Farbenlehre. Die ganze Widersprüchlichkeit des 19. Jahrhunderts, bis auf den heutigen Tag, ist sinnbildlich gekennzeichnet dadurch, daß man den „Faust" in den Himmel pries und die Licht-Finsternislehre seines Schöpfers verwarf. Wahrlich, eine bittere Ironie für

den also Gepriesenen, durch die ihm die verhängnisvolle Einsamkeit im Tiefsten seines Schöpfertums zu krasser Deutlichkeit wurde!

Der alternde Goethe aber, statt sich in der Ungenüge seines engeren Zeitloses zu verzehren, schließt seine Einsamkeit auf zu jener letzten umfassenden Allsamkeit, die dem Erdensohne erreichbar ist. Ganz faustisch-hellenisch, ganz nordischer Seelenmensch in olympischer Gestalt, d. h. eben ganz Deutscher — denn Deutschland ist ihm das Reich zwischen Nordland und Hellas — so also ganz sicher gegründet im mütterlichen Seelentum, umgreift der Seher nun „Ost und West" und rundet das Reich seiner lebendigen Einvernehmung zum Weltreich aus. Dann, in den letzten Jahren, ehe er dem irdischen Blick entzogen wird, kehrt sein Genius nochmals ein zu den heimatlichen Quellen, und Lieder werden geboren, so ewigjung, als hätte der straßburger, frühweimarer Goethe sie gesungen. So bettet sich der Weite in sein Nächstes zurück, ehe er durch die letzte Verdunklung zum Licht geht.

— Sind die Großen eines Volkes sinnbildlich für seine Art, ja steht das Volk zu ihnen im Verhältnis des Baumes zur Frucht, so bietet denn Goethe sich als das umfassendste Bild, die reifste Frucht seines Volkes dar, von deren Gehalt und Gestalt man schließen darf auf Art und Wesen des deutschen Volkes, dem er entstammt. — Zunächst fällt die Übereinstimmung der Grundkräfte auf. Der faustische Mensch Goethe in seinem unersättlichen Drang zur Unendlichkeit, ist er doch die grenzenlos schweifende deutsche Seele, die mit der Völkerwanderung an das Tor der Geschichte pocht, ihr universales, immer in Fernen vergehendes Reich im Mittelalter gebiert, im Idealismus ihr geistiges Weltreich hinausstrahlt und nie zu Ruhe und Dauer gelangt! — Und der mittebestimmte, gestalthafte, selbstbeschränkte Goethe, der seligunselige Gatte der Helena, entspricht er doch der Gesetzlichkeit deutscher Verwirklichung, die, ihre Erfüllung noch suchend, Hellas umfreiend die eigene Gestaltwerdung meint! — Vom Schicksal als Volk der Mitte in den europäischen Raum gesetzt, wollen die Deutschen gleich Faust die Schranken ihres irdischen Gesetzes sprengen, der Mitte entweichen, und werden im frühen Gang ihrer Geschichte vom Erdgeist niedergeworfen, von Mephisto verführt, doch aufgefangen vom guten Geist ihrer Bestimmung. Das scheinbar mitteflüchtigste Volk schafft sich dann selbst zu Erziehung und Heil den mittebestimmtesten Staat der Weltgeschichte — Brandenburg-Preußen— und gewinnt so die Keimzelle, den Kern seiner gestalthaften Dauer, Widerstandskraft und künftigen Größe, um den es Sphäre um Sphäre das Reich ansetzen kann. Das scheinbar so ungoethische Machtgebilde, von hier betrachtet, zeigt es sich jenem Gesetz der Mitte gehorsam, aus dem auch Goethe sich bildhaft schuf, wenngleich die Ausprägung des Gesetzes durch goethische Selbstbeschlossenheit und preußische Zucht zu so unterschiedlichen Ergebnissen führt, wie ein begnadeter Einzelner und ein notvoller Staat, eine glückhafte Vollendung und ein drangsäliger Anfang es sind. Erst jetzt, wo Preußens Sen-

dung sich zur all-deutschen und europäischen Berufung zu weiten beginnt, wird sich auch die gesetzhafte Klarheit und Härte des Preußentums im Deutschtum lösen, ohne ihre grundsätzliche Gültigkeit zu verlieren, in Blüte und Frucht aufgehen, zur Rundung des vollen Lebens. Ist es doch kein Zufall, daß im Herzen Europas der mittebestimmte Staat heranwuchs, eben in dem Zeitraum, an dessen Ausgang das Problem „Europa" steht. Nur das Volk Goethes kann dieses Problem lösen. Ist doch von allen Völkern Europas das mittlere Volk der Deutschen befähigt und willig, die anderen Volkscharaktere unvoreingenommen um ihrer selbst willen zu betrachten, zu erkennen, anzuerkennen. Diese einzigartige Begabung und der unwiderstehliche Drang sie zu betätigen, weist auf die europäische Berufung des Deutschtums hin. Jedes andere Volk könnte Europa nur knechten, die Deutschen vermögen es zu beherrschen, weil sie ihm allseitig gerecht werden können. War es durch Jahrhunderte deutsche Schwäche, sich dem „Fremden" allzuwillig hinzugeben, und ist diese Schwäche gleichen Ursprungs mit der Fernsucht, die in der Geschichte des deutschen Mittelalters wie in der deutschen Geistesgeschichte ihren Ausdruck fand, eben des faustischen Aneignungs- und Unendlichkeitsdranges verhängnisvolle Auswirkung, so zeigt sich nun klar, wie diese Schwäche die Frühstufe und Vorbildung jener umfassenden Seelenkraft ist, welche die Deutschen der Zukunft zur Einigung und Leitung Europas bestimmt — sobald sie nämlich den Alldrang zu binden und den von ihm ergriffenen Weltstoff zu beherrschen gelernt haben kraft einer unbeirrbaren Mittebestimmtheit. Hier zeigt sich aber auch wieder die vorbildliche Bedeutung des Mitte-Menschen Goethe für die kulturelle und des Mitte-Staates Preußen für die politische Zukunft des Deutschtums. In Goethe sehn wir den uferlosen Umfassungsdrang faustisch-deutschen Seelentums nicht mehr hinausschweifen aus dem organischen Machtbereich der schöpferischen Mitte, sondern gebändigt die Fassungskraft eines gleicherweise artechten wie wohlgestalten Menschentums nähren und weiten: Im Preußentum sehn wir die deutsche Gefahr der Verschweifung in Räume und Träume, die sich außerhalb der Reichweite der politischen Machtmitte im Grenzenlosen verlieren, einem festen Willen zu kernhafter Selbstbewahrung unterworfen. Preußentum organisch weiten zu Deutschtum, das heißt Heinrich den Löwen und Hohenstaufen zur Einheit vermählen, das heißt auch Fausts Griechensehnsucht auf politischem Ausdrucksgebiet gestalthaft erfüllen. So widersprüchlich es klingen mag (das Leben wächst ja in Widersprüchen): Die Hellaswerbung der deutschen Seele und die Zuchtmeisterschaft des Preußentums, vom Standpunkte des Schicksals gesehen meinen sie dasselbe und fassen die gleiche Aufgabe von zwei Seiten an — und diese Aufgabe heißt deutsche Verwirklichung, deutsche Gestaltwerdung! — Durchdringt man die Oberfläche des Geschehens, so erweisen sich eben die romantischen und realen Strebungen des Lebens als Wirkweisen

einer Schöpfermacht, und die Hellasfreiung deutscher Traumkraft erscheint so wirklichkeitsgerichtet wie die Bedeutung des Preußentums romantisch.

Daß die Deutschen kein Nationalvolk im engeren Sinne sind, wie Franzosen und Engländer, ist der große Jammer ihrer geschichtlichen Vergangenheit und Gegenwart und die große Berufenheit ihrer geschichtlichen Zukunft. Stäts war der Deutsche „universal" und je deutscher er war, desto umfassender — auch der große Preußenkönig hat ja sinnbildlich Teil an der „Ausländerei" — aber, was unbewußt für die Zukunft wirkend, damit gewollt war, ist das Universale Deutsche Reich der Mitte, das einzig deutscher Art Erfüllung sein kann. — Goethe ist dieses Reiches Vorgeburt: der universale, durch und durch deutsche Mensch, der, sicher gegründet, alles umfaßt, gerecht jeder Erscheinung, wie lebensgerecht in sich selbst — eine wahrhaft beherrschende Natur, die die Dinge nicht vergewaltigt, sondern sie erfaßt, lenkt und fördert aus ihrer Gesetzlichkeit. Aus solchem Geiste allein kann das zahlenmäßig stärkste Volk Europas, das in seiner Mitte wohnt, jene waltend gewaltige Macht werden, die, zu sich selbst gelangt, Europa zusammenfaßt zu einem Staatenbunde, der es aus Selbstzerfleischung erlösen und ihm jenes Gewicht verleihen wird, dessen es im Machtkampf der zur Selbständigkeit erwachenden Kontinente bedarf. — Auch die bundesstaatliche Schulung, die Deutschland (und in anderem Betracht das deutsche Österreich) als einziges Land Europas durchgemacht hat, erscheint von hier aus gesehen als bedeutsam. Ist sie zunächst auch Ausdruck der in sich selbst gegründeten Vielgliedrigkeit deutscher Art, so befähigt doch gerade sein eingeborener Sinn für eigene und andere Stammes-Besonderkeit den Deutschen wieder zur Achtung vor fremder Volksart überhaupt. Deutscher „Individualismus" und deutsche Eigenbrötelei, wenngleich sie sich als unreifer Zustand oft närrisch äußern, im Grunde sind auch sie Ausdruck jener Beständigkeit in sich selbst, die aus eigener Mitte gespeist sein will. „Jeder Engländer ist eine Insel", jeder Franzose ist gesellig von Natur, jeder Russe ist grenzenlos und zerfließt in die Bruderseele des andern; der Deutsche aber ist in sich beschlossen und unendlich, selbständig und gemeinwillig, individual, sozial und universal zugleich und in gesunder Wechselbeziehung; darum hat er die Fähigkeit dem Engländer wie dem Franzosen wie dem Russen gerecht zu werden, ohne sich — wenn er mittefest ist! — an sie zu verlieren. Fürwahr, des Deutschen Anlage erstrebt jenen „guten Europäer", der Goethe war, ohne sich, seiner Deutschheit gewiß, so zu nennen, und den Nietzsche meint aber falsch beschreibt, weil er, selbst heimatlos, mitteflüchtig geworden, die Tragik deutscher Unreife an sich erfuhr, doch ihre Gründe nicht sah.

Ist auch das Bild des Deutschen wie es hier gezeichnet wurde, das Menschenbild schlechthin, so besteht es doch insonderheit zu Recht, weil es der Raum- und Zeitlage Deutschlands und Europas etwas Bestimmtes zu sagen hat, was aus geschichtlichen, volksseelischen und volksräumlichen Er-

scheinungen abgelesen ist. — Gott will natürlich mit jedem Volke zum gleichen Ziel vollkommener Menschwerdung; aber wie die Völker hierbei zeitlich und räumlich zueinander gestellt, aufeinander bezogen sind und füreinander zu wirken haben, das unterscheidet sie in jedem Alter ihres Werdegangs.

Wann der Zeitpunkt für Deutschlands europäische Sendung gekommen sein wird? — Diese Sendung wirkt sich, erkannt oder unerkannt, seit Jahrhunderten aus; die europäischen Entscheidungen fallen seit frühem Mittelalter auf deutschem Boden. Die Erfüllung des universalen deutschen Reiches der Mitte aber wird eintreten, wenn die Deutschen und Europa füreinander reif sind. Kein Deutscher soll zweifeln, daß dies geschehen muß — dann wird es um so sicherer geschehen. — An der Schwelle eines neuen Zeitraumes deutscher Entwicklung tritt Goethe als Vorbild wirkend und mahnend in unser Bewußtsein.

Goethes Farbenlehre in ihrer wissenschaftlich-weltanschaulichen Bedeutung.

Von Privatdozent Dr. Ernst Barthel (Köln).

Dieses Jahr wird es hundert Jahre, daß Goethe gestorben ist, der in seinem gewaltigen Lebenswerk zwei Ideenkreise ausgestaltete, die ihn von der Jugend bis zum Tod dauernd immer wieder beschäftigten: es ist der „Faust" und die „Farbenlehre". Die Farbenlehre aber ist dasjenige Werk, das erst in unsern jetzigen Jahren allmählich in seinem Kernpunkt anerkannt zu werden beginnt.

Wenn die Schulphysiker von den neuen Tatsachen hören, die als Wesenserläuterung des Goetheschen Standpunktes heute aufgewiesen werden können, fühlen sie sich immer zu neuem Nachdenken angeregt. Und ich bin überzeugt davon, daß sie sich der Anerkennung der Tatsachen und ihrer großen Folgen für die Theorie nicht verschließen können. Früher hat man der Goetheschen Farbenlehre auch von Seiten der Anhänger Unrecht getan, indem man ihre springenden Punkte immer so formulierte, daß die Physik glauben konnte, der ganze schwere Streit gegen Newton sei ein Irrtum Goethes gewesen. Wenn auch heute die Kenntnis dieser Dinge noch nicht in alle Kreise gedrungen ist, die es angeht, rechtfertigt es das heutige Jubiläum gewiß, daß man der sachlichen Auseinanderlegung der Fragen eine Stimme eröffne. Man sollte erkennen, daß die ganze naturwissenschaftliche Methodik der letzten 300 Jahre nicht etwa eine endliche Ergreifung des absolut Rechten bedeutet, wie so manche glauben, sondern eine charakterologisch und kulturpsychologisch ganz individuelle Weise, mit den Dingen zu verfahren, die also genau so gut wie jede andere Geistes-

erscheinung der Kritik offensteht. In meinem Buch „Vorstellung und Denken. Eine Kritik des pragmatischen Verstandes", erschienen bei Ernst Reinhardt in München 1931, auch im Verlag der Elsaß-Lothringischen Wissenschaftlichen Gesellschaft zu Straßburg, habe ich diese grundsätzlichen Dinge ausführlich erörtert und am Schluß eine Abhandlung über „Wesen und Wert der Goetheschen Farbenphysik" veröffentlicht. Eine andere Abhandlung, die meine zwanzigjährigen Forschungen auf dem Gebiet in Kürze andeutet, ist im Bericht über den 2. Farbe-Ton-Forschungs-Kongreß, Hamburg 1931, zu finden.

Bevor ich aber den Kernpunkt der Goetheschen Farbenlehre in seiner Bedeutung für die Wissenschaft und Weltanschauung erläutere, möchte ich einiges über die weniger wichtigen, aber doch allgemein anerkennenswerten Teile dieser umfassenden Forschungen sagen. Daß Goethe als ästhetisch feinfühliger, stark optisch veranlagter Geist über den Stimmungseindruck der einzelnen Farben und ihrer Zusammenstellungen Bedeutsames gelehrt hat, gehört sozusagen zu den „Selbstverständlichkeiten". Das bekannte Kapitel der Farbenlehre „Von der sinnlich-sittlichen Wirkung der Farben" enthält denn auch unübertroffene Wesensanalysen der Stimmungen, die mit den Farben des Farbenkreises verbunden sind. Wichtiger aber als diese an sich glänzende Schilderung ist die Tatsache, daß Goethe den Stimmungsgehalt auch erklärt, indem er ihn aus dem bestimmten Spannungsindex der Farben ableitet, die immer eine Vereinigung von hellen und dunklen Gegenkräften sind. Während die Schulphysik die Gesetze einer „Polarität" erst in den verhältnismäßig spät durchforschten Gebieten der sogenannten höheren Optik sieht und anerkennt, hat Goethe eben den großen Vorschlag gemacht und begründet, schon beim Zustandekommen des Spektrums zugrundeliegende Polaritätsgesetze physikalisch anzuerkennen. Dadurch wird zum Beispiel auch der Stimmungsgehalt der einzelnen Farben klar und gut begründet und abgeleitet. Man sollte jedenfalls nicht so urteilen, wie es bei gewissen ästhetischen Goethefreunden zu geschehen pflegt, als ob man Newton irgendwie auf einer Seite und Goethe auf einer andern Seite bejahen könnte. Wer Newton bejaht, verneint Goethe im wichtigsten Punkt. Wer Goethes Wesentliches bejaht, verneint Newton, wie Goethe es tat, aber hoffentlich mit schärferen Argumenten.

Es ist eine beliebte erkenntnistheoretische Ausrede, die die Frage umgehen soll, daß man sagt, die Farbe sei nur im Auge, oder etwas nur „Physiologisches". Goethe als Erkenntnistheoretiker steht hier schon auf dem Boden eines Realismus, wie er heute etwa durch Hermann Schwarz, N. O. Lossky, mich selbst und viele andere wieder vertreten wird, indem er sagt, die Farbe ist so gut objektiv am grünen Baum wie subjektiv in meinem Erlebnis. Man darf also nicht sagen, objektiv sind etwa Aetherpartikeln, und subjektiv ist die ganze erlebte Welt, sondern man muß einsehen, daß diese Denkweise

zu den vielen Irrtümern der Neuzeit gehört. Physik ist Wissenschaft von den objektiven Tatsachen, die außerhalb des Organismus vorhanden sind. Physiologie ist Wissenschaft von den Tatsachen und Vorgängen im Organismus. Das Psychologische als Wahrnehmungsinhalt, etwa die Farbe, ist aber unter Umständen nicht nur physiologisch hervorgebracht, sondern auch physikalisch vorhanden. Die Einheit des Gesetzes zwischen Physiologie und Physik besteht durchaus.

Goethe ist also wissenschaftlich und weltanschaulich ein Objektivist. Er legt Nachdruck darauf, daß die Welt, die wir erfahren, und unsere Erfahrung von der Welt, polaristisch einander entsprechen. Er leugnet nicht die Existenz der Außenwelt, wie die sogenannten „Idealisten" es tun, sondern er erkennt sie an als die tragende Grundlage unseres ganzen Seins. Damit hängt aber die Methode zusammen, objektiv in den Phänomenen selbst zu forschen und bei gewissen Urphänomenen jedes Gebiets stehenzubleiben. Die Physik hat noch die alte Idee in sich, daß man die Einheit des Verstehens anders als durch organische Anerkennung der reinen Phänomene begründen müsse. Sie denkt in einem fort die Sachverhalte um und versäumt manchmal dabei sogar die richtigen Beobachtungen. Goethe war feinfühlig. Manche andern waren in Bezug auf das Recht der Tatsachen, anerkannt zu werden, wie sie sind, äußerst unfeinfühlig. Und das brachte den Olympier auf. Er konnte es nicht mit ansehen, daß plumpe Geister das feine Gewebe der Naturtatsachen z e r kennen, statt es zu e r kennen.

Damit komme ich zum Kernpunkt der Goetheschen Farbenlehre, der Erkenntnis des Spektrums als Polarphänomen, während Newton es nicht im geringsten als Polarphänomen erkennt. Während Newton entgegen aller Beobachtung lehrt, die Farben entständen durch unpolare Entfächerung aus dem weißen Licht, stellt Goethe fest, daß dies nicht der Fall ist. Nur eine überaus flüchtige Beobachtung oder ein eigensinnig vorgefaßter Wille, alles zu nivellieren, was an organischen Polaritäten da ist, konnte zur Newtonischen Theorie führen und ihre so lange Aufrechterhaltung begründen. Der Wille, die organischen Gegensätze zu nivellieren, nicht den sauberen Gegensatz von Rechts und Links gelten zu lassen, sondern alles unpolar aufzureihen, — dieser Wille ist die eigentliche Ursache für den Adamsfehltritt Newtons gewesen, den Goethe als farbentheoretischer Messias rückgängig gemacht hat für alle, die Ohren haben zu hören und Augen zu sehen. Es sind keine Menschen, sondern Zeitalter, die da gegeneinander kämpfen. In diesem Titanenkampf sind nur die Menschen zu bedauern, die sich für das Bessere einsetzen müssen, ohne daß man ihnen Gelegenheit zu ehrlicher Diskussion und Demonstration gibt. Goethes Farbenlehre wird dadurch zum Prinzipienpunkt der freien Forschung gegen alle Mächte, die vorgefaßte dogmatische Lehren mit allen Mitteln des Schweigens und der Unterdrückung auch gegen bessere Gründe aufrechterhalten wollen. Schopenhauer hat schon

Wertvolles hierzu gesagt, wenn er auch in seiner subjektivistischen Erkenntnistheorie ungoethisch ist.

Die Tatsache, auf Grund deren das Spektrum zustandekommt, kann jedermann mit eigenen Augen ansehen, wenn er durch ein Prisma schaut. Farben entstehen nur an Rändern. Und zwar gibt es zweierlei Ränder, je nach der Abfolge von Hell und Dunkel in einer bestimmten Richtung an diesen Rändern. Infolgedessen entstehen zwei Farbengruppen, eine gelb-rote und eine violett-meergrün. Diese sind komplementär, weil Hell und Dunkel diesen Rändern. Infolgedessen entstehen zwei Farbengruppen, eine gelb-rote so entsteht entweder grasgrün oder purpur. Grün entsteht, wenn das Gelbe ins Blaugrüne läuft, Purpur entsteht, wenn das Violette ins Rubinrote läuft. Das sind alles gar keine Hypothesen, sondern Tatsachen. Und Tatsachen hat man zunächst einmal ganz ausdrücklich und klar zu sehen und anzuerkennen.

Es gibt infolgedessen zwei Spektra, und nicht bloß eines. Bei dem einen ist die Mitte grasgrün, und es ist bei Newton als einziges anerkannt. Bei dem andern ist die Mitte Purpur, und es enthält genau die Komplementärfarben des Newtonischen Spektrums. Dieses zweite, das Purpurspektrum oder das negative Spektrum, kann man auch in jedem Spektralapparat herstellen, indem man an der Blende helle und dunkle Flächen vertauscht, das heißt indem man Rechtsrand und Linksrand der Blende gegeneinander auswechselt. Das negative Spektrum ist zur Zeit Newtons bereits von Castel und von Nuguet festgestellt worden. Goethe hat es zu einem Schicksalspunkt seines Geistes gemacht. Prof. Kirschmann in Leipzig hat es auf die Spektrallinien studiert, Horn in München hat sein Leben verloren im inneren Zusammenhang damit. Ich selbst bin seit Jahrzehnten experimentell und denkerisch an der grundsätzlichen Klärung des Problems tätig. Denn es gehört zu den wichtigsten Fragen der Naturerkenntnis und sollte auch die große Öffentlichkeit viel mehr interessieren.

Man kann zeigen, daß eine Spektrallinie dorthin abgelenkt wird, wo im negativen Spektrum die Komplementärfarbe abgelenkt wird. Man kann zeigen, daß also zwei Komplementärfarben dieselbe Ablenkung haben, wenn nämlich im Spalt Hell und Dunkel vertauscht werden. Das beweist, daß die Lehre von der eindeutigen Brechung jeder Farbe nicht richtig ist, sondern daß jede Farbe eine doppeldeutige Ablenkung hat, ähnlich wie ein Kind ein doppeldeutiges Wesen ist, ein Knabe oder ein Mädchen, aber kein Kind in abstrakto. Die Naturwissenschaft der letzten 400 Jahre hat hier wie in so vielem die Wesensbeziehung zwischen den anorganischen und den organischen Strukturen nicht erkannt.

Das Prisma ist ein Glaskörper von geometrischer Form, und dieser Körper hat auch nur eine geometrische Funktion. Er projiziert nämlich jede durchgelegte Gerade in einen Keil auseinander. Dadurch werden an Rändern

zwischen Hell und Dunkel optische Konträrpole in Spannung miteinander verbunden, und es entstehen die Farben an der Stelle mit dem Stimmungsgehalt, die ihrem Spannungsindex entsprechen. Die Farben bilden einen Kreis, den man in die dritte Dimension zur Schraube erweitern kann, aber sie bilden keine eindimensionale Ordnung. Die Fraunhoferschen Linien und die Spektrallinien, die ja weit in die Zonen jenseits aller Farbe hineinlaufen, sind etwas für sich, das man nicht mit Farbe verwechseln darf. Jede Linie kann ihre Farbe wechseln. Die Linie ist nicht die Identität der Farbe, sondern sie ist ein Gebilde, das eine Farbe *hat*, die aber wechseln kann.

Jedermann wird fragen, welches eigentlich die Tätigkeit des Prismas ist, durch welche die Farben entstehen. Newton sagt, das Prisma „zerlegt" das weiße Licht in seine Bestandteile. Das Prisma splittert also die im weißen Licht bereits steckenden Farben auseinander. Daß dabei die Ränder zwischen Hell und Dunkel eine Rolle spielen, kommt für ihn nicht in Betracht. Diese Auffassung kann man schon dadurch experimentell widerlegen, daß man an dem weißen Lichtstrahl die Ränder sanft abgetönt ins Dunkle hineinlaufen läßt. Dann fällt der weiße Lichtstrahl durch das Prisma, und es gibt kein Spektrum.

Goethe selbst hat sich über die Tätigkeit des Prismas nur ungefähr ausgelassen, und das ist wohl ein Grund dafür, weswegen seine Theorie so schlecht aufgenommen wurde. Ich glaube aber genau ausdrücken zu können, was Goethe mit seiner Aussage, daß das Prisma die hellen und dunklen Flächen „übereinanderzerrt", hat sagen wollen. Das Prisma ist eine geformte Glasmasse, und die hat ein bestimmtes Projektionsgesetz. So hat ja auch jede Linsenform und überhaupt jede Form ein optisch veränderndes Gesetz, das sich *rein geometrisch* fassen läßt. Nun, Goethe meint, mit dem Prisma verhalte es sich ebenso. Es hat die Eigenschaft, daß es aus jeder geraden Linie, die man hineinfallen denkt, einen Keil macht, oder aus jeder Ebene ein Prisma. Das Projektionsgesetz dieser Glasmasse wirkt also nach der Gestalt, die sie besitzt. Übrigens ist diese keilförmige Zerdehnung von geraden Linien durch das Prisma durch die unmittelbare Beobachtung bewiesen.

Wenn nun diese Zerdehnung der geraden Linien zu Winkelkeilen statt findet, werden an den Rändern des Strahls, wo Hell und Dunkel an einander grenzen, in verschiedenen Verhältnissen helle und dunkle optische Elemente mit einander verschmolzen, und das Resultat ist Farbe verschiedener Art, je nach dem Verschmelzungs- oder Spannungskoeffizienten. Goethe sagt also nicht, jede Farbe hat ihren eigenen Ablenkungskoeffizienten, was durch die Doppelablenkung der Farben experimentell widerlegt ist, sondern er sagt, jede Farbe hat ihren eigenen *Verschmelzungsindex* und kommt durch Mitwirkung des Hell-Dunkel-Gegensatzes an Rändern zustande. Die Farben bilden einen Kreis, aber keine eindimen-

sionale Ordnung, und zwar auch rein physikalisch betrachtet. Die Spektrallinien sind etwas davon wieder zu Unterscheidendes. Sie laufen bekanntlich weit über das Spektrum hinaus und haben die sogenannten Ultrazonen. Das ist auch beim Purpurspektrum der Fall.

Möchten doch die Mathematiker sich bald um das interessante Problem annehmen, die Entstehung der Farbe nach dem genannten tatsächlichen Gesetz exakt zu formulieren. Das wäre ein erster Schritt zur exakten Ausarbeitung der großen Idee, die Goethe durch Beobachtung und Logik als wahr erkannt hat.[1]) Es ist gewiß jedem Physiker wichtig, wenn er zum erstenmal hört, daß man die Farbe aller Spektrallinien in die Komplementärfarbe umkehren kann, indem man an der Spaltvorrichtung des Spektroskops helle und dunkle Stellen mit einander vertauscht. Ich bin auch überzeugt davon, daß man an der neuen exakten Durchdenkung der Tatsachen viel unverhoffte Freude erleben wird, gerade vom Standpunkt des theoretischen Physikers, der auch in den Phänomenen der höheren Optik Bescheid weiß. Goethe hat die Erklärung des Spektrums von vornherein viel näher an die Tatsachen der sogenannten höheren Optik gerückt als Newton. Und darin ist eben seine Grundlage moderner.

Indem Goethe die Farbe als Spannung zwischen Hell und Dunkel auffassen lehrt, setzt er eine bedeutende Verbindung zwischen der Farbe und der allgemeinen Weltstruktur. Die Farbe ist eben dann, wie er sagt, das Kind von Licht und Finsternis. Der Physiker möge nicht glauben, das sei bloß poetisch. Denn die Behauptung enthält die tiefe physikalische Wahrheit, daß die Natur überall im Kleinsten wie im Großen nach dem Polaritätsprinzip Rechts-Links oder Plus-Minus in Wechselbeziehungen aufgebaut ist. Das Wesen der Wirklichkeit ist die B r ü c k e, nicht etwa das Teilchen. Wer das erkannt hat, ist einen großen Schritt in der Erkenntnis vorangeschritten.

Weltanschaulich ist dabei auch dies wichtig, daß man die Menschen nicht nur in den beiden Geschlechtern, sondern auch in den Rassen und ihren Gegensätzen und Vermischungen richtiger auffassen wird, wenn man diesen Brückencharakter der Dinge gelten läßt. Ich halte es zum Beispiel für unrichtig, wenn man glaubt, daß nur die helle Rasse eine sogenannt gute Rasse ist, während die dunklen schlechter seien. Es gibt zwar Hochrassen und Primitivrassen in der Menschheit, aber auf jeder Ebene gibt es wieder ergänzend auseinandertretende Gegensätze. So ist in Europa der Ergänzungsgegensatz von Germanentum und Mittelmeerkultur der für Goethe grundlegend bedeutsame gewesen. Das Schwarze ist dabei an seiner Stelle genau so wichtig wie das Helle und Lichte. Die dunklen Franzosen und Italiener, die dunklen Ureinwohner des vorgermanischen Europa, die heute noch in manchen Teilen

[1]) Mittlerweile habe ich selbst damit angefangen. Der Anhang meiner „Einführung in die Polargeometrie" (Leipzig, R. Noske, 1932) enthält die geometrische Darstellung der prismatischen Tätigkeit.

der europäischen Bevölkerung einen sehr wertvollen Blutuntergrund bilden, sind durchaus nicht schlechter als die Nordgermanen, wohl aber anders, nämlich ergänzend entgegengesetzt im Fühlen, Wollen und Denken. Goethe hat in seiner Farbenlehre einen konkreten Punkt herausgegriffen, der mit alledem zusammenstimmt. Die Newtonische Farbenlehre ist dagegen ohne jede Wesensbeziehung zum Gefüge der Welt.

Für Goethe charakteristisch ist auch seine Anerkennung der Polarität zwischen Auge und Sonne, zwischen Seele und Welt, zwischen Mikrokosmos und Makrokosmos. Er ist darin gerechter als der Subjektivismus eines großen Teiles der Neuzeit, der das Bewußtsein für die Existenz der Welt zu stark betont, und auch gerechter als ein unkritischer Objektivismus, der immer, wenn er vom Licht spricht, vergißt, daß ein Auge von selbst verständlich als dunkler Gegenpol der Wahrnehmung vorausgesetzt wird. Empedokles, der geniale Grieche, ist in seiner Polaritätslehre sein Meister gewesen. Er spricht von den Sehströmen, die aus dem Auge zu dem gesehenen Gegenstand strahlen. Die neuere Physik spricht von einer Bewegung des Lichtes von der Lichtquelle aus. Beides zusammen ergibt wohl ein endgültig Wahres, und wir müssen gerade heute, wo die Feinenergien drahtloser Art entdeckt sind, und wo der menschliche Körper in so vielem als elektromagnetische Sendestation und Empfangsstation für fernwirkende Energien erkannt ist, die Meinung von Empedokles und Goethe durchaus ernst nehmen. Die Sehenergie antwortet auf die Energie des objektiven Lichts. Dieses ist ein weckender Reiz, das sehende Auge ist die erwachende Antwort darauf. Die Farbenlehre aber muß in der Physiologie und in der Physik die gleichen Grundstrukturen zeigen, was eben nur nach der Goetheschen Farbenphysik möglich wird.

Da es die Zeit nicht zuläßt, die wissenschaftlichen Gründe und die Folgerungen aus meiner Fortbildung der Goetheschen Grundlagen hier zu nennen, muß ich auf meine Veröffentlichungen darüber hinweisen, besonders auf das Buch „Vorstellung und Denken" (München, Reinhardt, 1931). Goethes Farbenlehre selbst sollte man wieder in einer vollständigen Ausgabe mit den Experimentiertafeln herausgeben. Das umfassende Werk enthält auch zur Geschichte der Farbenlehre und zum Verständnis der Farben in der Natur die interessantesten Reichtümer. Zum Schluß möchte ich aber Goethe selbst zu Wort kommen lassen, indem ich einiges zitiere, was er über seine Farbenlehre gesagt hat. Vorher nenne ich das Wort, das Schopenhauer am 100. Geburtstag Goethes, 1849, ins Frankfurter Goethe-Album schrieb, weil es für den 100. Todestag leider noch ganz aktuell ist. Schopenhauer schrieb: „In den Staaten, welche Akademien der Wissenschaften besitzen, könnten die denselben vorgesetzten Minister des öffentlichen Unterrichts ihre, ohne Zweifel vorhandene, Verehrung Goethes nicht edler und aufrichtiger an den Tag legen, als wenn sie jenen Akademien die Aufgabe stellten, binnen ge-

setzter Frist, eine gründliche und ausführliche Untersuchung und Kritik der Goetheschen Farbenlehre, nebst Entscheidung ihres Widerstreites mit der Newtonischen, zu liefern. Möchten doch jene hochgestellten Herren meine Stimme vernehmen und, da sie Gerechtigkeit für unsern größten Toten anspricht, ihr willfahren, ohne erst die zu Rate zu ziehen, welche, durch ihr unverantwortliches Schweigen, selbst Mitschuldige sind." Die Methode des Schweigens, das sage ich selbst im Sinne Schopenhauers dazu, ist bequem, aber beweist gar nichts. Bei sich selber kann man immer recht behalten, wenn man es peinlich vermeidet, sich mit dem Gegensatz auseinanderzusetzen, und zwar vor unvoreingenommenen Zeugen. Es fragt sich heute einfach, ob die Macht das Recht unterjochen darf oder nicht. Und ich würde der Allgemeinheit raten, in der Presse gehörig dafür einzutreten, daß unter Heranziehung derer, die Goethe wissenschaftlich weitergebildet haben und seine entschiedenen Verteidiger sind, eine objektive Untersuchung in mündlichen und schriftlichen Diskussionen stattfindet. Wer recht hat, das entscheidet dann nicht der Inhaber alter Dogmen, sondern der Menschenverstand, der Augen im Kopf und ein Wahrheitsgefühl im Leib hat.

Goethe selbst läßt sich wie folgt vernehmen: „Ich erkläre nochmals, daß ich, was ich seit beinahe dreißig Jahren öffentlich und im Stillen bekannt, für wohlgetan und der Wahrheit sich immer mehr annähernd halte. Meine Beiträge zur Optik enthalten Versuche, die jeden, der freie Augen hatte, auf den rechten Weg führen mußten, mein Entwurf einer Farbenlehre ist und bleibt ein Gerüste, wonach ein haltbares Gebäude aufgeführt werden kann . . . Deshalb erlaube man mir scherzhaft zu sagen, und wenn soviel Teufel in den Hörsälen und Buchläden sich gegen mich widersetzten, als Zeichen und Zahlen zugunsten der falschen Lehren seit hundert Jahren verschwendet worden, so sollen sie mich doch nicht abhalten, laut zu bekennen, was ich einmal für wahr anerkannt und worauf ich um so fester bestehe, als ich es für fruchtbar und dem Lebensgebrauch für ersprießlich halte . . . . Was ist denn Pressefreiheit, nach der jedermann so schreit und seufzt, wenn ich nicht sagen darf, daß Newton sich in seiner Jugend selbst betrog und sein ganzes Leben anwendete, diesen Selbstbetrug zu perpetuieren. . . . Nun gut, es ist ihm gelungen, das ganze 18. Jahrhundert hat die Albernheit nachgesprochen, soll sie deshalb das 19. auch nachsprechen und man in Ewigkeit fort irren, weil ein großer Mensch einmal geirrt hat?"

Das sind nicht flüchtige Worte eines Beliebigen, sondern wohlerwogene Urteile des erfahrenen Goethe. Er wußte, daß das anscheinend Einfachste und Leichteste sich in den Köpfen am besten und massenweise fortpflanzt, daß aber oftmals Flüchtigkeitsfehler selbst in den Grundlagen der Wissenschaften den Wert des Ganzen zunichte machen. Was die Rolle der Mathematik für die Naturforschung betrifft, so vertrat er den vernünftigen Grundgesichtspunkt, daß die Beobachtung der Tatsachen das Eine und Erste, und die mathe-

matische Zubereitung das Andere und Zweite ist. Er lehnt also die populäre Auffassung ab, etwas müsse wahr sein, weil man es mathematisch zubereitet hat. Die Wahrheit ist von der quantitativen Formulierung unabhängig. Man könnte ganze große Systeme exakter Wissenschaft aufbauen, die durchmathematisiert und in sich selbst sogar folgerichtig sind, und denen doch jenes einzigwichtige Grundmoment der „Wahrheit", das heißt der Wesensentsprechung mit dem an sich seienden Gefüge des Seins, unter den Füßen fehlt. Es ist für die Zukunft wichtig zu wissen, daß Exaktheit noch lange nicht Wahrheit verbürgt.

Goethe hat das Verhältnis zwischen denkendem Erkennen einer Wahrheit und ihrer mathematischen Zubereitung sehr witzig in einem Gedicht geschildert, das heißt „Katzenpastete". Er vergleicht da den Forscher mit einem Jäger, den Mathematiker mit dem Koch, der das Wildpret, das der Jäger geschossen hat, zubereitet, und er meint, wenn das geschossene Wildpret eine Katze ist, so könne auch der beste Koch daraus keinen Hasen machen. Erst die Wahrheit, und dann ihre mathematische Formulierung: das ist der Sinn des hübschen Gedichts, das ich hier noch zitiere:

„Bewährt den Forscher der Natur
Ein frei und ruhig Schauen,
So folge Meßkunst seiner Spur
Mit Vorsicht und Vertrauen.
Zwar mag in Einem Menschenkind
Sich beides auch vereinen,
Doch, daß es zwei Gewerbe sind,
Das läßt sich nicht verneinen.
Es war einmal ein braver Koch,
Geschickt im Appretieren,
Dem fiel es ein, er wollte doch
Als Jäger sich gerieren.
Er zog bewehrt zu grünem Wald,
Wo manches Wildbret hauste,
Und einen Kater schoß er bald,
Der junge Vögel schmauste.
Sah ihn für einen Hasen an
Und ließ sich nicht bedeuten,
Pastetete viel Würze dran
Und setzt' ihn vor den Leuten.
Doch manche Gäste das verdroß,
Gewisse feine Nasen:
Die Katze, die der Jäger schoß,
Macht nie der Koch zum Hasen."

Wagner und die Philosophie.

Von Kurt Engelbrecht.

Um jedem Mißverständnis von vornherein zu begegnen: Ich will mit dem Nachstehenden nicht die umfangreiche Litteratur über „Wagners Philosophie", seine Weltanschauung, Ethik, Religionsauffassung, um einen Beitrag vermehren. Es würde dazu auch der Umfang eines Zeitschriftenaufsatzes nicht Raum genug bieten. Ich will aber auch nicht des Künstlers Verhältnis zu den einzelnen philosophischen Systemen von Hegel bis Schopenhauer untersuchen und darstellen. Es ist vielmehr meine Absicht, das innere Verhältnis, die geistige Einstellung Wagners zur Philosophie als solcher, den Einfluß, den er ihr in seinem Denken und Schaffen einräumt, einer näheren Betrachtung zu unterziehen. Aber auch an diese, gewiß doch recht schwierige Aufgabe würde ich mich nicht heranwagen, wenn ich nicht in zweijahrzehntelanger Beschäftigung mit dem Schrifttum Wagners zu der Überzeugung gekommen wäre, daß eine derartige Betrachung in vielen Beziehungen den Denker und Schaffenden in dem Lichte einer ruhigeren, gerechteren, ja vielleicht endgültigen Beurteilung und Wertung erscheinen lassen könnte.

Zunächst einmal: Was verstehen wir unter Philosophie?

Wir können nicht leugnen, daß die Philosophie als lehr- und lernbare Wissenschaft, als Katheder-weisheit, sich im letzten Jahrhundert durch mancherlei Abwegigkeiten und Sonderbarkeiten in Mißkredit gebracht hat. Die den Stil der philosophischen Schriftsteller bis zur Unverständlichkeit entstellende Terminologie; der Ehrgeiz fast jedes einzelnen Philosophen, sich eine eigene Terminologie zu bilden, als wenn er seine Leser zwingen wollte, sich nur mit seiner und mit keiner andern Philosophie zu beschäftigen; in Zusammenhang damit die Behauptung jedes Philosophen, die einzig richtige Lösung der großen Welt- und Lebensanschauungs-Probleme gefunden zu haben; die Anmaßung, mit der nacheinander, ja z. T. nebeneinander Subjektivismus, Sensualismus, Materialismus, Idealismus mit ihren Trabanten Individualismus, Atheismus, Positivismus, Dualismus, und mit ihrer praktischen Gefolgschaft des Optimismus, Eudämonismus, Pessimismus, Skeptizismus den Anspruch erhoben, einzig und allein im Besitze der vollen echten Wahrheit zu sein und den Schleier des Bildes von Sais gelüftet zu haben; endlich die starre Systematik, in die man all diese widersprechenden, einzig richtigen Wahrheitserkenntnisse zwängte; und damit im Einklang die Überschätzung der Logik und Erkenntnistheorie wie zugleich die Unterschätzung der Metaphysik; all dies mußte dazu beitragen, die Philosophie zu diskredidieren und sie im Urteil der Laien als ein müßiges Drumherumreden um Belanglosigkeiten, als ein fruchtloses, für das Leben und seine Nöte gar nicht in Betracht kommendes Geschwätz geistiger Müßiggänger erscheinen zu lassen.

Hier aber wird sofort klar, daß Wagner eine grundsätzlich andere Auffassung von Philosophie hatte als ihre anerkannten, die Lehrstühle der Universitäten innehabenden, die lernbegierige Jugend belehrenden Vertreter. Philosophie als Lehrfach und Wissenschaft hat für ihn kaum nennenswertes Interesse. Mehrfach hat er in seinen kulturphilosophischen Schriften wohl die Stellung der Wissenschaft in ihrem Verhältnis zur Kunst, Religion und Politik erörtert, aber nähere Ausführungen über die Philosophie als Wissenschaft suchen wir vergebens.

Was er von der Philosophie verlangt, sagt uns ganz klar eine Stelle aus jenem bekannten Brief an Karl Ritter vom 21. Nov. 1849, in dem er über Ludwig Feuerbach, den Führer der sogenannten Junghegelianer, schreibt: „Feuerbach geht endlich aber doch im Menschen auf, und darin ist er so wichtig, namentlich der absoluten Philosophie gegenüber, bei der der Mensch im Philosophen aufgeht. Ich habe den natürlichen, gesunden Prozeß nirgends so bestimmt und bewußt vollbracht gesehen als bei Feuerbach." Der Seitenhieb gegen die absolute Philosophie ist auf Hegel gemünzt. Er kann aber auch durchaus für Schelling gelten, über dessen „transzendentalen Idealismus" Wagner bereits November 1838 in einem Brief aus Riga die abfällige Bemerkung macht, ihm sei diese Philosophie in Leipzig „zwischen die Beine" gekommen, womit doch nichts anderes gesagt sein soll, als daß sie ihn am rüstigen, gesunden, natürlichen Voranschreiten gehindert habe.

Bemerkenswert ist übrigens, daß Gottfried Keller sich nach einer Briefäußerung vom Anfang des Jahres 1849 durch denselben Vorzug der Feuerbach'schen Philosophie angezogen fühlte wie Wagner. Er schreibt: „Wenn es nicht töricht wäre, seinen geistigen Entwicklungsgang bereuen und nicht begreifen zu wollen, so würde ich tief beklagen, daß ich nicht schon vor Jahren auf ein geregelteres Denken und größere geistige Tätigkeit geführt und so vor vielem gedankenlosen Geschwätz bewahrt worden bin. Für die poetische Tätigkeit aber glaube ich neue Aussichten und Grundlagen gewonnen zu haben, denn erst jetzt fange ich an, Natur und Mensch so recht zu packen und zu fühlen, und wenn Feuerbach weiter nichts getan hätte, als daß er uns von der Unpoesie der spekulativen Theologie und Philosophie erlöste, so wäre das schon ungeheuer viel."

Wir sehen heute freilich nur allzu klar, daß auch das, was Feuerbach zu bieten hatte, nichts Urlebendiges, nachhaltig Lebenweckendes, sondern auch etwas Erklügeltes war. Wagner hätte das als absolute, Keller als spekulative Philosophie sofort erkannt und bezeichnet — wenn ihr Urteil nicht durch einen scheinbar untrüglichen Tatbeweis für die Lebenswahrheit der Feuerbach'schen Philosophie getrübt worden wäre.

Die Sache war kurz folgende: Feuerbach sah nach Veröffentlichung seiner wesentlich verneinenden Schriften „Gedanken über Tod und Unsterblichkeit", „Das Wesen des Christentums" und „Das Wesen der Religion",

sich jeder Aussicht beraubt, an einer deutschen Universität eine Professur zu erhalten. In der Einsamkeit des Schlosses Bruckberg bei Ansbach ganz seiner Gedankenarbeit lebend erschien er der akademischen Jugend als ein Märtyrer der Philosophen- und Gelehrtenzunft. Kein Wunder, daß im chaotischen Revolutionsjahr 1848 nicht die Universität, sondern die akademische Jugend von Heidelberg den Einsiedler von Bruckberg zu Vorlesungen über seine Philosophie einlud. Feuerbach folgte. Am 10. Dezember 1848 schreibt er an seine Frau: „Der Ort, wo ich lese, ist das Rathaus. Die hiesige Bürgerschaft, der Bürgermeister Winter an der Spitze, hat mir die Ehre erwiesen, den Rathaussaal für meine Vorlesungen einzuräumen. So ist schon durch den Ort, wo ich lese, mein Standpunkt sinnvoll richtig bezeichnet — mein ungewöhnlicher, in keiner Abhängigkeit von der Regierung, in keinem Zusammenhang mit dem gelehrten Zunft- und Kastenwesen stehender Standpunkt."

Gottfried Keller nahm an diesen Vorlesungen teil, mehrfach ausführlich über den faszinierenden Eindruck in Briefen an Freunde berichtend; Richard Wagner jedoch war — wenn auch nur geistig in Wort und Schrift — aktiv an der revolutionären Bewegung in Dresden beteiligt. Wie stark mußte der Eindruck sein, den die unerhört freiheitliche Tat der Heidelberger Studentenschaft auf ihn hervorbrachte. Nie war es im deutschen Geistesleben bisher vorgekommen, daß die akademische Jugend gegen den Willen von Rektor und Senat der Universität sich einen Lehrer ihres eigenen Geschmackes und Wunsches zu Vorlesungen berief — und daß sie damit Erfolg hatte! Wie lebensvoll mußte die Lehre des Mannes sein, dem die Ehre einer so ungewöhnlichen Berufung zuteil wurde!

Was es war, wodurch Feuerbach seinen jugendlichen Hörern und Lesern besonders imponierte, zeigt am deutlichsten eine Äußerung Kellers aus seinem Brief an Wilhelm Baumgartner vom 28. Januar 1849: „Ich habe aber auch noch keinen Menschen gesehen, der so frei von allem Schulstaub, von allem Schriftdünkel wäre, wie dieser Feuerbach. Er will nichts als die Natur und wieder die Natur; er ergreift sie mit allen seinen Fibern in ihrer ganzen Tiefe und läßt sich weder von Gott noch Teufel aus ihr herausreißen."

Und dies war es sicherlich auch, was Wagner an der Philosophie Feuerbachs so mächtig und unwiderstehlich anzog: Nicht ein Philosophieren „über" die Natur nach Art Schellings, sondern ein Philosophieren „aus" der Natur schien hier endlich einmal nach aller Spekulation und Abstraktion, nach allem Systematisieren und Kategorisieren gewonnen zu sein. Der Begriff Natur spielt seitdem in Wagners nachrevolutionären Schriften eine große Rolle. Freilich weiß er sehr bald die Leere dieses Begriffes, wie sie uns aus Feuerbachs Schrifttum trostlos entgegenstarrt, mit echtem geistigen Leben zu füllen. Für den Dichter des „Fliegenden Holländer" einfach eine Selbstverständlichkeit.

Daß es wirklich das scheinbar so ursprünglich Lebensvolle, Naturhafte war, was den Sanguiniker Wagner zu Feuerbach hinzog, dafür muß als weiterer Beweis die Tatsache gelten, daß er dem Philosophen, ohne mehr als seine 1830 bereits erschienenen „Gedanken über Tod und Unsterblichkeit" zu kennen, seine eigene umfangreiche Schrift „Das Kunstwerk der Zukunft" vom Oktober-November 1849 „in dankbarer Verehrung" widmete! Die Philosophie Feuerbachs selber konnte es nicht sein, die ihn zu dieser Widmung veranlaßte; denn einmal kannte er, wie Chamberlain nachweist, nur erst wenig davon, sodann aber hätte er, nachdem er sie genauer kennen lernte, alsbald bemerkt, daß in ihr für seine Ästhetik absolut kein Raum sei und daß er von dem augenblicklich gerade in Mode gekommenen Philosophen kein Echo auf seine starken und kühnen Weckrufe im „Kunstwerk der Zukunft" erwarten dürfe. Hätte Wagner die Vorlesungen Feuerbachs über das Wesen der Religion und des Christentums in ihrer spiritualistischen, den Hegelianismus weit überbietenden Gedankenblässe und Seelenkälte bereits erkannt, er hätte die Widmung seiner Schrift an den Philosophen bestimmt unterlassen.

Bei dieser Sachlage nun sind die Eingangs- und Schlußsätze dieser biographisch denkwürdigen Widmung besonders aufschlußreich für des Künstlers Verhältnis zur Philosophie. Er beginnt: „Niemand als Ihnen, verehrter Herr, kann ich diese Arbeit zueignen, denn mit ihr habe ich Ihnen Ihr Eigentum wieder zurückgegeben. Nur insoweit es nicht mehr Ihr Eigentum geblieben, sondern das des Künstlers geworden, mußte ich unsicher darüber sein, wie ich mich zu Ihnen zu verhalten hätte: ob Sie aus der Hand des künstlerischen Menschen das wieder zurückzuempfangen geneigt sein dürften, was Sie als philosophierender Mensch diesem spendeten." Gegen Schluß der Widmung betont Wagner noch einmal: „Nichtsdestoweniger muß es Ihnen, wie ich vermute, nicht gleichgültig sein, durch einen deutlichen Beleg zu erfahren, wie Ihre Gedanken in einem Künstler wirken und wie dieser — als Künstler — in aufrichtigstem Eifer für die Sache, sie wiederum dem Künstler, und zwar durchaus niemand anderm, mitzuteilen versucht."

Mag nun kornaufpickende und federchensuchende Gelehrsamkeit ihr Vergnügen dabei finden, im Einzelnen alles aufzuspüren, was etwa in Wagners Schriften aus den ersten Jahren seines Exils als Anklang an Feuerbachs Gedankengänge erscheinen könnte, wichtiger ist für das Charakter- und Persönlichkeitsporträt des Künstlers die Erkenntnis, daß er von der Philosophie Führung zum wahrhaftigen Leben, Hilfe zum Verständnis der Schaffensprobleme, Auflösung der Rätsel, die den Menschen als Natur- und Geistwesen umgeben, erwartete. Die Philosophie sollte die Verbindung zwischen der Welt der Ideen und derjenigen der Erscheinungen herstellen; sie sollte nicht nur an die Erkenntnis des Wesens der Dinge heran, sondern in sie hineinführen. Vom Philosophen verlangt Wagner deshalb, daß er

nicht weltfremd den sinnlichen Erscheinungen fern bleibe, sondern daß er vielmehr genaue Kenntnis der Wirklichkeit beweise.

Ein Gleiches verlangt er vom Historiker, ein Gleiches vom Philologen. Nur so ist es zu verstehen, daß er sich durch David Friedrich Strauß' naturalistisch-realistisches „Leben Jesu" anfänglich ebenso gefangen nehmen ließ wie durch Feuerbachs scheinbar so lebens- und weltnahe Philosophie. Der Entwurf „Jesus von Nazareth" aus eben jenem Jahr 1849 zeigt deutlich, wie sehr es ihm darum zu tun war, auch ein geschichtliches Bild alles irgendwie Ideologischen, Lebensfremden zu entkleiden und es für die lebendige Gegenwart nutzbar zu machen. Und wenn er 1870 in seiner philosophischen musik-ästhetischen Studie „Beethoven" dem Altphilologen Nietzsche die Anregung gibt, die Entstehung der Tragödie aus dem Geiste der Musik und damit die Berechtigung und Notwendigkeit des immer noch heiß umstrittenen „Musikdramas" nachzuweisen; wenn er ferner 1872 in seinem offenen Brief an Friedrich Nietzsche begeistert sich zu dessen Schrift „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik" bekennt und dem jungen Gelehrten die weitere Anregung gibt, sich einmal ausführlicher über „Die Zukunft unserer deutschen Bildungsanstalten" zu äußern, so dürfen wir auch darin weitere Beweise dafür sehen, daß er jede Art von Spekulation, sei es nun historische, philologische oder philosophische, nur gelten läßt, wenn sie aus dem Abstrakten in das Konkrete, aus dem Ideellen in das Empirische, aus dem vernunftgemäß Erfaßten in das seelisch Angeschaute hineinführt.

Das stärkste Zeugnis für diese in der Tat primär praktische Wertung der Philosophie hat Wagner kurz vor seinem Tode in dem wundervollen Brief an den jungen Heinrich von Stein am 31. Januar 1883 abgelegt, wenn er schreibt: „Gewiß konnten Sie keinen glücklicheren Vorschritt tun, als diesen vom philosophierenden Nachdenker zum dramatisierenden Klarseher. Sehen, sehen, wirklich sehen, — das ist es, woran allen es gebricht. „Habt Ihr Augen? Habt Ihr Augen?" — möchte man immer dieser ewig nur schwatzenden und horchenden Welt zurufen, in welcher das Gaffen das Sehen vertritt. „Wer je wirklich sah, weiß, woran er mit ihr ist. Mehr als alle Philosophie, Geschichts- und Rassenkunde belehrte mich eine Stunde wahrhaftigsten Sehens." Es folgt darauf der erschütternde Bericht des Eindrucks, den der Anblick der in die Pariser Weltausstellung 1867 geführten nach Tausenden zählenden Schulkinder auf ihn hervorrief.

Wie stark des Künstlers Interesse auch für die Philosophie als solche, für die ewig in ihr wiederkehrenden und behandelten Probleme nicht nur, sondern auch für deren Lösungsversuche und für die dabei angewandten Methoden gewesen ist, zeigt klar und deutlich seine — für einen Dichter und Tonkünstler in der Tat überraschende — Kenntnis der philosophischen Arbeitsweise. In diesen Dingen wahrlich am allerwenigsten fällt ein Meister vom Himmel. Als Meister philosophischer Behandlung, geistes-

wissenschaftlicher Durcharbeitung bedeutender, für seine Kunst lebenswichtiger ästhetischer Probleme tritt der gezwungen zum Schriftsteller Gewordene nach seiner Flucht aus Dresden plötzlich vor uns hin.

Nach all dem Voraufgesagten ist es dabei von selbst verständlich, daß er — auch in seinen späteren ästhetisch-philosophischen Schriften — niemals deduktiv, sondern stets induktiv verfährt. Vom Allgemeinen, zunächst rein gedanklich Bestimmten, führt er in das Besondere, vom Ideellen in das Praktische hinein. Ich bin überzeugt, daß ihm so häufig der Vorwurf, allzu sehr Theoretiker zu sein, nur gemacht worden ist, weil man vielfach sich nicht die Mühe nahm, mehr als den Anfang seiner ästhetischen Arbeiten zu lesen und sich durch die einleitenden, oft recht schwierigen Gedankengänge zu den nutzbaren Anwendungen der weiteren, meist erstaunlich einfachen, klaren, praktischen Darlegungen hindurchzubemühen.

Niemand wohl ist inniger von der Wahrheit des „Faust"-Wortes: „Grau, teurer Freund ist alle Theorie, und grün des Lebens goldner Baum" überzeugt gewesen, als gerade Richard Wagner, der unermüdliche „Faust"-Leser und eifrige Goetheverehrer. So speist er uns denn auch nie mit spekulativ Erklügeltem, mit grau Theoretischem ab, sondern führt uns zu dem frisch grünen Baum des Lebens. Ja, wir können sagen, er zwingt den Leser förmlich, ihm aus der Welt reiner Gedanklichkeit in die Zone wirklichkeitsnaher Anschaulichkeit zu folgen.

Aus welcher seelischen Notlage heraus hat denn Wagner überhaupt zur Feder gegriffen, um all diese, z. T. doch recht umfangreichen philosophisch-ästhetischen Arbeiten zu leisten? War es nur etwa der Wunsch, Übelständen, Mängeln, Rückständigkeiten, die er als solche in Ausübung seines praktischen Musiker- und schöpferischen Künstlerberufes erkannt hatte, abzuhelfen, was ihn zum philosophischen Schriftsteller, zum Kunst- und Musikästhetiker von hohen Graden werden ließ? Wenn man ihn nur als geistigen Revolutionär, als Reformator sieht, wird man an dieser Meinung festhalten. Sobald man aber bemerkt, daß keine seiner Kunstschöpfungen ihre Entstehung einer Theorie verdankt, daß hier alles unmittelbar aus dem Können, aus dem schöpferischen Vermögen selber stammt, und echt künstlerisch intuitiven Ursprungs ist, wird man erkennen, daß diese Meinung eine Irrmeinung ist.

Als ungewöhnlich spekulativer Kopf, als ungemein gewandter, lebhaft aufnehmender, ständig das Aufgenommene verarbeitender Geist ist Wagner in schöpferischen Ruhepausen, die ausgefüllt sein wollen, genötigt, sich mit sich selbst, mit dem intuitiv Erstrebten, mit dem tatsächlich Erreichten auseinanderzusetzen.

Selbstbekenntnisse, notwendige Selbstbekenntnisse, die nur den einen Zweck haben, zu eigenem Klarwerden zu führen; nichts anderes sind seine sogenannten „theoretischen Schriften". So auch nur wollen sie verstanden

sein. Ein Buch wie etwa Hanslick's „Vom musikalisch Schönen" mußte er — ganz abgesehen von des Verfassers feindlicher Einstellung gegen Wagner — von vornherein ablehnen, weil es wirklich nur Theorie war und darum dem grünen Lebensbaum der Musik keine neuen Säfte zuführen konnte. Darauf aber, auf das Vervollkommenen, das Vordringen und Fortschreiten seiner Kunst kam es Wagner einzig an. Darum diese Verbindung mit Mächten der Gegenwartskultur, wie sie schon aus seinen Titeln deutlich wird.

Die Titel zu Wagners einzelnen Schriften sind ein interessantes Kapitel für sich, und ich weiß nicht, ob in der Wagnerlitteratur bereits darauf hingewiesen ist, wie kennzeichnend diese Titel für die Wesensart dieser Künstlerpersönlichkeit sind. Schon in der ersten Pariser Zeit findet er für einen Aufsatz über die Leidenspflicht des Genies den Titel „Der Künstler und die Öffentlichkeit". Die induktive Arbeitsweise ist hier bereits klar durchgebildet. Vom Allgemeinsten der durch die künstlerische Konzeption und Produktion im Schaffenden erregten Stimmung führt er zu dem Besonderen der ihm aus dem Verhältnis zur Öffentlichkeit erwachsenden Leiden und Hemmnisse. Man wird an die fast vier Jahrzehnte später verfaßte, breiter angelegte Schrift „Publikum und Popularität" erinnert, die von der Frage, was denn überhaupt ein Publikum sei, ausgeht, um dann das besondere Verhältnis des schöpferischen Genies zu ihm darzustellen.

Stäts finden wir in diesen Titeln ein Konkretes, Gegenwärtiges, Greifbares mit einem Abstrakten, Zeitlosen, Unwägbaren verknüpft. Unwillkürlich stutzen wir doch, wenn wir lesen: „Die Kunst und die Revolution". „Deutsche Kunst und deutsche Politik", „Das Judentum in der Musik", „Kunst und Klima", „Das Publikum in Zeit und Raum" u. a. m. Wir sind überrascht — mancher Leser, der anderes erwartete und sich über Wagners geistige Sonderart nicht klar war, ist vielleicht auch enttäuscht — wenn uns unter dem Titel „Beethoven" eine vollständige Musikästhetik in nuce, unter dem Titel „Oper und Drama" eine ausführliche Entwicklungsgeschichte der Musik als Ausdeuterin des Wortes, in dem Essay „Deutsche Kunst und deutsche Politik" eine kleine Kulturgeschichte des deutschen Geistes entgegentritt.

Aber wie gesagt, es ist nicht Schulmeisterlichkeit, nicht die Absicht, andere über Dinge zu belehren, die in großen Werken bereits gründlich abgehandelt waren, sondern es ist der Wunsch, diese bekannten und viel behandelten Dinge in einem neuen, weitere Entwicklungen ermöglichenden Lichte erscheinen zu lassen, das unfruchtbar Gewordene wieder fruchtbar zu machen, es ist zugleich natürlich der Wunsch, sich selber und das eigene Werk im Lichte der großen geistigen Entwicklungen als eine Notwendigkeit hervortreten zu lassen, und es ist endlich der weitere Wunsch, selber Klarheit über die Stellung des eigenen Schaffens innerhalb dieser Entwicklungen zu ge-

winnen, was den wort- und federgewandten Schriftsteller Wagner zu seinen Abhandlungen über Gegenstände der Ästhetik veranlaßt.

So wird es uns auch verständlich, daß er mehrfach — aus dem Gefühl heraus, noch nicht das Letzte gesagt zu haben oder doch eine plötzlich empfundene Lücke ausfüllen zu müssen — seinen größeren Schriften kürzere Nachträge unter eignen Titeln folgen läßt. So wird „Das Kunstwerk der Zukunft" durch „Kunst und Klima", „Publikum und Popularität" durch „Das Publikum in Zeit und Raum", „Das Judentum in der Musik" durch die „Aufklärungen" dazu, „Religion und Kunst" durch „Was nützt diese Erkenntnis", „Oper und Drama" aber durch die „Mitteilung an meine Freunde" ergänzt und z. T. kommentiert.

Es ist das Streben nach Klarheit und Bildhaftigkeit, es ist auch der Wunsch, durch Vermeidung von Mißverständnissen nun bestimmt die beabsichtigte Wirkung in der Praxis zu erzielen, was Wagner über denselben Gegenstand zum zweiten, ja wohl auch — wie bei „Religion und Kunst" und „Oper und Drama" — zum dritten Mal sich schriftstellerisch äußern ließ.

So finden auch die verschiedentlichen, um ihrer inhaltlichen prinzipiellen Bedeutsamkeit willen unter seine gesammelten Schriften aufgenommenen „offenen Briefe", Sendschreiben, Repliken auf ihn interessierende Buchveröffentlichungen usw. ihre Erklärung. Der förderlichen, fruchtbaren Idee zum Leben zu verhelfen, darin sah er, wo sie ihm nur immer begegnen mochte, eine Mission seiner ungewöhnlichen schriftstellerischen Fähigkeit und philosophischen Veranlagung.

Philosophie bedeutet für Wagner so sehr Lebensmacht und geistige Gestaltungsenergie, daß er — wie Hugo Dinger in seinem Buch über die Weltanschauung des Meisters nachweist — zeitweise sogar der Meinung war, sie könne die Geburt eines Kunstwerkes veranlassen. So sagt er einmal: „In einem sehr bedeutenden Maße verfährt der Tonsetzer als Philosoph, welcher nur die Idee der Erscheinungen erfaßt: ihm, wie in Wahrheit ebenfalls auch dem großen Dichter, liegt es soweit nur an dem Sieg der Idee, wogegen der tragische Untergang des Helden, persönlich genommen, ihn nicht kümmert." Und an anderer Stelle: „Dagegen kann ich mir aber nicht anders vorstellen, als daß Beethoven zunächst den Plan einer Symphonie nach einer gewissen philosophischen Idee aufgenommen und geordnet habe, bevor er seiner Phantasie überließ, die musikalischen Themas zu erfinden." Eine höhere Meinung von der Philosophie als Befruchterin der schöpferischen Kräfte des Menschengeistes läßt sich wohl nicht denken. Sie galt Wagner eben unendlich mehr denn nur als Betätigerin der Reflexion und des abstrakten Denkens.

Wie dieses jedoch erst an zweiter Stelle für den Künstler Wichtigkeit erlangen kann und darf, sagt deutlich genug eine Stelle aus Wagners zweiter Ergänzung zu „Oper und Drama", aus seiner Abhandlung „Zukunftsmusik"

(in Anführungsstrichen): „Dürfen wir die ganze Natur im großen Überblick als einen Entwicklungsgang vom Unbewußtsein zum Bewußtsein bezeichnen, und stellt sich namentlich im menschlichen Individuum dieser Prozeß am auffallendsten dar, so ist die Beobachtung desselben im Leben des Künstlers gewiß schon deshalb eine der interessantesten, weil eben in ihm und seinen Schöpfungen die Welt selbst sich darstellt und zum Bewußtsein kommt. Auch im Künstler ist aber der darstellende Trieb seiner Natur nach durchaus unbewußt, instinktiv, und selbst da, wo er der Besonnenheit bedarf, um das Gebild seiner Intuition mit Hilfe der ihm vertrauten Technik zum objektiven Kunstwerk zu gestalten, wird für die entscheidende Wahl seiner Ausdrucksmittel ihn nicht eigentlich die Reflexion, sondern immer mehr ein instinktiver Trieb, der neben dem Charakter seine besondere Begabung ausmacht, bestimmen. Die Nötigung zu anhaltender Reflexion wird bei ihm erst da eintreten, wo er auf eine große Behinderung in der Anwendung der ihm nötigen Ausdrucksmittel stößt, also da, wo ihm die Mittel der Darstellung seiner künstlerischen Absicht anhaltend erschwert oder gar verwehrt sind."

Teile seines Selbstporträts sind Wagners Reflexionen über die Kunst und das Kunstwerk, d. h. über *seine* Kunst *sein* Kunstwerk. So erklärt es sich auch, daß wir in seinem Schrifttum ausgesprochen Autobiographisches in ungewöhnlich großer Zahl antreffen — aus allen Epochen seines Lebens. Er hat darin unter den bildenden Künstlern Ähnlichkeit mit Rembrandt, der sich auch immer wieder genötigt fand, sein geistiges Selbstporträt zu zeichnen.

Jedenfalls erkennen wir: Auch die philosophische Reflexion hat für Wagner keinen anderen Zweck, als dem Lebendigen, dem lebensvoll Gestalteten zum Durchbruch, zu fruchtbarer Wirksamkeit zu verhelfen. In Schopenhauers Philosophie erschien ihm dieser Zweck zum ersten Mal restlos erfüllt. Darum deren begeisterte Aufnahme als ein wahres „Himmelsgeschenk" für den Künstler. In Wirklichkeit hatte der Schaffende schon vor seiner Bekanntschaft mit Feuerbach und lange vor seinem Entflammtwerden durch Schopenhauers Hauptwerk das Grundprinzip der Schopenhauerschen Philosophie, das Leben aus der Sphäre der blaßen Gedanklichkeit in die fruchtbare Zone schöpferischer Willensbetätigung überzuleiten, aus eignem Triebe intuitiv befolgt. Wagners Philosophie ist schopenhauerisch, lange bevor er von dem Frankfurter Denker etwas wußte — schopenhauerisch in ihrem Bestreben, aus dem Dunklen in das Helle, aus dem Verworrenen in die Klarheit, aus dem Selbstbetrug in die Selbstbewußtheit, aus dem toten Abstrakten in die lebendige Wirklichkeit, aus der Gedankenkälte in die Gefühlswärme zu führen. Wie hätte sonst ein Baudelaire den „Tannhäuser" vor allem als etwas geradezu „Berauschendes", das Gefühl über jede Reflexion Erhebendes empfinden können. Baudelaires Essay „Richard Wagner und Tannhäuser in Paris" gehört immer noch zu dem Lesenswertesten, was über des Künstlers Schaffen geschrieben wurde. Er hätte

sich köstlich amüsiert, wenn man im „Tannhäuser" irgend etwas von Philosophie hätte aufspüren wollen, wie es sich nachmals sämtliche Dichtungen Wagners gefallen lassen mußten. Weder der „Tannhäuser" noch irgend eine der anderen großen Konzeptionen aus den Pariser, Dresdner und Züricher Jahren „enthält" Philosophie Hegel'schen, Feuerbach'schen oder Schopenhauer'schen Systems. Aber, das können wir sagen, in dem Sinne, wie Wagner sich bei den Beethoven'schen Symphonien die Philosophie wirksam denkt, hat sie tatsächlich in der unbewußt schopenhauerschen Prägung bei dem Siebengestirn großer Musik-Dramen vom „Fliegenden Holländer" bis zur „Götterdämmerung" ganz zweifellos Pate gestanden. Erlösung durch Mitleiden aus Liebe, das ist das lebensanschauliche, den Willen zum körperlichen Dasein dämpfende, den Willen zum geistigen Leben hebende Grundmotiv dieser Tondichtungen, reich und mannigfach, stäts jedoch mit großer Energie variiert und betont.

Hat man sich hiervon einmal überzeugt, so gewinnt das Bild der Persönlichkeit des Künstlers ungeahnte Einheitlichkeit und Geschlossenheit. Die Biographie Wagners hat sich gewöhnt, sein geistiges Werden und Wachsen in einzelne scharf abzugrenzende Perioden einzuteilen. Schon Hugo Dinger weiß in seinem oben zitierten, 1892 erschienenen Werk über „Richard Wagners geistige Entwicklung" eine ganze Reihe biographischer Periodisierungsversuche aufzuzählen, denen er selber einen neuen beifügt. Aber gerade Wagner gegenüber ist diese Periodisierung seines Lebens garnicht, oder doch nur im äußerlichsten Sinne, angebracht; und zwar gerade um der geistigen und willensmäßigen Einheitlichkeit seiner Erscheinung willen.

Selten ist ein Schaffender Zeit eines langen und reichen Lebens sich selber so treu geblieben wie Wagner.

Zu dieser Erkenntnis führte uns die Betrachtung seines Verhältnisses zur Philosophie. Und nur um dieser Erkenntnis willen erscheint mir eine solche Betrachtung notwendig und gerechtfertigt. Zu dem gleichen Ergebnis würde, was bei dem Revolutionär und Königsfreund geradezu abstrus paradox klingt, eine Untersuchung über seine soziologische, politische, staatsbürgerliche Einstellung führen.

Darum auch die Einheitsfront der Gegner von den Dresdner Jahren bis zur Gegenwart, dieser Gegner, die politisch im Internationalismus, philosophisch im Skeptizismus, lebensanschaulich im Zynismus und Utilitarismus zu suchen sind und deren immer noch stattliche Zahl dem „Deutschen Meister" zur Ehre gereicht.

Ludwig Schemanns Rassenwerk.

Von Amtsrichter Dr. Hermann Bohnacker.

Wir leben in einer kritischen Kulturepoche und befinden uns in ihrer gefährlichsten Höchstspannung. Der Glaube an das Heilige und Ewige bindet keine Volksgesamtheit mehr. Es verknüpfen keine gemeinsamen Dogmen mehr das politische Leben wie in der liberalistischen und ersten demokratischen Ära. Das kapitalistische Wirtschaftssystem ist ins Mark erschüttert. Das Leben ganzer Völker ist von Enttäuschung erfaßt, von einem Versiegen und Versagen der herrschenden Kräfte ergriffen, in einen Strudel von Schwäche und Unvermögen hineingezogen. In dieser Zeit einer Auflösung und des Zerberstens innerer und äußerer Welten hat sich die germanische Seele zu einem neuen Höhenflug aufgeschwungen. Ihr Geist erwachte im Bewußtwerden der Rasse und ihrer schöpferischen Kräfte, ihres Richtmaßes, ihres Artgesetzes, ihres Lebensbildes. Ihr Rassenurbild drängt nach ungehinderter Eigengestaltung. Die nordische Seele kämpft um ihre eigenste innere Bestimmung und ringt um ihre wesenhaften sozialen, wirtschaftlichen und politischen Formen. Das Schicksalhafte im Rassenwillen der nordischen Völker beginnt aufzustehen, um ein Rettungswerk im wilden Zeitensturm zu vollbringen.

Einer der aufmerksamsten Beobachter dieses welthistorischen Prozesses ist seit Jahrzehnten schon Ludwig Schemann.[1]) Wie kein anderer hat er den Lebenswurzeln der Rassenidee in Völkern und Menschen nachgespürt. Das Entfalten des Rassengedankens hat er seit dem Wirken von Graf Gobineau und Richard Wagner mit innerster Anteilnahme verfolgt und selbst in bedeutsamster Weise gefördert. Er ist ihr unentwegter, aufopfernder, selbstloser Vorkämpfer geworden. Das gewaltigste Rüstzeug aus allen Wissensgebieten hat er gesammelt im Dienste der Rassenidee. Er war daher der Berufenste eine Darstellung der Erscheinung der Rasse in den Geisteswissenschaften zu geben. Er hat diese Aufgabe gelöst mit der Kraft und der Weite der Universalität, die in unserer Zeit der Rationalisierung des geistigen Schaffens im Spezialistentum staunenswert sind. Das Werk enthält darum weit mehr als sein Titel umschließt. Es kann geradezu als eine gewaltige Geschichte des Weges der Rasse durch Völker, Zeiten und Menschen bezeichnet werden und als ihre Philosophie und Psychologie, kurz als die Gestalt der Rasse in der Menschheitsgeschichte.

Im ersten Bande seines Rassenwerkes hat Schemann die Ergebnisse dargelegt, welche die Einzelwissenschaften zur Rassenkunde und -lehre beigetragen haben. Ideelle Grundfragen der Rasse als geistiger und seelischer Welt und als Naturprozeß haben dort ihre Erneuerung gefunden. Im

[1]) Siehe den Beitrag des Verfassers über „Ludwig Schemann", Bayreuther Blätter 1927 S. 186 ff.

zweiten Bande des Rassenwerkes sind die Hauptepochen und Hauptvölker der Geschichte in ihrer Stellung zur Rasse behandelt. Er enthält ein glänzendes Kulturgemälde der einzelnen Nationen. Der Gegenstand des dritten und letzten, nunmehr der Öffentlichkeit übergebenen Bandes sind „Die Rassenfragen im Schrifttum der Neuzeit".[2]) Wie die ersten beiden Bände zeichnet sich der dritte Band durch seine enzyklopädische Fülle aus. Vorangeschickt ist ein Kapitel über die modernen Völker und den Rassengedanken sowie über einen „Blick auf die Naturwissenschaften". Angeschlossen ist hieran ein großangelegter und durchgeführter, spannender, innerlich verflochtener Überblick über das Verhältnis der bedeutendsten Forscher und Gelehrten, Denker und Dichter zur Rassenidee. Wie weit der Kreis gespannt ist, zeigt die Einteilung der Abschnitte in: Allgemeindenker. Philosophen — Rechts-, Staats- und Sozialwissenschaftler — Anthropologen und Ethnologen. Rassendenker — Geographen — Vor-, Ur- und Kulturgeschichtsforscher — Historiker — Deutschdenker — Sprachforscher. Germanisten — Literatur- und Kunsthistoriker — Dichter. Aus der Fülle seines Wissens und seiner ideellen gestaltenden Kraft wie seiner Kunst der Zusammenschau hat Schemann die einzelnen Kapitel zu geschlossenen Darstellungen geformt, die man mit Freude und Begeisterung genießt. Nirgends ist eine Spur schematischer Aufzählung oder trockener langweiliger Systematik. Das ganze Werk ist herausgeströmt aus einem seinem großen Gegenstande ganz hingegebenen und ihn mit wärmster Liebe erfassenden Feuergeiste. Dies ist das Geheimnis seiner Monumentalität. In solche letzte Tiefen des Wissens und der Weisheit, in das innerste Reich der Kulturen, wo die Weltprinzipien regieren, vermochte in dieser Weise nur ein Geist einzudringen, der selbst aus ihnen kommt.

Es ist ein Werk der Einsamkeit. „Der Strom der Mode geht an mir vorbei." Diese bittere Feststellung mußte Schemann machen. Aber Mode vergeht und verweht. Was bleibt und dauert ist nur was aus einsamem Suchen, unablässigem Ringen, fleißigem Forschen und ehrfürchtigem Erkennen geboren ist. So wird nur das Fundament gefunden, auf dem die Weltbewegungen schöpferisch aufbauen können. Eine seit 1789 währende Kulturepoche ist im Zerbrechen. Eine neue ist im Entstehen. Ihren tragenden Grund, ihre Ursprünge, ihre Richtung, ihr inneres Gesetz und ihren schicksalhaften Mythos hat Schemann gezeichnet und gedeutet. Mit dem nordischen Mute des Wissens hat er so unseren neuen geistigen Standort und das neue Wertereich gewiesen. Alles erfolgreiche Gestalten gährender Tage und alles ernstere Streben ruhigerer Zeiten wird in dieser Welt seine Anker suchen

[2]) Professor Dr. Ludwig Schemann: „Die Rasse in den Geisteswissenschaften. Studien zur Geschichte des Rassengedankens". Band III „Die Rassenfragen im Schrifttum der Neuzeit", 441 Seiten. J. F. Lehmanns Verlag in München 1931. Preis geh. 20 RM; geb. 22 RM. — Über Band I siehe Bayreuther Blätter Jahrgang 1928 S. 249; über Band II Jahrgang 1930 S. 78 ff.

müssen. Mit den Methoden strenger Wissenschaft und dem weltoffenen Auge des wahren Philosophen hat Schemann die Kulturbasis aufgedeckt, wo sich der deutsche Geist wiederfindet, sei es zustimmend und mitfolgend, sei es suchend und weitertragend, sei es ablehnend und einschränkend. Das aber ist das Allernotwendigste im geistigen Schaffen unserer Zeit. Keine Rassenlehren mit aufwühlenden Fanfaren, bestrickenden Devisen und glänzenden Wahnbildern dürfen darüber hinwegtäuschen. Sie sind oft Produkte vernichtender Geistesenge und Modeerzeugnisse. Es ist darum wohltuend, wie Schemann getreu dem universalen Griffe nordischer Wesenheit restlos anerkannt und erstmals herausgestellt hat, was gerade französische Denker für den Rassengedanken gewirkt haben. Er spricht geradezu von dem „Primat Frankreichs in der Rassenkunde" (S. 15). Er weist darauf hin: „Es bleibt Frankreichs dauernder Ruhm, daß die geschichtliche Rasse dort entdeckt und zuerst methodisch entwickelt und erklärt worden ist" (S. 16). Er spricht von Frankreich, „in welchem Lande ja nun einmal die entscheidenden Geisteskämpfe immer zuerst, um nicht zu sagen an erster Stelle, ausgefochten worden sind" (S. 55), weshalb der berühmte französische Historiker Guizot für die großen Ideen und Kulturprinzipien der Welt das „passer par la France" in Anspruch nehmen konnte. Die Leistungen Frankreichs bezeichnen schon die Namen etwa folgender — außer dem größten Rassendenker Graf Gobineau — von Schemann gewürdigter Männer: Cuvier, Broca, Topinard, Le Bon, Graf Leusse, Arbois de Jubainville, Mortillet, Roget de Belloguet, Lapouge, Buffon, Lamarck, Xénopol, Augustin und Amédée Thierry, Chateaubriand, Guizot, Michelet, Henry Martin, Henri de Tourville, Renan, Taine u. a. m. War es doch auch der Franzose Augustin Thierry, der den Engländern eigentlich ihre Rassengeschichte erschlossen hat (S. 17, 289 ff.). Diese Anerkennung und Feststellung gerade bei uns kundzutun war L. Schemann vorbehalten, weil er einer der hervorragendsten Kenner der romanischen, namentlich französischen Geistesgeschichte des 19. und 20. Jahrh. ist, wie schon seine Werke über Gobineau und seine Cherubinibiographie beweisen. Dem spekulativen deutschen Geiste war es aber anheimgegeben über die mehr exakte Forschung der Franzosen in Naturwissenschaft und Geschichte hinaus das große Einheitsbild von der kulturellen Bedeutung der Rassenidee in Anlehnung an Gobineau zu vertiefen und als gestaltende Macht zu prägen.

