Bayreuther Blätter.

Deutsche Zeitschrift

im Geiste

Richard Wagners

herausgegeben

von

Hans von Wolzogen.

Mitteilungen des Verwaltungsrates der Bayreuther Bühnenfestspiele, der Richard Wagner-Stipendienstiftung, des Allgem. Richard Wagner-Vereins, des Richard Wagner-Verbandes deutscher Frauen, der Richard Wagner-Gesellschaft und des Bayreuther Bundes.)

Sechsundfünfzigster Jahrgang 1933.

BIBLIOTHEK
DER
UNIVERSITÄT
ZU
WÜRZBURG

Inhalt des sechsundfünfzigsten Jahrganges.

Erstes (Winter-) Stück: S. 1—48.

Erich von Hartz. Die Erneuerung des deutschen Theaters aus tragisch-christlicher Weltschau. 1. — Kurt Engelbrecht. Die Fortentwicklung der altindisch-arischen Weltanschauung und Religiosität bei Wagner. 11. — Kurt von François. Das Schöne und das Zweckmäßige. 22. — Fred Bon. Genie und Umwelt. 27. — R. v. Schaukal. Was not tut. Ein Vorwort. 34. Vorbildliches Beispiel. 35. Hans Lude. Richard Wagner in der Geisteswelt Friedrich Lienhards. 40. — Besprechungen: Karl Grunsky. Neues und Altes im Wagnerjahr. 43. — Aus deutscher Vergangenheit und Gegenwart. 46. — Beilagen: Bayreuth und Draußen. — Abrechnung der Richard Wagner-Stipendienstiftung. — Litterarische Anzeigen Nr. 261.

Zweites (Frühlings-) Stück: S. 49—108.

August Püringer. Positive Kritik. 49. — Hans von Wolzogen. Ostergedanken. 1. Der einige Gott. 2. Atman — Brahman. 3. Was die Abendmahlsformel zu denken gibt. 4. Kelch oder Schale? 79. — Richard von Schaukal. Gedanken zum Nachdenken. 1. Der Intellektualismus. 2. Kritik. 3. Gegen die Schamlosigkeit in der Kunst. 4. Das Rätsel des Menschen. 89. — Besprechungen: Kurt von François. Dr. Hedwig Doroß: Grundlegung der Aesthetik. 96. — Karl Grunsky. Geistiges Ringen. In Wagners Bannkreis. Bach und das 19. Jahrhundert. 98. — Erinnerungen: Walther Eggert. Ein fürstlicher Wagnerianer. 103. — Luise Otto. Zwei Dresdener Wagner-Erinnerungen. 107. — H. v. W. Graf Albert Apponyi. Mutter und Tochter. 108. — Beilagen: Bayreuth und Draußen. — Litterarische Anzeigen Nr. 262. — Inhaltsverzeichnis der Jahrgänge 1928—32 von Dr. Anton Moritz.

Drittes (Sommer-) Stück: S. 109—156.

Alfred Lorenz. Wege zur Erkenntnis von Richard Wagners Kunstwerk. 109. — Robert Boßhart. Bayreuth in entscheidender Stunde. 114. — Erich von Hartz. Das Tragische und das Schöne. 118. — Paul Fiebig. Das Abendmahl

bei Richard Wagner. 124. — Gustav Röll. Neue Beiträge zu alten Problemen. 1. Isoldens Verklärung. 2. Das Dramatische in Kunst und Religion. 3. Die Prügelszene in den Meistersingern. 135. — Hans von Wolzogen. „Von keinem Weib kam mir der Reif". 143. — Richard von Schaukal. Gedanken zum Nachdenken. 5. Hoheit und Macht. 6. Die drei Grundunwahrheiten. 7. Freude, nicht Vergnügen. 144. — Besprechungen: Hermann Seeliger. Objektivität? 147. — Karl Grunsky. Aus der neuen Ernte. 153. — Zusendung: Lia Deipser. Eine Stimme zum Wagnerjahr. 156. — Beilagen: Bayreuth und Draußen. — Litterarische Anzeigen Nr. 263. — Verzeichnis der Festspielkünstler 1933.

Viertes (Herbst-) Stück: S. 157—220.

Richard Wagner. Prosaentwurf zum „Fliegenden Holländer". 157. — Hans von Wolzogen. Das Rätsel der Senta. 161. — Richard Meister. Goethes Stellung zum Musikdrama. 163. — Karl Wörner. Wagners Opernstoffe in Texten romantischer Opern. 186. — Adolf Zinßtag. Die Eröffnung des Tribschenhauses bei Luzern als Richard Wagner-Museum. 196. — R. v. Schaukal. Gedanken zum Nachdenken. 8. Der demokratische Aberglaube. 9. Welt und Weltläufigkeit. 10. Stil und Rasse. 198. — Besprechungen: R. v. Schaukal. Schiller. 202. — Gustav Röll. Die Lehre vom Werk. 205. — Margret E. Arns. Das Wagnerbrevier von Berhard Shaw. 211. — Karl Grunsky. Der neue Staat und die deutschen Meister. 214. — Beilagen: Bayreuth und Draußen. — Litterarische Anzeigen Nr. 264. — Titel und Inhalt des Jahrgangs.

Erstes (Winter-) Stück 1933.

Wenn keine Gruft doch wäre, die dich deckte!
Wärst du unsterblich doch, o Herr, unsterblich,
Unsterblich, wie es deine Taten sind!

Heinrich von Kleist.

Die Erneuerung des deutschen Theaters aus tragisch-christlicher Weltschau.