Die schwerstwiegende Frage, die Schemann angeschnitten hat, ist die Stellung des Germanentums zum Christentum. Er stellt fest: „Das Germanentum, das in den Jahrhunderten des Mittelalters unter christlichem Einfluß zu einer vollkommenen Solidarität und Kulturgemeinschaft gediehen, zu einer imposanten Einheit zusammengefaßt war, ist in neuerer Zeit nach allen Richtungen auseinandergefallen. Das Christentum hat seine Gewalt verloren." (S. 32.) Schon in seinem ersten Bande hat

Schemann zu diesem religionsphilosophischen Problem erklärt, es handle sich hier um nichts Geringeres als „um eine der Lebensfragen unseres geistigen Seins" (S. 181 Bd. I). Nun ist Schemann noch einmal hierauf eingegangen bei der Erörterung des Verhältnisses der Religionsphilosophen v. Hartmann und Arthur Drews zum Rassengedanken (S. 127 ff.). Diese sind Vertreter eines arischen Monismus. Die Idee, daß Gott nicht nur in uns sei sondern auch über uns, ein „draußenstehender Gesetzgeber" (S. 133), „ein uns als ein anderer gegenüberstehendes Wesen" (so in Schemann: Lagardebiographie S. 195) wird als „semitisch" charakterisiert. Arisch wäre die Auffassung Gottes als „unser eigenes metaphysisches Selbst". Der germanische Gedanke kenne nicht nur „einen Gottmenschen" (Christus) sondern „eine ganze Gottmenschheit". Schemann vertritt also „die Wesenseinheit von Gott und Mensch, die göttliche Gesetzgebung als Selbst-, nicht als Fremdgesetzgebung". Die letzte Konsequenz dieser Glaubensvorstellung hat der Schopenhauerjünger Adam von Doß dahin formuliert: „Nicht Gott hat den Kosmos geschaffen sondern umgekehrt wird der Kosmos ihn erschaffen. Unter den Geburtswehen der Gottheit leiden wir. Die Welt ist die Geburtsstätte Gottes, und wir sind die Geburtsorgane. Einige werden durch diesen Geburtsakt besonders krampfhaft affiziert" (S. 175 Bd. I). Es ist die Lehre von dem in der Menschheit sich entwickelnden, ringenden, leidenden Gott.[3]) Es ist radikaler Immanentismus. Gott ist die Objektivation des eigenen menschlichen Urwillens, Urgefühls und Unendlichkeitsstrebens. Gott und die Welt fallen zusammen in Eins.

Die Anlegung dieses rassischen Maßstabes versucht Religionstypen zu schaffen unter weitgehender Abtrennung der christlichen Glaubensauffassung als „semitisch" von der wesensechten arischen Religionsauffassung. Der hier beschrittene Weg fordert aber zu mannigfachem Widerspruch heraus. Nur einige kritische Gedanken seien erwähnt:

1. Schon historisch betrachtet ist diese Gegensatzpaarung „semitisch" — „arisch" in der bezeichneten Weise unrichtig. Es ist von dem russischen, in Frankreich als Emigrant lebenden Philosophen Nicolai Berdjajew mit Recht darauf hingewiesen worden, daß auch einem arischen Volke, nämlich den Persern, das Bewußtwerden des Metaphysischen im Geschichtlichen, das Eingehen des Ewigen in das Menschliche in der Gestalt eines Gottgesandten zu eigen war. Die semitische Eschatologie, Lehre vom kommenden Reich Gottes, der semitische Dualismus von Unheiligem und heiliger Reinheit findet sich in ganz selbständiger und unabhängiger Prägung in der arisch-iranischen

[3]) Damit ist geleugnet, daß in Gott jene erhabene, majestätische, unbegreifliche Macht erblickt wird, die über aller Entwicklung, über allem Ringen, über allem Leiden steht als sieghaftes, absolutes Sein und als höchste, helfende Vollendung, die aber zugleich alle Schöpfung durchdringt und ihr Sinn und Wert verleiht. Gott ist nach dieser Anschauung etwas Unfertiges.

Prophetenreligion. Soederblom faßt ihren Inhalt dahin zusammen: „Seitdem der Feindesgeist in die Schöpfung eingedrungen ist, ist der Weltenlauf im Kampf zwischen dem Herrn und ihm. Aber des Propheten Geburt und Auftreten machte der Zeit des Durcheinanders von Gut und Böse ein Ende und leitete im Prinzip den Sieg des Guten ein. Der ganze Weltenlauf wird als ein Vorwärtsschreiten, eine Vollendung gedacht." (Einführung in die Religionsgeschichte S. 36). Soederblom hat sogar ausdrücklich darauf hingewiesen, daß Griechen wie Strabo den Persern eine geistigere Gottesauffassung im Vergleich zu ihrer eigenen zugeschrieben hätten.

Am schroffsten hat übrigens nicht der jüdische Prophetismus Gott zum „draußenstehenden Gesetzgeber" gemacht sondern der Deismus und Rationalismus der nordischen abendländischen Welt. Er gerade hat Gott zum mechanischen Wächter an der großen Weltenuhr gestempelt, Gott ins fernste Jenseits versetzt und zum bloßen Spiel des menschlichen Intellekts herabgewürdigt. Auch ist im semitischen Kulturkreis Gott wiederum nicht nur eine solche über unsere Innenwelt sich erhebende, unerreichbare und unergründliche Macht. Er ist ebenso der in der Einzelseele liebend sich offenbarende und mit ihr sich verbindende Gott wie etwa die Mystik Philos von Alexandrien und die der sufistischen Muhammedaner (z. B. Hussain-al-Halladsch: „Ich bin der, den ich liebe, und er, den ich liebe, ist ich") beweisen.

2. Die immanentistische Denkungsart hat, wie Schemann selbst in seiner Lagardebiographie anführt, ihre Vorboten nicht nur in der indischen Religion, wo das Gotteserleben ganz in die individuelle Seelentiefe verlegt ist, sondern namentlich auch in den großen germanischen Mystikern des Mittelalters- in der Lehre vom „Entwerden" und vom „Einswerden mit Gott". Aber gerade für diese Mystiker war die Religion nie ein restloses Verschmelzen mit dem Lichte des Ewigen, das in ihnen aufleuchtete. Sie suchten in dieser Liebe unterzugehen und doch wußten sie, daß dieser Weg endlos war und Gott „ein unzugängliches Licht". Ihre esoterische Lehre beruht auf der theistischen Dynamik des augustinischen: quaerere inveniendum et invenire quaerendum, d. h. das Suchen um zu finden und das Finden um zu suchen. So ist der Gottesbegriff dieser arisch-christlichen Mystik des Mittelalters wesenhaft ein transzendenter. Gott ist nicht nur eine dem Menschen einwohnende Kraft sondern auch eine weltgetrennte, letzte, unerreichbare, absolute Macht, die über allem, auch den Reichen der Ideen wacht und die Schöpfung regiert.

Dieselbe Feststellung kann für weite Kreise indisch-arischer Gottesmänner getroffen werden, deren religiöse Vorstellungen gerade für die arische Glaubensauffassung richtungweisend sein sollen. So betont Rudolf Otto in seinem Werke „West-östliche Mystik": „Wir wissen gewöhnlich nicht, daß gerade auf dem Boden Indiens heiße Kämpfe ausgefochten sind um den personalen Theismus, daß eine ganze Anzahl von indischen

Schulen jenen „Monismus" auf das entschiedenste ablehnen und bekämpfen" (S. 139). Er nennt als „Vorkämpfer für solchen personalen Theismus" u. a. den großen Ramanuja und Madhva. Er behauptet sogar „selbst hinsichtlich der klassischen Schule der indischen Mystik, der Schule des Sankara, die sich mit Vorliebe die Schule des reinen Vedanta nennt, ist Vorsicht geboten. Auch diese Schule vertritt in ihrer Art, mindestens in ihrem Unterbau, einen entschiedenen Theismus von hoher Form."

3. Dieses alte christliche Glaubensgut von der Polarität Gottes und seiner Schöpfung hat auch seine Wahrheitsbestätigung in der modernen phänomenologischen Religionswissenschaft gefunden. Das Heilige wird als numinoser Wert umschrieben, als ein letztes Überschwengliches, ein „Ganz Anderes", ein mysterium tremendum et fascinosum, das unendlich „Abgründige" und „Unoffenbare", das „Erhabene", das „Grandiose", das „Himmlische", ein majestätisches „Geheimnis", das die Menschen in Bangen, Furcht, Freude und Liebe verehren (zu vgl. die Untersuchungen von R. Otto). So leuchtet Gott dem religiösen Empfinden der Menschen nicht nur als eine inwendige Macht auf, als ein Sein des Ewigen in ihm, sondern auch als eine in sich selbst ruhende, überkreatürliche Unbegreiflichkeit.[4]) Es ist der Gott, von dem Christus sprach: „Wo ich bin, könnt ihr nicht hinkommen."

4. Das Christentum, auch in seiner germanischen Entfaltung hat an dieser polaren Auffassung des völligen Unterschiedenseins des Ewigen und der Schöpfung festgehalten, an dem Gedanken, daß die Schöpfung selbst ein Ausfluß Gottes ist, eine processio Dei ad extra in der Sprache der Scholastik. Das Weltgeschehen, die Bestimmung des Menschentums wird zu einem „Gleichnis Gottes" (analogia entis). Die Schöpfung strebt zu Gott und Gott neigt sich zu der Schöpfung. Die letzte Innewerdung des Ewigen und die Anteilnahme am eigensten Leben des Göttlichen — consortio divinae naturae wie das Wort des Apostels Petrus lautet (2. Petr. 1,4), die Heiligung der Welt, ihre Weihe und Verklärung hat Gott selbst durch die Incarnation, die Menschwerdung des Göttlichen in Christus vermittelt. „Gott wurde Mensch, um uns zu Gott zu machen," so hat Augustinus das Erlösungsgeheimnis kurz umschrieben. Der Kirchenvater Athanasius fand für denselben religiösen Gedanken das hohe Wort: „Jesus Christus wurde Mensch, damit wir Menschen Götter würden." In der Verbindung mit Christus, in dem das Heilige offenbar wurde, entsteht die große Gemeinschaft des Heiligen, die unsichtbare Kirche im Sinne des Pauluswortes: Coheredes autem Christi, Miterben Christi (Röm. 8,17). Das ist die Gottmenschheit aller im christlichen Sinne, die kein Gegensatz ist zu dem einen Gottmenschen im Gedankengang Schemanns. Es verhält sich vielmehr Christus

[4]) Erwähnt sei auch in diesem Zusammenhang, daß nach Paul de Lagarde die ältesten Perser das höchste Wesen hwadhâ nannten, „den sich selbst Setzenden, den der sich selbst Gesetz ist" (Deutsche Schriften, Ausgabe des Lehmannschen Verlags, Bd. 1 S. 255).

zur Menschheit im verklärten Lichte wie das Haupt zum Leibe. Er ist die Krone der Schöpfung. Das Einmalige in der Gestalt von Christus ist keine semitische Einengung der göttlichen Offenbarung sondern das weltenweite, die Völker überstrahlende Aufleuchten des Weges zum Heiligen. Welche tiefe Wahrheit in dieser Einmaligkeit enthalten ist, kann nicht genug betont werden. „Die Einmaligkeit der Menschwerdung bringt erst einen klaren Wertmaßstab für die Fülle göttlicher Offenbarungen und Kundgebungen; in der Fleischwerdung des ewigen Logos in dem Menschen Jesus von Nazareth tritt der Incarnationsglaube aus der Sphäre der kontemplativen Phantasie in die raum-zeitliche Wirklichkeit" (Friedrich Heiler in „Die Mission des Christentums in Indien" S. 16). Ohne solche Mittlerschaft wird die Religion verschwommen und verwaschen, überwuchert von den verzaubernden Farben gnostischer Schlinggewächse oder aber sie gewinnt einen starren und steinernen, finsteren und strengen, kalten und armen, nüchternen und fanatischen Zug. Novalis, der die ewigen Welten fein empfindende Romantiker, stellte entschieden fest: „Nichts ist zur wahren Religiosität unentbehrlicher als ein Mittelglied, das uns mit der Gottheit verbindet... Es ist Irr-Religion, wenn ich gar keinen Mittler annehme" (Fragmente Nr. 997). Wird nun aber die ganze Menschheit zum Mittler Gottes, zu seinem Träger selbst gemacht, so ist der Mittlergedanke überhaupt aufgelöst und illusorisch; denn damit ist eben wieder ein verbindendes Gottesorgan geleugnet und jeder Mensch zu einem solchen für sich selbst gemacht. Darum hat Chamberlain klar und bestimmt ausgesprochen: „Solange nicht der wahre Mittler zwischen Mensch und Gott auf Erden erschienen war — den Augen sichtbar, den Ohren vernehmbar —, solange hielt der Glaube nichts als leere Bilder in der Hand" („Mensch und Gott" S. 69). Und an dieses gewaltige Ereignis der Erscheinung des Mittlers, des religiösen Urbildes, knüpfte sich das weltergreifende, sieghafte, märtyrerreiche, immer erneuerungsstarke Aufblühen des christlichen Glaubens.

5. Die christliche Glaubensgestaltung hält die polarischen Spannungen der menschlichen Kräfte aufrecht und versöhnt sie zugleich in harmonischem Ausgleich unter ihrer Entfaltung nach oben, nach innen und nach außen. Die arisch-immanentische Religionsauffassung, wie sie Schemann teilt, verschließt aber das ganze Schwingen der Menschenseele um das Heilige, das Suchen und Finden und das Wandern zu ihm, im Menschengeist selbst. Das birgt gefährliche Folgen, die der Entfaltung der Rasse selbst in und zu ihrer göttlichen Bestimmung verhängnisvoll werden können. Es droht zu einem Verlieren des einzelnen Gottsuchers in sich selbst zu führen und einen Individualismus und Subjektivismus zu begründen, die mit ungebändigtem Freiheitsdrang und auseinanderstrebenden Tendenzen keine Heimat mehr haben in der Seele des Volkes. Die Religion wird privatisiert. Jeder hat seinen eigenen Gott. Das Volk hat keine Ge-

meinsamkeit mehr in den letzten und höchsten Dingen und entbehrt daher des innigsten Bandes, das er umschließen kann, und einer Kultur, in der das Sakrale die höchste Weihe spendet. Das Leben des Volkes wird säkularisiert. Was dieses Unheil bedeutet, lehrt uns unsere Zeit. Der Mensch vereinsamt mit dem Heiligen und darüber verlieren die meisten Menschen den Kontakt mit Gott selbst. Ein Glaubensschlaf legt sich über das Volk. Die Religion weicht der Philosophie, die Philosophie weicht der Ethik, die Ethik weicht der Anthropologie, wie man in Schemanns Werk bei der Würdigung des Schaffens von Feuerbach und Dühring als Entwicklungsgang bestätigt finden kann (Bd. III S. 134 ff.). Fallen Mensch und Gott in Eins wie im arischen Immanentismus, so wird bald über dem Ergreifen des Ewigen in der Zeit das Heilige in der Vergänglichkeit selbst gesucht werden. Die Welt nimmt Besitz von der Menschenseele; das reine Leisten herrscht. Das rastlose Werden und somit der Erfolg werden zum Prinzip. Das bedeutet aber eine Gestaltungsbeschränkung der religiösen Anlagen unserer Rasse, also eine Schöpfungs- und Ausdrucksverarmung in Bezug auf ihre feinsten seelischen Güter. Die Kultur hat damit ihre größte Kraftquelle verloren und ist in Gefahr einer intellektualistischen, rationalistischen und schließlich materialistischen Erstarrung preisgegeben zu sein.

6. Schemann führt bei seiner Würdigung des Religionsphilosophen v. Hartmann das Wort Albert Schweitzers an, der Hartmanns Anschauungen in richtiger Erkenntnis ihrer Motive dahin gedeutet habe, „es sei der offene Kampf des germanischen Geistes mit Jesus" entbrannt. Resigniert bemerkt dazu Schemann, „daß ein Sieg eines der beiden, überhaupt eine Entscheidung in diesem schon Jahrhunderte alten Ringen, kaum zu erwarten, daß vielmehr eine unabsehbare Dauer, ein chronischer Waffenstillstand, wenn nicht gar ein beiderseitiges Verbluten, als das weit Wahrscheinlichere erscheint" (Bd 3 S. 132). Es wäre dies die unglücklichste Entwicklung, die das Germanentum nehmen könnte. In Wirklichkeit gilt für das Verhältnis von Christentum zum Germanentum ebenso wie zu den anderen Rassen, daß es die Artgesetze und ihre Entwicklung in den Völkern nicht leugnet sondern ihnen ihren Entfaltungsraum läßt. Gerade diese innere Möglichkeit des christlichen Glaubens ist der Moment des Umfassenden, die innere und äußere Katholizität des Christentums. Das wunderbare Wort Thomas v. Aquins „Gratia supponit naturam et elevat" — die Gnade setzt die Natur voraus und erhebt sie — ist ein Urprinzip des Christentums. Die christliche Heilsfülle ermöglicht eine abendländische und eine morgenländische, eine griechische, romanische, germanische, angelsächsische, eine amerikanische und indische Glaubensgestaltung. „Jedes Volk der Erde darf sein besonderes Geschenk an der Krippe des Welterlösers darbringen, und ein jedes hat die eine Offenbarungswahrheit des Neuen Testaments mit seinem Denken zu erfassen und in seiner eigenen Sprache auszudrücken (Friedrich

Hailer a. a. O. S. 33). Damit ist auch der Weg zur Lösung eines der schwierigsten Rassenprobleme gewiesen, nämlich das ihres wechselseitigen Verhältnisses, ihrer gegenseitigen Bestimmung und ihrer Sendung für einander. Alle sind Gefäße göttlicher Gedanken. Welche Vorsicht aber geboten sein muß, bestimmte Gottesvorstellungen als „semitisch" und damit als artfremd oder gar gegenüber dem arischen Denken als artfeindlich abzulehnen zeigen die zusammenfassenden Feststellungen in den religionsvergleichenden Untersuchungen R. Ottos. Er behauptet über die Mystik in den Weltregionen, daß sich in ihr „in der Tat gewaltige Urmotive der menschlichen Seele erregen, die als solche ganz gleichgültig sind gegen die Unterschiede des Klimas, der Weltgegend oder der Rasse, und die in ihrer Übereinstimmung eine innerliche Verwandtschaft der menschlichen Geistes- und Erlebensart aufweisen, die wahrhaft erstaunlich ist". Die Mannigfaltigkeiten der religiösen Ausprägungen „können innerhalb desselben Rasse- und Kulturkreises nebeneinander auftreten, ja in scharfer Gegensätzlichkeit gegeneinander auftreten" (S. 2 u. 3 a. a. O.).

Diese Gedanken zu der Frage Christentum und Germanentum führen zu einem weiteren Problem:

Auch weltanschauliche Entwicklungen und ideelle Strömungen können, wenn sie über eine Rasse oder eine größere Gruppe von Menschen derselben Rasse die Herrschaft gewinnen, eine Übersteigerung und Überwucherung bestimmter rassischer Anlagen mit sich bringen. Damit wird auch das bisher systematisch noch nicht bearbeitete, schwierige Problem der Fehlentwicklung rassischer Kräfte neben einer Kritik der Rasseneigenschaften angeschnitten. Diese Überlegungen führen ins Herz der brennendsten Schicksalsfragen. Welches ist das wahre, reine, echte Artbild des Germanentums? Ist es das stürmische, willensgespannte gotische Ausgreifen und Unendlichkeitsverlangen? Ist es das Trotzige, mit wildem Mute in viele Irrungen sich stürzende faustische Suchen und Streben? Oder ist das klassische Bild nordischer Artgestaltung jene Vereinigung kühnen, heldischen, ritterlichen Geistes und heiliger christlicher Seelenhaltung, wie sie Richard Wagner im „Parsifal" darstellte? Immer wieder werden diese Fragen dem deutschen Germanentum gestellt werden. In den Seelen der größten nordischen Geister wurden die Schlachten geschlagen um das innerste Bild ihrer Rasse.

Zum Sinnen über die innersten und ernstesten Dinge unseres Schicksals führt Schemanns Rassenwerk. Es zwingt uns wieder unser eigenes Rassenbild zu betrachten und uns nicht zu verlieren in fremder Art. Darum ist Schemann hinausgezogen in weiteste Bezirke der Wissenschaften, des menschlichen Denkens, der Entfaltung der nordischen Rasse und des Menschheitsgeschehens. Ihn trieb höchstes Verpflichtungsgefühl und Verantwortungsbewußtsein gegen sein deutsches Volk und gegen die nordische Rasse. Tief

hat er ihnen in die Seele geblickt. Die Räume ihres Seins und ihres Werdens hat er durchforscht. Er hat wie ein großer Arzt die Diagnose gestellt, um ihren Untergang und Verfall zu bannen. Seine gigantische Arbeit vollzog sich genial und umfassend ganz auf der Spur der Regenerationslehren Richard Wagners. Sie ist ein Gewissensruf an die germanische Welt geworden, ihre heiligsten Güter zu wahren und zu hüten. Möge er tausendfältig widerhallen in ihr, sie zum Erwachen und Besinnen emporreißen und sie zu großen, starken und kühnen Taten eines schöpferischen Freiheitswillens begeistern!

Der Tempel des heiligen Grales als Dichtung und Wahrheit.

Von Dr. L. Kobilinsky (Ellis).

II.

In dem Grundplan des Graltempels bei Albrecht deutet alles darauf hin, daß hier eine schriftliche Urquelle von esoterischem Charakter vorliegt, ein Dokument, welches der ersten Epoche des Bestehens des Tempelordens gehört und mit den Urquellen der alten, tieferen Fassung der Grallegende kongenial ist. Der beste psychologische Beweis dafür ist in der Haltung des Verfassers selber, der, Wolfram nachahmend, nur dieselben Quellen nennt, wie er, zugleich aber schon im 3. Kap. seines „Titurel" zur Beschreibung des Graltempels übergeht, welcher nie vorher, auch nicht bei Wolfram, beschrieben war, und was das Wichtigste ist, in der Auffassung vom Grale grundsätzlich von Wolfram abweicht (im 3. Kap.) und anstatt des „königlichen Gral" (Stein-gral,[1]) lapis exillis) den „priesterlichen Gral" (Kelch-Gral, calix) darstellt.

Am bestimmtesten tritt diese esoterisch-priesterliche Auffassung des heiligen Grals bei Albrecht hervor in der gewagten Formel „Gott und dem Gral zur Minne" (64. str.) und auch am Ende des Gedichtes in dem 6176. Vers, wo der Gral mit dem Abendmahlskelch identifiziert wird. Dieser Unterschied des Kelch- und des Stein-Grals ist wesentlich. Der Gral als Calix, der dem eucharistischen Kelch gleich kommt, ist symbolisch und esoterisch betrachtet ein Sinnbild des ganzen Universums, das durch das Heruntersteigen Christi nach dem Himmel zu geöffnet wurde. Der Gral, als Lapis, der wie ein Tragaltar für die darauf gelegte Hostie dient, ist ein Sinnbild des Planeten Erde, wie diese nach ihrer Abtrennung von den oberen Regionen des Kosmos unter dem Gotteszorn steht (Lapis exilis), aber nach dem Blutopfer Christi ihrer Verklärung (Jaspis ex coelis) entgegen sieht. Der priesterliche Gral ist ein Symbolum für das Emporsteigen zum Himmel-

[1]) Der Steingral hat an sich, ohne Kelchgral oder Hostie, keinen sakramentalen Sinn.

reich (paradisus coelestis), der königliche Gral ein Sinnbild des „paradisus terrester", der Kelch-gral Symbolum des Herzens, der Stein-Gral vorzugsweise das des Kopfes. Der irdische Segen und die Gaben des Stein-Grals bilden, wenn „Königl. Gral" vom „priesterl. Gral" sich trennt, den kritischen Punkt in der Entartung der Gralsymbolik, welche solchen Stein-Gral einem Talisman (magischen Zauber- und Wunschel-Stein) gleich stellt. Hier liegt auch der Anfang für spätere phantastisch-magische Darstellungen des sog. „Steines der Weisen" (lapis philosophorum) und des goldenen Mithra-Steines (lapis aurea, Sonnen-Stein).

Dagegen hat das Symbolum des Kelch-Grals seine religiös-esoterische Bedeutung behalten. Alle Eigenschaften des heiligen Kelches haben hohen symbolischen Sinn; so ist die Lichtaureole des Grals das Sinnbild des „Lichthimmels" (Fixum Coeli); die kristallene Form des Gefäßes weist auf das sog. „coelum cristallinum" oder „Primum Mobile" hin, als auf das Reich der Urbewegung und Ur-harmonie; deshalb wird vom reinen Klang, als von der rufenden Stimme des Grals (Inspiration) gesprochen, von der hieratischen Bewegung (Erhebung, kreuzförmigen Bewegung usw.) des Gralskelches, bei dem Mysterienfeier, und es wird auch von der Wanderung der Gral-Mysterienstätte geredet. Der heil. Inhalt des Grals, der allein sacramentale Bedeutung dem Grale verleiht, ist das Symbolum und zugleich die Substanz des höchsten Mysteriums des Urlebens, der Manifestation der schöpferischen Allmacht im „Flammen-Himmel" (Empyreum). Ist es nicht erstaunlich, daß im Hauptsymbolum der ganzen Grallegende der kleine Albrecht mit viel tieferer Deutung auftritt als der große Wolfram? Was ihn aber doch schließlich persönlich verrät, ist diese plötzliche Änderung in seiner Graldarstellung, welche schon im 6. Kapitel des „Titurel" stattfindet und sich in einer übertriebenen, fast komischen Nachahmung des „Parzival" Wolframs zeigt, und das gerade in der sonderbaren Str. 238, wo der Gral als ein bloßes Zauberding, eine Art von märchenhaftem „Tischlein-deck-dich" erscheint. Die tiefe Analyse des 3. Kapitels des „Titurels" führt zur Schlußfolgerung, daß die wahrscheinliche Quelle, welche dieser Beschreibung zu Grunde liegt, spätestens zur Zeitepoche des Großmeisters Odo von St. Amand (1170—1179) gehört, als der Tempelorden in seiner größten Blüte stand. Alles spricht von kühnen und reichen Bauplänen dieses Ordens, welche teilweise in herrlichen Bauwerken in ganz Europa verwirklicht sind und alle irgendwie ihr Muster-Bild in den Inspirationen der „Gral-Mysterien" haben. Albrecht lebte bekanntlich zur Zeit nach dem Untergang des Ordens (1314) und konnte selbst nicht persönlich eingeweiht sein in die Geheimnisse des Ordens, nicht in die erhabenen Geheimnisse (ursprüngliche Inspiration durch die ersten Stifter des Ordens und den großen Pfleger, den heiligen Bernhardus) und nicht in die späteren, dunklen Mythradienst und Baphometkultus. Er konnte auch nichts von der inneren Riten- und Sitten-

verderbnis des Ordens wissen. Aber das ganze Heldengedicht Albrechts und besonders das 3. Kapitel ist voll von Hindeutungen auf intimissima des Tempelordens. So erscheint in dieser Darstellung Christus selbst hauptsächlich in der glorreichen Gestalt des Streiters und Siegers, noch viel mehr des „Bannerträgers", nicht nur als „Rex gloriae, Judex Justae Ulcionis" oder „Rex tremendae Majestatis", sondern auch als Dux et Signifer, was nach der kirchlichen Tradition die eigentliche Mission des Erzengels Michael ist. Dieser sonnenhafte, majestätische Christus, der als Streiter in dem Herzen des Planetensystems erscheint, enspricht der ganzen Symbolik, welche ihren Mittelpunkt in der Bedeutung des hl. Grals, als des Herzens Christi, findet. Im Vergleich mit dieser zentralen Darstellung Christi, als sonnenhafter Streiter, ist Christus als der Gekreuzigte nur kurz erwähnt. Hier erscheint bei Albrecht in der Christus-Gestalt die Zusammenfügung des „apokalyptischen Lammes" (Offenb. 14, 21. und 22. Kap.) mit dem Michael (ibidem 12. Kap.) vermittels der symbolischen Fahne des Tempelordens, des berühmten „Beauséant", dieses „Labarum" des Mittelalters. Das Wort „Beauséant" (Terror) deutet auf den Schrecken der Unterwelt (Infernus) hin, mit welcher die Tempelritter immerfort, geistig und physisch, gegen die Heiden im Kampf stehen sollten, nach Bernhardi Wort „semper leonem vorantem (Lucifer) percutiari". Es deutet auch auf jenen Schrecken, welchen das hl. Kreuzeszeichen in Lucifer selbst erweckt. Diese Ordensfahne war zweifarbig: weiß oder gelb und schwarz, auf den Dualismus des ganzen Kosmos hindeutend, und hatte in der Mitte ein großes, achteckiges rotes Kreuz, als Symbolum der Überwindung der Welt durch Christi Blut. Der brave Dichter steckt diese Ordensfahne einfach dem göttlichen Lamm in die Klaue:

„Ein Smaragd zu einer Scheiben in Mitten drein gesälzet,
„Man ließ das nicht beleiben, darauf ein Lamm mit reiner Kunst geschmälzet;
„Das trug in seiner Klau die Fahn geröthet;
„Das Zeichen hat uns Heil erstritten und Luzifern an seiner Gewalt ertödtet."
(Str. 68.)

Die Benennung der Hauptkapelle „Chorus des heiligen Geistes" stimmt ganz überein mit dem Geiste und dem Worte der Geheimlehre der Tempelritter als esoterischen Lehre mit streng eschatologischem Charakter und durchdrungen von der Erwartung der Annäherung des Weltgerichtes und des „Dritten Reiches" oft in naiver Form des sog. „Adventismus", der überhaupt am Ende des 13. Jahrhunderts sehr verbreitet war.

Bezeichnend ist auch die Hindeutung des Dichters auf den Zusammenhang zwischen dem äußeren, rein-militärischen Dienst der Templeisen (Str. 49) und der mystischen Kontemplation des hl. Grals („des Grales schauen") in Str. 63. Charakteristisch ist auch die Wahl der mystischen Namen bei Albrecht; so z. B. nennt er den Gral nicht nur „der heilige" („heilic" 399 bei Hahn), sondern auch „der reine" (Str. 544) und „der hehre",

um zugleich seine priesterliche und königliche Würde zu bezeichnen, weil der Bischof „Bonifänze" (Bonifatius) und Priester-König Titurel sich beim Graldienste vereinigen. Er wählte auch für den Widersacher den Namen Lucifer oder Lutzifer, anstatt des üblichen Namens der streng kirchlichen Tradition Satan (Satanas), Diabolus, Inimicus, Daemon usw., welcher eine tiefe esoterische Bedeutung hat, aus alt-christlichen Mysterienüberlieferungen stammt und von den Tempelherren oft benützt wurde. Dieser Name Lucifer (Lichtträger) will auf die ursprüngliche, himmlische Gestalt des Widersachers Gottes hindeuten und zugleich hervorheben, daß es seine Mission vom Urbeginne gewesen, das göttliche Licht an sich zu tragen (spiegeln), aber in keiner Weise selber Licht zu erschaffen. Deshalb begegnet Lucifer nach seinem Sturz immerfort an der Schwelle des Himmels dem Signifer (Zeichenträger, Träger des Kreuzes als Zeichen) Michael, der als Vertreter des allmächtigen Vaters ihm das Zeichen des Sohnes, das Kreuz, entgegenhält.

Dagegen ist bei Albrecht nirgends der andre symbolische Name Lucifers, Baphomet (Bafometes oder Bafomet), ausgesprochen, welcher bei den letzten Templern und im „Prozeß des Orgens" üblich war. Dieser Baphometkultus, der rein luciferianisch und ganz magisch war, stand sehr nahe zu der sog. orientalischen „Iblisanbetung" der verschiedenen Ismaelitischen Sekten, durch ganz eigentümliche Auslegung des Korans verschleiert, insbesondre zu den Anhängern des Hassans Sabbach ben Ali, den sog. „Assassiner" oder Hadschischi mit ihrer falsch-patriarchalen Priesterschaft (Scheich al Dschebal, Senex de montanis, der Alte vom Berge) und politischen Schreckensherrschaft. Deshalb wird in der Grallegende von Iblis als der Erwählten, geliebten Dame, des Herzogs Klingsohr in seinem Chastel Merweil oder Mortell in „terre de Labour" in Kalabrien gesprochen. Diese Dame Iblis vertritt das weibliche Abbild Lucifers, die sog. „Lucifera".

Das Wichtigste aber von allem ist eine Hindeutung auf den verborgenen und ursprünglichsten Kern des Verderbnisses des Ordens, auf den kosmischen, halb luciferischen Mythra-Dienst, welcher wie eine Vorschule zu dem Baphometkultus gewirkt hat. Dieser Mythra-Dienst mit entsprechender Geheimlehre war ein magischer Kultus des Sonnengeistes im kosmisch-planetarischen Aspekte, als deus-sol oder sol invictus und wurde als solcher von einzelnen Ordensbrüdern heimlich getrieben. Albrecht nennt sie „die Falschgesellen". Diese Hindeutung besteht aus folgenden Worten, welche man für die Meinung des Verfassers selbst, oder für ein Gebot der treuen Templeisen halten kann.

„Herre Gott enwelle,
„Daß unter Erden schlufte reine Diet sich jemer falsch Geselle
„Als etswenn in Grüften sich gesammelt;
„Man soll an lichter Weite Christen Glauben künden und Christus Ammet."

(Strophe 84 bei Boisserée.)

Kein Zweifel, daß hier der Ritus der orientalischen Mythra-Initiation, in Mythra-Krypten, gemeint ist, in welchem die Neophyten sich in einen Trancezustand versetzten, weil jede andre Erklärung dieser Strophe, als Hindeutung auf die Katakomben oder „Grüfte" in den gotischen Domen, ganz sinnlos wäre.

Diese 84. Strophe steht in innerem Zusammenhang mit den Strophen 30 und 31, welche der ganzen Tempelbau-Beschreibung Ton geben:

30. „Gott reiner Gier je gebende war mehr denn sie wär' gerende,
„Da dieser König (Titurel) so lebende nach Würde war, Gott wird ihm Steuere währende,
„Die wiederwog der Gabe Salomonis,
„Da er so würdiglich stifte Templum Domini des Thrones."

31. „Mit Wunsch allda zerschniden gab ihm Gott die Steine,
„So daß man Scheel vermieden konnt' in Jerusalem; groß noch kleine
„Ward Meißel, Hammer noch andrer Waffen erklänget
„Nier zu halben Nagele; so ward sein Wert mit Gotteskraft gemenget."

S. Boisserée übersetzt das Wort „Wunsch" als „übernatürliche Kraft", „Waffen" als „Werkzeuge". Letzte Frase nach B. bedeutet „Weder große noch kleine Meißel, Hammer usw. erklangen nie zu einem halben Nagel".

Diese beiden Strophen weisen auf die bekannte Mitteilung der Bibel hin: „Domus autem cum aedificaretur, de lapidibus dolatis atque perfectis aedificata est: et malleus et securis et omne ferramentum non sunt audita in domo cum aedificaretur" (Reg. III, 6. 7.) und, den Titurel mit Salomo, den „Tempel des hl. Grals" mit „Teplum Salomonis" vergleichend, geben sie dem ersten Tempel den Vorzug. Wenn der weise Salomo mit Gottes Hilfe die schon fertigen Steine ohne Hammer zum Tempel vereinigen konnte, so brauchte der fromme Titurel nicht einmal die Steine selbst zu durchschneiden und zu bearbeiten; alles Material, Maß und Form hatte ihm Gott *durch den Gral* gegeben. Kein Hammer, kein Meißel und kein andrer Baumeister (Hiram) soll mitwirken. „Mit Wunsch (mit übernatürlicher Kraft) allda zerschniden gab ihm Gott die Steine" und „so ward sein Werk mit Gotteskraft gemenget". Das Wort Hammer hat symbolischen Sinn, weil Hammer- oder Tau(T)-Zeichen ein kosmisch-demiurgisches Symbolum ist, wie auch gewissermaßen andre „Waffen": Winkelmaß, Zirkel, Meißel, und (nach der Auffassung der ersten Tempelherrn) *unvereinbar* war mit dem Zeichen des Kreuzes. Eine solche Abneigung gegen dieses uralte und tiefe Symbolum läßt sich leicht erklären aus der Gefahr, welche mit der verkehrten Anwendung des Tau-Zeichens bei einseitig-kosmischen, deshalb zweideutigen und unreinen, auf der Anbetung der Naturwesen beruhenden Mysterienkulten verbunden ist. Die Tatsachen haben bewiesen, daß diese Anwendung

bei dem dualistischen, halb-luciferianischen Mythrakultus in den Tempelorden eingeschlichen war, so daß zuerst eine teilweise und schließlich eine völlige Anerkennung Lucifers stattfand. Die Geschichtsschreiber des Tempelordens berichten, daß zur Zeit des letzten Großmeisters J. Mollay, der jedoch kein großer Meister war, das Kreuz am Schwerte der Templer verschwunden und sich in das Tau-Zeichen an der Schulter veränderte. Letztere aber führte zur Verbindung mit den „Mysterien", welche gegen die wahren Gralmysterien wirkten. Das Gefäß, welches auch in diesen Mysterien vorhanden ist und (horribile dictu) eine phallistische Bedeutung hat, ist der sog. Anti-Gral. Überhaupt weist alles in der Beschreibung des Graltempels bei Albrecht, wie auch der ganze Anfang „Titurels" auf die erste Epoche, die Blütezeit des noch unverdorbenen Tempelordens hin und ist ein Loblied auf den ersten heldenhaften Gralkönig, den frommen Stifter der Gralburg „Titurel", der einen völligen Gegensatz bildet zu dem durch seine Sünde gelähmten und vom heil. Gral furchtbar bestraften Amfortas, das Sinnbild der späteren Entartung des Tempelordens.

Der beste Beweis für die inspirative Kraft, welche sich gerade im 3. Kap. Titurels offenbart, ist doch das geheimnisvolle, selbständige Leben und Wirken dieses Kapitels lange nach dem Tode des Verfassers bis in unsere Tage, während der ganze weitere Inhalt seiner Dichtung ohne solche Wirkung geblieben ist. Jedes Kunstwerk, das durch wahre Inspiration entstanden ist, wird selbst zur Inspiration für viele andre Werke. Dieses ewige Gesetz hat sich auch am Graltempel Albrechts offenbart, und seine Wirkung ist am deutlichsten bei den verschiedenen Bauwerken zu sehen, welche den Grundstil des „Titurel-Tempels" architektonisch zu verwirklichen suchten. Es verdient hier erwähnt zu werden, daß dieser Graltempel nicht lange nach der Vollendung der Dichtung in Böhmen in der Burg „Karlstein" bei Prag, in der sog. „heil. Kreuzkapelle" im Kleinen einigermaßen verwirklicht wurde. Kaiser Karl IV. bewahrte in dieser Kapelle die deutschen Reichsinsignien, „Des Reiches Krone"; doch lassen wir hier S. Boisserée reden: „Sie (die Kreuzkapelle), besteht noch, und ist an den Wänden und Gewölben durchaus mit Gold, Malereien, geschliffenen Achaten, Amethysten, Chrysoprasen und anderen farbigen Edelsteinen bedeckt. Ja, die Fenster, von denen ich im Jahre 1811 nur noch ein Paar Bruchstücke sah, waren aus lauter Berillen und Amethisten, in vergoldetes Bley gefaßt, zusammengesetzt. Die Gewölbe, deren Rippen und Schlußsteine mit Edelsteinen und Perlen verziert sind, stellen das Firmament vor. Ein zierliches, vergoldetes Gitter mit kleinen Bogen und Zacken, von welchen birnförmig geschliffene Chrysoprase usw. frei herabhängen, theilt die Kapelle in zwei Hälften; auf dem selben und an den Wänden sind rund herum vergoldete Leuchter, über sechshundert an der Zahl, angebracht, auf welchen Wachslichter angezündet wurden, die sich in werk reich verzierten Goldgrunde vielfach spiegelten. Genug, das ganze

macht selbst jetzt noch den Eindruck einer durch Zauber entstandenen Pracht. Und es ist um so mehr zu verwundern, daß diese Kapelle in neuerer Zeit so wenig beachtet worden ist, da sie einen Schatz der seltensten Denkmale der Malerkunst aus dem 14. Jahrhundert von zwei deutschen Künstlern, Theoderich von Prag und Nicolas Wurmser aus Straßburg, sodann von einem Italiener Thomas de Mutina und wahrscheinlich auch von dem wenig bekannten Johann de Marignola aus Florenz enthält, welcher letztere, ein Franziskaner Mönch, aus dem Dienst Karls VI., nach Ostindien reiste, wo er nach seinem eigenen Bericht eine Kirche der Thomaschristen mit Malereien schmückte". (Siehe Boisserées „Geschichte und Beschreibung des Doms von Köln").

Ein Graltempel mit Gralburg nach Albrechts Vorbild wurde im 14. Jahrhundert von Kaiser Ludwig dem Bayer in seinem Ritterstift Ettal, bei Oberammergau, erbaut. Der bekannte Forscher Dr. H. Holland erzählt in seiner Schrift „Kaiser Ludwig der Bayer und sein Stift zu Ettal" ausführlich die hl. Legende, als Veranlassung zu dieser Stiftung, eine Vision des Kaisers in Italien während des Krieges, und teilt „die Regel" der Gralgemeinde, die aus 20 Benekiktinermönchen, 14 Priestern und 13 verheirateten Rittern bestand, mit. Er erzählt weiter vom Bau dieses „idealen Monsalvatsch", welcher am 5. Mai 1370 vollendet war, und von der ganzen Geschichte dieses deutschen Graltempels, sehr interessante Einzelheiten über den Kaiser Ludwig und den Dichter Albrecht von Scharffenberg hinzufügend.

Ein dritter Bauversuch wird in der Kirche des Karlshofes zu Prag gesehen. (Geweiht im Jahre 1377.) Dieses Stift wurde auf einem Berge in der Nähe der Stadt gegründet. Die Kirche ist ein Octogon mit angebautem Chor, die Kuppel besteht aus einem meisterhaft vollendeten Sternengewölbe, das Ganze ist aller Wahrscheinlichkeit nach das Werk des in der Kölner Schule gebildeten Meister Peter. Oft wird auf die Liebfrauenkirche zu Trier (gebaut 1227—44) hingewiesen als auf einen Tempelbau, welcher eine erstaunliche Ähnlichkeit mit Albrechts Tempel zeigt, insbesondere durch den aus dem runden Grundriß herausspringenden Vorbau des Chorus. Diese Kirche (eigentlich eine Taufkapelle, Baptisterium), welche vor Albrecht und seinem Werke vollendet war und in keiner Beziehung zum Tempelorden stand, gibt umsomehr einen bedeutsamen Beweis für das wirkliche Bestehen jener verborgenen Inspirationsquellen des Gralbaustils, welche in andrer Form und Weise dem Tempel Albrechts zugrunde liegen.

Schwächer zeigt sich der Einfluß Albrechts in der Skulptur, doch geben wir hier ein Beispiel. Kaiser Maximilian, dieser letzte Ritter auf kaiserlichem Throne, hielt fest an seiner Abstammung von König Artus, auch in Zeiten des Unterganges des Rittertums, wie es vorher Richard Löwenherz in der Blütezeit getan hat; er glaubte fest an die ewige Würde der christlichen Monarchie, dabei das Geheimnis „des königlichen Grals"

nicht vergessend. Weil er in die Vergangenheit schaute, aber die Auferstehung des Rittertums in ferner Zukunft voraussah, errichtete er durch die Meisterhand Peter Vischers ein Artusstandbild auf seinem eigenen Grabmale in Innsbruck, wie sein eigenes königlich-ritterliches Urbild, das aus dem Grabe wie verklärt emporsteigt. Hier ist die Erinnerung an die Standbilder der Heiligen und der ritterlichen Helden in Albrechts Graltempel nicht zu verkennen.

III.

Viel bedeutender und bleibender zeigt sich der Einfluß des poetischen Bildes des Graltempels Albrechts in der Dichtkunst. Der Eindruck von Albrechts „Titurel" während seiner und der nachfolgenden Zeit war so groß, daß kein einziger mittelalterlicher Graldichter über Titurel und seine Gralburg sang, ohne Albrecht nachzuahmen. In solchen Sammelwerken wie den riesigen Dichtungen des Hugo von Monfort („Parzivals Erscheinung" und „der Burg des Grals") oder Ulrich Fürsters, am Ende des 15. Jahrhunderts, war der Einfluß Albrechts noch überwiegend. Doch erstaunlich ist die große Verehrung, die ihm bis zum 16. Jahrhundert gezollt wurde. So nennt ihn der bekannte Pütterich von Reichertzshausen „das haupt ob teutschen puechen", weiter hinzufügend: „wer mich des widerbell der findet Kampf". Ein bekanntes Gedicht des 15. Jahrhunderts feiert Albrecht als „aller tewtsch diu blum'. Im Jahre 1457 überschreibt eine Berliner Handschrift das Gedicht: „Hye hebt sich an ain lied von götleichen weisheit und der werthe". Der nüchterne F. Zarncke behauptet: „Ja, man darf sagen, der Ruhm, der sich an Eschenbachs Namen knüpfte, beruhte mehr auf dem ihm zugeschriebenen Titurel als auf seinen eigenen Werken." (Der Graltempel, S. 377.) Der Ruhm und der Einfluß seines „Titurels" lassen sich mit dem Eindruck der Werke Tassos, Miltons, Klopstocks oder Goethes „Faust" vergleichen. Die Hauptursache dieser Wirkung und der Kern der Sache bleibt bis in unsere Tage der Tempel des Grals, der die Krone der ganzen Dichtung Albrechts darstellt. Auch in späteren Zeiten war kein einziger Graldichter dazu imstande, von Titurel und seinem Tempel zu reden, ohne aus Albrechts Beschreibung zu schöpfen. So stützt sich L. Uhland, wenn er in seiner „Geschichte der deutschen Poesie im Mittelalter" von Titurel redet, auf Albrechts Gedicht; ursprünglich nur in der Absicht einen historischen Exkurs zu geben, doch durch dieses Thema begeistert, gibt er ein kunstvolles Miniaturbild des Graltempels in Prosa. Eine noch größere Begeisterung, oft nicht ohne Übertreibung, findet sich bei den Vertretern der „romantischen Schule". Die Führer dieser Schule, z. B. die beiden Schlegel, verglichen den „Titurel" sogar mit Dantes „Divina Comedia", während die besten Dichter dieser Schule durch ihre rührend naive Bewunderung des sagenhaften Tempels, für den sie auch den Graltempel

hielten, schließlich zu einer tiefen Ehrfurcht vor den wahren Gottestempeln geführt wurden. Hier hat insbesondere J. Görres „Lohengrin" fruchtbar gewirkt.

Die bedeutendste romantische Dichtung auf diesem Gebiet, K. Immermanns dramatisches Epos „Merlin" enthält im „Lied des Minstrel", welches die Gralbotschaft an König Titurel besingt, eine lyrische Paraphrase vom 3. Kapitel des „Titurel" Albrechts. Später vereinigte R. Wagner, der größte von allen Graldichtern, in seinem „Parsifal" auf sinnvolle Weise den „Rittersaal" Eschenbachs und „den Graltempel" Albrechts zu „einem mächtigen Saal, welcher nach oben in eine hochgewölbte Kuppel, durch die einzig das Licht hereindringt, sich verliert" und verwandelte die drei architektonischen Stufen des Aufstieges zum Himmel in einen musikalischen Dreiklang (zwei Chöre in der Kuppel). Er stellte seinen Monsalvat an „die nordischen Gebirge des gotischen Spanien", auf einen unerschütterlichen Fels mit Türmen und gewölbten Gängen. Also auch er, der erste von allen Künstlern in unserer Zeit, der unendlich tiefer, als alle „romantischen Dichter" den esoterischen Untergrund der hl. Gralsage fühlte, hat dem alten bayerischen Minnesänger das Seinige gezollt. Einen fernen, feierlichen Nachklang des „Graltempels" Albrechts, doch keinen unmittelbaren, finden wir in Goethes „Geheimnisse" in der 34. Oktave, wo der große Tempelsaal in der verborgenen Klosterburg der zwölf Rittermönche beschrieben ist:

„Kein Schmuck war hier, die Augen zu verblenden,
„Ein kühnes Kreuzgewölbe stieg empor,
„Und dreizehn Stühle sah er an den Wänden,
„Umher geordnet, wie im frommen Chor."

In A. Tennysons „Königliche Idyllen" („The Idylls of the King") bei der Beschreibung der Halle von König Artus Schloß (in Camelot) mit seinen zwölf buntfarbigen, klarleuchtenden Fenstern und besonders bei der Beschreibung des großen, geflügelten Standbildes des ritterlichen Königs selber, ist dieser Nachklang noch deutlich vernehmbar. In der neuen Zeit, wo die Gralsage wiederum in den Vordergrund tritt, ist eine Darstellung des Tempels Albrechts und der Gralsymbolik überhaupt, vorzugsweise in dichterischer Form, erschienen in den Werken von vielen Schriftstellern Europas. In Deutschland in den Werken von J. Bodmer, den Brüdern Schlegel, F. Hofstäcker, San Marte, K. Simrock, W. Herz, K. Immermann, R. Wagner, H. von Wolzogen, A. Schaeffer, W. Henzen, K. Schaefer, E. Stucken, R. v. Kralik, R. König, H. S. Chamberlain, R. Knies, K. G. Pfeill usw., in England in den Werken R. S. Hawker, T. Westwood, J. Lowell, W. Morris, Tennyson, und in Frankreich in „Romans de la Table ronde" von P. Paris. Die mystisch-symbolische Bedeutung des hl. Grals im Sinne des Abendmahlkelches mit dem allerhl. Blute Christi, ist am klarsten bei R. Wagner angedeutet. Die „Parsifal-Märchen"

von H. St. Chamberlain bilden die Krone der neueren Graldichtung, weil hier, wie ein inneres „Questo di St. Graal", die wahre, mystische Tiefe der alten heiligen Legende auf dem Wege der unendlich-leidvollen seelischen Einsamkeit erlebt ist. Im letzten und besten dieser drei Märchen „Parsifals Tod", wo dargestellt ist, wie aus den Todesbetrachtungen dieses letzten „unvergleichlichen Gralkönigs" sein eigener Tod und seine sanfte Verklärung erfolgt, steigt Parsifal, der die Einsamkeit liebte, in die höchste Kuppel hinauf und betrat dort ein flaches Dach . . . eine Brustwehr aus dem seltenen blauen Porphyr umgab es. Dieser Punkt war der erhabenste der weitläufigen Gralsburg, und zugleich entzog hier die Wölbung der mächtigen Kuppel das buntbelebte Gewimmel des Schlosses dem Blicke. Als schwebte er zwischen Himmel und Erde." (S. 51.)

„Questo di St. Graal", als ein bloß innerer mystischer Weg, und der Graltempel nur als ein inwendiger Tempel, der nach Verklärung strebenden Seele, das ist ein wahrer Weg, doch nicht der ganze Weg zu dem Mysterium des hl. Grals. Die uralte Tradition lehrt uns: dreimal-seiend ist der hl. Gral, und dreimal soll ihn der Suchende schauen: als inneres, mystisch-seelisches Bild, als äußeres „Ding" (die hl. Reliquie) und endlich als Höchstes, als das verklärte Herz Christi im Reiche der Himmel, wo keine Grenze zwischen innen und außen, hier und da mehr besteht.

In unseren Tagen klingen auch in Deutschland die Stimmen der Sänger, die vom Graltempel, als vom „Tempel der Inwendigkeit" singen und sagen und voller Andacht träumen:

. . . . . daß ein Gedicht,
„Dir (dem Gott) auferstehe, einem Tempel gleich
„Aus Lilienmarmor, Elfenbein und Gold" . . . . .

Es klingt wie ein echt mittelalterlicher Gralgesang in den Sonetten des Mainzer Dichters R. Knies, wenn er von der „Eucharistischen Gralsfeier" singt:

„Gefäß und Inhalt nun zugleich, solch Wunder ruht
„Als Gral sie in dem Tempel inwendiger Glut,
„Der, auf erhabenen Feuersäulen prangend, mich
„. . . . . zu heiliger Stätte . . . . . erhebt."

Er singt von „dem Berge der Begnadung" als vom inneren Erlösungspfade, vom „Wunder der Vereinigung" und von der Verklärung der eucharistischen Wandlung mit dem der unaussprechlichen Gralspeisung, zu einem Wunder:

„Des Kreises Licht erstrahlt in immer engern Ringen.
„Als Feuerkern der überhellen Mitte glüht,
„Von hingegossenen Bluts Rubinglanz klar umspült,
„Der Leib . . . ."
(„Die feierliche Zelle", Sonette von R. Knies.)

Wenn wir jetzt von den Gralbaumeistern und Graldichtern zu den Vertretern der Gotik übergehen, welche in katholischer Weltanschauung wurzeln, zugleich mit der „romantischer Kultur" am innigsten verbunden waren, z. B. zu S. Boisserée, J. Görres und Kl. Brentano, so finden wir in diesen zugleich auch die begeisterten Forscher der Gralsymbolik. S. Boisserée, der durch sein großartiges architektonisches Werk über den Kölner Dom (ein Prachtkupferwerk mit 18 Tafeln) und sein unvergeßliches Buch „Der Dom zu Köln" zum Vollender dieses gotischen Bauwerkes wurde, den er nicht ohne Recht und Grund „Der Kanon der gesamten deutschen Baukunst und ein Sinnbild der gesamten Geschichte des deutschen Vaterlandes" nannte, derselbe Boisserée war der erste, der das Bild des Graltempels, den Grundriß, Aufriß und Durchschnitt, zeichnete. Er erforschte Albrechts Tempelbeschreibung und in der Zeit der entgeisterten „Aufklärung" würdigte er diese als „die einzige wahrhaft bedeutende Stelle über die Baukunst, welche man bis jetzt in den deutschen Dichterwerken des Mittelalters gefunden hat" und als eines Werkes, welches „auch für die Geschichte unserer Baukunst und selbst für jene unserer Poesie von großer Wichtigkeit ist". Der selbe J. Görres, welcher in seinem Meisterwerke „Christliche Mystik" alle Grundideen der christlichen Lehre zu einem gotisch-erhabenen Bau verbunden hat und in seinem Buch „Der Dom von Köln" und „Das Münster von Straßburg" den mystischen Urgrund, die plastische Form und den volksseelischen, geistig-nationalen Charakter der Gotik erfaßt hat, gab in seinem „Lohengrin" eines der besten Werke auf dem Gebiete der Gralforschung. Die bleibende Bedeutung dieses Werkes von J. Görres erklärt sich durch seinen Scharfblick, mit welchem er den mystisch-esoterischen Kern der Gralllegende erkannt hat. So redet er vom Gralgefäß und vom Graltempel als „von einer der uralten Idee geheimer Priesterweisheit" (XV. S.); er sieht in dem Gral „das Sacrament der alten Zeit, und als solches in allen Mysterien angewendet", welches das letzte Abendmahl und das Blut Christi zu dem Kelch des neuen Bundes machte. Hier auch „antiquum documentum novo cedat ritui". Sehr bezeichnend ist, daß es dem Verfasser der „Romanzen vom Rosenkranz" vergönnt war die Visionen der sel. Anna Katharina Emmerich über den Abendmahlskelch, seinen Ursprung, seine Geschichte und seine Mission beim letzten Mahl und auf Golgatha mitzuteilen. Diese Mitteilungen ohne Gleichen sind von solcher Bedeutung, daß wir den Leser direkt hinweisen auf „Das bittere Leiden unseres Herrn Jesu Christi" (Das letzte Abendmahl). Hier beschränken wir uns auf die Bemerkung, daß die Beschreibung des „coenaculum" in gewisser Beziehung eine sonderbare Ähnlichkeit aufweist mit dem traditionell-symbolischen Charakter der Gralburg und des Graltempels der Legende. Wenn Cl. Brentano nirgends das Wort „Gral" gebraucht, weil er getreu der Sprach- und Namenwahl der sel. Seherin folgte, so ist das ganz begreiflich, obwohl die Benennung

„Gral" in Verbindung mit dem Abendmahlskelch der orthodox kirchlichen Sprache nicht fremd ist. Gerade in unserer Zeit ist die ursprüngliche Vision „der Gralsage" mit der Identität des Grals mit dem Abendmahlskelche auf neue Art wieder belebt im Karfreitagspiel „Joseph von Arimathia" von J. Abert. (Verl. Missionsdruckerei, Steyl.) Sehr interessant ist die große Ähnlichkeit der äußeren Beschreibung des hl. Kelches bei J. Abert und bei der sel. Katharina, welcher dieser Beschreibung ein ganzes Kapitel widmet (S. 45—48), mit folgenden bedeutungsvollen Worten: „Der große Kelch (Abendmahlkelch) . . . wird auch noch einmal wieder zu Tage kommen wie er jetzt (d. h. zur Zeit Christi) hier (zu Jerusalem) zu Tage gekommen ist." Es ist leicht die Zahl solcher Beispiele zu vermehren! Erinnern wir uns, daß der Verfasser der „Geheimnisse" einer der ersten war, der die gotische Begeisterung Boisserées verstand und mit voller Seele unterstützte; daß Z. Werner, der Dichter-Mönch, die beste dramatische Darstellung des Untergangs des Tempelordens gab, und endlich, daß Fr. Schlegel, der Bearbeiter der Merlinsage und Verkünder der poetischen Größe Wolframs und Albrechts, den Primat der christlichen Kunst über die heidnische, antike begründet hat (in seine „Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst" und „Grundzüge der gotischen Baukunst"). Er war derjenige, der den ersten Funken in Boisserées Seele entzündete.

Wenn man annimmt, daß der erste Baumeister des Doms zu Köln (Steinmetzmeister, lapicida) Meister Gerard (Magister Gerardus) war, auf Grund des „Necrologium der Abtei München-Gladbach", und daß der erste Urheber des Baues, auf Grund der Tradition, und Erfinder des gotischen Urplanes der große Seher und Wundertäter Albertus Magnus war, so sollte von selbst die Frage entstehen, aus welcher verborgenen Quelle der Letzte schöpfte. Gerade unsere Zeit aber ist eine Entscheidung, die einen Vorhang nach dem andern vor unseren Augen aufhebt und die Hoffnung gibt, daß auch dieses Geheimnis entschleiert wird. Wir haben gesehen, wie die Forscher und Erneuerer der deutschen Gotik auf dem Wege der eigenen Intuition bis zur letzten Schwelle vorgedrungen sind. Hier aber begegneten sie der durch ihre eigenen Seelen so tief nacherlebten Vorahnung der deutschen Volksseele, welche Jahrhunderte lang ihren schönsten Ausdruck in Sagen und Legenden der frommen Vorzeit von der hl. Stadt Köln, der Krone der deutschen Städte und ihrem wunderbaren Dom, gefunden hat, von dem großen unbekannten Meister, der persönlich die Bauarbeit lenkte und nur dann, als er plötzlich spurlos verschwand, als der Gekreuzigte selbst erkannt war; vom gedemütigten Drachenfels, welcher den Stein liefern sollte zum heiligen Werk, vom furchtbaren Wettstreit zwischen dem weisen Baumeister Gerard und Lucifer selbst und endlich von Wundertaten ohne Gleichen des großen Albertus. Ein ganzer Abgrund der Weisheit leuchtet durch die naive, oft kindlich-einfältige Form dieser hl. Legenden. Jede Legende hat ihren

esoterischen Kern. So z. B. deutet die Legende vom „Unbekannten Baumeister" auf die wahre Erfahrung aller Zeiten hin, daß kein Tempel, kein mystischer und kirchlicher Bau der Vergänglichkeit entgeht, wenn Christus selbst nicht mitbaut. Der Drachenfels am Rhein, der das Baumaterial liefern muß, ist eine christliche Version der grauen, runischen Sage von der Überwindung des Drachen als Schatzwächter. Der Wettstreit zwischen Meister Gerardus und Lucifer ist eine volkstümliche, naive Darstellung der tief-esoterischen Tatsache der Begegnung mit dem „Fürsten dieser Welt" von Angesicht zu Angesicht bei dem Überschreiten der Jenseitsschwelle. Die Wunder des großen Albertus, z. B. der Rosengarten im Winter auf dem Schnee, ist ein Sinnbild für die Überwindung des sog. „Venuszaubers" durch die Macht der Keuschheit. Die Rheinfahrt der jungfräulichen Märtyrerin, der hl. Ursula, erinnert an die Nilfahrt in der hl. Isisbarke. Der hl. Schatz des Kaisers Rotbart, der die Gebeine und die Opfergaben der hl. drei Könige in sich birgt, wird an die Stelle des magischen (heidnisch-runischen) Rheingoldes gestellt und gibt für alle Zeiten als Gold, Weihrauch und Myrra Weisheitsdeutung des königlichen, des priesterlichen und des Initiations-Prinzipes. So blicken alle diese Legenden mit ihrer verborgenen Weisheit, wo sich Dichtung und Wahrheit wunderlich einen, weit, weit zurück, auf die urchristlichen Zeiten des hl. Maternus (des ersten, geschichtlich nachweisbaren Kölner Bischofs) und des Apostelfürsten Petrus selber, gerade so, wie alle mittelalterlichen Grallegenden, zu dem ersten Hüter des Grals, dem weisen, treuen und vornehmen hl. Joseph von Arimathia zurückschauen.

Sehr reiches Material in bezug auf die Darstellung und Deutung der Symbole und der Sprüche der Gralsage befindet sich in dem Werke von F. Rohr „Parsifal und der heilige Gral", insbesondere in den Kapiteln „Christus im Mittelpunkt des Gralsgebildes" und „Das Verhältnis der symbolischen Bestandteile der Graldichtungen zur Wirklichkeit". Dasselbe vice versa finden wir in dem bekannten Werke von Arthur Ewald Waite: „The hidden Church of the holy Grail (its Legends and Symbolism) considered in their affinity with certain Mysteries of Initiation." Im zweibändigen Werke von J. D. Bruce „The evolution of Arthurian Romance" und in dem vorzüglichen Werke „Parzival und der Gral" von Prof. W. Golther.

Versuchen wir jetzt verschiedene Deutungen des geheimnisvollen Namens „der hl. Graal" (st. Gral) kurz zusammenzufassen!

Die ursprüngliche, urwesentliche Bedeutung des hl. Grals weist auf das „sanguis realis", d. h. auf das physisch-sichtbare Blut Christi, als auf seinen Inhalt und auf den historisch-konkreten Abendmahlskelch oder die Abendmahlsschüssel als auf seine Form hin. Deshalb fehlt der Name St. Graal oder Gral bei der Bezeichnung aller jener Blutreliquien Christi, die ohne den Abendmahlskelch entstanden sind, z. B. im Kloster Reichenau, in

Weingarten, in Lateran, in Unter-Ammergau, in Willisau, bei Marseille, in Fécamp, in Brugge, in Westminster ꝛc. „In allen diesen Fällen ist nirgends vom Gral die Rede", sagt mit Recht Prof. W. Hertz (Die Sage von Parzival und dem Gral). „Der Name St. Graal fehlt auch bei allen Hindeutungen auf die Abendmahlschüssel *ohne Blut* Christi, so z. B. in Jerusalem, in Konstantinopel, in Genua (Catino sacro) in Valencia ꝛc." (Siehe Prof. W. Hertz — ibidem.) Auch die mystische sog. Herz-Jesu-Anbetung gebrauchte niemals den Namen St. Graal.

Die zentrale Bedeutung der heil. Graal bewahren alle ältesten, geistlichen legendarischen und ikonographischen Überlieferungen, z. B. alle Legenden und Apokryphen vom hl. Joseph von Arimathia, die prosaische Version der Gralsage (der kleine Gral), der sog. „Große Gral", die Fassung der Gralsage von R. de Boron in seinem „Joseph", der Roman von Perseforest, „der Titurel" 3. Kapitel, von A. von Scharffenberg ꝛc. ꝛc. im Mittelalter und „Merlin" von K. Immermann und „Parsifal" von R. Wagner in neuer Zeit. Ganz eigentümlich ist die Gralauffassung des Dichters R. von Kralik, der in dem hl. Gral den Abendmahlkelch mit dem Blute des heil. *Johannes des Täufers* besingt.

Von der Aufnahme des hl. Blutes Christi allein sprechen die meisten altfranzösischen Fassungen der Gralsage, nämlich die sog. „kleine Queste", die Dichtungen von Gautier und Manessier, die Romane von „Perceval li Gallois" und von „Lanzelot du lac". Die meisten englischen Fassungen sehen im hl. Gral („Sang real" oder „Sancgreall" genannt) entweder den Behälter des hl. Blutes Christi (Wilhelm v. Malmesbury) oder eine überirdische, visionäre Erscheinung, die zugleich einem Becher und dem Herzen Christi entsprechen muß. (In den meisten Graldichtungen von „Le morte d' Arthur" von T. Malory (1470) bis auf T. Westwood und Tennysons „Holy Grail" und „Idylls of de King"). Die ursprüngliche und zentrale Bedeutung des hl. Graal *als die der Reliquie* wurde oft auch auf den *eucharistischen* Meßkelch mit dem wahren Blute Christi (sub specie vini) oder auf den Hostienbehälter (ciborium), manchmal auf die Hostie übertragen. So erscheint der hl. Graal als ein goldener Hostienbehälter in „Li Contes del Graal" von Chrestien und als „Kesse" (Kapsel, Oblate) in der „Krone der Abenteuer" von Heinrich von dem Türlin. Diese Übertragung des Namens St. Graal von der Blutreliquie Christi (dem Abendmahlskelche) auf das eucharistische Opfer des Blutes Christi ist durchaus verständlich, in wie weit sie zu keiner Vermischung zwischen diesen beiden Arten des hl. Blutes und seines Behälters führt.

Eine verworrene Vereinigung von verschiedenen Gralauffassungen begegnet uns in dem Grale des berühmten Minnedichters Wolfram von Eschenbach in seinem „Parzival". Einerseits ist sein Gral ein märchenhaft-phantastischer Wunderstein, andrerseits wird er als ein kostbarer sog. Tragaltar

(sui generis) dargestellt, auf welchem die mystische Taube (colamba miraculosa) an jedem Karfreitag eine Hostie bringt.

Diese letzte visionäre Darstellung wurde durch R. Wagner in seinem „Lohengrin" übergenommen, während in seinem „Parsifal" die ursprüngliche Gralauffassung des Abendmahlkelches mit dem Blute Christi wiederhergestellt ist.

Wir kehren jetzt zurück „zum Tempel des Heiligen Grals" und stellen die Frage: in welchem Sinne soll dieser Tempel als Dichtung und Wahrheit betrachtet werden?

Als die sichtbare Wirklichkeit und weltgeschichtliche Tatsache finden wir sein Abbild in dem Ordenstempel zu Jerusalem, in dem „ritterlichen Stift" des Kaisers Ludwig zu Ettal in Bayern, in der hl. Kreuzkapelle in Böhmen und im Baptisterium zu Trier.

Als Symbolum mit traditionell-legendarischem Charakter, welches dem Urbilde nahe steht, begegnen wir ihm unter dem Namen „Titureltempel" oder „Graltempel". Als solcher ist er das sagenhafte Nachbild des unsichtbaren Weltentempels und zugleich des verborgenen Sanctuarium der „Mysterien des heil. Grals".

Als fabelhaftes Wunderwerk und Heimstätte „des in den Lüften schwebenden Grals" tritt er, einer Traumvision gleich, aus seinem eigenen Schattenbild hervor, bereit das Unsichtbare, Unerreichbare hier und gleich zu offenbaren. Als solcher findet er seinen Grundriß auf dem Onyxfels, in „Salva Terra" durch ein Wunder vorgezeichnet und wird später durch die Lüfte nach dem fernen Indien hinübergetragen in die Nähe des fabelhaften Palastes des Priesterkönigs Johannes.

Von dem Klang des Zaubersteines Kalkofanes erfüllt, mit märchenhafter Farbenpracht seiner zahllosen Edelsteine alle Paläste des Orients überstrahlend, mit den Wunderwerken seiner „Orologe" (Uhrwerk), goldenen Bäumen, Getieren, „Foglie" (Vögeln) geschmückt, erglänzt er wie von Alladins Zauberlampe erhellt, vor den träumerischen Blicken des deutschen Minnedichters Albrecht von Scharffenberg.

Wie ein sinnvolles, strenges Kunstwerk erscheint er als der ritterliche Tempelsaal der Gralburg auf der Bühne des Bayreuther Theaters, erfüllt von dem Gesange der unsichtbaren Chöre.

Endlich offenbart er sich im Lichte der absoluten Realität und höchsten Wahrheit als das „Neue Jerusalem" (Offenb. 21, 22).

Als solcher ist er nur den himmlischen Hierarchien, den geistigen Blicken der Auserwählten und, hier auf der Erde, nur den heiligen Menschen und höchsten Eingeweihten der Mysterien sichtbar.

Gedanken zum Goethejahr.

Nachwort.

Heldenverehrung.

Eine persönliche Bemerkung.

Es gibt Leute, die behaupten: „Goethe steht mir ferner — Wagner steht mir näher!" So abzumessen, dünkt mich vermessen. Was mein „Verhältnis" zu Goethe betrifft, so kann ich in aller Demut nur sagen: „Ich stehe mitten darin." Aber wie? Stehe ich nun etwa mit einem Fuße in Goethe, mit dem andern in Wagner? Nein: ich stehe mit beiden in Beiden. Wie man dies machen kann, dazu verhilft freilich keine moderne „rhythmische Gymnastik". Nur einen gewissen zeitlichen Unterschied könnte ich zugeben: Goethe leuchtete mir schon in meinem zehnten Lebensjahre, das Licht für Wagner ging mir erst mit dem zwanzigsten allmählich auf; mit dem dreißigsten stand ich in hellen Flammen. Die haben nun über fünfzig Jahre gebrannt, ohne meine kleine Persönlichkeit einzuäschern. Am Ende ist das etwas Großes, aber wir wollen nicht messen, „was unermeßlich mir schien"! In kurzen Worten dürfte man vielleicht sagen: „Goethe *hat* man, von Wagner wird man *gehabt*." Doch dies will richtig verstanden werden, und dazu genügt nicht der Verstand. „Gefühl ist alles", um mit Goethes Faust zu reden; oder, um mit Wagners Brünnhilde zu reden: „den ich nicht dachte, sondern nur fühlte" und: „weil ich nicht ihn dachte und nur empfand!" Da handelt es sich um Wotans Heldengedanken. Hier gilt es der *Heldenverehrung*.

Max Koch †.

Wieder ist einer der getreuesten und tätigsten Jünger des großen Meisters von Bayreuth dahingegangen. Der hochverdiente Max Koch ist einem schweren Herzleiden erlegen, welches seit langer Zeit an seiner Riesennatur nagte.

Die glänzenden Gaben und Leistungen des Gelehrten haben schon von fachkundiger Seite ihre Würdigung gefunden. Aber auch uns Laien ist es ein Bedürfnis von der Leuchtkraft dieser Persönlichkeit und ihrem zündenden Feuer zu zeugen. Kannten und bewunderten wir doch an ihr einen nahezu Herder'schen Universalismus, d. i. jenes brennende Interesse für das geistige Leben aller Kulturvölker, gepaart mit unermüdlichem Fleiß und unterstützt durch ein staunenswertes nie versagendes Gedächtnis, Eigenschaften welche zu einem weltumspannenden Wissen führten. Und aus diesem reichen Schatz spendete der liebenswürdige Mann Schülern, Freunden und Verehrern verschwenderisch köstliche Gaben, stäts genußreich, stäts lehrreich, aber nie lehrhaft. Denn ihn kennzeichnete jene großen Charakteren eigene Natürlichkeit, die nicht einem Wollen, sondern einem Müssen folgt. So hat er, gleichberedt in Wort und Schrift, sei es vom Katheder, sei es in zwangloser Unterhaltung, weit über die Grenzen des Orts und der Bildungsanstalt belebend und befruchtend gewirkt. Und die hohe Warte, auf welcher er stand, die Übersicht, welche sie gewährte, befähigte gerade ihn vor vielen für den Helden, dem er den größten Teil seines Lebens und seiner Forschungen geweiht hatte, für Richard Wagner, den Platz zu finden, welcher ihm in der Kunst und Litteraturgeschichte gebührt, ihn als den Endpunkt einer langen, folgerichtigen Entwicklung von Musik und Dichtkunst, ja als die Spitze des ganzen Gebäudes zu erkennen und zu bezeichnen. Für diese Erkenntnis hat der aufrechte Mann mit ebensoviel Mut wie Beharrlichkeit gekämpft gegen alle Hindernisse, welche Unverstand, Vorurteile oder böser Wille aufrichten konnten. Es ist dem Enthusiasten Einseitigkeit vorgeworfen worden, ihm dem Shakespeare-Biographen, dem Danteforscher, dem Verehrer Calderons und der französischen Klassiker. Welche Verkennung der Quellen seiner Kraft liegt in diesem Vorwurf! Denn eben die Vielseitigkeit seiner Kenntnisse setzte ihn in den Stand aus dem Zusammenhang aller Erscheinungen auf dem Gebiet der Kunstgeschichte nachzuweisen, daß, wie ein Bismarck das Sehnen der Patrioten gestillt hat, so in Richard Wagners Gesamtkunstwerk sich die Ahnungen und Hoffnungen der edelsten Geister erfüllen sollten. In der „Litteraturgeschichte", in unzähligen kleineren Schriften — es sei u. a. an die gehaltvolle Einleitung zur Neuausgabe des Parsifal und an seine überreiche am 22. Mai 1913 gehaltene Gedächtnisrede erinnert — vor allem aber in der großen dreibändigen Wagner-Biographie ist dieser Nachweis an der Hand eines überwältigenden Materials in überzeugender Weise geführt.

Kein geringerer als der einen noch höheren Flug nehmende Houston Stewart Chamberlain hat diese Gabe Wagner zu popularisieren freudig anerkannt, wie denn das Verhältnis der beiden Männer das denkbar beste war und in der Widmung eines Teils der Kriegsaufsätze an Koch seinen sichtbaren Ausdruck fand. Solcher Lorbeer krönte in der Tat einen in doppelter Hinsicht würdigen Kämpfer. Denn mit demselben Feuer der Begeisterung, mit welchem er für hohe Kunst eintrat, ergriff er im Jahre 1914 die Waffe gegen den äußeren Feind. Der 60jährige zog an der Spitze eines Bayerischen Bataillons ins Feld und setzte im heftigstem Kugelregen sein Leben für das Vaterland aufs Spiel. Sein Pferd ward unter ihm getötet. Er selbst kehrte nach leichten Verwundungen gesund heim. War es ein Glück? Gewiß für seine Angehörigen und für alle, die noch den Zauber seiner Persönlichkeit genießen und von ihm lernen durften. Aber kaum für ihn selbst. Zu dem tiefen Schmerz über des deutschen Reiches Niederlage gesellte sich schweres häusliches Leid, der Tod seines einzigen Sohnes und seiner Gattin. Aber diese Schicksalsschläge haben nicht vermocht, den Willen zum Leben des starken Mannes zu lähmen. Lebte er doch nicht sich selbst, sondern der Sache. So wirkte er rastlos weiter für seine Ideale, für den Wiederaufbau des Vaterlandes und die geistige Pflege der Jugend. Und so ist er von uns gegangen, so leuchtet seine Gestalt uns voran als ein Vorbild im Sinne seines Meisters: „Deutsch sein heißt eine Sache um ihrer selbst willen tun."

Carl Graf Pückler.

Haydn und die deutsche Musik.

Wenn zurzeit alle Musik nach 1750, bis 1918, befehdet wird, so ist der Grund klar ersichtlich: durch Entwicklung der Instrumentalmusik gelangte die deutsche Tonkunst zu ihrem Hochflug; sie gewann Weltgeltung und überflügelte den Süden wie den Westen. Das ist nun einer gewissen Richtung unausstehlich. Deshalb muß Wagner als unzeitgemäß fallen; unsere Konzertsäle werden „Stätten unheiligen Rausches" genannt, und was derlei Beschimpfungen mehr sind. Der Meister, der den angedeuteten Flug anbahnte, ist Josef Haydn, der vor 200 Jahren geboren ist. Er machte Schluß mit dem Generalbaßspiel und gründete das Kunstwerk auf einen unabänderlichen Wortlaut, der den vom Schöpfer gewollten Klang anzeigte. Streichquartett und Symphonie waren die gleichlaufenden Wege, die zu einem neuen Stil hinführten. Auch die Klaviersonate betrat dieselbe Bahn. Es handelte sich um Herausarbeitung neuer großer Formen, um Unterscheidung von Prägungen des Lebensgefühls in vier verschiedenen Sätzen, die zu einem Ganzen vereinigt wurden. Die Großtat Haydns war so staunenswert, daß die Wissenschaft, der jede Größe Unbehagen einflößt, die Leistung hübsch zu verteilen suchte und auf die Jagd nach Vorgängern ging, um die große Persönlichkeit zu entlasten. Man ist dabei aber uneins geworden. Nur das hat die Forschung mit aller Deutlichkeit herausgestellt: italienische und französische Schulen kommen nicht in Betracht. Streichquartett und Symphonie blieben deutsche Angelegenheiten. Erst nachdem die innere Entwicklung beendet war und nach außen hervortrat, beteiligte sich, da es in der Kunst keine Alleinrechte gibt, das Ausland (Beispiel für die Symphonie: Berlioz!).

Haydn selber, der Mozarts und Beethovens Aufstieg ermöglichte, hat sich im Zeitalter der Aufklärung und des Völkertaumels mannhaft als Deutschen bekannt. „Ich bin stolz darauf," lautete der berühmte Ausspruch. Die beiden englischen Reisen sind namentlich auch deshalb wichtig, weil England Haydn die Anregung zum deutschen Nationalgesang gab. Haydn war Zeuge der Wirkung der britischen Hymne bei vaterländischen Festen. Nun wollte er Gleichwertiges für sein eigenes Volk schaffen. Die unruhigen, kriegerischen Zeiten legten ihm den Gedanken nahe, sein Herrscherhaus in Wien zu feiern. So entstand (im Januar 1797) die Melodie zu „Gott erhalte". Hoffmann von Fallersleben hat dann „Deutschland, Deutschland über alles" zu der Weise Haydns gedichtet. Dieser freute sich selber kindlich der gelungenen Liedweise. Bezeichnend für die nationale Gleichgültigkeit der Gelehrten ist die Tatsache, daß in der Kriegsauflage des Riemannschen Lexikons bei Haydn das Kaiserlied überhaupt nicht erwähnt ist.

Haydns Heimat liegt auf uraltem deutschem Gebiet, das infolge schlechter Habsburgischer Staatskunst teilweise an Ungarn gefallen war. Fast wäre der Schöpfer deutscher Instrumentalmusik als ungarischer Untertan zur Welt gekommen, wie nachher Franz Liszt. Denn Rohrau liegt ganz nahe bei Eisenstadt. Beide Tondichter sind Deutsche gewesen und geblieben. Weder Haydn noch Liszt haben Ungarisch gelernt oder verstanden. Noch eins ist zu betonen: Haydn war der Sohn eines biedern Wagnermeisters, war ein Kind des Volkes, fühlte mit dem Volke und gelangte so auf natürliche Weise zur Volkstümlichkeit. Zugleich aber nährte er an wohlgegründetem Standesbewußtsein einen gewissen Stolz. Er konnte zu seinem Fürsten sagen: „Durchlaucht, dies zu verstehen ist meine Sache". Beim heranwachsenden Geschlecht war er der sprichwörtliche „Papa" Haydn, weil er an Kinder stäts Näschereien zu vergeben hatte.

Auf seine Musik darf man den „Papa" nicht beziehen. Ihr erwies die Vorsehung eine besondere Gnade: sie entstand abseits vom zeitgenössischen

Betrieb. Haydn hat seine Vereinzelung dankbar empfunden. In Eisenstadt und Esterhaz redete ihm niemand drein; „niemand konnte mich an mir selbst irre machen und quälen, und so mußte ich Original werden". Als er später nach Wien kam, hatte er seine Entwicklung schon geklärt: die neuen Gattungen der Symphonie und des Streichquartetts eroberten die ganze gesittete Welt, gerade wie später das neue musikalische Drama in alle Lande hinausdrang. Haydn wie Wagner haben von Grund aus Neues geschaffen. Man könnte noch manche Parallele ziehen: war nicht das Schloß Esterhaz eine Art Bayreuth? Hatte Haydns Fürst nicht manche Züge Ludwigs, des Bayernkönigs?...

Dank der Werbung Alfred Schnerichs, des Haydn-Biographen, erscheinen jetzt die von Kretzschmar verlästerten Messen Haydns in neuem Lichte. Als herrliche Beispiele dürfen die von Georg Göhler bezeichnete Härmonie-Messe, und die von Wilhelm Weismann besorgte Nelson-Messe gelten (beide bei Peters, Leipzig, in schönen Klavierauszügen). Man spürt hier deutlich die Nähe der „Schöpfung" und der „Jahreszeiten"; in letzterem Werke wird zum erstenmal deutsche Art und Sitte in großen Zügen geschildert.

Eine neue, bisher so gut wie unbekannt gebliebene Symphonie in A-dur machte Dr. Landshoff (bei Peters) zugänglich. Ebenso empfehlen wir als Neuheit für häusliches wie öffentliches Musizieren die herrlichen Triosonaten des jungen Haydn, die Peters zum erstenmal seit 1770 jetzt wieder darbietet. Ferner sollte kein Musikbeflissener versäumen, sich wenigstens eine gewisse Anzahl von Partituren aus Haydns Kammer- und Orchestermusik zu beschaffen, wie sie der bekannte Eulenburgsche Verlag darbietet: sehr viele Symphonien und sämtliche Streichquartette sind zu beliebiger Auswahl in der Kleinen Partitur-Ausgabe Eulenburgs vereinigt; sie ist technisch so vervollkommnet, daß sie jeden Anspruch befriedigt und besonders auch für die Kenntnisnahme an 2 Klavieren (Grundsatz: Stimmenkreuzung!) als unentbehrlich in Betracht kommt.

Dr. Karl Grunsky.

Besprechungen.

Franz Liszt.

Eine neue Lebensbeschreibung.

Von **Dr. Karl Grunsky**, Stuttgart.