Das Zeittheater ist am Ende. Es stirbt mit einer Epoche, die nur an sich selbst glaubte. — Ein jeder fühlt das Unabwendbare, und nun wird ziel- und uferlos beratschlagt, wie denn der Tod des Schwerkranken noch abzuwenden sei. Man trägt litterarische und dramaturgische Heilmittel herzu, die, nach alter Uebung, aus der Zeitapotheke bezogen sind — und unterdessen schreitet die Auflösung fort.

Um es kurz zu sagen: Die Zeit kann nicht geheilt werden durch die Zeit, denn sie krankt an sich selbst, sie krankt am Verlust der ewigen Bindungen. Alle Diskussion über Erneuerung muß im Meinungsstreit zerflattern, solange es an der Voraussetzung fehlt, kraft derer die Vielzahl der Fragen und Erscheinungen sich sinnvoll zu ordnen vermöchte. Diese Voraussetzung, das Rückgrat der Welt und aller Welt-Anschauung, die Achse zwischen den Polen in der Erscheinungen Flucht, heißt „Gott und Natur", „Geist und Blut", „väterliches Wesen und mütterliches Leben" in fruchtender Bindung. — Wer der Neugeburt des Theaters dienen will, muß entweder durch die dichterische Tat selbst die ewigen Bindungen Gestalt werden lassen, oder in grundsätzlicher Erörterung das dramatische Schöpfertum auf seine Weltwurzeln zurückführen.

Nach neueren Fachlehren soll das Drama aus dem Spieltrieb des Menschen oder aus dem Tanz oder aus dem Kultspiel herzuleiten sein. Solche der Wahrheit mehr oder minder nahe kommenden Ableitungen einer Kunstgattung von selbst schon sekundären Erscheinungen verleiten, wie die Anwendung zeigt, zu allerlei ästhetischen Sonderbestrebungen und biegen die große Linie der Wahrheit ab, ehe sie klar hervortreten konnte. — Die Kunstform des Dramas ist im Wesen des Kosmos verwurzelt. Das Drama hat sein Urbild im dramatischen Zwiespalt des Weltschauspiels selbst, in jenem Kampf zwischen Licht und Finsternis, dessen Ausdruck die Schöpfung ist. — Luzifer, der Lichtsohn Gottes, so sagt die mythische Anschauung, habe sein Auge von Gott ab, auf sich selbst gewandt, um sich dem Vater gleichzusetzen. Da stürzte

Gott den rebellischen Sohn in die Finsternis. — Finsternis ist die Abgekehrtheit vom Gotteslicht, auf die Täuschung des Selbst. Seit Luzifers Abkehr nun tobt der Kampf zwischen Himmel und Hölle — das Ur- und Alldrama — bis zum Jüngsten Gericht.

Die Schöpfung ist aber nicht Drama schlechthin: sie ist tragisches Drama. Der Abgrund zieht sich durch alle Erscheinung. Wir müssen töten um zu leben. Jeder Bissen, den wir zum Munde führen, zerstört fremde Lebensform. Die tragische Schuld — denn tötend leben ist Schuld — wurzelt im Weltwesen selbst, tiefer als unser persönlicher Wille, im alles durchpulsenden Willen zum Leben. Für diesen Konflikt jenseits aller Moral gibt es keine Lösung — nur Er-lösung führt hinaus, auf dem Wege des Opfers. — Tragödie heißt Opferspiel.[1]) — Immer von neuem sühnt die tragische Weltschuld mit Blutopfer, das den Kelch des heiligen Mahles füllt. Auf Golgatha fand das Opfer seinen tiefsten Sinn. Das Zwielicht der Schöpfung, von Grund aus geschieden, riß in Verfinsterung und höchstes Licht — zwischen beiden hing gekreuzigt der Menschensohn.

Ueber das tragische Antlitz der Welt ist Schönheit gebreitet — tiefer gesehn: Der ursprüngliche Bildsinn des Schöpfers dringt aus dem innersten Herzpunkt des Lebens bis in das Antlitz der Schöpfung und durchhaucht sie mit Schönheit. Im Schönen ist der ursprüngliche, durch Luzifers Tat ungebrochene Erscheinungswille Gottes als Abglanz lebendig. — Aus keinem anderen Grunde ist das erhabene Schauspiel der Tragödie furchtbar und schön zugleich — furchtbar als Blick in den Abgrund, schön als Blick durch das Sinnbild der Schöpfung in Gottes Angesicht — furchtbar und schön als Vermählung von Abgrund und Gottessinn im Sühnopfer des tragischen Helden, das zugleich ein Siegesopfer im Weltkampf Gottes ist. In aufsteigender Opferhöhe erfüllt sich Gottes Erscheinungswille endlich im Menschensohn zu vollkommenem Bilde und erklimmt zugleich im Opfer von Golgatha den tragischen Gipfel. — Schlummert der Tiefblick, so scheint die Welt traumhaft schön, durchdringt der Blick die Traumhülle, so gewinnt Schönheit jene schmerzvoll-erhabne Entstaltung, die sie zur tragischen Maske bricht.

Der Welt voraus ging Entzweiung. Alles Geschöpf kommt aus der Zweiheit. Darum ist die Welt zwistig durch und durch. Zeugen ist Kampf, Gebären ist Kampf, Werden und Vergehen ist Kampf. Das ganze Leben ist Kampf des Entzweiten um die verlorene Einheit. Nur durch die Ordnung hat der Kampf teil an der Einigkeit und am Frieden Gottes. Indem das Kampfschauspiel eingespannt in die ordnende Macht des Schöpfers und von ihr durchwaltet ist, kann es Gestalt (Kosmos) sein. Ordnung ist Gegenwart Gottes des Ewig-Währenden im Rastlos-Wandelbaren der Schöpfung.

[1]) Wörtlich: „Bocksspiel", weil als sinnbildliches Blutopfer ein Bock dargebracht wurde. Der Opfer-Bock der griechischen Tragödie wird im tragischen Drama von Golgatha zum Opfer-Lamm, d. i. zum „unschuldigen" Zeugungs- und Blutopfer geläutert.

Ordnung ist Zustand und Wandel alles Einzelnen unter der Idee des Ganzen. Hier liegen Ursache und Grund aller Form in der Kunst, die im Drama ihr weltunmittelbarstes Gleichnis hat. Darum fordert auch keine Kunstgattung die heilvolle Ordnung weltbildlicher Form so aus innerster Notwendigkeit wie das vom Zwiespalt bis auf den Grund zerklüftete tragische Drama.

Jeder Untergang, jedes Opfer — bis zum letzten und höchsten — ist Wegstufe, nicht Ziel. Es gibt keinen Frieden auf Erden, es sei denn Sieg-Frieden, welcher ein Atemholen, ein Ausruhen der Erscheinungsform auf einer Wegstufe der Erfüllung ist. Doch drängt auch die sieghafteste Erscheinung zu neuem Untergang — je lauterer als Ausdruck des Weltschicksals sie ist, desto sicherer den Opferspeer am Brunnquell der Wahrheit suchend. So ist die Kette der Leben ein rastloser tragisch-dramatischer Opfergang, wie für den Einzelnen, so für die Völker, so für die Welt. — Jede Tragödie weist über sich selbst hinaus, durch den Opfersinn des Lebens, über die Schädelstätte in das Licht der Verklärung.

Ist Dasein Kampf aus Not-Wendigkeit — weil es die Not des zwistigen Lebens austragen und durch Erfüllung von Gottes Erscheinungswillen sie wenden muß — so wird der Sinn des Daseins am tapfersten oder am frömmsten gelebt von dem Menschen, der den Kampf bejaht, zum Opfer bereit und im Feuer des Blutes, im Glauben der Seele, in der Erkenntnis des Geistes vom Ziele bewegt ist. Dieser Mensch ist der Held. — Heldentum ist leidenschaftliche Bejahung des Kampfcharakters des Daseins bei hohem (idealem) Ziel. Die edle Regung, das Ziel, das des Opfers wert, den tragischen Sinn des Lebens (bewußt oder unbewußt) kräftig zum Ausdruck bringt — dies eben unterscheidet den Helden vom Raufer, in dem der Kampftrieb des Daseins wildert. Denn aller Wille meint letztlich die Fleischgeburt Gottes. Sie wird gefördert durch edle Regung und hohes (stellvertretendes) Ziel. — Doch selbst wo der Wille blind, ein falsches Ziel ergreift und, mit ganzem Einsatz sühnend, zu Grunde geht, auch dort ist Abglanz von Heldentum, das, die Blindheit der Kreatur brünstig austragend, durch tragisches Opfer die Erkenntnis gebiert. — So zeigt sich Heldentum im Weltwesen begründet, als trieb- und seelenstärkste Gegenwärtigkeit des allumfassenden Kampfes mit der Finsternis um Erringung des Lichts.

Großer Wille hebt über den Allgemeinstand empor. Darum gerät der Held zu seiner Umwelt in Spannung, die mit der Größe des Abstandes wächst. Dennoch muß er, kraft des ihm eingeborenen Willens die Spannung weiten. Dies ist seine Hybris. Alles Heldentum steht, weil es unablässig das Ungewöhnliche will, unter dem Stern oder Unstern der Hybris. Die Mächte, die um des Bestandes des Ganzen willen über den Ausgleich wachen, verlangen den Blitz aus der Spannung, der des Helden Untergang ist. Doch der Untergang selbst ist wieder notwendiger Same des Auftriebes

innerhalb der Ordnung. Auch hierin offenbart sich das tragische Wesen des Weltschauspiels. — Beides ist notwendig: der Held, mit dem das Ganze in Spannung tritt und sein Untergang, der es im Ausgleich befruchtet. Dieser Notwendigkeit unterworfen ist selbst Gottes eingeborener Sohn: Ohne des Erlösers vollkommene Reinheit wäre das Licht nicht aufgegangen über der Welt — doch die Hybris seiner Erscheinung im Verhältnis zur Umwelt bringt ihn ans Kreuz. Die tragische Schuld des Erlösers, jene Opferschuld, die, je größer der Held um so tiefer den Kelch füllt — es ist die Dunkelheit des Weltganzen, die dem Schöpfer das Licht schuldet und an der jeder Einzelne teil hat. Diese Weltschuld nimmt der Erlöser auf sich und büßt sie mit seinem geläuterten Blut, das dem Blutstrom der Welt verbunden und verschuldet ist.[2]) Keiner darf groß sein für sich, ohne als Same des Ganzen im Untergange die Weltschuld zu sühnen. Jede „Erlösung des Erlösers" befruchtet im Opfertode die unerlöste brüderliche Welt. — So zeigt sich Hybris als der Heldengröße verhängte Notwendigkeit, zur eigenen Erfüllung und zum Untergange um der tragischen Forderung des Weltganzen willen, in der Richtung des Heils.