Man kann nicht sagen, daß die Gegenwart besonders günstigen Nährboden für die Pflege Liszts darböte. Die Zerstörungslust richtet sich, wie gegen Symphonie und Kammermusik („die Klassiker verderben den Geschmack an moderner Kunst"), so auch gegen jede Art von Programm-Musik, in der Gott oder Natur, einzelne Erlebnisse oder Kämpfe auch nur entfernt berührt zu werden scheinen; denn mit Wonne überschreibt der wahrhaft Moderne seine Erzeugnisse mit der Weisung: ohne jeden Ausdruck zu spielen! Obwohl also auch Liszt „überwunden" ist, obwohl man das überkommene Erbe an Haß rücksichtslos gegen ihn ausmünzt, weckt er doch immer neue Liebe und Wertschätzung. Prof. Dr. Peter Raabe (Aachen), der das Weimarer Liszt-Museum betreut, hat die Ergebnisse seiner Forschungen und Betrachtungen in zwei Bänden (326 und 380 Seiten) niedergelegt (1931; Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, Stuttgart und Berlin). Eine Leistung, die sich Erfolg erzwingt. Dem Bande, der das Leben erzählt, ist eine ausführliche Zeittafel beigegeben. Dem andern, der das Schaffen würdigt, eine von Dr. Felix Raabe (dem Sohn) angelegte Übersicht der Werke nach Gruppen (673 Nummern). Unter den sonstigen Verzeichnissen findet man erstmals auch das, worin Liszt über die Stücke berichtet, die er öffentlich spielte. Dabei ist das eigentliche Schrifttum für Klavier, wenn man von Chopin absieht, in der Hauptsache mit deutschen Erzeugnissen vertreten: Bach, Beethoven, Schumann stehen in vorderster Reihe. Unter den Bearbeitungen treten hervor: Bachs Orgelfugen, Webersche Ouvertüren, Beethovensche Symphonien. Liszt forderte und regte an, daß Bach, Händel, Mozart ihre Gesamtausgaben erhielten. Wenn er einst als Konzertgeber an den Geschmack der Besucher Zugeständnisse machte, so hat er das später selber bedauert und bereut. Als Frucht seines Schaffens und Wirkens darf heute gelten, daß er nicht bloß neben Chopin den eigentlichen Klavierstil bestimmt, sondern dem Klavier als Aufgabe zugewiesen hat, die Aneignung der gesamten Musik zu ermöglichen. Ein Vorstoß in dieser Richtung waren auch Übertragungen für zwei Klaviere, z. B. von Beethovens Neunter; leider geht Peter Raabe hierauf nicht näher ein.

Dankenswert hat der Verfasser das Tragische herausgearbeitet, das Liszt mit Mozart verbindet: Beide waren als Klavierspieler früh gefeiert worden, hatten aber als Tonschöpfer mit ungeahnten Widerständen zu kämpfen. Soweit man innere Gründe nennen kann, liegt bei Liszt die Sache so, daß ihm außer seinen Meisterwerken vieles Schwache zugeschrieben werden konnte. Mit Wärme tritt nun Raabe, der wohl zu unterscheiden weiß, dafür ein, daß der Künstler nach seinen Höchstleistungen geschätzt werde; ein Anrecht, das auf allen Gebieten gilt. Für die Nachwelt kommt weder Unreifes in Betracht, noch Nachgiebiges, noch Altersschwaches; Liszt bezahlte seine Frühreife leider mit einer gewissen Erschöpfung im Alter. Wie etwa bei Schubert oder bei Mozart bestimmt unser Urteil nicht die Anzahl gleichgültiger Hervorbringungen, die nur den Fachgelehrten angehen, sondern die Höhe der Symphonien und symphonischen Dichtungen, der beiden Oratorien: „Christus" und „Legende der heiligen Elisabeth", der mancherlei Messen, oder, was die Klavierwerke betrifft, der Hmoll-Sonate. Liszt war ursprünglich und vielseitig genug, daß er sich außerhalb der Klaviermusik auch andern Gattungen zuwandte. Als Dirigent

gab er entscheidende Anregungen: das Wort von den Steuermännern (statt der Ruderknechte) ist in Erfüllung gegangen! Während sich Chopin ganz aufs Klavier beschränkte und vom Orchester nach manchen Versuchen wohl oder übel die Hand lassen mußte, strebte Liszt unwillkürlich nach Beherrschung symphonischen Ausdrucks. Nicht ohne weiteres war der Klavierkünstler in der Lage, für Orchester zu schreiben. An Hand von Zeugnissen, die teilweise nachgebildet dem Buche beiliegen, deckt Raabe den Weg auf, den Liszt Anfang der fünfziger Jahre beschritt, um zur Sicherheit der Orchestersprache zu gelangen. Wagners „traumwandelnde" Sicherheit der Einbildungskraft war inbezug auf die Klangvorstellungen Liszt nicht von der Natur gegeben: er mußte sie sich bewußt aneignen. Das Wesen der sogenannten Programm-Musik, die tief in Lisźts seelischem Bedürfen und Sehnen begründet lag, wird vom Verfasser in ausgezeichneter Weise klargestellt. Wichtig ist die Betonung rein musikalischer Werte, deren ja Liszt keineswegs enträt. Ebenso ist der Unterschied von Berlioz gut herausgearbeitet. Der Franzose versuchte ganz bestimmte einzelne Eindrücke wiederzugeben, wogegen Liszt das Allgemeine zu erfassen, das Geistige musikalisch auszuprägen trachtet. Bildhaft Vorgestelltem kommt Lisźts Musik auf dem Umweg über die Dichtkunst bei. Außerdem aber mangelte Berlioz, so tapfer er in Wirklichkeit für seine Kunstziele stritt, doch die Verbundenheit mit dem deutschen Idealismus; man vergleiche den Ausgang der Phantastischen oder der Harold-Symphonie mit Lisźts Abschlüssen: diese streben von Grund aus dem Lichte, der Reinheit, himmlischen Kreisen zu. So verlangte es schon Lisźts natürliche Frömmigkeit, die ihn von Kind auf beseelte.

Sehr klar und schön tritt in Raabes Darstellung dieser religiöse Grundzug hervor. Eine Genugtuung, ein Genuß ist es, diese Ausführungen zu lesen, weil sie aus dem Innenleben des Meisters den Vorwurf der Unwahrhaftigkeit gründlich entfernen. Auch als der fromme Meister die niedern Weihen nahm (Jahrzehnte lang hatte er einst die Beichte versäumt), da lag nicht die leiseste Absicht vor, so etwas wie Aufsehen zu erregen. Es hat den Anschein, daß Lisźts Frömmigkeit zeitlebens mit einem gewissen Gefühl der Vereinsamung zusammenhing. Dieser Auffassung Raabes pflichten wir gern bei. Namentlich auch weil sie alle Beziehungen zur Welt und zu Frauen ins rechte Licht rückt. Wir danken es dem Verfasser, wenn er Schwächen gegen Schüler, ohne sie zu beschweigen, im Hintergrunde läßt und das Thema der schwärmerischen Weiblichkeit nicht verfolgt. Um so aufmerksamer betrachtet er die beiden Frauen, die nach einer unglücklichen Jugendliebe in Lisźts Leben eingriffen. Nicht um dem Leser mit Urteilen zuvorzukommen, sondern um möglichst viele Tatsachen sprechen zu lassen.

Was die Fürstin betrifft, so kann unser Endeindruck immer nur der sein, daß der weltbezwingende Künstler schließlich selber dem Zwang ihrer Persönlichkeit zu sehr nachgab: vielleicht entdeckt man Ähnlichkeiten, daß der Suggestion gerade der erliegt, der sie machtvoll ausübte. Der Fürstin Rat oder Einfluß hatte manch unselige Folgen. Zwar vermochte sie nicht, wie es wohl in ihrer Art und Absicht lag, den Verzicht auf die Freundschaft mit Wagner durchzusetzen, der ihr durch Freiheit und Unabhängigkeit des Geistes zuwider war. Aber an einer gewissen Entfremdung trug sie doch die Hauptschuld. Ihre Fehler haben sich immer deutlicher herausgestellt, und sie werden von Raabe nicht beschönigt; gelegentlich redet er von ihrem undeutschen Wesen.

Allerdings führt ihn eine solche Bemerkung nun kaum einen Schritt weiter in Betrachtung des deutschen Wesens, das Liszt unverkennbar auszeichnete. In meiner Lisźtbiographie (Kistner und Siegel, Leipzig) habe ich nachzuweisen gesucht, was

am Tondichter echt deutsch erscheint. Aus Raabe selber wären neue Züge und Belege zu entnehmen. Gerade die Pariser, unter denen Liszt seine Jugend zubringen mußte, weil Hummels Unterricht in Weimar zu teuer war, empfanden sehr bestimmt des Künstlers Deutschtum; teils ärgerlich (z. B. nannte er sich Franz, nicht François!), teils bewundernd, indem sie ihn mit Schiller verglichen. Berlioz wünscht ihn in Deutschland aufgeführt, weil er „nordisch" sei. Gräfin d'Agoult nannte ihn nach der Trennung in ihrem Schlüsselroman „German" (Germanen). Was seine Werke betrifft, so suchen sie, sobald Italienisches oder Französisches überwunden ist, die deutsche Linie, den deutschen Boden. Daß alles Ungarische eine Sache für sich, und zwar eine Nebensache war, betont Raabe selber. Freilich spielte es eine allzugroße Rolle, weil sich Liszt den Huldigungen des Heimatstaates nicht rechtzeitig entzog. Den Mangel eines gleichgearteten Volkes, das ihn als Deutschen umgeben hätte, verspürte er deshalb kaum, weil sein reger Geist überall Nahrung suchte und fand. Aber gerade die Lieder, die sein Herz beschäftigten, wollten doch nicht recht blühen, weil sie keinem bestimmten Volkstum entsprossen. In Weimar faßte Liszt aus verschiedenen Gründen keine tiefere Wurzel; hauptsächlich hielt ihn deutschem Boden fern das persönliche Schicksal, das ihn nun einmal an die polnisch-russische Fürstin kettete. So gelangte er, obwohl innerlich deutsch, nie zur richtigen Heimat. Einen Hang zum Weltbürgertum, wie ihn etwa auch Wilhelm von Humboldt neben aller Vaterlandsliebe zeigte, führt Liszts Biograph ganz richtig auf seinen Gerechtigkeitssinn zurück: es wäre hinzuzufügen, wie deutsch gerade auch dieser Wille war, kein Volk zu kränken. Jedenfalls ließen sich aus Liszts Deutschtum seine Charakterzüge folgerichtig ableiten; auch solche, vor denen Raabe erstaunen muß, weil er sie nicht bequem ableiten kann: man mag sie als Adel in Benehmen und Gesinnung zusammenfassen. Der Grund, warum bei Liszts Deutschtum das Buch versagt, liegt in der „liberalen" Färbung, die auch sonst durchschlägt. Namentlich aber in völliger Nichtbeachtung alles Schrifttums über Rassefragen. Abstammung und Äußeres eines solchen Helden darf heute nicht mehr als unwichtig gelten. Raabe versichert jedoch, die Eindrücke in der Kindheit und Jugend seien stärker als Blut; seltsame Schlüsse hieraus deutet er an. „Wenn Bach als Junge nach Italien gekommen wäre ... und wenn Verdi die Thomasschule in Leipzig besucht hätte ..." Schade nur, wie wenig die angedeutete Rezeptanweisung befolgt wird!

Als Probe auf Liszts Deutschtum können wir sein Verhältnis zu Heinrich Heine ansehen. Dieser war, wie sich herausstellte, von der französischen Regierung bezahlt. Er hat alles geschmäht, was ihm nicht zu Willen war. Liszt hätte er gern gelobt, wenn dieser nur geneigt gewesen wäre, sich seine Gunst zu sichern, wie es Meyerbeer eine Zeit lang vermochte. Aber trotz der großen Macht, die Heine ausübte, hat ihn Liszt reinlich von sich ferngehalten. Davon erzählt gerade Wagner etwas Bezeichnendes. Als Liszt einmal in Zürich war, kam bei Tisch die Sprache auf Heine, über den Liszt „allerhand Verfängliches" äußerte. Frau Wesendonck fragte, ob er nicht glaube, daß Heines Name doch im Tempel der Unsterblichkeit eingeschrieben werde? „Ja — aber mit Kot" war Liszts schlagfertige Antwort.

Bekanntlich hat Liszt seinen Standpunkt dem Judentum gegenüber im zweiten Kapitel der Schrift über die Zigeuner zum Ausdruck gebracht: der Jude sei des Zigeuners Gegensatz. In der Breitkopfschen Gesamtausgabe der Schriften Liszts ist dieser Abschnitt beibehalten; Raabe erhebt Einspruch gegen Julius Kapp, der ihn streicht. Wahrscheinlich hat die Fürstin, der man übrigens selbst jüdische Abkunft zuschreibt, an jenen wichtigen Auslassungen mitgearbeitet; in der Judenfrage stimmte sie mit Liszt überein. Wenn er im wirklichen Leben oft mit auffallender Nachsicht verfuhr (so gegen Tausig, der sich die einzige Niederschrift der Faustsymphonie an-

eignete), so trägt hieran einzig und allein die unerschöpfliche Güte des Meisters die Schuld; ihr entsprang auch, was man etwa an günstigeren Äußerungen über das Judentum finden mag.

Obschon in der Rassenfrage Raabes Darstellung versagt, so bleibt unverkennbar und schätzenswert sein guter Wille, das Rechte herauszufinden. Als Ganzes genommen bringt uns sein Buch in Erkenntnis des Schaffens wie des Lebens Liszts manchen Schritt weiter. Der Leser ist immer in der Lage, Beurteilung und Tatsachenstoff auseinanderzuhalten. An letzterem bietet der Forscher viel Neues dar. So über die musikalischen und kulturgeschichtlichen Verhältnisse Weimars. Gerne hätten wir noch etwas über den Stand und Plan der großen Lisztausgabe, über die neue Bewegung des Liszt-Bundes gehört. Warum auf neuere Werke, wie die von Rudolf Louis, von Bruno Schrader gar kein Bezug genommen wird, wo so vieles zur Sprache kommt, ist nicht klar. Entgangen sind Raabe wohl die Briefe von Villers, die Abhandlung (Dissertation) von Wilhelm Schiller über Liszts Beziehungen zur deutschen Literatur und zu deutschen Dichtern (Breslau 1923). Die Gesamtleistung aber, die der Verfasser vollbracht hat, verdient unsern anerkennenden Dank. Ein solches Werk ist ganz dazu angetan, dem immer noch verkannten Tondichter die Verehrung zu sichern, die seiner einzigartigen Persönlichkeit entspricht.

Aus alter und neuer Zeit.

Der Dresdener Hofkapellmeister Heinrich Schütz (1585—1672) tritt dank der Tätigkeit der Neuen Schütz-Gesellschaft immer greifbarer in den Vordergrund. Schon lange erwartet, erschien bei Gustav Bosse (Regensburg), herausgegeben von Erich Müller, ein mit Bildtafeln geschmückter Band von 400 Seiten (in Pappe 6, in Leinen 8 Mark), der Schützens Briefe und Schriften enthält und sorgfältig erläutert; auch Lebensbeschreibung und Verzeichnis der Werke sind dankenswert. Wir können die Klagen des Tondichters heute mehr als je nachempfinden, da unser „liebes Vaterland deutscher Nation" in ähnlicher Not wie nach dem 30jährigen Kriege ist. Dem Leben und der Persönlichkeit Mozarts widmet Max Morold, bekannt durch seine Bücher über Wagner, Bruckner, Wolf, eine zusammenfassende Schilderung von 150 Seiten, die der Österreichische Bundesverlag vertritt. Betont ist Mozarts deutschbewußtes Empfinden; ebenso das Tragische in einem Schicksal. Dem schlicht erzählenden Aufbau wird geschickt eingefügt, was über Mozarts Schöpfungen zu sagen ist; auch die Hinweise auf Richard Wagner sind treffend. — Einen neuen Beitrag zur Geschichte der „Bayerischen Tänze" gibt Franz Xaver Osterrieder (München) in den „Heimatklängen" (Abensberg; Beilage des „Hallertauer Generalanzeigers" für den Abensgau, Nr. 24, 25, 1931). Diese Arbeit ist wichtig im Kampfe gegen fremde Tanzmusik, die man uns mit aller Gewalt aufdrängt. Der Verfasser verzeichnet das Schrifttum über deutsche und auswärtige Volkstänze. Von Bruckner, dessen symphonische Musik auch altes Volksgut veredelt, brachte der Verlag Anton Böhm (Augsburg und Wien) aus der Jugendzeit (1844 und 1848) zwei gemischte Chöre für den Gründonnerstag heraus: Christus factus est (das man mit dem spätern Tonsatz von 1869 vergleichen möge!) und „In jener letzten der Nächte"; beides ist leicht ausführbar, einfach und innig. Ein Vorkämpfer für Bruckners Kirchenmusik ist Franz Philipp (Karlsruhe); als neuestes Werk kündigt er für Ostern an: Kindergebete, von mittlerer Singstimme oder einstimmigem Kinderchor zu singen (mit Klavier oder Orgel). Weiter erwähnen wir (aus dem Verlag

Berthold und Schwerdtner (Stuttgart) von F. W. Karl (Schwenningen) das Oratorium: Der Spielmann Gottes, dann eine Passion, und von Männerchören (mit Instrumenten) das Altdeutsche Liederspiel und die Reihen „Frühling" und „Herbstbilder". Solche Werke verdienen Verbreitung, schon als Gegengewicht gegen das „Moderne". Die Passion hat sich in der Wiedergabe jüngst erfolgreich bewährt.

Zum Goethejahr hat der bekannte Münchener Verlag F. Bruckmann richtig das angesagte Goethewerk von Chamberlain in einer ungekürzten einbändigen Volksausgabe herausgebracht, die 816 Oktavseiten umfaßt und nur 4.80 M. kostet. Dieses Buch ist ja zweifellos das genialste unter dem unheimlich großen Schrifttum, das dem deutschen Dichter gilt. Während die jüdische Gemeinde nur die ihr genehmen Seiten des Goetheschen Wesens sieht, umfaßt der Bayreuther Denker die ganze Anlage des vielseitigen Gedankenbaus. Das Bild ist also ein anderes. Nicht sowohl der Genußheld, sondern der Weise ist es, in dessen Auge wir blicken dürfen. Die Jahrzehnte des Alters werden nicht ins Absterbende ausgelegt, sondern nach ihrem Ertrage voll aufgenommen. Auch Goethe, der Judengegner, kommt endlich zu seinem Recht bei Chamberlain. Bezüglich der Faustdichtung möchten wir darauf aufmerksam machen, daß der Urfaust in bequemer Ausgabe bei Philipp Reclam Leipzig (in dessen Universalbibliothek) zu haben ist. Beim Stufengang, den gerade Faust durchlief, darf die allererste Fassung am wenigsten übersehen werden. Das Reclamsche Bändchen ist herausgegeben und eingeleitet von Prof. Dr. Robert Petsch. Jener Richtung, die wir von Thomas Mann als Weimarer Festredner zu gewärtigen haben, wirkt auch in zweckmäßiger Weise entgegen ein Büchlein von Ernst Schrumpf, das jetzt rechtzeitig in zweiter Auflage bereit liegt: Der nationale Goethe (J. F. Lehmann, München; 1.50 M. geheftet). Als Stoff für einen Vortrag gedacht, bedeutet diese wirkungsreiche Zusammenstellung zugleich eine wegweisende Belehrung für unsere Tage. Man staunt, wie vieles uns bisher verschwiegen oder in unbestimmte Ferne gerückt blieb. Im gleichen Verlag veröffentlichte Ernst Schrumpf in derselben Ausstattung (auch zu 1.50 M.) eine Übersicht: Friedrich Schillers irdische Bahn. In knappen Strichen, doch keineswegs akademisch vereinfachend, sondern anregend und fesselnd, zeichnet der Verfasser Schillers Entwicklung; die drangewendete Liebe muß beim Leser Gegenliebe wecken und der jüdischen Verunglimpfung steuern (Schiller — ein Kolportagedichter!).

Das vergangene Jahr sah den Brand des Münchener Glaspalastes, in dem die Bilder aus der Romantik gesammelt waren: Zeugnisse, Denkmale, die zur Besinnung riefen, die der modernen Wüstheit Einhalt geboten. Als wollten sich die Mächte der Zerstörung rächen, ergriff das Feuer die Ausstellung. Nun bietet der Bruckmannsche Verlag eine Sammlung von 86 großen Abbildungen als „Verlorene Werke deutscher romantischer Malerei" (3.80 M.). Herausgeber ist Georg Jacob Wolf. Daß die verlorenen Maler-Romantiker so rasch eine dritte Auflage erreichten, verrät doch eine größere Teilnahme, als den modernen Gernegroßen lieb sein kann. — Nach dem unerwarteten Hinscheiden Hermann Hendrichs erinnern wir an ein Buch, das ihm schon 1924 gewidmet war: Ernst Geyer veröffentlichte damals in schöner Ausstattung eine liebevolle Studie, zusammen mit einem prächtigen Beitrag des Malers selber, den die Bayreuther Gemeinde zu verehren allen Grund hat. Zu den Hendrichstätten Königswinter, Schreiberhau, Roßtrappe (Harz) kam in letzter Zeit Burg an der Wupper, wo der Kunstfreund auch eine schöne Sammlung von Bildern Hendrichs findet. Der Verlag jenes Buches nennt sich Bonavoluntas; Leiter ist Kurt Frömberg (Krummhübel im Riesengebirge).

Unter dem Eindruck der Gestaltung, die unser Bayreuther Meister den germanischen Sagen gab, ist der Sinn für unsere Sagenwelt erwacht und lebendig geblieben. In feinsinniger Weise hat Hans von Wolzogen namentlich der Jugend das ererbte Volksgut nahezubringen gewußt; oder denken wir an die Behandlung der verschiedenen Sagenkreise durch Leopold Weber. Neuerdings hat nun auch ein vielseitiger Schriftsteller Thassilo von Scheffer, bei der Union (Deutschen Verlagsgesellschaft, Stuttgart) ein Buch über Germanische Göttersagen herausgegeben, geschmückt mit 23 Abbildungen auf zwölf Tafeln (183 Seiten, in Leinen 5.50 M.). Die Darstellung des weitschichtigen Stoffes zeichnet sich durch Klarheit und Verständlichkeit aus; oft fühlen wir uns an Schwabs Wiedergabe der altklassischen Sagen erinnert. Auch Th. von Scheffer lebt, nach anderen Leistungen zu urteilen, ebenso wie Hans von Wolzogen, der Edda-Übersetzer, in der griechischen, uns wesensverwandten Sagen- und Geisteswelt, als vielbewanderter Kenner. — Was den Gegensatz zwischen Deutschland und Rom betrifft, so sehen wir, vom Altertum an, Kräfte gegen den germanischen Geist am Werk. Ein Beispiel: Tacitus' Germania war nur in einer einzigen Handschrift erhalten, als die Drucklegung begann. Ein Zufall hat die offenkundige Absicht der Vernichtung vereitelt. Seit 1526 erscheinen in unabsehbarer Folge deutsche Übersetzungen und Erläuterungen jenes Meisterwerkes, dessen geschichtliche Zuverlässigkeit durch die neueren Bodenfunde bestätigt wird. Wir greifen aus dem Schrifttum heute eine neue Erscheinung heraus, die das berühmte Werk sehr sachgemäß in die Entdeckungsgeschichte der Germanenländer durch Griechen und Römer einreiht (18. Band der Sammlung: Alte Reisen und Abenteurer; F. A. Brockhaus, Leipzig). Dr. Hans Philipp bringt nicht bloß eine fließende Übersetzung des lateinischen Textes, sondern ergänzt ihn durch zugehörige verwandte Berichte aus dem Altertum, vergleicht die Ergebnisse der jüngsten Ausgrabungen und veranschaulicht all diese Kenntnisse durch zahlreiche Bilder und Karten. Das handliche Bändchen, das nur ℳ 2.80 in Halbleinen (3 ℳ 50 in Ganzleinen) kostet, eignet sich glänzend für Schule und Haus. — Was die Probe darauf betrifft, ob wir der Ahnen wert sind, so brauchen wir bloß an die Heldenbücher des Weltkriegs zu erinnern. Wir nennen diesmal eine Neuheit des Verlags K. F. Koehler, Leipzig: „Kronprinz Wilhelm", der Luxusdampfer als Kaperschiff (228 Seiten; illustriert; in Ganzleinen 5 ℳ 80). Eines der größten und schnellsten unserer Schiffe ist als Hilfskreuzer 250 Tage lang auf hoher See gefahren und hat den feindlichen Verkehr empfindlich gestört. Der Bericht des Grafen Alfred von Niezychowski gibt ein lebendiges Bild von den ungeheuren Schwierigkeiten, aber auch von den großen sittlichen Kräften, die den Erfolg herbeiführten. Möge nun auch im Innern des deutschen Volkskörpers bald jene Gesundung durchgreifen, welche das Fremde als Krankheitsstoff ausscheidet. Wie es in unsern entscheidenden Zeiten mit dem Bolschewismus bestellt ist, das erfahren wir aus den Heften 97 und 98 (Januar und Februar) der Zeitschrift „Der Weltkampf" (Deutscher Volksverlag, Dr. Böpple, München). Man tut sehr wohl, diese Nachrichten gründlich zur Kenntnis zu nehmen — sonst könnte es uns wie den russischen Bürgerlichen gehen, die zu spät in den Kerkern der Tscheka bereuen! Heft 97 enthält auch einen Aufsatz über Wilhelm Hauff: aus den „Memoiren des Satans", aus seinem „Jud Süß" ist sehr viel zu lernen! Über die Vorgänge im Nebelung 1918 gibt eine kleine Broschüre „Die entschleierte Revolution" Auskünfte, die so wichtig sind, daß ihre Kenntnis Gemeingut werden sollte. Verfasser ist A. von Graefe-Goldebee (15 Seiten; 30 Pf.; 10 Stück 2 ℳ usw.; Sonderdruck aus „Deutschlands Erneuerung", J. F. Lehmanns Verlag, München). Verhängnisvoll war u. a. die Tätigkeit, die der französische Späher Des-

granges in Deutschland 1915—18 entfaltete. Mit Hoffnung aber erfüllt uns die nationale Richtung der deutschen Jugendbewegung, wie sie der neue Lasso-Verlag, Berlin SW 68 (Eberhard Köbel) zusammenzufassen und zu leiten versteht. Ein inhaltreicher, in allem der Jugend angepaßter Jugendbund-Kalender für 1932 ist eine hocherfreuliche Erscheinung dieses Verlags, und das Herz lacht dem Beschauer ob der acht prächtigen Jungen-Bilder von Oskar Just, die ein eigenes Heft schöner Ausstattung füllen. Aus solchen Gesichtern leuchtet Zukunft!

Nachtrag. Soeben erhalten wir vom deutschgesinnten Lehmannschen Verlag aus München den zweiten Band der Gefesselten Justiz von Gottfried Zarnow (geh. 3 ℳ 60, geb. 5 ℳ). Diese politischen Bilder aus deutscher Gegenwart erschüttern uns durch die Wahrnehmung, wie lange sich Böses lohnte, Gutes strafte. Nach Goethes Anschauung gehört die Rechtspflege zu den Gebieten, die zuverlässigste Auskunft über Beschaffenheit eines Staatswesens geben. Den ersten Band druckten über 40 Tageszeitungen vollständig, ein großer Teil der übrigen Presse in Auszügen ab. Dieselbe Verbreitung hat der zweite Band zu gewärtigen. Je feiner das germanische Rechtsgefühl in uns entwickelt ist, desto entschiedener wendet sich auch der Wille gegen fortgesetzte Beugung der einfachsten Rechtsgrundsätze. Welchen Eindruck hätte unser Bayreuther Meister gehabt, und wie hätte sich seine Gemütsbewegung geäußert, wo es um höchste Güter, um Recht und Gerechtigkeit geht! Ein Trost wäre ihm gewesen, daß es unbeugsame Richter gibt, wie den Landgerichtsdirektor Richard Hoffmann, der seinen Abschied nahm und der den Fall Hörsing-Haas in Magdeburg wahrheitsgetreu und ausführlich darstellte. Auch dieses Denkmal unserer Zeit erschien bei J. F. Lehmann, München (geh. 3 ℳ 60, geb. 5 ℳ).

Dr. Karl Grunsky.

Abgeschlossen am 15. März 1932.

Drittes (Sommer-) Stück 1932.

Bedenke man auch, daß Natur und Ideal nicht miteinander im Streite liegen, daß sie vielmehr beide in der großen lebendigen Einheit innig verbunden sind, nach der wir so wunderbar streben, indem wir sie vielleicht schon besitzen.

Goethe.

Was heißt organisch denken?

Von Paul Krannhals.

Wir leben heute in einer Periode äußerer und innerer Ruhelosigkeit, in weitem Abstande von dem behaglich-satten Bürgerdasein der letzten Jahrzehnte der Vorkriegszeit. Das Gespenst des Verfalls zeigt sich auf allen Lebensgebieten, enthüllt sich immer weiteren Volksschichten. Eine fieberhafte geistige Regsamkeit hat die einander bekämpfenden Weltanschauungslager ergriffen. Das vielgestaltige, aber starr gewordene Alte sammelt seine letzten Kräfte zum gigantischen Endkampf mit dem jugendlich gärenden, aber noch ungestalteten Geist des Neuen. In Wort und Schrift werden auf den verschiedensten Lebensgebieten von den verschiedensten Gesichtspunkten aus die „allein wirksamen" Heilmittel angepriesen. Und die urteilslose Menge greift gläubig nach jedem Strohhalm, der ihr selbstlos oder selbstsüchtig geboten wird.

Ein scheinbar unentwirrbares geistiges Chaos, das sich unseren Blicken darbietet. Und es ist auch unentwirrbar für den, der, in ihm befangen, den Teil für das Ganze nimmt. Es ist unfaßbar für denjenigen, dem das Wesen und die Ursache des Verfalls nur in einzelnen äußeren Symptomen bewußt wird, dem der Ueberblick über die inneren und äußeren Zusammenhänge mangelt.

Der Eine bekämpft grundsätzlich die Tradition, der Andere die Neuerung, die Revolution. Hier erscheint der äußere, dort der innere Feind als die Wurzel alles Übels. Der Besitzende macht den Besitzlosen, dieser den Kapitalisten für die Zustände verantwortlich. Hier wird der Faschismus als ein neuer Anfang, der Bolschewismus als der Untergang verkündet. Dort erscheint der Kommunismus als das Tor zum Paradiese und der Faschismus als die Macht, die den Zugang dazu versperrt. Der Eine bezeichnet den Internationalismus als den Zerstörer völkischer Kultur. Der Andere den Nationalismus als Feind der Völkerverständigung. Dieser sieht in der Wirtschaft das Schicksal, jener in der Politik, ein Dritter in der religiösen Verfassung, ein Vierter in der Rasse, ein Fünfter in der Technik usw.

Neben solchen und zahlreichen anderen zeitgemäßen typischen Einstellungen, an deren Bildung Veranlagung, Erziehung, Berufsstand, Ge-

schlecht, politisches Parteiwesen, Gesellschaftsklasse, die Altersstufen usw. mit dem Charakter der Umwelt zusammenwirken, meldet sich gerade im deutschen Volkscharakter das Heer der unterschiedlichen individuellen Veranlagungen sehr vernehmlich zu Worte. Wieviel Menschen, so viel Meinungen. Und so offenbart sich gerade in dieser Krisenzeit die öffentliche Meinung als ein labyrinthisches Gewoge, aus dem wir uns ohne einen zuverlässigen Kompaß nicht in das Neuland deutscher Kulturgestaltung zu retten vermögen.

Was könnte uns aber eher als Kompaß dienen, wenn nicht die lebendige Naturordnung, auf die doch letzten Endes alle menschliche Kulturgestaltung als ihren unbeirrbaren Urgrund zurückweist? Oder sollte uns die Kulturgestaltung selbst, sollten uns die Lehren ihrer Geschichte hierin weit eher wegweisend sein können? Aber was lehrt uns diese Geschichte im Hinblick auf den Auf- und Niedergang der menschlichen Kulturen? Man denke nur an den Verfall der griechischen und römischen Kultur. Letzten Endes doch nichts anderes, als daß jede Kultur zu Grunde gehen mußte, die den inneren Zusammenhang mit ihrem Urgrund, eben der lebendigen Naturordnung, verlor. Und erscheint nicht gerade diese Entwurzelung des kulturschaffenden menschlichen Geistes als das Hauptcharakteristikum auch unserer Verfallszeit, die wir zu überwinden streben?

Wohl gibt es geistige Kreise, die eine Naturverwurzelung des menschlichen Geistes als Zeichen primitiver Kulturstufen entschieden ablehnen, welche die Natur und den Geist als feindliche Gegensätze behandeln. Diese wurzellosen Intellektuellen wissen ihren geistigen Einfluß auf die Mitmenschen um so mehr bedroht, je lebendiger wirksam die Tatsache des naturverwurzelten Geistes aus diesen Mitmenschen spricht. Diese Kreise leben oft nur von der Entwurzelung des Geistes, leben von dem Verfall, von der gewaltsamen Knebelung des unterschiedlichen natürlichen Charakters der Menschen. Ihnen ist die göttliche Schöpfung, die uns die lebendige Naturordnung offenbart, geistlos, weil sie selbst den Geist aus ihr herausgetrieben haben, um ihn in Alleinpacht zu nehmen. Es sind das die Pharisäer und Schriftgelehrten auf allen Lebensgebieten, die schon Christus aus dem Tempel wies.

In den mannigfaltigsten Formen treten sie immer wieder an die Oeffentlichkeit, um den Sinn der Erde zu zerstören, die Kinder der Schöpfung zu entwurzeln und sie kraft ihres eigenen wurzellosen Geistes zu beherrschen. Der gigantische Weltkampf, der hier in deutschen Landen seine Geburtsstätte erlebt, ist nichts anderes als der Kampf des Geistes, der wieder zu seinem Mutterschoß verlangt, gegen die wurzellosen Mächte, welche ihn mit Gewalt und allen Schlichen daran hindern wollen. Im tiefsten Grunde ist es der Kampf der Kinder Gottes, die seine Schöpfung freudig bejahen, gegen den Teufel, der sie verneint, der ewige Kampf des Lichtes mit der Finsternis.

Der Geist ist es, der sich den Körper als seine Erscheinungsform baut, damit der Körper von ihm selbst Zeugnis ablege. Die lebendige Naturordnung, in die unser Blick hineintaucht, ist Zeugnis eines Geistes und soll in ihren unterschiedlichen Erscheinungsformen von diesem einen Geist zeugen. Jede Lebensform in ihrer Art — so will es der Geist der Schöpfung, der die Mannigfaltigkeit, der die Unterschiedlichkeit der Formen als ein Gesetz der Welteristenz überhaupt offenbart. Dieses Gesetz verleugnen, heißt die Notwendigkeit der göttlichen Schöpfung, heißt Gott selbst verleugnen. Der Vogel in der Luft kündet die Schöpferkraft des Geistes in anderen sinnlich faßbaren Formen als der Fisch im Wasser, als der Mensch auf der Erde. Innerhalb des Menschengeschlechtes sind die unterschiedlichen Fähigkeiten und Begabungen nicht minder an die unterschiedliche Organisation gebunden. Wohl faßt die ordnende Natur den Gestaltenreichtum der einzelnen Individuen durch gemeinsame Merkmale und gleichsinnige Leistungen — wie das Fliegen der Vögel oder das Schwimmen der Fische — zu Gruppen und Untergruppen zusammen. Auch die Gattung Mensch bildet solch eine Gruppe mit ihren Untergliederungen wie Rassen, Völker, Stämme, Sippen. Der Mannigfaltigkeit natürlicher Gattungen entspricht wieder der unterschiedliche Charakter der Umwelt, in der die verschiedenen Arten heimatverwurzelt sind. Die Lebensform und ihre Umwelt erscheinen wie Schloß und Schlüssel ineinander gepaßt.

Gegen das Weltgesetz der Mannigfaltigkeit wendet sich nicht selten der entwurzelte Geist, wenn es gilt, dieses Gesetz auch auf die Menschen anzuwenden. Seine Beweisführung gegen die Anwendung dieses Weltgesetzes der Mannigfaltigkeit auf den Menschen spielt sich dem Sinne nach etwa folgendermaßen ab: Der Zulukaffer, sagt er beispielsweise, ist ein Mensch, der Deutsche, sagt er, ist auch ein Mensch. Wenn aber zwei Größen, nämlich Zulukaffer und Deutscher, einer dritten gleich sind, nämlich beides Menschen sind, so sind sie auch untereinander gleich, also Zulukaffer gleich Deutscher. Dieses Beispiel wirkt auf uns als solches scheinbar belustigend, zeugt aber von einer Geisteshaltung, die von jeher eine ungeheuere Verwirrung unter den ursprünglich denkenden und fühlenden, noch naturverwurzelten Völkern hervorgerufen hat. Sie ist das Kennzeichen auch unserer Verfallszeit.

Hier zeigt sich deutlich, warum Natur und Geist, Anschauung und Begriff nicht voneinander zu trennen sind, wenn man die Wirklichkeit nicht Lügen strafen, die göttliche Schöpfung nicht verleugnen will. Unser tiefster Denker, Immanuel Kant, würde den mangelnden Wirklichkeitssinn solcher abstrakter Beweisführungen des entwurzelten Geistes mit dem schlichten Satz kennzeichnen: „Begriffe ohne Anschauungen sind leer." Auch der Begriff des Menschen ist ein leerer Begriff, wenn ihm nicht die Anschauung des Menschen erst seinen Inhalt, seinen Gehalt verleiht. Diese Anschauung

legt eben lebendiges Zeugnis dafür ab, daß Mensch nicht gleich Mensch ist, der Deutsche nicht dem Zulukaffer gleichgesetzt werden kann. Aber auch der Begriff des Deutschen ist leer, wenn ihm die Anschauung, das sinnlich Faßbare, fehlt, wenn wir nicht aus den Wesensäußerungen eines Menschen herauszufühlen vermögen, daß hier auch wahrhaft deutsches Seelentum Zeugnis von sich ablegt.

So lehrt uns die Anschauung unmittelbar das Gesetz der Mannigfaltigkeit der Welt. Erst von dieser Weltanschauung aus gelangt der Geist zu den unterschiedlichen Begriffen von den unterschiedlichen Anschauungen unserer Sinne. Anschauung und Begriff, sinnlich faßbare Natur und übersinnlicher Geist, gehören untrennbar, gehören organisch zusammen.

Wie die Begriffe ohne Anschauung leer sind, so erweisen sich auch die Anschauungen ohne Begriffe, wie Kant sagt, als blind. Wir sehen zugleich mit den Augen des Leibes wie des Geistes. Und was wir sehen, ist ebenso zugleich stofflicher Leib, sinnlich faßbare Natur und der Geist, der sich in ihrer Form offenbart.

Hier haben wir eine erste Antwort auf die Frage: Was heißt organisch denken? Organisch denken heißt nichts anderes als der Verwurzelung des Menschengeistes im Geiste der lebendigen Naturordnung instinktiv oder klar bewußt Ausdruck geben. Im Gegensatz hierzu steht das mechanische Denken des entwurzelten Geistes, der sich auf seine vermeintliche Selbstherrlichkeit beruft, der Natur und Geist als Gegensätze behandelt, der mit Begriffen jongliert, ohne die lebendige Anschauung als Prüfstein zu Rate zu ziehen.

Der einfache, geistig unkomplizierte, von des Gedankens Bläße noch nicht angekränkelte Mensch spricht unwillkürlich, instinktiv seine eigene Natur aus. Und gleichermaßen gibt er seiner Verbundenheit mit der ihm naturgemäßen Umwelt, mit der Landschaft seiner Seele Ausdruck. In einem inneren Widerspruch zu ihm steht das mechanische Denken des entwurzelten Geistes, das neben den sog. Intellektuellen besonders auch die von der Heimatscholle losgerissenen organisierten städtischen Industrie-Arbeitermassen beeinflußt.

Der städtische Arbeiter unterlag der Verführung des entwurzelten Geistes um so leichter, als es seiner mangelhaft ausgebildeten Urteilsfähigkeit oft gerade schmeichelte, an den sogenannten höheren geistigen Regionen teilnehmen zu dürfen, die dem an der Scholle klebenden Bauern versagt sind. Und diese Verführung, diese Entwurzelung wird in hohem Maße durch den mechanischen Charakter der Fabrikumwelt begünstigt, in der er jahraus, jahrein zu wirken bestimmt ist. Tagtäglich hämmert ihm der Gleichtakt der Maschinen das Lied der entwurzelten Massen von der Gleichheit alles

dessen, was Menschenantlitz trägt, in die Ohren. Tagtäglich erzählt ihm die unpersönliche Maschine, deren Massenerzeugung er sich dienend anzupassen hat, von dem notwendigen Verzicht auf Persönlichkeit zu Gunsten unpersönlicher Massenwirkung.

Alle Berufung auf die vermeintliche Selbstherrlichkeit des menschlichen Geistes erscheint im Sinne organischen Denkens, im Sinne einer naturverwurzelten organisch gewachsenen Kultur als Zeichen eines kulturellen Niederganges. Sie offenbart die innere Leere, die aller Abstraktion vom anschaulich faßbaren Leben eigentümlich ist. Und sie erzieht zu jener Instinktlosigkeit, die einst die Römer bei aller Großartigkeit ihrer äußeren Lebenstechnik die Vorzüge des blutbestimmten Charakters vergessen ließ und sie damit dem Untergange weihte. Sie erzieht zu jener Instinktlosigkeit, d. h. Charakterlosigkeit — d. h. natürliche wie kulturelle Entartung —, die das Hauptkennzeichen auch unseres Kulturverfalles ist.

„Wer will was Lebendiges erkennen und beschreiben,
sucht erst den Geist herauszutreiben,
dann hat er die Teile in seiner Hand,
fehlt leider nur das geist'ge Band."

So wendet sich Goethe im Faust mit feiner Ironie gegen den entwurzelten Geist, der das Jahrhundert der Naturwissenschaften und der Technik heraufführte und das mechanische Weltbild aufstellte. Die Ueberwindung dieses entwurzelten Geistes und seines Weltbildes bereitet sich jetzt in deutschen Landen vor.[1]) Sie bedeutet zugleich die Ueberwindung unserer Verfallszeit. Hierzu bedarf es aber einer Wiederverlebendigung der Kräfte organischen Denkens, einer Wiederverwurzelung des Geistes in der lebendigen Naturordnung. Hierzu muß — wie Goethe sagt — das Vernünftige, woraus die Natur besteht und wonach sie handelt, in uns wieder lebendig wirksam werden.

Dieses Vernünftige, woraus die Natur besteht und wonach sie handelt, diese geistige Grundstruktur der lebendigen Naturordnung tritt uns überall in der sinnvollen Einheit des Mannigfaltigen der Erscheinungen entgegen. Ganz besonders eindringlich erscheint sie uns aber im Bilde des Organismus. Wie wir vorhin von dem Weltgesetz der Mannigfaltigkeit sprachen, das sich unserer Anschauung der Welt unmittelbar darbietet, so offenbart uns das Bild des Organismus jenes andere Weltgesetz der organischen oder geistigen Einheit des Mannigfaltigen. Kraft dieses Gesetzes stellt sich uns die Welt erst als ein sinnvoll geordneter Kosmos und nicht als ein Chaos dar. In der organischen Einheit des Mannigfaltigen erfassen wir das geistige Band, das die gliedhaften Teile zu einem Ganzen verbindet. Am eindruckvollsten, am sinnfälligsten zeigt es uns der

[1]) Siehe Paul Krannhals: Das organische Weltbild, Grundlagen einer neuentstehenden deutschen Kultur. (2 Bde., Verlag F. Bruckmann.)

Einzelorganismus, daß die Natur nach geistigen Ideen geordnet ist, daß in ihr Planmäßigkeit und Zielstrebigkeit walten.

Vergegenwärtigen wir uns etwa unseren eigenen Organismus, die Milliarden von Zellen, die gleich den Blättern des Baumes im Kreislauf des Stirb und Werde kommen und gehen. Jede einzelne dieser Zellen verkörpert in sich die organische Einheit des Mannigfaltigen, stellt ein Individuum für sich dar. Gleichartige Zellindividuen wie Nerven-, Muskeln-, Knochen-, Bindegewebe- und Drüsenzellen schließen sich wieder zu Geweben zusammen. So sprechen wir von einem Muskel-, Nerven-, Drüsen- oder Stützgewebe. Solchen Geweben entsprächen in den menschlichen Organisationen etwa die Berufsgenossenschaften. Auch die im Muskelgewebe usw. zusammenwirkenden Muskelzellen bilden je einen Berufsverband. Nun schließen sich im Organismus verschiedenartige Gewebe weiter zu Organen zusammen. Man denke z. B. an die Hand, ein Organ, zu dem Knochengewebe, Hautgewebe, Nervengewebe, Muskelgewebe usw. zusammenwirken. Im menschlichen Organisationswesen entspräche dem beispielsweise die Werksgemeinschaft eines Fabrikbetriebes oder der am Hausbau beschäftigten verschiedenartigen Berufe. Unendlich mannigfaltig sind die Aufgaben der zu Organen zusammengefaßten Teile unseres Organismus. Und doch wirken sie alle einmütig im Sinne der einheitlichen Bauidee des Lebensganzen zu seiner Erhaltung zusammen.

Hier erleben wir zutiefst das Walten des Geistes, der sich seinen Körper baut. Eines Geistes, der schon Aeonen hindurch gestaltend wirksam war, bevor der Menschengeist erwachte. Ein Geist, den zu begreifen der Mensch sich seit Jahrtausenden müht, der uns mit jedem neuen Erkenntnisschritt immer neue Probleme aufgibt. In diesem schrittweisen Erfassen des Geistes, der sich als lebendige, nach Ideen gestaltende Natur verkündet, erfaßt der Menschengeist erst sein eigenes Wesen, wird er sich schrittweise seiner selbst bewußt.

Bevor jedoch der Geist im Menschen bewußt wird, steht das Leben sich selber unbewußt noch ganz unter der Leitung des Weltgeistes, der sich in der Naturordnung offenbart. Aber auch der Mensch selbst folgt in seinen schöpferischen Ausdrucksformen dem Weltgeiste, folgt der Denkrichtung der lebendigen Naturordnung, sofern er sein ureigenstes Wesen ausspricht, so lange sein Geist noch naturverwurzelt ist. Alle ursprüngliche Kultur, die noch nicht von der Gedankenblässe des entwurzelten Geistes angekränkelt ist, erscheint so noch als unmittelbare Offenbarung des Geistes der Natur. Sobald sich aber der Menschengeist von diesem seinem ewigen Urquell, von diesem Mutterschoße lossagt, sich ihm entfremdet, ihm widerspricht, wie der von Gott abgefallene Engel, legt er auch die Axt an die natürlichen Wurzeln jeder wahrhaft lebendigen Kultur. In dieser Abkehr von der Mutter Erde verletzt der Menschengeist in einem kosmischen Sinne das ewige Gebot: Ehre Vater und Mutter, auf daß es dir wohl ergehe und du lange lebest auf Erden.

Bleibt der Erde treu! Diese Warnung klingt nicht nur aus dem prophetischen Munde eines Nietzsche, der die Heraufkunft des Antichrist, der wurzellosen, mechanischen Geistigkeit des Bolschewismus voraussagte. Dieser ewige Mahnruf schallt uns von überall her aus der Menschengeschichte entgegen, am eindringlichsten aber aus unserer eigenen Verfallszeit. Wie aber einst, der griechischen Sage nach, dann dem Antäus in der Berührung mit der mütterlichen Erde die schwindenden Kräfte wiederkamen, so soll uns heute die Kraft organischen Denkens wieder zur Erde, zur lebendigen Naturordnung als dem Mutterschoß aller wahren Kultur zurückführen. Unser Geist muß wieder Fleisch werden und von dem Blut und Boden zeugen, die ihn gebaren.

Rückkehr zur Natur! heißt auch heute die Parole. Aber nicht in jenem kulturfeindlichen Sinne Rousseaus, der die Kultur als etwas Unnatürliches hinstellte. Sprach doch aus Rousseau noch der entwurzelte Geist der sogenannten Periode der Aufklärung, die er bekämpfte.

Diejenige Rückkehr zur Natur, welche das organische Denken, Werten und Handeln zum Ausdruck bringt, ist von der Geisteshaltung Rousseaus von seiner Parole der Gleichheit aller Menschen, durchaus zu unterscheiden. Sie ist nicht geistesfeindlich eingestellt, betont vielmehr den geistigen Grundcharakter auch der lebendigen Naturordnung. Hier sind Natur und wahrhaft lebendige Kultur keine Gegensätze. Vielmehr fordert das organische Denken die organische Einheit von Natur und Kultur, fordert es die Gestaltung der Kultur aus dem fleischgewordenen Geiste der Natur heraus. In der Erfüllung dieser Forderungen ist aber auch die notwendige Erfüllung der beiden Weltgesetze beschlossen, auf die wir eben kurz hinwiesen. Das Gesetz der Mannigfaltigkeit, der Unterschiedlichkeit der Erscheinungsformen und das Gesetz der organischen Einheit, der lebendigen geistigen Ordnung des Mannigfaltigen.

Die ungeheure Bedeutung des Gesetzes der Mannigfaltigkeit oder der wesenhaften Ungleichheit für den Charakter der menschlichen Kulturgestaltung lehrt uns ja schon ein flüchtiger Ueberblick über die bisherige Kulturgeschichte. Gleich der Natur und ihrer Geschichte enthüllt uns auch die Kultur und ihre Geschichte einen ungeheuren Reichtum verschiedenartigster Formen, die eben in der natürlichen Ungleichheit der Menschen und ihrer Heimat wurzeln. Eine einheitliche Menschheitskultur hat es nie gegeben, wird es auch in Zukunft nicht geben. Es sei denn, daß dereinst nur ein einziger in sich einheitlicher Menschentypus die Erde bevölkert und ihr seinen einheitlichen Lebensstil aufprägt. Dem widerspricht aber die lebendige Naturordnung. Ist doch die Mannigfaltigkeit der Lebensformen einschließlich der unterschiedlichen Menschenformen durch die ungeheure Verschiedenheit der klimatisch-geologischen Verhältnisse auf der Erdoberfläche notwendig bedingt.

Alle Erscheinungsformen des Lebens sind zugleich auch notwendige Anpassungsformen an diese unterschiedlichen klimatisch-geologischen Bedingungen, die ebenfalls ihre wechselvolle Geschichte haben. Diese Geschichte erscheint wieder als notwendige Folge der dynamischen Struktur unseres Sonnensystems, besonders der gesetzmäßigen Beziehungen zwischen den Bewegungsformen unserer Erde und dem das Leben auf ihr erst ermöglichenden Zentralgestirn. So sind auch die Wesensunterschiede innerhalb des Menschengeschlechtes — wie z. B. die zeitliche Aufeinanderfolge der verschiedenen Rassen — letzten Endes kosmisch verankert, im Weltplan beschlossen.

Wenn nun heute ein entwurzelter Geist trotz der wesensverschiedenen Naturgrundlagen die Forderung nach einer einheitlichen Menschheitskultur aufstellt, so hebt er damit den Begriff aller wahren Kultur in sich auf. Was hier gefordert wird, ist nicht Kultur, die immer blutbestimmt, naturverwurzelt ist, die immer begrifflich unausschöpfbares, unterschiedliches Leben kündet. Vielmehr zielt diese Forderung einzig auf die Zivilisation, auf die Mechanisierung im Reiche des Geistes. Sie setzt sich für eine geistige Technik ein, die im Grunde genommen von Jedem zu erlernen und nachzuahmen ist. Dieser Ersatz der unnachahmlichen, organisch gewachsenen Kultur durch die Konstruktionen eines entwurzelten Zivilisationsgeistes läßt sich in aller Kulturentwicklung feststellen. Gelangt der Zivilisationsgeist zur Vorherrschaft, so prägt er die Physiognomie der kulturellen Verfallszeit aus.

Es ist aber irrtümlich, etwa mit Spengler in den Verfallszeiten einseitig nur einen schicksalhaften Erstarrungsprozeß zu sehen. Wohl lag bei uns die fortschreitende Entwurzelung des Geistes in der Linie der geschichtlichen Entwicklung. Wohl mußten beispielsweise die ungeheueren Erfolge der exakten Naturwissenschaften und deren Anwendungen in der Technik ihre Rückwirkung auch auf die geistig-seelische Einstellung der Träger dieser Entwicklung ausüben, erst recht aber auf die passive Masse. Damit wurde aber auch der Resonnanzboden für eine künstliche Beeinflussung durch den wurzellosen Zivilisationsgeist geschaffen. Seine Propagierung führte zur Zersetzung auf allen Lebensgebieten, zur planmäßigen Lostrennung namentlich des wertenden und schöpferisch gestaltenden Geistes von seiner Naturverwurzelung in Blut und Heimatboden. Dagegen hat sich nun mit elementarer Kraft das noch naturverwurzelte Seelentum, die Stimme des Blutes, erhoben. Und diese Gegenwehr richtet sich nicht etwa gegen einen schicksalhaften Erstarrungsprozeß, sondern ganz bewußt gegen die künstliche Zurückdrängung und Unterdrückung der Auswirkungen eines wahrhaft deutsch bewußten schöpferischen Seelentums. Was erstarrt, was wirklich tot ist, vermag nicht mit elementarer Kraft plötzlich wieder zu erwachen. Wohl aber dasjenige, was nur scheintot war, dasjenige, was ein entwurzelter Geist nur für tot erklärte, um ungestört das Erbe des scheinbar Toten antreten zu können.

Dieses Wiedererwachen des deutschen Seelentums kommt nun ganz allgemein in seiner Selbstbesinnung zum Ausdruck, die zugleich das Gefühl des Abstandes von fremder Geistigkeit klärt. Diese Betonung der Unterschiedlichkeit, des Abstandes, namentlich auch von aller wurzellosen nomadischen Geistigkeit, weckt zugleich das Bewußtsein der Gleichsinnigkeit innerhalb der Grenzen deutschen Seelentums. So legt diese Wiederbesinnung auf deutsches Seelentum ein beredtes Zeugnis ab sowohl vom Gesetz der Mannigfaltigkeit, der Wesensverschiedenheit, wie auch vom Gesetz der organischen Einheit des Mannigfaltigen, der Wesensgleichheit. Denn mag auch die individuelle Ausprägung des deutschen Wesens noch so verschiedene Formen annehmen, so zeugen diese doch alle von der gleichen ursprünglichen Art. Besteht doch jeder Organismus, dieses Vorbild aller organischen Einheit, aus ursprünglich gleichartigen Individuen, die trotz der Verschiedenheit ihrer Formen und Leistungen doch alle die geistige, die ideelle Einheit des Ganzen ausprägen. Und dieses Bild des Organismus legt wieder den Gedanken nahe, auch die Lebensgemeinschaft, die wir Volk nennen, nach dem Vorbilde des Organismus zu gestalten, zu gliedern.

In einem weiteren Sinne bildet schließlich auch jede Lebensform — sei es Tier oder Pflanze — mit ihrer natürlichen Umwelt eine organische Einheit. Der natürliche Mischwald, die Wiese, die Heide, der Weiher oder die Kleinlebewelt des Ackerbodens sind alles Lebensgemeinschaften verschiedenartiger Formen, die solche organische Einheit des Mannigfaltigen im weiteren Sinne darstellen. Je nach dem Charakter der geologisch-klimatischen Verhältnisse unserer Erdoberfläche zeigen sie ein ganz verschiedenes Gepräge, lassen sich aber doch wieder in natürlich abgegrenzten Landschaften zu höheren Lebenseinheiten zusammenfassen. Die Vielgestaltigkeit des deutschen Landschaftsbildes gibt sowohl von dem Charakter dieser Wesensunterschiede wie von der Notwendigkeit organischer Zusammenfassungen ein beredtes Zeugnis.

Erst solche Zusammenfassung der Naturerscheinungen zu immer umfassenderen Einheiten führt uns zu dem Erlebnis einer durchgängig planmäßigen Ordnung der Natur. Das Gegenstück solcher geistigen Ordnung ist das Chaos, das die Einzelerscheinungen ohne sinnvolle Beziehung aufeinander zeigt.

Wenn die biblische Schöpfungsgeschichte ein ursprüngliches Chaos lehrt, das als Rohmaterial zur Gestaltung des Kosmos diente, so will sie in diesem Uebergang vom Chaos zum Kosmos die planmäßige Schöpferkraft des Weltgeistes offenbaren, will sie die kosmische Ordnung als eine geistige kundtun. Das Gegenteil aller Ordnung des Mannigfaltigen, aller Organisation ist die Unordnung, die mit dem Begriff der Desorganisation den umgekehrten Vorgang der Auflösung, den Weg von Kosmos zum Chaos anzeigt.

In unserer Vorstellung erleben wir die Welt als ein lebendiges Ganzes, als einen Organismus, der sowohl die anorganische wie die organische Welt in sich begreift. Auf dieses Erlebnis der ganzen Welt als Organismus ist natürlich der Begriff der Desorganisation nicht anwendbar, solange sie eben existiert. Wohl aber wissen wir, daß die Teile des Weltorganismus in stäter Wandlung begriffen sind. Auch wir sind ein Teil der Welt und verfallen im Tode der Desorganisation, der Auflösung der bisherigen organischen Einheit des Mannigfaltigen in das leblose Rohmaterial. Das geistige Band ist zerrissen, wir haben nur die Teile in der Hand, wie der Anatom, der am toten Körper die einzelnen Organe aufzeigt.

Dieser Wechsel in der Bildung und Erhaltung der Lebensformen, und der Auflösung ihrer lebendigen Ordnung tritt uns ja auch im menschlichen Kulturleben überall entgegen. Auch heute durchleben wir die Zerstörung lebendiger Zusammenhänge, die Auflösung organisch gewachsener Bindungen auf allen Lebensgebieten bis hinein in die Familie.

Der Prüfstein aller organischen Einheit des Mannigfaltigen ist ihre innere Lebensnotwendigkeit. Die Teile, die in solchen Lebenseinheiten zusammengefaßt werden wie die Zellen im Organismus sind für sich nicht lebensfähig. Losgelöst von dem lebendigen Ganzen, das ihre Bedeutung offenbart, verlieren sie ihren Lebenssinn. Jedes Lebewesen bildet so, wie wir schon bemerkten, mit der ihm gemäßen natürlichen Umwelt eine organische Einheit. Verpflanzen wir die Lebensform in eine ihr ganz fremde Umwelt, die ihren bisherigen Lebensbedingungen widerspricht, an die sie sich auch nicht neu anpassen kann, so geht sie zu Grunde. Das Gleiche gilt von den menschlichen Lebensgemeinschaften, gilt von der lebendigen, nicht nur materiellen, sondern auch geistig-seelischen Umwelt, auf die das einzelne Individuum angewiesen ist.

Gegenüber dem Lebensganzen, das beispielsweise die Familie darstellt, bilden Vater, Mutter und Kind, einzeln genommen, nur Teile, nur Glieder dieses Ganzen, die in der Loslösung von dem Ganzen die Idee der Familie zerstören. Ohne Familiengründung, sei es auch in noch so losen Formen, ist wiederum die Fortexistenz des eigenen Volkes undenkbar. So erscheint die Familie als das Fortpflanzungsorgan des Volkes, das seinen Bestand verbürgt. Wohl kann sich der Einzelne der Familiengründung entziehen. Damit erweist er sich aber als ein Moment der Desorganisation, das den Völkertod herbeiführt, wenn es zur Regel wird.

Hier offenbart sich das allgemeine Lebensgesetz, daß sich jeder Teil einer organischen Einheit des Mannigfaltigen notwendig dem Wesen des Ganzen unterordnen muß. Denn als Glied einer organischen Einheit, eines Organismus besitzt jeder Teil desselben — beispielsweise die menschliche Hand — nur um der Erhaltung des Lebensganzen willen Daseinsberechtigung.

Die vom Organismus losgetrennte Hand kann dem Ganzen nicht mehr nützen. Sie besitzt daher keine Daseinsberechtigung mehr und stirbt deshalb ab.

In diesem Gliedschaftscharakter der Teile unterscheiden sich die organischen Formen sehr wesentlich von den anorganischen, mechanisch faßbaren Erscheinungen. Wenn wir beispielsweise einen Stein am Wege in noch so viele Teile zerschlagen, so bleibt doch jeder Teil ein Stein, unterscheidet sich wesentlich nicht von dem früheren Stein. Die Teile, die wir vom Stein lostrennen, besitzen keinen Gliedschaftscharakter. Mit ihnen wird dem Stein nichts von seinem Wesen genommen.

Der Grund hierfür liegt darin, daß der Stein keine organisierte Gestalt besitzt, keinen Organismus darstellt. Seine Form ist von keiner bestimmten Bauidee festgelegt, sie besitzt nicht den Charakter einer Individualität. Hier waltet kein geistiges Band zwischen den Teilen, das durchgängig die Leistungsform der einzelnen Teile bestimmt. Ja, im Gegensatz zur organischen Einheit, zum Organismus erscheint es angesichts des Steines ganz sinnlos, von einem Ganzen und von Teilen zu sprechen. Wenn wir in der Anschauung unseres Organismus vom Ganzen und seinen Teilen sprechen, so begreifen wir in diesem Ausdruck sinnvolle geistige Beziehungen, die uns der Organismus in seiner Leistungseinheit und Leistungsmannigfaltigkeit veranschaulicht. Der Stein aber vermag in seiner zufälligen Gestalt solche sinnvollen Beziehungen nicht zu veranschaulichen. Die Teile einer mechanischen Einheit unterscheiden sich von einander und vom zufälligen Ganzen einzig in der Quantität. Auch im Kulturleben ist jede rechenhaft erfaßbare Masse — beispielsweise des Geldes oder der Menschen — eine nur zufällige, eine mechanische Einheit. Massendenken ist deshalb immer mechanisches Denken.

Kehren wir wieder zum sinnvollen Wesen des Teiles zurück, wie es die organische Einheit des Mannigfaltigen, der Organismus, veranschaulicht.

Im Dienst am Lebensganzen zeigt sich, wie wir sagten, der Teil den Lebenserfordernissen des Ganzen notwendig dienend untergeordnet. Jeder Teil hat an bestimmter Stelle seine ganz bestimmten Aufgaben zu erfüllen. Er muß im Dienste am Ganzen bestimmte Leistungen vollbringen, deren Charakter seine eigene Form veranschaulicht. Das Auge kann nur sehen, das Ohr nur hören, das Verdauungssystem, das gleichsam die Volkswirtschaft unseres Organismus darstellt, kann nur der Ernährung dienen.

So verhält es sich wenigstens beim natürlichen Organismus. Etwas anders steht es aber um solche organische Einheiten des Mannigfaltigen, wo die Teile, wo die Glieder nicht so unentrinnbar aneinander gebunden sind. Nehmen wir als Beispiel wieder die menschliche Familie. Auch hier bestehen gewisse Bindungen der Glieder aneinander. Das Kind ist durch die Bande des Blutes mit den Eltern verbunden, die Eltern sollten sich

wenigstens auf Grund einer inneren Wesensverwandtschaft zusammenfinden. Aber dieser Zusammenhang der Familienglieder ist einmal kein körperlicher im buchstäblichen Sinne. Zum anderen sind die Teile der Familie nicht nur Glieder wie die Teile des Einzelorganismus. Darüber hinaus erweisen sie sich noch als mehr oder weniger selbständige Individuen, die auch Leistungen vollbringen, welche nicht unmittelbar der Erhaltung und Entfaltung des Familienganzen dienen.

Aber trotz dieses äußerlich lockeren Zusammenhaltes bleibt die organische Einheit der Familie doch gewahrt, wenn die Bindung der Glieder aneinander als eine innerlich notwendige gefühlt wird — wie in der Liebe zueinander. Oder wenn die Bindung vom Gewissen als eine sittliche Notwendigkeit anerkannt wird. Versagt hier die allen Lebensformen zu Teil gewordene Macht der Liebe, so hat an ihrer Stelle das allein dem Menschen verliehene Bewußtsein der Pflicht zu treten. Denn das Wesen der Familie fordert von den Gliedern, daß sie bewußt, freiwillig ebenso zum Wohle des Ganzen zusammenwirken wie es die Glieder des natürlichen Organismus unbewußt tun. Das geistige Band, das im Organismus den Bauplan des Ganzen zum Ausdruck bringt, ist im Zusammenwirken von Mann, Weib und Kind, die Idee der Familie. Daher erscheint auch die Forderung der Unlösbarkeit der Ehe im Prinzip als ein durchaus organischer Gedanke. Ihrer Idee nach soll die wahre, als freiwilliger Bund der Gatten geschlossene Ehe ebenso unlösbar sein wie der Zusammenhalt der Teile im Organismus. Wie hier allein im Tode das geistige Band zerreißt, das die Glieder im gleichsinnigen Wirken zusammenhält, so soll auch das Familienband lebenslänglich dauern.

Aber nicht nur in der Familie, sondern überall dort, wo der einzelne Mensch einer Gemeinschaft gliedhaft angehört, erscheint diese Gemeinschaft als eine organische Einheit höherer Ordnung. Ganz besonders gilt das vom Staatswesen als der Lebensform der Volksgemeinschaft. Im Staat, als Staat ist das Volk keine mechanische, ungeordnete Masse, sondern eine arbeitsteilige, organisch gegliederte Leistungsgemeinschaft, vergleichbar dem Zellenstaate unseres eigenen Organismus. Dieser Leistungsgemeinschaft ist der einzelne Mensch notwendig untergeordnet. Ihr gegenüber verliert er seine absolute Selbständigkeit. Ihr gegenüber darf er nicht handeln wie es ihm gerade beliebt. Seine Willkür, sein individualistischer Hang werden von der höheren Einheit, der er als gliedhafter Teil dient, zu Gunsten der Existenz dieser höheren Einheit eingeschränkt.

Je mehr nun der Mensch dieser seiner gliedhaften Stellung bewußt freiwillig genügt, je weniger er hierzu des äußeren Zwanges der Gesetze bedarf, umso mehr handelt er als sittliches Wesen.

Hierzu bestimmt ihn das Gewissen, dessen Stelle die äußeren Gesetze nur vertreten. Denn das von außen auferlegte Gesetz waltet gleichsam als der

Vormund des sittlich noch nicht Mündigen. Dieses äußere Gesetz, das die Beziehungen der Einzelmenschen zueinander regelt, entspricht wiederum dem Bauplan des Organismus. Auch dieser Bauplan bestimmt die Einzelindividuen, nämlich die Zellen, dazu, daß sie zum Wohle des ganze Organismus zusammen wirken.

So ist der sittlich unmündige Einzelmensch, den das ordnende Gesetz, den eine ihn beherrschende Befehlsgewalt leitet, vergleichbar den Zellen des Organismus, deren vernünftiges Handeln der Bauplan des Ganzen bestimmt. Hingegen handelt der zur sittlichen Mündigkeit erwachte Mensch bewußt freiwillig aus dem Geiste heraus, den der Bauplan des Organismus offenbart. Aus diesem Geiste heraus konnte Hegel sagen: „Der Staat ist die Verwirklichung der sittlichen Idee". Freilich nur derjenige Staat, welcher als Lebensform des Volkes der organischen Denkweise auch gerecht wird.

Wir sehen so, wie der Organismus in seiner Einheit und Mannigfaltigkeit uns als unbewußtes Vorbild unseres sittlichen Handelns dient. Je mehr wir in den Geist der lebendigen Naturordnung eindringen, umso mehr wird es uns zum Erlebnis, daß sich hier eine zielstrebige Denkrichtung offenbart, die schließlich mit innerer Notwendigkeit zum sittlichen Bewußtsein des Menschen hinführt. Nicht nur in diesem sittlichen Bewußtsein des Menschen, sondern überall im Geiste der lebendigen Naturordnung können und sollen wir Gottes Gedanken erleben. Der bestirnte Himmel über uns offenbart den gleichen ordnenden Weltgeist, der aus dem Bewußtsein unserer sittlichen Verpflichtung spricht.

Goethe — das Orakel seiner und unserer Zeit.

Von Dr. Gg. Scholt-München.

Das Wort „Orakel" kennen wir noch von der Schule her. Es gibt so ein paar Dutzend Namen und Begriffe, die unserem Gedächtnis damals unverlierbar eingeprägt wurden; die dort fest haften wie in einer Grammophonplatte und jeden Augenblick ausgelöst werden können. Dazu gehört auch das Orakel zu Delphi in Griechenland. Aber viel weiter reicht die Wissenschaft gewöhnlich nicht. Man entsinnt sich allenfalls noch, daß den Griechen in Zeiten schwerer Schicksalsnot vom Orakel ein guter Ratschlag zu Teil ward und daß ihnen dadurch wiederholt aus der Not geholfen wurde. Doch ist damit eigentlich nicht mehr gesagt, als wenn einer von einer Zwiebel über die äußerste umgebende Hülle notdürftig etwas zu sagen weiß. Der Keim, das Wesen ist damit nicht berührt. Und das Wesen des Orakels war dieses: an ihrem Orakel hatten die Griechen Jahrhunderte lang eine überparteiliche Instanz, man möchte sagen eine wirklich göttliche Beratungsstelle, die wie von einer höheren Warte aus in Form von meist kurz gefaßten, tiefsinnigen

Sprüchen in entscheidenden Lebenslagen und -fragen an das Volk Weisung ergehen ließ. Wenn in Zeiten innerer Bedrängnis, hervorgerufen durch politische, wirtschaftliche oder sonstige Schwierigkeiten die seelische Not aufs Höchste gestiegen war, dann war auch die Hilfe am nächsten. Dann durchbrach die schwüle Atmosphäre wie ein Geistesblitz der Spruch des Orakels und jedermann war durchdrungen von der Gewißheit, daß der Gott selbst zu den Menschen gesprochen habe. Sie waren nicht immer ganz leicht und ohne weiteres allen verständlich, diese Sprüche, wie denn das Göttliche zumeist in das Gewand des Geheimnisvollen sich kleidet. Aber im Volk lebte die Gewißheit, daß Gott nicht fern sondern nahe sei und daß in den Sprüchen des Orakels seine Stimme vernehmlich werde, deren tieferem Sinn nachzuspüren das Gebot der Stunde sei. Und dieses Bewußtsein einer entscheidenden Stelle, einer Instanz auf Erden, von der aus immer zur rechten Zeit das lösende Wort gesprochen wird, ist für ein Volk von unschätzbarem Wert und Segen. Ja man kann sagen: ein Volk steht überhaupt nur so lange auf der Höhe des Lebens, als das Orakel, in welcher Weise auch immer, sich zu ihm bekennt.

Jahrhunderte lang hatte auch unser Volk tatsächlich sein Orakel, auf das es sich verlassen konnte. Es wären zuviel der Namen, die hier genannt werden müßten: die großen und kleinen Propheten, die mit dem Strahl ihres Geistes das Dunkel des Pfades erhellten und den Weg der Wahrheit erkennen ließen. Gesegnet seien sie, die Lichtbringer von oben, die nicht selten mit dem Einsatz ihres Lebens die Wahrheit bekräftigten, deren Verkündigung ihnen von höchster Stelle übertragen war. Die „Sender", um es in einem neuzeitlichen Bilde auszudrücken, die den Rundfunk des göttlichen Wortes vermittelten, bevor die Welt der Zivilisation das kümmerliche Abbild davon auf Erden eingerichtet und ausgebaut hatte.

Ich will heute nur sprechen von einem der Erleuchtetsten unter diesen Geistern, die unserer Nation, man kann sagen während Jahrzehnten die Aufgabe erfüllte, die dem edlen Volk der Griechen ihr Orakel erfüllt hatte. Und nicht eben nur in Zeiten politischer Drangsal; nein, zu allen Zeiten und in allen seelischen Schwierigkeiten, in die ein Volk von der Veranlagung des deutschen Volkes nur immer hineingeraten konnte.

Aber es wäre nicht genug, wenn wir Goethe nur als das Orakel *seiner* Zeit verstehen wollten. Die Stimme von oben, die damals erschallte, ist auch heute noch nicht verhallt. Gott ist nicht ein Gott der Toten sondern der Lebendigen. Und ihn, den großen Propheten, als den Lebendigen vor uns erstehen zu lassen, dessen Sprüche in Poesie und Prosa heute erst in ihrer vollen Bedeutung erfaßt werden können, seitdem das Schicksal seinen Lauf genommen, ist recht eigentlich der Gedanke dieser Abhandlung.

Goethe — das Orakel seiner und unserer Zeit. Dreifach wäre das Thema zu gliedern. Was Goethe von der Ueberwelt, von der Erdenwelt und von des

Menschen Innenwelt an Wahrheit in Form von Spruchweisheit zu künden hatte, davon seien aus der Fülle des Vorhandenen einige wesentliche Gesichtspunkte herausgehoben.

Ich beginne mit einem Wort des Sehers über die Bedeutung des Kosmischen, also des Weltalls im Ganzen. „Wenn die gesunde Natur des Menschen als ein Ganzes wirkt, wenn er sich in der Welt als in einem großen, schönen, würdigen und werten Ganzen fühlt, wenn das harmonische Behagen ihm ein reines, freies Entzücken gewährt; dann würde das Weltall, wenn es sich selbst empfinden könnte, als an sein Ziel angelangt, aufjauchzen und den Gipfel des eigenen Werdens und Wesens bewundern. Denn wozu dient all der Aufwand von Sonnen und Planeten und Monden, von Sternen und Milchstraßen, von Kometen und Nebelflecken, von gewordenen und werdenden Welten, wenn sich nicht zuletzt ein glücklicher Mensch unbewußt seines Daseins erfreut?" (Winkelmann und sein Jahrhundert.) Damit ist ein Auftakt zu einer Weltbetrachtung gegeben, mit welcher der Würde des Menschen volle Genugtuung geschehen ist. Des Menschen als eines Wesens, dem innerhalb der Schöpfung einzigartige Bedeutung zukommt. Uns ist seit mehr als einem Jahrhundert durch ein ganzes Heer von philosophierenden und wissenschaftlich sich gebärdenden Liliputanern das frohe Bewußtsein von Ziel und Bewußtsein des Menschen als edelsten Geschöpfes der Natur so zum Schwinden gebracht, wir sind von diesen schwätzenden Gernegroßen so daran gewöhnt worden uns nur als Staub unter Stäubchen, als Nichtse und Abernichtse zu empfinden, daß den Verantwortungsbewußten, zarter Besaiteten unter uns darüber die Schwungkraft der Seele fast zu erlahmen drohte. In seiner krassen Form war das Dogma von der Bedeutungslosigkeit des Menschen im Weltenraum im wesentlichen schon überwunden. Da trat es in Oswald Spenglers neuestem Buch „Der Mensch und die Technik" mit einem mal wieder hervor. „An und für sich ist es belanglos, welches Schicksal unter den Scharen ewiger Sterne dieser kleine Planet hat, der irgendwo im unendlichen Raum seine Bahnen zieht; noch belangloser, was auf seiner Oberfläche für ein paar kurze Augenblicke sich bewegt. Man mache sich nur kein Idealbild vom Menschen. Ideale sind Feigheiten, Optimismus ist Feigheit. Der Mensch ist ein Raubtier. Die Skepsis, die letzte philosophische Haltung, die diesem Zeitalter noch möglich, die seiner w ü r d i g ist, gestattet kein Vorbeireden mehr." In diese Nachtansicht des Lebens, vorgetragen von Oswald Spengler, der seine Weltanschauung von Goethe her zu beziehen behauptet, strahlt wie eine helle Leuchte das eben gehörte Wort des echten Goethe herein. Mit dieser Weltansicht ist der unendliche Wert der Menschenseele sichergestellt. Ein ganzer Kosmos von Sonnen, Sternen und Welten ist dem Schöpfer nicht zuviel an Aufwand, der seinen lieben Menschenkindern die Schwere des Dasein erleichtern will im Aufblick zum bestirnten Himmel über sich. Ein Glücksgefühl ohne gleichen muß die Brust des Menschen durch-

ziehen, der sich dieser Frohbotschaft ganz und gar hinzugeben vermag. „Er hat Euch die Gestirne gesetzt als Leiter zu Land und See, damit Ihr Euch daran ergötzt stets blickend in die Höh".

Und noch einen anderen Gedanken möchte ich dem eben geäußerten alsbald anfügen, der sich auf das praktische Verhalten des Menschen der Ueberwelt gegenüber bezieht.

Von jeher lag es in des Menschen Neigung, in jene fernen Welten, die sich über uns dehnen, und ihr geheimnisvolles Dunkel mit dem Verstand einzudringen. Auch heute noch spukt der Versuch, die Welträtsel lösen zu wollen, unausgesetzt hin und wieder und zwar nicht nur in wissenschaftlichen und philosophischen Systemen. Auch die Frömmigkeit, die sich wenigstens dafür hält, beschäftigt sich nur allzuviel mit solchen Versuchen. Ist doch ihr „Gottesglaube" den meisten nicht viel anderes als ein Mittel, die großen Probleme des Daseins zu erklären, und sie scheitern nur zu häufig, wenn der Versuch nicht gelingen will. Auch hier vermag ein Wort des großen Weisen die Richtung anzugeben, die allein das Heil verheißt: „Der Mensch ist nicht geboren, die Probleme der Welt zu lösen, wohl aber zu suchen, wo das Problem angeht und sich sodann innerhalb der Grenzen des Begreiflichen zu halten". Religion ist also nicht dazu da, die Welträtsel zu ergründen; vielmehr soll sie dem Menschen die Kraft verleihen, das Unerklärliche als solches mit Würde und bewußter Selbstbeschränkung hinzunehmen. Es handelt sich hier um eine grundsätzliche Erkenntnis, zu welcher ein gewisser Mut gehört; das soll nicht bestritten werden. Aber wenn dieser Entschluß zur Selbstbescheidung einmal gefaßt ist und energisch beibehalten wird, dann machen sich die wohltätigen Folgen in Kürze bemerkbar.

Also nicht Lösung der Welträtsel ist die Aufgabe; nicht Reflexion führt zum gottgewollten Ziel. Ein anderes Gebot ist uns gegeben, in dem wir unsere Bestimmung erreichen sollen. Goethe hat es einmal in dem Gedicht „Vermächtnis altpersischen Glaubens" in voller Klarheit ausgesprochen: „Schwerer Dienste tägliche Bewahrung, sonst bedarf es keiner Offenbarung". Darauf kommt es an: auf ein Tun, nicht auf ein Reflektieren. Daß die Lasten und Pflichten, die großen und kleinen, bis herunter zu den hausbackenen, die jeder Tag mit sich bringt, mit fester Entschlossenheit aufgenommen und nach Kräften bewältigt werden: das ist der Sinn. „Was jeder Tag will? sollst du fragen. Was jeder Tag will, wird er sagen." — Damit löst sich zugleich auch die Frage nach unserem zweiten Vaterland. Die Frage nach der Unsterblichkeit, dem Fortleben nach dem Tode oder wie man sie auch aussprechen mag, an der sich heute so viele wund arbeiten. In die sie mit okkulten Kräften, mit „supralunarischen" Aufschwüngen, wie Goethe einmal sagt, einzudringen suchen. Nicht theoretische Spekulation, sondern allein praktische Tätigkeit, „schwerer Dienste tägliche Bewahrung" verleiht auch in diesem Fall die innere Gewißheit und Erfahrung, an der sich der Mensch genügen lassen kann, um

der Zukunft hoffnungsvoll entgegenzugehen. „Die Beschäftigung mit Unsterblichkeitsideen ist für vornehme Stände und besonders für Frauenzimmer, die nichts zu tun haben. Ein tüchtiger Mensch aber, der schon hier etwas Ordentliches zu sein gedenkt und der daher täglich zu streben, zu kämpfen und zu wirken hat, läßt die künftige Welt auf sich beruhen und ist tätig und nützlich in dieser" (Eckermann). Nicht als ob mit diesen Worten der Gedanke des Lebens n a c h diesem Leben irgend wie in Frage gestellt würde. Darüber mag ein anderes Wort beruhigen, ebenfalls von Eckermann berichtet, aus dem Jahre 1824 (also 8 Jahre vor Goethes Tod): „Mich läßt der Gedanke an den Tod in völliger Ruhe, denn ich habe die feste Ueberzeugung, daß unser Geist ein Wesen ist ganz unzerstörbarer Natur, es ist ein Fortwirkendes von Ewigkeit zu Ewigkeit; es ist der Sonne ähnlich, die bloß unseren irdischen Augen unterzugehen scheint, die aber eigentlich nie untergeht, sondern unaufhörlich fortleuchtet."

Damit verlassen wir die Ueberwelt und wenden uns der Umwelt und den Wahrheiten zu, die unser Oraculum in dieser Frage verkündet. Wir räumen also entschlossen die Stratosphäre, in der wir uns bisher bewegt haben, stellen den Hebel um und nähern uns in raschem Gleitflug der Erde, mit der wir es vorläufig noch zu tun haben, insonderheit unserem engeren Vaterlande. Was wir hier fürs erste und aufs sehnsüchtigste wünschen, ist ein Wahrwort, ein Trost- und Kraftwort des Sehers in Bezug auf Deutschlands Zukunft. Gibt es ein solches? Gewißlich. Und es wiegt um so mehr als es aus der Zeit des tiefsten Tiefstandes Deutschlands, aus dem November 1813 stammt. Es ist entnommen einem Gespräch Goethes mit Professor Luden und lautet: „Mich tröstet der Gedanke: das deutsche Volk verspricht eine Zukunft, hat eine Zukunft. D a s S c h i c k s a l d e r D e u t s c h e n i s t n o c h n i c h t e r f ü l l t. Hätten sie keine andere Aufgabe zu erfüllen gehabt als das römische Reich zu zerbrechen und eine neue Welt zu schaffen und zu ordnen, sie würden längst zugrunde gegangen sein; da sie aber fortbestanden sind, und in solcher Kraft und Tüchtigkeit, so müssen sie nach meinem Glauben noch eine große Zukunft haben."

„Das Schicksal der Deutschen ist noch nicht erfüllt": hier liegt der Schwerpunkt. Auch heute noch ist diese Betrachtungsweise die allein aussichtsvolle. Nur wer schicksalhaft zu denken imstande ist, wird den Glauben an Deutschlands Zukunft in sich aufrecht erhalten können. Schicksalhaftes Denken aber ist nichts anderes als: g l a u b e n aus allertiefstem Herzensgrund. Glauben an die Bestimmung unseres Vaterlandes, die noch nicht erfüllt ist, sondern erst in der Zukunft sich erfüllen wird. Solche schicksalhafte Denkungsweise allein befreit von Alltagsmeinungen, von den schwindsüchtigen Hoffnungsansätzen, die sich ergeben, wenn man die verschiedenen kümmerlichen Reformen und Besserungsvorschläge der Gegenwart in Betracht zieht. Wer sich hierauf stützen wollte, wäre ein schwankendes Rohr, das vom Winde hin und her

bewegt wird. „Das Schicksal Deutschlands ist noch nicht erfüllt": diese Idee allein vermag Glauben zu wecken.