Solcherweise kreist alles Leben unter den Mächten des Schicksals, die es zwar als Beweger und Gestalter der eigenen Erscheinung bejahen, denen es aber nicht ausweichen kann. Schicksal ist die Einheit eines Zwiefältigen in einem umfassenden Dritten. — Schicksal bedeutet sowohl Geschick, Geschicktheit, Geschicklichkeit zu etwas, d. h. natürliche Begabung, Erbgabe (verkörperte Vergangenheit) als auch Schickung, Verhängnis, unabwendbar Eintretendes (hereindrängende Zukunft). Beide — Geschick und Schickung — sind Aspekte des einen Dritten, in das sie zusammenklingen: die Bestimmung, das gestalthaft hervortretende (gegenwärtige) Schicksal. Der Held ist schicksalgestaltend als seiende Größe, als begabte Persönlichkeit. Er ist schicksalerleidend als werdende Größe, als sich erfüllende Welt; tätig-duldend, zeugerisch-gebärend erfährt er die Gnadengestalt seines Opferganges aus der Hand des all-einigen Schöpfers.

Tragischer Blick sieht das Schauspiel der Welt gespannt in den ewigen Gegensatz von Licht und Finsternis, Geburt und Tod, Opfer und Erfüllung, in abgründiger Schönheit, die mit den Wundmalen des Kreuzes gezeichnet

---

2) Jesus Christus nahm die Sünden-Schuld der Welt auf sich, indem er (aus freiem Willen) herniederstieg in die irdische Geburt. Damit unterwarf er sich dem tragischen Gesetz des Daseins. — Hier wird der Unterschied zwischen tragischer und moralischer Schuld völlig klar. Die tragische Schuld ist im Weltwesen und der sterblichen Erscheinung selbst begründet, die moralische Schuld ist an ein wandelbares Sittengesetz geknüpft. Und gerade das „unerfüllte" Sittengesetz (der Pharisäer und Schriftgelehrten) ist es, das den Heiland und Erfüller verurteilt und blindlings zum ausführenden Arm der tragischen Notwendigkeit wird. — Die Tragödie unserer großen Dichter, die ja das Menschlich-Allzumenschliche zum Gegenstand hat, mischt im allgemeinen moralische und tragische Schuld oder vertieft die erstere fortschreitend zur letzteren. Doch ist ersichtlich, wie denn die tragische Schaubühne noch eine weit tiefere Bedeutung hat, als die einer „moralischen Anstalt".

ist. Fremd der Zusage der Schönfärber (Optimisten) wie der Absage der Schwarzseher (Pessimisten), lebt das tragische Weltgefühl voll abgründiger Wehlust im Kreuzpunkt des Daseins, wo alle Widersprüche sich schneiden. Jenseits von Ja und Nein glühen im Dornenstrauch seine Rosen. Dennoch! steht auf dem Schild seiner Helden, und seine Heiligen singen ihr tragisches Ja.

In wem aber die Opferbedeutung des Daseins das tragische Ja erzeugt — als heldische Wallung des Blutes, als erhabenen Schwung der Seele, als tiefe Wachheit des Geistes — der wurzelt unerschütterlich in der Freiheit. Im Wandel der Gestirne unwandelbar, erfüllt er Stand und Gestalt des Schicksals als notwendige Stufe zur Bildwerdung Gottes, mit deren Vollendung dereinst auch der Lauf der Sterne, erlöst aus dem kreisenden Zwang, aufleuchtend in Verklärung, zurückkehrt ins Herz seines Ursprungs. Weil das Unwandelbare in uns besteht, darum fühlen wir im Schauer der Tragödie den Gruß des Schöpfers und das unerbittliche Schicksal wirkt als Lobgesang auf die Freiheit.

Sind nun die Wesenselemente des großen Dramas — Schuld und Opfer, Kampf und Heldentum, Schicksal und Freiheit — im tragischen Wesen der Welt selbst begründet, aus welchem sie formschaffend die Erregungen des tragischen Kunstwerkes zum Ganzen bilden, so müssen auch die sprachlichen Ausdruckselemente, in denen dieser innere Vorgang sich sinnfällig darstellt, dem Weltwesen verwurzelt sein. — In der Sprache des Menschen klingt der Schöpfungsvorgang (als Sein im Werden) in ganzer Mannigfaltigkeit zur Einheit des Weltbildes zusammen. Die Welt ist geschaffen durch das Tatwort Gottes, die Dinge sind Gottes ausgesprochene Worte; sie leben vom Hauch seines Mundes; doch selbst sind sie stumm. Erst im Menschen wird das Schöpferwort der Dinge als Abglanz der göttlichen Sprachkraft wach. Der Mensch als Namengeber der Dinge spricht sie aus und spricht sie, durch Nennung, in sich hinein. Dies Aus- und Einsprechen der Dinge fördert den Weltwerdungsvorgang im Menschen, durch den ihn die Wortkraft Gottes zum Innbegriff und Sinnbild der mannigfaltigen Schöpfung macht. Durch das Gottesbild des (erfüllten) Menschen kehren die Worte, d. h. die von Gott ausgesprochene Mannigfaltigkeit, in die Einheit Gottes, des Namens aller Namen zurück. Lebendiges Sprechen ist also ein schöpferischer (magischer) Vorgang von hoher Verantwortlichkeit. „Jedes Wort ist ein Wort der Beschwörung. Welcher Geist ruft — ein solcher erscheint. — Die Sprachlehre ist die Dynamik des Geisterreichs." (Novalis.) Kraft des Wortes schießen die Dinge zu leibhaftiger Gestalt an — nämlich als Bilder im Bewußtsein, als Vorstellungen, und, in gleichzeitiger Rückwirkung, als Ein-Bildungen (im-maginationen) im Sprecher und Hörer, der davon bleibend (be-leibend) bestimmt wird. — Je stärker der Sinn der Sprache als magischer Gestaltschaffung in einem Worte lebendig ist,

desto ursprünglicher, wesentlicher, bestimmender und beleibender ist das Wort, desto mehr ist es Dichtung — denn was ist Dichtung anders als Gestaltschaffung im Sinne und von Gnaden der Gestaltensprache des Schöpfers! — Wo die Sprache ihre be-schwörende und ein-schwörende Gewalt verliert, geht sie gleich einem alternden Leib den Weg des Todes. Die Dichter sind es, die als Berufene des Ewigen Sprechers das Wort immer von neuem in den magischen Jungbrunnen hinabtauchen. Von dort bringt es die Zeugungskraft zurück, um mitschaffend teilzunehmen am tragischen Wege des göttlichen Tatwortes zum Ziel aller Sprache: der Worterfülltheit im fleischgewordenen Sohn.

Weil jede Bewegung Ausfluß einer Spannung ist, welche deren „Hybris" (Ueber-spanntheit) in das Ganze ausgleicht, ohne jedoch dem Eingespanntsein in die ewige Gegensätzlichkeit (Polarität) des Ganzen entrinnen zu können, so verläuft jede Bewegung aus der Einzelspannung über den Ausfluß in die Gesamtspannung zurück, um wiederum deren Spannkraft zu laden — d. h. sie ist rhythmisch. — Rhythmus ist wiederkehrende Bewegtheit durch Spannung und Ausgleich innerhalb des polaren Ganzen — Rhythmus durchpulst den Leib der Schöpfung, von der Ewigen Wiederkehr, durch Tod und Geburt, über den Wechsel der Jahreszeiten, bis zum Wogen des Meeres. Und wie die Gestaltensprache Gottes, so lebt auch ihr Abglanz, die Sprache des Menschen, im Rhythmus.

Wie aber der Rhythmus jeglicher Bewegung dem größeren Rhythmus eines übergeordneten Ganzen eingewirkt ist, welches seine Gesetzlichkeit bestimmt, und wie der Rhythmus des größeren Ganzen wieder eingeordnet ist dem Rhythmus eines noch größeren übergeordneten Ganzen, von dem er Gesetzlichkeit empfängt, so ist alle Bewegung in ihrem Rhythmus verbunden dem Maß, das sie überwacht, begrenzt und erneuert im lebendigen Ganzen. — Rhythmus und Maß (Metrum) sind also nicht im Wesen verschieden sondern nur in der Ordnung. Maß erscheint durch Gebundenheit eines kleineren Rhythmus in einen größeren: Rhythmus ist Lebensbewegung innerhalb eines maßgeblichen Ganzen. Es gibt keinen Lebens-Rhythmus, der nicht maßbestimmt und kein Lebens-Maß, das nicht von Rhythmus durchwogt ist. — Das lebendige Verhältnis von Rhythmus und Maß, wie es im Kosmos hervortritt, gilt auch für die Sprache, insonderheit für die ursprüngliche Sprache der Dichtung. — Das Vers-Maß einer rhythmischen Dichtung drückt die Funktion des Ganzen in der Bewegtheit alles Einzelnen aus. Auch „freier" Rhythmus ist niemals maßlos. Nur überwiegt in einer Dichtung in freien Rhythmen die Lebenstätigkeit der „inneren" Bewegtheit die Lebenstätigkeit der sie bestimmenden und begrenzenden „äußeren" Bewegtheit, die jedoch, aus dem höchsten Ganzen gesehen nicht weniger „innerlich" ist. Wo Maß und Rhythmus in einer Dichtung in Einklang stehen, da ist ein in sich beschlossenes lebendiges Ganzes. Wo Rhythmus in einer Dich-

tung das Maß übertönt, da rollt fortwogende Bewegung innerhalb eines Gebildes, dessen in sich beschlossene Ganzheit zurücktritt oder nicht ausgeboren ist. Wo Maß in einer Dichtung vorherrscht, da ist die Lebenstätigkeit des grenzsetzenden Ganzen aus Mangel an rhythmischem Innenleben erstarrt oder nachgeahmt.

Auch der Vers ist nicht wesentlich vom Rhythmus verschieden, vielmehr eine Lebenstätigkeit des dichterischen Sprachleibes, die Maß und Rhythmus miteinander verflicht, indem er sie beide zugleich wendet (versus = gewendet, umgewendet) und wiederkehren läßt, beschließt und erneuert. Der Vers hat eine Mittlertätigkeit zwischen Rhythmus und Maß: er bemißt den Rhythmus und rhythmisiert das Maß, zugleich mißt er seinerseits das Maß, von dem er gemessen wird und rhythmisiert seinerseits den Rhythmus, von dem er durchflossen wird. Mit anderen Worten, die Tätigkeit des Verses ist rhythmische Bindung und Abgrenzung zwischen zwei anderen Rhythmen, einem „inneren" und einem „äußeren" — dem Atmen vergleichbar, das die Einheit des Menschenleibes mit der ihn gesetzhaft bestimmenden Einheit des Erdleibes verbindet wie gegen sie behauptet und dadurch sowohl die Lebenstätigkeit des Menschenleibes bemißt und erneuert als auch den Odem der Erde dem Menschen einvermißt und einverleibt. Aus dieser Funktion des Verses kann denn auch mit Recht gefolgert werden, daß seine Wendung vom Ende zum Anfang für den Sprecher jeweils ein Atemholen bedeutet. Vers soll nicht verwischt sondern (ohne lebenswidrige Starrheit) betont werden.