Freilich, daß das Schicksal der Deutschen seine Erfüllung findet, ist nicht ein Geschehnis, das sich von selbst macht. Wille und Schicksal müssen hier in einander greifen. Die Nation muß w o l l e n, was er, der Allmächtige sich vorgenommen und was er haben will, damit es endlich zu seinem Zweck und Ziele komme. Dazu tut not, daß die Nation in sich selbst hineinsehe, was an göttlichen Kräften und Möglichkeiten in sie gelegt ist; daß sie aus ihrem eigenen Wesen und Sein heraus die Gestaltung ihrer Persönlichkeit vornehme. Und auch in diesem Fall hat der Seher die geistige Richtung angegeben, in der wir zu blicken haben. „Gut ist für eine Nation nur, was aus ihrem eigenen Kern und ihrem eigenen allgemeinen Bedürfnis hervorgegangen, ohne Nachäffung einer anderen. Denn was dem einen Volk auf einer gewissen Altersstufe eine wohltätige Nahrung sein kann, erweist sich vielleicht für einen anderen als Gift. Alle Versuche, irgend eine ausländische Neuerung einzuführen, wozu das Bedürfnis nicht im tiefen Kern der eigenen Nation wurzelt, sind daher töricht und alle beabsichtigten Revolutionen solcher Art ohne Erfolg; denn sie sind ohne Gott, der sich von solchen Pfuschereien zurückhält" (Eckermann).

Durch die Umtriebe der „Freiheitsapostel", der Rottengeister, die Freiheit und Gleichheit auf ihre Fahne geschrieben haben, wird die Erfüllung der Bestimmung der Nation verhindert, statt gewährleistet. Goethe hatte reichlich Gelegenheit sich davon zu überzeugen. „Man hat geraubt, zerstört: das ist der Geist der Zeit." „Freiheit und Gleichheit können nur im Taumel des Wahnsinns genossen werden." Hier wird nur „die Menge der Menge Tyrann". Auch die so viel gepriesenen, in unserer Zeit wieder üppig wuchernden Humanitätsideale vermögen dem Unheil nicht zu steuern. Wir werden dadurch nur am Narrenseil geführt. „Die Welt wird ein großes Hospital und einer des andern humaner Krankenwärter werden" (Brief an Charlotte von Stein). Es gilt einzusehen, daß wir in apokalyptischen Zeiten leben (schon Goethe hat den Beginn dieser Periode prophetisch vorausgesehen). Das Tier aus dem Abgrund ist heraufgestiegen und droht, den Weltkreis sich untertan zu machen. Allein der große Aufruhr, der die ganze gesittete Welt dem Untergang zu überliefern droht, wird am Ende schmählich in sich zusammenbrechen:

„Doch was dem Abgrund kühn entstiegen, kann durch ein ehernes Geschick
Den halben Weltkreis übersiegen: zum Abgrund muß es doch zurück."
(Des Epimendides Erwachen).

An diesem Kampf gegen das Ungeheuer kann und soll jeder teilnehmen. Wie dies praktisch zu bewerkstelligen sei, dafür hat Goethe in dem Stück „Die Aufgeregten", das zur Zeit der französischen Revolution entstand, die beste Anleitung gegeben.

In diesem Stück kommt eine Gräfin vor, die eben aus Paris zurückgekehrt ist und sich ihr Urteil über das am Volk begangene Verbrechen gebildet hat. Sie hat sich überzeugt, daß das Volk wohl zu drücken, aber nicht zu unterdrücken ist und daß die revolutionären Zustände der unteren Klassen eine Folge der Ungerechtigkeit und der Unterlassungssünden der Großen sind. Aus diesen Erkenntnissen zieht sie für ihr ferneres Leben die praktischen Konsequenzen. „Jede Handlung, die mir unbillig erscheint, will ich künftig streng vermeiden, auch werde ich über solche Handlungen anderer in der Gesellschaft und bei Hofe meine Meinung laut sagen. Zu keiner Ungerechtigkeit will ich mehr schweigen" (Eckermann). In dem Verhalten der Gräfin ist die richtige Maxime für jeden einzelnen gegeben. Was sie tut, kann jeder von uns tun und wäre es ihm auch nur möglich, auf den kleinsten Kreis seiner Umgebung dadurch Einfluß zu gewinnen. „Das Gute muß kämpfen": vergessen wir doch das nicht! Der Kampf kann in sachlichster, taktvollster Weise geführt werden, aber er muß sein! Kein anderer als der vornehme Aristokrat Goethe ist es, der uns in dieser Gewißheit bestärkt.

Auf die vordringlichsten Fragen uns beschränkend wenden wir uns von der Umwelt zum Schluß der Innenwelt und damit dem Einzelich zu, in der Erwartung, auch hier ein oder das andere Wahrwort des großen Weisen zu vernehmen. Und abermals winkt unserer Erwartung die Erfüllung.

Das erste Wort, das ich hier herausheben möchte, trägt nicht die Form allgemeiner Spruchweisheit. Es ist eine Maxime, die Goethe für sich ganz persönlich geprägt hat. Aber die allgemeine Idee ist ihr ohne weiteres zu entnehmen. In „Wilhelm Meisters Lehrjahre" schreibt er: „Mich selbst, wie ich da bin, auszubilden, das war dunkel von Jugend auf mein Wunsch und meine Absicht." Diese Worte habe zur Voraussetzung die Annahme, dem Menschenleben liege eine bestimmte Idee zu Grunde und dieser seiner Idee auf die Spur zu kommen und sie so rein und klar als möglich im Tun und Sein zum Ausdruck zu bringen sei die vorzügliche Aufgabe des Menschen. Damit ist ein Gesichtspunkt gegeben, der gerade in der heutigen chaotischen Zeit gar manchem von unberechenbarem Wert und Segen werden könnte. Ist es vorerst nicht möglich, in die Umwelt hineinzuwirken und in ihr Ordnung, Gestalt zu schaffen, so beginne man mit dem eigenen Inneren. Hier ist die Möglichkeit zu fruchtbringendem Tun ohne weiteres gegeben, indem der Schöpfungsplan des eigenen Ich erkannt und zu lebensvoller Darstellung gebracht wird. Von da aus ergibt sich dann von selbst die Rückwirkung auf die Umwelt in dem Maße, als die Ausbildung des eigenen Selbst vorwärts schreitet. Wichtig ist nur, daß man das alles nicht bloß als schöne Worte hinnimmt, an denen man sich berauscht, daß man vielmehr der Erkenntnis die Tat folgen lasse. „Mich selbst, ganz wie ich da bin, auszubilden war dunkel von Jugend auf mein Wunsch und meine Absicht." Das ist eine Idee, von der man sich leiten lassen kann, mit welchen Kräften immer man aus-

gestattet sei. Wem viel gegeben ist, von dem wird viel gefordert; wem wenig gegeben ist, wenig. Beklage sich aber keiner, daß ihm alle Voraussetzungen dazu fehlen.

Auch wenn die Schwierigkeiten, die Bedingtheiten seiner Natur noch so groß sind: es gibt einen Weg in die Freiheit, der unter allen Umständen offen steht, wenn wir ihn nur mit Entschlossenheit beschreiten wollen. „Betrachten wir uns in jeder Lage des Lebens, so finden wir, daß wir äußerlich bedingt sind vom ersten Atemzug bis zum letzten; daß uns aber jedoch die höchste Freiheit übrig geblieben ist, uns innerhalb unserer selbst dergestalt auszubilden, daß wir uns mit der sittlichen Weltordnung in Einklang setzen und, was auch für Hindernisse sich hervortun, dadurch mit uns selbst zum Frieden gelangen können" (an Graf Brühl). Das sind doch Worte, die auf der Höhe der Worte des Neuen Testamentes stehen. Ja, ich betrachte das geradezu als einen besonderen Vorzug der Lebensweisheit eines Goethe, eines Schiller, eines Kant, daß wir in ihr die Hauptwahrheiten des Evangeliums in einer Weise uns nahe gebracht erhalten, in der Geistliches und Weltliches auf das Glücklichste mit einander verwoben sind. Die direkte Verbindung mit dem Evangelium ist uns durch die komplizierte und zivilisierte Art des modernen Denkens leider sehr erschwert. Durch unsere großen Propheten, vor allem durch Goethe ist uns die Brücke hinüber gebaut. Und wir können gar nichts besseres tun, als uns dieser Brücke recht häufig zu bedienen, um den Zugang zu jener Welt der Freiheit zu finden.

Und endlich ein letztes Wort des Weisen zu der Frage der Innenwelt; noch straffer die Idee gefaßt: wie überhaupt eine Innenwelt und ein Innenleben zustande kommt. „Nicht genug kann man sich ans Würdige und Ehrwürdige anklammern" (an Zauper). Damit ist dem Geschlecht der Kämpfenden und Ringenden von heute die entscheidende Richtung gegeben. Sich anklammern ans Würdige und Ehrwürdige, wo immer es uns entgegen tritt und wäre es mit der Kraft der Verzweiflung. Es gibt heute auch für den Tapfersten Stunden, wo seine Tapferkeit in Wirklichkeit nichts anderes ist, als die Kunst, sein Zittern zu verbergen. Und es gibt heute auch für den im Glauben fest Gegründeten Augenblicke, wo er angesichts des Aufruhrs der Hölle die Besinnung verliert und sich mit dem Aufgebot der letzten Kraft nur noch verzweifelt ans Ideal anklammern kann. Das macht ihm keine Schande. Jetzt ist Sturmangriff. Helf, was helfen mag. Vorwärts über Gräber und Leichen! Nur den Blick nicht von der Höhe verwandt! „Nur dem Würdigen, dem Großen bleibe mutig zugewandt." Es kommt die Stunde, wo dieser blinde, fanatische Glaube seine Rechtfertigung finden wird; wenn die Höhe gewonnen ist und zum Sammeln geblasen wird.

Ich schließe mit einem Wort Goethes an Zelter: „Der Körper muß, der Geist will und wer seinem Wollen die notwendigste Bahn vorgeschrieben sieht, der braucht sich nicht viel zu besinnen."

Die Geheimnisse der Götter.

Von Fürstin Mary Karadja.

Aus dem Englischen übertragen von Paula Hüni.

Zur Erläuterung.

Nur auszugsweise werden hier einige Betrachtungen aus einer größeren Arbeit mitgeteilt, welche die Mythen der Völker als Wiederspiegelungen geheimer Urgedanken, wie sie die Mysterien bewahrten, in vergleichender Übersicht vor Augen führen will. Es sind also Deutungen; aber wir müssen uns dessen bewußt bleiben, daß auch diese nicht weiter als bis zu einer gewissen überlieferten „Bedeutung" vordringen können. Der Mythos wird zur Mystik, welche wohl „Urgedanken" ahnen läßt, jedoch das wahre zu Grunde liegende „Ding an sich" nicht zur Erkenntnis des menschlichen Verstandes zu bringen vermag. Das liegt im Metaphysischen verborgen, wirkt aber gestaltend im gemeinsamen Ahnen der Völker verwandter Bilder ihrer dichterischen Phantasie. Es ist ein symbolisches Spiel, welches zu beobachten stäts fesselnde Teilnahme wecken wird. Mystizismus dagegen ist nun einmal nicht jedermanns Sache und wird immer auf „eingeweihte" Kreise beschränkt bleiben: der Weg in seine Tiefen ist vor allem denen erspart, welche in der glücklichen Lage sind, jene Urgedanken in einer höheren als der Verstandessprache, in den idealen Bildern der großen Kunst verkörpert erblicken, ja sogar hörbar in sich aufnehmen zu dürfen! Dabei zeigen sich dann wieder verwandte Züge, als wenn man es noch mit alten Mythen zu tun hätte, denen nachzuspüren besonderen Reiz hat. — In den folgenden Betrachtungen bleibt man meistenteils auf dem Gebiete der griechischen Sage und der hebräischen Anklänge, die wir nicht ohne weiteres als „inspirierte" Zeugnisse einer „Heiligen Schrift" auffassen, wenn auch die neutestamentliche „Offenbarung" mitherangezogen wird, die den Namen des Johannes trägt. Auch hierin haben eben noch die Spiegelungen der Urgedanken gewirkt, deren kein Volksgeist von einiger Höhe und Beweglichkeit sich erwehren konnte, über die Schranken der Rasse hinweg. Die besondere Gestaltung freilich, wie jede künstlerische Betätigung, wird die rassische Herkunft nicht verleugnen. Griechen, Germanen, Ägypter und Semiten stellen die selben Typen in ihre eigene Welt hinein und lassen sie ihre Sprache reden. Die Urgedanken zeigen sich als Urbilder in völkischer Formung. —

Es wird erlaubt sein am Schlusse in kurzen Anmerkungen auf gewisse Übereinstimmungen hinzuweisen, welche zugleich die Aufnahme solcher Betrachtungen bei uns nicht allzu fremdartig erscheinen lassen.

H. v. W.

Einleitung.

In unseren Tagen begegnet das vergleichende Religionsstudium einer stäts wachsenden Beachtung.

Unermüdlich forschen wir nach ewigen Wahrheiten und nehmen sie durstig auf, wo wir sie finden. Wir fangen an, zu begreifen, daß wir nicht nur in unserer eigenen „Heiligen Schrift", sondern auch in den heiligen Schriften anderer Völker nach göttlicher Offenbarung suchen müssen.

Die Veden, die Zend-Avesta und das ägyptische Totenbuch enthalten geistige Schätze von seltenem Wert, ebenso aber auch die isländische „Edda", und nicht zuletzt die heiligen Legenden des alten Griechentums.

Die meisten betrachten die griechischen Mythen nur als reizvolle Märchen, bar aller tieferen Bedeutung, und vernehmen voller Staunen, daß die schimmernden Schalen Perlen von überirdischer Schönheit bergen.

Wenn wir die unschätzbaren Kunstgegenstände in Rom und Florenz sehen, wo eine Schar von Göttern und Göttinnen heiter auf uns herabschaut, vergessen wir allzuleicht, daß diese herrlichen Typen männlicher und weiblicher Schönheit einst Gegenstand der öffentlichen Verehrung waren.

In unserem Gedankenleben stehen Apollon und Artemis samt all den anderen glänzenden Bewohnern des Olymp weit mehr mit dem Museum in Verbindung als mit dem Tempel. Und doch gehörten sie ursprünglich zum Tempel. Gebete von einer Inbrunst, wie sie in späteren Jahrhunderten dem Gekreuzigten und der Madonna dargebracht wurden, stiegen empor zu diesen herrlichen Gestaltungen; Weihrauch brannte auf ihren Altären und Prozessionen wurden zu ihren Ehren gehalten, so feierlich und ehrerbietig, als irgend eine römisch-katholische Handlung.

Nachdem die Götter und Göttinnen des Altertums von der triumphierenden Christenheit aus ihren zertrümmerten Tempeln vertrieben worden waren, blieben sie viele Jahrhunderte tief im Schoß der Erde verborgen, doch zu Ende des Mittelalters brachen sie uns aus ihrer dunkeln Gefangenschaft hervor zu einer herrlichen „Renaissance". Noch einmal enthüllte sich die Schönheit der staunenden Welt in einem olympischen Lächeln.

Durch die Entdeckung all der unvergleichlichen Kunstwerke, die heute den Stolz unserer Museen bilden, ward die Kenntnis hellenischer Mythologie zur absoluten Notwendigkeit der Bildung. So sind wir alle mit den sonnigen Mythen des alten Griechentums wohl bekannt; aber nur Wenige unter uns haben es erfaßt, daß in diesen lieblichen Sagen zugleich verhüllte Lehren enthalten sein könnten.

Und doch ist dies der Fall.

Sabatier, der berühmte französische Theologe, sagt: „Einen Mythos schaffen heißt, eine hinter einer scheinbaren Wirklichkeit verborgene erhabene Wahrheit sichtbar machen."

Einen Mythos können wir wohl als eine dramatische Darstellung geistiger Wahrheiten bezeichnen.

Es gibt wenige Studiengebiete, die unsere Teilnahme so zu fesseln vermögen, wie diejenigen, die sich auf den Ursprung heidnischer Glaubensformen beziehen.

Große Dichter kleideten als „Eingeweihte" geheimes Wissen in die Form glänzender Fabeln, wie sie vom Volke leicht erfaßt und behalten werden konnten, und nur jene Geister, die für weitere Offenbarungen der Wahrheit reif geworden waren, wurden zur Anteilnahme an der uralten Weisheit zugelassen. So entstanden die „größeren und die kleineren Mysterienkulte", die zuletzt in schimpfliche Orgien ausarteten; doch waren sie ursprünglich zu dem

Zwecke eingesetzt worden, die esoterischen Lehren Jener zu vermitteln, deren geistige Begabung sie befähigte, übersinnliche Probleme zu lösen.

Dieses System ist von den großen Religionsstiftern zu allen Zeiten unverändert beibehalten worden. Keiner von ihnen hat je seine „Perlen vor die Säue geworfen". Auch Jesus Christus sprach in Gleichnissen. Derjenige Christ, der fest davon überzeugt ist, daß Simson und Bileam, Hiob und Jonas nur historische Persönlichkeiten waren, hat keineswegs das Recht, die unwissenden „Heiden" zu belächeln, die mit immer gleicher Einfalt des Gemüts an die buchstäbliche Wahrheit all der aufregenden Abenteuer glaubten, die in Bezug auf ihre Götter und Göttinnen erzählt werden.

Eine der Ursachen, weshalb Christen geringschätzig auf die sogenannten Heiden herabzusehen pflegen, liegt in der irrtümlichen Annahme, daß der Glaube an eine Mehrzahl von Göttern sich nicht mit dem Glauben an eine allerhöchste Wesenheit vereinen lasse.

Das ist ein großer Irrtum. Polytheismus steht, sobald er von den rohen Begriffen befreit ist, die dem ursprünglichen Glauben fremd sind, durchaus nicht im Gegensatz zu einem rein monotheistischen Glauben.

Der Begriff der weißen Farbe scheidet keineswegs den Begriff des Farbenprismas aus. Der Erstere schließt den Letzteren ein!

Indem wir das Dasein einer Menge von kleineren Göttern oder zweite, dritte und weitere „Emanationen" der Gottheit annehmen, lästern wir die höchste Wesenheit oder die zentrale Einheit nicht, die alle ihre zahllosen Kundgebungen weit überstrahlt. Die Annahme verschiedener Götter, strahlender und vollkommener Wesen auf einer höheren als der menschlichen Ebene, verstößt daher in keiner Weise gegen das philosophische Denken.

Es liegt keinerlei Notwendigkeit vor, den Monotheismus in scharfen Gegensatz zum Polytheismus zu stellen. Der Glaube an Gott schließt in keiner Weise den Glauben an die Götter aus. Es braucht kein Gegensatz zwischen der höchsten Gottheit und ihren Kundgebungen zu bestehen. Vielfachheit ist nur eine zeitliche Erscheinung einer zu Grunde liegenden und ewigen Einheit.

Das große All vermag sich nur durch Taten einer fortgesetzten Selbsteinschränkung kundzutun.

Der ewig unsichtbaren Wurzel entwächst der große Stamm des Lebensbaumes (der ewige Logos), aus dem die Aeste und Zweige hervorsprießen, ein jeder an seinem Platze, in vollkommener Symmetrie und Anmut.

An einem gutgewachsenen Baum kommen die Blätter niemals unmittelbar aus dem Stamme, noch weniger aus der Wurzel. Aeste und Zweige bilden die unerläßliche Verbindung.

Das hebräische Wort „Elohim" wie auch der Name „Adonai" bedeutet Gott in einer Mehrheitsform.

Zahlreiche Bibelstellen beweisen, daß die Annahme verschiedener Götter dem hebräischen Volke keineswegs unbekannt war.

Eine der bemerkenswertesten Stellen ist der bekannte Text (Gen. 1,26): „Lasset uns Menschen machen"; sie beweist, daß eine Beratung zwischen den schöpferischen Elohim stattfand, ehe sie an die Erschaffung des Menschen gingen.

Im 82. Psalm heißt es 1—6: „Gott stehet in der Gemeinde Gottes und richtet unter den Göttern," und Johannes erzählt, daß Christus selbst die Stelle zitiert: „Ich habe gesagt, ihr seid Götter."

Auch die Weisen Israels, die weit davon entfernt waren, das Dasein übermenschlicher Wesen zu leugnen, besaßen eine sehr verwickelte „Angelologie" und gaben den großen Planetengeistern verschiedene Namen. Uriel und Salatiel waren die Engelsherrscher der Planeten Jupiter und Mars.

Das hebräische Wort „Cochab" (Stern) umfaßte alle Himmelskörper, Konstellationen und Planeten mit Ausnahme von Sonne und Mond. Die heiligen Bücher weisen deutlich darauf hin, daß die Himmelskörper beseelte Wesen sind. „Lobet ihn Sonne und Mond, lobet ihn leuchtende Sterne" (Psalm 148,3). In der Apostelgeschichte spricht der heilige Stephanus vom Gotte Remphan, dem Herrscher des Planeten Saturn. In Hiob 38,7 werden die Engel „Sterne" genannt.

Eduard von Hartmann lehrt, daß die Himmelskörper als Individuen betrachtet werden müssen, weil sie lebendig sind — d. h. ihre Form bewahren durch einen fortwährenden Stoffwechsel.

Und dennoch wird der Gedanke, daß die leuchtenden Körper am Himmelszelt bewußte Einheiten seien, die meisten Christen überraschen.

Er eröffnet unerwartete Ausblicke.

* * *

Das Verständnis der inneren Bedeutung der griechischen Mythen erlosch allmählich. Das Licht, das in den verlassenen Heiligtümern nur noch schwach flackerte, erstarb. Die griechische Kultur ward gänzlich unterspült und sank in die Vergessenheit.

Der englische Eingeweihte in „die große Initiation", der geniale Bacon, offenbarte der Welt einige dieser längst vergessenen Wahrheiten von Neuem. In seiner „Weisheit der Antiken" lüftete er einen Zipfel des Schleiers. Seinem Beispiele folgend, beabsichtige ich, die tiefstinnere Bedeutung einiger klassischer Sagen, die durch die Zeiten unverstanden geblieben sind, zu enthüllen.

M. Karadja.

1. Die Argonauten.

Der Bericht vom kriegerischen Auszug der Argonauten reicht bis in das graue Altertum zurück.

Newton sah darin eine geschichtliche Begebenheit, die er 43 Jahre nach dem Tode des Königs Salomo, 30 Jahre vor dem trojanischen Krieg und 937 Jahre vor Christi Geburt annimmt.

Andere Gelehrte betrachten den Zug der Argonauten nur als eine mehr oder weniger phantastische Sage, so z. B. Bryant in seinem „System der Mythologie".

Für den Gnostiker jedoch, dem der innere Sinn der heidnischen Mythen vertraut ist, liegt die Grundwahrheit, die unter dieser uralten Tradition verborgen ist, klar zutage.

In wenigen Worten folgt hier der Bericht vom Auszug der Argonauten, wie er uns durch die Jahrhunderte überliefert worden ist.

„Eine Anzahl berühmter Männer, „Söhne Gottes" geheißen, beschloß, eine gefahrvolle Fahrt in ein fernes Land zu unternehmen. Zu diesem Zwecke schifften sie sich auf einem Fahrzeuge namens „Argo" ein, das nach den Anweisungen der Göttin Athena erbaut worden war.

Dieses Schiff hatte einen Mast, der aus einer heiligen Eiche gemacht worden war, die sprechen und Orakel hervorbringen konnte.

Der Führer des Schiffes hieß Jason. Das Ziel der Reise war Kolchis. Hier befand sich das goldene Vließ, das die Argonauten erobern wollten.

Dieses Vließ ward von einem Stier mit kupfernen Füßen bewacht und von einem Drachen, der nie schlief. Die Eroberung des goldenen Vließes war nur möglich, wenn es dem Helden gelang, den Drachen zu töten."

Folgendes ist die esoterische Deutung der Sage:

Das Erlangen ewigen Lebens, d. h. die Befreiung von einander folgenden Inkarnationen, ist von jeher als Reise in ein fernes Land dargestellt worden. In den verschiedenen Religionen finden wir mehr oder weniger entsprechende Beispiele dafür. Eine Parallele zur Erzählung vom Auszug der Argonauten bietet der Bericht vom Auszug der Juden aus Aegypten dar, ihre Wanderungen in der Wüste und ihre endliche Ankunft im verheißenen Lande.

Die Juden hofften, das gelobte Land dank der „Bundeslade" oder heiligen „Arche" zu erreichen, die immer in ihrer Mitte verblieb. Die Entdeckungen der Aegyptologen beweisen hinlänglich, daß diese Idee ägyptischen Ursprungs war. Die heilige Bundeslade der Israeliten war eine genaue Wiederholung der ägyptischen „Arche" — die Ausmaße waren die gleichen. In beiden Fällen soll die Gottheit zwischen den beiden Cherubim (Stiergestalten) über dem „Sitz der Gnade" gethront haben.

Es wird ausdrücklich betont, daß Mose, „in der Weisheit der Aegypter wohlerfahren" gewesen sei (Apostelgeschichte VII, 22).

Der Name des griechischen Schiffes war „Argo", das bedeutet „Arche" oder „Lade".

Nach der Legende ist Mose als Kindlein durch einen im Schilf verborgenen Korb (eine Arche) gerettet worden, und ebenso verdankte Noah seine Rettung einer Arche.

Ueberall begegnen wir unter einer Mannigfaltigkeit von Formen immer wieder der gleichen Idee, daß ein heiliges Schiff den Glaubenden beherbergte und schützte. Die nautischen Ausdrücke tauchen im „Schiff" der Kirche und der „Barke" St. Peters von Neuem auf.

Die „Sonnenbarke des Ra" trägt einen Mast in Form eines Kreuzes. Der Mast bildet einen wichtigen Teil des Schiffes. Am Maste befestigt man das Segel, welches das Schiff vorwärts treibt. Der Mast, das Segel und das Steuer bilden eine Dreiheit, die für die Fahrt der Reisenden durchaus unerläßlich ist. Philosophisch ausgedrückt: Geist ist der Mast, Seele = Liebe das Segel (die treibende Kraft) und Wille das lenkende Steuer, welches das Schiff an sein ihm vorbestimmtes Ziel führt. Bei vielen Völkern und namentlich bei den keltischen Druiden war die Eiche ein Symbol der Gottheit. Der Mast ward aus der „heiligen" Eiche gezimmert.

Menschlicher Geist ist ein der göttlichen Weisheit entstammender Funke. Jene, „die Ohren haben, zu hören", nehmen die Stimme Gottes wahr, die ihnen aus den Tiefen ihres Innern zuraunt und lassen sich von ihrem Gewissen leiten. —

Der Schiffsherr der „Argo" trug den Namen „Jason". Dieser Name entspricht im Griechischen dem Namen „Jesus" oder „Jehosua" und bedeutet „der Heiler", der „Heiland".

Das „goldene Vließ" ist die verklärte Körperhülle, in welcher einst Christen und Heiden gleichermaßen gekleidet zu sein hoffen.

Es ist interessant, zu sehen, daß der hl. Augustin und verschiedene andere der frühen Krichenväter, sehr klare Begriffe von diesem Gegenstande hatten. Die betrachteten die gegenwärtige Dichtigkeit unserer Körper als die Folge des Sündenfalls.

Diese Auffassung ist keineswegs befremdend. Die letzten wissenschaftlichen Entdeckungen haben bewiesen, daß Stoff nur eine Verdichtung des Aethers ist, d. h. der ursprünglichen Substanz. Wenn leuchtende Körper in der Urzeit in physische Körper verwandelt wurden, ist es augenscheinlich, daß sie die Fähigkeit in sich haben müssen, wieder leuchtend zu werden. Es war dieses Phänomen, das sich bei der Verklärung Jesu Christi vollzog.

Der Stier mit den kupfernen Füßen, von dem berichtet wird, daß er das goldene Vließ bewache, ist das Zeichen „Taurus" des Tierkreises. Dieses Zeichen entspricht der Kali-Juga-Periode, während welcher die Seele am tiefsten im Stoffe begraben ist. Diese Periode nähert sich gegenwärtig ihrem Ende.

Es ist dem Menschen unmöglich, in den Besitz des goldenen Vließes zu gelangen, wenn er nicht zuvor den Drachen getötet hat. „Der Drache" wird

in der Offenbarung Johannes (Kap. VII, 3) erwähnt. Dieses Symbol des Uebels ist von allgemeiner Bedeutung. Wir haben den Drachen der Unwissenheit zu vernichten, die Hydra des Egoismus tötlich zu verwunden und all das giftige Schlangengezücht auszurotten, das sie gezeugt haben.

Die Argonauten hatten wahrlich eine herrliche Aufgabe: Sollte dieser tiefsinnige Mythos seine Entstehung nicht einer „Inspiration" zu verdanken haben?

Die Kreuzfahrer brachten aus dem Osten esoterische Traditionen mit. Sie stifteten mancherlei Ritterschaftsorden, deren Namen noch heute ihren Ursprung verraten.

Aber allmählich nahm das Licht ab. Die Großen dieser Erde, die noch in unseren Tagen dem „Orden des goldenen Vließes" angehören, wissen nichts von der mystischen Bedeutung dieses herrlichen Symbols.

2. Der Mino-Taurus.

Nach diesem Mythos war Pasiphae Tochter und Gemahlin eines Königs, verliebte sich in einen Stier, ward ihrem Gatten untreu und gebar einen entsetzlichen Bastard, halb Mensch (Minos), halb Tier (Taurus). Diesem ward der Name Mino-Taurus gegeben.[1])

Der beschimpfte Gemahl ließ einen wunderbaren Bau mit tausend sich windenden Gängen, „das Labyrinth" genannt, errichten, und der Bastard wurde in seinen Tiefen eingeschlossen. Jährlich forderte der Unhold einen Tribut von sieben edlen Jünglingen und sieben edlen Jungfrauen, die alle von dem erbarmungslosen Ungetüm verschlungen wurden. Endlich aber drang Theseus in das Labyrinth, erschlug den Mino-Taurus, und es gelang ihm mit Hilfe eines Leit-Fadens, eines Geschenkes der Ariadne, den Weg hinaus aus dem Labyrinth zu finden.

Königin Pasiphae ist gleich Psyche und allen übrigen griechischen Heldinnen eine Verkörperung der „Anima Mundi". Die S e e l e ist die Tochter des großen Königs der Himmel. In der Schrift wird sie „die Tochter Zions" genannt, und auch als die Gemahlin eines Königs, dem sie untreu wurde, geschildert. Der Prophet Jesaias nennt das treulose Israel eine Buhlerin.

Die Seele wendet sich von ihrem wahren Gemahl, dem reinen Geiste, ab und kehrt den lüsternen Blick der Materie zu.

Der Stier, in den sich Pasiphae verliebt, ist das Tierkreiszeichen „Taurus", das dem niedrigsten Punkt des Rades der Zeit entspricht: d. h. der Kali-Yuga-Periode.

Die Frucht der Verbindung der Tochter des Himmelskönigs mit den tiefsten Ebenen des Lebens, ist der Mino-Taurus. In seiner halbmensch-

[1]) Die Verfasserin deutet Mino — aus „minus" als den „kleinen Stier". „Minos" scheint mir = Manus. H. v. W.

lichen, halbtierischen Wesenheit ist nichts Göttliches. Der Bastard ist der „alte Adam", der getötet werden muß. Das verstrickende Labyrinth mit all seinen gewundenen Irrgängen gleicht der verwirrenden Aufeinanderfolge von Wiedergeburten, die durchlaufen werden müssen, ehe Theseus, „der Sohn Gottes", das höhere Ego, das Ungetüm zu erschlagen vermag, das in den tiefsten Tiefen unserer Natur verborgen lauert.

Es ist möglich, daß der jährliche Tribut der vom Mino-Taurus verschlungenen Jünglinge und Jungfrauen den periodischen Abstieg von Geistern höherer Ebenen auf unsere Erde versinnbildlichen soll, die sich aus eigenem freiem Willen opfern, um die Entwicklung unseres Planeten zu beschleunigen. In früheren Zeiten wurden Individualitäten von hohem geistigem Range stäts „Söhne Gottes" genannt. In Gen. VI, 2 heißt es, daß „die Söhne Gottes die Töchter der Menschen sahen und gewahrten, daß sie schön waren und etliche unter ihnen zu Weibern nahmen."

Hier finden wir also Geister höherer Sphären, die zur Erde niedergestiegen waren, um zu helfen und zu retten. Dennoch aber unterlagen sie der Versuchung und verließen ihr Banner des Lichts.

Die Sendung der Söhne Gottes ist es, einer gefallenen Welt die Wesenheit Gottes, das heißt, r e i n e L i e b e zu offenbaren. Sie verlieren jedoch die Fähigkeit, ihre Aufgabe zu vollbringen, wenn sie sich durch die unlauteren irdischen Freuden versuchen lassen und den wurmstichigen Apfel der sinnlichen Liebe kosten.

Theseus wird, wie so viele andere Heroen des Altertums, als ein „Sohn Gottes" dargestellt. Ursprünglich besagten die Worte „Sohn des Jupiter" oder „Sohn des Zeus" einfach, daß gewisse hochentwickelte Individualitäten nicht zu dieser Welt gehörten. Sie waren nicht Abkömmlinge des untergeordneten Planetengeistes, den Christus mit dem Worte: „Der Fürst dieser Welt" kennzeichnet. Sie stammten von einem Planeten, der bereits einen viel höheren Grad der Entwicklung erreicht hatte. Die Planeten wurden in früheren Zeiten Θεοι (Theoi) = die Götter genannt. Alle heidnischen Götter und Halbgötter waren buchstäblich „Söhne Gottes".

Theseus, der Sohn des Zeus, war ein Gott des Planeten Jupiter, dessen Achse aufrecht steht und nicht geneigt ist, wie die Erdachse und aus diesem Grunde unserem Planeten in jeder Beziehung überlegen ist.

Diesem Sohne Gottes gelang es, den Stier Mino-Taurus zu überwältigen, denn er ließ sich vom Faden der Ariadne leiten. Wenn die Söhne Gottes einen Kampf mit dem Tier aufnehmen, werden sie immer von der „Tochter eines Königs" unterstützt. Die sieben Jünglinge werden während ihrer irdischen Pilgerschaft von den sieben Jungfrauen begleitet.

Dieser Faden stellt die treue Liebe unserer Mit-Seele dar, die uns von einem Leben zum andern folgt, selbst wenn wir sie nicht immer wahrnehmen im Dunkel des irdischen Daseins.

Dem unsichtbaren, heiligen Faden ist es zu verdanken, daß es dem höheren Ego doch endlich gelingt, triumphierend aus seinem dunkeln Gefängnis hervorzubrechen. Doch ohne die Hilfe Ariadnes würde es Theseus nicht möglich sein, sich aus dem Labyrinth hinauszufinden.

Ariadne ist „das Ewig-Weibliche", das reine Ideal, das im Gemüt des Jünglings schlummert. Es ist sein stärkster Schutzengel in der Stunde der Versuchung, die Gehilfin, die ihm gegeben ward.[2])

Der Hilfe unserer Mit-Seele haben wir es zu verdanken, wenn der Sohn Gottes endlich das Tier in uns überwindet.

3. Pandora.

Nach Hesied war Pandora eine Jungfrau von wunderbarer Schönheit, von den Händen der Götter zum Ebenbilde der Unsterblichen geformt.

In Anbetracht der geistigen Schätze, die über sie ausgeschüttet worden waren, ehe sie zur Erde herabgesandt wurde, um dem Manne „eine Gehilfin" zu werden, erhielt sie den Namen „Pandora", das heißt „Gabe der Götter". So wurde auch Eva dem Adam als eine Gehilfin gegeben. Die Sendung der Pandora ist derjenigen Evas gleich.

Aber ach! Der Erfolg ihrer Sendung entsprach in keiner Weise den frohen Erwartungen.

Die Sage erzählt, Pandora habe vom Himmel eine Büchse mit zur Erde gebracht, in der alles nur erdenkliche Uebel eingeschlossen war. Durch Mangel an Einsicht öffnete sie unvorsichtiger Weise den Deckel; Alter, Sorge, Krankheit und Tod flogen heraus und verbreiteten sich über die ganze Erde. Voller Entsetzen schloß Pandora den Deckel schnell wieder zu — und so verblieb die Hoffnung, als unser größter Schatz, in der Büchse verschlossen.

Ebenso blieb auch der kummervollen Eva nach dem Falle die Hoffnung auf den verheißenen Samen.

Hoffnung ist das Erbteil beider, der Eva und der Pandora.

Der ursprüngliche Mythos erscheint gefälscht: Es ist von selbst verständlich, daß das Uebel nicht vom Himmel herabkommen kann, sondern auf Erden seinen Ursprung hat.

Das griechische Wort „megalon pythos", das als „Büchse" übersetzt worden ist, bedeutet in Wirklichkeit einen groben, schweren irdenen Krug. Der Krug soll einen Deckel aus Blei gehabt haben. Es ist doch schwer anzunehmen, daß die arme Pandora einen so wuchtigen Gegenstand vom Himmel herunter bringen konnte! Das Uebel hielt seinen Einzug auf diesem Erdkörper schon, bevor Eva und Pandora ihn betraten. Fossilien sind tief in der Erde gefunden worden; sie beweisen unwiderleglich, daß der Tod schon Tausende von Jahren vor dem Erscheinen der menschlichen Rasse existierte.

[2]) Eine solche „Gehilfin" ist die fürbittende Elisabeth für „Tannhäuser". Der Venusberg ist sein „Labyrinth". H. v. W.

Aber durch ein Vergehen der „Gehilfin" kamen Kummer und Tod über die Einwohner des „Gartens". Dieser mystische Name wurde von den alten Eingeweihten dem Reiche der Psyche verliehen, dem Gebiet, indem die Seele des Menschen sich der bewußten Vereinigung mit der Gottheit erfreut. Der Mensch wurde aus diesem Paradiese geistiger Herrlichkeit vertrieben, und fortan gähnte eine tiefe Kluft zwischen dem höheren und dem niederen Bewußtsein.

Der schwere irdene Krug wurde von den Händen des großen planetarischen Geistes gefertigt, den die Schrift „den Töpfer" nennt. Das 13. Kapitel des Jeremia enthält eine ganze Menge von Erklärungen über den „Töpfer" oder Demi-Urgos.

Die 30 Silberlinge, die für das teure Blut Jesu bezahlt worden sind, wurden dazu benützt, den „Töpferacker" zu kaufen (Matt. 27,10). Es ist bemerkenswert, daß der „Töpfer" den Eingeweihten über die ganze Welt hin wohlbekannt war. Er begegnet uns nicht nur in Palästina, sondern auch in Aegypten, Indien und Griechenland. Der ägyptische Gott „Knephu" wurde an einer Töpferscheibe sitzend und menschliche Gestalten formend dargestellt. Vom griechischen Prometheus heißt es gleichfalls, er habe den ersten Mann und das erste Weib aus Lehm gestaltet.

Der schwere irdene Krug der Pandora entspricht dem im 5. Kapitel des Sacharja erwähnten „epha". Das Wort „epha" wird im neuen Testamente durch das Wort Gefäß oder Scheffel wiedergegeben. In Sacharja finden wir auch die Vorstellung eines „bleiernen Deckels". Es heißt, daß das „Böse" in einem Gefäße verschlossen und von einer beschwingten Frau weggetragen werde.

Beflügelte Frauen (d. h. Wesen himmlischen Ursprungs) helfen, das Werk der Erlösung zu vollbringen, das heißt, das Wegtragen des Scheffelmaßes, das das göttliche Licht im Innern verborgen hält, und es verhindert, in Freiheit auszustrahlen.

Pandora war eine Himmelsgabe. Sie kam nicht auf die Erde herab, um das Verderben der Menschen zu verursachen.

4. Kirke.

Kirke, die ränkevollste aller Zauberinnen, war dem Könige der Sarmaten angetraut. Sie vergiftete nicht nur ihren Gemahl, sondern auch mehre seiner Untertanen, um die Wirkungen ihrer occulten Macht zu erproben. Infolge dieser Verbrechen wurde sie aus dem Königreiche verbannt.

Späterhin versuchte sie, Glaukos, den Sohn des Minos und der Pasiphae, zu verführen. Er war der Erbauer des Schiffes „Argo" und liebte Ariadne. Glaukos wies ihre Werbungen zurück, und sie rächte sich, indem sie die Wasser vergiftete. Verschiedene andere Abenteuer, die sie hatte, endeten

alle mit Tod und Unstern ihrer Liebhaber. Sie besaß die Fähigkeit, Männer durch Berührung mit ihrem Zauberstabe in Tiere zu verwandeln.

Odysseus gelang es, ihren verhängnisvollen Reizen mit Hilfe eines geheimnisvollen Krautes zu widerstehen, das ihm Hermes gegeben hatte. Auch riet ihm der Gott, sein Schwert zu ziehen, sobald Kirke sich ihm mit ihrem Zauberstabe nahe.

Der Name „Kirke" bedeutet „Rätsel" oder „Hülle".[3])

Kirke ist ein Gegenstück zu jenem schrecklichen Wesen, das in der Offenbarung Joh. XVII als „das Weib in Scharlach", „die große Hure, die an vielen Wassern sitzet", bezeichnet wird. Auf ihrer Stirne steht ein Wort geschrieben: „Geheimnis". Dieses „Geheimnis" oder „Rätsel" vermag nur durch göttliche Gnade gelöst zu werden.

Es wird in der Offenbarung Joh. XVII,7 berichtet, daß „das Geheimnis des Weibes" Johannes durch einen Engel offenbart worden sei. Kirke ist die „Mutter der Scheußlichkeiten der Erde". Sie besitzt die unheilvolle Gabe, menschliche Seelen und Körper zu vergiften. Wir sehen ja leider Tag für Tag, wie Sinnlichkeit die Menschen in Tiere verwandelt.

Kirke und Ariadne stellen die beiden unversöhnlichen Gegnerinnen, Venus und Maria oder sinnliche und reine Liebe dar.

Der Name „Glaukos" bedeutend „schimmernd" oder „silbern". Glaukos, „er, der eine strahlende Natur besitzt", weist unweigerlich das Laster zurück und wählt die Tugend zu seiner Braut. Der strahlende Held hätte das Schiff nicht bauen können, wenn er dem Zauber der Verführerin erlegen wäre.

Kirke rächt sich, indem sie die Wasser vergiftet. Identische Berichte tauchen in der heiligen Schrift auf. Da heißt es in Off. VIII, 11, daß die Gewässer bitter geworden seien durch den Fall eines Sternes und daß viele Menschen durch dieses Wasser starben. Und der Name des Sternes war „Wermut".

Im zweiten Buch Moses XV, 23 wird gleichfalls vom Wasser in der Wildnis gesprochen, das bitter gemacht worden war — und sein Name war „Mara".

„Wermut" und „Mara" — beides heißt Bitterkeit.

Den alten Initierten war Wasser immer ein Symbol der Weiblichkeit. Die Wasser des Lebens werden immer von Neuem vergiftet, jedesmal, wenn es der Schlange gelingt, Eva irrezuführen. Eva, die „Lebensspenderin" wird dann zur „Todspenderin".

Aber es ist ein Heilmittel in der Bitternis verborgen: Leid reinigt von Sünde.

Mara, „die Unglückliche", entfaltet sich endlich zur Maria, der „Gesegneten", der Mutter des innewohnenden Christus.

---

[3]) Circus, circulus, Kreis, Umschließung, Verhüllung. H. v. W.

Die Vorstellung von einem magischen Zauberstabe begegnet uns ebenfalls häufig. Der Stab, die Rute oder das Szepter ist immer ein Machtsymbol.

In Moses Hand war der Stab ein wohltätiger Helfer, der reines Wasser aus dem trockenen Felsen hervorlockte. (4. Buch Mose, 8—11.)

Als der Stab nicht mehr in der Hand des Dieners Gottes blieb, sondern auf die Erde geworfen wurde, d. h. dem Einflusse des Planetengeistes oder des „Fürsten dieser Welt" ausgeliefert wurde, verwandelte er sich in eine Schlange. (2. Buch Mose, IV, 3.). Uebermenschliche Macht ist gut oder schlecht, je nach dem Gebrauche, der davon gemacht wird. Der magische Stab stellt sowohl aufbauende, als auch vernichtende Kräfte dar. Er ist ein gefährliches Werkzeug, das zu erlangen wir nie streben sollten, da wir wissen, daß es uns von den Göttern anvertraut wird, sobald wir fähig sind, es richtig zu gebrauchen.

In 1. Sam. XIV, 27 wird berichtet, Jonathans Augen seien erleuchtet worden, dadurch, daß er seinen Stab in Honigseim getaucht habe. Diese Erleuchtung oder dieser Zustand anormalen Wahrnehmungsvermögens war nicht unter gesetzmäßigen Bedingungen zustande gekommen und erwies sich als ein Fluch. Das „Oeffnen der Augen" oder das Erlangen übermenschlichen Wissens und übermenschlicher Macht war von jeher das Lieblingslockmittel der Schlange. (Gen. III, 5.)

„Das zweischneidige Schwert des Geistes ist das Wort Gottes" (Eph. VI, 17.).

5. Eros und Psyche.

Kaum eine der griechischen Mythen ist so allgemein bekannt, wie die wunderschöne Erzählung von Eros und Psyche.

Die Sage berichtet, Psyche sei die Tochter eines Königs gewesen. Ein Orakel tat kund, daß sie einem furchtbaren Ungeheuer angetraut werden würde, einem Drachen, der das Königreich ihres Vaters verwüste. Um diesem schrecklichen Schicksal zu entfliehen, ward sie in ihre Brautgewänder gehüllt, feierlich auf einen hohen Berggipfel geführt. Ein Wirbelwind trug sie hinweg in einen prächtigen Palast, wo sie jede Nacht von einem geheimnisvollen Liebhaber besucht wurde, der sie mit großer Zärtlichkeit umgab. Jeder Wunsch, den sie zum Ausdruck brachte, wurde ihr erfüllt; nie aber sollte ihr gestattet werden, sein Antlitz zu sehen, und er sagte ihr, daß, wenn sie jemals wage, das Verbot zu übertreten, all ihr Glück enden müsse. Doch, von einer nicht zu bezwingenden Neugierde fortgerissen, übertrat sie das Gebot und betrachtet den schlafenden Gott beim Schein des flackernden Lampenlichtes. Gänzlich verloren in den Anblick seiner wunderbaren Schönheit, schüttete sie ein wenig Oel auf seine Schulter. Er erwachte und über ihren Ungehorsam empört, floh er hinweg und verließ sie.

Aus seinem Palaste vertrieben, wanderte die arme Psyche eine lange Zeit hilflos und einsam, beständig den unbarmherzigen Verfolgungen ihrer Todfeindin Aphrodite ausgesetzt. Diese ihre mühevollen Wanderungen konnten nicht enden, bis sie den Mut erlangt hatte, zum Hades hinabzusteigen. Es wurde ihr befohlen, aus der Tiefe eines Brunnquells Wasser zu holen, und wenn ihr dies glückte, würde ihr Vergehen verziehen und sie für immer mit ihrem Gatten wiedervereint werden.

Das griechische Wort Psyche bedeutet, wie wir alle wissen, Seele.

Psyche, die Seele, ist die Tochter des großen Himmelskönigs, also himmlischen Ursprungs. Sie ist dazu verurteilt, dem Drachen des Stoffes angetraut zu werden, wenn sie nicht „auf den Berg" steigt zu dem heiligen Orte, der nur den zur Wiedergeburt berufenen Seelen zugänglich ist. Wenn die menschliche Seele den Gipfel des Verklärungsberges erreicht hat, wird sie vom heiligen Geiste, vom Himmelswinde, davongetragen. — Psyche ist mit ihrem Schöpfer vereint. — —

Während des irdischen Lebens verbirgt der göttliche Bräutigam unseren Augen seinen Glanz; wir vermögen seiner nur „in Träumen und nächtigen Visionen" gewahr zu werden, wie es vom inneren Erleben der Seher und Propheten heißt.

Psyche darf ohne besondere Erlaubnis kein Wissen über die göttliche Natur erlangen. Sie muß so lange in Geduld verharren, bis es ihr vergönnt ist, die Gottheit nicht länger „wie durch ein trübes Glas zu schauen", sondern enthüllt in all ihrer Schönheit. Psyche ist nicht würdig, mit der ewigen Liebe verbunden zu werden, es sei denn, daß sie ihrem Gemahle Gehorsam und Vertrauen schenke.

Wenn sie nicht genügend Kraft besitzt, um in Geduld zu warten, bis Eros geneigt ist, sich ihr in seiner ganzen Herrlichkeit zu offenbaren, dann entschwindet der himmlische Bräutigam . . .

Dieses Motiv begegnet uns überall.

Lohengrin verläßt Elsa, da sie ihm nicht mehr vertraut und dringend verlangt, seinen Namen zu wissen.

Verbotenes Wissen endet immer mit dem Verlust des Paradieses.

Psyche wandert trostlos umher, verfolgt von den Dienern der Aphrodite, Pothos und Himeros. Diese beiden Namen bedeuten „Sehnsucht und Reue"; sie sind die unzertrennlichen Gefährten ungezügelter Liebe.

Befreiung von allem Begehren — das ist das zu erreichende Ziel!

Psyche muß aufhören, sich die Schätze der Erde zu wünschen, Liebe, Reichtum, Macht und Ehre. Dann werden zuletzt Sehnsucht und Reue gezwungen, ihren Raub fahren zu lassen: Psyche ist befreit!

Aus eigenem freiem Willen steigt sie zum Hades hinab: die wiedergeborene Seel geht triumphierend durch alle Prüfungen der großen Initiation. (In der Offenbarung Johannes heißt es von der Seele, „die da überwindet".) Psyche erträgt die Qualen der Läuterung, die in der Schrift mit dem Ausdrucke „brennender Schmelzofen" bezeichnet werden.

Dieser Schmelzofen entspricht dem „Gemach der Feuerprobe" in der großen Pyramide, welche als Mittelpunkt der Einweihung in die Mysterien galt.

Nachdem er durch den feurigen Schmelzofen gegangen war, erreichte der Initierte den geheimnisvollen Brunnen, von welchem es hieß, daß auf seinem Grunde die Wahrheit verborgen sei. Es wird Psyche erlaubt, ihren Becher in den heiligen Brunnen zu tauchen.

Dieser Becher aber ist ein demütiges und leidvolles Herz.

Der Becher muß vollkommen leer sein, wenn er auf den Altar gestellt wird, um von Christi Händen umgeformt und in einen Kelch verwandelt zu werden, in ein reines Gefäß, das würdig ist, die heilige Essenz zu enthalten.

Aber die Aufgabe der Psyche ist noch nicht zu Ende, so lange sie nicht mit dem Schatze, den sie in den Tiefen des Hades errungen hat, zur Erde zurückgekehrt ist. Sie muß den kostbaren Trank lebendigen Wassers der unwissenden Masse bringen, die sich nach Wahrheit sehnt.

Es ist unmöglich diese Aufgabe ohne die Mithilfe des „Adlers", des Vogels Jovis zu vollbringen.

Im Buche der Offenbarung XII finden wir, daß „die Schwingen des großen Adlers dem Weibe, das mit der Sonne bekleidet ist", gegeben werden.

Der Adler repräsentiert übermenschliche Weisheit: der König des Himmels sendet seinen mystischen Adler, auf daß er die erleuchtete Seele unterstütze.

Am Ende der Evolution ist die menschliche Psyche für immer dem göttlichen Eros vereint. Es ist die mystische Hochzeit zwischen dem Erlöser und der Erlösten. —

6. Venus Anadyomene.

In dem Mythos der Aphrodite Anadyomene, der schönen Göttin der Liebe, liegt ein ganzer Schatz von Weisheit eingebettet.

Anadyomene ist ein griechisches Wort und bedeutet: „aus dem Wasser kommend". Sie wurde aber auch Aphrodite, d. h. „Schaum" genannt, denn es heißt, daß sie aus dem Schaum des Meeres geboren sei.

Das ist ein Motiv, das zu allen Zeiten großen Eindruck auf die Dichter machte. Das Lob der schaumgeborenen Göttin ist über die ganze Welt hin in unzähligen Zungen gesungen worden.

Der römische Kaiser Augustus ließ zu ihrer Ehre ein von Apelles gemaltes Bild stiften, das sie im Augenblick ihrer Geburt, dem Meere entsteigend, als „Anadyomene" darstellt.

Zu allen Zeiten war das Meer das Symbol der Weiblichkeit.

Die ägyptische Hieroglyphe für „Frau" bestand aus drei Wellen. Eine der katholischen Benennungen der heiligen Jungfrau heißt: „Maria Stella Maris" (Maria, Stern des Meeres).

In der indischen Mythologie finden wir „Lakschmi" (die jungfräuliche Witwe), die auf einer Lotosblüte oder Wasserlilie stehend der Meerestiefe entsteigt.

Der „himmlische Tau" symbolisiert, wie anzunehmen ist, die Tränen der Lakschmi.

Was ist der Schaum? Ein unsubstanzielles und sich verflüchtigendes Gebilde, das auf dem Wasser schwimmt. Der Schaum enthält allerlei Unreinigkeiten. Aphrodite = Venus, die Göttin der sinnlichen Liebe, ist nicht den reinen Tiefen des himmlischen Ozeans entstiegen. Sie ist ein Kind der Oberfläche. Sinnliche Liebe ist untief. Ihr Schicksal ist, vom Winde des Himmels unbarmherzig hinweggefegt zu werden. Solange der Ozean schaumbedeckt ist, vermag er seinem wahren Zwecke, das Licht zurückzustrahlen, nicht zu entsprechen.

Nur wenn Venus völlig verschwindet, kann Maria erstehen. Ehe die Seele wieder jungfräulich geworden ist, vermag sie die göttliche Strahlung des inneren Christus nicht zu gewahren.

Bemerkungen zum vorstehenden Beitrag.

Zur Einleitung.

Es möchte zu bemerken sein, daß wir Menschen es sind, die den Kosmos beseelen, indem wir ihn mit den Augen unserer Seele betrachten. Wenn wir so die Sterne als beseelte Wesen auffassen, so ist damit noch nicht gesagt, daß sie solche im wirklichen Sinne sind. So sehen wir auch Gott in der Natur, weil wir das Göttliche in uns tragen. Aus diesem seelischen Verhältnisse entsteht sowohl die Mythendichtung wie die Mystik. Auch diese ist schließlich eine Art Bildersprache, und das heilige „Schweigen", das in ihrem Namen sich ausdrückt, ist ein frommer Wahn. Das Wesen der Dinge bleibt immer undenkbar, wie es unschaubar ist. In dieser irdischen Not versetzen wir Gott in den Himmel und sehen in den Sternen seine Engel.

Zu den „Argonauten".

Wir denken beim goldenen Vließe unwillkürlich an den Ring des Nibelungen. In der unschuldigen Urform des Goldes, im reinen Wasserelement, ist recht wohl eine metaphysische Bedeutung zu finden, geraubt aber wirkt es Unheil und

Vernichtung, wie das Vließ der Heldensage. Wie Ring und Gral sich berühren, hat uns Wagner in den „Wibelungen" gewiesen. Der Gral, das urmythische Heilsgefäß, erinnert mehr an die „Arche", Arca, welche nicht nur Schiff (Argo), sondern auch Schaff (Skeaf), Schale, Kelch, Behälter, ja Wiege und Krippe ist, alles zur Bergung des Heiles. Wir würden uns etwa die Argonauten auch als Gralssucher denken können. Aber in der weltlichen Wendung der Sage ward der Gral zum Horte. Die modernen Argonauten oder Jasoniten suchen das Vließ des goldenen Kalbes!

Zur „Pandora".

Es ist hier nur ein Bruchstück des Aufsatzes mitgeteilt, welcher in eine Verteidigung der armen „Eva im Paradies" ausgeht, was die Leser wohl kaum vermissen werden. Dagegen ist die vorangehende Erwähnung des „Töpfers" noch einiger Beachtung wert. In meiner Schrift „Was ist Gott?" komme ich bei den alttestamentlichen Sprüchen in den Evangelien auch auf den „Töpfer" des Sacharja zu sprechen, ohne ihn mir erklären zu können. Wenn man nun aber im Bilde des Töpfers den Schöpfer sieht (vgl. Röm. 9, 21), erhält man Licht in die dunkle Sache, daß die 30 Silberlinge Blutgeld, welche Judas zurückgab, an den „Töpfer" gezahlt werden. Der „Schöpfer" ist der jüdische Gott; er nimmt Geld ein unter der Form seines Tempelschatzes. Aus dem Tempelschatz war das Geld zur Bestechung des Judas genommen; an ihn fällt es wieder zurück. Der „Töpferacker", der nach den Evangelien dafür gekauft wird, bedeutet dann nichts anderes als die Möglichkeit einer Anlage für dieses blutbefleckte „Kapital". — Wenn man es der Pandora nicht zutraut, das Gefäß der Übel vom Himmel herab gebracht zu haben, so verschiebt sich ihr Bild zu dem einer Gralsträgerin (Repanse de Joie). Der Zwiespalt zwischen der Gehilfin und der Schädigerin kehrt für unsere Phantasie wieder in der Gestalt der Kundry. Immer handelt es sich um ein mystisches Symbol der Weiblichkeit. —

Zur „Kirke".

Auch Kirke mag an Kundry erinnern: „Eine Heidin ist sie, ein Zauberweib". Aber die verführerische Seite tritt allein hervor. Odysseus ist der Widerstand leistende Held, jedoch nur durch ein zauberisches Gegenmittel, märchenhaft ausgedrückt: das Kräutlein „Rühr mich nicht an". — Der Stab als Herrschaftszeichen erscheint im Wotansspeer, den das Schwert Siegfrieds zerschlägt.

Zu „Eros und Psyche".

Man bemerkt in der Darstellung der Sage einen Bruch, wodurch der Anschein entsteht, als lägen zwei Fassungen vor: die eine gipfelnd in der Bergersteigung, der Verklärung, die andere hinüberführend in die Prüfung, welche die eigentliche Tragödie der Psyche begründet. Es ist die Prüfung der Elsa im „Lohengrin", worauf mit Recht hingewiesen wird. Wir wissen, daß Wagner selbst die Tragik seines Dramas mit dem Mythos von Zeus und Semele verbindet, wonach sie keine andere ist als wie jene von Eros und Psyche. Nur wird dabei von einer mystischen Deutung abgesehen, indem die psychologische der Künstlererfahrung — das Verhältnis des Genius zur Welt — an die Stelle trat, doch nicht etwa persönlich ausgesprochen, sondern erweitert zu dem ethischen Begriff der Sehnsucht der Menschenseele (Eros) nach der lebendigen Verwirklichung des Ideales der Einheit.

So wird hier das Mystische aus dem künstlerischen Gefühle zum Reinmenschlichen verlebendigt. Dafür ist Lohengrin das dichterische Symbol (Mythos). —

Zu „Venus Anadyomene".

Das hellenische Göttergebilde widerstrebt allzu moralischer Deutung. Als Aphrodite zur römischen Venus ward und als solche nach Germanien kam, um unsere Frau Holda zu verdrängen, da nahm sie freilich dämonische Züge an. Daß sie aber verschwindet, um der Maria zu weichen, erleben wir im „Tannhäuser". Ist es nun nicht schön, daß hier doch auch wieder „Frau Holda" aus dem Berge hervorkommt, eben dort, wo das Marienbild steht? Die „allmächt'ge Jungfrau" ist der Natur nicht fremd und feindlich: im Holdastern vereinen sich endlich Venus und Elisabeth: „Da blick' ich auf zu einem nur der Sterne" — „ach, du mein holder Abendstern!" — Man denke bei diesen weiblichen Zweiheiten nicht nur an Gretchen und Helena (eher schon an Gretchen und „Mater gloriosa"), vielmehr an „Eva im Paradies" und „Die Muse des Parnaß". Da steht auch der Wunderbaum „von Sternen hell beschienen" neben dem Lebensbaum „von Früchten reich behangen" — Holda's goldne Äpfel! Mythisch gestimmt dürfen wir in den Sternen wohl goldne Äpfel des Himmelsgartens sehen, aber damit geraten wir am Ende wieder vor die Pforte der Mystik, daher bei aller Einsicht (gnosis) — Vorsicht! —

Das Leitmotiv in der Oper.

Von Karl Wörner, Berlin.

Vorbemerkung.

Unter Leitmotiven verstehen wir diejenigen Motive, Themen, Akkorde oder ganzen Abschnitte, die als musikalische Tonsymbole verwendet werden und in ihrer ursprünglich zu Grunde gelegten oder in einer davon abgeleiteten Bedeutung in gleicher oder variierter musikalischer Gestaltung mehrfach wiederkehren. Das Leitmotiv übernimmt somit die Aufgabe einer musikalischen Charakterisierung und tritt im weiteren Verlauf immer in Verbindung oder in unmittelbarer Beziehung zu dem ihm zugeordneten Inhalt auf. Es kehrt also wieder, wenn das Charakterisierte selbst wieder auftritt oder wenn davon gesprochen wird, bei erinnerungsmäßigen Vorstellungen oder in der Form einer indirekten Verwendung. Die Symbolbedeutung des Leitmotivs kann verschieden sein. In den meisten Fällen ist es Ausdruck psychischer Inhalte. Seine Ausdrucksbedeutung scheint gesteigert, wenn es zum Symbol überirdischer Mächte gemacht wird. Oder es kann sich als Symbol ideeller dichterischer Grundkräfte der Handlung durch das ganze Werk ziehen. Auch Vorgänge der äußeren Handlung und Gegenstände werden oft leitmotivisch gesehen. Im Gegensatz zum Leitmotiv steht das Erinnerungsmotiv. Hier werden Motive und Themen in dem gleichen Werk in Verbindung mit einer einfachen Wiederholung oder Erinnerung an frühere Aussagen oder dem Wiedereintritt vergangener Situationen wiedergebracht. Das Erinnerungsmotiv ist an den Text gebunden und deutet ihn musikalisch aus, oder es hat eine dramatische Situation zu illustrieren. In einzelnen Grenzfällen erhält es auch symbolischen Ausdruck und nimmt dann leitmotivischen Charakter an. Erinnerungs- und Leitmotive können sowohl direkt wie indirekt in Anwendung gebracht werden. Im ersten Fall nehmen die Textworte oder die Handlung auf den Gegenstand, für den das Motiv aufgestellt ist, direkt Bezug, im anderen Falle wendet sich der Komponist erläuternd an den Zuhörer, um diesem durch die Wiederkehr eines früher mit einer ganz bestimmten Idee verknüpften Motivs verständlich zu machen, was der Text nicht unmittelbar ausspricht. Das Leitmotiv verliert bei der indirekten Anwendung seinen eigentlichen Charakter und wird gedanklich als Erinnerungsmotiv verwertet.

Diese hier nur auszugsweise angedeutete systematische Einteilung hat der Verfasser bei seiner Untersuchung der gesamten deutschen Opernliteratur von 1750—1850, beginnend mit dem einfachen Singspiel bis hin zu den Meisterwerken Richard Wagners, gewonnen. Die hierbei gefundenen Beispiele sind in einem Aufsatz „Beiträge zur Geschichte des Leitmotivs in der Oper" (Zeitschrift für Musikwissenschaft, Dezember 1931) systematisch geordnet und charakterisiert. Hier, wo es darauf ankommt, die historischen Verbindungslinien zu ziehen, große Zusammenhänge aufzuweisen und die Psychologie der leitmotivischen Verwendung zu beleuchten, können Einzelfälle mit Hinweis auf den genannten Aufsatz übergangen werden.

Voraussetzungen und Vorformen leitmotivischer Arbeit.

Um ein so kompliziertes musikalisches Gebilde, wie es das Leitmotiv in der Oper darstellt, überhaupt erst zu ermöglichen, mußten viele Voraussetzungen im Verlaufe längerer Entwicklungen erst geschaffen werden. Deshalb darf sich eine Geschichte des Leitmotivs in der Oper weder auf die Oper, noch auf das Leitmotiv selbst beschränken, sondern muß zunächst die Momente

berühren, durch deren Zusammenwirken das Leitmotiv erst Sinn und Bedeutung erlangen konnte. Zunächst sind die rein musikalischen Elemente zu berücksichtigen, nämlich die Frage der Wiederholung oder Variierung musikalischer Motive im engeren Sinn, und damit im weiteren Sinn das Problem der musikalischen Form. Die Technik, ein musikalisches Thema aus einem in sich abgeschlossenen Satz in einem oder mehren anderen Sätzen wiederzuverwenden und zum wesentlichen Bestandteil der musikalischen Arbeit zu machen, ist ein Grundgesetz der Musik von kategorialer Bedeutung. Es tritt uns in der Exotik entgegen. Die Verwendung der Melodiegestalten als Modelle in einem ganzen Stück ist bereits eine bewußte Gestaltung der musikalischen Arbeit, die wir seit Jahrtausenden im Orient im Gebrauch finden. In der abendländischen Musikgeschichte wird das Prinzip zuerst in der Cantus firmus-Technik der niederländischen Schulen des ausgehenden Mittelalters neu beleuchtet. Ein Thema geistlichen Ursprungs oder ein allbekanntes Volkslied wird als Motiv einer ganzen Messe zu Grunde gelegt und auf die vielfältigsten Weisen in den ganzen Satz hinein verarbeitet, sodaß es schließlich kaum wiederzuerkennen ist, aber dem Ganzen ein stark einheitliches Gesicht verleiht. Die Verwendung musikalischer Themen als formale oder geistige Bindemittel finden wir von da an häufig. Die ganze Suitenkunst beruht auf der Verknüpfungstechnik, die ihre reinste Ausprägung in der Variationssuite des 17. Jahrhunderts erhält. Ein Thema erscheint in sämtlichen Sätzen motivisch und rhythmisch variiert. Von hier aus geht diese Technik in das Variationsricercar bei Frescobaldi, in die Choralkantate usw. über. Ein ganz neuer Einsatz und ein ungeahnter Aufschwung beginnt mit der Instrumentalmusik der Mannheimer Schule, der dann von der Wiener Klassik im 18. und 19. Jahrhundert weiter fortgeführt wird. Das thematische Material bleibt nun ganz auf den einzelnen Satz beschränkt und wird immer wieder neu geschaffen, von wenigen Ausnahmen abgesehen, die später noch zu erwähnen sind. Aber gerade die Entwicklung und Durchführung der Themen im Dienst des musikalischen Ausdrucks ist nun das Entscheidende. Den Gipfelpunkt stellt Ludwig van Beethoven dar.

Dem eigentlichen Wesen des Leitmotivs kommen wir näher, wenn wir auf die Fälle unser Augenmerk lenken, bei denen die Musik in Verbindung mit einer dichterischen Vorlage charakterisierend wirken will. Auch hier sind — von der Oper abgesehen — wichtige Beispiele zu nennen, bei denen im Laufe eines größeren Formganzen Motive oder Themen zur musikalischen Zeichnung desselben Vorstellungs- und Empfindungsinhaltes dienen. In den monodischen Kompositionen des 17. Jahrhunderts ist es häufig, daß der Komponist stereotype Thematik für einzelne Personen in einem ganzen Stück durchführt. In einem oratorischen Dialog von B. Tommasi „Die Vertreibung aus dem Paradies" (Venedig 1611) er-

scheint, wenn Eva von dem Betrug der Schlange erzählt, eine Melodie, deren sich zuvor schon Adam bediente, als er sich der Verführung durch Eva ausredete (Arnold Schering, Geschichte des Oratoriums, Lpz. 1911, Anh. II). In dem Dialog „Gegrüßet seist du, Holdselige" (Denkmäler der Tonkunst, Bd. 6) setzt Matthias Weckmann stereotype Thematik für die einzelnen Personen ein. In eine ganz andere Region tiefsinniger Symbolik führt uns die Wiederholung der Choralmelodien in Kantaten und Passionen von Joh. Seb. Bach.

Eine andere wichtige Erscheinung, die schon im 17. und 18. Jahrhundert stark im Vordergrund steht, der aber erst in der Romantik die letzten und feinsten Möglichkeiten abgewonnen wurden, ist die Symbolik der Instrumentalklangfarben. Durch Gewöhnung verbindet sich in dem Bewußtsein des Hörers die Klangfarbe der Trompete mit kriegerischen oder majestätischen Vorstellungen. Durch solche Klangeindrücke können Ideen- und Gedankenverbindungen ausgelöst werden, die für den weiteren Kreis von Vorstellungen von größter Bedeutung sind. Die Verwendung der Klangsymbolik ist mit dem Leitmotiv dadurch verwandt, daß ein Vorstellungsinhalt in der Musik einen symbolischen Ausdruck erfährt und bei seinem Auftreten an verschiedenen Stellen die gleichen Ideenverbindungen auslösen kann. Klangfarben und ihr symbolischer Ausdruck gehören in der Geschichte der Musik zu den wichtigsten Mitteln der musikalischen Charakterisierung und Malerei.

Erinnerungsmotive und Leitmotive in der Oper des 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts.

Und nun zu den Erinnerungsmotiven und Leitmotiven in der Oper selbst. Claudio Monteverdi hat das Verdienst, in seinem „Orfeo" (Mantua 1607) selbständige Orchestersätze, Instrumentalritornelle, in die Oper eingeführt zu haben. Hierdurch schuf er ein dramatisches Kunstmittel erster Ordnung, das Orchester diente nun dazu, seelische Stimmungen der Personen musikalisch nachzuzeichnen. Monteverdi läßt einige seiner Instrumentalritornelle im Verlauf der Oper an verschiedenen Stellen wiederkehren, um so die angeschlagene Grundstimmung festzuhalten und ihr immer wieder neuen Ausdruck zu verleihen. Damit wurde Monteverdi zum Schöpfer einer ganz eigenen Form des musikalischen Leitmotivs, wie sie nie wieder aufgetreten ist. Die Ritornelle stehen der Form nach festgefügt da und sind von den Monodien scharf getrennt. Eine Verschmelzung der beiden Prinzipien ist noch nicht angestrebt. Deshalb haben die Ritornelle auch stark architektonische Bedeutung. Auch die Klangsymbolik spielt hier schon eine ganz bedeutende Rolle. Eine Sinfonia erklingt in den Cornetti und Posaunen zum ersten Mal, als Orfeo in die Unterwelt eingedrungen ist; als er aber den Charon

durch seinen Gesang eingeschläfert hat, wird sie leise von Streichinstrumenten ausgeführt. Wir hören sie noch ein drittes Mal gleichsam als Erinnerung, nachdem Orfeo ohne seine geliebte Euridike wieder zur Oberwelt emporgestiegen ist. In seiner „Incoronazione di Poppea" (Venedig 1642) läßt Monteverdi eine der Personen, die Drusilla, im Laufe der 11. Szene des II. Aktes ihre Worte aus der 10. Szene „Felice cor mio", die ihre Empfindungen kennzeichnen und bei dem Textdichter nicht stehen, mehrfach wiederholen (H. Kretzschmar, Monteverdis Incoronazione, V.f.M. 1894). Das psychologisch erfaßte Leitmotiv des „Orfeo" ist hier zum textgebundenen wiederholenden Erinnerungsmotiv mit starkem Gefühlseinschlag abgeschwächt.

Monteverdis „Orfeo" ist eine geniale Tat. Und sie hat wie alle Schöpfungen großen Ausmaßes keinen ebenbürtigen Nachfolger gefunden. Auch die leitmotivischen Ideen wurden nicht weiter aufgenommen. In der späteren Florentiner Choroper tritt das Prinzip hervor, durch die Wiederholung wichtiger Chöre einzelne Teile großer Szenen oder Akte in einen engeren Zusammenhang zu bringen. Der Schwerpunkt wird nun zu gunsten des Erinnerungsmotivs verschoben. Die Chorwiederholungen haben vorwiegend den Charakter wiederholender Erinnerungsmotive. Beispiele dieser Art sind nun im weiteren Verlauf der Geschichte der Oper häufig. Wiederholende Erinnerungsmotive finden wir zu allen Zeiten. Ihre Anwendung ist psychologisch begründet und erklärt sich aus dem Bedürfnis des menschlichen Auffassungsvermögens, Gleiches oder erinnerungsmäßig Aufeinanderbezogenes zu vereinheitlichen. Im Anschluß an die venezianischen Vorbilder läßt Alessandro Scarlatti in seiner „Amazzona guerriera" einen kriegerischen Instrumentalsatz mehrfach erinnerungsmotivisch wiederauftauchen (Ernst Bücken, Der heroische Stil in der Oper. Lpz. 1924). Von hier aus wirken die Anregungen auf Händel und Hasse fort (Bücken). Auch die Vertreter der neapolitanischen Opernschule kennen die erinnerungsmotivische Verwendungsmöglichkeit und machen häufig davon Gebrauch. So hat Hermann Abert bei Nicola Piccini und Nicolo Jomelli Erinnerungsmotive nachgewiesen.[1]) Nun sind uns auch die Beispiele aus Mozarts „Figaros Hochzeit" und „Cosi fan tutte" verständlich.

Die große Litteratur, die uns aus dieser Zeit erhalten blieb, ist in ihrer Gesamtheit schwer zugänglich und deshalb noch nicht systematisch bearbeitet. Deshalb können wir uns für diese Epoche nur auf Einzeldarstellungen anderer Forscher stützen. So berichtet uns Hugo Leichtentritt[2]) von verschiedenen Erinnerungsmotiven in den Opern von Reinhard Keiser, die

[1]) H. Abert, W. A. Mozart I, S. 250; derf., Nicolo Jomelli als Opernkomponist, Halle a. S. 1908, S. 316, 344.

[2]) Hugo Leichtentritt, Reinhard Keiser in seinen Opern, Bln. 1901, S. 20, 30, 33.

in Verbindung mit Textwiederholungen auftreten. Besonders bemerkenswert sind die Opern „Janus" (1698), „Nebucadnezar" (1704), „Masaniello furioso" (1705). Ähnliche Beispiele kennt auch Georg Philipp Telemann.[3])

Parallel hierzu läuft eine Entwicklung, die für die musikalische Formgestaltung und für die leitmotivische Verwendung von höchster Bedeutung ist: Die Übernahme einzelner Motive oder Themen aus einer Arie in das nachfolgende oder vorhergehende begleitete Rezitativ. Die Anwendung bedeutet den ersten Vorstoß gegen die streng formale Trennung von Arie oder geschlossener Nummer und Rezitativ. Die strenge Scheidung wird mehr und mehr aufgehoben, und die Arie schließlich in die „Szene" erweitert. Vereinzelte Ansätze zu dieser Entwicklung tauchen schon in der neapolitanischen Oper auf. Bei Alessandro Stradello ragen nachklingende arioso Phrasen in das Rezitativ hinein, wenn es mit einem vorhergehenden geschlossenen Satz gedanklich verknüpft ist (z. B. „Trespolo" I, 11. und II, 5).[4]) Bei Piccini werden Motive in ganzen Szenen verwendet („Demetrio" II, 9, „Artarserse" III, 7 und namentlich im „Alessandro" II, 12).[5]) In Jomellis „Fetonte" (I 7) ist das gleiche Prinzip durchgeführt.[6]) Auch Mozart kennt es, z. B. im „Idomeneo", II, 2—3 II, 5. In der Oper „Janus" von Reinhard Keiser werden im Rezitativ Phrasen aus der vorhergehenden Arie wiederholt.[7])

Das Leitmotiv in den Opern der französischen Gluck-Schule und seine theoretische Begründung.

Eine selbständige Entwicklung des Erinnerungsmotivs und Leitmotivs vollzieht sich in der Geschichte der französischen Oper.[8]) Schon Lully verfolgt das nun schon mehrfach besprochene Prinzip, und schließt in den großen Kampfszenen durch motivische Verknüpfung mehre Szenen zu einer höheren Einheit zusammen („Alceste II, 3 und 4; „Persée" IV, 4, 5; „Thesée" I, 1—5). Während hier noch die formale Aufgabe der Motivwiederholungen ausschlaggebend ist, verwendet Lully gleichzeitig naturalistische Drohmotive leitmotivisch. So enthält der „Persée" (III, 1—4) ein Leitmotiv der Medusa. Auch bei Rameau finden wir die Tendenz, zwei Szenen motivisch zu-

[3]) Curt Ottzenn, Telemann als Opernkomponist, Bln. 1902, S. 17. Bücken, S. 116.

[4]) Heinz Heß, Die Opern A. Stradellas, Lpz. 1906. Beihefte der Publikationen der IMG., S. 44.

[5]) Abert, Mozart I, S. 250.

[6]) Abert, Mozart I, S. 863.

[7]) Leichtentritt, a. a. O. S. 20.

[8]) Vergl. Ernst Bücken, a. a. O. S. 16 ff., 64, 79—90. Die Darstellung der französischen Theoretiker schließt sich an Hugo Goldschmidt, Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts, Zürich und Leipzig 1915, S. 24 ff., 347 ff., 247, an.

sammenzuschließen („Les Indes galantes", V 1; „Dardanus", I 3, vers. de 1744; ebenda IV, 4 und 5). Diese Formmotive haben gleichzeitig auch symbolische Bedeutung.

Das Erinnerungsmotiv als vornehmlich architektonisches Mittel für den formalen Zusammenschluß, wie es die französische Oper in Lully und Rameau kennt, findet in der französischen Musikästhetik des 18. Jahrhunderts zuerst bei De la Cépède in „La Poetique de la Musique" (Paris 1785) seine theoretische Begründung. De La Cépède fordert als erstes die künstlerische Einheit des Ganzen: „Toutes les parties musicales d'une tragédie lyrique, doivent former une ensemble, et être liées par leur manière-d'être, c'est à dire, par le caractère qu'elles présentent, par les couleurs qu'elles offrent, par la texture particulière qu'on peut y remarquer, en ne les considérant point encore comme diversifiées par leur nature, en ne les regardant point comme des choeurs, comme des duo, etc." (I, S. 136). „Le musicien pourra aisément jeter, sur les divers tableaux qu'il présentera, cette nuance tirée des événements les plus remarquables" (I, S. 153). Zwei Mittel nennt De La Cépède, durch welche die Einheit hergestellt werden kann, nämlich die Wiederholung wichtiger Motive zur Erinnerung an frühere Vorgänge und somit als Verstärkung der Stimmung des Augenblicks und die dem Orchester anvertrauten Übergänge (liaison musicale) zur Verbindung der Unterteile. Das Erinnerungsmotiv hat somit in erster Linie formale Bedeutung.

Die Gedanken von De La Cépède werden aufgegriffen und weitergeführt von Jean Francois Lesueur im „Exposé d'une Musique une, imitative et particulière à chaque solemnité" (Paris 1787). Auch er fordert das Gesetz der Einheit als erstes. „La musique imitative sera une. Chaque morceau qui sera inspiré par un motif différent, aura cependant un rapport direct avec l'idée première, l'idée totale, qui sera comme le type de tout l'ouvrage." Die Verwendung des Erinnerungsmotivs hat bei ihm neben der architektonischen Aufgabe auch eine malende, schildernde. Es sollen zurückliegende Vorgänge der Dichtung in der Erinnerung wieder wach gerufen werden. Das Erinnerungsmotiv wirkt also gedanklich, nicht musikalisch-gefühlsmäßig. Lesueur hat sein System selbst in seinen Kirchenkompositionen in die Tat umgesetzt. In seinen Opern führt er mit Vorliebe kurze und prägnante Themen durch ganze Szenen durch.

Zur gleichen Zeit gibt Grétry in seinem „Richard Coeur de Lion" (1785) dem Erinnerungsmotiv einen ganz anderen, neuen Charakter. Es hat hier den Sinn eines Leitmotivs als Symbol der Leitidee der ganzen Handlung. Der Gedanke, ein musikalisches Gebilde zum Haupterreger und Hauptträger der Handlung zu machen, tritt hier zum ersten Mal in der Geschichte der Oper auf. Auch in anderen Opern von Grétry finden sich verschiedene erinnerungsmotivartige Verwendungen (Heinz Wichmann, Grétry und das musikalische Theater in Frankreich, Berliner Diss. 1929,

S. 72, 96, 111, 114). Grétry selbst gibt in seinen „Mémoires ou Essais sur la Musique" (Paris 1789) mehre erläuternde Aufschlüsse über sein Vorgehen. Er führt zunächst (I, S. 443 ff.) die verschiedenen Stellen an, an denen er die Romanze des Blondel wiederkehren ließ, und fährt dann fort: „Il était aisé de fatiguer les spectateurs en répétant si souvent le même air: mais il faut remarquer que la première fois, il est joué sans accompagnement; la seconde avec variation; la troisième avec accompagnement; la quatrième et cinquième, avec des paroles; la sixième joué seulement avec variation à doubles cordes pour indiquer qu'il veut faire beaucoup de bruit. La septième il chante sans accompagnement la moitié du refrain seulement. La huitième, dans le morceau d'ensemble, ‚Oui Chevaliers', il chante son air sur une mesure différente. N'est-ce pas comme il disait, sa voix a pénétré mon âme, en chantant l'air qu'il fit pour vous? La neuvième fois enfin dans le dernier choeur, où cet air est chanté en trio. Sans doute il fallait présenter cet air sous autant de formes différentes pour oser le répéter si souvent: cependent, je n'ai pas entendu dire qu'il fût trop répété; parce que le public a senti que cet air était le pivot sur lequel tournait toute la pièce." Zwei weitere Bemerkungen, die für die fernere Entwicklung von Interesse sind, treten im Zusammenhang mit „Richard Löwenherz" und der Oper „Matrocco" (1777) auf. „L'air, Si l'univers entier m'oublie, etc., qui précède la romance, a montré une chose neuve. Les trompettes et timbales voilées ont sembler rapeller avec douleur la gloire du héros" (I, S. 446), und „Le spectacle se terminait par se marche conforme à la pièce, et dont je retranche une partie des accompagnements. Un musicien homme d'esprit trouva plaisant qu'une autre marche du même opéra fut exécutée dans le mode majeur, lorsque les guerriers croyaient voler à la victoire; et qu'ensuite étant vaincus, ils s'en retournassent tristement sur la même marche exécutée dans la mode mineur." (S. 348.) Neben diese „direkte" Verbindung von Wort und Tonausdruck stellt Grètry eine zweite „indirekte", die eine Phase der Handlung selbst nicht schildert, sondern deren Folgeerscheinung symbolisch andeutet. Statt einer musikalisch-naturgetreuen Kampfschilderung kann man durch entsprechende Fanfaren den Hinweis auf den späteren Ausgang des Kampfes geben (III, 192). Zweierlei geht hieraus hervor, einmal, daß Grêtry über das Erinnerungsmotiv als formbildendes Mittel seiner Vorgänger weit hinaus geht, und zum andern, welche große Bedeutung die Musik als symbolischer Ausdruck im Vorstellungsvermögen der Hörer hier schon erreicht hat.

Die Geschichte des Leitmotivs in der französischen Oper zwischen 1780 und 1825 ist gekennzeichnet durch die Namen Grétry, Lesueur, Méhul, Cherubini, Catel und Berton, die Bücken unter der Gruppe der Pariser Conservatoire-Professoren zusammengefaßt hat. Ihr erster Grundsatz war eine gründliche Reform der Oper. Als Frucht dieser Bestrebungen dürfen wir Méhuls „Ariodant" (1799) ansehen. Méhul stellt

den „Cri de fureur" Othons als Rachemotiv auf und führt ihn leitmotivisch in der ganzen Oper durch. Das Leitmotiv ist unmittelbarer Ausdruck eines psychischen Inhalts und wird der Situation nach abgewandelt. Méhul war sich über seine Neuerung sicher gedanklich im klaren, denn in einer Vorrede zu der Partitur spricht er die Notwendigkeit aus, daß ein Komponist seine Kompositionsregeln, die er befolgt hat, auch theoretisch jeweilig darlegt. Aus „Bescheidenheit" wolle er nicht den Anfang machen. Méhul hat in seinem späteren Schaffen das Prinzip leitmotivischer Arbeit nicht weiter verfolgt.

In dieser Epoche entsteht auch der „Wasserträger" von Luigi Cherubini, in dem ein Leitmotiv als Leitidee der Handlung wie in Grétrys „Richard Löwenherz" zur Anwendung gelangt. In den übrigen Opern von Cherubini kommen verschiedene Erinnerungsmotive vor (Hohenemser, Luigi Cherubini, Lpz. 1913), zur Geschichte des Leitmotivs hat er keinen weiteren Beitrag geliefert. Méhuls Ideen werden in der Folgezeit von Catel („Les Bayadères", 1808) und von Berton („Virginie ou Les Décemvirs", 1823) weitergeführt, erweitert und vertieft. Auch der Formbedeutung des Leitmotivs fällt eine neue Aufgabe zu.

Die Grundgedanken der Conservatoire-Professoren sind in der Aesthetik bei Castil-Blaze, „De L'opéra en France" (Paris 1820) zusammenfassend behandelt. Auch die erinnerungsmotivischen und leitmotivischen Prinzipien bei Grétry, Méhul und Cherubini erfahren hier eine tiefgehende ästhetische Begründung. Die Musik in der Oper kann nach Castil-Blaze durch ihre Sprache die Gefühle und Gedanken der Personen zum Ausdruck bringen, die durch dramatische Umstände zum Stillschweigen gezwungen sind. Dieses Kunstmittel ermöglicht feine Anspielungen. „Un refrain caracterisé, un motif fort d'expression et déjà présenté en première ligne, reparait tout à coup après plusieurs scènes, et rend à l'imagination la phrase, le vers, le mot qui suivit le train musical." (I, S. 107.) Durch sinnvollen Wiedereintritt einer Melodie ist es möglich, auf den Verlauf der Handlung hinzuweisen und an die Gründe zu erinnern, durch welche die Handlung motiviert wird. „Ce melange d'actions et des souvenirs ajoute beaucoup à l'intérêt du drame, et n'est pas un des moindres avantages de l'opéra" (S. 109). Von Castil-Blaze gingen die leitmotivischen Ideen auf Berlioz über. Der Ausdruck „idée fixe" findet sich auch schon bei ihm.

Wichtige Einblicke in das Wesen leitmotivischer Arbeit der französischen Gluckschule können wir auch der Schrift von Pierre Montan Berton „De la musique mécanique et de la musique philosophique" (1826) entnehmen. Von Haydn, seinem Vorbild, hat Berton die motivische Durchführungstechnik übernommen. Den Ausgang bildet auch bei ihm das Gesetz der dramatischen Einheit. Haydns Kompositionsstil charakterisiert er folgendermaßen: „Avec quel art il sait établir un motif, le présenter sur toutes

les faces, l'abandonner un moment et le faire reparaître ensuite avec nouveau charme."

Halten wir also fest: Das Leitmotiv, wie es in der Pariser Gluckschule angewendet und in der Aesthetik begründet wurde, ist in erster Linie ein rein musikalisches Mittel, das zur geschlossenen musikalischen Formbildung wesentlich beitragen soll. Die Themen sind zwar in ihrer Ausdrucksbedeutung an dichterische Vorstellungen geknüpft, allein die Verarbeitung vollzieht sich vorwiegend auf rein musikalischer Grundlage. Das letzte Ziel der Conservatoire-Professoren ist immer die vollendete, geschlossene musikalische Formgestaltung geblieben. Das beweisen die Äußerungen Bertons, die Übernahme der sinfonischen Durchführungsarbeit in die Oper und die einheitlichen musikalischen Formen der einzelnen Abschnitte. Wir werden sehen, daß die Entwicklung des Leitmotivs in der deutschen Oper von einer ganz anderen Seite her einsetzt, und hier andere bestimmende Triebkräfte am Werk sind.

Die französische Oper hat zum Leitmotiv in der weiteren Geschichte der Oper keinen Beitrag von historischer Bedeutung mehr geliefert. Einige bemerkenswerte Erinnerungsmotive in den Opern der 30er und 40er Jahre des 19. Jahrhunderts erwähnt J. van Santen-Kolff.[9]) In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts werden die Anregungen, die in Deutschland von Richard Wagner ausgingen, aufgenommen und verwertet.

Eine vermittelnde Zwischenstellung in der Geschichte des Leitmotivs im 18. Jahrhundert nimmt Johann Gottlieb Naumann[10]) ein. Er bemüht sich in seinem Opernschaffen um eine Synthese der französischen heroischen Oper und dem Stil der Meisterwerke der opera seria. In seinen Spätwerken treten Stilelemente auf, die deutlich in das Reich der deutschen romantischen Oper hinüberweisen. Die Idee des musikalischen Leitmotivs führt er streng systematisch durch. Den Höhepunkt seiner Technik und seines Schaffens erreicht er in seiner Oper „Gustaf Wasa" (Stockholm 1786). Sie enthält zahlreiche Erinnerungsmotive und Leitmotive, die auch der Situation nach abgewandelt werden. Von hier aus haben Anregungen auf die dänische Oper fortgewirkt. Motivische Zusammenhänge zwischen Arie und Accompagnato sind in seinen Opern häufig. Naumann war zu Beginn des 19. Jahrhunderts außerhalb Dresdens rasch vergessen, doch ist mit Sicherheit anzunehmen, daß C. M. von Weber bei seiner Dresdener Tätigkeit noch Eindrücke aus Naumanns Werken empfangen hat.

Die deutsche romantische Oper.

Die deutsche Oper nimmt mit den Singspielen von Johann Georg Standfuß und Johann Adam Hiller einen neuen Aufschwung. Machen

[9]) J. van Santen Kolff, Geschichtliches und Aesthetisches über das Erinnerungsmotiv, Bayreuther Blätter 1885 und 1886.

[10]) Richard Engländer, J. G. Naumann als Opernkomponist, Lpz. 1922.

sich auch anfänglich fremdländische Einflüsse geltend, so wird doch hier der erste Grund zur selbständigen Weiterarbeit gelegt. Die frühen Singspiele sind vielfach Übertragungen französischer Vorbilder ins Deutsche. Der musikalischen Form nach bestehen sie aus einer größeren Zahl kleinerer Nummern, die in den einfachsten geschlossenen Formen angelegt sind. Rezitative treten nicht auf, sondern werden durch den geschlossenen Dialog ersetzt. Das frühere Singspiel kennt, abgesehen von den Wiederholungen ganzer Nummern, Erinnerungs- oder Leitmotive nicht. Ihre Anwendung würde den engen Rahmen der einzelnen Nummer sprengen. Aus diesem Grunde finden sie in diesen einfachen Singspielen, bei denen die Musik nur eine mehr untergeordnete Rolle spielt, noch keine Verwendung.

Die Entwicklung des Singspiels wird jedoch wesentlich gefördert, als im Laufe der 80er Jahre des 18. Jahrhunderts märchenhafte, zaubermäßige Vorstellungen in die Textdichtung eindringen. Diese Anregungen führen über die zahlreichen Zauberspiele geradewegs zur romantischen Oper. So werden den Komponisten größere musikalische Entfaltungsmöglichkeiten gegeben. Von der italienischen und französischen Oper wird allmählich die größere Form der Arie und das begleitende Rezitativ übernommen. Die beiden Formen beginnen, sich gegenseitig zu durchdringen; die Arie wird in ihrem Ablauf durch Rezitative unterbrochen oder eingerahmt. Das Orchester nimmt durch selbständige motivische Arbeit und eindringliche Charakteristik der Personen einen lebhafteren Anteil an dem Ablauf des Ganzen. Mit der Sprengung der einfachen stereotypen Formen finden auch erinnerungsmotivische Wendungen in die Oper Eingang. Auf dieser Grundlage sind einige einfache Erinnerungsmotive in Opern von K. D. Stegmann, J. R. Zumsteeg und A. Schweitzer entstanden.

Es würde zu weit führen und geradezu eine gewaltsame, dem Material aufgezwungene Konstruktion erfordern, würde man hier, wo es sich um die allgemeinen, von je her schon in der Oper dagewesenen Erinnerungsmotive handelt, von einer Entwicklung oder gegenseitigen Abhängigkeit der Komponisten sprechen. Das Wesen des Erinnerungsmotivs ist so unmittelbar mit der Kunstform der Oper, besonders mit den Ausprägungen, die im 18. und 19. Jahrhundert ausgebildet wurden, verknüpft, daß sein Auftreten eine gar nicht ungewöhnliche Erscheinung in der Zeit darstellt. Deshalb ist es auch keineswegs verwunderlich, wenn von anderen Forschern in den Opern von Franz Seydelmann,[11]) Guiseppi Sarti,[12]) Simon Mayr[13]) interessante Erinnerungsmotive nachgewiesen werden konnten.

In der französischen Oper des Empire war das Leitmotiv zum Gegenstand

[11]) R. Cahn-Speyer, Franz Seydelmann als dramatischer Komponist, München 1909, S. 75, 86, 89.

[12]) Ernst Bücken, a. a. O., S. 32.

[13]) Ludwig Schiedermair, Beiträge zur Geschichte der Oper um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts, I. und II. Band: Simon Mayr, Leipzig, 1907 und 1910.

sinfonischer Durchführungen in der Oper gemacht worden. Der Gesichtspunkt der einheitlichen formalen Gestaltung stand im Vordergrund. Die Motive und Themen waren Elemente eines geschlossenen formalen Zusammenhanges. In Deutschland dagegen geht die Entwicklung des musikalischen Leitmotivs von ganz anderen Voraussetzungen aus und nimmt einen anderen Charakter an. Hier ist das Problem des strengen Formaufbaus nie vorhanden gewesen. Die Generation der jüngeren Musiker, die auf dem Gebiet des deutschen Singspiels arbeiten, werden durch die Tradition der klassischen französischen und der neapolitanischen Oper nicht mehr bestimmend beeinflußt. Außermusikalische Elemente dringen in die Oper ein und geben der musikalischen Gestaltung die bestimmende Note. Die neuen dichterischen Elemente, die phantastischen Zaubervorstellungen, welche die Textbücher auszeichnen, müssen auch musikalisch einen prägnanten Ausdruck erfahren. Hand in Hand damit geht die Bemühung, die dramatischen Personen als Individuen mit persönlichem Eigen- und Innenleben zu charakterisieren und musikalisch prägnant nachzuzeichnen. Alles das wirkt zusammen, um die strenge formale Gestaltung der Musik zu lösen und die Formbindungen weiter zu spannen. So wächst das musikalische Leitmotiv in der deutschen Oper aus dem psychologisierenden Erinnerungsmotiv heraus. Deshalb finden wir in der deutschen Oper Leitmotive und Erinnerungsmotive meist dort, wo ein enger formaler Zusammenhang nicht zu erzielen ist, z. B. bei großen Szenen. Ab und zu werden Leitmotive auch sequenzartig oder variationstechnisch verarbeitet, so daß größere Strecken formal zu einer höheren Einheit zusammengeschlossen sind, doch sind die Beispiele dieser Art selten.

Auch die Geschichte des Melodrams[14]) in Deutschland beweist deutlich die Zusammenhänge zwischen Form und psychologischer Zeichnung oder musikalischer Malerei. Das Melodram bedeutet formal eine vollkommene Sprengung der Formen der italienischen Oper und des Singspiels. Gewöhnlich folgt die Musik im engen Anschluß an die jeweiligen dichterischen Gedanken. Die neue Formenwelt, die sich dadurch den Komponisten notwendigerweise auftut, ist in ihrer Bedeutung für die Oper keineswegs zu unterschätzen. Schon in den Melodramen von Georg Benda zeigt sich dann und wann das Bestreben, größere textliche Einheiten auch musikalisch zu solchen zusammenzuschließen. Hierbei werden häufig Themen in Verbindung mit den gleichen dichterischen Gedanken wiederholt. Auch darin ist eine Vorstufe leitmotivischer Arbeit zu erblicken. Joh. Fr. Reichard schreibt im „Musikalischen Kunstmagazin" (Berlin 1782, S. 86): „In der Medea hat Benda einige Stellen fortdauernd arienmäßig behandelt, so daß das Zwischenspiel einer solchen Stelle ein ganz kleines Musikstück in bleibender Bewegung mit ausgeführtem Thema ist. Die wirklich hervorstechend starke Wirkung

[14]) Edgar Istel (Die Entstehung des deutschen Melodrams, Bln. u. Lpz. 1906) erwähnt einige leitmotivische Verwendungen, während er andere ganz übersieht.

solcher Stellen verleitete mich, in meinen beiden Duodramen Cephalus und Procris und Ino häufigeren Gebrauch davon zu machen und für jede Leidenschaft, für jeden Hauptteil der Leidenschaft ein Thema auszuführen, um so mehr Einheit in das Ganze zu bringen. Ich habe aber bei der Aufführung nicht die Wirkung bemerkt, die ich mir davon versprach. Dem Raisonnement scheint dies ohne Anstand vorzüglicher, dabei ist's bei allem Anschein besser überdachter Arbeit gewiß leichter als für jeden Gedanken, für jeden Moment einen neuen, so ausdrückenden, treffenden und musikalisch schönen Satz zu erfinden, wie es all' die Zwischenspiele in Bendas Ariadne sind." Dieses Bestreben gab auch Reichardt die Veranlassung, in seiner „Ino" ein Thema der Situation nach leitmotivisch abzuwandeln.

Das bedeutsamste Werk für die frühe Geschichte des Leitmotivs in Deutschland ist das Melodram „Lampedo" von Georg Joseph Vogler (Abt Vogler). Hier werden zahlreiche Leitmotive für die Gefühle der Personen aufgestellt und während des ganzen Melodrams beibehalten. Im Verlauf der einzelnen Szenen wird ihr musikalischer Ausdruck den Wandlungen der psychischen Charaktere entsprechend verändert. Abt Vogler hat in seiner systematischen Pflege des Leitmotivs im Melodram keinen Nachfolger gefunden. In seinen späteren Opern hat er selbst das Prinzip nicht wieder aufgenommen.

Die Begeisterung für das Melodram ließ ebenso rasch, wie sie gekommen, auch wieder nach. Seither trat das Melodram als selbständige Kunstgattung kaum mehr bedeutungsvoll hervor.

Die Erweiterung der musikalischen Formen in der deutschen Oper geht in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts konsequent fort bis zu den Musikdramen Richard Wagners, in denen formal von der älteren Oper nur ganz wenig übrig geblieben ist. Gerade in dieser Epoche, in der sich alles im Fluß befindet, sind die Beispiele besonders für Erinnerungsmotive sehr zahlreich. In einer längeren Opernszene werden oft Motive wiederholt; häufig füllen sie auch als Formmotive mehre Szenen.

Doch alle diese Erscheinungen sind nur aus dem Geist der Romantik, aus dem Wesen der romantischen Dichtung heraus verständlich. Deshalb sollen zunächst einige Merkmale der romantischen Oper herausgearbeitet werden.

Die romantische Oper ist in der Hauptsache durch zwei Wesensmerkmale gekennzeichnet, die ihr das charakteristische Gepräge verleihen: durch die Natur, die im Zentralpunkt des Geschehens steht, und durch den Menschen, der in ihr lebt. Gewiß spielte auch schon vorher die Natur in der Oper zuweilen eine wesentliche Rolle; man denke an die Szenen am Bach und im Hain in der venezianischen Oper oder an die Seestürme in der französischen Oper nach Lully. Allein die Natur war nur äußerliches Mittel. Das ändert sich nun grundlegend. Die Natur tritt in den Mittelpunkt. Man lauscht auf ihr eigenes Wesen, man hört auf ihr geheimnisvolles Raunen, man beseelt

sie. Sie erhält eine eigene Gestalt, sie spricht und erzählt von ihrem innersten Sein. Ein Sturm ist nicht mehr ein äußerliches Toben; er wird zum Aufruhr der Elemente, zur Leidenschaft. Man legt ihm ein eigenes Wesen mit eigenem Wollen bei. Der Wald beginnt zu sprechen; ein Zauber geht von ihm aus. Und häufig gewinnt die Natur in ihrer Kraft lebendige Gestalt. So sind alle Naturwesen, Berggeister, Elfen, nur Personifizierungen der Natur, in denen sich ein Stück ihres Wesens widerspiegelt. In diesen Rahmen wird der Mensch hineingestellt. Er lebt in dieser Natur, fühlt sich von ihr umgeben und lauscht auf ihre Stimme. Seine eigenen Kräfte, seine Empfindungen und Leidenschaften erhalten etwas Erdgebundenes, Triebhaftes, Ursprüngliches, das mit der belebten Natur selbst verwachsen zu sein scheint. Sein Schicksal wächst mit der Natur zusammen.

Hiermit ist auch der Musik eine neue Welt erschlossen. Die Musik war zuvor in der Oper reiner Ausdruck menschlicher Gefühle oder Malerei äußerer Geschehnisse. Nunmehr versucht man, etwas von dem Wesen der Natur auch musikalisch einzufangen. Ein Sturm wird nicht mehr einfach gemalt; man will sein Wesen, wie man es selbst erfühlt, in Töne fassen. Das Unheimliche, Stimmungshafte der Naturerscheinungen tritt hervor; dafür wird in der Musik ein symbolhafter Ausdruck gefunden. Auch die feinsten seelischen Stimmungen, die zartesten Übergänge und Nüancen werden nacherlebt, nachgezeichnet. Der Mensch wird empfindsamer und differenzierter, feinnerviger dargestellt. Eine Idee, ein poetischer Gedanke erhält tragende Bedeutung und ist auf die Entwicklung der Handlung von bestimmendem Einfluß. Die Symbolik der Musik wächst immer mehr. Man will uns die Erscheinungen der Natur und die Empfindungen der Gestalten, die einzelnen Künste als einheitlich und geschlossen erleben lassen, der Flucht der Erscheinungen eine Begrenzung auferlegen.

So wird das Leitmotiv dramatisches Kunstmittel und einer der wichtigsten psychologischen Faktoren in der Oper. Die psychologischen Erinnerungsmotive und die erinnerungsmotivischen Situationsmotive sind ausgesprochene Vorläufer und Parallelerscheinungen zum Leitmotiv selbst, die vielfach schon deutlich in die leitmotivische Verwendung eingreifen. Einige Textwiederholungen der romantischen Oper mit starkem Gefühlseinschlag, die zugleich für die Charakterisierung der Personen und die Handlung von wesentlicher Bedeutung sind, haben schon stark leitmotivischen Charakter. Dabei treten häufig rein musikalische Themen zurück. Der Klang der Instrumentalfarbe als solche sind das Charakteristische; sie erscheinen als Symbol in Verbindung mit dem, was sie deuten sollen.

Bevor wir versuchen können, die historischen Verbindungsfäden zu ziehen, die das Auftreten der Leitmotive in der deutschen romantischen Oper verdeutlichen sollen, müssen wir noch auf einige wichtige Parallelerscheinungen außerhalb der Oper eingehen.

Über die längere Ausdehnung der Opernszenen und die gleichbleibende Verwendung der Thematik innerhalb einer oder mehren Szenen war oben gesprochen worden. Als parallele Erscheinung wäre noch auf die Kompositionsform der Gesangsballade hinzuweisen, insbesonders der Balladen von Carl Löwe.[15]) Das Prinzip der Ballade besteht darin, daß eine oder mehre festgehaltene Grundmelodien im Anschluß an die wechselnden poetischen Situationen und Stimmungen entsprechende musikalische Umbildungen erfahren.

Von geradezu ausschlaggebender Bedeutung für die ganze spätere Entwicklung des Leitmotivs werden nun aber die Ausdruckstiefe und die thematischen und inhaltlichen Umdeutungs- und Variationsmöglichkeiten, die das motivische Material in den Instrumentalkompositionen, besonders in den Symphonien von Beethoven, erreicht hat. Beethoven steht gleichsam als Ahnherr vor der ganzen späteren Entwicklung, an seiner Technik haben sich alle seine Nachfolger geschult. Die Ausdrucksprache der Wagnerschen Leitmotive und ihre Veränderungen sind ohne Beethovens Instrumentalmusik undenkbar.

Für die Geschichte des Leitmotivs müssen wir in der Phantastischen Symphonie von Hector Berlioz[16]) das bedeutsamste Instrumentalwerk des 19. Jahrhunderts erblicken. Hören wir, was Berlioz selbst schreibt: „Ich nehme an, daß ein Künstler von lebhafter Einbildungskraft, der sich in jenem Seelenzustand befindet, welchen Chateaubriand so wundervoll im „René" geschildert hat, zum erstenmal die Frau erblickt, welche das Ideal an Schönheit und Reiz verkörpert, nach dem sich sein Herz seit langem sehnt, und wie er ganz davon gefangen genommen wird. Durch einen seltsamen Zufall erscheint das Bild der geliebten Frau stäts vor seiner Seele in Begleitung eines musikalischen Gedankens, in welchem er denselben graziösen, vornehmen Charakter findet wie bei dem geliebten Wesen, welches ihm vorschwebt. Diese doppelte fixe Idee verfolgt ihn beständig: das ist der Grund, warum die Hauptmelodie in allen Sätzen der Sinfonie wiederauftaucht?" [17]) Die Phantastische Symphonie war sehr bekannt, und es ist ohne weiteres anzunehmen, daß Berlioz' Gedanke des Leitmotivs der fixen Idee auf viele Komponisten der Zeit anregend und befruchtend eingewirkt hat. Von Richard Wagner wissen wir, daß der die Symphonie im Winter 1839/40 in Paris gehört hat.[18])

[15]) Erinnerungs- und leitmotivartige Bildungen finden wir auch in den Oratorien von Löwe, vergl. Arnold Schering, Geschichte des Oratoriums, Lpz. 1911, S. 411 und 413.

[16]) Die Leitmotive in Berlioz' Werken sind nachgewiesen von Alfred Ernst, L'oeuvre dramatique de H. Berlioz, Paris 1884, S. 97—102.

[17]) Brief an Humbert Ferrand in Paris vom 16. April 1830; Berlioz, Litterarische Werke, Erste Gesamtausgabe, III. Bd., S. 42 f.

[18]) Richard Wagner, Mein Leben, I. Band, München 1911, S. 230.

Wir kennen aus dem 19. Jahrhundert verschiedene mehrsätzige Instrumentalwerke, die zwar keine besonders vorgezeichnete programmatische Idee repräsentieren, bei denen aber doch einzelne Themen an verschiedenen Stellen plötzlich wiederauftauchen. Auf die einzelnen Werke hat J. van Santen-Kolff hingewiesen.[19]) Sicher liegen hier poetische Ideen vor, die der Komponist verfolgt. Sobald sie jedoch nicht in irgend einer Form, sei es als Überschrift, Motto oder Erläuterung, sprachlich formuliert sind, werden wir immer auf vage Vermutungen angewiesen bleiben.

Einen frühen und bemerkenswerten Beitrag zur Geschichte des Leitmotivs in der Oper fanden wir in der „Athalia" von Joh. Nep. v. Poißl. Ob Poißl unmittelbare Anregungen aus anderen Opern, in diesem Falle aus denen französischer Komponisten geschöpft hat, ist schwer festzustellen. Zweifellos hat er die betreffenden Werke gekannt, da sie auf den deutschen Opernbühnen sehr häufig gegeben wurden.[20])

Mit Poißl war Carl Maria von Weber befreundet. Über das Verhältnis berichtet uns Webers Sohn:[21]) „Besonders nahe trat bei seiner diesmaligen Anwesenheit in München (1815) der ebenso talentvolle als liebenswürdige Freiherr von Poißl, der den um drei Jahre jüngeren, in der Opernkomposition sogar weit unerfahreneren Künstler bei seinen bedeutenden musikalischen Arbeiten unermüdlich zu Rate zog und nicht allein seine um ein Jahr vorher mit großem und verdientem Beifalle gegebene Oper „Athalia", sondern auch seine früheren Werke „Aucasin und Nicolette", „Antigone" usw. mit ihm durchging. Ja er änderte sogar an der am 21. April sehr ehrenvoll gegebenen, von ihm sowohl gedichteten als komponierten Oper „Wettkampf zu Olympia" auf Webers Vorschlag mehreres." Es ist also auch mit Sicherheit anzunehmen, daß Weber aus dem Verkehr mit Poißl entscheidende Anregungen gezogen hat, auf die vielleicht auch die Anwendung der Leitmotive in seinen späteren Opern zurückzuführen ist.

Weber hat alle diese Anregungen selbständig verarbeitet und weitergebildet. Inwieweit er auch durch seinen Lehrer Abt Vogler beeinflußt worden ist, wird sich schwer feststellen lassen. Die Leitmotive in seinen drei letzten großen Opern sind besonders bedeutungsvoll. Er hat zum ersten Mal in der Geschichte der Oper einen Klang, einen Akkord als Symbol leitmotivisch verwendet. Es ist besonders interessant, von Weber selbst die Gründe zu hören, die ihn dazu bewogen haben:[22]) „In dem „Freischütz" liegen zwei Hauptelemente, die auf den ersten Blick zu erkennen sind: Jägerleben

[19]) J. van Santen-Kolff, Geschichtliches usw., Bayr. Bl. 1885, 1886.

[20]) Das statistische Material bei J. Cornet, Die Oper in Deutschland und das Theater der Neuzeit, Hamburg 1849.

[21]) Max Maria von Weber, Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild. Bln. 1912, S. 202.

[22]) J. C. Lobe, Consonanzen und Dissonanzen, Lpz. 1869, darin Aus Gesprächen mit C. M. von Weber, S. 122 ff.

und das Walten dämonischer Mächte, die Samiel personifiziert. Ich hatte also bei der Komposition der Oper zunächst für jedes dieser beiden Elemente die bezeichnendsten Ton- und Klangfarben zu suchen. Diese Ton- und Klangfarben bemühte ich mich festzuhalten und nicht bloß da anzubringen, wo der Dichter das eine oder das andere der beiden Elemente angedeutet hatte, sondern auch da, wo sie sonst von Wirkung sein konnten. Die Klangfarbe, die Instrumentation für das Wald- und Jägerleben war leicht zu finden: Die Hörner lieferten sie. Die Schwierigkeit lag nur in dem Erfinden neuer Melodien für die Hörner, die einfach und volkstümlich sein mußten. Zu diesem Zwecke sah ich mich unter den Volksmelodien um, und dem eifrigen Studium derselben habe ich es zu verdanken, wenn mir dieser Teil meiner Aufgabe gelungen ist. Ich hätte diese Klangfarbe wohl noch öfter anbringen können, z. B. überall da, wo Max auftritt oder Kaspar; aber das Gegebene genügte, um die Hörer in das Wald- und Jägerleben zu versetzen. Hätte ich die Jägerfarbe, wenn ich so sagen darf, noch häufiger angewandt, so wäre sie am Ende lästig geworden. Auch liegt die Haupteigentümlichkeit des Freischütz nicht darin. Die wichtigste Stelle für mich waren die Worte des Max: „mich umgarnen finstre Mächte", denn sie deuteten mir an, welcher Hauptcharakter der Oper zu geben sei. An diese „finstern Mächte" mußte ich die Hörer so oft als möglich durch Klang und Melodie erinnern. Sehr oft bot mir der Text die Möglichkeit dazu, sehr oft aber auch deutete ich da, wo der Dichter es nicht unmittelbar vorgezeichnet hatte, durch Klänge und Figuren hin, daß dämonische Mächte ihr Spiel treiben. Ich habe lange und viel gesonnen und gedacht, welcher der rechte Hauptklang für dies Unheimliche sein möchte. Natürlich mußte es eine dunkle, düstere Klangfarbe sein, also die tiefsten Regionen der Violinen, Violen und Bässe, dann namentlich die tiefsten Töne der Klarinette, die mir ganz besonders geeignet zu sein schienen zum Malen des Unheimlichen, ferner die klagenden Töne des Fagotts, die tiefsten Töne der Hörner, dumpfe Wirbel der Pauken oder einzelne dumpfe Paukenschläge. Wenn Sie die Partitur der Oper durchgehen, werden Sie kaum ein Stück finden, in welchem jene düstere Hauptfarbe nicht zu bemerken wäre. Sie werden sich überzeugen, daß die Bilder des Unheimlichen die bei weitem vorherrschenden sind, und es wird Ihnen deutlich werden, daß sie den Hauptcharakter der Oper abgeben. Man wird in dem dunklen Hauptkolorit des Gedankens die mannigfaltigsten Nuancen und Farbenspiele sehen."

Der „Freischütz" ist das bedeutsame Werk, in dem das Leitmotiv, das bisher nur in der Bedeutung der „Affekt- oder Stimmungssymbolik" aufgetreten war, nun auch den Charakter der „Klangsymbolik" annimmt. Auch hier hat es im Erinnerungsmotiv sein Vorbild, man denke an den dreimaligen Bläserakkord aus Mozarts „Zauberflöte".

Mit größter Bewußtheit hat Weber die Klangfarben und Motive in seinem Freischütz zur Anwendung gebracht. Seine Schriften zeigen uns, mit

welchem Interesse er die Beispiele in der Opernlitteratur seiner Zeitgenossen verfolgte. Er benutzte sogar die Möglichkeit seiner litterarischen Tätigkeit [23]) dazu, um seine Leser auf die betreffenden Stellen aufmerksam zu machen. So finden wir besonders in den Berichten, die er vor den Erstaufführungen der Opern in den Tageszeitungen zu veröffentlichen pflegte, immer wieder Hinweise, z. B. auf die Oper „Macdonald" von Dalayrac: [24]) „Die Romanze „Ein Pilger irrt" wird besonders durch ihre innige Verwebung mit dem Ganzen der Handlung interessant. Bei den gespanntesten, entscheidendsten Szenen erscheint die freundliche Melodie wie ein tröstender Stern und verheißt den erwartungsvollen Zuhörern Rettung seiner Lieben. Solche Stücke sind die zarten Fäden im Gewebe einer Oper, die von einem wahren dramatischen Komponisten, so gesponnen wie hier, unwiderstehlich die Herzen der Zuhörer fesseln müssen." Schon 1811 also erkannte Weber die dramatische Bedeutung des Leitmotives als ideelle dichterische Grundkraft der Handlung und seine Wirkung auf den Zuhörer.

Auf die Rolle, welche die Instrumentation als Charakterisierungsmittel, insbesondere bei regelmäßiger und systematischer Anwendung spielen kann, weist Weber in seiner Besprechung der „Undine" von E. T. A. Hoffmann hin. Wir lesen hier: [25]) „Am mächtigsten springt Kühleborn hervor durch Melodiewahl und Instrumentation, die ihm stäts treu bleibend, seine unheimliche Nähe verkündet." Nun kann es nicht mehr zweifelhaft sein, daß er aus dieser Oper entscheidende Anregungen zu seiner eigenen, späteren Verwendung im „Freischütz" gezogen hat.

Im Jahre 1816 brachte Weber die Oper „Athalia" von Poißl in Prag zur Uraufführung. Auch ihr schickte er einen seiner bekannten Abendberichte voraus,[26]) in dem er mit den folgenden Worten auf die Leitmotive der Oper hinwies: „Sinnig sind die Hauptmomente der Handlung und des Gefühls durch gewisse eindringende und herrlich wiederkehrende Melodien zusammengehalten und bezeichnet. Was früher Ahnung war, kehrt bestimmt später in voller erfreulicher Gewißheit wieder. Voll dramatischer Wahrheit schreitet alles fort." Webers Verhältnis zu Poißl haben wir schon berührt. Die Besprechung der „Athalia" ist nicht nur ein Bekenntnis aufrichtiger Freundschaft, sie ist auch eine ehrliche und bewundernde Anerkennung der künstlerischen Leistung des Freundes.

Das rege Interesse, das Weber den Werken seiner Zeitgenossen entgegenbrachte, gab wohl auch die Veranlassung, den „Faust" von Louis Spohr in

[23]) Sämtl. Schriften von C. M. v. Weber, Kritische Ausgabe von Georg Kaiser, Bln. u. Lpz. 1908.

[24]) S. 113. Macdonald, Oper von Dalayrac. Urdruck: Gesellschaftsblatt für gebildete Stände, München 1811 vom 27. Juli.

[25]) S. 127. Undine, Oper von E. Th. A. Hoffmann. Urdruck: Allg. mus. Zeitung 1817, Bd. XIX, S. 201 ff.

[26]) S. 269. Athalia, Oper von Poißl. Urdruck: K. k. privilegierte Zeitung, 1816, No. 142 vom 21. Mai.

Prag zur Uraufführung zu bringen. Auch hier schrieb er eine Einführung,[27]) die am Vorabend der Aufführung in der genannten Zeitung erschien. Klar und deutlich erkannte auch hier Weber die geistige und formale Stellung des Erinnerungsmotivs in der Spohrschen Oper. Er schrieb deshalb in seinem Aufsatz den interessanten Satz: „Glücklich und richtig berechnet gehen einige Melodien wie leise Fäden durch das Ganze und halten es geistig zusammen."

Daß die neuen Möglichkeiten, welche die Verwendung des Leitmotivs mit sich brachte, von allen führenden Köpfen erkannt wurden, sieht man auch aus der Rezension, die E. T. A. Hoffmann[28]) über Beethovens Musik zu „Egmont" schrieb. Er äußerte darin sogar den Wunsch, Beethoven hätte an einer ganz bestimmten Stelle ein Erinnerungsmotiv einfügen sollen. „So laß mich sterben: die Welt hat keine Freuden auf diese!" ruft Klärchen, und ein jauchzender Satz, Allegro, C-dur, tritt ein: aber schon im zweiten Takt eine Fermate; die Oboe macht eine Kadenz, wieder ein rauschender Takt, und die Oboe hat eine zweite Kadenz. — Wäre es nicht ein glücklicher Gedanke gewesen, hierauf die Melodie des Liedes: „Freudvoll und leidvoll" eintreten zu lassen? — In der Tat hat der Anfang des Allegretto auch Ähnlichkeit mit jenem Thema, weicht aber gleich ganz ab, —" In seiner Besprechung des Weberschen „Freischütz"[29]) weist er ausdrücklich auf die erinnerungsmotivische Verwendung des Spottchors in der Wolfsschlucht hin, die ihm gleich als besonders bedeutsam aufgefallen ist: „Der Komponist muß uns entschuldigen, wenn wir uns noch nach den wenigen Vorstellungen nicht getrauen, seine Absichten in dieser Szene ganz zu entwickeln. Viele derselben sind uns nicht entgangen, so z. B. die sinnige Wiederholung der Melodie aus dem ersten Spott- und Schimpfchor, die dem zaudernden Max der böse Dämon hämisch vorzuhalten scheint." Wir sehen hieraus zugleich, vor welche neuen Probleme Weber seine Zeitgenossen durch sein Werk stellte, die im vollen Umfang zu erfassen sogar dem hochbegabten und für seine Zeit doch sehr fortschrittlichen Hoffmann ernstliche Schwierigkeiten bereitete.

Der Gedanke einer leitmotivischen Verwendung taucht auch in den Besprechungen auf, die Franz Grillparzer mit Beethoven zwecks der Anlage einer Operndichtung geführt hat. Die betreffenden Stellen hat Theodor Frimmel aus Beethovens Gesprächsbüchern zusammengestellt und kommentiert.[30]) „Die Musik zur Melusine sollte gleich begonnen werden. Im Laufe des Sommers 1823 besuchte Grillparzer den Meister in Hetzendorf. Aus Beethovens Gesprächsbüchern entnimmt man, daß Grillparzer einmal

[27]) S. 273. Faust, Oper von Spohr. Urdruck: K. k. priv. Prager Zeitung, No. 245 vom 1. September 1816.

[28]) E. T. A. Hoffmanns Werke, herausg. von Georg Ellinger, Bld. u. Lpz. Goldene Klassiker-Bibliothek, 13. Teil, Mus. Schriften I, S. 145 ff.

[29]) Ebenda, 14. Teil. Mus. Schriften II, S. 141 ff., Der Freischütz.

[30]) Theodor Frimmel, Beethoven-Handbuch, I. Band, Lpz. 1926. S. 184.

fragte: „Sind Sie noch immer der Meinung, daß statt des ersten Chores in der Oper etwas anderes substituiert werden sollte." (Sauer Nr. 196, S. 1 ff.) Erwähnenswert ist, daß Grillparzer schon damals, offenbar durch eine Äußerung Beethovens angeregt, den Gedanken des Leitmotivs ausspricht: „Ich habe mir überhaupt gedacht, ob es nicht passend wäre, jede Erscheinung oder Einwirkung Melusines durch eine wiederkehrende, leicht fassende Melodie zu bezeichnen. Könnte nicht die Ouvertüre mit dieser beginnen, und nach dem rauschenden Allegro auch die Introduktion durch diese selbe Melodie gebildet werden." Beethoven muß also vorher eine Wiederholung eines Melusinengesanges schon angedeutet haben. Was er mündlich geantwortet hat, ist nicht bekannt. Grillparzer schreibt dann hin: „Diese Melodie habe ich mir als diejenige gedacht, auf welche Melusine ihr erstes Lied singt."

Von Spohr hörten wir schon, daß er in seinen Opern mehrfach Leitmotive eingeflochten hat. Auch in seiner Selbstbiographie (2 Bde., 1860/61) weist er in zwei Äußerungen darauf hin. Im zweiten Band (S. 295) zitiert er eine Stelle aus einem von Rellstab verfaßten Artikel in der Voss. Zeitung über die Erstaufführung der „Kreuzfahrer" in Berlin: „Von originellster Färbung ist in diesem Akte (I) noch der Marsch der Sarazenen, der auch im dritten Akt wiederkehrt, und dort so überraschend schön im Orchester behandelt und an das vorhergehende angeknüpft wird, daß das Publikum die Wendung mit allgemeinem Beifall hervorhob." Auf S. 351 desselben Bandes lesen wir in einem Brief Spohrs an Hauptmann vom 21. Mai 1852: „Daß meine Oper Faust auf den Wunsch der Königin von England und des Prinzen Albert zur großen Oper umgeschaffen, haben Sie wohl schon gehört . . . Die Oper hat nun drei Akte; der zweite schließt mit der Hochzeitsszene und der dritte beginnt mit einem neuen Entreact, der mit Reminiszensen aus dem Trio des Fackeltanzes und der Hexenmusik die von Faust durchschwelgte Nacht malt und dann in ein großes Rezitativ des Mephisto übergeht, an welches sich dessen Arie in E-dur anschließt. Nach dem Vorüberzuge der Hexen folgt dann ein Rezitativ des Faust, ebenfalls mit Anklängen aus Früherem und Späterem."

An dieser Stelle ist noch ein Irrtum richtig zu stellen. Hugo Riemann (Geschichte der Musik seit Beethoven, Lpz. 1901, S. 191) führt aus, Goethe habe in einem Brief an Kayser vom 19. Dez. 1779 (Goethes Briefe, IV. Abt. 4. Band, Weimar 1889, S. 155 ff.) die Idee des Leitmotivs entwickelt. Diese Stelle lautet folgendermaßen: „Dieser Dialog (der rhythmische Dialog, im Gegensatz zu dem gesprochenen, prosaischen Dialog) hat in meinem Stück fast einerlei Sylbenmaß, und wenn Sie so glücklich sind, ein Hauptthema zu finden, das sich gut dazu schickt, so werden Sie wohl tun, solches immer wieder hervor kommen zu lassen und nur durch veränderte Modulation, durch Major und Minor, durch angehaltenes und schneller fortgetriebenes Tempo die einzelne Stelle zu nüancieren. Da gegen Ende meines Stückes der Gesang anhaltend fortgehen soll, so werden Sie mich wohl verstehen, was ich sage,

denn man muß sich alsdann in Acht nehmen, daß es garnicht zu bunt wird." Goethes Worte beziehen sich nur auf das Finale seines Singspiels „Jery und Bätely". Von einem Leitmotiv kann hier also keine Rede sein.

Eine Geschichte der deutschen Oper im 19. Jahrhundert, die einen Gesamtüberblick über die Produktion vermittelt und zugleich die große Zahl von Komponisten berücksichtigt, die heute so gut wie vergessen sind, ist noch nicht geschrieben. Deshalb kann auch nur unter Schwierigkeiten und mit Vorsicht beurteilt werden, inwieweit sich die einzelnen Kompositionen in der Anwendung der Leitmotive gegenseitig beeinflußt haben. So ist auch das Opernschaffen von Franz Schubert, das in einzelnen Werken eine stark persönliche Note hat, historisch noch schwer einzuordnen. Er hat in seinem „Fierrabras" einen sehr wichtigen Beitrag zum Leitmotiv geliefert. Einen besonderen Wert legt er auf die sinfonische Durchführung seiner Themen. Damit tritt er, wie früher schon bemerkt, in Gegensatz zu vielen anderen deutschen Opernkomponisten. Aus dieser Einstellung heraus ist es erst verständlich, daß er über Webers „Freischütz" folgendermaßen urteilt: [31]) „Das ist keine Musik, da ist kein Finale, kein Ensemble nach Form und Ordnung. Von legitimer Durchführung ist keine Rede, und wo Weber gelehrt sein will, findet man gleich heraus, daß er aus der Schule eines Charlatan stammt. Er hat Talent, aber keinen soliden Grund, auf dem er bauen könnte. Das geht alles auf den Effekt hinaus. In dem Duett der beiden Frauen im Freischütz war Gemüt und Lieblichkeit und Melodie. Dabei hätte er bleiben sollen." An solchen Gegnern der neuen Opernform und des Leitmotivs hat es keineswegs gefehlt. So war auch Adalbert Gyrowetz, der noch ganz aus der älteren Opernschule hervorging, ablehnend eingestellt. Er schreibt in seiner Selbstbiographie: [32]) „In der Oper wird die Singstimme größtenteils durch zu starke Instrumentierung gedeckt, und in Erfindung schöner Melodien ist man arm geworden; man bringt meistens nur wiederholte, schon mehrmal gehörte Motive, welche durch Versetzung oder durch Verwendung einiger Intervalle verändert, im Grunde aber doch dieselben sind."

Die Stellung, die Robert Schumann, der in seiner „Genoveva" von allen deutschen Opernkomponisten vor Wagner in der Verwendung der Leitmotive am weitesten gegangen ist, einnimmt, ist keineswegs geklärt. Er hat sich selbst in seinen Schriften nicht weiter geäußert. Die Durchführung der Leitmotive in seiner Oper zeigt aber deutlich, daß er vor dem letzten Schritt, einer konsequent durchgeführten Anwendung, doch zurückgeschreckt ist.

Eine periodische Entwicklungsreihe der Leitmotive läßt sich nicht nachweisen. Im Gegenteil, beim Studium der Opernlitteratur der Zeit gewinnt

[31]) Edgar Istel, Das Buch der Oper, I. Band, Bln. 1919, S. 222.

[32]) „Biographie des A.G." 1848. Neuausgabe von Alfred Einstein, Lebensläufe deutscher Musiker III bis IV, S. 123.

man den Eindruck, daß neben den überragenden Opernbegabungen eines Weber und Wagner in Deutschland nur noch Spohr, Marschner und Meyerbeer über einen mittelmäßigen Durchschnitt hinausragen. Infolgedessen dürfen wir auch keine ungewöhnlichen Leistungen in der Anwendung der Leitmotive erwarten. Diese Komponisten sind für die Wesenszüge des Leitmotivs in der deutschen Oper bis zu Wagners „Nibelungenring" typisch. Wagner selbst hat in seinen Jugendwerken von ihnen starke Anregungen empfangen. Auch kleinere Meister, wie Lortzing, J. Vesque v. Püttlingen und Kreutzer verwenden Erinnerungs- und Leitmotive in diesem Sinne.

Zur 50jährigen Geschichte der Parsifalglocken.

Von Dr. Franz Ring-Berlin.

Die erschütternde Gesamtwirkung des „Parsifal" hängt wesentlich vom überzeugenden Gelingen des eng mit dem Gang der dramatischen Handlung und der Partitur verwachsenen, feierlich-strengen Gralsgeläutes ab. Die Erzeugung der in dem berühmten Motiv C G A E bis in die Kontra-Oktave hinunterschreitenden 4 Parsifalglockentöne, für die Richard Wagner auch vorsorglich genauen Takt und Rhythmus sowie „anwachsende und abnehmende Dynamik" (vgl. Klindworth-Ausgabe, S. 77—79, 113, 291 usw.) vorschreibt, muß darum als eine der wichtigsten Aufgabe der Parsifalregie betrachtet werden. Vor nunmehr einem halben Jahrhundert (Uraufführung des „Parsifal" war am 26. Juli 1882) erklangen die Glocken der Gralsburg in Bayreuth zum ersten Mal.

Unter „Glocken", die in der Instrumentenkunde zu den Metallschlaginstrumenten gehören, versteht man für gewöhnlich: das aus tonleiterartig abgestimmten Metallstäben bestehende Glockenspiel, das Triangel, ein dreieckig gebogener Metallstab, das Glockenklavier und die harmoniumartige Celesta, zwei durch ein Tastenwerk angeschlagene Instrumente, Tamtam, ein Tongerät aus einer wie gehämmerter Draht aussehenden Metallmasse, der (in der Regel nur zur Verstärkung tiefer Glockentöne verwendet) aus einem Metall von meist unbestimmter Tonhöhe hergestellte Gong, sowie angeschlagene Metallröhren und Metallplatten verschiedener Legierung, Größe, Schwere — und selbstverständlich auch verschiedener Stimmung. Tamtam, Röhren- und Plattenglocken besitzen unsere großen Bühnen meist in „ganzen Sätzen". Nach Prof. K. Sachs (Kultur und Schallplatte 2) hat die Tonkunst Südostasiens zur Tonverstärkung Gongs mit einem Durchmesser von mehren Metern und entsprechend ungewöhnlicher Tiefe im Gebrauch; vielleicht wäre die Verwendung solcher tiefgestimmter Riesengongs die nächste Stufe der vielen Versuche geworden, die sich um die Lösung des Bühnenglockenproblems und im besonderen der vielumstrittenen Parsifalglockenfrage bemühen, wenn man in Bayreuth nicht auf den Gedanken gekommen wäre, die Glockentöne versuchsweise einmal auf elektro-akustischem Weg erzeugen zu lassen.

Im Vergleich zum Kirchenglockenklang ist der durch die aufgezählten Glockentongeräte erzeugte Ton immer nur schlechter Glockenersatz. Wie sollte es auch anders sein! Um die 4 Parsifalglockentöne in der von Rich. Wagner vorge-

schriebenen Tiefe mit wirklichen Glocken zu erzeugen, müßten nämlich Riesenglocken gegossen werden, die infolge ihrer ungeheuren Größe und Schwere kaum im Bühnenraum unterzubringen wären. Die größte Glocke Europas z. B., die Zarenglocke im Kremel, wiegt 4000 Ztr. und die größte Glocke der Welt, die 72 Fuß hohe Glocke vor dem Tempel zu Jedo in Japan, soll sogar 1 700 000 engl. Pfund schwer sein.[1]) Der durchdringende Klang solcher Riesenglocken würde auch den Klang eines gleichzeitig spielenden Orchesters einfach übertönen. Aus solchen Gründen sah sich die Bühnentechnik wohl ein für allemal auf den Glockenersatz gewiesen. Um tiefere Töne zu erzielen, sind anfänglich riesige halbkugelförmige Metallbecken (Zimbeln), auch große, eben noch beförderbare Metallglocken aus leichtem Material hergestellt worden. In beiden Fällen war der Klang nicht überzeugend. Die Staatsoper in Berlin verwendet vielleicht z. Zt. als einzige Bühne drei kleinere echte Glocken in c-, f- und g-Stimmung aus dem Besitz von Busoni, vom Komponisten der Staatsoper für seinen „Dr. Faust" überlassen; aber selbst die schwerste, die c-Glocke, wiegt nur ca. 9 Ztr. Ihre Obertöne übertreffen freilich an Reinheit sämtliche vorhandenen Röhren, Platten und Glockenklaviere. Als besten Glockenersatz verwendet man seit langer Zeit Messing- oder Stahlröhren und abgestimmte Metallplatten in quadratischer oder rechteckiger Form. Die Berliner Staatsoper besitzt an solchen Glockentongeräten eine vorbildlich reiche Auswahl. Ihre obertonreichen Röhren, deren Tonhöhe merkwürdigerweise in der Nähe schwer festzustellen ist, eignen sich mehr für die Erzeugung höherer Klänge. Zur Hervorbringung tiefer und tiefster Töne benutzt dieses Theater hauptsächlich riesige Metallplatten in quadratischer und rechteckiger Form. Der Anschlag dieser Platten verursacht große Schwierigkeiten. Mit gleichbleibenden Verhältnissen hinsichtlich Tonhöhe bzw. Tonreinheit ist bei all diesen Glockentongeräten nicht zu rechnen; denn die geringste Verschiedenheit im Anschlag und in der Anschlagstelle macht sich schon als eine Aenderung des Klangs bemerkbar. Dazu kommt noch, daß weder die Röhren noch die Platten bei Temperaturwechsel und zunehmendem Alter die Stimmung halten. Die Schwierigkeiten wachsen, wenn zu den Röhren oder Platten zur Verstärkung noch Glockenklaviere, Tamtams, Gongs usw. hinzutreten. Das ideale taktisch-rhythmische, tonreine und dynamische Zusammenklingen so vieler heterogener Klanggebilde muß unter solchen Umständen fast als Zufall angesprochen werden.

Rhythmische Unzulänglichkeiten, wie zu spätes Einsetzen der Glocken u. ä., ungleichartiges Klanggepräge und Unreinheit der Glockentöne waren wohl auch im Bayreuther Festspielhaus, das als die vorbildlichste Pflegestätte der Kunst Rich. Wagners an erster Stelle Gegenstand unserer Betrachtungen sein muß, die Gründe, daß die Bühnenleitung ein halbes Jahrhundert lang so ziemlich alle der Bühnentechnik bekannten Glockenersatzmöglichkeiten ausprobiert hat. Von den früheren Glockentonvorrichtungen sind nur noch zwei alte, nunmehr verdient museumsreife Glockenklaviere, die die mit der Geschichte der Parsifalglocken untrennbar verbundene Firma Steingräber in Bayreuth in uneigennützigster Weise stäts kostenlos für das Festspielhaus erbaut hat, und die vier riesigen Tonnen mit ihren abgedrehten Metallplatten (Kreissägenblättern) in Bayreuth vorhanden. Die alten Röhrenglocken sind längst zum alten Eisen geworfen. Die Metallplatten, die im Jahre 1914 das Casinotheater von Monte Carlo dem Festspielhaus zur Verfügung gestellt hatte (Stiftung eines reichen Franzosen), sind an dieses Theater

[1]) Nach unserem Gewicht ca. 15 400 Ztr.

wieder zurückgesandt worden. Wo die jetzigen Kreissägenblätter hergestellt wurden, konnte ich bisher nicht ermitteln. Die Tonnen sollen in England erbaut und erst nach einer Weltreise über Beirut in Syrien in Bayreuth eingetroffen sein. Ihr Bau erfolgte schon kurz nach 1900 auf Anregung des damaligen Obermaschinerie-direktors Kranich d. Ä.[2]) Er war der erste bedeutende Maschinerievorstand des Bayreuther Festspielhauses, baute das Haus bis 1914 zu einem modernen Theaterbetrieb um (1914—1924 war es geschlossen), und starb 1924 in Bayreuth in tiefem Kummer, an der Stätte zu zehnjähriger Untätigkeit genötigt gewesen zu sein, der er seine Lebensarbeit gewidmet hatte. Als Schüler von Karl Brandt und dessen Nachfolger seit 1882 als Maschinenmeister in Bayreuth hat Friedr. Kranich d. Ä. die ersten Parsifalglocken, die alten Röhrenglocken, vermutlich noch eine Einrichtung Karl Brandts, zum Erklingen gebracht.

Drei Hauptarten kennzeichnen die nicht elektrische Glockentonerzeugung in Bayreuth vom Anbeginn bis 1930 und zwar die Tonerzeugung durch: 1. Röhrenglocken, 2. ein großes flügelartiges Glockenklavier, 3. Kombinationen von Glockenklavieren, Kreissägenblättern (allein mit Glockenklavier oder in Tonnen aufgehängt) und Gongs.

Die Röhrenglocken waren 4 abgestimmte Messingröhren von ca. 4 Meter Länge und 20 Zentimeter Durchmesser. Sie waren schwebend im hinteren Bühnenraum in einem Holzgestellt aufgehängt, auf der sog. Glockengalerie. Außer den Röhren trug das Holzgestell auch an 2 Querbalken ein aus 4 filzbespannten Hämmern bestehendes Hammerwerk, das, durch Stricke in Bewegung gesetzt, die Glockentöne durch Anschlagen der Hämmer an die ihnen entsprechenden Röhren erzeugte. Nach dem Maschinerieassistenten Rud. Kranich (Bruder Friedrich Kranichs d. J.) war der so hervorgerufene Ton zu hart und undeutlich. Darum kam man wohl schon frühzeitig vom reinen Metallklang ab und auf den Gedanken, Glockenklaviere zu bauen. Wer der Urheber dieser Idee in Bayreuth war, wird schwerlich einwandfrei heute noch festzustellen sein. Nach Edgar Richter (Wien) ging die Anregung von seinem Vater, dem berühmten Meisterdirigenten Dr. Hans Richter, aus, der aber Parsifal in Bayreuth nicht dirigierte. Nach anderen Informationen stammt der Entwurf des großen flügelartigen Glockenklaviers, das die Röhrenglocken verdrängte, von Felix Mottl. Das Instrument war ca. 12 Ztr. schwer, 2 Meter lang, 1½ Meter breit, 1 Meter hoch und erzeugte (ohne andere Verstärkung) allein die Glockentöne. Der durch Niederdruck mit der Faust gewonnene Ton klingt heute noch gewaltig; er mochte aber doch allein auch nicht genügend raumfüllend gewesen sein, weshalb man bald zum Saitenklang wieder reinen Metallklang hinzunahm, gleichzeitig auch das ungefüge flügelartige Glockenklavier durch ein kleines, leichtgebautes, harmoniumartiges ersetzte. Statt der früheren Röhren wählte man jetzt als Klangverstärkungsmittel abgedrehte Metallplatten, die auf einen bestimmten Ton abgestimmt waren (Kreissägenblätter), die Grundtöne gaben — freilich eine Oktave höher als von Rich. Wagner notiert — und durch die Saiten des kleineren harmoniumartigen Glockenklaviers in ihren Obertönen verstärkt wurden. Dieses gab im Gegensatz zu dem robusteren Klangcharakter des alten Instruments zartere Töne her, war ca. 1½ Meter hoch, ¾ Meter breit und wurde ebenfalls mittels 4 Tasten angeschlagen. Als man nach 1900 Tonnen als Resonanzmittel nahm, wurde das Instrument vorübergehend ausgeschaltet, seit 1924 aber wieder herangeholt. Es wurde

[2]) Sein Vorgänger und der erste Maschinendir. Bayreuths war Karl Brandt, geb. 1828 in Darmstadt und gest. im Dezember 1881 daselbst; er hat also die Uraufführung des Parsifal nicht mehr erlebt.

dann bis 1930 im Orchester mitgespielt, um die einzelnen Töne im Zuschauerraum deutlicher hörbar zu machen, und durch ein neues, einem Klavier nur noch wenig ähnliches und (statt Tasten) mit einem filzbespannten Klöppel angeschlagenes Saiteninstrument von der Firma Steingräber und durch Gong auf der Bühne im Klang verstärkt. So ergaben sich hintereinander sechs verschiedene Kombinationen zu Punkt 3, über deren Reihenfolge ich besonders Herrn Obermaschinendirektor Friedr. Kranich d. J. wertvolle Angaben verdanke, der als Junge noch zu Lebzeiten seines Vaters die Stricke der alten Röhrenglocken gezogen und seither die meisten glockentechnischen Wandlungen in Bayreuth miterlebt hat, und zwar: a) von dem kleinen harmoniumartigen Glockenklavier mit 4 Kreissägenblättern; b) von 4 Kreissägenblättern in 4 verschiedenen großen Tonnen aufgehängt; c) von dem Glockenklavier wie bei a und 4 Kreissägenblättern in Tonnen aufgehängt; d) von dem Glockenklavier wie bei a, 4 Kreissägenblättern in Tonnen aufgehängt sowie Gongs; e) von dem Glockenklavier wie bei a, 4 Kreissägenblättern in Tonnen fahrbar und Gongs; f) von dem Glockenklavier wie bei a, 4 Kreissägenblättern in Tonnen fahrbar, Gongs und dem jüngsten mit Klöppeln zum Erklingen gebrachten Glockenklaviertyp, der in Bayreuth „der neue Steingräber" heißt. Die Kombination f bewährte sich am längsten; sie stand noch bei den Festspielen 1930 voll in Verwendung. Die Erzeugung dieses Glockenton-Konglomerats setzte die ganze Hinterbühne in Aufregung. Sie benötigte einen Dirigenten für sich und außerdem einschließlich der Lichtzeigengeber noch 6 Assistenten. Der Kapellmeister Erich Riede aus Newyork wäre der letzte Parsifalglöckner nicht elektrisch erzeugten Glockengeläutes, falls das elektro-akustische Erklingen der Glocken vom Jahre 1931 Dauereinrichtung würde. Ihm standen zwei besondere Einrichtungen zur Verfügung, um die Verbindung zwischen Bühne und Orchester bzw. Dirigenten dauernd zu halten: der Lichttaktmesser, von dem er den Takt absehen konnte, und ein Kopfhörer, der ihn in die Lage setzte, die Musik Note für Note genau zu verfolgen. Die Kreissägenblätter wurden mit großen Trommelschlegeln angeschlagen. Die einzelnen Stimmen waren im Baßschlüssel ausgeschrieben, nebenbei bemerkt, von Dr. Karl Muck persönlich. Eine seltsame Fügung wollte es, daß dieser altverdiente Parsifal-Dirigent mit dem letzten Geläute der alten Glocken (1930) seine Tätigkeit in Bayreuth beendete.

Damit hätten wir unsere Betrachtung der nichtelektrischen Glockentonerzeugung in Bayreuth beendet. Um ein übersichtliches Bild über die Glockeneinrichtungen an anderen großen Opernhäusern zu gewinnen, richtete ich eine entsprechende Rundfrage an die Generalintendanz der Preußischen Staatstheater in Berlin, der Sächsischen Staatstheater in Dresden und der Bayerischen Staatstheater in München sowie der städtischen Opernhäuser in Köln, Hamburg und Frankfurt am Main. Durch die Berichte dieser Theater, die sämtlich in dankenswerter und teilweise sehr ausführlicher Weise meine Fragen beantworteten, ist meine Vermutung bestätigt worden, daß wir bisher auch an unseren modernsten und größten Theatern Glockeneinrichtungen von einheitlich-gleichartigem Klangcharakter, wie er für echte Kirchenglocken charakteristisch ist, nicht haben. Einzelne Theater, wie die Staatstheater in Berlin, Dresden und München, besitzen wohl kleinere höher gestimmte Kirchenglocken leichteren Materials von edlem und einheitlichem Klang; diese reichen aber auch nicht allein aus, sowie es gilt, große schwere Turmglocken vorzutäuschen. Wie Bayreuth fanden speziell für Parsifal auch diese Theater keinen anderen Ausweg als die Kombination von klangergänzenden und gleichzeitig klangverstärkenden, aber sonst im Klangcharakter oft verschiedenartigen Ton-

geräten: das Glockentonkonglomerat. Die Berliner, Dresdener und Münchener Staatsoper verwenden für Parsifal große Metallplatten und 1—2 eigens für dieses Werk angeschaffte, von der Firma Steingräber in Bayreuth hergestellte Glockenklaviere mit je 4 Tönen (4- bis 7fache Drahtsaitenbespannung). Berlin hatte früher auch Tamtam, von 2 Tuben unterstützt, hinzugenommen; da sich diese Zusatzklänge mit dem Platten- und Glockenklavierklang nicht mischten, hat man Tamtam und selbstverständlich auch die Tuben wieder weggelassen. Die bis 5 Ztr. schweren Platten an der Berliner und Münchener Staatsoper haben die ansehnliche Größe von 1—1½ Quadratmetern. Die Opernhäuser in Köln und Hamburg besitzen noch keine Glockenklaviere. In diesen Theatern sind die Parsifalglocken ebenfalls abgestimmte Platten, die in Köln vorsichtig durch entsprechende Töne eines einfachen Klaviers und in Hamburg durch ein leise mitangeschlagenes großes Tamtam verstärkt werden. Das Frankfurter Opernhaus kombiniert Platten, Röhren und Tamtam mit einem großen Glockenklavier; außerdem nutzt es zwecks Klangfüllung die Pedalwirkung eines Flügels aus. Des größten Glockenapparates mit seinen Tonnen, Kreissägenblättern, Glockenklavieren, Gongs, Lichtzeichenmessern, Kopfhörern etc. bediente sich freilich das Bayreuther Festspielhaus. Diese umständliche Handhabung beseitigte Frau Winifred Wagner bei den Festspielen 1931 mit einem Schlag dadurch, daß sie dem Festspielorchester für „Parsifal" — und damit zum ersten Mal einem modernen Orchester — ein eigenes elektroakustisches Glockeninstrument, eine Erfindung des Süddeutschen Jörg Mager, einfügte.

Das Instrument ist seinem äußeren Aussehen nach ein primitives Tasteninstrument. Um sein Tonerzeugungsprinzip von Grund auf zu verstehen, wäre es nötig, sich in die gesamte Elektromusikforschung Magers zu vertiefen. Aus Raummangel genügt hier aber folgende kurze Beschreibung: 4 Tasten eines harmoniumartigen Spieltisches wurden mit einem (niederfrequenten) elektrischen Schwingungskreis verbunden, der auf elektro-magnetischem Weg zwei ca. 2 Meter lange Scheiben aus einem eigens für den Glockenklang hergerichteten Metall (Schallstrahler) zum Mitschwingen brachte. Der so verstärkte Ton wurde, verbunden mit einem Siemens-Klangverstärker, zu einem an der vorderen Bühnendecke aufgehängten Schallkasten geleitet und von hier mittels 3 Lautsprechermembranen in den Theaterraum gesendet. Der Klang der elektrischen Glocken[3]) war noch der Verstärkung bedürftig. Die Töne aber hatten die früher so vermißte einheitliche Klangquelle und Klangkraft im Wechselstrom bzw. eben im elektrischen Schwingungskreis und erklangen zum ersten Mal in klangeinheitlicher Originaltiefe, deren Erzeugung von der Bühnentechnik bereits als unlösbares Problem aufgegeben war. Übrigens ist in Bayreuth vor dem Entschluß der Festspielleitung, die Glockentöne rein elektro-akustisch erzeugen zu lassen, angeregt durch die Firma Steingräber-Bayreuth, die Frage erörtert worden, die Tonwellen des alten flügelartigen Glockenklaviers elektrisch zu übertragen und zu verstärken. Die Tonerzeugung wäre eine Art Syntheſe von Saitenschwingungen und elektrischen Schwingungen geworden, nach welchem Tonerzeugungsprinzip der elektrische Nernst-Siemens-Bechstein-Flügel erklingt, der z. Zt. viel von sich reden macht. Durch die Magersche Erfindung wurde zumindest diese heikle Klangsyntheſe überflüssig. Die Reinheit der Glockenklaviertöne hing nämlich in früheren Festspieljahren wesentlich von der Art des Tastenanschlags ab. Ist

[3]) Vgl. auch meinen Bericht „Die erste Vorführung der neuen elektrischen Parsifalglocken" vom 13. 7. 1931 Nr. 169 der „Oberfränkischen Zeitung".

hierbei der Glockenton bereits im Entstehen unrein, dann ist damit zu rechnen, daß die elektrische Verstärkung die Unreinheit vervielfacht.

Der Magersche Apparat hat zur Regulierung der Tonstärke 1 Pedal, 4 Abstimmungsknöpfe und eine Vorrichtung für die Veränderung der Klangfarbe. Die elektrischen Tonströme können je nach Größe der Verstärkeranlage bis zu den gewaltigsten Klangkomplexen verstärkt werden. Deswegen nennt Mager die Erzeugung von Glockentönen in der Klangwirkung großer Kirchenglocken nur noch eine Frage der Wechselstromkraft. In Bayreuth stand Mager zur Verstärkung ein Simens 50 Watt-Verstärker zur Verfügung, der nicht ausreichte, den Glockenklang über die Klangwogen des 134 Mann starken Orchesters bei Fortissimostellen (besonders der Pauken) hinwegzutragen. Eine entsprechende Großverstärkeranlage von mehren 100 Watt dürfte diesen Mangel beheben. Der Glockenapparat stand in Bayreuth mitten im Orchesterraum im Blickfeld des Dirigenten wie jedes andere Orchesterinstrument. Statt der früheren 7 genügte im Festspieljahr 1931 ein einziger Kapellmeister zum „Läuten der Gralsglocken". Er saß wie jedes andere Orchestermitglied bei seinem Instrument und brachte durch einfachen Niederdruck der Glockentasten mittels eines Fingers die 4 Parsifalglockentöne C G A E zum Erklingen. Er konnte so unmittelbar vom Dirigenten — bekanntlich dirigierte 1931 Toscanini sämtliche Parsifal-Aufführungen — den Takt abnehmen und, da er vom Orchester aus auch die Klangstärke regulieren mußte, in Rhythmus und Dynamik in einem Maß den Anforderungen der Partitur und der dramatischen Handlung gerecht werden, wie es bei dem älteren Glockenklang-Konglomerat einfach nicht möglich war.

Richard Wagners „Lohengrin" und Eugen d'Alberts „Tiefland" bei den diesjähr. Zoppoter Waldfestspielen.

Gemeinsames und Trennendes.

Von Dr. Walther Taube-Danzig.

Mit der Wahl von Eugen d'Alberts „Tiefland" neben Richard Wagners „Lohengrin" verläßt die Leitung der Zoppoter Waldfestspiele die seit den letzten Jahren ausschließlich betonte Pflege der Werke des Bayreuther Meisters.

„Romantisch" und „modern" betonte Kunst werden allzeit in beiden Lagern leidenschaftliche Verfechter finden; mögen die Grenzen mitunter auch fließend sein: sie quellen aus weltanschaulich entgegengesetzten Tiefen!

Es soll versucht werden, diese Behauptung durch schlichtes Herausstellen des Gemeinsamen und des Unterschiedlichen in den beiden Werken zu rechtfertigen.

*

Bei Wagner und d'Albert treten zunächst Hochland und Tiefland in Beziehung zueinander. Im „Lohengrin" beginnt die Handlung in den Niederungen am Ufer der Schelde, Not, „Verwirrung, wilde Fehde" führen den Städtegründer aus sächsischem Geblüt zur Gerichtseiche. Die schwere Klage des Brudermordes wird gegen Elsa von Brabant erhoben. Da erscheint ihr ein im Traum vorhergeschauter Ritter aus „fernem Land", vom „Montsalvat" — dem Hochland — als Retter.

Nehmen wir das alles zunächst als „Bilder". —

Bei d'Albert beginnt das Vorspiel im „Hochland". Zufällig auch im Lande Spanien. Eine felsige Halde in den Pyrenäen, eine einfache Sennhütte, alles im Frühnebel versponnen. Auch hier leitet Not die Handlung ein. Aber nicht Landes- und Volksnot, Seelenqual durch ungerechte Klage wie bei Elsa. Es ist die persönliche Not des sich aus Einsamkeit und Jugendkraft zum Weibe sehnenden Menschenherzens, das von Gott das „Glück" erbetet.

Vergleichen wir die beiden Traumerzählungen, so ergeben sich schon tiefere Auffassungsgegensätze. Auch Elsa kennt die Not der „einsam trüben Tage", „ergießt des Herzens tiefstes Klagen zu Gott im Gebet", erhofft in felsenfestem Glauben Gerechtigkeit und Hilfe vom Höchsten — um der Wahrheit willen! Nur zu diesem Werke ersehnt sie den Helden mit „züchtigem Gebaren". — Pedro hingegen erblickt im See von Roccabruna zunächst die verführerische Felsenhexe, dann in zweifellos genial erschautem Bilde die Muttergottes, die ihm sagt, daß Gott ihm „Weib und Glück bescheren will". In Erwartung dieses höchst persönlichen „Glücks"-erlebnisses ist er ganz verzückt und es bedarf erst der offenbar mit d'Alberts eigenen Lebenserfahrungen in Beziehung stehenden Worte des Nando:

„Du glaubst am Ende, Weib und Glück sind eins?
Ich aber sage Dir, daß zwischen beiden
Ein Stückchen Himmel und die ganze Hölle liegt.
Das wird Du auch noch lernen — dessen sei gewiß!" —

Und weiter: Während bei Elsa erdentsagender Glaube sich durchringt, steckt Pedro noch durchaus im Aber-Glauben: „Aus welcher Gegend sie wohl kommen wird? — Paß auf: Da leg' ich einen Stein auf meine Schleuder und schwinge sie im Kreis. Die Augen hab' ich zu. Wohin der Stein jetzt fällt, das ist der Weg, den sie wohl kommen wird..." Gewiß — ein hübsches Liebesorakel und Margarete im „Faust" tut's auch zum Zeitvertreib... aber es ist doch eine ganz andere Auffassung, die dahinter steckt!

Hier kommt dem Pedro nun die „Rettung" aus dem Tiefland. Berechnung und Falschheit steigen mit Sebastiano in die reinen Höhen. Wohl hört Pedro die Warnungen Nandos, wohl kennt er den „Wolf" — doch die Erfüllung seiner persönlichen Wünsche läßt ihn das lichte Hochland, ja auch den „braven Hund" verlassen...

Die eigentliche Haupthandlung im „Tiefland" wird nun auch das Verhältnis zweier Menschen zueinander, das zur tiefsten Vertrauensfrage führt.

Läßt sich hierin noch etwas Gemeinsames erblicken, so tritt das Unterschiedliche jedoch in immer klarerer Form hervor, sowie wir in die Hintergründe der Handlung hineinleuchten.

Welch ein Gegensatz zwischen Martha und Elsa! — Gewiß: Marthas Geschick ist tragisch zu nennen:

„Ich weiß nicht, wer mein Vater war...
...Die Mutter bettelte in Barcelona.
In Sonnenbrand und Schnee und Regen
Stand ich mit ihr, der blinden Frau,
Vor Kirchentüren und an Straßenecken..."

Dumpf ahnt sie ein über ihrem Leben waltendes strafendes Geschick, den Gott, der — uns ewig unbegreiflich! — Weltenschuld heimsucht. Doch zum Tode war sie „zu schwach und feig". Mit dem Lebens- und Glückshunger der sozial Entrechteten war sie einst Sebastiano hörig geworden, ohne zum wahren Weib- und Menschtum erwacht zu sein.

Doch auch gleich Pedro — seien wir ehrlich! — sucht sie zunächst nur das Ihre! Ob im Gefühl ihrer Schuld, ihrer Schwachheit, ihrer Blindheit für entsagende Liebe — — wie dem auch sei: sie lehnt den „Tölpel" ab und „will ihn nicht sehn". Erst bei Pedros Erzählung von dem im Kampf mit dem Wolf hart verdienten „Bluttaler" beginnt ein Gefühl von Teilnahme, vielleicht schon Mitleid mit dem „armen" Hirten aufzukeimen; doch noch ist das Vertrauen und sie kann lügen:

„... das Licht in meiner Kammer,
Ich hab' es selbst entzündet."

Bei Elsa hingegen — mögen auch die Voraussetzungen ganz andere sein! — tritt uns doch zunächst das naiv Hingebungsvolle entgegen:

„Mein Held — mein Retter! Nimm mich hin!
Dir geb' ich alles, was ich bin..."

Wie kommt es nun aber zur Tragik bei Elsa? — Hören wir des Meisters Worte (Ges. Schriften): „Lohengrin sucht das Weib, das an ihn glaubte, das nicht früge, wer er sei und woher er komme, sondern ihn liebte, wie er sei und weil er so sei, wie er ihm erschiene. Er mußte deshalb seine höhere Natur verbergen, denn gerade eben in der ... Nichtoffenbarung dieses ... erhöhten Wesens konnte ihm die einzige Gewähr liegen, daß er nicht um dieses Wesens willen nur bewundert und angestaunt, oder ihm — als einem Unverstandenen — anbetungsvoll... geduldigt würde — wo es ihn aus seiner Einsamkeit erlösen, seine Sehnsucht stillen konnte, — nach Liebe, nach Geliebtsein, nach Verstandensein durch die Liebe, verlangte."

Aus Liebe und Mitleid — im Gegensatz zu Pedro! — verläßt Lohengrin das Hochland, wo die Gralsburg schimmert, um für die verfolgte Unschuld Elsas einzutreten. Um dieser Liebe willen verlangt er aber — wie Gott von uns allen! — Glauben und Vertrauen. —

Elsas „Schuld" liegt aber nun nicht, wie viele meinen, nur in ihrer weiblichen Schwäche oder Neugier. Gewiß: alles Glück der Erde sollte stumm genossen werden, im „Wissen" um etwas stirbt das „Gefühl" der „Unbefangenheit" ab und wir verstehen die Kassandraklage:

„Nur der Irrtum ist das Leben,
Und das Wissen ist der Tod."

Es ist, anders betrachtet, die Eckhard-Mahnung: „Verplaudern ist schädlich, verschweigen ist gut!" Auch die Sage vom Schatzgräber, der den Goldhort schweigend heben soll und das „Orpheus"-Motiv gehören hierher, wenn man diese kleine Abschweifung in die Zaubergrotten der deutschen Sagenwelt der Sache zugut rechnen will.

Noch ist Elsa bei aller Hingabe das erdgebundene Menschenweib, in dessen Wesen Göttliches noch nicht eingehen kann. Wie soll sie dem Höchsten, das sie nun empfindet, einen „Namen" geben? Statt im reinen Gefühl selig zu sein, läßt sie die von Ortrud beschworenen Geister der kalten Ueberlegung und der Erkenntnis — war es nicht einst so im Paradiese?! — über die Schwelle! Lohengrin gibt sich „fraglos" dem Zauber der süßen Düfte hin, der Mensch dagegen — und gar erst der heutige!! — muß alles „wissen" und „ergründen"! —

Doch so intellektuell verbogen wie Unzählige unserer „armen" Zeitgenossen ist Elsa nicht, ihr Fragen ruht auf dem Grunde der Liebe! Darum möchte auch sie etwas für ihren Helden tun:

„Ach — könnt ich Deiner wert erscheinen...
...Könnt ein Verdienst mich Dir vereinen,
Dürft' ich in Pein für Dich mich sehn!"

Aus Liebe erwächst ihre tragische „Schuld": In zweifelnder Schwäche — durch das Verbergen der wahren Natur Lohengrins gereizt — verlangt sie schließlich Offenheit und Klarheit und — verliert ihn in dem Augenblicke, da nicht mehr der nur auf „Gefühl" beruhende Glaube ihr Wesen — auch über die Abgründe des Zweifels — trägt!

Wir sehen: die Hintergründe im „Lohengrin" weisen in das Allgemeine, Menschliche, Religiöse und lassen das ewige Land der Sehnsucht „unnahbar" unseren Schritten aufleuchten.

Auch Martha erlebt ein „Wunder" in der Kirche:

„Mir war es in der Kirche, als spräch zu mir
Ein Bote aus der Höh': Das ist dein Mann,
Dein Schutz und Stab, er wird dich retten..."

Auch sie macht die innere Wandlung zur Wahrhaftigkeit durch und ahnt, was Elsa durch Gottes Gnade zuteil wird,

„Nichts wäscht mich rein von Schuld und Sühne
Als nur mein Tod".

Aber dieser ersehnte Tod ist auch noch ich-betont und hat nichts mit der Todesauffassung der Wagner'schen Dramen gemein, wo der „Opfer-" oder „Liebestod" (Senta, Elisabeth, Walküre, Isolde!) weltüberwindend die Gefilde einer höheren, reinen Welt erkämpft, um dort höchstes „Glück" und Vollkommenheit zu finden!

Man beachte, daß Martha „das Leben zur Last", daß ihr leidenschaftliches spanisches Blut im Tode durch die Hand des Pedro, von dessen erdfrischer wahrer Liebesglut nun auch ihr Herz in Erkenntnis eines neuen Erlebens entzündet ist, schmerzwollüstige Wonne empfinden würde...

Ein ganz anderer Hintergrund — nicht wahr?

Von allem Rankwerk der Nebenhandlung abgesehen, stehen uns im Ausklang der d'Albert'schen Oper zwei zur Erkenntnis ihres Menschenwertes gelangte und um ihr Liebesglück kämpfende Helden gegenüber.

Martha:

„Ich kämpf um meine Liebe, um Pedro kämpf ich,
Ich kämpfe um mein Glück!
Die Martha, die Du kanntest, ist verschwunden.
Hier steht ein Weib, bereit zum Tode
Um ihrer Liebe willen."

Und Pedro:

„Ich bin nicht mehr der Tölpel, den Du Dir
Von Roccabruna holen wolltest.
Ich bin Dein Knecht nicht mehr,
Wir beide stehn jetzt gleich.
Mann gegen Mann!"

So erwürgt der zum Mann gereifte Tor den „Wolf" und trägt die zum vollen Weibtum Erwachte zu neuem Liebes- und Lebensglück in die reine Luft des Hochlandes.

So klingt „Tiefland" in dem Hohenlied menschlicher Liebe, die auf Erden ihre Krönung findet, aus. — Farbenprächtige, von südlicher Glut durchleuchtete Bilder; bestrickende Musik, die gemeinsam mit „Lohengrin", auch so etwas wie Themata und „Motive" (Hirtenmotiv!) zu verwenden scheint. Und dennoch: weltanschaulich und künstlerisch grundverschieden! —

Die Lösung im „Lohengrin" ist wesentlich anders.

Es handelt sich nicht um menschliches irdisches „Glück" und seine Erfüllung, sondern zwei Liebesarten, „himmlische" und „irdische" stehen in Wechselwirkung. Darin liegt zugleich im Gegensatz zu „Tiefland" die tiefe, deutsch empfundene Zwiespältigkeit („Problematik") des Geschehens. Wagner erkannte das selbst, wie aus einem Briefe an Roeckel (1854) hervorgeht: „... Mein „Lohengrin" bezeichnet die tiefste tragische Situation der Gegenwart, ... das Verlangen, aus der geistigsten Höhe in die Tiefe der Liebe, die Sehnsucht, welche die moderne Wirklichkeit eben noch nicht erfüllen kann!" — „Nur in einer Wiedergeburt," schreibt er 1860 an Mathilde Wesendonck, „würde Elsa ... bis zu Lohengrin hinanreichen."

Theosophisch gewertet, wäre Elsa die sehnsüchtige Menschenseele, die vom Gralsritter (dem Eingeweihten) emporgehoben werden soll; sich jedoch — da ihre himmlische Liebe zur irdischen wird — seiner nicht würdig erweist. Die Antike kannte ein Gleiches im Mythos der Semele, die durch den Wunsch, Zeus (= das Göttliche) in seiner Majestät zu „begreifen" (Verstand!), zugrunde geht. Einen Schritt weiter und wir hören die Gottesklage im Johannesevangelium: „Das Licht schien in die Finsternis, aber die Finsterns hat es nicht begriffen!"

So ist der Hintergrund beim Tode Elsas ein wesentlich anderer, als er in „Tiefland" gedacht war. Erst in einer höheren Welt wird Elsa mit Lohengrin vereinigt werden, im „Hochland" jener Welt, deren Zinnen im „Holländer", „Tannhäuser", Ring" und „Parsifal" aufleuchten...