Wie nun alle drei Rhythmen — die fortwogende Bewegung, das grenzbildende Maß und der beide zurückwendend-erneuernde Vers — die Dichtung gemeinsam zum Ganzen bilden und in der Ganzheit erhalten, wie sie dabei alle drei zugleich die Dichtung ihrem Ziele zubewegen und eben damit über sich selbst und die einzelne Dichtung hinausweisen in das Ziel aller Dichtung, so offenbaren sie sich als Teilhaftige der vielfältig verschlungenen Rhythmen des Lebens, die das Ganze der Welt und vorzüglich die Lebenseinheit des Menschen in stäter, gemessener, kreisender Bewegung nicht nur erhalten, sondern dem Ziel alles Lebens zubewegen, von dem sie ursprünglich ausgingen und wohin sie in der umfassendsten aller Kreisbewegungen am Ende zurückkehren — in das Herz des Schöpfers. Die in sich beschlossene Ganzheit dieser umfassendsten aller Bewegungen — das Ein- und Ausatmen Gottes zwischen Weltbeginn und Weltende — gibt allen Bewegungen innerhalb des Weltganzen Spannung und Ausgleich, Rhythmus und Maß, Vielfalt und Einheit, Sein und Sinn. Hier auch wurzelt das Leben aller Sprache und Dichtung, von hier nur erfährt sie, ihre Würde im Spiegel der Welt erkennend, Erneuerung und Verjüngung.

Spannungen und Ausgleichungen in den verschiedenen Daseinssphären — also die Regungen des Geistes, der Seele, des Leibes — stehen unter-

einander in rhythmischer Wechselbeziehung. Spannungen der Erkenntnis, des Gemütes usw. lösen sich in Bewegung auf der leiblichen Ebene aus, Spannungen des Leibes rufen Bewegungen der Seele und des Geistes hervor. In solcher Wechselwirkung schreitet die Verleibung und Erbauung des Menschen (zum Mikrokosmos) fort, durch all sein Handeln und Dulden. Jede Handlung ist eine durch Spannung zwischen zwei oder mehreren Lebenspunkten ausgelöste Bewegung. Doch entspricht es der Allverbundenheit jeder Bewegung im Kosmos, daß sich ihr Einfluß nach überall hin auswirkt, zugleich aber am ewigen Sinn aller Bewegung teilhat. — Dies gilt auch für das dramatische Kunstwerk. Ein Drama ist rund, d. h. ein wirklicher Kosmos, wenn seine Handlung (wie jede Bewegung innerhalb ihrer) nach überall hin ausstrahlt — ins Zeitliche und Ewige, ins Dämonische und Göttliche. Ein Drama ist tief, wenn es auf diese allseitige Art als ein Wahrzeichen und Beispiel den höchsten Opfersinn aller Erscheinung, die in ewigem Kreisen ansteigende Bewegung auf Gott zu, hindurchleuchten läßt. Ein Drama ist flach, wenn seine Handlung nur als Bewegung auf der Zeitebene erscheint und die Sinnbildlichkeit des Geschehens — daß nämlich alles Vergängliche ein Gleichnis sei — nicht zur Erscheinung bringt.

Der ewige Zwiespalt, dessen Ausdruck die gleichzeitige Gegensätzlichkeit (Polarität) aller Erscheinung ist, und die Zielstrebigkeit alles Geschaffenen, von der Natur über den Menschen auf die Vollendung in Gott zu — diese beiden Beweggründe der Welt machen die Kreatur werden und vergehen, lüsten und leiden in rastloser Wiederkehr. Vom Drange der Schöpfung fruchtbar, gefesselt in den Kreislauf, schwingt die Geburt durch Aeonen zum Ziel. Könnte ein sterbliches Ohr die ewige Harmonie, den Sang der Gestirne, durchpulst, durchzittert, zum Ziele getrieben vom Schrei der Lust und vom Schrei des Wehs — könnte ein sterbliches Ohr diese gewaltigste Symphonie vernehmen, es hörte die göttliche Pathetik selbst, von der alles menschliche Pathos ein Teilklang ist. — — Pathos, dies Rätsel aus der Tiefe — aller Schein-Seligkeit ein Grauen, aller Flachheit ein Aergernis — was ist Pathos? — Das Wort „Pathos" bedeutet zunächst „Leiden" — tönendes Leiden am Dasein. Dieses Leiden schließt in sich den tragischen Opfersinn der Erscheinung, als notwendig dem Untergang geweihter Wegstufe zum Ziel. Darum, weil es über sich selbst und die jeweilige Erscheinung hinaus drängt zur Höhe, bedeutet Pathos erhabenes Leiden, erhabene Leidenschaft. Das Wort „Leiden-schaft" hat den Doppelsinn: Es bedeutet sowohl „Leidensduldung" als auch bis zum Leiden ergriffener „Wille". Pathos als erhabene Leidenschaft, der Hybris vermählt, tönt also jenen Zweiklang von Dulderschaft und Willen aus, der, durch Kampf und Untergang hindurch gebunden ist an das heilige Ziel. In aller erhabenen Leidenschaft ist ein Drang der Lust, die, vom Schöpferrausch des Erscheinungswillens gespeist, den Untergang zum Samen des Aufgangs macht. Ist Zeugung doch