* * *

So sahen wir, daß äußerlich „Tiefland" und „Lohengrin" vielleicht manches Gemeinsame aufweisen, innerlich jedoch grundsätzlich Trennendes erkennen lassen. Hier kam es bestenfalls zum „Glauben" zweier Menschen zueinander, dort aber handelt es sich — dem Pfingstwunder vergleichbar — um das Göttliche selbst, das in immer wieder neuen Gestalten in die sinnlich gebundene Welt, ins „Tiefland" hinabsteigt und nichts als bedingungslose „Liebe" und das Größte — hingebendsten „Glauben" verlangt.

Das ist „Romantik" im höheren Sinn des Wortes! Weniger die „mondbeglänzte Zaubernacht" als die glaubensstarke Sehnsucht nach dem Unerreichbaren, die gerade für Wagner und die Geschichte des deutschen Geisteslebens gekennzeichnet ist!

„Tiefland" ist ein „modernes" Werk, das im Menschlichen beginnt und im Menschlichen endet, mag Tommaso auch noch so schöne Worte in seinen Bitten zu Gott finden.

* * *

„Modernes" wird der großen Masse genehmer sein; das andere verlangt ein gedankliches Ringen, will man des Segens teilhaftig werden. „Ich lasse Dich nicht, Du segnest mich denn!"

Das „Romantische" aber, wie es der Meister von Bayreuth und die ihm nahestehenden Geister dem deutschen Volke vererbten, fließt aus den tiefsten Quellen unseres eigenen Wesens, was wir von „Tiefland" bestimmt nicht sagen können!

* * *

Möge sich die Zoppoter Waldoper als Hüterin kostbaren deutschen Kulturerbes in einem vom fremden Volkstum ständig bedrohten Gebiet der verantwortungsvollen Aufgabe deutscher Zukunft gegenüber bewußt bleiben!

Möge sie im Rahmen der heiligen deutschen Wälder allzeit Werke fördern, die deutschem Mutterboden entsprossen sind. Um keiner „Kunstrichtung" willen, um keiner „Partei"! Aber um des Kommenden willen: der in „Glaube" und „Liebe" geeinten Gemeinschaft des deutschen Volkes. —

Und dazu wird Wagner ewig einer unserer größten Nothelfer bleiben! —

Wilhelm Busch.

(Zum 100. Geburtstag am 15. April 1932.)

Von **Richard von Schaukal.**

Wilhelm Busch ist als Sohn eines Krämers aus altniedersächsischem Bauernstamm in Wiedensahl am Schaumburger Wald geboren. 1854 war er von Antwerpen als Malschüler an die Münchner Akademie gekommen. Aber er hat sich, obwohl seine ersten Beiträge für die „Fliegenden Blätter" und die „Münchner Bilderbogen" zum Teil bayerischer Eigenart behaglichen Ausdruck geben, in Süddeutschland und in der Stadt nie zu Hause gefühlt. 1878 ist er, den es immer wieder in die Heimat und ins Dorf zog, zum Ententeich und zu den geliebten Bienenstöcken, auf die Dauer heimgekehrt, nach dem Tode der Mutter ins Pfarrhaus zu seiner Schwester, mit der er, als sie Witwe geworden war, 1898 nach Mechtshausen übersiedelte. Dort ist er, der 1884 mit „Maler Kleckisel" sein letztes Bilderbuch herausgegeben hatte (1864 war das erste, „Der Eispeter", erschienen), 1908 als alter Junggeselle gestorben. In der Jugend schon hatte er die einzige große Liebe seines Lebens begraben.

Busch, an dessen „humoristischem Hausschatz", dessen „Bilderpossen" und „Schnaken und Schnurren" sich unzählige Menschen als an einer ebenso schmackhaften wie harmlosen Kost ergötzt haben, ist wie alle großen Humoristen und angeblichen Spaßmacher, wie Swift, wie Molière, wie Raimund, wie Christian Morgenstern, im Grund ein schwermütiger Betrachter des Weltlaufs, ein „Pessimist". Nicht daß er wie der bitterböse Swift geradezu mit Haß dem Treiben um ihn zusah — dazu gebrach es ihm an ungestilltem Ehrgeiz, Eitelkeit und Mißgunst; sein Herz ist gut und menschenfreundlich wie das des „Misanthrope", wie das des „Verschwenders" —, aber er hat den kleinen Gott der Welt, sich inbegriffen, für unnütz, ja für schlecht gehalten und es ihm auf seine Weise geradeheraus gesagt. Daß man darüber nur zu lachen wußte, ist nicht seine Schuld. Seine „harmlosen" Bilder und Verse zeigen ein grausames Vergnügen daran, wie alle Schuld sich rächt auf Erden. Auch wenn es sich um Unarten, Schabernack und Uebermut handelt. Wie denn die „Uebeltätigkeit" z. B. von Max und Moritz oder der bösen Buben von Korinth, der Ungehorsam des „Eispeters" und die Streiche Fis des Affen oder Huckebein des Raben ein ebenso schreckliches Ende nehmen wie die immerhin bedrohlichen Absichten der drei Räuber, die zur „Kühnen Müllerstochter" einsteigen, oder die Untaten des „heiligen Franz". Ja, an der Tücke mehr oder weniger erbärmlichen Mißgeschicks, so

„wenn Biederleute, die allhier auf Erden
Geruhig leben, recht gehudelt werden",

weidet sich eine Schadenfreude, die verblüffen machen könnte, wären die Leiden der „Contourwesen", um die es sich handelt, nicht durch die Darstellung von dem „Erfolg der Schwere" auf eine so unnachahmliche Weise befreit. Denn das ist die erlösende Macht der großen, der vollendeten Kunst — und Busch ist gleich groß als Zeichner in seinem sichern Strich wie als Dichter in seinem treffenden Wort, seinem überzeugenden Reim —, das ist die „reinigende" Gnade der Meisterschaft,

daß die Wirklichkeit, die sie mit einem Zauberschlag aus verwirrendem Werden in ihrem klaren Spiegel zur Anschauung bannt und so in beruhigtes Sein verwandelt, als Dauer Sinn erhält und, sei es tragisch oder komisch, über sich selbst erhoben wird. Die Gewißheit der Kunst läßt alles Leid, alle Angst, alle Häßlichkeit des sinnlichen Daseins aufgehen in einem Glücksgefühl, das die ewige Seligkeit auf Augenblicke vorwegnimmt. Wie könnte man sonst ertragen, was als Erlebnis einen mit Schauder, Abscheu und Ekel anpacken würde, den Anblick von Martern und Qualen!

Busch ist Pessimist und Moralist wie nur je ein christlicher Denker. Schopenhauer, der, wie er sagt, „Wand an Wand mit dem Christentum wohnt; nur daß die Wand keine Tür hat", ist geraume Zeit sein Begleiter gewesen. Aber er hat wie in sein Dorf zum Evangelium heimgefunden und auf seine Weise — „Glaubenssachen sind Liebessachen" — den Glauben erlebt. „Wir sind haftbar für unser Tun und Sein, besonders für das Letztere, welches das Erste ist", lautet sein an den großen Tragiker des Katholizismus, an Calderon, gemahnendes Bekenntnis. Manches in seinem trotzdem wundervollen Werk, das wahrlich kein kleines Welttheater vorstellt, mag durch Tendenz — ein kunstfremdes, ein kunstfeindliches Element verletzen: es ist aus der Zeit zu erklären und zu entschuldigen, die von übeln Schwaden stickiger Ungeistigkeit verhangen ist. Er hat das selbst empfunden und sich aus ihr in die Zeitlosigkeit seines „klimperklein Plätzchens" geflüchtet. Und wer „Eduards Traum" (1891) und den „Schmetterling" (1895), sein philosophisches Vermächtnis, gelesen und in seiner an Wilhelm Raabe und Rudolf Huch gemahnenden „Jenseitigkeit" erfaßt hat, ahnt, warum er es mit fünfzig Jahren aufgab, der unbelehrbaren Welt in „lustigen" Bildergeschichten zu zeigen, daß „wir alle zusammen in der Wurzel nichts taugen".

Was will man mehr.

Aus der Geschichte des deutschen Geistes.

Motto: „Wenn einem jeden und den ganzen Tag . . . nichts anders einfällt, als daß ihm jetzt etwas einfallen müßte, und eben doch nichts einfällt: so möchte kein Hund, so kann nur ein Mann weiterleben."
(Aus: „Satire und Polemik" von Theodor Haecker.)

Thomas Mann hat vor kurzem[1]) dem Vertreter der „Neuen Freien Presse" — er nennt sich Raffael La Costa, dürfte also Pollak heißen — „in seinem Berliner Hotelzimmer" eine der bei unsern neuen Klassikern üblichen Unterredungen gewährt. „Thomas Mann wendet sich ab". (Man würde das Gegenteil voraussetzen zu sollen meinen.) Aber „Raffael" sieht nichtsdestoweniger, was er sehen will: „Er (Thomas) hat das ernste Gesicht eines Arztes, dessen Patient die einzig heilende Medizin nicht einnehmen will, weil sie bitter schmeckt." Schön. Wenn auch einigermaßen dunkel. — Der Patient fragt: „Glauben Sie, daß der in seinem Ausmaß so unerwartet große Sieg Hitlers einen Wendepunkt der inneren Struktur des Volkes der „Dichter und Denker" bedeutet? Daß dieser Sieg ein Symptom überhandnehmender Geistlosigkeit ist?"

Auf diese Frage, die von Raffael auf Geistfülle berechnet, „denkt" Thomas der Zweifler „eine kurze Weile, aber dann klingt es sicher und fest: Nein! Das glaube ich nicht."... „Die Hakenkreuzler stehen wie ein Alpdruck.... vor den „Augen der Leute". Aber „die Einstellung" zu dieser „schein-

[1]) Der Aufsatz hat sich verspätet, kommt aber immer noch zurecht (und dürfte seinen Gegenstand überdauern).

großen Bewegung" ist „falsch". Der Dichter und Denker, immerhin scheingefährdet, verlangt „nicht Stellungskrieg, sondern Kriegsstellung, und zwar „Seite an Seite mit den Sozialdemokraten". „Die Angst vor dem Schlagwort „Marxismus" muß der Erkenntnis weichen, daß es auf keinen Fall dazu kommen darf, daß Deutschland unter nationalsozialistischem Einfluß einem geistigen Niedergang entgegengeht." Also doch. Aber nein. „Man merkt schon jetzt, daß Einsicht und Besinnung um sich zu greifen beginnen, daß eine Wendung zum Besseren in der Luft liegt." Die sprachliche Zusammenarbeit Thomas-Raffael (Raffael steht hier ganz allgemein für Pollak) zeitigt Stilblüten, die sich in nichts vom gewohnten Ergebnis ihrer vereinzelten Bemühung unterscheiden.

Wie sich der Nobelpreisträger und europäische Vertreter des deutschen Geistes „den Ruck nach rechts" erklärt, dürfte niemand interessieren.

Wohl aber vermöchten das vielleicht die „Eindrücke", die er von seiner „Palästinareise" „mit nach Hause gebracht" hat.

„Ja, wissen Sie," sagt er, nunmehr sichtlich zugewandt, „das war eine ganz eigentümliche Angelegenheit. Mein Besuch in Palästina sollte eigentlich eine Studienreise für mein neues Buch „„Joseph und seine Brüder"" werden..." Aber „wir — ich und meine Frau — wurden bald nach unserer Ankunft krank," und so hat er „Mühe" gehabt, nur „die Hauptsachen zu sehen." Und er sah — abgesehen davon, daß ihn das Tote Meer erschütterte — vor allem zionistische „Kolonien und Siedelungen", also zweierlei. Noch unter der Nachwirkung des „Merkwürdigsten" richtet er an „da Costa" (Uriel-Ariel-Raffael) die befremdliche Aufforderung: „Stellen Sie sich eine Stadt von 45 000 Einwohnern vor, von denen 44 500 Juden sind..." Meinte er ihn zu „erschüttern"? Raffael kommt aus Wien.

Thomas, der Grübler, hat in der „etwas forcierten Form nationaler Betätigungssucht sehr viel Aehnlichkeit mit den deutschen Verhältnissen" entdeckt. „Ueberhaupt stellte ich schon oft eine starke Verwandtschaft zwischen Juden und Deutschen fest." (Das ist außer dem Geistesblitz vom Stellungskrieg und der Kriegsstellung die einzige Stelle, die, der Einstellung der „Neuen Freien Presse" entsprechend, ihr zu Fettdruck Anlaß gibt und also in Fett aufgeht.) „Beide Völker sind" — das bleibt mager — „politisch unreif, beide reagieren stark, beide sind romantisch und materialistisch zugleich".

Raffael hat genug von dieser Weisheit. Er fragt barsch: „Wie weit sind Sie mit Ihrem Roman?" Und der Denker hat sich zum Dichter ermannt und berichtet. Zunächst das Wichtigste. „„Joseph und seine Brüder"", wie meine bisherigen Bücher in (sic) Format wieder zweibändig", — das weiß er schon, weils ins Gewicht fällt — „wird wahrscheinlich erst zu Weihnachten des nächsten Jahres veröffentlicht werden". Was folgt — „Drang zum Typischen", „Ehrgeiz, so ferne Dinge.... quasi zu realisieren", „ein wenig unaufdringliche Archäologie, einen leichten Einschlag humanistischer Theologie", so viel wie eben Halbgebildete vom Halbgebildeten billigerweise verlangen können —, ist bald erledigt. Nur eines noch: „Im Großen, Ganzen hält sich das Werk in epischen Linien". Dessen dürfen wir also sicher sein. Und daß es, auch ohne Vorstudien, pünktlich auf dem nächsten Weihnachtstische des deutschen Volkes liegen wird.[2]) Es bleibt ihm nichts erspart.

Richard von Schaukal.

[2]) Ebenso wie diese Anmerkung eines gewissenhaften Begleiters der „maßgebenden" Ereignisse hat sich das angekündigte verzögert. Aber die „Corona" (Bremer Presse) hat unzweideutig-zweideutige, also eindeutig mannhafte Proben gebracht ....

Besprechungen.

Kämpfe und Helden.

Im Evangelium Johannis (8, 44) weist der Heiland auf einen Kampf hin, der als Widerstreit zwischen Wahrheit und Lüge wohl die größte sittliche Bedeutung hat, die überhaupt denkbar ist. In diesem Sinne, nicht um einem Kastendünkel zu fröhnen, behandelt Egon van Winghene (Rotterdam) unter Mitwirkung eines dänischen Freundes das Thema: Arische Rasse, Christliche Kultur und das Judenproblem (Bodung-Verlag, Erfurt, Gartenstraße 38). Der Verfasser ist nach Erscheinen seiner Weckschrift gestorben. Bedeutsam bleibt ihr umfassender Gesichtskreis. Nicht bloß die deutschen Kämpfer, auch österreichische, ungarische, polnische, rumänische, schweizer, norwegische, französische Gesinnungsgenossen, ja die Hellsichtigen aller Länder, die schon in Vereinen zusammengeschlossen sind, werden als Leser des Buches angerufen. Auch der Bayreuther Gemeinde sei es empfohlen mit dem Hinweis, daß in jenen Kreisen ein sechsbändiges Werk vorbereitet wird, welches den umfangreichen Stoff der aufklärenden Tatsachen in der Art eines neuen, vermehrten und verbesserten Semi-Kürschners zugänglich macht; man wende sich um Auskunft an den genannten Verlag. Wie sicher und siegreich die deutsche Bewegung der Gegenwart von den geistigen Kräften einer großen Vergangenheit weltanschaulich behütet wird, das geht hervor aus einer überzeugenden Schrift „Schiller als Kampfgenosse Hitlers" von Dr. Hans Fabricius, einem Mitgliede des Reichstags (Nat.-soz. Kultur-Verlag, Bayreuth). Wenn man daran denkt, daß deutsche Dichter in den letzten Jahrzehnten als Gewährsmänner für alles Mögliche herhalten mußten, das ihnen fern oder abseits lag, so ist man freudig überrascht, auch einmal die wahren, echten, lebendigen Fäden gewoben zu sehen, die unser Denken mit früher Gedichtetem verbinden. Dabei erscheinen nun Schillers Dramen wie mit neuen Augen gesehen, nämlich aus der uns umgebenden Wirklichkeit heraus betrachtet; der Leser hat die Empfindung: warum habe ich diese Zusammenhänge nicht selber längst entdeckt? Die Räuber z. B. behandeln Sozialismus und Führertum, Fiesco Volksstaat und Führerehrgeiz, Don Carlos Staatsgewalt und Bürgerfreiheit, Wilhelm Tell Volksnot und Freiheitswillen, und so erscheint jedes Werk in einer neuen Berührung, aus der erst recht das belehrende, erhellende Licht hervorstrahlt. Im Grunde sind es die selben Nöte, die selben sehnsüchtigen Wunschbilder, die unsere heutigen Kämpfer zufolge des gleichen Blutstamms mit dem deutschen Dramatiker vor mehr als hundert Jahren verbinden; daß jener vor dem damaligen Freiheitskampfe abberufen wurde, ist besonders tragisch. Wieviel hätte er dem Deutschtum noch zu sagen gehabt! Aus jener Zeit grüßt uns eine wichtige Kundgebung von Ernst Moritz Arndt: Der Rhein, Deutschlands Strom, aber nicht Deutschlands Grenze. Dr. Erich Gülzow hat sie nach dem ersten Druck von 1813 herausgegeben und mit Erläuterungen versehen. Aus dem ursprünglichen Verlag ist dieses reizvolle Büchlein in den Wolf Heyer-Verlag (Berlin W 30) übergegangen; wir heißen es willkommen als einen kostbaren Schatz „Deutscher Hausbücherei". Und dann wieder einen Blick in die brennende Gegenwart: Nachdenkliches über den Nationalsozialismus bietet unter dem Titel „Fieberkurve oder Zeitenwende" ein Kurt Eckehard, unter dessen Decknamen sich ein Zugehöriger des gebildeten Bürgertums verbirgt, der, wie die zweite Auflage beweist, die Kunst versteht, gerade der bürgerlichen Schicht das Wesentliche der neuen Bewegung zu erklären. Bereitwillig geht der Verfasser auf alle Bedenken

und Fragen ein. Er ist nicht parteimäßig gebunden. Es handelt sich also nicht um eine Auseinandersetzung im parteipolitischen Sinn, sondern um eine gänzlich unbefangene, nur mit dem Herzen beteiligte Aeußerung, die um so sicherer und nachhaltiger wirkt, als sie dem Leser mit aller Höflichkeit, Rücksicht und Schonung begegnet. Der Verlag J. F. Lehmann, München, hat den Preis der Broschüre (82 Seiten Großoktav) auf nur 1 ℳ 50 angesetzt.

Dr. Karl Grunsky.

Das organische Weltbild.

Die Welt, der Leib des Schöpfers, ist ein Organismus; ihr Leben ist also immer und überall organisch. Ein Teil bedingt den andern. Das Welt-Bild jedoch, das im Bewußtsein des Menschen aufleuchtet, ist nur dann organisch, wenn das Leben der Welt (Makrokosmos), wie es sich im Menschen zur individuellen Einheit (Mikrokosmos) gestaltet, rhythmisch emporschwingt bis in die volle Wachheit seines Bewußtseins. Von dieser Grunderkenntnis ist das Werk von Paul Krannhals „Das organische Weltbild", Grundlagen einer neuentstehenden deutschen Kultur (Verlag F. Bruckmann A.G., München, 2 Bände, brosch. 16 ℳ, Ganzleinen 20 ℳ) getragen. In Krannhals tritt jenes Denken, das Geist, Natur und Vernunft als innig übereinstimmende Offenbarungsweisen eines und des selben Weltwesens schaut, dieses Denken, dessen große Vertreter sich über Jahrhunderte und Jahrtausende die Hand reichen, in neuer zeitgemäßer Form hervor. — Die ewige Tatsache zeugt so im Denken dieses Mannes ein Weltbild von naher Gegenwartsmacht und eindringlicher Zeitgemäßheit. Alle Gebiete des Daseins, wie sie den heute Lebenden notvoll bewegen, mißt, richtet und denkt Krannhals nach seinem untrüglichen Maße organischer Weltenschau. Staat und Wirtschaft, Wissenschaft, Kunst und Religion werden gelöst aus ihrer Fesselung im mechanistischen Trugbild der sterbenden Zivilisation; sie beginnen zu atmen, eines das andere zu durchdringen und zu ergänzen, eines des anderen Glied und Sinn zu werden im pulskräftigen Leibe des Ganzen.

Es ist nicht wünschenswert, im Rahmen des kurzen Hinweises den Reichtum des Werkes durch herausgelöste Einzelheiten hervorzuheben. Ein Grundsätzliches aber sei betont. Es wird heute in unserem haltlos hin und her geworfenen Volke allenthalben nach neuer Verwurzelung gesucht und Wege gewiesen, die dazu führen möchten. So hört man landauf, landab von Blut und Boden preisen als den Quellgründen neuer Kultur. Mit Recht. Doch dabei kommt oft der andere Pol, der Geist, zu kurz, ohne den — als den geheimen Ursprung alles Wachstums — nichts werden kann. Bei Krannhals schwebt die Welt im Gleichgewicht beider Pole. Himmel und Erde, Geist und Blut sind in fruchtbarer Spannung. Diese hebt „Das organische Weltbild" empor aus der stattlichen Menge der Sucherschriften nach den verlorenen Lebensquellen. Es ist von einem geschrieben, der gefunden hat. Darum kann es durch und durch deutsch sein, deutsch wollen und deutsch denken, ohne je mit dem Gleichmaß der Welt in Widerspruch zu geraten. Das eben heißt organisch sein, wollen und denken. Wer unserer Zeit in die Fugen helfen will, der setze sich auseinander mit dem Werk von Paul Krannhals.

E. v. Hartz.

Viertes (Herbst-) Stück 1932.

Es kommt für den wirklichen Menschen die Zeit, wo er in den Werken der Autoren nicht mehr die Kunst, das Aesthetische sucht, um sich Ruhe zu schaffen im Sturm des Lebens, sondern die Fingerzeige, wie jene sich in dem großen Kampfe zurechtgefunden haben. Da werden in alle Zeit hinein alle 40 Bände Goethe die große Panacee bilden; und die armseligen Schächer laßt die Nasen rümpfen über den Geheimratsstil u. s. w. darin.

Wilhelm Raabe.

Goetheworte aus den „Wanderjahren".

Es ist Pflicht anderen nur dasjenige zu sagen, was sie aufnehmen können. Der Mensch versteht nichts, als was ihm gemäß ist. Die Kinder an der Gegenwart festzuhalten, ihnen eine Benennung, eine Bezeichnung zu überliefern ist das Beste, was man tun kann. Sie fragen ohnehin früh genug nach den Ursachen.

Ist man treu, das Gegenwärtige festzuhalten, so wird man erst Freude an der Ueberlieferung haben, indem wir den besten Gedanken schon ausgesprochen, das liebenswürdigste Gefühl schon ausgedrückt finden. Hierdurch kommen wir zum Anschauen jener Uebereinstimmung, wozu der Mensch berufen ist, wo er sich oft wider seinen Willen finden muß, da er sich gar zu gern einbildet, die Welt fange mit ihm von vorne an.

Von unten hinauf zu dienen, ist überall nötig. Sich auf ein Handwerk zu beschränken ist das Beste. Für den geringsten Kopf wird es immer ein Handwerk, für den besseren eine Kunst, und der beste, wenn er Eins tut, tut alles, oder um weniger paradox zu sein: in dem Einen, was er recht tut, sieht er das Gleichnis von allem, was recht getan wird.

Am Neuen sehen wir das Seltsame, aber im Seltsamen das Bedeutende zu erblicken, dazu gehört schon mehr. Für euch muß alles erst in Tat übergehen, es muß geschehen, als möglich, als wirklich vor Augen treten, und dann laßt ihr es auch gut sein, wie etwas anderes.

Es muß eine Schule geben, und diese wird sich vorzüglich mit Ueberlieferung beschäftigen; was bisher geschehen ist, soll auch künftig geschehen; das ist gut und mag und soll so sein. Wo aber die Schule stockt, das muß man bemerken und wissen; das Lebendige muß man ergreifen und üben, aber im Stillen; sonst wird man gehindert und hindert andere.

Denken und Tun, Tun und Denken, das ist die Summe aller Weisheit, von jeher anerkannt, von jeher geübt, nicht eingesehen von einem jeden.

Beides muß wie Aus- und Einatmen sich im Leben ewig fort hin und her bewegen; wie Frage und Antwort sollte eins ohne das andere nicht stattfinden. Wer sich zum Gesetz macht, was einem jeden Neugeborenen der Genius des Menschenverstandes heimlich ins Ohr flüstert, das Tun am Denken, das Denken am Tun zu prüfen, der kann nicht irren; und irrt er, so wird er sich bald auf den rechten Weg zurückfinden.

Wohlgeborene, gesunde Kinder bringen viel mit; die Natur hat jedem Alles gegeben, was er für Zeit und Dauer nötig hätte; dieses zu entwickeln ist unsere Pflicht; öfters entwickelt sichs besser von selbst. Aber eines bringt Niemand mit auf die Welt, und doch ist es das, worauf alles ankommt, damit der Mensch nach allen Seiten der Mensch sei: Ehrfurcht.

Die Religion, welche auf Ehrfurcht vor dem, was über uns ist, beruht, nennen wir die ethnische, es ist die Religion der Völker und die erste glückliche Ablösung von einer niedern Furcht. Die zweite Religion, die sich auf jene Ehrfurcht gründet, die wir vor dem haben, was uns gleich ist, nennen wir die philosophische; denn der Philosoph, der sich in die Mitte stellt, muß alles Höhere zu sich herab, alles Niedere zu sich hinaufziehen, nur von diesem Mittelzustand verdient er den Namen des Weisen. Nun aber ist von der dritten Religion zu sagen, begründet auf die Ehrfurcht vor dem, was unter uns ist, wir nennen sie die christliche, weil sich in ihr eine solche Sinnesart am meisten offenbart; es ist ein letztes, wozu die Menschheit kommen konnte und mußte. — Aber was gehört dazu, die Erde nicht allein unter sich liegen zu lassen und sich auf einen höheren Geburtsort zu berufen, sondern auch Niedrigkeit und Armut, Spott und Verachtung, Schmach und Elend, Leiden und Tod als göttlich zu erkennen, ja Sünde selbst und Verbrechen nicht als Hindernisse, sondern als Förderniße des Heiligen zu verehren und lieb zu gewinnen! Hiervon finden sich freilich Spuren durch alle Zeiten; aber Spur ist nicht Ziel, und da dies einmal erreicht ist, so kann die Menschheit nicht wieder zurück, und man darf sagen, daß die christliche Religion, da sie einmal erschienen ist, nicht wieder verschwinde, da sie sich einmal göttlich verkörpert hat, nicht wieder aufgelöst werden mag.

Ich enthalte mich nicht, die Schicksale der christlichen Religion hieran zu erkennen, die oft genug zergliedert oder zerstreut, sich doch endlich immer wieder unter dem Kreuze zusammenfinden muß.

Im Leben erscheint er (Christus) als ein wahrer Philosoph — stoßt euch nicht an diesem Ausdruck! — als ein Weiser im höchsten Sinne: er steht auf seinem Punkte fest, und indem er das Niedere zu sich heraufzieht, indem er die Unwissenden, die Armen, die Kranken seiner Weisheit, seines Reichtums, seiner Kraft teilhaftig werden läßt und sich deshalb ihnen gleichzustellen

scheint, so verleugnet er nicht von der anderen Seite seinen göttlichen Ursprung; er wagt, sich Gott gleich zu stellen, ja, sich für Gott zu erklären. Auf diese Weise setzt er von Jugend auf seine Umgebung in Erstaunen, gewinnt einen Teil derselben für sich, regt den andern gegen sich auf und zeigt allen, denen es um eine gewisse Höhe im Lehren und Leben zu tun ist, was sie von der Welt zu erwarten haben. Und so ist sein Wandel für den edlen Teil der Menschheit noch belehrender und fruchtbarer als sein Tod; denn zu jenen Prüfungen ist jeder, zu diesem sind nur wenige berufen.

Wir ziehen einen Schleier über diese Leiden, eben weil wir sie so hoch verehren. Wir halten es für eine verdammenswerte Frechheit, jenes Martergerüst und den daran Leidenden dem Anblick der Sonne auszusetzen, die ihr Angesicht verbarg, als eine ruchlose Welt ihr dieses Schauspiel aufdrang, mit diesen tiefen Geheimnissen, in welchen die göttliche Tiefe des Leidens verborgen liegt, zu spielen und nicht eher zu ruhen, bis das Würdigste gemein und geschmacklos erscheint.

Daß der Mensch ins Unvermeidliche sich füge, darauf dringen alle Religionen, jede sucht auf ihre Weise mit dieser Aufgabe fertig zu werden. Die Christliche hilft durch Glaube, Liebe und Hoffnung gar anmutig nach; daraus entsteht dann die Geduld, ein süßes Gefühl, welch eine unschätzbare Gabe des Daseins bliebe, auch wenn ihm anstatt des gewünschten Genusses das widerwärtigste Leiden aufgebürdet wird. An dieser Religion halten wir fest. — Von ihrem Ursprung, von ihrem Verlauf geben wir zuletzt Kenntnis. Alsdann wird uns der Urheber erst lieb und wert, und alle Nachricht, die sich auf ihn bezieht, wird heilig. — In diesem Sinne dulden wir keine Juden unter uns; denn wie sollten wir ihm den Anteil der höchsten Kultur vergönnen, deren Ursprung und Herkommen er verleugnet?

Wie kann sich der Mensch gegen das Unendliche stellen, als wenn er alle geistigen Kräfte, die nach vielen Seiten hingezogen werden, in seinem Innersten, Tiefsten versammelt, wenn er sich fragt: Darfst du dich in der Mitte dieser ewig lebendigen Ordnung auch nur denken, sobald sich nicht gleichfalls in dir ein herrlich Bewegtes um einen reinen Mittelpunkt kreisend hervortut? Und selbst, wenn es dir schwer würde, diesen Mittelpunkt in deinem Busen aufzufinden, so würdest du ihn daran erkennen, daß eine wohlwollende, wohltätige Wirkung von ihm ausgeht und von ihm Zeugnis gibt.

Jede Art von Besitz soll der Mensch festhalten, er soll sich zum Mittelpunkt machen, von dem das Gemeingut ausgehen kann; er muß Egoist sein, um nicht Egoist zu werden, zusammenhalten, damit er spenden könne. Was soll es heißen: Besitz und Gut an die Armen geben? Löblicher ist es, sich für sie als Verwalter betragen. Dies ist der Sinn des Wortes: Besitz und Ge-

meigut. Das Kapital soll Niemand angreifen; die Interessen werden ohnehin im Weltlaufe schon Jedermann angehören.

Die Menschen werden wohl über die Zwecke einig, selten aber über alle Mittel, dahin zu gelangen; denn das wahre Große hebt uns über uns selbst hinaus und leuchtet uns als reiner Stern; die Wahl der Mittel ruft uns in uns selbst zurück, und da wird der einzelne gerade, wie er war, und fühlt sich ebenso isoliert, als hätte er vorher nicht ins Ganze gestimmt.

Der Mensch lerne sich ohne dauernden äußern Bezug denken, er suche das Folgerechte nicht an den Umständen, sondern in sich selbst; dort wird ers finden, mit Liebe hegen und pflegen; er wird sich ausbilden und einrichten, daß er überall zu Hause sei. Wer sich dem Notwendigsten widmet, geht überall am Sichersten zum Ziel; andere hingegen, das Höhere, Zartere suchend, haben schon in der Wahl des Weges vorsichtiger zu sein. Doch was der Mensch auch ergreife und handhabe, der einzelne ist sich nicht hinreichend; Gesellschaft bleibt eines wackeren Menschen höchstes Bedürfnis.

Gewinnt auch in der Wissenschaft das Falsche die Oberhand, so wird doch immer eine Minorität für das Wahre übrig bleiben, und wenn sie sich in einen einzigen Geist zurückzöge, so hätte es nichts zu sagen: er wird in der Stille, im Verborgenen fortwaltend wirken, und eine Zeit wird kommen, wo man nach ihm und seinen Ueberzeugungen fragt, oder wo diese sich bei verbreitenden allgemeinem Licht auch wieder hervorwagen dürfen.

Ein bildender Künstler bedarf keines Festes; ihm ist das ganze Jahr ein Fest. Wenn er etwas Treffliches geleistet hat, so steht es nach wie vor seinem Auge entgegen, und dem Auge der ganzen Welt: da bedarf es keiner Wiederholung, keiner neuen Anstrengung, keines frischen Gelingens, womit sich der Musiker immer abplagt, dem daher das splendideste Fest innerhalb des vollzähligsten Kreises zu gönnen ist.

Seelenleiden, in die wir durch Unglück oder eigene Schuld geraten, zu heilen vermag der Verstand nicht, die Vernunft wenig, die Zeit viel, entschlossene Tätigkeit hingegen alles.

Fahrt fort in unmittelbarer Beachtung der Pflicht des Tages und prüft dabei die Reinheit eures Herzens und die Sicherheit eures Geistes: wenn ihr sodann in freier Stunde aufatmet und euch zu erheben Raum findet, so gewinnt ihr auch gewiß eine richtige Stellung gegen das Erhabene, dem wir uns auf jede Weise verehrend hinzugeben, jedes Ereignis mit Ehrfurcht betrachten und eine höhere Leitung darin zu erkennen haben.

Große Gedanken und ein reines Herz, das ists, was wir uns von Gott erbitten sollen.

Drei Zwiegespräche.

1.

Der „glückliche" Goethe . . .

Eine Freilicht-Studie von **August Püringer.**

Den schattigen Parkweg kamen in gemächlichem Plaudertrott zwei Herren herauf: ein alter und ein junger; gerade an unsrer Sitzbank vorüberstapfend, fragte der Alte, mit einer etwas hohlen, dunklen Stimme: „Wie? Goethes Leben ein beneidenswert g l ü c k l i c h e s?" und er blieb stehen, und sah an seinem beträchtlich höher gewachsenen Begleiter herausfordernd hinauf; „wenn Sie sagen würden v o r b i l d l i c h, dann wird es seine Richtigkeit haben; aber" — und er schüttelte das Haupt — „glücklich? Nein!"

Des Jungen Züge wurden in einem ehrerbietig ungläubigen Lächeln breiter: „Sollte denn da ein Zweifel noch bestehen können, Herr Hofrat? H a b e n wir denn unter allen großen Männern der Vergangenheit auch nur Einen Zweiten, dessen ganzer Lebensgestus so von Harmonie gesättigt, so durchaus schön ist — und auch sein k o n n t e, da alle äußeren Umstände den inneren Vorbedingungen zu solcher Harmonie so ausreichend consonierten!"

Der Alte fuchtelte einigemale verneinend den zugeklappten Schattenspender in der Luft, ehe er sich im Weiterhinken wieder darauf stützte: „Was wollen Sie —", fragte er, „Harmonie, Schönheit und Glück —, was hat das miteinander zu tun? Ist ein Beethovensches Adagio für Sie der typische Ausdruck des G l ü c k s empfindens? Nun, sehen Sie, und es ist schwer von Harmonie und sicher schön . . ."

Des Jungen Antwort war nicht mehr zu vernehmen. Vielleicht blieb sie überhaupt aus. —

„Haben Sie gehört?" fragte ich lächelnd und aufs angenehmste angeregt meine Sitznachbarin, die Malerin; „eigentlich sollten wir den Beiden nachgehen. Es wäre doch interessant, zu erfahren, wie dieses Meinungsduell weitersteigt."

„Was wollen S' denn noch wissen?" erwiderte sie spöttisch. „Jetzt ist die ganze Welt über nix, nit einmal über ihr'n Herrgott so einig, wie über das, daß der Goethe der größte Lebenskünstler von alle die Großkopfeten war —"

„Ach, Verzeihung! Lebenskünstler —, das hat der alte Hofrat ja nicht bestritten!"

„Nicht bestritten, was? Na, was is denn alsdann ein Lebenskünstler, wenn nicht ein Glücklicher, hm?"

„— ? —"

„Wer ist denn glücklich, als wer die Kunst heraußen hat, sich auch am speckigsten Kugelhuf nicht den Magen zu verderben, weil er sich bloß die Weinberln und Mandeln herausz'fischen versteht? Wer sich die Genußfähig-

keit der Sinne jugendlich brauchbar bewahrt bis ins höchste Alter, wie das der Goethe verstanden hat? Materiell sorgenfrei, einflußreich, bewundert von der ganzen Welt, bis ins Greisenalter geliebt, vergöttert von den Frauen und so, voll Harmonie und Behagen g'schaut, g'forscht, g'schafft, bis das Oel im Lamperl endlich gar is und der Docht ruhig umfallt —, wenn das net Glück . . ."

„Ich bitte Sie, Susanne, noch ein Wort von dieser Gattung Lebensbetrachtung, Patent: summarische Idealglasur — und ich werde völlig irre an Ihnen! Sind Sie die Malerin des Goethebildes in den Kunstsälen, von dem jetzt alle Welt spricht, oder sind Sie's nicht! —"

„Nun, wenn nur ichs weiß, daß ichs bin, Sie, Herr, Sie —"

„Wie? Also Ihr eisengepanzerter Faust-Goethe mit dieser dämonisch sehnsüchtigen, trotzigen Blickfackel ins Unbegrenzte, dessen Schatten im brennenden Sonnuntergangslicht die unheimlichen Contouren *Mephistos* an die Burgmauer wirft, diese Gestalt von unerhört tragisch-heroischer Stimmung hätte irgend etwas gemein mit dem Behaglichkeitsdestillateur, diesem Genußonkel und Rosinenfischer, von dem Sie da eben geschwärmt haben wie der richtige Litteraturbackfisch mit den beiden armdicken Goldelse-Hängezöpfen? O, ich weiß —, solcher Backfische sind noch immer Legion; ja, auch Hosen haben sie an — es ist ja früher Einer vorübergegangen — gewiß, auch Glatzschädel haben sie statt der Hängezöpfe, Brillengläser tragen, auf Kathedern sitzen sie —; aber *Sie*, — ja, was haben Sie sich denn gedacht, als Sie Ihrem wehrhaften Faust die Züge des Dichters gaben? Und mit diesem unverlierbaren Ausdruck —"

„Gar nix hab ich mir dabei 'dacht, Herr Naseweis; *einfallen* muß einem sowas; vorg'schwebt hat's mir . . ."

Also, da soll man noch reden! „Vorg'schwebt . . ., wirklich. Sie sind ein Musterbeispiel von den Begnadeten, denen's der Herr im Schlaf gibt."

— „Vorschwebt!" — Aber, daß Sie dem, was Ihnen vorschwebt, nicht „nachschweben", meine Liebste; daß Sie nicht auf die Höhe Ihrer Impressionen klettern, darin liegt eine Indolenz, verstehen Sie? Ihr Tagverstand schleppt eine innerlich längst überwundene Meinungs-Schablone, einen populären „Fünfkreuzer-Goethe" mit sich weiter, den Sie, mindestens seit Ihrem Bild, schon längst ins Feuer hätten werfen müssen! Man kniet vor keinem Götzen mehr, wenn einem einmal Gott — oder, wenn Sie wollen: Goethe erschienen ist! Stellen Sie sich doch vor, daß erst von der Erkenntnis, was in Goethes Leben dämonisches Willens-Künstlerwerk ist, die hinanziehende Wirkung auf uns immer willenloser werdendes Taggesindel ausgeht; daß dieser Mann nicht länger als Steinbild, sondern als *Vor-*, als *Auf-Bild* uns allgegenwärtig werde! Und während Sie mit Ihrem Bild solcherweise die Auffassung Vieler bekehren oder wenigstens heilsam erschüttern, bleiben *Sie selbst*

die unerschütterlich Unbekehrte; Sie predigen Wasser und — nein! Hier muß man einmal sagen: Sie predigen Wein und trinken — Fusel. Gehört sich das?"

„Nit lang schimpfen; beweisen," murrte es neben mir.

„Gut! Ich behaupte: Daß kaum ein großes Leben noch so beharrlich erschwert von innen und angefochten von außen und daher so glückbeeinträchtigt war, wie das Goethes! Tausend Andere wären an seiner Stelle zerbrochen, wie z. B. Lord Byron zerbrach, der unter genau denselben, äußerlich wohl noch günstigeren Bedingungen ins Leben trat. Schön, wie Goethe, reicher und wohl unabhängiger noch als der, dazu von vorneherein einflußreich durch die vornehmste feudale Abkunft, deren Goethe sich nicht rühmen kann; feurig, vollendungsdurstig, geistvoll, ausdruckskräftig, früh aestimiert, ja bewundert, wie Goethe, fährt Byron doch nur wie ein rotglühender Irrstern in einem abenteuerlichen Bogen über seinen Zeithimmel hin, bis er im aegäischen Meer erlischt . . . Es gibt aber nun nicht wenige Augenblicke, ja anhaltende Situationen in den ersten vierzig Jahren von Goethes Leben, die bedenklich byron'sch aussehen! Ihn bewahrt lediglich eine gewaltige Willenskraft — o, bitte, hören Sie nur: aber selbst diese heilsam hemmende, Entgleisungen verhütende Kraft des Willens hat er erst zu stählen, das sturmzerfaserte, verbogene Pflänzchen der Werther-Zeit durch rastlose Sorge erst groß zu ziehen, ehe begoßen, gebunden, von fressenden Würmern gereinigt, gedüngt, veredelt — der mächtige, heilige Baumstamm dastand, in dessen starre Aeste Er später nur hinanzugreifen brauchte, um jeder Erschütterung von außen und innen Stand zu halten.

Und was für vulkanische Erschütterungen sind in diesem langen Leben einbeschlossen, von dem Wundfieber der ersten Liebe des Fünfzehnjährigen bis zu den leidenschaftlichen Tränen der „Marienbader Elegie", die dem Siebziger so heiß wie dem Knaben entströmen; und bis zu dem düster anklagenden Schlag, der den Achtzigjährigen als unglücklichen Vater trifft! Und welche dämonische Willensbeschwörungen, von den Roßkuren, die sich der Straßburger Student auferlegt, um sich „Höhenschwindel" und die übermäßige Empfindlichkeit des Gehörs abzugewöhnen, bis zu der souveränen Virtuosität über den Willensapparat, mit welcher der 60jährige noch aus den Kohlengluten einer tiefen ungestillten Leidenschaft den Demanten der „Wahlverwandtschaften" kristallisiert, oder wenig später, vor einem neuen Monsum des Herzens, auf die Gipfel Hafisens zu entkommen weiß, um von solcher heitren Höhe ins Tal herab alle Gefahr, alles Unreine kräftigen Begehrens in die Verklärtheit eines seelenvollen Liederspieles, eines sehnsüchtigen Wettgesanges mit „Suleika" aufzulösen; oder bis zu jener antiken Großartigkeit, mit welcher der Erz-Alte die Todesnachricht seines unglücklichen Sohnes nach beglaubigtem Bericht mit steinerner Maske entgegennimmt, um sofort auf ein andres Thema überzuleiten . . .!

Jaa, für Kammerdieneraugen, mit denen die Welt bekanntlich ihre Helden anzusehen pflegt, ist freilich eine derartige Gewalt über Erregungen des Gemüts so unfaßbar, daß ganz allmählich die Legende vom „kalten Goethe" Kurswert bekam; und von dem zum Rosinenfischer und Genußonkel ist dann nicht mehr weit . . . Ich hätte aber sehen mögen, mit welchen Tränenströmen etwa das Mutterauge gerade diese steinerne Maske ihres Hätschelhans damals quittiert hätte! Sie, welche schon die steife Grandezza des halbwüchsigen Knaben vor fremden Leuten beobachtet hatte — lächelnd, weil sie ja ihren tollen Feuerkopf zu Hause kannte und sonach mit stillem Stolze das Willenhafte daran, die Neigung zu frühzeitiger Selbstzucht durchschaute; sie hätte vor den gepreßten Lippen dieses Antlitzes einer männlichen Meduse sicher den qualvolleren Schmerz empfunden, als über den Tod ihres einzigen Enkels! Denn sie hätte auch hier das Forcierte dieser Ruhe durchschaut und gewußt, welche vulkanischen Siedeströme der Empfindung gerade jetzt in ihm tobten! Als der 15jährige Knabe Verhör über sich ergehen lassen muß wegen seines Umganges mit dem geliebten Gretchen und ihrer verdächtigen Gesellschaft, benimmt er sich da nicht auch mit großer Gefaßtheit, ja sogar altkluger Würde? Hinterher aber, da er in seiner Giebelkammer mit sich allein ist, wirft er sich tränenüberströmt über die Diele und liegt stundenlang in convulsivischen Zuckungen, die schließlich in ein regelrechtes hitziges Fieber und ein wahres Siechtum übergehen. Davon wissen wir nun zufällig, weil der Greis, die Mutter lächelnd davon berichtet haben. Wer, frage ich jetzt, war aber dabei, als der „kalte Goethe" nach Empfang der Nachricht vom Tod seines Sohnes später mit sich allein war? Ich könnte mir da eine Szene von erhabener Furchtbarkeit denken, ähnlich einem Ausbruch des Aetna zur Nacht, der übrigens auch nicht weniger Feuer birgt, weil auf seinen Gipfeln ewiges Eis lagert . . .; und was unsern besonderen Fall betrifft, ist sogar historisch eine bald auf jene Todesnachricht einsetzende schwere Erkrankung des Greisen; sie beginnt mit einem Blutsturz, den der Arzt aus „tiefen Gemütsbewegungen" herleitet!

Sie besonders müssen sich doch auch den lodernden Glut-Blick des alten Goethe sofort vergegenwärtigen können; es ist ja der Faust-Blick auf Ihrer Leinwand, Susanne; der ist keine bloße Impression —, bilden Sie sich das nur nicht ein! Er täte diese urwahrhafte Wirkung nicht, wäre er nicht authentisch beglaubigt, z. B. durch jenes herrliche Portrait Stielers mit dem Brief des bayerischen Königs und andre. Und nun sagen Sie doch: sind das die Augen eines raffinanten Lebensvirtuosen, einer heitren „Allnatur", die sichs leicht macht und wohl sein läßt, wie sie ihm die Litteraturbackfische so beharrlich andichten, oder sind es zwei feierlich ausrauchende Seelenkrater; die Blicke — eines Höllenfahrers! Die spiegeln doch sicher nichts mehr von den lustigen „Weimarer Wochen!" Toren auch, die da glauben, diese Wochen seien so lustig für den jungen Dichter gewesen, wie sie toll

waren . . . Dieser Blick hat alle Schrecknisse der Finsternis erlebt, ihre Feuerstrudel und Wasserstürze gespiegelt, ihren Drachen und ehernen Männern Stand gehalten (wie Mozarts unsterbliche Zauberflöte), und der düstere Abglanz unvergeßlicher Beklemmungen, übermenschlicher Kräftespannungen liegt auf ihnen. Dieses lodernde Auge des alten Goethe ist doch wohl für unsereinen so fascinierend, wie für den Philister der aufgestrammte Biceps eines Rekordboxers! Denn mit diesem Biceps, diesen zwei hochgewölbten, kraftsprühenden Lichtmuskeln hat er die Welt gewogen und, ein andrer Atlas, ertragen gelernt; sie durchschaut bis in die verborgenste Narbenfalte, die ihm von der Schreckensherrschaft des Chaos-Riesen erzählte; und mit diesen Augen hat er ihr endlich die magische Formel des Sieges über den Dämon der Verneinung abgefragt: „äußerlich begrenzt, innerlich grenzenlos . . ." Das ist nicht das Vermächtnis eines genußfrohen Rosinenklaubers, Verehrteste, das ist das Testament eines Ueberwinders, des Schöpfers des „Faust" (der übrigens auch nicht zu den „Glücklichen" zählen soll . . .), dieses an seinem einsamen mächtigen Verstand erlahmenden, an seinen unbändigen Sinnen verkohlenden, an der Dissonanz der „zwei Seelen in seiner Brust" schier verkommenden Uebermenschen, der aber unermüdet ihren Zusammenklang sucht durch Himmel, Erd' und Hölle, mit Gott, Geistern und Teufeln ringend, bis endlich, auf einem Fleckchen Erde, das seine Kraft dem chaotischen Rachen des Elementes entreißen und urbarmachen konnte, dieser Zusammenklang wie ein Gloriaschrei aus der Brust — des Sterbenden bricht: „verweile Augenblick, wie bist Du schön!" — Und dies heroisch-tragische Inbild der Goetheschen Seele ist nun bloß die Hauptfigur seines Daseinsdenkmals!

Nun sehen Sie sich aber erst einmal das Postament gefälligst an, auf dem diese Figur zum Abschluß emporzuragen kam; da haben Sie eine wahrhaft unheimliche Pyramide tragischer Gestalten! Von dem vom Sinnengift zerfressenen Weislingen an bis zu dem Eduard der „Wahlverwandtschaften", der auf den Trümmern seines Glückstraumes den Tod buchstäblich er-sehnt! Da sehen Sie diesen zerbrochenen Clavigo, den verzweifelten Werther mit dem kleinen kreisrunden Loch in der Schläfe; den furiengepeitschten Orest und da — den tief melancholischen, von vornherein ganz auf Resignation abgestimmten Wilhelm Meister; ein fliegender Holländer zu Lande, in allen Weiten nach dem Gleichgewicht seines Wesens fahndend, begleitet von dem düstern Harfner (der später dem Wahnsinn verfällt) und von dieser süßen, wehen Impression der schwindsüchtigen Mignon, gewissermaßen dem unaufhaltsam in Nichts verschwebenden Rest seines jünglingsseligen Gottähnlichkeitswahnes — wie? Und alle diese „Bruchstücke einer großen Confession" spiegeln für Sie die seelische Verfassung eines Glücklichen? Diese Hauptthemen der Goethe'schen Lebens-Symphonie sollten eben soviele lachende scherzi, leichtgefügte Burlesken u. dergl. be-

deuten und nicht dämonische Allegri feroci und bestenfalls Adagiostimmungen in allen Tonarten aus moll?

Aber — von den Spiegeln wenden Sie sich nur zum Spiegler selbst! Da sitzt er nun z. B., vom hundertjährigen Edelrost schwärmerischer Legenden prächtig aufgeschmückt, schon einmal da als Goethe, „der glückliche Liebhaber"! Kratzen wir die famose Patina aber ab und entdecken so die nackten Tatsachen — was zeigen die? Goethe, den — unglücklichen Liebhaber!"

Susanne, die ganz brav und ruhig zugehört hatte, nur mit ihrem Seidenschirmchen den Sand zu ihren Füßen kreuz und quer aufschürfend, stellte dieses Spiel jetzt mit einem Male ein und maß mich mit einer Miene unergründlicher Geringschätzung.

„Ich bitte," sagte ich provoziert, „zeigen Sie mir auch nur eine glückliche Episode in Goethes Liebesleben!"

Die Malerin drückte erschreckt ihre rosigen Fingerspitzen an die Wangen: „Eine? Zehn an jedem Finger, wann S'wollen!"

„Ah, da bin ich begierig! Nur, wenn ich bitten darf, — kein Leporello-Register! Wir handeln vom Liebes- und nicht vom Trieb-Leben, und Sie wollen mir Goethes Liebesglück nachweisen, nicht die Unseligkeit, in der er Zeitenlang, gleich seinem Faust, von der „Begierde zum Genuß taumelte, um im Genuß nach Begierde zu verschmachten"! Würde es Ihnen einfallen, den Nero oder den Don Juan unter die klassischen „Glückskinder" zu zählen? Und diese Herren dürften unseren Dichter doch weidlich übertrumpft haben — also! Gehen Sie aber gewissenhaft alle Episoden in dem heftig nach wahrer Liebe verlangenden Leben Goethes durch, in denen über das sinnliche Verlangen hinaus ein tiefes Sehnen und Neigen des Gemütes, eine wahlverwandtschaftliche Leidenschaft offenbar wird! Da haben wir das Frankfurter Gretchen schon als eine katastrophale Enttäuschung gebucht; da hat das Leipziger Studentel ein Jahr später seine Jungfer Schönkopf; wirklich ein innig-leidenschaftliches Langen und Bangen zweier jugendlicher Seelen in schwebender Pein; der Junker verscherzt sich den Schatz durch Grillen und Launen und siecht nun über ein Jahr an den Folgen toller, trotziger Ausschweifungen dahin — in derselben Dachkammer, die seine ersten Liebesschmerzen verborgen hatte. Kaum wieder flügge — Straßburg . . ."

„Aah — die Sesenheimerin! Ist das nix?"

„Ein Glück? Eine Qual, wollen Sie sagen! Ein qualvoller chronischer Seelen-Katzenjammer nach einem flüchtigen Rausch von Glück! Der holde Rausch eines unwissenden Landmädels und eines siedeheißen Prinzen Heißsporn; der junge Straßburger Faust betört das elsässische „Gretchen" und verläßt's zu einer Zeit, „da es ihr das Leben kosten konnte" . . . das ist

eine Katastrophe, Susanne! Beschwört man denn so die Erinnerung an ein Glück? . . . „bin ich nicht" — lesen Sie im Faust —

„der Unmensch ohne Zweck und Ruh,
Der wie ein Wasserſturz von Fels zu Felsen brauste,
Begierig wütend nach dem Abgrund zu?
Und seitwärts — sie, mit kindlich dumpfen Sinnen,
Im Hüttchen auf dem kleinen Alpenfeld;
Und all ihr häusliches Beginnen
Umfangen in der engen Welt —;
Und ich, der Gottverhaßte,
Hatte nicht genug,
Daß ich die Felsen faßte
Und sie zu Trümmern schlug — —
Sie, ihren Frieden mußt' ich untergraben!
Du, Hölle, mußtest dieses Opfer haben?
Hilf, Teufel, mir die Zeit der Angst verkürzen..."

Nein, Susanne, wenn Sie diesem Kapitel schon einen schönen Namen geben wollen, nennen sie's: eine unerhörte Bereicherung der deutschen Poesie — das ist's. Auch die Perlen bereichern uns ja, wenn wir gleich bei ihrem Anblick uns besinnen sollten, daß wir sie der „kranken" Muschel verdanken! Und gewiß — was Goethe zeitlebens Großes schuf, kann man auf die eine oder andre Art einen brünstigen Opfer- und Bußzoll nennen, dem reuigen Andenken des Sesenheimer Liebchens gewidmet! Denn nicht nur der Goetz gehört ihr, der doch in Goethe erst Abstoßreife bekam durch die an sich selbst erlebte Figur des Weislingen und was der um sich herum bewegt (vor allem die Maria!); nicht nur der „Clavigo" gehört der Brion ganz und der erste Teil Faust; sondern es waltet da — lächeln Sie meinetwegen, aber nie kann ich mich des Gefühls erwehren — auch ein geheimnisvoll-gesetzmäßiger Zusammenhang zwischen dem Sesenheimer Roman und allen folgenden echter Liebe in Goethes Leben: es liegt fortan über seinen Herzen wie ein — Liebesfluch! So oft der Sehnsüchtige weiterhin eines „Idols" gewahr wird und nach ihm die Arme öffnet, so oft fliegen krachend eherne Pforten vor ihm ins Schloß, so oft hat er durch unbändige Willenshemmungen sein Herz blutend von einem Magneten loszureißen, wenn er anders nicht das Glück Zweiter und Dritter heillos wieder verwirren und letztlich gar die Achtung vor sich selber verwirken will. So bei Lilli (bei der er es gleich am eigenen Leibe erfuhr, was es heißt, sein Herz an ein in der Sonne glänzendes Windfähnchen binden!); sei bei Kestners Lotte, bei Frau von Brentano, bei der Stein, der schönen Mailänderin —, immer wieder dies: „entbehren sollst Du, sollst entbehren!"

Bei Minna Herzlieb, bei der Willemer und endlich der kleinen Levetzow —: so viele Namen, so viele wahlverwandte Dränge und Beseligungen, aber auch so viele tiefe und nachhaltige Herzenswunden für den Dichter; in so viele Buß- und Prüfungsstationen verwandelt jener Liebesfluch die Entzückungen seines Gemüts! Und so gehört mittelbar auch der „Werther" der Sesenheimerin (zugleich mit Lotte Buff und der Brentano), der „Tasso" (zugleich mit der Stein und der schönen Mailänderin), die „Wahlverwandtschaften" (mit Minna) und der „westöstliche" Liederkreis (zugleich mit der Willemer); aber auch der Löwenanteil an der immer willenhafteren Emporläuterung ihres geliebten Sünders gebührt dann ihr, der Sesenheimerin, und schließlich ist es wie ein ergreifendes, versöhnendes Schicksalsfinale — —, ich meine diesen letzten visionären Aufblick des Dichters, der über ein Meer von sechzig übervollen Lebensjahren, Leidens- und Läuterungsepochen hinüber gerade wieder dem Bilde Friederikens begegnen muß . . . una poenitentium, „sonst Gretchen genannt" — aus allen Glorien schmerzerrungener Liebesheiligkeit lächelt sie ihm sanft zu, und mit der letzten schöpferischen Ekstase bekennt er nun laut vor aller Welt: Das „ewig Weibliche ziehe ihn hinan —!"

Es war eine kleine Pause. Susanne saß wirklich in rührender Versunkenheit, die Finger der Linken auf die geschlossenen Lider gedrückt. Und dann wirklich wie aus einem Traume erwachend, strich sie sich mit der Hand über die Stirn und sah mich an —: „Es hat was für sich, was Sie da . . ., aber, ja: über die Geschichte mit der Stein sind S' mir zu schnell wegg'rutscht . . ."

„Bitte, ich kann ja zurückrutschen! Sie glauben, die 7 Jahre an der Seite der Stein seien doch Glücksjahre für Goethe gewesen? Sicher aber bedeuten sie die widerspruchvollste und schwierigste Epoche seines Daseins! Allerdings — dieser Frau nahegetreten zu sein, gereicht ihm zum Segen, da sie ihn anzieht, und zum Heil, als er sie fliehen muß! Als sie ihn anzog, ja ihn zum gehorsamen Lämmlein zähmte, das bald auf Tritt und Schritt nach ihrem Willen geht, da riß sie ihn ohne Zweifel aus einem gefährlichen Zustand, wo er auf der Kippe stand, das zerfahrene Schicksal Lord Byrons vorwegzunehmen —, als glänzender Irrwisch sich zu verlieren! Sein noch so unbändiges und dabei so empfindsames Gemüt hatte nicht nur im Falle Lotte Wetzlar und Brentano, sondern noch mehr im Falle Lili zu schmerzliche Wunden empfangen! Mit zerrissener Brust taumelt er durch die Schweiz und sucht vor dem Kitzel seiner frischen wie alten Herzensnarben Heilung in der Betäubung; in der wildesten Hingabe an den Tag, ja an den Augenblick. In dieser trunkenen Stimmung ergreift er auch die Weimarer Berufung, ungefähr wie man mit weggewandtem Auge in einen Lostopf langt; und die geistvoll übermütige junge und lockere Hofgesellschaft dort hält ihn (zu ihrem Entzücken!) in dieser Stimmung fest . . . Dort sehen

Sie ihn, auf dem Marktplatz, halbstundenweis mit der Hetzpeitsche knallen; scheu und verdrossen weicht der Bürger zur Seite, wenn der „leibhaftige Gottseibeiuns" — so nennt ihn doch Wieland damals — an der Seite des tollen Herzogs über Land gallopiert, in hundert rosigen Armen sich zu „vermiseln"; seine Begabung streut er willenlos hin wie der Blühbaum im Sturm seine Dolden: Farçen, Mummereien, Satiren, Singspiele, alles in fragmentarischer Manier, gleichsam nur genialische Abbreviaturen seines Wesens; Schlackenwürfe seines vulkanischen Herzens wirft er aus; nichts will sich sammeln; nichts sich setzen; an seine großen Entwürfe „wagt er garnicht zu denken" . . .; warnend hebt Klopstock den Finger aus der Ferne; Stände und Staatsrat rücken ab vor ihm und, wenn er einen Augenblick innehält, bäumt er sich selber auf vor Grauen: „Ach, ich bin des Treibens müde! Was soll all der Schmerz und Lust! Süßer Friede! Komm, ach, komm in meine Brust!" Das sind, von der Warte des Lynkeus gesehen, die „lustigen Wochen von Weimar"; Haschischträume, euphemisch „Sturm und Drang" etikettiert; Friedlosigkeit unter der Schellenkappe . . . Aber halt! Plötzlich scheint der Friede zu kommen! Denken Sie an das herrliche Gedicht „Ilmenau" (freilich die Produktion eines Dreißigjährigen!): voll edler Selbstschau, schonungslos, auch gegen den fürstlichen Genossen; voll Sammlung, Vorsatz ernster Tätigkeit —, *da ist er in den Zauberkreis der Stein ganz eingetreten!* Ihr Zuspruch hält ihn jetzt wo nur möglich von dem zersplitternden Schanz des Hoflebens fern, begrenzt ihn immer länger auf sein stilles Gartenhaus und weist ihn auf seine großen dichterischen Pläne zurück. Und gewiß wär' es ein Glück zu nennen, hätte dieses leidenschaftliche Verhältnis bei soviel Qualität des Charakters nur auch *sinnliche Beruhigung erfahren dürfen*; eine Consolidation nach außen . ."

Ich glaubte, ein etwas spöttisch-ungläubiges Lächeln in den Mienen meiner Nachbarin mühsam verhalten zu sehen, das mich ganz unleidlich dünkte: „Natürlich, ich weiß: „wie Goethe und die Frau von Stein!", sang ich höhnend — „ja, glauben Sie denn um des lieben Himmelswillen, Susanne, daß augenzwinkernde Cabarettrefrains aus der Sphäre psychologischer Ueberlegung stammen? Auch wenn wir Goethes eigenes Zeugnis nicht hätten, daß seine Liebe zur Stein das „wahrste, schönste und *reinste Verhältnis gewesen sei, das er, außer zu seiner Schwester je zu einem Weibe gehabt*" —; diese vornehmkluge Frau wäre ja ebenso töricht gewesen, hätte sie sich dem geplagten Halbgott hingegeben! In einem halben Jahr hätte sie (um 7 Jahre älter wie er, angehende Vierzigerin und eine doch in unabwerfliche Pflichten gebundene Mutter und Gattin!) bloß mehr *Erinnerungswert* für ihn gehabt! Und mit Recht. Hätte sie die edle Besonnenheit nicht besessen, die er *durch sie erfahren sollte*, wäre sie doch nur irrtümlich der Gegenstand wahlverwandter Sehnsucht für ihn gewesen! Und Irrtümern kam seine

rastlose Nachdenklichkeit stäts rasch auf die Spur. Aber sie war und blieb ihm „Idol", solange sie verkörperte, wonach es seinem außer Rand und Band gebrachten Wesen unbewußt verlangte: gerade diese Vereinigung von Geliebter und mütterlicher Freundin; halb Huri, halb Heldenreizerin; die zärtliche Vernunft, die das unbändige Herz zum besonnenen Kopf wieder in ein gedeihliches Verhältnis bringt. Sicher, daß sie seine Leidenschaft zu ihr geschickt wach zu halten, gelegentlich zu schüren weiß; denn an dieser Flamme schmolz ja sein unbändiger Triebwille zu dem bildsamen Wachs, das unter ihren Fingern erhabenste Form bekommen sollte. So sicher ist es aber auch, daß sie, diese Flamme nährend, doch wie eine sorgliche Köhlerin ihr nie mehr Luft gewährte, als daß aller „Rauch" klärlich abziehen konnte; ja nie soviel, daß sie hätte herausschlagen und um sich lecken dürfen! Nur bleiben die klügsten Weiber immer — verzeihen Sie! — Weiber, wenn sie übers Gefühl hinaus denken und trachten: sie vergaß, daß, wenn sie aus der vulkanischen Flamme ein reinlich beschränktes Meilfeuer machte, das Inn're des Geliebten an ihr einfach — verkohlen mußte! Und ob ein so köstliches Holz rasch verprasselt oder langsam verkohlt —, das ist ein Unheil auf zwei Arten . . . Dort ging das ganze verloren, hier das Beste daran, um das es ihr sicher zu tun war, das Mark, die Speise der Schöpferflamme; der Rest konnte noch nützlich sein, nicht mehr göttlich! Sie vergaß den einen wichtigen Unterschied: ihrem erfahrenen Alter war die vergeistigte Form dieses empathischen Neben- und Füreinanderlebens erotischer Reiz genug. Der Vierzigerin ist es bereits gemäß, aus der Entzücktheit des Geliebten sublimere Essenzen zu ziehen, als der rasche Taumel nackter (in ihrem Fall auch gewissenloser) Berührungen gewährt hätte; eine zärtliche Fürsorge betätigen können, geistreicher Austausch, die dauernde schwelgende Nähe des Geliebten, gelegentlich ein halbes Gewähren in einem raschen heißen Kuß, einem leidenschaftlichen Ansichpressen und Wegstoßen, ja, in bloßen langen Blicken den Traum der vollsten Befriedigung auch der Sinne durchzuleben; dabei das Bewußtsein, den Feurigen sachte hinanzuführen, all' das gab ihrem bisher so unverstandenen Leben den genußvollen Inhalt. Aber was der Verblühenden leicht, ist dem Blühenden Qual und Bedrängnis! Im jungen Dichter ist der göttliche Funke noch ein unabgelöster Teil der Flamme des Blutes. Und war Goethe damals sicher schon so ahnungsvoll (in seinem mächtigen Faust-Verstand!) zu wünschen, daß diese Flamme nicht länger unbezähmt umherschweife und alles in Asche lege, was sie berühre; daß sie nur von der Einen, der Wahlverwandten, mehr genährt werde —; so war es eben das Unheil jenes Liebesfluches, der durch eine unübersteigliche Mauer von Umständen verhinderte, daß diese Eine sich ihm hätte innig und vor Gott und der Welt gesellen dürfen! Ihr „glücklicher" Goethe hatte nur die Wahl: Die Stein lassen oder ihr sich opfern. Vielleicht zwang ihm zum letztern

mehr als jede andere Ueberlegung die magische Erinnerung an ein durch seine Schuld tränenüberströmtes Mädchengesicht an dem elsässischen Ufer des Rheins? Genug, Asche warf er gleicherweise über das höllische Feuer wie über den göttlichen Funken. Das heißt: er warf sich nach außen, ganz wie in Leipzig, nur nicht mehr so knabenhaft trotzig; wie in Wetzlar, Frankfurt und bisher, nur nicht mehr so jünglingshaft unbändig; sondern wie eine hohe der Reife zuneigende Natur sich endlich nach außen ableitet: Diesen Drang vergeistigend: als tätiger Patriot in engen Weimarer Grenzen und — Naturforscher. Lesen Sie in „Meisters Wanderjahren", deren Plan damals entworfen ward und die den Untertitel führen: „oder die Entsagenden" — lesen Sie dort z. B. einmal die stillen schmerzlich-tapferen Worte Jarnos nach, der, als „Montanus" im Gebirge mit dem Steinhammer schweifend, berichtet, wie er dazu gekommen sei, die Geologie mit Lebhaftigkeit zu betreiben, und Sie werden nicht mehr sagen — wenn Sie's überhaupt wollten — meine Auslegung sei erkünstelt oder mindestens nicht authentisch beglaubigt.

So also wird Goethe an der Seite der Stein fürsorglicher Minister, Pädagoge (ihres eigenen Sohnes), Physiker, Chemiker, Geologe, Botaniker, Osteologie, Sammler, kurz Alles, was eine leidenschaftliche Mannesnatur voll geistreichster Sehnsucht werden kann, um sich über ein zehrendes inneres Leiden hinwegzuhelfen; die qualvollen Stimmen der Leidenschaft in sich zu übertäuben; und nur Eines ward er nicht wieder: Dichter! Wie er sich nach reichlich 7 Jahren von ihr losreißt, ist der 37jährige (!) noch nicht einmal mit dem „Egmont" völlig im Reinen; die „Iphigenie" immer nur erst im Tonmodell der Prosa vorhanden, der „Tasso" scheint ein vagues Phantom bleiben zu wollen; „Faust" und „Meister" Torsen . . . Das heißt, es lag da alles, wie es vor 6 Jahren und länger gelegen hatte; und es ist nur rührend, zu sehen, wie trotz der Bergeslasten hemmenden Willens, die er drüber türmt, die bedrängte vulkanische Flamme seiner schöpferischen Inspiration sich doch noch als zartes Flämmchen mühsam wach erhält: als „Intuition" leuchtet sie ihm noch zu seinen gelehrten Studien; treibt ihm die „Urpflanze" hoch, legt ihm später das intermaxillare bloß, durchscheint ihm die Farben auf seine Weise — und so manches Wunderliche und Wunderbare . . . Da ist es endlich, knapp vor seinem 38. Geburtstag, in Karlsbad: er wird bestürmt, Neues mitzuteilen und bringt — Fragmente . . . Nun drängen sie ihn: „Fertigmachen!" heißt es, „abrunden, vollenden!" Was mag da in dem (sicher auch damals nach außen verbindlich „gelassen" bleibenden —) Mann vorgegangen sein? Soll er ihnen sagen: Da oben in Weimar ist's wahrscheinlich aus mit meinem Dichten? Nein, jetzt empören sich denn die so überlang gedrückten, verleugneten Sinne gegen den Despoten „Willen": „ein neues Leben aus diesem bedrängten, zu befreienden, reifer und besonnen

gewordenen Herzen heraus — Wiedergeburt!" so ruft's in ihm und — er flieht, Susanne; flieht völlig wie Einer, der heimlich aus einem Kerker entweichen muß, nach Italien! Nie ist ein Mann seiner Stellung rätselhaft wunderlicher auf eine Lustreise gegangen, wie Goethe damals über den Brenner nach dem Süden; nicht einmal seinem Kammerdiener vertraut er; wie zu einem Ausflug übern Tag nach Eger fährt er morgens früh alleine ab und erst in — Verona atmet er auf, sendet seine ersten Grüße an die Heimat; der Zauber der Stein ist gebrochen . . .

Nach 2 Jahren kehrt er wieder: „Egmont", „Iphigenie", „Tasso" sind wirklich im Reinen; „Faust" tüchtig weitergerückt und das Universum seiner seelischen Verfassung aus jeder chaotischen Verwirrtheit so sicher und elastisch in eine kosmische Einordnung gebracht, daß wir unsern Helden jetzt wirklich „glücklich" nennen — könnten, hätt' er nicht gerade jetzt dies schwererworbene innere Glück aufs Mühseligste gegen unerträgliche Beengungen von außen zu verteidigen! Denn, aus Italien heimgekehrt, findet er sich — allein.

Nun hatte er ja das Entbehren richtig, was man sagt: gelernt; ja noch bei seinem Abschied aus Rom — im Fall der schönen Mailänderin — gezeigt, welch nobler Virtuose des Verzichtens und Sichbegrenzens er geworden war. Hier aber war von keinem Entbehren mehr die Rede, sondern vom Hungern; nicht von Beschränkung, sondern von Notdurft! Die eigenbrödlerische Beharrlichkeit der besten Geister, die er in Weimar zurückgelassen, das spießig, ironisch Mißgestimmte in Herders Wesen; die suffisante Reserve der Stein, die es ihm nicht verzeihen mochte, daß er sie „überwinden" hatte müssen; die graue Unbedeutendheit des Weimarischen Staatstages; die matte Unsinnlichkeit dieses ganzen beengten Kleinstadtmilieus für ihn, dessen Auge volltrunken war von Meereswelte, von üppigen Farben und kühnen Linien —, es muß ihm zum Ersticken gewesen sein! So gräßlich fühlbar, wie der Tausch des „kimmerischen" Himmels gegen die hohe dunkelblaugewölbte Gestirnglocke römischer Gebreiten, unter der ihm der Atem so frei und leicht ausgeströmt war! Die Kultur mannigfaltigster ästhetischer oder wissenschaftlicher Interessen, die er mitbrachte, begegnete nur dem Lächeln oder einer Art Duldung der Freunde, die sich doppelt mit Steifheit zu wappnen schienen, um vor der Fülle von „Welt", die er sozusagen schon im Geruch seiner Kleider zu ihnen trug, zu bestehen . . . Ward er doch auch als Dichter mit seinem neuen „Tasso" kalt oder übel aufgenommen . . . Im Grunde verlangt jedes noch unkultivierte, halbgare Volk wie von seinen Staatsmännern panem, so von seinen Dichtern circenses: das genialische Raketenfeuerwerk, das er als Jüngling zischend hatte in die deutsche Geistesnacht aufsteigen lassen, das war „Spektakel" gewesen, da blitzte, da knallte es, da konnte man jauchzen, in die Hände patschen —; aber eine hochgestimmte Tragödie innerlichster Leiden, wie dieser „Tasso"

— was hatte man davon? Ohnehin schien man sein 10jähriges Verstummen als Dichter kaum bemerkt zu haben, da in dieser Zeit Schillers dramatische Erstlinge das kecke Feuerwerkern noch viel farbiger, blitzender, prasselnder besorgt hatten! Kurz, Goethes Kultur war die eines Deutschland von übermorgen; er verkörperte bereits das 19. Jahrhundert; und seiner Seele muß es damals zu Mut gewesen sein, wie Mörikes armem „Citronenfalter im April" . . . Was blieb übrig, als sich tunlichst abzuschließen? Seine Sammlungen zu ordnen, seine objektiven gelehrten Liebhabereien wieder, wie eine Mühle, die zwei Jahre nicht geklappert hatte, in Gang zu bringen?

In dieser erstickenden Enge Geistes und der Sinne konnte nun immerhin der Geist sich an sich selbst getrösten; die Sinne aber drohten ihm abzudorren; und damit war das Gleichgewicht seines schwierigen Wesens wieder dahin! Unsere Gelehrten machen sich's ja leicht, das für die Begriffe von Hinz und Kunz zweifellos „zu stark betonte erotische Moment" in Goethe als „pathologisch" zu buchen; wenn wir aber einmal nicht mehr so lächerlich sein werden, unsere Begriffsmaße von Hinz und Kunz herzunehmen, sondern zu überlegen, daß speziell die erotische Anlage eines Jeden im Verhältnis zu seiner Phantasiegewalt steht und sich zu dieser wie Feuer und Widerschein (im Gewölk) verhält, würden wir gerade den Goethe nur eine pathologische Figur nennen müssen, der, bei so gewaltiger „Fülle der Gesichte" und allumspannender Geistesfunktionen, mit der Erotik — sagen wir: „Leberecht Hühnchens" sein Auslangen gefunden hätte . . . .! Das wäre Lachspiegel-Proportion und Anomalie! Unserem — in sich wundervoll normalen — Faustheldеn aber muß es denn damals in jener Zeit des Verschmachtens wie ein wilder Trotz der Selbsterhaltung überkommen sein beim Anblick der rundlich-naiven, frischknospenden Bittstellerin Christiane Vulpius! Wenigstens in der Verschlossenheit seines häuslichen Burgfriedens mochte er das ihm gemäße Quentchen südlicherer Triebfreiheit sich sichern und, der ewigen Wunden müde, die ihm wahre Liebe noch jedesmal geschlagen (seit er sie so grausam — dort in Sesenheim! — verwundet), wird er entschlossen, ihren höheren Weihen für seinen Alltag zu entsagen, um in den Armen lebfrischer Hingebung sich wenigstens der tiefsten Melancholie zu erwehren!

Nun mag man diesen Vorgang menschlich noch so sehr nachfühlen, und durch widrige Umstände bedingt empfinden —, man wird doch das Gefühl nicht los: hier beruhigt sich Goethe mit einem Zerrbild seiner eigentlichen Absicht, die damals zweifellos, entsprechend der Reife seiner Jahre wie Gesinnungen, auf eine Ehe gerichtet war. Nur am eignen Herd, neben dem artverwandten Weibe, der Zukunft angeschlossen durch ersehnte echte Kinder, konnte er stolz vor aller Welt und im Besonderen vor der Weimarer Enge sich behaupten, die ihn zurückstieß und auf die ihn doch die

Treue zu seinem Fürsten nun einmal verwies . . . Damals hätte er, wenn Sie mit Ihrem „glücklichen" Goethe recht hätten — damals einem Weib wie der Stein begegnen müssen (nur daß ihrer Verbindung kein veto hätte im Wege stehen dürfen!), und er hätte da — nicht erst als Großpapa-Olympier mit allen Einschränkungen des Greisenalters — als Hausherr, Vater und Gatte ein Vorbild des deutschen Hauses von einer bis dahin noch nicht erlebten Kultur gegeben; verehrungswürdig, wie uns das Familienleben des älteren Richard Wagner in seinem Haus Wahnfried als köstliches Muster deutscher Häuslichkeit immerdar vorschweben werden! Sagen Sie aber selbst, ob wir von der verzweifelt beklagten „anonymen Hauswirtschaft" solchen Rühmens machen könnten, die Goethe damals so „nach und nach" mit dem bis zum Ende rührend dankbar wertgeschätzten Liebchen weitergehen ließ? Mit ihr, die den „unglücklichen Liebhaber" noch zum unglücklichen Vater gemacht hat! —

Denn, man mag sagen, was man will, gerade daran ist zu erkennen, daß der Schatten, den Goethe an seine Hauswand wirft, des „Chaos wunderlichem Sohn" gehört! Nicht, als hätte August Goethe an Gnade vor Gott und den Menschen seinem „Alten" gleich oder nahe kommen müssen, — aber, daß er lebensuntauglich, an der Wurzel krank, ein innerlich heillos Zerfahrener, vor der Zeit abwelkender durch unsichere Tage wankt, das klagt den Bund an, der diese Frucht zeitigte; bei dem auch Kinder garnicht gewollt waren, sondern sich eben „einstellten"; und bei dem Goethes Wahl-Instinkt nicht auf der Höhe seiner sonstigen Kultur-Instinkte stehen — konnte! Denn wieder, wer hätte das alles durchgedacht und den Mut zu einem Vorwurf? Unser Dichter hatte für die entscheidendste Wölbung seines Lebensgebäudes rasch einen Stütz- und Schluß-Quader einzufügen, wenn das Ganze nicht zusammenkrachen sollte; und da hierfür ein ersehnter Marmorblock nicht zur Hand war, nimmt er, ohne lang zu fackeln, derben Sandstein . . . So steht's!

Aber ist das Glück?

Und damit Sie nur ja wissen, wie grausam das Schicksal mit Goethen verfuhr, beachten Sie, wie der 60jährige den ersehnten „Marmelstein" endlich wirklich entdeckt; aber nicht eher, als bis er — nach 18 Jahren Zuwartens! — den „Sandstein" dem Gefüge seines Lebensbaues unlöslich verkittet hatte . . . Bekanntlich verwandelt er nach 18jähriger Dauer seine anonyme Hauswirtschaft in ein offizielles Ehebündnis; hauptsächlich (wie er selbst gesteht), um seinem heranwachsenden Sohn einen gangbaren Boden zu bereiten; kurz darauf — entflammt er in wahlverwandtschaftlicher Neigung; Minna Herzlieb erwidert sie aus Herzensgrunde; aber nun ist (wie früher seine beiden Lotten!) er der moralisch Gebundene; und von der abermals nötigen Entsagung und ihrer schmerzgereiften dichterischen

Frucht — den „Wahlverwandtschaften" — sprachen wir ja schon! Auch wie es mit der Willemer, mit der kleinen Levetzow verquer ging . . . Kurz, lassen Sie künftighin die Backfische nur immer den „glücklichen Liebhaber" Goethe beneiden und behimmeln; Sie sahen den leidgeprüften, qualgestählten und wissen's anders!

Und nur noch dies andre „Glück" müssen Sie mir rasch ins Auge fassen, das die Legende Goethen durch die „Bewunderung und Verehrung der ganzen Welt" zuteil werden läßt . . .! Denn auch dies tritt durchaus nicht in dem pompösen Festgewande auf, wie man nach solcher traditionellen Phrasierung vermuten müßte. Einmal bezieht sich's wohl nur auf die letzten 2 Jahrzehnte seines mehr als viermal so lange währenden Erdentags und auch dann eigentlich nur auf seine Wirkung *weiter* hinaus; als bei den gebildeten Köpfen Englands, Frankreichs und Italiens die Bewunderung seiner überragenden geistigen Größe längst über alle Zweifel feststand, wackelte sie in den Köpfen seiner lieben Deutschen noch bedenklich! Die mußten ja erst umständlich ausspintisieren, welchem von Beiden die bessere „Klassennote" votieren konnte; ihm oder Schiller! Und als er diesen gordischen Knoten längst zerhauen hatte mit der Weisung: „sollen froh sein, daß sie zwei solche Kerle haben" —, gab es noch längst hochangesehene Köpfe sogar, die zu Geringschätzung, ja zu *Haß* gegen ihn die Lärmtrommel schlagen durften, und nicht vergebens! Und was die unmittelbare Aufnahme seiner Hervorbringungen endlich betrifft? Kaum, daß der erste Teil „Faust", der ja noch den dionysischen Geist seiner Jugend ausatmete, auf jene breite und allgemeine Anerkennung stieß, den seinerzeit der Jüngling mit dem „Götz", mit dem „Werther" fand; vielleicht noch „Hermann und Dorothea" . . ., an allem Andern ward gemäkelt, nasgerümpft, radiert und korrigiert, ja „abgelehnt" oder gar parodiert; und in jener schwierigen Zeit vor seiner Flucht und nach seiner Rückkehr von Italien —: die „Welt" (und die deutsche im besonderen) hätte ihn ruhig hinter seinen Sammlungen, Tagebüchern und Experimenten vertrocknen und verschmökern lassen; kein erfrischender Beweis Glaubens und Vertrauens von *daher* hätte ihn mehr aus seinem Stubenwinkel, seinem Laboratorium hervorgeholt, wenn nicht Einer noch gewesen wäre, wenn nicht . . .