lustvolle Hingabe an das Schöne (natura naturata), keimkräftige Versenkung in den Schoß des Schönheitgebärenden (natura naturans), und schwellt doch Zeugungswille im Pathos den Untergangsdrang. — So zeigt sich Pathos als lustwehes Tönen des tragischen Weltgrundes aus der Menschenbrust — hinopfernd und befruchtend den schönen Schein, erfüllend den Abgrund, die Schauer des Todes dem Leben darbringend — ein Sinnbild jenes heiligsten Unter- und Aufganges, der die vollendete Schönheit des Gottesbildes dereinst in den Abgrund der Gottheit zurücktaucht. Kurz, Pathos und Tragik gehören so wesenhaft zusammen, daß man sagen muß: Pathos ist tönender Ausdruck des tragischen Weltwesens.[3]) — Indem nun Pathos als Sinnklang des Opfertums der Erscheinung hervortritt, ist es zugleich auch *Feier* des erhabenen Leidens, *Lobpreisung*, Predigt (praedicator = Preiser) des erhabenen Leidens; gleichwie jegliche Tragödie ein Früh- und Vorspiel jener letzten und höchsten Opferfeier ist, die in heiliger Leidenschaft (Passion) den Menschensohn über Golgatha in die Arme des Vaters führt. Stäts vertieft Pathos den Kampf zur *Passion* und macht die Tragödie zur Leidens-Predigt: Stäts triumphiert im Pathos, durch Leiden und Untergang hindurch, die Freiheit und macht die Tragödie zur *Sieges-Feier*.

Zwistig wie das Dasein ist die dramatische Kunst. Gleich dem Kriegsgotte Janus hat sie ein Haupt mit zwei Angesichtern, von denen das eine lächelt, das andere schmerzvoll verzerrt ist, das eine die komische, das andere die tragische Maske zeigt. Je nachdem Krieg oder Frieden ist, wendet das Haupt dem Beschauer sein tragisches oder sein komisches Antlitz zu. Stäts aber ist das abgewandte Gesicht im Hintergrund des sichtbaren gegenwärtig. Wird *Tragödie* gefeiert, so wartet der schöne Schein des Daseins und kehrt sich hervor, wenn der Donner verklungen, das Opfer gefallen ist; wird *Komödie* gespielt, so wacht doch dahinter das unerbittliche Auge, das, die Schleier der Maja durchdringend, in den Abgrund blickt. So wird das frohe Spiel der echten Komödie vom tragischen Weltgrund durchschauert, wie die Tragödie mit den Sinnzeichen des schönen Scheines geschmückt ist.

Nur die Tragödie gibt dem Theater seine höchsten Weihen; sie macht die Schaubühne zum abgründigen Gleichnis der Welt. — Eine Zeit freilich, die am Dinglichen haftet, deren kurzsichtiges Auge die Sinnbildlichkeit der Er-

---

3) — woraus hervorgeht, daß es eine „unpathetische Tragödie" nicht gibt. „Hohles Pathos" entsteht, wo ein „hochtönendes" Drama aus einer Seele floß, deren Hochgespanntheit nicht ausreichte, um Wort, Rede und Handlung aus tragischer Ergriffenheit aufzuwölben, oder wo tragischer Leidenschaft unmächtige Darsteller dem Pathos einer Tragödie nicht gewachsen sind, sodaß deren pathetischer Raum unausgefüllt, also hohl bleibt. — Das bloße *Trauerspiel*, von der *Tragödie* streng zu scheiden, ist freilich unpathetisch, weil es Vergehen ohne Zeugung, Leid ohne Lust darstellt, also eigentlich untief — ohne Gefühl und Blick für die gleichzeitige Gegensätzlichkeit aller Erscheinung ist.

scheinung nicht sieht und dem Scheine selbst seinen Adel nimmt — eine solche Zeit hat kein Theater, dessen Bretter die Welt bedeuten, es sei denn, daß unter „Welt" die selbstgenugsame Oberfläche des Zeitbildes verstanden wird. Eine solche Zeit kann auch die Schaubühne nicht erneuern. Der Spiegel ihrer Flachheit muß zerschlagen werden, damit die Brunnen der Tiefe aufs Neue hervorquellen. Flucht in die „Komödie", für die unsere Ewig-Heutigen noch am ehesten zu haben wären — Flucht in die „Komödie" führt zu nichts. Was lachlustiger Zeitgeist an Komödie hervorbringt, ist des Namens unwürdig. Es macht die Erscheinung nicht durchsichtig, es fehlt ihm die göttliche Anmut, die über den Tiefen dahintanzt. Komödie kann nur schaffen, wer in den Abgrund geblickt hat. Komödie folgt der Tragödie, doch geht ihr nicht voraus. Nur wem tragisches Schauen sicherer Besitz ward, hat die Weihen der Komödie, die ein wissendes Lachen, ein hellsichtiges Spiel mit dem Scheine ist. Das Recht auf sie muß erworben werden in der Erschütterung der Tragödie. *Darum kann sich die Schaubühne nur erneuern aus ihrem innersten Sinn, dem sich das Drama der Kunst als ein Gleichnis des tragischen Weltdramas offenbart, wie es durch schicksalbestimmtes Blut seelenvoll in Erscheinung tritt.* Aus solcher Einkehr allein kann das Theater auch Schöpferwort, Rhythmus, Maß und Vers, die Elemente *hoher Form* gewinnen, die im Wandel des Heute und Morgen ihre Gültigkeit behauptet, eben weil sie die Lebenseinheit der ewigen Antriebe ebenbürtig zum Ausdruck bringt.