Ja, Susanne, *ein* Glück gibt es doch, ein wahrhaftiges, hohes Glück in Goethes Leben: *er findet Schiller*! Wie zwei rechte Robinsons auf weltfernes Eiland verschlagen, mußten diese Zwei sich eines Tages mittinne ihres Thule begegnen; denn es war ja dasselbe Eiland, das „Gefilde der Seligen", auf das die Natur sie verwies, wenn sie auch den Einen an die Ost-, den Andern an die Westküste ausgesetzt hatte . . . Nun ist das ein freudig-geschäftiges Austauschen, ein wechselseitiges Zünden und Erwärmen! . . . Denn hatte nicht auch *Schillers* Muse die graue Brille gelehrter Forschung vorgehakt? War sie nicht seit 10 Jahren auch fast ver-

stummt, versunken hinter Stapeln philosophischer Folianten und Welt-Chroniken? Und wir verdanken Goethen nicht weniger das „Lied von der Glocke", oder den „Tell", die „Jungfrau", „Wallenstein" usw., wie allerdings sicher Schillers Einwirkung die lichte Neublüte der Goethischen Produktionslust, um die die Stein so vergebens herumgeköhlert hatte! Aber sehen Sie doch nun so ziemlich die erste Kraftäußerung des Bündnisses dieser „zwei Kerle"? Es ist der Xenienkrieg! „Ein Schwarm Füchse mit brennender Lunte auf das Heer der Philister losgelassen!" Und wollen Sie etwa aus dem Elan dieser Attacke, wie aus dem groben Geschrei, das darauf antwortete, das „Glücksgefühl" der Beiden folgern vor der Verehrung und Bewunderung, die ihnen das deutsche Volk zuteil werden ließ? Oder spricht, nein schreit daraus, wie vereinsamt sich die beiden Großen in dem geistigen Imsengewühl ihres Tages vorkommen mußten? Stößt man mit solcher Heftigkeit Fenster auf und ein, wenn man nicht in Qualm und Stickgasen umzukommen glaubt?

Da zeige ich Ihnen das Verhältnis eines andern Dichters zu seiner Nation; da haben Sie Victor Hugo und sein Frankreich! Wirklich „sein" Frankreich! Das Verhältnis eines ganzen weitverzweigten Stammes zu seinem Patriarchen, seinem Seher! Das Französchen, das es gewagt hätte gegen Väterchen Hugo aufzustehen, oder gar ihm eins am Zeuge zu flicken — wie z. B. Kotzebues Trotz es gegen Goethe unternahm —, es wäre noch am Abend desselben Tags von Calais bis Marseille, von den Vogesen bis zu den Pyrenäen erledigt am Nationalpranger gestanden . . .! Verhält sich aber dieser Hugo zu Goethe nicht — bestenfalls — wie der Mont Cenis zum Himalaya? Was denn dankt dem Hugo sein Volk als die wirklich mit unerschöpflicher Geduld immer wieder betriebne chauvinistische Harangue, die willfährig stäts erneute Vergoldung der „gloire"? Und zu welchem Ende? Er hats erlebt. Wäre es dem Land nicht heilsamer gewesen, sein Dichter hätte das Antlitz der „belle France" nicht gar so bereitwillig mit eitel Honigfarben, in Rosenöl gemalt? Er hätte etwas vom „kalten Goethe" besessen, über den Tag und die Epoche hinaus, aus Aeonen in Aeonen schauend und geilen Masseninstinkten mit dem gelassenen Mut des Löwen sich widersetzend? Das aber tat Goethe seinem Volke! Den unvergleichlichen Dank verdiente er sich von ihm, daß er es wie ein Mann liebte, so von Herzen, daß ihn nie ankam, es zu schonen oder gar zu schmeicheln. Seine ganze geistige Gewalt gebrauchte er sogar, um dem hitzigen Krisenfieber entgegenzuwirken, das zu seiner Zeit von jenseits des Rheins bis ins Herz der deutschen Länder übergriff. Aber Keiner hat noch berechnet, was wir Ihm dadurch schuldig geworden sind, obwohl es längst ein offenes Geheimnis ist, daß die Macht der Widerstandskräfte, die ein Organismus gegen den Krankheitserreger aufbringen kann, einzig seine Genesung entscheidet! Dafür hat sich Goethe im Gegenteil bloß den Scheltruf des „kalten, teilnahms-

losen Egoisten" zugezogen, den jeder deutsche Hans Michel heute dem nationalen Empfinden Goethes anheften zu dürfen meint, auch wenn er die herrlichen Worte gelesen, die herrliche deutsche Gesinnung in sich aufgenommen hat, mit denen „Hermann und Dorothea" wie mit einem Trompetendreiklang austönt.

Und dabei blieb Goethe seinem Volk gegenüber garnicht bei der negativen Wohltat der „Abwehr", er schenkte ihm vielmehr ganz positiv gemeinsam mit seinem großen Freund aus Schwaben, ein hohes Ideal der Schönheit und gab ihm damit, gegenüber dem billigen Pariser Quinquillerien-Import politischer Schlagworte, die einzig wirkliche Freiheit! Freilich eine, die man keinem schenken kann, der nicht selbst sie zu erwerben versteht. Keine, die man mit voreiligen Majoritätsbeschlüssen dekretiert, sondern eine, um deren Segen man ringen muß; die aber Jeden segnet, der sich ihrem Zauber nicht blind oder mutwillig verschließt! Denn diese Schönheit ist der freie Wille, der keiner Fesseln mehr bedarf, weil er seine Masse in sich trägt. Und während Schiller dies Ideal mitformte und verkündete, hat Goethe wahrhaftig es seinem Volk obendrein noch vorgelebt! Auch den Fiebern der Leidenschaften, die ihn rüttelten, hat er — Sie haben es gesehen — mit dem Mut des Bändigers gewehrt, ihn zu zerrütten; und wenn Einer das Recht hatte, Leidenschaften Andrer sich zu widersetzen, war er es, der sich so oft sich selbst widersetzt hatte, bis er die polaren Gegensätze des Pandorengeschenks seiner universalen Wesensanlage auch vernünftigerweise polarisiert hatte. Damit aber hatte er nichts Geringeres als das uralte „deutsche Problem" in seiner Brust gelöst! Denn bei Lichte besehen, leidet das deutsche Volk an gar keinem andern Problem als an den Fehlern seiner Wesensfülle, den Hemmungen seiner mannigfachen Vorzüge gegeneinander; die, jeder auf Vorrecht bestehend, einander aufzuheben und damit das Ganze umzubringen drohen. Und ist eine Wesensfülle etwa kein Pandorengeschenk, die gleicherweise die Bildung eines Kant als eines Johann Strauß, preußischen Spartiatentums und Wiener Phäakenfidelität als Möglichkeiten enthält? Wie sie sich ausarbeitet von norddeutschen Meersanddünen bis zu süddeutschen Alpenfirnen? — Wenn es aber ein Menschenalter nach Goethes Heimgang endlich doch gelang, solche polare Gegensätze — dieses tausendjährig feindliche „Nord" und „Süd", dieses „Hie Welf, hie Waibling!" zu polarisieren, d. h. ins Gleichgewicht zu bringen —, wer ermißt, wie weit hierbei nicht der ideologische Einfluß vorarbeitete, wie er aus Leben und Werk eines so mächtigen, aus urverwandtem Zwiespalt sich selbst ordnenden Geistes wie Goethe durch ein Jahrhundert schon dem allge-

meinen Bewußt- und Unterbewußtsein sich eingedrückt hatte?

Wer aber von uns dankte ihm schon das? Wer, daß er darüber hinaus uns sogar das geistige Prinzipat vor allen Völkern eroberte?

Sehen Sie ihn doch nur da, hochaufgerichtet, die Stirn vom Lilienkranz silberner Locken umweht, mit einer majestätischen einsamen Handbewegung die in lächerlicher Aufgeregtheit durcheinander lebenden und lärmenden Menschlein alle aufhorchen machen für das bündige, in deutschem Namen gesprochene, aus dessen tiefstem Geiste gezogene pronunciamento: „Wir bekennen uns zu dem Geschlecht, das aus dem Dunkeln ins Helle strebt." Ihnen Allen gab er damit Richtung und Ziel ins Unsterbliche; ihrer Blindheit Augen! Unsere Blau-Augen.

Wir aber? Wir wollen diese Augen garnicht aufschlagen; nicht mit ihnen sehen . . . Denn dann müßten wir uns doch annähernd so viel Mühe mit dem Leben geben wie Er! Da bleibt es bequemer, so zu tun, als bekennten wir uns zu ihm; ohne ihn erst recht zu kennen! seufzen: „Gott, was das für ein verhätscheltes Glückskind war!" und machen damit, als würden wir Alle soweit kommen können, wenn uns das Leben nur auch so „mühelos" wäre, wie ihm! Ihr Goethe, Susanne, hat halt noch 100 Jahre nach seinem Tod das Riesenglück, ein deutscher Dichterfürst zu sein, d. h. der steinerne Gast an der Tafel des leichtsinnigen Schwelgers . . ."

„Jessas Maria und Josef!" schrie es in diesem Augenblick neben mir auf, und ich sah meine Nachbarin wie eine Rakete in die Höhe schießen, und da stand sie jetzt, sah mit einem Ausdruck, merkwürdig gemischt aus Versonnenheit und Verzückung, querüber ins Weite und — rannte mehr als sie ging aus dem Schatten ins Sonnenhelle.

„Närrisches Kind," rief ich ihr nach; „was haben Sie doch?"

Da dreht sie sich flink um die eigne Achse und macht eine emphatische Gebärde.

„Ein neues —?" frage ich mimisch und pinsle mit der Hand in der Luft; und der Schelm nickt und ruft sotto voce im „hörten" Hochdeutsch: „Bil-dee, Künstler, re-dee nicht! . . ."; aber schon über den blühenden Fliederbusch herüber, der sie mir verdeckte —.

Etwas wirblig war mir von diesem merkwürdig blitzartigen Abschluß unsrer langen comtemplativen Unterhaltung; aber ein Gefühl behaglicher Erregung war vorherrschend. „Wären alle Vormittage so gut angewendet!" dachte ich in dem Bewußtsein, dieses gesegnete Köpfchen allem Anschein nach befruchtet zu haben . . . „Eigentümlich nur, wie gerade das letzte Bild vom steinernen Gast ihre sichtlich schon längere Zeit hindurch arbeitende Phantasie so mit einem Male bestimmen konnte?"

Sinnend machte ich Kehrt, mich noch ein wenig in den herrlichen dichtgeschlossenen Laubschattengängen des Parks zu ergehen und zu beruhigen. Da fand ich's verdrießlich, Menschen begegnen zu sollen . . . Aber wie ausweichen? Denn da schritten den Weg mir entgegen zwei Männer, ein alter und ein junger . . . Der Junge groß, elegant, schlank-angenehme Dutzendware; der Alte — hinkt? Wahrhaftig! Der würdige Hofrat und sein Begleiter . . . Freilich interessierte mich jetzt fürs Erste mehr, den Gesichtsausdruck des Jungen zu studieren. „Nun," sagte ich mir, „‚vorschweben' wird dem freilich nichts!" Aber, bei Gott, es schien ihm wenigstens etwas — „nachzugehn"? Nervös drehte er an seinem blonden Schurrbärtchen, während der Alte sehr eifrig in ihn einzureden fortfuhr, und sah sehr ernst auf seine tadellos belackten Schuhspitzen herab . . .

„Und jetzt erst können Sie Goethe doch einen Lebenskünstler nennen," hörte ich im Näherschreiten; „denn, was einem Glückskind gelingt, ist müheloſe Begnadung, keine Kunst. Künstler ist, wer immer aus den sprödesten Stoffen das Schöne herauszureißen weiß. Welchen von zwei Seefahrern werden Sie denn Künstler nennen? Den, der auf leichter Luftyacht mit Elitematrosen an klippenlosen Küsten bei bequemen Winden längsfahren darf, oder der mit schwerbefrachtetem Kutter Scyllen und Charybden überw —"

Hier kreuzten sich unsre Wege, und ich konnte nicht umhin, meinen Hut mit besonders weitem ehrerbietigem Schwung vor dem alten Herrn zu lüften, der zwar aufs Erste etwas verwundert schien, aber mit einem Aufleuchten der Augen gleich darauf verbindlichst erwiderte . . . In unsern Blicken hatte rasch gewechselt, was uns verständigte; und so werden wohl seinerzeit die ersten Bekenner Christi mit stummem Wohlgefühl einander Achtung bezeigt haben, wenn sie sich im Gewühl der Heiden begegneten.

2.

Alt und neu.

Ein Zwiegespräch über Bayreuth.

Der Junge: Wie freue ich mich auf den nächsten Sommer. Ich kann die Zeit der Festspiele kaum mehr erwarten. Hoffentlich bringen sie uns etwas Neues.

Der Alte: Etwas Neues? Wie meinst du das? Ein Wagnerwerk wird doch selbst deiner Jugend nicht „neu", wenigstens schon einigermaßen vertraut und lieb sein, da du dich doch so sehr darauf freust.

Der Junge: Ich habe mich nicht bestimmt genug ausgedrückt; etwas Neues sollte heißen: etwas Lebendiges, nicht nur starre Wiederholung

früherer Darbietungen eines alten Werkes, nicht sogenannte „Tradition" sondern Neugeburt.

Der Alte: Etwas ganz Richtiges. Nur wollen wir die Schablone „Tradition" beiseite lassen. Mit Begriffen kommt man dem nicht näher, was du als lebendig bezeichnest. Uebrigens wüßte ich nicht, daß man in Bayreuth jemals etwas Totes erlebt hätte; es würde sonst nicht möglich gewesen sein, wie man es doch immer hört, von Bayreuther Erlebnissen zu sprechen.

Der Junge: Darin sind wir einig. Bayreuth ist zu erleben, ja, ich wage zu behaupten: man lernt kaum irgendwo anders recht, was ein künstlerisches Erlebnis ist. Aber es muß auch dafür gesorgt werden, daß es dabei bleibt, daß Bayreuth immer erlebt werden kann.

Der Alte: Nun ja, dafür hat am Ende — oder besser: von Anfang an — der Meister selbst genügend gesorgt. Wer einen Künstler unsterblich nennt, der meint doch wohl, daß er Werke geschaffen hat, die nicht sterben, etwas Lebendiges, wie du sagst, und wie es Bayreuth uns in der Tat zum Erlebnis werden läßt.

Der Junge: Wir wollen nicht abschweifen. Der Meister über aller „Diskussion". Auch seine Werke. Aber diese Werke sollen wirken, auf einer Bühne von heut, auf ein Publikum von heute. Da scheint es mir doch nicht zu genügen, wenn man nur den Begriff „Bayreuth" ihnen beiden als Schutzmarke anhängt. Das sind Dinge, worüber „diskutiert" werden kann.

Der Alte: Ueber das Publikum gewiß. Ueber die Bühne? Wenn sie zu der Schutzmarke berechtigt sein soll, darf sie jedenfalls nie etwas anderes sein wollen als — sagen wir — ein lebendiger Spiegel des Meisters und — was das Selbe sagt — seines Werkes.

Der Junge: Gut, bleiben wir einmal beim Publikum. Schließlich lebt das Werk im Erlebnisse derer, die es von der Bühne her empfangen; und dies Erlebnis muß immer neu sein, darf nicht Altersspuren aufweisen, nicht Vergangenheit vorspiegeln, soll ganz als Gegenwart verstanden werden. Nicht wahr?

Der Alte: Halten wir das Wort fest: „ein Erlebnis muß immer neu sein". Ich meine, das wäre etwas, wie man es gerade in Bayreuth auf erstaunliche Weise erlebt hat. Oder hat man es nicht stäts vom Bayreuther Publikum rühmen hören, daß man in jedem dort neu gebrachten Werke, und wenn es das allerbekannteste war, etwas in der Tat völlig Neues erlebt habe? Ich finde, damit hat Bayreuth bereits bewiesen, daß es jederzeit ein Neu-Bayreuth gewesen sei; wonach man nicht erst viel Gewicht auf andere Neuerungswünsche zu legen braucht!

Der Junge: Nur handelt es sich dabei nicht eigentlich um „neu", sondern nur um „wie neu". Das ist das unbestrittene Verdienst der künstlerischen Leitung seit 50 Jahren. Wer will das leugnen?

Der Alte: Die künstlerische Leitung. Auch an ihr kannst du recht deutlich erkennen, was der Begriff des Neuen in Bayreuth zu bedeuten hat. Er war nicht nur wie neu, es war neues Leben, Wirken, Schaffen, Beseelen, Gestalten, ja, es war ein über alles Vermuten bewundernswertes Neu-Bayreuth, als nach des Meisters Tode die Gattin das Erbe antrat, ferner als der Sohn ihr die Arbeit abnahm, mehr noch, als er nach zehnjähriger Kriegs- und Notpause sie wieder aufnahm: immer ward ein Neu-Bayreuth erlebt. Auch nach des Sohnes Heimgang nun und weiterhin: Neugeburten. Das ist das Wunder von Bayreuth. Und immer ist das Neue das Alte geblieben, des Meisters Werk, das Urwunder, der lebendige Ausdruck seines Geistes, das Zeugnis seiner Unsterblichkeit. Ein anderes Neubayreuth tut nicht not, hat keinen Sinn, ist auch noch gar nicht vorhanden, sodaß man überhaupt darüber reden könnte. Wer nun gar „kritisieren" will — wo ist das Objekt?!

Der Junge: Ja, damit wäre unsere „Diskussion", die gewiß keine „Kritik" sein soll, von vornherein abgeschlossen. Wovon sollen wir noch reden, wenn für dich das Neue einfach das Alte ist.

Der Alte: Nun, es wäre immer noch eine Frage: was das Alte sei. Aber das hast du ja selber schon außer Diskussion gestellt.

Der Junge: Nicht so ganz — nicht in diesem Sinne! Vielleicht — erlaube mir! — vielleicht ist noch der Unterschied zu machen zwischen „alt" und „veraltet"?

Der Alte: Da kommen wir der Sache auf den Grund. Es ist grundsätzlich festzustellen, inwieweit ein unsterblicher Meister und sein Werk auch der Zeit angehöre. Daß sie einer Zeit angehören, ist ihr Geburtsrecht. Der Meister ist vor etwa 120 Jahren geboren, der „Ring" ist vor etwa 60 Jahren verkündet worden. Das steht dokumentarisch fest, ist Geschichte. Soweit reicht der Zeitbegriff. Aber weder die Zahl 1813 noch 1873 — oder auch 1933! — hat noch etwas zu bedeuten für das Wunderbare, Unermeßliche, Ueberzeitliche, Nieveraltende, was des Meisters Persönlichkeit, was das Kunstwerk des „Ringes" ist und allezeit den Menschenseelen sein wird, welche begabt und beseelt sind, das Publikum für solche geheimnisvollen Erscheinungen, nicht des Zeitgeistes vielmehr des Weltgeistes zu sein.

Der Junge: Du gerätst in das Mystische oder Metaphysische. Bleiben wir lieber in der Zeit, da doch auch dies Ueberzeitliche mittendarin steht.

Der Alte: Es steht mittendarin; aber merkst du denn garnicht, daß es wie ein Fremdling darin steht? Ich weiß wohl, es ist beliebt, die Kunst als das Produkt der Zeit anzusehen (wie die Seele als Produkt des Leibes?),

weil man so am Leichtesten mit ihr fertig zu werden glaubt. Tatsächlich wird jede Zeit bald mit sich selber fertig, sie vergeht, ist alt im Umsehen — und wird neu, um nur wieder zu vergehen. Läßt sich das Selbe von der Kunst behaupten? Im Gegenteil: sie überdauert die Zeit, und wenn sie es nicht tut, wenn sie mit der Zeit vergeht, dann war sie eben wirklich nichts anderes als das Produkt ihrer Zeit. Von solcher Kunst aber, denke ich, reden wir hier nicht.

Der Junge: Keineswegs! Ich gebe zu, daß die Kunst nicht an der Zeit haftet, ja, daß von der Zeit nur bleibt, was in der Kunst verhaftet ist, und ich weiß, daß die Zeitgenossen selten auf der Höhe der großen Kunst ihrer Zeit stehen. Aber doch bilden sie nun einmal ihr Publikum, ein anderes ist zur Zeit nicht vorhanden, und es kann sie garnicht anders aufnehmen als mit den Mitteln ihres Verständnisses. Will also die Kunst auf das Publikum wirken, so muß sie wohl oder übel mit ihm sich zu verständigen suchen. Ich dächte, das wäre klar.

Der Alte: Seltsame Klarheit! Um zu ihr zu gelangen, mußtest du dich im Kreise herum drehen. Schon warst du soweit einzusehen, daß die Zeitgenossen nicht auf der Höhe der Kunst stehen, und dann forderst du wieder, daß sie sich mit ihnen „verständigen" sollen. Wenn etwas daran klar ist, so ist es die Folgerung, daß die Kunst zu solcher Verständigung von ihrer Höhe herabsteigen müßte.

Der Junge: Das ist zu schroff gesprochen. Es gibt doch wohl noch einen andern Weg.

Der Alte: Zweifellos! Den umgekehrten: die Kunst ziehe das Publikum zu sich herauf. Das gilt freilich nicht von den Zeitgenossen in Massen. Das sind die henkellosen Töpfe, die nicht zu packen sind. Aber es mag immerhin für eine wachsende Zahl der Zeitgenossen gelten, als welche das eigentliche Publikum der Kunst, die rechten Gefäße für ihre edlen Gaben bilden.

Der Junge: Weil sie ein Verständnis für das Neue haben —

Der Alte: Oder — weil sie ein Verständnis für die Kunst haben, die nicht an der Zeit haftet, weil für sie kein wesentlicher Unterschied zwischen alt und neu besteht, weil sie aus ihrem Verständnis für das Alte auch das Neue verstehen, weil — mit einem Worte — sie wahrhafte Kunstverständige sind.

Der Junge: Wahrhafte? Also gibt es auch falsche? Solche, die die Kunst falsch verstehen, oder die eine falsche Kunst verstehen, oder die falsch sind, indem sie vorgeben, eine Kunst zu verstehen?

Der Alte: Spintisieren wir nicht! Ich meine: es gibt verschiedene Arten und Grade des Verständnisses, auf jedem Gebiete. Wer das Gestern versteht, braucht damit noch nicht das Heute zu verstehen, und wer das Heute versteht, versteht nicht auch das Morgen. Das verstehen die Wenigsten. Tausenden ist nicht fremd, was zu ihrer Zeit gehört, aber nur Einer spürt,

was in seiner Zeit fremd ist, wenn erst ein Morgenrot leuchten wird. Der ist, in unserem Falle, was ich kunstverständig nenne.

Der Junge: Gut, das ist das Publikum. Meinethalben: das Publikum aller Zeiten, im Ganzen unverständig, im Einzelnen kunstverständig. Aber eben mit diesen Einzelnen muß die Kunst in Fühlung bleiben, wenn sie nicht auch ihnen zum Fremdkörper werden soll. Nur dadurch wächst ihre Zahl, werden sie immer wieder angezogen, angeheimelt, werden nicht irre an ihr, bleiben ihr Publikum.

Der Alte: Ich finde nicht, daß dieses Wechselspiel, wie du es schilderst, der Beziehung zwischen Kunst und Publikum gerade so besonders würdig ist. Die Feierlichkeit des Kunsterlebnisses wird dadurch beeinträchtigt. Ja, die Feierlichkeit. Stutze nicht! Wir sprechen von Festspielen. Und die Festspiele sprechen zu unserer Seele, der alles Erhabene zur Feier wird. Beim Suchen nach der Fühlung kommt das Gefühl zu kurz, und das Kunsterlebnis wird eine Sache des Verstandes. Wir aber wollen doch daran festhalten: die Kunst ist nicht ein Produkt oder ein Teil des Zeitgeistes, und nicht nach dem Zeitgeist hat die Kunst sich zu richten, vielmehr der Zeitgeist, so weit er es kann, mehr Geist ist als Zeit, nach ihr. Diejenigen seiner Kinder, die das können, werden dann eben nicht mehr Zeitgeist sein, so wenig wie die Kunst Zeitgeist ist. Das Emporziehen ist die Erziehungsmethode der Kunst. Nun nennen wir Bayreuth ein Erziehungsinstitut — ich werde nicht darüber lachen.

Der Junge: Dann gibst du auch keinerlei Angleichung, Annäherung des Kunstwerkes — ich meine: als zeitliche Darbietung, als Bühnenbild, rein äußerlich — an den Geschmack der Zeit, des Publikums, der empfangenden Hälfte des ganzen Kunstaktes zu?

Der Alte: Malt man das Bild eines alten Meisters um, weil sein Kolorit dem neuen Geschmack nicht zusagt? Der Geschmack — oder sagen wir gleich: die Mode — ist nicht das Ausschlaggebende beim „Kunstakt", sondern einzig das Werk des Meisters; und auch, was ein Bühnenbild malt, ist Teil des Meisterwerkes. Der Geschmack, der heute neu ist, wird morgen alt sein: das Werk mag noch so alt sein, sein Erlebnis bleibt immer neu; denn nicht die Zeit wird erlebt, sondern der Meister, dessen Wesensteil, dessen Persönlichkeitsausdruck das Kunstwerk ist. Am Kunstwerk nur nach Geschmack ändern, heißt sich am Meister versündigen.

Der Junge: Das geht denn doch zu weit! Am Meister sich versündigen, das ist für mein Gefühl etwas Unerhörtes. Aber hat nicht er selber an seinem Werke, an dessen Wiedergabe, nicht nach Geschmack, aber nach besserem Wissen und Erkennen der Wirkung geändert? Ohne dies geht es niemals ab, wo es sich um Lebendiges handelt. „Wandel und Wechsel liebt, was lebt." Oder sollen wir uns etwa heutzutage eine antike Tragödie nur auf der antiken Szene, einen Shakespeare im Stil des Globetheaters vor-

führen lassen? Da hat am Ende auch der Zeitgeist ein Wort mitzureden. Meinst du nicht?

Der Alte: Nicht der Zeitgeist, aber der Fortschritt der Technik, worin die Zeit allerdings sich auszeichnet. Das versteht sich ganz von selbst. Wo die Technik — nennen wir sie: die Kunst der äußeren Ausdrucksmittel — eine größere, vollkommenere, individuellere Verdeutlichung des Werkes ermöglicht, da wäre es — wenn auch keine „Versündigung" (auch ich scheue das pathetische Wort!), aber eine arge Versäumnis in der Verpflichtung, die wir dem Meister gegenüber für die Verlebendigung seines Werkes haben, wenn wir sie nicht benutzen wollten; wie es Bayreuth stäts getan hat.

Der Junge: Siehe da! Jetzt haben wir festen Boden unter den Füßen! Auf die Verdeutlichung des Werkes kommt es an.

Der Alte: Kommt alles an. Und nun siehe du: ist nicht alles Neue, was Bayreuth jemals für die Verlebendigung der Werke geleistet hat, eine solche Verdeutlichung gewesen? Gewaltig in den neuen Möglichkeiten der Technik — man denke nur an die Beherrschung des Lichtes —, aber bedeutend auch in der Beweglichkeit der chorischen Massen und in der Wirksamkeit der szenischen Bilder, ja, des „Bühnenbildes". Wie groß zeigte sich in allen Jahrzehnten der Festspiele der Kreis und die Kraft der Neuerung, allein dank der in der Größe der Werke selbst gegebenen Ausdrucksmöglichkeit! Deren Weite bestimmt die Grenze, die nicht zu überschreiten ist. Verdeutlicht soll werden, aber nur das Werk. Das gibt Arbeit genug und erhält ein stätes Leben. Dies sind die Wirkenden dem Meister schuldig. — Und kommst du mir nun noch mit Sophokles und Shakespeare, lieber junger Freund, dann gebe ich dir sofort zu, daß wir zu ihrer Verdeutlichung — eine Verdeutschung aus dem Griechischen und Englischen durchaus nötig hatten. Ja, so sind auch sie uns „angeglichen" worden. Darin hast du ganz recht.

Der Junge: Du spotteſt, weil du dich als Sieger fühlst. Magst du! Mit allem, was ich sprach und einwenden zu müssen glaubte, habe ich — so denke ich — niemals die Ehrfurcht vor dem Meister und seinem Werke vergessen oder verletzt. Ich bekenne mich vollbewußt zu Kundrys Worte: „Dienen! Dienen!"

Der Alte: Das ist ein Wort von nicht auszuschöpfender Tiefe. Man spricht verächtlich von „Sklavenmoral", und doch gehört auch zum rechten Dienen ein wahres Heldentum. Man muß sogar dem allgewaltigen Zeitgeist Trotz bieten können, wo es dem Dienste am Werk gilt. Alle Ehre denen, die ehrlich dienen.

Der Junge: Vorausgesetzt, daß sie wissen, worin der Dienst besteht und um was es sich dabei handelt, ein Dienen, das eben nicht stumpfsinniges Sklaventum ist, das Dienen der bewußten Kraft an rechter Stelle.

Der Alte: Recht so! So gefällst du mir; denn du sprichst genau meine Meinung aus. Solch ein bewußtes Dienen fordert Bayreuth, hat es auch immer in leuchtenden Beispielen bewährt. Das verstehe ich unter Bayreuther Treue, und ich meine: Keiner hat das Recht an der dienenden Treue zu zweifeln. Jeder hat die Pflicht ihr Vertrauen zu schenken. Zum Vertrauen bedarf es keiner kritischen Auseinandersetzung. Dazu fehlen meist die nötigen Voraussetzungen; denn, nicht wahr? Auch vom Publikum, wenn es über Bayreuth redet, verlangt man ein gewisses Maß von Bescheidwissen, von Verständnis für das Mögliche, von Kenntnis des Tatsächlichen. Was das betrifft — ach, da steckt noch viel „Zeitgenossentum" darin!

Der Junge: Ja, das Wissen — das Wissen! Ich weiß wohl, da fehlt oft viel.

Der Alte: Aber zum Vertrauen, mein Freund, gehört noch mehr als das Wissen; es zieht seine Lebenswurzeln vielmehr aus der Liebe, der Liebe zu allem, was des Meisters ist. Hier verschlingen sich in einander die Wurzeln der Liebe und des Glaubens, ohne welche nichts wahrhaft Großes erwachsen und erblühen wird. Gläubige in diesem tief frommen Sinn sollen und können wir alle sein, die wir uns Bayreuther nennen, ob alt oder jung, ob aus alter oder in neuer Zeit.

Der Junge: Da spür' ich die reine Luft, die eigentümliche Höhenluft, die von Bayreuth her und nur von dorther weht. Nun freue ich mich erst recht darauf, sie wieder an Ort und Stelle auf dem Hügel zu atmen und mit eigenen Augen zu sehen, wie das alte große Bayreuth auf eigenem Boden sich erneuert!

Der Alte: Das wird jedenfalls das Sicherste und Beste sein: nicht nur in die leere Luft des Tages hineinreden, sondern in der Bayreuther Luft selber der lebendig zweifellosen Tatsache sich erfreuen — nicht um wieder nur zu kritisieren und disputieren, sondern um zu erleben und dankbar zu sein.

Der Junge: O glaube mir, dankbar für alles Schöne und Gute bin ich immer gewesen.

Der Alte: Glaub' ich dir gern. Aber dankbar nicht nur in Gedanken, auch „in der Tat". Das ist keine Redensart. Das große Erlebnis will und soll Leben werden, nicht ein schöner Traum bleiben oder gar wie ein kurzer Rausch vergehen. Das Denken ist Sache des Alters, die Tat ist Sache der Jugend. Den Rat des Alters hast du gehört, die Tat der Jugend bleibt deine Aufgabe. Auf diese Weise, auf diesem Wege wird die alte Welt des Geistes und der Seele, die wir die deutsche heißen, durch alle Zeiten immer wieder neu. —

Hans von Wolzogen.

3.

Ueber die Aufgaben der Richard Wagner-Schriftstellerei.

Ein Zwiegespräch des „unzeitgemäßen" Bayreuth-Forschers mit dem „zeitgemäßen" Presse-Schriftsteller

von **Gustav G. A. Röll** in Frankfurt am Main.

(Der „zeitgemäße" Presse-Schriftsteller ist auf einer Rundreise, die der Befragung aller „namhaften" Tagesgrößen um ihre Ziele gilt, zuletzt auch zu dem „unzeitgemäßen" Bayreuth-Forscher gekommen. Denn er muß alles kennen lernen bis hinab oder hinauf zu dem Manne, der sein gerades Widerspiel ist. Das Gespräch der Beiden ist bereits über die förmlichen Anfänge hinausgeschritten. Der Zeitgemäße steuert geradesweges auf sein Ziel zu.

Der Zeitgemäße (sehr überlegen und herablassend): Die Frage des Ewigkeitswertes großer Kunstwerke aus der Vergangenheit und ihrer etwa noch vorhandenen Gegenwartsbedeutung möchte ich hier zunächst nicht aufwerfen. Doch glaube ich Ihnen sagen zu dürfen, daß Lebensauffassung und -form unserer Zeit nach meinem Dafürhalten wohl Ihrer Art, für eine große Vergangenheit in einer ihr fremden Gegenwart zu werben, nicht gerade günstig zu sein scheint.

Der Unzeitgemäße: Gebundenheit an den Augenblick und Ueberzeitlichkeit! Mit dieser weltanschaulichen Scheidung, mein Lieber, haben Sie trefflich die Gegensätze gekennzeichnet, die das Menschheitsganze in zwei große Gruppen von abgrundtiefer Wesensverschiedenheit spalten. Der gleiche Widerstreit der Auffassungen unterscheidet, wie ich vermute, auch Sie und mich. Gewiß wäre es lehrreich für mich, einmal die Gründe für Ihre Meinung aus Ihrem eigenen Munde des Näheren zu vernehmen. Vielleicht hätten wir Beide beim Abschied einander für gegenseitige Anregung zu danken, wenn wir einmal unsere voneinander abweichenden Ansichten, die uns der Sache nach feindlich trennen, hier im freundschaftlichen Gespräche erörterten.

Der Zeitgemäße: Ihrem schönen Vorschlage stimme ich gerne bei. — Die stärkste, die nächstliegende Begründung für mein Urteil ist also, was ich betone, die Besonderheit unserer Zeitverhältnisse. Diese fordern von den Schriftstellern jeder Richtung, die der Gegenwart etwas sagen und auch gehört werden möchten, der Zeit entsprechende Einstellung. Die Kunst des Schreibens — wer wollte es leugnen! — ist heute eben ganz allgemein viel mehr dem Tage verpflichtet, sie nähert sich, unter dem überragenden Einfluß der Presse, dem Zeitungsmäßigen, sie steht mehr dem Fortschritt mit seinem bunten Wechsel von Modemeinungen zu Diensten als in früheren Zeiten unverrückbarer, sogenannter ewiger Ideale. (Er lächelt mit einer Mischung von Geringschätzung und Abgestumpftheit.)

Wie ist diese Veränderung zu erklären? Nun, heute muß die weit überragende Mehrheit unseres Volkes auf Vorrecht und Vorrang einer hohen Kunst verzichten, — diese ist gänzlich zum Genusse welt- und zeitfremder, aussterbender Kreise geworden. Der verschärfte Kampf um des Lebens nackte Notdurft läßt die Massen nicht mehr zum Erlebnis höchster Geistigkeit kommen. Ja, immer mehr werden Sinn und Sinne unserer Zeitgenossen von einer alles verzehrenden Gier nach Geld erfaßt, in der Volksfremde ihnen mit schlechtem, niederen Beispiel vorangingen und die, wie ich fast fürchte, doch selbst schon ein Kennzeichen rassischer Entartung ist. „Nach Golde drängt, Am Golde hängt Doch alles. Ach, wir Armen!" Bei keinem Geschlechte bestand dieser Wahrspruch mehr zu Recht, denn bei dem heutigen; bei keinem freilich ist dieses menschliche, allzu-menschliche Trachten begreiflicher. Ist doch das augenblicklich führende Geschlecht durch den Weltenbrand mit der ihm folgenden Erschütterung aller inneren und äußeren Werte bis herab zum Maßstabe alles Leistungstausches, alles Güterverkehrs, der Währung des Geldes selbst, bitterster Not überantwortet und durch die Wankungen und Schwankungen alles einst Fest-Geglaubten gepeinigt und geängstigt worden. Jahrelang mußte es das Gefühl haben, den Boden unter den Füßen zu verlieren, — so sucht es nun mit erhöhter Hast nach Sicherheiten, strebt es nach äußeren Gewißheiten, gleichsam um ein Gegengewicht für seine innere Unstätigkeit zu gewinnen.

Und diesem Wandel der Zeit, der Verdrängung des aufstrebenden Geisteslebens früherer Jahre durch den vorherrschenden Wirtschaftskampf, müssen auch wir Schriftsteller uns anpassen. Soweit wir nicht im unmittelbaren Dienste der Wirtschaft tätig sind, müssen wir doch mit leicht faßlicher, einschmeichelnder Besprechung der Tagesfragen, wie sie sich darbieten, dem in der Sklaverei des Geldes erschöpften Leser unserer Zeit entgegenkommen. Tieferen Zusammenhängen nachzuspüren, ist heute sinn- und nutzlos: wer hat noch Zeit und Sammlung genug, die Wege, die wir ihm zeigen könnten, zu gehen, geschweige denn, sich von ihnen aus eigne Saumpfade des Gedankens zu bahnen? Darum: wir müssen uns umstellen, wir müssen zeitgemäß schreiben. Es ist, ich gebe es zu, kein Dienst an den verantwortungsvollen Aufgaben unserer Berufung, aber eine Lebensnotwendigkeit unseres Berufs. Nicht wahr, bis hierher sind Sie doch der gleichen Meinung?

Der Unzeitgemäße: Nicht so ganz! Meinem Wesen wäre es erwünschter, entsprechender, kampfgemut und der eignen Person nicht schonend, einer offenkundigen Niedergangserscheinung entgegenzuwirken, als sich ihr, bequem und nur auf engen persönlichen Nutzen bedacht, anzupassen.

Zudem finde ich Ihre Darstellung nicht frei von Widersprüchen. Sie verwenden zur Begründung angeblicher Aufgaben des zeitgenössischen Schriftstellertums Tatsachen der Wirtschaftsentwicklung, — aber diese stellen doch selbst, gleich dem Niedergange des Geisteslebens, nur ein warnendes Vor-

und Anzeichen eines tiefer gelegenen, beide umfassenden Verfalls dar, von dem sie zwei nebeneinander herlaufende Erscheinungsformen sind. Daher kann die eine nicht die andre ursächlich bedingen. Und in ihren krassesten Auswüchsen ist diese unerfreuliche Wirtschaftsgestaltung, nach Ihrer eigenen Erklärung, eine Folge des großen Krieges, also vorübergehend. Ich meine nun, statt sich anzupassen und umzustellen und bei einer neuen Wandlung sich wieder anzupassen und noch einmal umzustellen und so fort, bis der Totentanz unserer Kultur offenbar ist, sollte die teilweise Zeitbedingtheit jener Verfallserscheinungen uns Schriftstellern eigentlich ein Anreiz mehr sein, das Banner der Ewigkeitswerte höher denn je zu halten! Nur im Zeichen der großen Ueberlieferung kann es uns in einer kleingläubigen Gegenwart gelingen, unserem Volke die trüben Wolken der Verzagtheit von der Sonne seiner höchsten Hoffnungen zu verscheuchen. Uebrigens haben Sie, mein Lieber, mit dem Hinweis auf den Urwiderspruch zwischen Ideal und Gold mir unfreiwillig einen Grundzug der Kunst bestätigt, deren Einfluß auf meine Weltanschauung ich zu den stärksten Bildungsmächten meines Lebens zähle. Mein Eintreten für den Bayreuther Meister scheint also nicht gar so unzeitgemäß zu sein, wie Sie und Ihre Gesinnungsgenossen es um modischer Launen oder dunklerer Pläne willen gerne wahr haben möchten. Ist doch dieser Urstreit zwischen Minne und Macht als Weltmächten von äußerster Gegensätzlichkeit der Leitgedanke und tiefste Sinn gerade in seinem Hauptwerke, dem „Ring des Nibelungen".

Nun, ich komme auf die Gegenwartsbedeutung des Bayreuther Meisters noch zurück. Unsere persönlichen Gründe für und gegen unsere Zeit aber, meine ich, wollen wir nicht wie in einem hitzigen Wettkampfe eiligst widereinander abwägen. Da mag die Entscheidung einem langsamen und langmütigen, doch gerechten Richter, der Geschichte, überlassen bleiben. Sie aber bitte ich, zunächst unwidersprochen in der Darlegung Ihrer Meinung von den vornehmlichsten Aufgaben des heutigen Schriftstellers fortzufahren, vielleicht haben Sie noch stichhaltigere Beweise für Ihre Einstellung zur Gegenwart, als die bisherigen, unschwer widerlegbaren?

Der Zeitgemäße (von oben herab): Wie Sie es wünschen. Doch habe ich Ihnen meine Grundauffassung bereits gekennzeichnet; was ich des Weiteren zu sagen hätte, ist eigentlich nur die Ausführung meiner ersten Gedanken. Offen gesagt, ich verstehe Ihre Ablehnung und Ihren Widerstand nicht recht! Wo doch die Notwendigkeit eines zeitgemäßen Schriftstellertums eigentlich sonnenklar ist. Ja, mein Lieber, früher hieß es: Männer machen die Geschichte, aber heute macht die Masse alles, was geschieht und geschaffen wird, — auch noch die Kunst. Der Einzelne aber, der sich einst über sie erhob, kommt heute nur noch als Glied und Teil dieser Masse, als ihr Sprachrohr zur Geltung. Beachten Sie wohl, Verehrtester, — wir sprachen schon davon —, daß zwischen dem Heute und dem Ehedem der alles umwandelnde

Spuk des Weltringens stattgefunden hat. Seitdem hat sich alles verändert, vor allem die Gesellschaft und ihre Schichtung. Die lüsterne, dem Augenblicksgenuß ergebene, nur noch Brot und Spiele — „panem et circenses" wie zur römischen Verfallszeit — begehrende Oeffentlichkeit von heute ist Ihnen so gut und so schlecht bekannt, wie mir. Die Massen, sage ich Ihnen, die in Riesensportanlagen, Rummelplätzen nicht unähnlich, zum aufpeitschenden Kampfspiel um rein körperliche Spitzenleistungen, die vor den Lichtspielbühnen zu den großen zeitgemäßen, je nachdem sinn- oder sittenlosen Schaustücken sich drängen: — den Ruhm des Künstlers und seines schriftstellerischen Bekenners machen oder — zerstören sie allein.

Wohl gibt es kurze Atempausen im Alltagsleben der neuzeitlichen Sklaven der Geldmächte, während deren sie über sich und ihr törichtes Beginnen sich Rechenschaft ablegen und zur Besinnung kommen könnten im Geiste des Dichterwortes, daß der Mensch über keinem Zwecke sich selber versäumen dürfe. Aber gerade dieser Einkehr, dieser Gewissensabrechnung geht man aus dem Wege. In kunstlosen „Zerstreuungen" sucht man die anklagende Stimme des Innern zu übertäuben. Und in der Befriedigung dieser Sucht nach Vergessen um jeden Preis feiern eben die großen Ereignisse unseres Zeitlebens ihre Siege: der Film, der Sport, auch die täglich sich vermehrende Schar der Zeitschriften mit ihrer Sammlung von tausend Tagesneuigkeiten in Wort und Bild und allerlei Kurzweil, die ein getreuer Spiegel der Gegenwart sowie eine leichte, moderne Unterhaltung sein wollen und sich eben wegen der geistreichen Aufmachung ihres, leider oft recht dürftigen Inhalts steigender Beliebtheit erfreuen! Alles wetteifert, dem lechzenden Gaumen des am Leben vorbeihastenden neuzeitlichen Menschen einen schauerlichen Vergessenheitstrank darzubieten!

Wir Schriftsteller aber müssen diesem Wandel der tatsächlichen Verhältnisse Rechnung tragen. (Ganz kaufmännischer Stil, dachte der Unzeitgemäße, aber die Uebernahme von Ausdrücken aus der Handelssprache gilt ja als besonders zeitgemäße Stilfeinheit.) Man ersieht daraus unsere Lebensnähe, — oder das Leben, vertreten durch die eben gekennzeichneten Massen, geht an uns vorbei, über uns hinweg. Ich muß sagen, man fühlt es Ihren Worten ab, wie wenig Sie die Zeitung zur Hand nehmen. Lesen Sie bloß einmal zehn knappe, anmutige Geschichtchen unterm Strich der großen Tagesblätter oder eine größere Erzählung aus einem der vielen bildgeschmückten Wochen- und Monatshefte, die das neueste Wissen und Schaffen der Zeit wohlgefällig in sich vereinen! Alles finden Sie darin in einer angenehmen Form, die den erholungsbedürftigen Menschen mit dem Kitzel leichten Witzes und blendend geprägter Redewendungen anregt und ihn dabei doch zugleich der Beschwerlichkeit eigenen Nachsinnens enthebt. (Aha! dachte der Unzeitgemäße, man plaudert aus der Schule!) Bedenken Sie doch, die Zeit ist raschlebig, unsere Leser sind Eisenbahnabteil-, Kraftwagen- und Straßenbahn-Leser!

Denen wird ein noch so kurz schreibender, aber seine Sache ernst meinender Schriftsteller auf alle Fälle zu lang, zu langweilig. (Will er am Ende selbst nicht ernst genommen werden? dachte der Unzeitgemäße, doch schwieg er wiederum.) Und gar die Klarlegung schwieriger Kunstwerke und Schriften aus der Vergangenheit! Wie verwickelt! Wie verwirrend! Welche Anstrengung! Wie freud- und gewinnlos! Wozu besitzt der Mensch denn die befreiende Fähigkeit des Vergessens, wenn er immer wieder zur Vergangenheit zurückzukehren genötigt werden soll! „Wir, wir leben, und der Lebende hat recht!" Seien wir darum zeitgemäß! Lassen wir die Vergangenheit Vergangenheit, Vergessenheit sein und die Zukunft auf sich beruhen! „Après nous le déluge!" Nach uns die Sintflut! Komme, was wolle: — wir erfreuen uns unserer Gegenwart! Lassen wir alle Vergleiche, so wird selbst die Kunst der Gegenwart uns ganz nach unserem Belieben eindrucksvoll und von maßloser Größe erscheinen können!

Warum steht denn die große Kunst der Vergangenheit uns so fern? Weil die größten ihrer Vertreter ihren höchsten Ruhm in der Erfindung einer riesenhaften, unwirklichen Menschenart suchten, darin erschöpfte sich ihre Kunst. Uns Heutigen, die wir, fern von zwecklosen Schwärmereien, die Wirklichkeit zu beherrschen gelernt haben, müssen ihre Götter, Helden und Heldinnen überlebensgroß vorkommen im Vergleich zu unserem tatsächlichen Leben (. . . . als kurzsichtige Zwerge, ergänzte der Unzeitgemäße in Gedanken).

Und diese Kunst war auf bestimmte Klassen, ja, auf eine einzige, beschränkt. An diese Ausgeburten eines oft kindischen dichterischen Spieltriebs glaubte nur ein feingebildetes Bürgertum, das bei aller Geistespflege doch ständisch zu sehr abgeschlossen blieb, um als Träger der allgemeinen Kulturbestrebungen gelten zu können, und das nicht so aufgeklärt war, wie unsere Zeit der allgemeinen, Klassenunterschiede nicht achtenden Volksbildung. Unzeitgemäß im besten Sinne des Wortes mag es gewesen sein, aber was ist die Folge davon? Heute gehört es eben deshalb selbst der Vergangenheit, der Vergessenheit an, der auch seine Kunst über kurz oder lang anheimfallen wird!

Hier, in einer Pause des endlosen zeitgemäßen Redeschwalls, kam der Unzeitgemäße zum erstenmal wieder zu Wort und erwiderte:

Ich hörte Ihre Meinung an, ohne Sie zu unterbrechen, nun vernehmen Sie auch meine Auffassung! Der Schriftsteller, der die Kunst wider die Zeit verteidigt, muß den Ewigkeitswert jeder großen und wahren Kunst der Vergangenheit fühlen, kraft dessen sie mit ihrem Inhalt die Geheimnisse jeder Zeit, also auch noch der seinigen, ausspricht. Hinter den hüllenden Schleiern immer neuer, wechselnder Schönheit muß er das Bildnis der unwandelbaren Wahrheit erschauen. Dem Künstler gleich, muß der Kunstschriftsteller die Göttlichkeit und Außerzeitlichkeit der Kunst leidenschaftlich als eine Offen-

barung empfinden, und umso leidenschaftlicher, je dunkler und nur von der kräftigen Ahnung gläubigen Gefühls getragen das Ziel der Kunst, zu der er sich bekennt, seiner deutenden Einsicht vorschwebt. Und, sehen Sie, wenn Sie sich auf diese Reformvorschläge beschränkten, dann fänden Sie in mir den eifrigsten Mitstreiter!

Mit Ihnen im Bunde würde ich das Recht der Schaffenden in der Gegenwart wider jene falsche, mörderische Kunstlehre verteidigen, die mit ewig rückwärts gewandtem Antlitz voranzuschreiten wähnt, es vielleicht auch tut, aber naturgemäß dabei — anstößt. Aus blassen, gedanklichen Erwägungen heraus suchen deren Anhänger einen blutleeren, kraftlosen Begriff der „vollkommen schönen" Formen abzuleiten. Der anmaßliche Versuch, mit einem solch starren, angeblich ewig-gültigen Maßstabe die schöpferische Arbeit des ringenden Künstlers zu beurteilen, muß denn freilich seiner Verurteilung gleichkommen. Darum verdient eine solche Art der Vergangenheitspflege tatsächlich, eine Beute der Vergessenheit zu werden. Diese Schule läßt völlig außer acht, daß jedes große Kunstwerk in seiner Form eine neue, einmalige und selbstherrliche Offenbarung des Göttlichen darstellt. Ihre „Regeln", dem einen Kunstwerk entnommen, müssen sich also, in falscher Folgerichtigkeit auf ein andres angewandt, als unbrauchbar herausstellen; dies liegt dann aber an den Regelsetzenden und der Regel Bedürftigen, nicht an dem auf diese Weise gänzlich verkannten Kunstwerk. „Wollt ihr nach Regeln messen, was nicht nach eurer Regeln Lauf, der eignen Spur vergessen, sucht davon erst die Regeln auf." Derlei Lehre erteilte der schöpferische Künstler selbst in seinem Werke dem künftigen, zünftigen Ausleger. Er verteidigt damit die immer neuen Werke der Einen unsterblichen Kunst. Aber wohlgemerkt, und darin besteht der grundlegende Unterschied zwischen Ihrer und meiner Stellungnahme; er rechtfertigt die Kunst, welche, in ihrer Zeit neu, von der Ewigkeit kündet, nicht aber die, welche zwar neu, doch bloß — zeitgemäß ist. Und das Gleiche, wie vom Künstlertum, gilt von dem ihm verschwisterten Schriftstellertum.

Da komme ich nun zu Ihrem Vorschlage, der Zeit „Rechnung zu tragen", d. h.: die Bekenntnisse unserer Seele so umzugestalten, daß sie auf die geistige „Höhe", oder sagen wir Stufe, um nicht — Tiefe sagen zu müssen, der Vorstadtlichtspielbesucher und verwandter schnellebiger Großstadtgeschöpfe mit ewiger Zeitverlegenheit herabgezogen werden. Diese Art der Anpassung finde ich, gerade herausgesagt, häßlich und würdelos. Unsere Lebensarbeit sänke damit herab zu einer Tagesarbeit, zu einer wahren Taglöhner-Arbeit mit einem rechten, schlechten Eintagsleben. Mit diesem fragwürdigen Dienste an der geistigen Oeffentlichkeit wäre der Schriftsteller der genaue Gegensatz eines wahren Kulturträgers. Aller hohe sittliche Sinn schwände aus seiner Sendung. Er mißbrauchte dann die Gnade seiner tieferen Einsicht und weiteren Ueberschau und seine Gabe, in klaren, schönen Ausdrucksformen zu

sagen, was er lebt und erleidet, was er liebt und erstreitet. Besser täte er, wahrlich, mit seinen Pfunden wuchernd, wie die Schrift sagt, in der Schar der Kunstverehrer empfängliche Wachsamkeit und regsame Ueberlegung zu wecken, — so würde er das Bewußtsein von der allverpflichtenden Aufgabe der Kunst durch sein Wirken lebendig erhalten . . .

Der Zeitgemäße (verwundert ihn unterbrechend, mit spitzen Worten): Worin erblicken Sie denn diese höchste Aufgabe der Kunst und Ihren gepriesenen Dienst des Schriftstellers an ihr?

Der Unzeitgemäße (mit der Ruhe der lebendigen Ueberzeugung): Ich wollte es gerade näher ausführen.

Mit folgenden Worten möchte ich unser Ziel bezeichnen: die mächtigen Triebe wollen wir pflegen, die zur Erfassung der gestaltenden Kraft hinter jeder Form unserer Kunst drängen.

Unser Weg aber ist der: das natürliche Verhältnis zwischen der Kunst, der schriftstellerischen Erwägung ihres Wesens und Wertes und dem denkenden Anhängertum in gemeinsamer Bemühung um die aus unserem Volkstum geborenen Kunstziele wiederherzustellen.

Das aber leisten Ihre vielgelobten, der Zeit dienenden Einrichtungen nicht. Im Gegenteil, gerade sie bilden unsere Gegnerschaft, sie stiften Verwirrung, sie trennen den großen Künstler von seinem Bekenner, indem sie die belanglosesten Gegenwartsgeschehnisse und -erzeugnisse riesengroß vor dem Auge des Lesers entrollen. Dieser vergißt darob alle Maße und erblickt das wahrhaft Große, bloß weil es nicht seiner Zeit angehört und ihm nicht „ganz frisch noch die Schrift und die Tinte noch naß" vorgeführt wird, zuletzt überhaupt nicht mehr. Und das Ergebnis dieser neuzeitlichen „Fortschritte"? Sie führen zur Verkommenheit der Kunst und zum Verderb des öffentlichen Kunstlebens. Wer immer nur an diesen fauligen vergifteten Brünnlein der Zeit trank, der verschmachtet zuletzt vor Durst nach — Ewigkeit! —

Was aber die entscheidende Wahlfrage für unseren Stand im besonderen angeht, nämlich die nach einer zeitgemäßen oder unzeitgemäßen Schriftstellerei, so können Sie reichen Aufschluß darüber bei Arthur Schopenhauer gewinnen: mit seinem kernigen Aufsatz „Ueber Schriftstellerei und Stil" hat dieser unerschrockene Kämpe für die Unzeitgemäßheit die Verlumpung der Schriftstellerkunst, welche sich dem Tage verkauft, in überlegener Weise an den Pranger gestellt. Sie sehen — obgleich dies ein gar schwacher Trost ist —, daß die Zustände zu seiner Zeit den unsrigen offenbar ähnelten. Nun, damals begann ja gerade der Abstieg unseres Schriftentums von Gipfeln der Dichtung und hoher Weisheit zum Flachlande des äußerlich schmuckreichen, innerlich hohlen Zeitungsmischmasches. Ich lasse mich nicht darüber täuschen, auch wenn diese ganze zeitungsgemäße Bewegung unter ihre Führer die glänzendsten Namen des sogenannten „Jungen Deutschlands" zählte. Gerade dadurch nicht! Denn wiewohl die edelsten Ritter jener neuen Federkunst

damals wie heute durchweg aus dem gleichen Volke stammen, wie Moses, so war und ist es doch alles andre, denn ein gelobtes Land, in das sie unser allzu gutgläubiges Volk geführt; ja, auf die Frage, ob sie überhaupt deutsche Wesensziele fördern können, hätte Schopenhauer jedenfalls mit einem streitbaren „Nein!" geantwortet.

Doch wollen wir hier uns auf die Erörterung der Kunst und ihrer schriftstellerischen Bekennung beschränken. In der Kunst und ihrer Deutung soll die lebendige Volksseele erfühlbar sein. Aber in der Gegenwartskunst und dem heutigen Schriftstellertum ist überhaupt kein Pulsschlag zu spüren, dies macht, sie hat kein Herz und nicht einmal Geist, bestenfalls jene Geistchen, für die die deutsche Sprache gar kein Wort besitzt, die wir gemeinhin als „esprit" bezeichnen. Die zeitgenössischen Kunsterzeugnisse machen also eine Erörterung durch den Schriftsteller überflüssig.

Anders steht es mit der großen, ewigen Kunst, deren eingehende schriftstellerische Betrachtung allein ihre Stellung in der geistig regen Oeffentlichkeit zu steigern und so wieder den für sie wirkenden Schriftsteller zu neuen Taten zu ermuntern vermöchte. Die Ausbildung eines festen Stiles, der zu jeder Zeit eine Daseinsnotwendigkeit der großen Kunst gewesen ist, wird durch nichts mehr gefördert als durch eine solche Erörterung des Zieles und der Mittel der hohen Kunst in den Arbeiten der ihr zugeschworenen Schriftsteller. Ja, zuweilen treten ihre Schöpfer selber in die Reihen der mutigen Kämpfer, um ihr eigenes Werk zu deuten und zu verteidigen. So in Weimar! So in Bayreuth!

Ist nicht der große Stil unserer deutschen Wortdichtung nur durch die königliche Gewalt unserer beiden Dichterfürsten aufrecht erhalten worden, welche in Weimar selbstherrlich in wetteiferndem Bruderbunde schufen? Vermittelst dieser von dem kleinen thüringischen Hofsitze aus geleiteten künstlerischen Beeinflussung, unterstützt durch aufnahmewillige Zeitschriften und nicht ohne den Gewaltstreich der „Xenien", jener beißend-spöttischen „Gastgeschenke" an die „Zeitgemäßen" vom Ende des 18. Jahrhunderts, haben sie die Kotzebue, Iffland, Vulpius, Nicolai niedergehalten und die liebe deutsche Leserwelt in ihrem Glauben an Iphigenie, Tasso, Faust, an Wallenstein und Wilhelm Tell gehoben und bestärkt. Oder meinen Sie etwa, diese Erkenntnis sei dem Leser von dazumal natürlich gewesen . . .?

Der Zeitgemäße (zögernd): Nein . . . allerdings . . . natürlich — wohl — nicht . . . —

Der Unzeitgemäße: Aber das, was die Kotzebue, Vulpius, Nicolai schrieben, war dem Geschmack des Kunst- und Lesepöbels schon angemessener?

Der Zeitgemäße (sichtlich verlegen, stockend): Nun — ja, — freilich — man sollte meinen . . . —

Der Unzeitgemäße: Aber hätten Sie denn, wenn Sie zu jener

Zeit gewirkt hätten, die marktgängige Ware dieser geistigen Tagelöhner gegenüber den Werken der großen Einsamen in Schutz genommen?

Der Zeitgemäße (unter starkem Stimmaufwand seine zunehmende Unsicherheit zu verbergen suchend): Niemals! Nein! Nie! Gewiß nicht ...!

Der Unzeitgemäße (mit leichtem Spott wiederholend): Lesen Sie bloß einmal zehn knappe, anmutige Geschichtchen unterm Strich oder eine größere Erzählung aus einem der vielen bildgeschmückten Hefte ... Ach, mein Lieber, warum speisen Sie die Unwissenden, Irrenden, Aufschluß Begehrenden mit dem trügerisch gleißenden Stück- und Flickwerk der Zeitungsmache ab? Warum geben Sie ihnen Steine statt des Brotes? Warum bereiten Sie sie nicht lieber durch eine regelrechte Schule tiefen Nachsinnens in Dingen der Kunst auf das große, echte Kunsterlebnis vor? Warum versuchen Sie nicht, mit liebevollem Eindringen und darum innigem Verständnisse die hohe Kunst zu deuten und damit ihr und ihren Vertretern eine aufnahmewillige Stimmung in der großen Masse Wissensdurstiger und Erlebnisbereiter zu sichern?

Hat doch ein großer Meister der jüngsten Vergangenheit — eben der, welcher, wie es scheint, der hohen Kunst ihr Schwanenlied gesungen — es sogar für nötig gefunden, die Wissenden selbst, d. h. die Bühnendarsteller seiner Gestalten, darin zu unterrichten! Hat er doch eigens zu diesem Zwecke die Gründung einer Stilbildungsschule geplant, die dann, nachdem sein Heimgang diese Absicht vereitelt hatte, die verstehende, tatkräftige Weggenossin seines Werkes zu ihren gewichtigsten Aufgaben zählte! Ja, ist dies alles denn so ganz ohne Eindruck auf Sie geblieben? Ich und meine Gesinnungsgenossen jedenfalls — und es sind ihrer nicht wenige, die Unzeitgemäßen in deutschen Landen! — wir wissen den Segen zu schätzen, der in den kaum gekannten Taten und Lehren jenes Meisters schlummert!

Schulung und Erziehung zur Kunst der Höhe fordern wir daher und werden dafür Sorge tragen, daß diese nicht eines Tages sich auf eine Schicht von Scheinbekennern angewiesen sieht, die ihrer in keiner Beziehung wirklich würdig sind.

Diese hohe Aufgabe erfordert wie alles Große, Zeitenüberdauernde, Geduld und Ruhe. Wozu die Hast und Ueberstürzung, mit der heutzutage ein neues Verfahren der Erziehung das andre verdrängt, um doch, noch ehe es den Gipfel seiner Tagesberühmtheit erreicht hat, schon wieder von einem gerade neu emportauchenden überglänzt zu werden?! Unsere Zeit wähnt sich mit dieser Eile, die doch der rechten Weile vergaß, rastlos tätig und werkeschaffend, aber sie beweist mit dieser Unrast nur ihre Unfruchtbarkeit, ihre Erschöpfung, bestenfalls ihren irregeleiteten schöpferischen Rausch. «Denn es hasset der sinnende Gott unzeitiges Wachstum!»

Wenn schon kein Meister vom Himmel fällt, dann doch noch weniger die seiner würdige Anhängerschaft. Darum fordern wir Zucht und Bildung von

Jugend auf zur Reife des hohen Kunsterlebnisses! Und dazu beizutragen, ist der erhabene Beruf des Schriftstellers, welcher der Kunst zu dienen gesonnen ist!

Der Zeitgemäße (unsicher geworden, sucht auszuweichen): Warum aber gilt Ihre Kunstverherrlichung gerade einer so zwiespältigen Kunst, wie der Bayreuther? Einer vereinzelten, voraussichtlich nie in der Geschichte der Künste wiederkehrenden Form? Einer Ausnahme, zu der Stellung zu nehmen doch eine Angelegenheit des persönlichen Geschmacks bleibt? Diese Wegausbiegung in der geschichtlichen Kunstentwicklung, die der Name „Bayreuth" bezeichnet, mag staunenswert und großartig sein, — sie bleibt zuletzt doch eine Besonderheit, die keinerlei Schlüsse allgemeiner Art hinsichtlich der Kunst gestattet. Erklären Sie mir, bitte, wie Sie diese einseitige Stellungnahme mit Ihren eben auseinandergesetzten Ansichten und Absichten vereinbaren?

Der Unzeitgemäße (eifrig): Aber gerne. Dabei möchte ich Ihnen gleichzeitig Aufklärung geben bezüglich einiger Fehlurteile über das Bayreuther Kunstwerk, die Sie, Ihren Worten nach zu schließen, unbesehen vom Hörensagen übernommen zu haben scheinen! Sind doch leider Irrtümer und Verleumdungen von je zählebiger und widerstandsfähiger, als Wahrheit, Größe und Recht!

Sie sprachen von der allgemeinsamen Kunst des Bayreuther Meisters als von einer zwiespältigen. Sie sehen, ich nenne sie die allgemeinsame. Das zeitgemäße, unschöne und unklare Wortgebilde „Gesamtkunstwerk", das der Meister nie geliebt, brauchen wir gar nicht, hat er uns doch selbst in einer seiner tiefsten Schriften, in seiner „Beethoven" betitelten Metaphysik der Musik, jenen viel mehr besagenden und klangschöneren Ausdruck gegeben. Und, sehen Sie, in diesem Begriffe finde ich alles vorgezeichnet, was das Bayreuther Kunstwerk in seiner Besonderheit ausmacht und was ich Ihrer Beherzigung nachdrücklich empfehlen möchte, damit Sie nicht wieder über eine so erhabene Kunst voreilig reden oder vorurteilig schreiben. (Der Zeitgemäße, innerlich beschämt, fängt an ehrlich aufzumerken.)

Der Unzeitgemäße (mit Eifer fortfahrend): Einmal ist hier die Allgemeinsamkeit der zum mächtigen Chore der Einen Kunst vereinten, vielfachen Stimmen der Einzelkünste ausgedrückt, die wohl das ursprünglichste Merkmal der Bayreuther Kunst darstellt; darüber hinaus die umfänglichere Allgemeinsamkeit ihrer hohen künstlerisch-sittlichen Sendung, in der sich die höchsten schöpferischen Sonderbestrebungen der Gesamtkultur, ruhend auf ihrem religiösen Grunde, vereinen; und schließlich die Allgemeinsamkeit der zur Feier des Daseins im kultischen Kunstwerk versammelten Hörerschar, mit der, kraft des aus dem religiösen Wesen jener Kunst geborenen Festspielgedankens, unsere seit der Gotik mehr und mehr verschüttete Volksgemeinschaft sich wieder aufrichtet! So deutet der vom Schöpfer jener Kunst ihr gegebene Name den immer umfänglicheren Strahlenkranz seiner dreifachen

Wirksamkeit zart und bestimmt an. Und wer diese in immer weiterem Kreise gegliederte Allgemeinsamkeit erkannt hat, kann der noch — ich frage Sie! — mit gutem Gewissen jene Kunst zwiespältig oder einseitig oder einen Einzelfall nennen? (Der Zeitgemäße schweigt sinnend.) Wer also die allverbindende Einheit, Ganzheit und Umfänglichkeit der Bayreuther Kunst durch ihr Erlebnis oder durch das deutende Wort ihres schriftstellerischen Bekenners erfaßt und erfühlt hat, muß zugeben, daß man, wie der glücklich gewählte Ausdruck „allgemeinsames Kunstwerk" zeigt, dem Beispiel des Meisters als eines der stärksten deutschen Sprachgestalter auch in solchen scheinbaren Geringfügigkeiten, wo immer angängig, noch fürsorglicher als bisher nacheifern sollte.

(Der Zeitgemäße verharrt in nachdenklichem Schweigen.)

Der Unzeitgemäße (fährt nach kurzer Pause in überzeugtem Tone fort): Nicht der persönliche Geschmack allein hat mich zur Wahl des Bayreuther Kunstwerks als eines das Dasein füllenden Ideals und seiner Deutung als einer Lebensaufgabe bestimmt. Es ist mehr. Nicht nur der Inhalt eines Kunstwerks, auch seine Form ist ein Bekenntnis. Von keiner Kunst aber kann man mehr als von der Bayreuther mit Goethe sagen: „Den Stoff sieht jedermann vor sich; den Gehalt findet nur der, der etwas dazu zu tun hat, und die Form ist ein Geheimnis der meisten." In der Form des allgemeinsamen Kunstwerks aber erblicke ich gleichsam die alles vereinende, welche unsere wirr und gesetzlos gewordene Kultur vor dem gänzlichen Zerfall behütet und die auf neuerliche Bindung und Gestaltschöpfung bedachten aufbauenden Kräfte befruchtet.

Die Form der Bayreuther Kunst mit ihrer strengen Unterordnung aller Einzelkünste unter die Norm des Dramas stellt sozusagen den Grundsatz strengster Gesetzmäßigkeit und herrscherlicher Gewalt im Reiche der Kunst dar: das mit seiner gesetzgeberischen, allumfassenden Machtvollkommenheit hier zur Kulturgewalt erhobene allgemeinsame Kunstwerk ist für uns „unzeitgemäße" Forscher die „Sensation", das Ereignis von überragender Gegenwartsbedeutung. Es unterscheidet sich von Ihren Tagessensationen darin, daß diese Etwas — oder den falschen Schein von Etwas — darstellen, was erreicht, vorhanden, gegeben ist und bereit, Vergnügen und Unterhaltung zu spenden, während unsere „Sensation" ein Unerreichtes, vielleicht Unerreichbares, ein Ideal, ein ewiges Ziel darstellt, dem wir mit unserer ganzen Kraft nachstreben, Vergnügen und Unterhaltung opfernd um des Werkes willen!

Im allgemeinsamen Kunstwerk mit seiner großen, aber strengen Form herrscht wie in jeder hohen Kunst Zucht und Gesetz, welche über die aufwühlendsten Geschehnisse noch die Ruhe der Gestalt breiten. Im Gegensatz zu der auch noch heute weitverbreiteten Meinung von einer leichtfertigen Willkürherrschaft der Künste nebeneinander ist hier alles gebunden, herb,

gebieterisch. Hat doch die Hand seines Schöpfers die Einzelkünste, die nach allen Richtungen in einer scheinbar durch ihre Geschichte verbürgten Selbstständigkeit auseinanderstrebten, unter das schöpferische Joch der Allgemeinsamkeit gezwungen!

Der Zeitgemäße (nachsinnend, versucht einen leichten Einwand): Aber diese Uebermacht des Bayreuther Kunstwerks wird furchtbar und erdrückend werden für die aufstrebende Kunst! Die Schatten der großen Vergangenheit werden alle noch aufgehenden Sonnen der Gegenwart und Zukunft verdunkeln, und diese müssen am Ende in lebenslanger Düsternis ihre Bahn vollenden, ohne daß je ein Menschenauge sie schaute, je ein Menschenohr von ihnen vernahm, je ein Menschenherz sie lieben konnte?!

Der Unzeitgemäße (lebhaft abwehrend): Im Gegenteil! Gerade für die Zukunft wird sich der Zwang dieses hohen Ideals fruchtbar erweisen! Ich sprach vorhin von der Ausbildung eines festen Stils im klassischen Weimar. Nun, hier, mit der Bayreuther Kunst, haben Sie das nämliche Beispiel, durch die Allgemeinsamkeit der beteiligten Künste auf ein Vielfaches seiner Bedeutung erhöht. Einer der ersten großen Jünger des Meisters hat dies schon erkannt, wenn er von der Notwendigkeit der Bayreuther Stilüberlieferung spricht, damit das Werk, in reiner Gestalt, von einer Zeit zur andern fortleben könne, bis es jene Zukunft erreicht, für welche es von seinem Schöpfer vorausbestimmt war. Sein Werk wäre nicht fertig, nicht zu Ende getan gewesen, sagt er weiter, wenn er es nur als schweigende Partitur der Nachwelt anvertraut hätte; er mußte das Unerratbarste, ihm Vorbehaltenste, den neuen Stil für seinen Vortrag, seine Darstellung, öffentlich zeigen und lehren, um das Beispiel zu geben, welches kein anderer geben konnte, und so eine Stil-Ueberlieferung zu begründen, die nicht in Zeichen auf Papier, sondern in Wirkungen auf menschliche Seelen eingeschrieben ist. Damit gab er das höchste Vorbild für alle Kunst des großen Vortrags.

Die Folgen dieser gesetzgeberischen Herrschaft aber können nur segensreiche für die Kunst sein: sehen wir doch, wie seit der Schöpfung des allgemeinsamen Kunstwerks kein Künstler mehr Wunschbildern opfern kann, die bloße Einzelschönheiten sind! Der gehobene Rang der Kunst im inneren Wert und äußeren Ansehen verbietet es ganz einfach. Solche wuchernden Schößlinge am starken Stamme der großen, allgemeinsamen Kunst welken frühe, im Schatten seiner breit ausladenden Aeste mit kümmerlichem Lichte bedacht, dahin. Und mancher heutige Dichterling zehrt unberufen von dem Ansehen, das sein Stand durch den großen Kunstsieg von Bayreuth gewonnen hat, ob er gleich auch undankbar und blind auf das „überlebte" Bayreuther Ideal schilt!

Aber auch in dieser Erhöhung der Würde des Künstlers liegt — um noch einmal auf Ihren, so bezeichnenden Vorwurf der Ausnahmestellung des Bayreuther Kunstwerkes zurückzukommen — gar nichts Absonderliches, was

den Bayreuther Meister in seinen Bestrebungen wesentlich von allen großen, echten Künstlern unterschiede: er setzt damit ganz einfach das Werk fort, das der am Anfang unserer höchsten klassischen Dichtung stehende Klopstock begonnen: dem Stand der Dichter die Achtung zu verschaffen, welche der Würde der Dichtung entspricht. Freilich, in der Art, wie er das Werk mit dem Einsatze seiner ganzen Persönlichkeit fortführt, können Sie eine Besonderheit erblicken: die unvergleichliche Kraft und Ausdauer dieses Schaffens ist sein ureigenstes, persönlichstes Kennzeichen; die Sicherheit und Unbeirrtheit, mit der er, dem Widerstande aller Welt zum Trotz, seinen großen Zielen zustrebte, hob ihn aus der Schar der Großen heraus; die Opferwilligkeit in jeder Beziehung, durch die er den Wahrspruch erfüllte, daß sein Werk tun ein Opfer bringen heißt, läßt ihn, den Vielgeschmähten, auch als Menschen so groß wie als Künstler erscheinen. Mit Recht sagt er darum: „Für meine Freunde kann ich nicht die halten, welche vorgeben, mich als Künstler zu lieben, als Mensch jedoch mir ihre Sympathie versagen zu müssen glauben." Und wollen Sie ein begeisterndes Bild dieses großen Lebens gewinnen, so lassen Sie ruhig die zeitgemäßen Lebensdarstellungen unaufgeschlagen, gehen Sie nach Bayreuth, besuchen Sie seine Gedenkstätte im Neuen Schloß, die als eine ersichtlich gewordene Tat Bayreuther Glaubens von seinem Erdenwirken bildhaft kündet.

Die von ihm zu höchstem Ansehen erhobene Kunst ist es, die die Herrschaft des Gesetzes und strengen Stiles fordert, erhält, ja selbst ausübt. Die verzerrtesten, gekünstelstsen Sprach- und Tongebilde werden heute geprägt, um die Aufmerksamkeit gehetzter Opfer der Zivilisation auf sich zu ziehen, aber sie bleiben auf die Dauer unwirksam und unbeachtet, sieht man von einer kleinen, lärmenden Schar besonders Zeitgemäßer ab, denen das Ewig-Neue neues Brot oder neuen Stachel für ihre Erschöpfung bietet.) Doch: „Was glänzt, ist für den Augenblick geboren; das Echte bleibt der Nachwelt unverloren." Totgeboren ist, was nur auf Kosten des Gedankens und des inneren Wertes sich pfauenhaft entfaltet. Denn das wahre, die Kunst erfassende Häuflein Menschen ist, dank dem Schöpfer des Bayreuther Kunstwerks, anspruchsvoller geworden. Ja, mir will scheinen, es ist sogar zahlreicher geworden. Der Rest aber, und bilde er auch die erdrückende Mehrheit, kommt, wie billig, vor der Geschichte nicht in Frage. Nur bei diesem billigen Rest vermag der nach Tagesruhm und Massenerfolg strebende Scheinkünstler heute noch mit billigen, handwerksmäßig angewandten Mittelchen erfolgreich zu blenden). Wir Andern aber, auf große, zeitlose Ziele Gerichteten, harren der Früchte, die der außerordentliche, im Wesen der Bayreuther Kunst tiefbegründete schöpferische Zwang auf die ganze Kultur hervorbringen wird. Und daß man nicht vergebens harre, bemühen wir unzeitgemäßen Schriftsteller uns, fern der zeitungsmäßigen Ueberwältigung denkohnmächtiger Massen, dem heimlich-starken Wirken jener

Kunst das erlösende, befreiende, weiterkündende Wort vor einer stets wachsenden, stillen, doch mächtigen Gemeinde zu leihen.

Der Zeitgemäße (mit Wärme): Ich bin betroffen von der Kraft und Gläubigkeit Ihres Strebens und von der Hoheit Ihrer Zielsetzung. Fast fühle ich mich Ihnen zu Dank verpflichtet. Denn ich fragte Sie nach einer Meinung, Sie aber haben mich Ihr schriftstellerisches Glaubensbekenntnis hören lassen.

Der Unzeitgemäße: Oh — meine Ziele und den bescheidenen Versuch, Sie auf dem Wege dorthin eine Strecke weit mit mir zu führen, will ich keineswegs als Offenbarung hingestellt wissen. Es war nur ein Hinweis auf Gedanken, die alle stark und deutsch Gebliebenen unserer Zeit bewegen, die zwar den Zeitmächten fremd und darum in den Zeitungen, diesen Stimmen der Zeit, keinen Widerhall finden, die aber leise klingend allüberall ertönen und die in verwandtem Streben sich Begegnenden einander zuführen, bis der Tag neuer Verheißung anhebt. Am nachhaltigsten vielleicht, kann ich, bevor wir auseinandergehen, durch die nochmalige Erinnerung an eine der großen Lehren meines Meisters Ihre Aufmerksamkeit auf unsere Ziele lenken: er war der erste, der die hohe und verantwortungsvolle Aufgabe der Kunst als einer regenerierenden Kulturgewalt in seinen allzu wenig gekannten Schriften gedeutet und uns mit seinem Werk durch die schöpferische Tat beschert hat!

Der Zeitgemäße: Sie glauben also, daß die Erneuerung unserer Kunst, ja, die Wiedergeburt unseres gesamten Geisteslebens von dem Bayreuther Meister, seiner Lehre und seinem Gesamt-, Verzeihung, allgemeinsamen Kunstwerk ausgehen müsse und werde?

Der Unzeitgemäße: Von ihm! Und nur von ihm! Dessen Schriften eine Deutung der Kunst überhaupt und seines Werkes im besonderen sind! Dessen Werk Sinnbild und höchster Ausdruck einer ganzen Kultur geworden ist! Lassen wir seinen Namen unausgesprochen! Der Mann, der überschwängliche Freundschaft und übermächtige Feindschaft zugleich für ihn im Laufe seiner Entwicklung empfunden hat, fand es für gut, als er wider ihn schrieb, ausdrücklich zu bemerken, es verstehe sich von selber, daß er Niemandem so leicht das Recht zugestehe, diese seine Schätzung zu übernehmen, und allem unehrerbietigen Gesindel, wie es am Leibe der heutigen Gesellschaft gleich Läusen wimmele, solle es gar nicht erlaubt sein, einen solchen großen Namen, wie der Richard Wagners sei, überhaupt „in das Maul zu nehmen", weder im Lobe, noch im Widerspruche. In den Wind gesprochen war diese Warnung. Heute sehen wir, wie die „zeitgemäßen" Schriftsteller aller Richtungen nichts von der Heiligkeit der hohen Kunst und des sie verkündenden Wortes zu wissen scheinen. In unbekümmertem Selbstdünkel tun sie, wovor jener Große, in dessen Schatten viele von ihnen erst ihre Aufgabe gefunden, sich verwahrte: sie loben und

schmähen mit Lust einen großen Namen, ohne zu dem einen und andern die Kraft und Größe zu besitzen, die ihnen das Recht dazu erst gäbe. Wir Unzeitgemäßen, die wir vielleicht noch am ehesten Beifall und Kritik als unser Recht erwägen könnten, wollen darum das Beispiel des Schweigens geben. Der Vielentweihte erhalte durch die Inbrunst der stillen Verehrung neue Weihe zurück! Heißen wir ihn, dieweil Meisterschaft die Krone seines Lebens gewesen, in altvertrauter Gewohnheit, schlicht und einfach: den Meister! Und seine höchsten Offenbarungen ruhen und warten im Geheimnis auf die, die reif und wert sind, seine Gaben zu empfangen! . . . —

Der Zeitgemäße drückt in unzeitgemäßer Regung seinem Mitunterredner die Hand. Beide gehen freundschaftlich vereint ab.

Gobineau — Schemann.

Am 13. Oktober dieses Jahres — der 50. Todestag des Grafen Gobineau, am 16. der 80. Geburtstag Ludwig Schemanns, dem wir es verdanken, daß Gobineau ein bedeutender Teil unseres deutschen Geisteslebens geworden ist! Dieser Tage Gedenken ist bewußter Freunde des Deutschtums ernste Pflicht, vor allem aber für uns Bayreuther. Hiermit gerate ich in das Gebiet persönlicher Gefühle: als alter Freund Schemanns und als ebenso alter Vertreter Bayreuths in unseren „Blättern" muß ich mich hier und zu diesen Tagen aussprechen. Ja, wir sind uralte Freunde — das reicht so etwa zwei Menschenalter zurück, und es war Richard Wagner, der uns junge Leute zusammenführte. Im längst vergangenen und vergessenen Berliner „akademischen" Wagnervereine der siebziger Jahre haben wir uns zum ersten Male getroffen, begeistert für die Kunst des Meisters, doch schon über die damalige Zeit hinaus seiner Gedankenwelt ahnungsvoll zugewandt. Hieraus ergab sich für mich — nach dem Erlebnis des ersten Festspieles von 1876 — meine Berufung nach Bayreuth, und seitdem war auch Schemann der Freund in Bayreuth nicht nur mein häufiger Gast, auch in Wahnfried als bereits schriftstellerisch tätiger Getreuer und als wahrhaftige, ernste, wertvolle Persönlichkeit hochgeschätzt. Während ich dem Bayreuther Werk verschworen blieb, erweiterte er seinen Arbeitskreis gemäß seiner besonderen wissenschaftlichen Begabung und Bildung, und die Brücke schuf Gobineau. War es doch Wagner, der den ihm geistesverwandten greisen Franzosen aus seiner einsamen Vergessenheit heraus zunächst den Deutschen seines Bayreuther Kreises nahe brachte, wobei wir beiden jungen Schüler mit freudiger Ueberzeugung behilflich waren. Schemann trug diesen seinen also erweiterten Beruf hinaus in die Gelehrtenwelt, der er zugehörte, und um doch andererseits nicht wieder im „Akademischen" damit haften zu bleiben, wo wenig Gunst zu finden war, gründete er die „Gobineau-Vereinigung", die an alle Gebildeten Deutschlands ihre Rufe ergehen ließ, und da die dankenswerte Herausgabe der verdeutschten Werke Gobineau's damit verbunden war, nicht nur Gunst gewann, sondern auch Glück hatte, mehr als nach sonstigen Erfahrungen zu erwarten war. Lange Jahre hat Schemann diese Vereinigung geleitet, die Bewegung am Leben erhalten, bis die Zeit mit Krieg und Not auch darüber hinwegstürmte, sogar die Stätte der „Gobineau-Sammlung" in Straßburg für Deutschland verloren ging. Aber Gobineau war wirklich deutsches Edelgut geworden,

der Rassengedanke war nicht mehr zu ertöten; er gerade erhielt sich für eine weitere, bessere deutsche Zukunft — ähnlich wie das Kunstwerk in Bayreuth. — Wenn ich jetzt von diesem Bayreuther Heim und Hügel aus hinüberschaue auf meinen alten Freund in seinem Freiburger Altersheim, dann gedenke ich nicht nur unserer schönen Vergangenheit in den Bayreuther Jugendtagen, ich stehe mit staunender Ehrfurcht vor der reichen Lebensarbeit des Freundes und rufe ihm aus vollem Herzen zu seinem wie seines Helden Tage: Heil! — Ja, hier haben wir ein leuchtendes Beispiel wahrer „Heldenverehrung", die mit dem echten Idealismus, wie er bei Schemann mit strenger Wahrheitsliebe immer auf festem Boden stand, seinen Helden nicht in den Himmel erhebt, was er nicht nötig hat, sondern auf Erden ihm eine Stätte bereitet, wo er treuen Dienst und reine Wirkung sich gewinnen kann.

Hans von Wolzogen.

Ueberpolitisches über Politisches.

Von **Richard von Schaukal.**

1. Vom Unheil der Politik.

Die Politik, das nämlich, was sich dafür hält und gehalten wird, ist unser Unglück. Politik lebt von der Luft, vom Wind, vom Wort. Das Wort als Wort hat nicht Zusammenhang mit dem Leben, das es spiegelt. Wort wird nur dann Wirklichkeit, wenn es durch Lebensinhalt unmittelbare Gestalt erlangt, am Menschen, der sich mit Wahrhaftigkeit mitteilt, sei es als Glied natürlicher Gemeinschaft in unbefangener Sachlichkeit des Bedürfnisses, sei es in unbefangener Persönlichkeit als wortmächtiger Einzelner, der etwas Notwendiges zu sagen hat, mag es den am Bedürfnis Hangenden noch so überflüssig scheinen (Glauben und Wissen, Denken und Kunst): in beiden Fällen schafft der Mensch immer wieder das Wort, das er verwendet, weil er es mit Leben erfüllt. Das Wort, von dem Politik lebt, ist dagegen mittelbare Ungestalt, ungeschaffen, leblos umtreibendes Gemächte. Ebenso wie das Wort, von dem „Litteratur", das Aftergebilde des echten Schrifttums, zu leben vorgibt. Schöpferisch sind nur die Liebe oder das Bedürfnis und der Geist oder die Notwendigkeit. Liebe schafft Zusammenhang, Geist gewährleistet Freiheit. Beide sind vom Leben abhängig, das Wahrheit ist. Alles, was nicht aus der Wahrheit stammt — sie muß keineswegs Bewußtheit geworden sein, ihre Kraft ist Gewißheit —, ist Lüge. Politik ist Lüge, wie „Litteratur" Lüge ist.

Was ist „Politik"? Nicht, gleich der echten Staatskunst, Lebensweisheit, Einsicht in seine Bedingungen und liebevoller Versuch, ihm im einzelnen Fall die durch Irrtum und Mißverständnis abgelenkte Richtung wiederzugeben, die der Wahrheit, seinem Grund und Sinn, gemäß ist, sondern blinde Kreis- und Kreiselbewegung am leer durchlaufenden Wort.

Politik ist nicht Bedürfnis noch Notwendigkeit, sondern Selbstzweck, also Unwesen. Politik hat alle Verhältnisse des öffentlichen Zusammenlebens, wie sie die auf der Familie errichteten Gemeinde- und Staatsordnungen zu verbürgen geeignet sind, durchsetzt und verseucht, ja die Zwietracht in den engsten Kreis nichtöffentlicher Lebensäußerungen getragen.

Politik ist Parteiung, unnatürliche Zerklüftung und hinwiederum zufällige oder willkürliche Zusammenfügung des gesellschaftlichen Verbandes. Der Sinn der Gemeinheit (communitas) geht dadurch immer wieder leer aus oder muß künstlich,

durch Ueberstimmung, wenn nicht durch Entrechtung Gegenmeinender hergestellt werden. Rechte und Pflichten wechselseitiger Abhängigkeit bestimmen seit Menschengedenken Verträge, deren Gefüge ihr Zweck bedingt. Für Streitfälle gibt es Rechtsstellen. Gegen Gewaltmaßnahmen Eigenmächtiger tritt die Obrigkeit mit gesetzlichen Machtmitteln auf. Keinerlei Interesse von Schichten, Klassen, Ständen bedarf anderer als der auf die Sache beschränkten Vertretungskörper.

In alle diese Beziehungen und ihre Regelung drängt sich, sie fälschend, die Politik ein, die nicht die Sache will, sondern dem „Standpunkt" der vorgefaßten und zum „Programm" erhobenen Meinung zum „Sieg" verhelfen.

Politik ist die Einrichtung des Kampfes als „Zwischenhandels"-Gesetzesschöpfung. Was die ehrerbietige Klugheit aller Zeiten dem Erfahrenen, Kundigen überantwortet hat, ist durch die Politik zum Abfall der Parteireibung entartet. Sogar das Recht beugt anmaßende Parteiherrschaft. Vor allem aber frißt sie, vom Nachfolger bedrängt, die Gelegenheit kahl, vergeudet das Volksvermögen, untergräbt die Zucht und säet zur Augentäuschung ihrer namenlosen Auftraggeber überall die Lüge.

2. Volk, Staat, Politik.

Ein Wort zur Klärung.

Das deutsche Volk ist daran, sich von schnöden Fesseln zu befreien: den Fesseln des politischen Aberglaubens. Aberglauben ist Wahn, das Zerrbild des Glaubens, des unbedingten Vertrauens zu geahnter Gewißheit. Politischer Aberglauben ist der Wahn, die törichte Einbildung, daß Politik in und an sich selbst etwas bedeute.

Politik, richtig verstanden, heißt nichts anderes als zweckmäßiges Verfahren, zweckmäßige Anstalt. Sie muß also einen Gegenstand, ein sachliches Ziel haben. Politik, die sich selbst zum Ziel hat, Politik „als solche" ist ein Unding, ein Unsinn, eine leergehende Unternehmung. Die „demokratische" Politik, die die demokratischen Parteien Deutschlands seit dem unglücklichen Ausgang des Weltkrieges dem deutschen Volk aufgeschwatzt und aufgenötigt haben, ist als Politik, Verfahren, ohne Inhalt. Sie dient nur dazu, ihre Unternehmer, die „Politiker", am politischen Leben zu erhalten. Das aber ist nicht nur überflüssig, sondern unnütz, schädlich. Die Politiker haben den Staat für ihre politischen Zwecke in Beschlag genommen. Der Staat aber ist dazu bestimmt, dem Volk zu dienen.

Das Volk ist nicht der Staat. Das Volk ist lebendiges Dasein, Gestalt. Der Staat ist eine Einrichtung. Seine Aufgabe ist das Wohl, die Sicherheit der Gesamtheit. Insofern ist der Staat „Politik"-Anstalt. Wohlfahrt und Sicherheit ist ihr Gegenstand, ihr Inhalt. Der Politiker aber „politisiert" den Staat, indem er ihm, der selbst Politik ist, Politik zum Ziel setzt.

Endlich scheinen dem Volk die Augen aufgegangen zu sein über diese dem Klarblickenden offenbare Tatsache: daß „Politik" den Staatsbegriff fälscht, indem sie ihn um seinen gerechten Inhalt betrügt.

Hinter dem Schlagwort „Demokratie" steckt der Politiker, sonst nichts. Das Schlagwort ist hohl, wie alle Schlagwörter, die „ausgenommen" sind. Einst hieß Demokratie im Gegensatz zu Monarchie — Einherrschaft — und Aristokratie — Herrschaft der Besten — Volksherrschaft, das heißt Herrschaft aller. Da aber nicht alle über alle herrschen können, war Demokratie stets die Herrschaft eines Teils über die Gesamtheit, und zwar nicht der Besten, sondern der Schlechtesten. Heute heißt und ist Demokratie die Herrschaft des Politikers, der den Staat

in Beschlag genommen hat, über die Gesamtheit: der Staat in der gestaltlosen, weil inhaltslosen Form der „Politik" beherrscht das Volk, statt daß er ihm, als gehalterfüllte Einrichtung, zu seinen, des Volkes Zwecken diene.

Das Volk muß sich von dem Politiker, das ist der sich selbst bezweckenden Politik befreien, muß den Staat wieder in seinen, des Volkes Dienst stellen, ihn, eine Einrichtung, zweckmäßig, also dienlich machen.

Weg mit allen politischen Redensarten, weg mit einem „Parlamentarismus", der nur Politik, leergehende politische „Technik" bedeutet!

Wer immer an die Spitze des Staates trete — im „geordneten", das ist dem Herkömmlichen, auf Ober- und Unterordnung gegründeten Staatswesen ist es der erbliche König, der befugte Herrscher —, er hat die Aufgabe des Staates zu wahren: dem Volk, der lebendigen Einheit des Volksganzen, das sich von anderen Volkseinheiten deutlich abhebt und scheidet, zu dienen, die Lebensziele des lebendigen Volkes zu erreichen und zu sichern.

3. Demokratie.

„Wir überlassen die Besorgung der öffentlichen Angelegenheiten (des affaires) den Mittelmäßigen und den Schlechteren. Das ist ein Verbrechen und eine Dummheit. Die Politik sollte Sache der Besten sein . . . ."

Anatole France.

Aus der Vorrede zu einer Uebersetzung von Goethes Faust (1891).

„Die Demokratie . . . strebt ganz von selbst (automatiquement) auf die Herabwürdigung und die Zerstörung des Ausgezeichneten (des élites), auf allen Gebieten. Ihre zugespitzte Gestalt, die Sozialdemokratie, vernichtet — mit Schullehre, Vermögen und Erbrecht — sogar die Möglichkeit, daß solche Ausgezeichnete entstehen.

Was bleibt, ist ein allmächtiger Staat, der nichts enthält (vide de substance), und die zwischenstaatliche Geldmacht, die eine ihr versklavte Presse ins Mittel setzt (manoeuvrant). Das aber ist der Zustand der Empörung, also des andauernden Krieges."

Léon Daudet.

Die Demokratie ist der Gegensatz zur Aristokratie. Hier herrschen die Besten, dort die Mittelmäßigen, der Durchschnitt. Aber nicht etwa die Besten mit einbegriffen — das ergäbe immerhin ein „Mittel" —, sondern der Unterdurchschnitt, kurz die zur Herrschaft Untauglichen. Der Schritt zur Ochlokratie, der Pöbelherrschaft, zur „Herrschaft des Proletariats" ist kurz.

Die „Besten" sind die Berufenen. Das sind die „Wohlgebornen", die „Geschlechter", die „Patrizier", die Menschen von „Herkommen", die Ansehnlichen die Hochmögenden. Klassenherrschaft? Mit nichten. Eher, wenn man will, Kastenherrschaft. Die Klasse dient Interessen, „materiellen Interessen", auf deutsch: der Habgier. Die Kaste, der Stand ist eine Stufe der Gesellschaft. Ihren Rang bestimmt die angestammte Beschäftigung, der ausschließliche Beruf. Geschichte ist es, die Kasten schafft. Sie bilden eine aufsteigende Wertreihe, eine Ordnung. Kasten sind Stände; Zustände, die zur Standschaft geführt haben, begründen sie. Stände sind der Ausdruck für das Leben der Gesellschaft, deutliche Verkörperungen, Körperschaften. Klassen, aus Begierde erzeugt, bilden Gegensätze, „Interessen-Gegensätze". Kasten, Stände, Körper sind Glieder eines natürlichen Ganzen. Die oberste Stufe, der höchste Stand — in den alten „Theokratien"

sind es die Diener am Heiligtum, die Verwalter der Offenbarung, die Priester, „Priesterkönige" — ist „naturgemäß" zur Herrschaft berufen. In ihm versammelt sich allgemach die in Führung erprobte Kunde, die öffentlichen, das ist die der Gesellschaft gemeinsamen, die allgemeinen Angelegenheiten, zu verwalten, den gegliederten, also beweglichen Staatskörper zu leiten.

Mißbrauch solcher Befugnis schließt den Anspruch, die Berufung nicht aus. Der schlechte Priester schändet als Person den Stand, ist eine Schande des Standes, macht nicht den Stand zur Schande. Das Gemeinwesen bedarf der Spitze, eines abschließenden, krönenden, die Idee des lenkenden Willens versinnlichenden Vertreters, des „Prinzeps". Er wird den herrschenden Geschlechtern entnommen. Sein Wesen ist Dauer. Wahl liegt am Anfang, Wahl aber des „Berufenen". Sinn der Berufung ist mehr als Eignung: Gnade. Da alle Ordnung sich von der höchsten, Gott, herschreibt, besagt „Gottesgnadentum" die göttliche Berufung des „geborenen" Herrschers. In seinem Stamm vererbt sich der grundsätzlicherweise allen Angehörigen der herrschenden Kaste, allen „Freien", das ist „Echt"- oder Wohlgeborenen gebührende Anspruch, den Gewohnheit verwirklicht. Auch die „Wahl" des Führers, des Dux, Herzogs, Königs, widerspricht nicht dem Leitsatze der Dauer, da eigentlich immer wieder alle Berufenen, die ganze Körperschaft der Herrschaftsanwärter, sich im Gewählten ihren Ausdruck setzen. Auch der Doge in der aristokratischen „Republik", das heißt dem Staatswesen (res publica), ist primus inter pares, steht als Einer für alle Gleichen. So der deutsche König für die Gemeinfreien, die sich als Fürsten, Vorderste zu den Erlesenen zusammenziehen. (Die „Kurfürsten", Wahlfürsten sind im Deutschen Reich das „Regiment". Zum Schaden der Einheit, die das französische Königtum als frühe Erbmonarchie gewährleistet.) So richtig die Einherrschaft, Monarchie, ist, die als sinnliche Dauer die Stätigkeit der Führung — und sei's als Vormundschaft, Vertretung eines Unmündigen — verbürgt: nicht auf die Form der Leitung (die eine „Verfassung" bestimmen mag, wie sie Gewohnheit festgestellt hat), sondern darauf kommt es an, daß die „Besten" herrschen, nicht aber die Schlechten, das heißt die Unerprobten, die Untüchtigen, die Zufälligen, die Emporkömmlinge.

Die Demokratie widerspricht dem Sinn der Herrschaft, die vom Herrn ausgeht. In der Demokratie maßen sich die durch Demagogie, Volksverführung der Volksgunst Versicherten die Führung des Staatswesens an. Sie sind — mögen sie auch den Auftrag alsbald mißbrauchen — Beauftragte des Volkes, abhängig von denen, die sie nur durch Mißbrauch der ihnen anvertrauten Macht beherrschen. Das Volk — der Theorie, der Lehre nach alle Volksgenossen, in Wahrheit das niedere Volk, ja der Pöbel — ist die „Quelle" der Macht, das Volk ist der „Souverain", also sein eigener Herrscher, ein Widersinn, da einem Herrscher Beherrschte gegenüberstehen, das Subjekt nicht sein Objekt sein kann. Tatsächlich sind denn auch alsbald Herrscher vorhanden, viele zufällige Herrscher, die angeblich das herrschende Volk vertreten. Ein Chaos, die Anarchie, der Widerspruch der Herrschaft, die einheitlich sein muß, wenn sie sich nicht selbst verneinen will.

Demokratie kann nur als Mißbrauch ihres Inhaltes, der Volksherrschaft, zu Tätigkeit gelangen. Das aber liegt daran, daß es Demokratie, Volksherrschaft, in Wirklichkeit gar nicht geben kann. „Demokratie", richtig verstanden, heißt nichts anders als Beschränkung der Willkürherrschaft, der Autokratie oder Tyrannis. Jedes wahrhaftige Herrschertum ist in diesem Sinn auch „demokratisch", es setzt sich selbst Schranken aus wohlweislicher, weil gebotener Rücksicht auf das als solches zu erhaltende Volksganze. Die Herrschaft der „Besten", der Be-

rufenen will nicht sich selbst als Zweck, sondern das Staatswohl. Das aber sichert nur die Ordnung. Und diese beruht auf der dauernden Macht. Nicht vieler, sondern weniger. Nicht der Meisten, sondern der Seltenen. Nicht derer, die sie durch „Parlamentarismus" — das ist Wahlmache und Mehrheitsbeschlüsse — ausüben.

4. Der Unsinn des demokratischen Parlamentarismus.

Weg mit dem Parlamentarismus der Demokratie, der „Volkssouveränität" der Freimaurerei! Zurück zum wahren Volksstaat, dem Staat der Hoheitsgewalt, der Ständeordnung der natürlichen, der gestuften Gesellschaft!

Der Parlamentarismus, dessen uns seit einem Jahrhundert quälendes Zerrbild das ehemalige Heilige römische Reich deutscher Nation, der Christliche Bundesstaat des Mittelalters, über den Umweg der „evangelischen Freiheit" und der deutschen Libertät, dem Wahn eines „Contrat social" Rousseau'scher Halbbildung und der daraus mit Hilfe der Loge hervorgehenden französischen Revolution dankt, ist seit der Magna carta seiner normanischen Barone in England heimisch, wo er als die ständige Wechselrede zwischen den drei gleichberechtigten Mächten, dem König, den Lords und den Gemeinen seine Befugnis zu gemeinsamer Ordnung der öffentlichen Angelegenheiten erhärtet und bewährt hat. Der englische Parlamentarismus ist Geschichte, lebendige Entwicklung. Der Parlamentarismus, der mit der pomphaften Erklärung der eingebildeten Menschenrechte anhebt, ist Mache und Dogma, taub ausgeklügelte und blindlings angewandte Theorie. Das Hirngespinst des „allgemeinen Willens", das ist der Stimme des menschlichen Gewissens, der Stimme der erleuchteten „Menschlichkeit", bestimmt ihn, wie das mit einer täglichen Ernte von verdächtigen Köpfen bestrittene Blendwerk der „allgemeinen Wohlfahrt" die zur Einrichtung beförderte Revolution, mit Recht der Schrecken (la Terreur) genannt, beglaubigt hat. Beides zum Vorteil der „Bevollmächtigten", der „gewählten" Ausbeuter der eingeschüchterten Dummheit. Der englische Parlamentarismus ist nüchterner Ausdruck der Tatsachen, Sachlichkeit, Auseinandersetzung, Abmachung, Vereinbarung, Ausgleich bestehender Gewalten. Der demokratische Parlamentarismus mythischer Herkunft, den die Revolution vom Himmel beschworen hat, wie er in der Brust des „natürlichen" Menschen strahlt, hat mit der Abschaffung tausendjährigen Bestandes, eingewurzelter Uebung, vertrauter Gewohnheit, mit der tabula rasa begonnen, die zur Aufnahme der neuen Gesetze „Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit" bestimmt war. Auf der Gesetzgebung der Willkür beruht der „verfassungsmäßige" Staat des dümmsten aller Jahrhunderte, des wissenschaftlichen XIX. Dumm ist, wer nicht sieht, erkennt, worum es sich handelt. Das neunzehnte Jahrhundert ist dumm, weil es die natürliche, d. i. der natürlichen Vernunft entsprechende Einsicht in das, was ist, durch die Brille des „logischen" Vorurteils, des Aberglaubens an die Folgerichtigkeit, des Doktrinarismus zu ersetzen beflissen und stolz war. Seine „Voraussetzungslosigkeit", die von den ewigen Wahrheiten als dem nicht mehr „Erklärbaren" absieht, ist seine Verblendung. An die Stelle des Vorauszusetzenden, weil Unübersehbaren, der Grundlagen der Erkenntnis, der Ideen stellt es die Forderungen, die Gemächte seiner Vernünftigkeit. Vernunft wird Unsinn, wenn sie sich, ihr Fluch, selbständig macht, ihre Bindung durch das Unbedingte, Unbegreifliche verläßt, um freizügig, absolut auszuschweifen. Da sie der Bindung bedarf, fällt sie alsbald in die Schlingen ihrer eigenen Gesetzmäßigkeit, den Kreis der petitio principii, d. h. sie kehrt in sich selbst zurück.

Zu ihren Gemächten gehört die von der Freimaurerei verkündigte Lehre von der Volkssouveränität, der Demokratie. Es ist das Evangelium von der Gottähnlichkeit, der Vergottung des massenhaften Menschen als Quelle des Rechtes. Statt der durch die natürliche Ungleichheit der Menschen gegebenen Ordnung der Unterordnung ist die Unordnung der zufälligen Machtverhältnisse der unbefugten Menge Rechtszustand. Das Chaos ersetzt den Kosmos, der Unfug den Fug, die Willkür die Notwendigkeit. Die Folgen dieses Fortschritts" liegen vor aller Augen: Zerrüttung aller Lebensverhältnisse.

Weg mit den falschen Götzen, zurück aus der voraussetzungslosen Sklaverei der Vernünftigkeit zur gebundenen, der vernunftgemäßen Freiheit, zur Freiheit, die sich selbst beschränkt!

5. Finis humanitatis.

Was einen Menschen, der guten Willens oder, einfach ausgedrückt, ehrlich ist, immer wieder verstimmt und endlich traurig macht, ist die Erfahrung, daß jedermann nur das hören mag, was das ihm vertraute geistige Vereinsabzeichen trägt.

Die seit der französischen Revolution mit der „Freiheit" einsetzende Vereinzelung (Individuation) des Einzelwesens (Individuums), das ist die Zerstörung der ihrer natürlichen Ungleichheit gemäß in zusammenhangenden Schichten gegliederten Gesellschaft, ist der Ausbildung der Person nicht günstig. Person heißt das geistig bestimmte Vernunftwesen; durch Selbstbestimmung reift es selbständige Veranlagung zur Persönlichkeit, dem Ausnahmsfall.

Die gegliederte Gesellschaft, in der jeder an seinem Platze steht, beruht auf stillschweigender Uebereinkunft, die als Gewohnheit, Herkommen Gesetzeskraft ausübt. Veraltet Gewohnheit, wird sie hinfällig und ersetzt sich unmerklich durch das „Zeitgemäße"; diese Entwicklung Fortschritt zu nennen, ist töricht, da Fortschritt ein Ziel voraussetzt, Entwicklung aber sich selbst bezweckt.

Durch die gewaltsame, von Absichtlichkeit und Machenschaft gelenkte Aenderung der Gesellschaftsordnung — Revolution — wird die Einheit des in Gegensätzlichkeit gebundenen Ganzen zerstört: die Einzelnen zerfallen zur Masse. Diese Massenhaften aber streben zur Vereinigung. Es ist bezeichnend, daß Revolutionen von Vereinen, künstlicher Zusammenfassung Vereinzelter, ausgehen; diese Vereine — man kennt sie aus der Vorgeschichte der französischen Revolution — sind ihrem Wesen nach Geheimbünde. Ihre Führer, Verschworene, überreden die unruhigen Bestandteile des geordneten Ganzen zur Trennung von der gegebenen, überkommenen Einheit, um sie im willkürlichen Rahmen der neugeschaffenen Gruppen nach Regeln, äußern Bestimmungen, zusammenzufassen. Hat die Revolution ihr Ziel, die Zerstörung der herkömmlichen Gesellschaft, erreicht — die sich freilich zeitweise wiederherstellen kann (Reaktion) und erst wiederholtem Ansturm erliegt —, so erfolgt alsbald, jenem Streben der Massenhaften zur Vereinigung gemäß, Parteiung, das heißt, es gehen, von politischen Schlagworten nach verschiedenen Richtungen getrieben, die Vereinzelten zu massenhaften Gruppen zusammen. Die alten Gegensätze der natürlichen Ungleichheit, die in der gegliederten Gesellschaft nach dem innern Gesetz der stillschweigenden Uebereinkunft sich als die Entwicklung der Einheit fördernd, als fruchtbar bewährt hatten, sondern sich, außerhalb ihres lebendigen Zusammenhangs, zu Klassen, das heißt zu einander widersprechenden, allgemach in Feindseligkeit sich verstärkenden politischen Kampfhaufen. Und mit der fortschreitenden „politischen Bildung", das ist der Vermehrung der politischen

Schlagworte, wie sie eine neue Berufsschicht, die Politiker, ausheckt, zerstücken sich diese Heerhaufen in immer zahlreicher auswimmelnde Häufchen, die eigentlichen politischen Parteien. Dazwischen schießt die Vereinsbildung ins Kraut. Parteien und Vereine versammeln die Massenhaften, die einander, parteimäßig angestrichen oder am Vereinsabzeichen, in ihrer Unpersönlichkeit erkennen. So geht die Personsfähigkeit zugrunde.

Und alle diese Leute wollen nur hören, was sie innerhalb ihrer Pferche zu hören gewohnt sind. Unduldsamkeit, die Folge der Einseitigkeit, des unerzogenen, gestaltlosen Vereinsdenkens, bezeichnet alle diese Eingeschränkten, Beschränkten. Ihre von immer platteren Formeln einzig genährte geistige Genügsamkeit verstumpft sich als starrende Armseligkeit. Bare Geistlosigkeit ist das Gemeinsame dieser Buntscheckigkeit.

Der Mensch guten Willens, der, weil er, selbst Person, vom Glauben an die Geistbestimmtheit des Menschen nicht lassen kann, immer wieder vergebliche Versuche unternimmt, sich vernehmlich zu machen mit den ehrlichen Aeußerungen seiner von Herz und Vernunft sicher gelenkten Lebensweisheit, fühlt sich, mißverstanden, überhört, zurückgestoßen, angepöbelt, mehr und mehr vereinsamt. Was helfen ihm die entsagungsvollen Trostworte der wenigen, die aus eigener bitterer Erfahrung die Aussichtslosigkeit der Ueberredung Eingeschworner kennen? Er will, solang er Atem hat, für das Gute und das Wahre, das er in sich drängen fühlt, durch Aufklärung auf Besinnung wirken. Er möchte allen diesen zur Verworrenheit Verführten zeigen, daß der Mensch berufen ist, aus sich etwas Höheres zu erschaffen. Im Lärm der leeren Geschwätzigkeit und ihres in den Massenhaften dröhnenden Echos geht seine Stimme unter. Und seine Trauer verwandelt sich in Verzweiflung: an der Stelle des Sinnes, den jedes Geschöpf ausdrückt, sieht er im Menschen, der allein unter ihnen allen von diesem Sinn zu erfahren befähigt ist, den Unsinn wüten.

Finis humanitatis! [1])

---

[1]) Ungern gebrauche und höre ich das Wort „Finis". Das Menschheitsleben ist eine „endlose Straße". „Das Ende würde Verzweiflung sein." Aber es gibt nichts Menschenunwürdigeres als das Verzweifeln. Wie töricht hat man schon von „Finis Germaniae" gesprochen! Man hatte wohl Ursachen genug, doch keinen wirklichen Grund. Germania lebte und lebt noch und wird leben. Eine mächtige Bewegung jugendlicher und verjüngter Volksseele, die nicht in eine „Partei" münden will, vielmehr eine neue Lebensgestaltung anstrebt, hilft uns in menschenmöglichem Grade über Finis und Verzweiflung hinweg. Glauben wir daran! Haben wir doch Glauben und Hoffen und Begeisterung schon wiedergewonnen. Noch singt uns Raimunds „Wurzel" nicht den trübseligen Kehrreim: „Ein Aschen! Ein Aschen!" Nein, nichts von Finis und Cinis! Spricht nicht das Kunstwerk von Bayreuth zu uns vom lebendigen deutschen Geiste? Es ist das Symbol der Zukunft, in die wir hineinschreiten sollen und wollen, das Ziel im Herzen. Und aus dem neuen Jahre klingt es uns grüßend herüber: „Wach auf! es nahet gen den Tag!"

H. v. W.

Besprechungen.

August Göllerich und Max Auer: Anton Bruckner

ein Lebens- und Schaffensbild; Band III; 1. Teil: Text, 674 Seiten; 2. Teil: Noten 249 Seiten. Gustav Bosse, Regensburg. Preise: in Pappband 12 und 10, in Ballonleinen 14 und 12 Mark. Der erste Teil enthält auch 32 Bildtafeln und 14 Nachbildungen, außerdem viele Notenbeispiele.

Nach längerer Pause ist das groß angelegte Werk vom zweiten zum dritten Doppelbande fortgeschritten. Es läßt sich denken, daß schon die ungemein reiche Ausstattung das Erscheinen verzögerte. Im Notenbande sind, sauber gestochen, teilweise handschriftlich nachgebildet, Werke der Linzer Zeit vereinigt, die hochwillkommen sein müssen zur Erkenntnis des Werdegangs des Tondichters: Lieder, Chöre, Klavierstücke ungleichen Wertes treten da ans Licht. Den Symphoniker aber geleiten und kennzeichnen Orchestersätze und Märsche; sogar eine ganze Symphonie, die später nicht mitgezählte aus f-moll ist im Klavierauszug veröffentlicht. (Mit der Nullten zusammen beschloß sie in München 1932 die Aufführungsreihe aller Symphonien.) Auch andere Fassungen aus der Entstehungsgeschichte der ersten (gezählten) Symphonie geben Einblick in den Reichtum Brucknerschen Schaffens. Da der Symphoniker immer wieder umarbeitete, stehen der wissenschaftlichen Gesamtausgabe beträchtliche Schwierigkeiten entgegen. Bis jetzt erschien eine Lieferung mit Chorwerken. Die Neunte ist im Erscheinen begriffen.

Der Textband umfaßt die dreizehn Linzer Jahre von 1856 bis 1868. Der Domorganist widmete sich mit beispiellosem Eifer der Ergründung aller musikalischer Möglichkeiten; bis 1861 fuhr er regelmäßig nach Wien, um Sechters Unterricht zu genießen. Dann suchte er bis 1863 noch bei Kitzler in Linz Unterweisung in Fragen der Form und der Orchesterbehandlung. Die letzte, höchste Lehre aber offenbarte ihm Wagner selber, dessen Frühwerke er nicht in Wien, wohl aber in Linz kennen lernte; auch wurde er vom „Meister aller Meister" 1865 zum Tristan nach München eingeladen. Den Wagnerdaten hätte der Herausgeber genauer nachgehen sollen. Mit Liszt, dessen Faustsymphonie Bruckner durch Ignaz Dorn hatte kennen lernen, fand er die persönliche Berührung ebenfalls 1865 in Pest, anläßlich der Heiligen Elisabeth. Wichtig ist, zu wissen, daß die G-moll-Ouvertüre und die F-moll-Symphonie vor Kenntnis des Tannhäusers (Dezember 1862 und Februar 1863) entworfen waren. Dann folgten 112. Psalm und Erweiterung des „Germanenzuges", ferner, eine bisher vermutete Schaffenspause füllend, Teile der („nullten") D-moll-Symphonie, eines Werkes, das sich Bruckner später nicht entschließen konnte, zu verbrennen; es ist seit 1924 durch manche Aufführungen bewährt. Als durch Wagner die künstlerischen Kräfte frei entbunden waren, begann mit der großen D-moll-Messe 1864 die Reihe fragloser Meisterwerke. 1865/66 brach die erste der 9 bekannten Symphonien durch, die Bülows Teilnahme erregte; den Schöpfer des Tristan getraute sich Bruckner damals nicht um Gehör zu bitten. Gegen Ende 1866 entstand die zweite Messe in E-moll; schließlich, nach überwundener schwerer Krankheit, die durch Ueberanstrengung verursacht war, 1867/68 die F-moll-Messe. Im April 1868 durfte Bruckner zum allerersten Male den Schlußchor der Meistersinger mit der Ansprache des Hans Sachs in Linz festlich aufführen.

Die Beziehungen zu Wagner scheinen Hanslick völlig entgangen zu sein. Sonst hätte er den Germanenzug nicht mit seiner Gunst und Huld beantwortet;

hätte ihm nicht zu Orgelkonzerten in Wien und im Auslande geraten; hätte die Uraufführung der ersten Symphonie nicht so empfehlend vermerkt; hätte ihm nicht seine Base als Braut zugedacht; hätte ihm nicht nach Wien zugeredet („ich werde Ihnen alle Wege ebnen"). Genau wie im Leben Wagners Hanslick zweimal so, zweimal anders erschien, wechselte er auch Bruckner gegenüber: als er einsah, daß er mit dessen Symphonien nicht wider Bayreuth anstürmen konnte (Brahms hatte damals noch keine derartigen Sturmböcke zur Verfügung gestellt), da wurde er giftig und machte nach Kräften sein Wort von 1865 wahr: „Wen ich vernichten will, den vernichte ich."

Die Freundschaft mit Wagner war in jeder Hinsicht ein Geschenk der Vorsehung. Nicht bloß auf künstlerischem Gebiete. Sie riß Bruckner aus einer Enge, die ihn höchstens zur Provinzgröße hätte kommen lassen. Die Geistlichen sahen im Theater eine „Brutstätte des Teufels". Großzügig war aber der Bischof Franz Joseph Rudigier, ein streitbarer Kämpe der Kirche, männlich und charakterfest, zugleich ein verständnisvoller Gönner Bruckners, der über seinem genialen Orgelspiel, wenn er andachtsvoll lauschte, das gewohnte Beten vergaß. Entscheidende Anregungen konnte der Bischof dem Künstler natürlich nicht geben. Die weltlichen Kreise standen, wie aus Seite 21 und 104 hervorgeht, teilweise auf bedenklich niederer Kulturstufe. Der wissensdurstige, hochgespannte Tondichter mochte sich manchmal in einem argen Krähwinkel fühlen. Die guten Seiten der Kleinstadt anerkennend, hat er ihr später die Treue dankbaren Gemütes bezeugt; der letzte Abschnitt des Buches handelt davon. Anschaulich treten die Freunde Bruckners, Waldeck, die beiden Weinwurm, das Ehepaar Mayfeld, Johann Herbeck in unsern Gesichtskreis.

Am meisten fesseln die Schilderungen der Eigenart des Tondichters. Da kommt nicht bloß zum Vorschein das Auf und Ab, wie es ein so empfindliches Seelenleben bewegt, mit aller dem Durchschnitt nicht recht verständlichen Entmutigung und Beseligung, sondern es werden lebendig die vielen persönlichen Einzelzüge, die das menschliche und künstlerische Bild ausmachen. Aus der Entstehung der Werke ist manches Neue vorgebracht; Tatsachen werden erzählt, deren Deutung dem Leser überlassen bleibt. Unzweifelhaft war Bruckner aufs innigste mit der Natur verbunden; vieles entstand im Freien, vieles könnte man, wie bei Schubert, im Freien hören, des Konzertsaales vergessend. Bruckner wanderte gern, versäumte auch Baden und Schwimmen nicht; als Taucher gestattete er sich, erstaunt zusehende Buben schelmisch zu täuschen (S. 586). Reinlichkeit des Leibes entsprach bei ihm der seelischen Reinheit, die durch viele offene Versuche, beim weiblichen Geschlechte sein Glück zu machen, keineswegs in Frage gestellt wird. Die beglaubigten Erzählungen verraten, welch ein Naturkind dieser Musiker war. Die Anekdote hat sich seiner schrankenlos bemächtigt, und zwar durchaus nicht bloß im Felde der Liebesgeschichten. Aus der Fülle des nachgeprüften Stoffes greifen wir nur heraus, wie Bruckner bei Besichtigung einer Ritterburg in ein klägliches Verlies kroch, um wenigstens für kurze Zeit die Qualen der Eingesperrten zu kosten (S. 572). So etwas war rührend, weil es bei Bruckner nicht etwa nur die Einbildungskraft kitzelte, sondern Mitsinn und Mitgefühl entflammte. Aber auch für die künstlerischen Ansichten und Anschauungen entnehmen wir dem Buche reichen Stoff. Außer Haydn verehrte Bruckner besonders Mozart, Beethoven und, in einzigartiger Weise, den Bayreuther Meister. Klagte man über „Längen" seiner eigenen Werke, so konnte er gelegentlich dreinfahren: „Na, dann mach i's halt no länger!" Was er S. 116 über den Orgelpunkt bemerkt, ist zu beherzigen: er schätzte ihn schon 1861; denn er konnte dabei Steigerungen und

Freiheiten anbringen. Ueberhaupt nährte das Stegreifspiel die Flamme der Eingebung gegenüber luftleerer Enge bei schriftlichen Uebungen.

Die großen und kleinen Werke der Linzer Jahre sind ausführlich besprochen; dabei kommt auch die Betrachtungsweise von Alfred Lorenz zur Geltung. Ein Verzeichnis der datierbaren und der vermutungsweise einzureihenden Kompositionen setzt die Uebersichten der vorigen Bände fort. Im kommenden letzten Band wären namentlich die Angaben der Erscheinungsjahre überall anzustreben. Auer hat, wie wir gern betonen, große Mühe gehabt, Göllerichs Textentwürfe (nur 44 geschriebene Seiten) zu vervollständigen und einzuarbeiten. Den Verdiensten seines Vorgängers, der in Linz wirkend die Hauptwerke Bruckners aufführte (teilweise in festlichem Rahmen) wird der Herausgeber durchaus gerecht. Die äußerliche Anordnung des Textbandes hätte bei dem großen Umfang übersichtlicher gestaltet werden können; in die Liste der Werke muß der Leser die Hinweise auf die Stellen, wo sie besprochen und sonst erwähnt sind, selber eintragen. Im übrigen begrüßen wir dankbar die Fortsetzung dieses Quellenwerkes über Anton Bruckner; an die Herausgabe wandten Max Auer (Vöcklabruck) und der Verleger Gustav Bosse (Regensburg; das Gesamtwerk zählt als 38. Band der Deutschen Musikbücherei) eine selbstlos-sachliche Mühe, die zumal in heutiger Notzeit gar nicht hoch genug geschätzt werden kann.

Dr. Karl Grunsky.

Musikalische Freuden und Aergernisse.

Im Anschluß an Göllerich-Auers dritten Doppelband der Lebensbeschreibung Bruckners gedenken wir einer kleinen Schrift, die namentlich auf Bruckner Bezug nimmt, aber auch des Bayreuther Meisters wegen von neuem erwähnt zu werden verdient: es sind „Musikalische Erinnerungen", mit Briefen von Wagner, Brahms, Bruckner und Richard Pohl, von Otto Kitzler (Brünn, Karl Winiker; 40 Seiten; 75 ₰). Der Verfasser stammte aus Dresden, wurde aber vom Schicksal weit umhergeworfen. In der Heimat noch machte ein Erlebnis besonderen Eindruck auf ihn: die Aufführung von Beethovens Neunter am Palmsonntag 1846. Kitzler wirkte als Sängerknabe selber mit: „Es ist mir unvergeßlich, welche Hingebung und Begeisterung Wagner bei den Ausführenden zu wecken wußte". An den mancherlei deutschen und außerdeutschen Orten, wohin Kitzler sein Lebensweg führte, kam er in Beziehung und Berührung mit manch berühmten Namen; immer bewahrte er seine Vorliebe für deutsche Meister. Viel Köstliches weiß er zu berichten. Musikgeschichtlich von bleibender Bedeutung wurde sein Wirken in Linz, weil er dort keinen Geringern als Anton Bruckner unterrichtete und dabei Anlaß nahm, den Tondichter in Richard Wagners Welt einzuführen; dies war die große Wendung seines Lebens. Seit Dezember 1862 studierte Bruckner die Tannhäuser-Partitur; das Werk, von Kitzler geleitet, bekam er am 13. und 20. Februar 1863 zu hören. Damit war seine „Richtung" entschieden. Was Bruckners tonsetzerische Entwicklung betrifft, so scheidet sie sich immer deutlicher in drei Abschnitte; denn vor Wagners überwältigender Einwirkung ist die Lehrzeit bei Sechter, dem Kontrapunktiker, merklich zu trennen von den ersten Einflüssen der Wiener Klassiker. Das bedeutendste Werk der Jugendzeit bleibt das 1848, im Revolutionsjahr entstandene Requiem in D-moll, dessen Wert auch der gereifte Meister noch anerkannte. Es bricht sich immer mehr Bahn. Den Klavierauszug (Singstimmen und Orchester, letzteres für Klavier spielbar) hat der Münchener Ludwig Berberich bearbeitet. In der Ausgabe der Internationalen

Bruckner-Gesellschaft legt ihn der Augsburger Verlag Dr. Benno Filser vor (49 Seiten Großformat; 5 Mark). Je mehr man sich mit diesem unter Mozarts Schutz gediehenen Edelwerke beschäftigt, desto lieber gewinnt man es. Der klangschöne Chorsatz beruht auf einer natürlich quellenden Erfindung. Im kurzen, ergreifenden Hostias ist nur Männerchor vorgesehen. Die Einzelstimmen fügen sich wie auch in den späteren großen Messen, in den Aufbau des Chores, ohne durch Arien hervorzutreten; Konzertmäßiges hat Bruckner von je gemieden. Er schrieb auch keine Instrumentalkonzerte. Das Orchester besteht im Requiem aus Streichern, Horn und drei Posaunen; dazu die Orgel. Eine liebevolle Beschreibung des Ganzen findet man bei Göllerich-Auer II, 1, 68—93. Ausdrücklich bemerken wir, daß dieses Requiem bisher noch nicht veröffentlicht war; auf die Zuverlässigkeit der Ausgabe ist alle Sorgfalt verwandt worden.

Im Goethejahr dürfen wir noch einiges nachtragen, was musikalisch mit dem Gefeierten zusammenhängt. Der junge Goethe hat in Leipzig als Student viel im anregenden Hause des Verlegers und Druckers Breitkopf verkehrt. Dessen ältester Sohn, Magister Bernhard Theodor Breitkopf war der Musik leidenschaftlich zugetan. Ihm übermittelte der Dichter zwanzig Lieder, die zur Vertonung begeisterten. Sie erschienen 1769 (vordatiert 1770) im väterlichen Verlag und verdanken zum großen Teil der musikalischen Herausgabe ihre Erhaltung. Das inzwischen zur Weltfirma aufgestiegene Verlagshaus bietet nun Goethes Leipziger Liederbuch, das mehrmals vergriffen war, in neuer Ausstattung (3 Mark). Unter den zwanzig Liedern findet sich manches, das uns noch heute bewegt; so die stimmungsvolle „Nacht", dann „Das Schreien" oder der hübsch gekennzeichnete „Misanthrop". Eine andere kleine Sammlung von Liedern Goethes treffen wir in der Gesamtausgabe der Lieder Richard Wagners (erste Ausgabe 1916). Früh der Faustdichtung hingegeben, hat der jugendliche Feuergeist gerade im Todesjahre des Dichters Sieben Kompositionen zu Goethes Faust verfaßt. Sie waren vermutlich für die damaligen Leipziger Faustaufführungen bestimmt; Gretchens Gebet ist nur melodramatisch behandelt. Zur Verwendung kamen diese Lieder nicht; auch konnten sie nicht mehr an Goethe gelangen, um etwa durch Zelter abgeurteilt zu werden, wie es z. B. einem Berlioz widerfuhr. Wagner hat jene Jugendarbeiten nicht vergessen, sondern für ihre Erhaltung Sorge getragen. Der Band sämtlicher Lieder (100 Seiten, 4 Mark) möge unsern Lesern wieder in Erinnerung gebracht sein.

Das unerschöpflich reizvolle Thema Goethe und Beethoven ist neuerdings (1929) auch von Walther Nohl erörtert worden (Band 31 der Deutschen Musikbücherei; Gustav Bosse, Regensburg; 104 Seiten Kleinoktav; deutscher Druck). Zur Sprache kommen gleichmäßig beide Großen. Ein Ueberblick über Goethes Verhältnis zur Musik läßt verständlich erscheinen, warum er Beethovens Instrumentalschöpfungen nicht ihrem innersten Wesen nach erfassen konnte. Dazu verfiel er den Beratungen Zelters, den der Vafasser nicht wie heute üblich, verhimmelt. Beethoven andererseits zweifelte nie an Goethes dichterischer Größe und machte nicht etwa den Fehler, sich durch erlittene Enttäuschung in seiner liebenden Ehrfurcht beirren zu lassen. Denkwürdig sind die ungleichen persönlichen Eindrücke, die beide bedeutenden Geister von einander gewannen. Auf gegenseitiges Bekanntwerden hatte als Vermittlerin Bettina Brentano hingearbeitet; ihr ist auch ein besonderer Abschnitt gewidmet.

Die Haydn-Feier kam jener Zeitrichtung ungelegen, die den ganzen großen Gewinn deutscher Musikformen des 18. und 19. Jahrhunderts als „klassisch-rationalistische Formschemata" wegräumen will. Man betrachte einmal die erste

Nummer der neuen Zeitschrift „Collegium musicum", worin zur Pflege der Haus- und Kammermusik nur noch Allerältestes empfohlen wird; so die Familie der Violen, anstatt der Violinen, welche den Ton fälschlicherweise „beseelen". Diese Zeitschrift wird zusammen mit der „Singgemeinde" dem „Finkensteiner Bunde" zugeleitet, als ein weiteres Kampfblatt gegen 18. und 19. Jahrhundert. Wenn unsere Musikpflege, namentlich der Musikunterricht, eine schöpferische Aufgabe erfüllt und die Meisterkunst der letzten Jahrhunderte wirklich fest eingeprägt und übermittelt hätte, dann wäre es nie zu einer solchen Verwahrlosung gekommen, wie sie heute jeden Ausdruck, jede sinnige Beseelung, jede höher gespannte Form als musikwidrig ablehnt. Auch das Klavier wird verworfen, weil es nach dem Orchester schmecke. Ja gewiß, wenn einmal wirklich Quartett oder Symphonie, Oper oder musikalisches Drama schwiegen, wäre das Klavier in der Lage, vom Ertöteten einen Begriff zu geben: deshalb ist es der Gegenstand modernen Hasses. Der Klavierspieler hat es nun aber immer noch in der Hand, nach Kräften in seinem Teil den Rückgang musikalischen Empfindens, den Bruch mit der Ueberlieferung aufzuhalten. Da sind zum Gedenkjahr Haydns Klaviersonaten in einer neuen Ausgabe erschienen, für die Hermann Zilcher verantwortlich eintritt; alle Bemerkungen und Zutaten des Herausgebers sind vom ursprünglichen Wortlaute durch den Druck unterschieden. Das Unternehmen ist vom Verlag Breitkopf und Härtel getragen. Die vier Bände (zu je 3 Mark) folgen im allgemeinen der bisherigen Anordnung, fügen aber die Entstehungszeiten und die Nummern der wissenschaftlichen Gesamtausgabe hinzu und vermehren die Anzahl der Werke auf 42, sodaß sie dem überlieferten Gesamtbestand nahe kommt. Auch das neu Auftauchende birgt kostbare Perlen (so die letzte Sonate des ersten Bandes). Aus einer solchen Schatzkammer kann sich nun jeder nach Lust und Bedarf das Zusagende auswählen. Man erstaunt, wie weitgeschwungen und hochbogig in den ersten Sätzen die Form ausläuft (Durchführungsteile!); wie zart und innig, mitunter auch gewaltig und groß die Gefühlswelt der langsamen Sätze ausströmt; welche Anmut in den erfindungsreichen Menuetten einherschwebt; wie temperamentvoll die Lebenskraft der Schlußsätze auf den Hörer zustürzt. Bezüglich der Symphonieen, die dem abwegigen Urteil der Heutigen zufolge völlig überflüssig wären, haben wir noch mitzuteilen, daß die Breitkopfsche Partiturbibliothek in schönem Stich eine Reihe neuer Nummern vorlegt. So die 11. Symphonie (sie stammt aus der Zeit von 1763), die trotz ihrer frühen Zeit die Probe jeder Aufführung besteht; dann Nr. 34 (vor 1767), deren D-dur-Sätzen ein charaktervolles Adagio in D-moll vorausgeht. Oder Nr. 39 (vor 1770) in G-moll, die mit Mozarts berühmtem Werke derselben Tonart zu vergleichen wäre. Hervorragend ist auch die F-mollSymphonie Nr. 49 (1768), mit der Satzfolge Adagio, Allegro, Menuett, Finale. Wir bewundern bei Haydn die Einheitlichkeit der schöpferischen Eingebung bei aller Wandelbarkeit der musikalischen Gedanken; ebenso die Herausarbeitung der Eigenart jedes der viererlei Sätze. Beethoven und Bruckner sind diese Wege noch weitergegangen. Die verfehmte deutsche Symphonie wird sich mit erneuter Kraft gegen die Feinde deutscher Kunst behaupten.

Ueber „Urſymbole melodiſcher Geſtaltung" schreibt Werner Danckert (Bärenreiterverlag, Kassel). Seine Gedankengänge haben ihre Vorgeschichte in Ottmar Rutz und Gustav Becking. Des erstern Buch über Musik, Wort und Körper als Gemütsausdruck haben wir 1912 ausführlich gewürdigt, freilich nicht ohne schwere Bedenken und Einwände, sofern Gesangliches in Weltanschauliches übergriff. Beckings Buch „Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle" (1928) war so wagnerfeindlich, daß wir nicht einmal eine Warnungstafel

anbringen mochten. Sievers, der die Typenlehre gleichfalls fortbildete, lag uns fern, obschon er am ernstesten zu nehmen war. Werner Danckert baut aus sechs Jahrhunderten wiederum eine eigene, etwas abweichende Lehre der „Personalstile" auf. Manches an ihr mag zum Nachdenken anregen. Allein es steht mit den drei „Typen" kaum besser als mit den beiden Menschenarten der „Kreismütigen" und „Spaltsinnigen", die eine Wissenschaft hervorholt, um der Rassenkunde auszuweichen. Zwar bekümmert sich Dankert doch wenigstens um „nationale Konstanten"; aber ihre Grenzen gegen das Persönliche werden nicht klar abgesteckt. Daran hindert schon der Ueberschwang an Fremdwörtern, der auch die Erläuterung der zahlreichen Beispiele teilweise unverständlich macht (was ist „vitale Bewährung", was sind „Verdichtungen einer Vegetationssymbolik"?); schrecklich ist das Lieblingswort „psychoid". Gerade die scheinbar sachliche Anknüpfung an die vorgezeigten Melodien verwirrt oft mehr als daß sie belehrte. Dazu die irreführende Betrachtung einzelner Meister. In Mozarts „weltbürgerlicher" Musik verknüpft sich „pantheistisches Weltgefühl mit der persönlich geprägten Bekenntnisfreude des Klassikers". „Händels weltmännisches Dasein ist überall religiös gegründet, während Bachs bürgerliche Existenz die Enge ihres Lebensraumes nicht verleugnen kann." „Bruckners Musik ist ein vorklassischer Stil, durch seltsame geschichtliche Fügung ins 19. Jahrhundert verschlagen." „Ganz unklassisch" seien seine Generalpausen — aber bitte, schlagen Sie doch einmal Haydn nach! Natürlich muß Wagner, der „Naturalist", dessen Typus festzustellen man überhaupt nicht versucht, von Bruckner im Sinne der Aeußerungen der Internationalen Bruckner-Gesellschaft ganz abgetrennt werden: Bruckner hat seinen Meister zum guten Teil umgedeutet, dieser den Symphoniker nicht verstanden; die Ausdrücke des Verfassers über Wagner, S. 120, 175 sind, wie heute üblich, scharf gehässig. Der Mode entspricht auch die geschichtliche Einteilung nach den Zeiten der bildenden Künste; mit solchen Hinweisen ist nichts gesagt. Ebenso hilflos wirken Sprüche wie über die Klangfarbe (S. 66), über das Formproblem (S. 174). Auch der Mißbrauch des „Kosmischen" verrät eine Scheu vor klarem Denken. „Beethovens Melos verschmäht naturhaftes Wachstum, ebenso aber auch die Unterwerfung unter ein objektives kosmisches Gesetz." So etwas kann man nur vorbringen, wenn man jedes künstlerischen Erlebens bar ist. Diesen Mangel bezeugt auch, was über Mozarts C-moll-Phantasieen im Buch steht. Mit einigem Schaudern hören wir, wie der Verfasser am Schlusse noch eine Ueberschau „größten Stils", eine „Makromorphologie" der Kulturen auf religionswissenschaftlicher Grundlage ankündigt. „Dankenswerter" ist jedenfalls seine im Bärenreiter-Verlag erschienene Neuausgabe einer Sonate für zwei Klaviere in D-moll, die Bernardo Pasquini (1637—1710), ein Schüler Frescobaldis, hinterlassen hat. Werner Danckert legt die nur bezifferte Urfassung und seine eigene ausführende Bearbeitung vor. Die drei Sätze, von mäßigem Gehalt, kennzeichnen immerhin jenes Gepräge zweiklavierigen Schrifttums, das im Hin und Her sein konzerthaftes Ideal hat, wogegen das einheitliche Zusammen von mir in den Brucknerauszügen (bei Peters) im Bewußtsein des Gegensatzes zur bisherigen Auffassung durchgebildet worden ist.

Dramatisches und anderes Schrifttum.

Eine willkommene Erscheinung ist das Jahrbuch Das deutsche Drama in Geschichte und Gegenwart, herausgegeben von Dr. Richard Elsner (Wolf Heyer-Verlag, Berlin W 30). Der dritte Jahrgang (1931) umfaßt 300 Seiten. Dem Plane des Unternehmens entspricht auch diesmal die Einteilung des reichhaltigen Stoffes. Ernst Lemke behandelt mit kritischem Blick die Bühnenerzeugnisse, die zurzeit Friedrich den Großen als Hauptperson vorführen. Des ersten Abdrucks ist das Schauspiel „Fritzische Rebellion" von Ernst Geyer für würdig erachtet worden. Ein anderes Drama Geyers: „Heliand und die Götter" erschien im Bonavoluntas-Verlag, Krummhübel im Riesengebirg. In der geschichtlichen Abteilung treffen wir diesmal Nikodemus Frischlin (1547—1590) mit seinem Drama „Der wiederbelebte Julius Cäsar" (aus dem Lateinischen übersetzt). Es war seinerzeit das erste im eigentlichen Sinne vaterländische Drama, das später noch (1777) Beachtung fand und, durch Lesebücher fortgepflanzt, einem Bismarck Freude machte. Dann bringt das Jahrbuch die Uraufführungen vom Juli 1930 bis Juni 1931; mit Pressestimmen zu den wichtigeren Stücken (sie sollten alphabetisch geordnet sein). In Auswahl der Urteile wäre die völkisch gerichtete Presse künftig mehr zu berücksichtigen. Auch vermissen wir Angaben über Herkunft der Verfasser.

Aus dem deutschen Theaterverlag Max Schleppegrell (Leipzig) dürfen wir, ohne mißverstanden zu werden, unsern Lesern die beiden Bändchen: „Heitere Spiele" von Hans von Wolzogen anzeigen und ans Herz legen. Der zweite Teil ist eben erschienen; er enthält Jugendwerke, die nach vielen Jahren durchgesehen, ergänzt, umgegossen wurden. In Schwerin sammelte sich wohl die erste dramatische Erfahrung; hier schärfte sich der Bühnenblick. Diese Jugendstücke warten der lebendigen Darstellung, wie sie z. B. der Bayreuther Bund deutscher Jugend erfolgreich angebahnt hat (mit der „Verlobung nach der Hochzeit"). Waltete im ersten Immermannschen Bändchen die hold schweifende Phantasie, so erfüllt die Einfälle der Jugendjahre die Laune eines geistvollen, sprachlich fein geprägten Witzes, der aber nie verletzt, nie herabzieht. Auch beim Lesen schon genießen wir die köstliche Rede und Gegenrede im „Lumpenmatz"; die Bühnenwirkung der „Briefschulden" vermögen wir uns gut auszumalen; das Abenteuer im Mondschein sprudelt von lustigen Eindrücken; „Von Dreien die Dritte" erscheint im frohfestlichen Reimgewand: ein feines sprachliches Meisterstück, dessen klarem Werte die Anerkennung nicht ausbleiben kann.

Ins Gebiet der denkenden Betrachtung führt ein kleines Büchlein „Wagnisse" von Karl Gustav Rost (Wolf Heyer, Berlin). Diese „schlichten Worte zu schweren Fragen" können manchen aufrichten, den die Widersprüche des Lebens umtreiben. Doch nicht allem stimmen wir zu; lebensfremd z. B. ist der Rat, Jugend vom Verständnis deutscher Freiheitsbewegung auszuschließen.

Ueber Carl Hauptmann legt ein junger österreichischer Gelehrter, Dr. Razinger ein aufschlußreiches Buch vor, das wir den Freunden des Dichters empfehlen; bisher gab es keine solche erschöpfende Arbeit. (5 *M*, geb. 6 *M*; Bonavoluntas-Verlag, Krummhübel im Riesengeb.; der Verleger selber, Kurt Fromberg ist mit Novellen: „Toteninsel" hervorgetreten.) — Von Egelhaafs Historisch-politischer Jahresübersicht ist der Jahrgang, der 1931 behandelt, bei Karl Krabbe (Erich Gußmann, Stuttgart), erschienen. Die 287 Seiten kosten geheftet 8, gebunden 10 *M*. Der Herausgeber, Friedrich Neubauer, war, wie bisher, mit Erfolg bestrebt, ein zuverlässiges, unabhängiges

Handbuch zu schaffen, das die Ereignisse der allgemeinen Politik, sodann Deutschlands innere Vorgänge zusammenfaßt und geschichtlich festhält. Dazu kommen noch 25 besondere Abschnitte, die das Wichtigste in den außerdeutschen Staaten berichten. Das Dargebotene stellt eine ungewöhnliche Arbeitsleistung dar. In schlichter Sprache und so sachlich wie nur möglich folgt der Verfasser den Vorgängen. Deutschlands wachsende äußere und innere Not tritt klar hervor; auch das bedrängte Auslandsdeutschtum ist besonders berücksichtigt. Wer für die Gegenwart Sinn hat, für die Zukunft wirkt, wird nicht umhin können, gerade aus der nächsten Vergangenheit zu lernen.

Gestalten um Nietzsche nennt sich ein Buch von Erich Podach (Erich Lichtenstein, Weimar). Bisher unveröffentlichte Zeugnisse sollen die Geschichte von Nietzsches Leben und Werken weiterhin klären. Gewiß entnehmen wir z. B. dem, was über Mutter und Schwester, über Erwin Rohde und Peter Gast beigebracht wird, neue und wertvolle Unterlagen der Beurteilung. Diese selbst aber, so wie sie vom Verfasser getätigt wird, zeichnet sich nicht durch Scharfsinn aus. Wie oberflächlich wird vom Bayreuther Meister geredet! „Nietzsche schrieb „Die Geburt der Tragödie" und „Richard Wagner in Bayreuth" für seinen vermeintlichen Meister, sah aber bald, daß sie mit dem nach Bayreuth heimgefundenen Wagner gar nichts zu tun hatten." „Von Wagner empfand er als unanständig, daß er aus Popularitätshascherei und Liebedienerei vor den Junkern in Antisemitismus machte. Dies trug dazu bei, im Kampfe gegen Wagner keine Rücksichten zu kennen." Wer in diesem Stile schreibt, dessen Wahrheitsliebe werden wir nicht allzu hoch stellen. Was die Judenfrage betrifft, so giebt sich der Verfasser als entschiedenen Judenfreund zu erkennen. Zugleich „um der geistigen Sauberkeit willen", als Gegner jeder „nationalen Enge". Auch der Rassegedanke wird erledigt; er ist „litterarische Ausschußware, aus Frankreich importiert" (das doch sonst so Herrliches darbot!); Overbecks Ansicht, Chamberlain sei ein „Prachtexemplar des Bildungsphilisters", wird mit Behagen verzeichnet. Noch größer ist aber die Befriedigung, mit der Podach das Mißlingen der Siedlungspläne des verhaßten Bernhard Förster ausbreitet; hatte dieser doch 1881 die Massenbittschrift gegen Juda angeregt. Als Schwager belastete er die Kreise des Philosophen. Was gegen Bernhard und namentlich gegen Elisabeth Förster angehäuft wird, nehmen wir mit Vorsicht auf. Bayreuth und die Bayreuther Blätter werden nicht sonderlich liebenswürdig behandelt. B. Förster war „ein Agent Bayreuths". Nietzsche wußte, was er von der Bayreuther Geistigkeit zu erwarten hatte — nun kommen die bekannten Schmähungen, z. B. künstlerische Geschmacklosigkeit, Neid auf wirkliche Größe, beispiellose innere Verlogenheit, Anmaßung usw.

Etwas Gutes hat aber selbst ein solches Buch, das, wie man sieht, einen veralteten Klatsch aufwärmt: es entzieht dem Helden nämlich den Anspruch, in völkische Richtung hinauszuweisen. Vielleicht hat Julius Langbehn, dessen krause Lebenswege allerdings etwas befremden, vielleicht auch Nietzsches Schwester, auf der Brücke der Verehrung und Liebe, den Denker Nietzsche fürs Deutschtum zu retten versucht. Manchem schönen Ausspruch steht aber die Menge jener Zeugnisse und Zeichen gegenüber, die Podach — hier ohne Zweifel in richtigem Sinne — als Beweise für Nietzsches grimmige Fehde wider das Deutschbewußtsein zusammenträgt. Mehr als alle Ablehnung von Rassefragen, von Rasseschwindel hat Gewicht die Vorliebe für Erscheinungen wie Heine oder Offenbach. „Ein antiromantisches Bekenntnis über Musik tut not" — die Gegenwart beeilt sich, es aufzudrängen! Ungut haben sicher die Schweizer Freunde auf Nietzsche gewirkt, namentlich Overbeck. Selbständigkeit wahrte Erwin Rohde, der allen Redensarten abhold war.

Die Jahrgänge des verflossenen Jahrzehnts möge man nachschlagen, um mit dem gehörigen Verständnis das neueste Buch über die russische Tscheka zu genießen. Diesmal handelt es sich nämlich nicht um die Schauer der Bekämpfung innerer Gegner, sondern um die außenpolitische Wühlerei, von der so ziemlich die ganze Erde heimgesucht wird. Der Verfasser heißt Agabekow; sein Buch (3.60 ℳ) ist betitelt Die Tscheka bei der Arbeit; der Verlag ist, wie bei Brunowskis „In Sowjetkerkern" die Stuttgarter „Union, Deutsche Verlagsgesellschaft". Moskaus Hand von Paris bis Peking wird sichtbar. Die genauen Nachweise betreffen die gewaltigen Gebiete des Ostens. Aber auch über die Länder des Westens erfährt man vieles Neue, das überrascht und erschüttert. Der Aufmerksamkeit empfohlen seien namentlich die Enthüllungen über Berlin. Man bedenke dabei, daß es sich nur um die Geheimtätigkeit der Tscheka handelt (S. 172 wird sogar die Höhe ihrer Mittel angegeben), nicht um die regelrechte Vertretung Rußlands. Zehn Jahre lang war der Verfasser im russischen Außendienst tätig. Für seine Zuverlässigkeit (von unserm Standpunkt aus) bürgt ein gewisser Charakterzug: er hat sich im Auslande nicht bereichert, wie so viele andere. Der Grund seiner Flucht (aus Konstantinopel) lag im Heraufkommen Stalins, der den Vorgesetzten Agabekows entfernte; damit war die Bedrohung seiner Vertrauten gegeben. Dem rücksichtslosen Machtspiel verdanken wir also die wertvollen Erkenntnisse. Doch wir wollen mit einem Blick auf deutsche Verhältnisse schließen. Da ist ein neues, schon lang erwartetes Bilderbuch: Hitler über Deutschland; herausgegeben von Heinrich Hoffmann; Text von Josef Berchtold (Verlag Franz Eher, München, 1932; 2.40 ℳ). Diese über 50 Bildtafeln vom zweimaligen Deutschlandflug mit 40 Seiten Text, glücklicherweise in deutscher Schrift, reden eine verständliche, eindringliche, überzeugende Sprache, die sich nicht etwa auf politische Bedeutung beschränkt: ihr Sinn offenbart sich auch dem, der mit eigentlicher Politik nichts Rechtes anzufangen weiß. Wie dies gemeint sei, entnehmen wir dem Vorwort:

„Wenn Berge und Meere, das Blau des Himmels und die Sterne der Nacht erzählen könnten, so müßten sie künden des deutschen Volkes Erhebung. Denn nichts anderes als dies ist es, was wir erlebten in diesen zwei Wochen des April 1932, da Adolf Hitler auf seinen beiden Deutschlandflügen zu Deutschland sprach. Wie die Schwalben und Stare, die Aurikeln und Anemonen des Frühlings Einzug melden, so zeugten die Millionen Menschen von den Bergen bis zur See, als sie Adolf Hitler in unbeschreiblicher Begeisterung und im Banne tiefster Ergriffenheit huldigten und zujubelten, von dem Deutschen Frühling, von des deutschen Volkes Erwachen."

Dr. Karl Grunsky.

Eugen Georg: Verschollene Kulturen.

„Das Menschheitserlebnis" nennt der Verfasser im Untertitel sein Buch, mit dem eine Geschichtsbetrachtung beginnt, so neu, so kühn in ihrem fast Schwindel erregenden Aspekt, dabei so zwingend und unwiderstehlich fortreißend — trotz mancher ins Phantastische und Visionäre schweifenden Gedankengänge — daß die Beschäftigung mit diesem Werk selbst schon zum geradezu aufwühlenden Erlebnis wird. Der es schrieb, ist doch weit mehr als ein wenn auch mit außerordentlichem Wissensreichtum begnadeter Gelehrter; mag man sich zu seiner mystikdurchsetzten Religiosität und der daraus gestalteten These vom Endziel aller Evolution stellen wie man will — die Visionskraft eines Menschenschicksal aus kosmischem Werden zum

Gottheitsschicksal weitenden Alleinheitsbewußtseins kann nur ehrfurchtsvolle Bewunderung erwecken. Denn die Buchung der Phänomenskultur nicht nur „als maximales Menschheitserlebnis" sondern zugleich als „Großerlebnis des Kosmos", das mit der Geburt unserer Planeten aus Eis und Feuer (Welteislehre!) begann, — d. h. die Einbettung des gesamten Menschheitserlebnisses in die Kosmogonie — das ist eine Geschichtsbetrachtung von so ungeheurer Weite, wie sie Spengler noch nicht zu erreichen vermocht hat, und der gegenüber Breysigs „Stufenbau und die Gesetze der Weltgeschichte" mit ihrer terrestrischen Enge zu einer völligen Belanglosigkeit zusammenschrumpft. In den scharfen Blitzlichtern dieser evolutionischen Betrachtungsweise löst sich manches dunkle Rätsel; Zusammenhänge, die bis in das Urwelt-Menschentum zurückführen, werden erkennbar; Kontinente, versunken in Weltkatastrophen (Mondeinfänge) tauchen noch einmal empor, mit verschollenen Kulturen von übermenschlicher Größe und Pracht; was als Mythos und Sage galt, wird zum „Gedächtnis der Menschheit" zum phantasieumwucherten Erinnerungsbild Jahrhunderttausende alter Vergangenheit, die einst Wirklichkeit war (z. B. Sintflut-, Atlantic-, Drachen-Sagen). Eng berührt sich Georg mit Spengler in der Auffassung der Kulturen als immer nur einmaliger Erscheinungen und, vom Blickpunkt des Kosmos aus, von nur symbolischer Bedeutung: denn die kosmischen Triebkräfte bieten nicht nur die Totalität der Lebensvorgänge sondern sie werden in ihnen selbst Gestalt, indem transzendente Phänomene als historische und kulturelle Phänomene in die dreidimensionale Welt hineinprojiziert werden. „Unsagbare und unschaubare „himmlische" Ereignisse werden als Massenpsychosen, Kriege, als biologische, als Schicksals- und Kulturabläufe, überhaupt als Begebnisse innerhalb der Körper-Raum-Zeit-Welt phänomenal!" Und „Phase um Phase läuft die Evolutionskurve ab," in unablässigem Auf und Nieder des Werdens und Vergehens. „Evolution aber ist die chronische Sehnsucht des Kosmos, die seit dem Augenblick seiner Geburt verlorene Einheit wiederherzustellen", darum ist das Ziel, dem sie sich in imaginärer Spirale zuwindet, die causa efficiens, Gott.

Nur andeutungsweise habe ich mich hier über den berauschenden Reichtum dieses Werkes äußern können, das als der Niederschlag eines — man möchte sagen fast transzendenten Optimismus erscheint, dem in seine utopisch anmutenden Gedankengänge zu folgen (vgl. den Abschnitt „Die Beherrschung des Selbst") nicht immer ohne weiteres von selbst verständlich sein wird — aber auf die die Gipfelung des Ganzen bildende These von der Erlösung von Welt und Gott — Aufhebung des Weltdualismus, „der schöpferischen Zwangsjacke aller geoffenbarten Welt" — durch die Liebe will ich noch kurz hinweisen, weil es sich hier um Klänge aus der Gedanken- und Gefühlswelt des Meisters handelt. Wenn Eugen Georg den lapidaren Schlußsatz also prägt: „Das ist der Sinn der magischen Entropie: die Evolution strebt einem Maximum von Liebe zu!", so drückt sich daran die gleiche Anschauung aus wie in der Erkenntnis Richard Wagners von dem Untergang unserer Zivilisation durch den Mangel an Liebe, bezw. in dem Erlösungsthema seiner Dramen, besonders der „Ring"-Dichtung.

Zum Schluß ein paar Kleinigkeiten und ein — sagen wir Schönheitsfehler. Zu den ersteren gehört als Flüchtigkeitsfehler die Einreihung Herodots in die alexandrinische Zeit (S. 58), als Irrtum seine Annahme, daß die Etruskersprache noch nicht entziffert sei. Darum fehlt auch im Litteraturnachweis Albert Grünwedel mit „Tusca" 1922. Bedenklicher ist der Schönheitsfehler, die vielen z. T. durchaus überflüssigen Fremdworte, die dem nicht-humanistisch-Gebildeten das Verständnis des Buches erheblich erschweren, ja vielfach unmöglich machen werden, nachdem

die Pflege der beiden klassischen Sprachen bei uns, scheints, im Aussterben begriffen ist.

Das Buch ist in dem durch die schönen Steinzeichnungen weithin bekannten Verlag von R. Voigtländer, Leipzig, erschienen und kostet in Ganzleinen 10 M. Möge es viele Leser finden, die sich an ihm bereichern werden!

Dr. Hermann Seeliger.

I.

LAGRANGE, M.-J.: L'ÉVANGILE DE JÉSUS-CHRIST (Études Bibliques). Mit Abb. 8°. (656 S.) Paris 1930, Librairie Lecoffre; 60 Fr.

II.

SYNOPSIS EVANGELICA Textum graecum quattuor evangeliorum recensuit et juxta ordinem chronologicum Lucae praesertim et Johannis concinnavit R. P. Maria-Josephus LAGRANGE, O. P., sociatis curis R. P. Ceslai LAVERGNE, ejusdem ordinis. — 1 volumen in 4°. Ebd. 120 Fr.

III.

SYNOPSE DES QUATRES EVANGILES en francais d'après la SYNOPSE GRECQUE du R. P. Lagrange, O. P., par le R. P. Lavergne, O. P. (Études Bibliques). Avec un tableau de la chronologie et 2 cartes de la géographie des Évangelistes. 1 volume 8° (267 p.). Huitième édition. Ebd. 15 Fr.

Lagrange hat die vier Evangelien übersetzt und in ausführlichen Einzelkommentaren erläutert. Seine Synopse unterscheidet sich von ihren Vorgängerinnen dadurch, daß er Lukas als dem Evangelisten, der die Geschehnisse in geschichtlicher Aufeinanderfolge wiedergibt, den Vortritt läßt. Johannes, der, zumal in Einzelheiten, diesen Gesichtspunkt vielleicht noch sorgfältiger beachtet, muß hinter den drei eigentlichen „Synoptikern" zurücktreten. Er ergänzt sie gleichsam jeweils an passender Stelle (statt daß er sonst als Anhang außer der Reihe geblieben war).

Das sehr schön ausgestattete Werk ist eine umso erfreulichere Leistung, als der Katholizismus bisher auf protestantische Synopsen — mit Auszeichnung sei die vortreffliche von Huck genannt — angewiesen war. Das kleine Buch von Lavergne bietet, in der Uebersetzung von Lagrange, eine mit trefflichen knappen Anmerkungen versehene übersichtliche Erneuerung der griechischen Ausgabe. — Das Leben Jesu setzt den Schlußstein. Freilich kann bei aller Anerkennung der ebenso gründlichen wie scharfsinnigen Vereinheitlichung — die im Einzelnen auf ihre theologische und kritische Vortragsweise zu untersuchen hier nicht am Orte wäre — ein Haupteinwand nicht unterdrückt werden: das Evangelium Johannis, mag es auch, wie gesagt, auf historische und örtliche Bestimmungen unverkennbar Wert legen, ist in seiner Gesamtauffassung der behandelten Vorgänge, insbesondere aber im durchgehaltenen Ton so grundverschieden von den „Synoptikern", daß eine Einarbeitung ins große Ganze, nicht zuletzt ebendort, wo der geschichtliche Zusammenhang seine Verdeutlichung darauf begründet, ganz abgesehen von der bei solcher Zusammenfügung unvermeidlichen Zerstörung der „künstlerischen" Persönlichkeit, sich nicht ohne Gewaltsamkeit vollzieht. Und überhaupt: so unschätzbare Aufklärung ein „Leben

Jesu", zumal von einem Meister wie P. Lagrange geschaut und aufgerichtet, jedem noch so genauen Kenner der Texte zu verschaffen geeignet ist: die Lesung der einzelnen heiligen Schriften bleibt, was sie ist: der lebendige Weg in die ewige Wahrheit.

Wien. **Richard von Schaukal.**

Am Ende der Welt.[1]

Dänemark, Thorwaldsens, Andersens, Jacobsens Heimat, ist dem Deutschen aus den Märchen vertraut, die der große Dichter der „Kleinen Seejungfrau", der „Schneekönigin", des „Zinnsoldaten", unsterblich wie die gläubige Seele des lauschenden Kindes, den Kleinen erzählt hat und die erst die Großen, wenn sie sich etwas vom Widerschein jener sinkenden Seele bewahrt haben, ganz in ihrer schwermütigen Schönheit erfassen. Als wir Kinder waren, hat uns Ole Luk-Oje besucht. Daß er ein dänischer Kobold war, wußten wir nicht, aber daß er anders war als die „Holländermichel" und „Schatzhauser im grünen Tannenwald", anders als „Wiesewittel, Herr dieser Wiese", anders als Rübezahl, das spürten wir irgendwie mit dem süßen Gruseln an bannender Eigenart. Als wir Jünglinge waren, liebten wir die wunderschöne Edele und träumten und litten mit Niels Lyhne, und wir sprachen von ihm nicht als von Werthers oder Peter Schlemihls Bruder, sondern wie von einem Gast, den wir nicht anders wieder fortgehen lassen wollten als in seinen Tod. Und Frau Marie Grubbe trat, wiedergeboren, zu neuem Leben erweckt von ihrem zärtlichen Beschwörer, aus ihrem mattgoldenen, barockgeschnitzten Rahmen und war wie Lilith, Adams erste Frau, und allem Ewig Weiblichen, Ewig Lockenden und Ewig Drohenden gesellt und doch wie vom Schatten ihres altertümlichen Rahmens davon geschieden. Fremd-vertraut, heimlich-fern wie die Dinge im Traum waren uns die Gestalten dieser geliebten Dichter, die wir nur in Uebersetzungen kennen gelernt und dennoch uns zu eigen gemacht hatten, aber so, daß ein ungewohnter Tonfall, der ihre Anmut uns nur noch reizender hervorhob, uns immer an ihre Abkunft von dort oben her gemahnte, wo sich unser alter Erdteil vom Weltmeer in viele Inseln hatte zerstücken lassen.

Dieselbe schwermütige, fern-nahe Stimmung, die Andersen-, Jakobsen-Stimmung, aus Gegenwart und Ahnung, Tageshelle und Traumschleiern seltsam gewebt, läßt nach langen Jahren ein Buch wieder erstehen, das eigentümlich, eigensinnig, schwer und zart zugleich, an uns herantritt, ohne sich uns anzubieten, ja ohne uns anzureden, aber alsbald, da wir ihm in das einnehmend abweichende Antlitz geschaut haben, uns mit unwiderstehlicher Zaubermacht in seine einförmig aus geheimnisvollem Urgrund aufsteigenden und ins Unendliche verwallenden Kreise zieht.

„Am Ende der Welt" ist das Werk eines wirklichen Dichters und, wie jedes Werk eines Dichters, Ausdruck dessen, was ihn in seiner Wirklichkeit bestimmt, seines Erbes. Denn alles Wesentliche an einem Menschen, der Grundgehalt seines Charakters, der seine Eigenart ausmacht, die Art, wie er aus seinen Augen schaut, ist Erbe, ununterscheidbar in seine Elemente, dunkle, unüberwindliche Gewalt, aus Blut und Boden, Geschichte und Zeitlosigkeit, Irdischem und Ewigem zu seinem Schicksal verwoben. „Am Ende der Welt" ist ein dänisches, das ist ein germanisches Buch, nordisch auf eine fast rührende Weise, rührend wie alles Unentrinnbare, in sich Beschlossene, das dem Erdreich verpflichtete, von ihm gehaltene, in ihm

[1] Thorkild Gravlund, Am Ende der Welt. Roman. Autorisierte Uebersetzung von E. Andersen-Orris. Albert Langen-Georg Müller, Verlag, München.

gefangene Gewächs, Pflanze, Tier oder Mensch. Kommt man von lateinischer Herkunft, lateinischer Durchsichtigkeit, französischem Geist zu diesem germanischen, diesem undurchsichtigen, trotz seinem an litterarischer Ueberlieferung geschulten, keineswegs unmittelbaren Stil durchaus naturhaften, geradezu dumpf nach Erde schmeckenden und riechenden Buch, wird einem der Unsinn eines „internationalen" Schrifttums, internationaler Kunst deutlich wie an der unwiderleglichen Erfahrung eines eigenen Versuchs. Nein, es gibt nur nationale Kunst, Kunst innerhalb der Grenzen gewachsenen, in seine Sprache hineingewachsenen Volkstums. Der wahre Dichter ist stäts vollendeter Ausdruck seiner Beschränkung durch Heimat und Stamm. Sie macht ihn zum Dichter, indem sie ihn zu ihrem Ausdruck drängt.

„Am Ende der Welt" erzählt die Geschichte vom Menschen und von der Heimat, von der Macht der Heimat über den Menschen und von der Macht, die Heimat im Menschen erwachsen läßt, emportreibt. Zwei Nachbarskinder, Kinder armer Häusler, wachsen raumgewinnend aus ihrem Boden zu sich selbst heran, geben ihrer Sehnsucht in einem dunkeln, dumpfen, starken Willen schicksalsmächtig, was sie begehrt: die tiefere, die eigenherrliche Beziehung zur Erde, aus der sie stammen: das Eigentum, das weiter an ihr Geschlecht zu vererbende Eigentum am Grund, der ihnen zukommt, weil er ihnen, den scheinbar davon Ausgeschlossenen, Enterbten, gehört, wie sie zu ihm gehören, dem sie gedient haben, um ihn zu beherrschen. Es ist das Mädchen, Boel, das den Jungen, Per Waldemar, auf den starken Schwingen dieses hinauftreibenden Verlangens mit sich emporträgt, das Mädchen, das, anders als seine Mutter, die „mit wenigem auskommen" kann, weil sie es so will, und dennoch gleich dieser widerspenstig sich an ihre Enge, ihren Schmutz bindenden Mutter, seinen und damit auch den zögernden, schweifenden Willen seines Gespielen, seines brüderlichen Bräutigams, seines durch die von selbst verständliche Treue gebundenen Gatten erfüllt. Es ist ein Buch von der Mütterlichkeit, von der Frau als der Mutter des Geschlechtes, der Wurzel des Stammes.

Dort wo am Hügel das Hünengrab aus Findlingen steht, wo die Landstraße landeinwärts abbiegt, am Ende der Welt, wo schon das Meer ins Land flutet, dort ist, anfanglos, da der Anfang sich ins Dunkel der Tiefe verliert, das Ende der Zeit. Heimat, unvergängliche Heimat, Heimat, die Wiege und Grab ist, Erdverbundenheit Erdgebundenheit, Freiheit. Das ist germanisches Denken, besser: germanisches Fühlen, unbewußte Gewißheit, Ausdauer und Dauer in Treue, Unwandelbarkeit im Wechsel der Einzelform, Natur. Ein starkes, schönes, reines, tiefes, inniges Buch. Ein Buch vom starken Leben, das den Tod in sich aufnimmt, aus ihm sich erneuert. Ein Lebensbuch, das Buch eines echten Dichters. — Die Uebersetzung ist gut, sie wahrt, das merkt das stammverwandte Ohr, den Rhythmus nicht nur, sondern den Klang des Urbilds.[2])

Richard von Schaukal.

---

[2]) Gewisse wiederkehrende Verstöße gegen Geist und Gesetz der deutschen Sprache lassen sich leicht tilgen. Ich merke sie an. „Hoch kommen, „hoch stellen", „hoch nehmen", „hoch bringen", „fuhr hoch" (8, 3), „rappelte sich hoch" (4, 3), „hast du sie zu fassen" (S. 99); „gebrauchen" (101, 125, 211) (statt brauchen); „auf Jagd gehen" (234), „die Kuh passen", „aufs Leben bedroht" (222), „Die Jungens", „die einzigste", „du hast noch viel Arbeit nach" (220), „war gesonnen" (statt gesinnt), „groß kümmern", „zudem (Konjunktion) ihm" (219); „ohne Wache" (statt Erwachen, 167); „gab er auf" (226); „spuckte fett"; „leihen" (statt borgen), 51, 175), „geht keinem was an" (125), „nach dort" (110); „man trügt sich" (statt täuscht, 75); „nach hier" (180); „hakte ihn ein" (statt hängte sich ein, 127).