Wir leben in einer Weltwende. Weißglühende Feuer fallen vom Himmel. Die Erde öffnet den tiefen Schoß. Göttlichem Samen entgegen drängt sich ein wiedererwachendes Blut. Zeugung geschieht, und der da geboren wird — Christus-Dionysos! — hebt sein tragisches Siegeszeichen empor über uns: die Rose am Kreuz. Christ, der den Kelch des Opferbluts seinen Gläubigen gibt, damit sie aus gottbestimmter Art sich bluthaft vollenden — Heliand, der Held, wird den Geist der Tragödie wecken im Leib unseres Volks, das aus tragischen Mythen von Weltbrand und Göttertod, das Siegfriedschwert in der Faust, durch einen Untergang ohnegleichen zum Aufgang schreitet. — — Wir glauben an deutsches Schicksal und seine Begnadung: *Wir glauben an die Neugeburt der Tragödie aus dem Geiste des Christentums und dem tragischen Quell unsers Bluts.*

Grünwald, den 12. September 1932.

Erich von Hartz.

Die Fortentwicklung der altindisch-arischen Weltanschauung und Religiosität bei Wagner.

Von Kurt Engelbrecht.

Für große und originale Geister genügt es schon, daß ihnen etwas auf dem Präsentierbrett der Tradition angeboten wird, um sie von vorn herein mit einem tiefen Mißtrauen dagegen zu erfüllen und sie gewissermaßen in Abwehrstellung treten zu lassen. Freilich, nicht um gedankenlose Vernichtung der Tradition, nicht um törichten, brutalen Haß gegen alles Traditionelle schlechthin handelt es sich da, sondern ganz einfach um ein Auflehnen gegen eine als entwürdigend empfundene geistige Knechtschaft.

So erklärt sich die ablehnende Stellung, die in der Tat fast alle unsere Großen auf dem weiten Gebiet der Kunst und der Wissenschaft in jüngeren Jahren dem Christentum gegenüber einnahmen. Es bot sich ihnen zunächst ja stäts in der Gestalt des traditionellen Kirchenchristentums dar, ohne ihnen gleich die ganze Fülle seines uns eng stamm- und artverwandten Welt- und Lebenssinnes zu offenbaren.

So mußte es auch Richard Wagner, dem bis in die Jung-Mannesjahre hinein schlicht Christgläubigen, ergehen. Wie alle Großen im Reiche des Geistes wurde er mit dem Augenblick, da er sich bewußt ward, Eigenes, bisher nicht Erhörtes geben zu können, ein Suchender, und zwar ein das Ewig-Gültige, das Welttrost-Spendende, das Allwaltende, mit einem Worte ein Gott Suchender, wie es deren je und je nur wenige gegeben hat. Wer daran irgend zweifeln mag, der rufe sich ins Gedächtnis zurück, daß durch seine sämtlichen Werke, von den „Feen" bis zum „Parsifal", sich das Erlösungsmotiv — und zwar handelt es sich stäts um Erlösung von Sünde und Weltverstrickung — wie ein goldner Faden hindurchzieht.

Wir hören von ihm selber, daß er in den Leipziger Studienjahren mit der Hegel'schen spiritualistischen, zwar geistesklaren, aber auch gemütskalten Philosophie in Berührung gekommen sei. Wir wissen nicht, wieweit sie ihn zu packen und zu beeinflussen vermochte, da sein abweisendes Urteil darüber aus einer Zeit stammt, die ihn bereits mit Schopenhauer, dem erbitterten Gegner Hegels, näher hatte bekannt werden lassen. Wir können nur mit Sicherheit voraussetzen, daß sie dem Fragenden keine befriedigende Antwort gab; denn dazu war sie dem gemütswarm und gefühlstief Empfindenden gegenüber nicht befähigt. Wir wissen überhaupt von keinem einzigen Künstler, dem Hegels Philosophie tiefe, innere Anregung zu geben vermocht hätte, so groß ihr Einfluß auf die Entwicklung gewisser geisteswissenschaftlicher Disziplinen — so der Geschichte — auch veranschlagt werden mag.

Die Arbeits- und Sorgenjahre in Magdeburg, Riga, Paris und Dresden — rechte Wanderjahre — zeigen den jungen Meister wesentlich dem Prak-

tischen zugewandt. Aber es gehörte zu Wagners Sonderart, die er wiederum mit manchen Großen teilt, daß er auch das äußere Erleben stäts in nahe Beziehung zum Innern, zum seelischen und geistigen Daseinsbestande bringen mußte. Diese Jahre, die in seinen brieflichen Aeußerungen nur hier und da, in seinen späteren biographischen Schilderungen nur spärlich etwas von seinem Suchen nach Gott und nach dem Verständnis des Weltsinnes erkennen lassen, schaffen dennoch den fruchtbaren, triebkräftigen Boden, auf dem sich in der zweiten Lebenshälfte — nach 1849 — alsbald die von verwandteren Geistern ausgestreute Gedankensaat überraschend schnell und kräftig entwickeln konnte.

Es waren die Jahre, die in fortschreitender Steigerung den Künstler zum Bewußtsein der eigenen Sonderart, zur Erkenntnis des völlig Neuartigen gelangen ließen, dem er als Schaffender dienen und zum Siege verhelfen mußte. Dresden — Wagner, der Neuerer, der Reformer, der Schreck aller Reaktionäre, darum sehr bald als Revolutionär gebrandmarkt, geächtet, verfolgt!

Wir haben damit den einen Grund für seine sonst so schwer verständliche begeisterte Aufnahme der Feuerbach'schen, vollends gemütsleeren, materialistischen Philosophie festgestellt. Feuerbach war Antireaktionär. Das war es, was Wagner vor allem zu ihm hinzog. Daß sich Feuerbachs Gegnerschaft nicht nur auf das traditionelle Kirchenchristentum, sondern auch auf jede Form der Religiosität und besonders der christlichen Lehre bezog, blieb dem geächteten Hofkapellmeister zunächst verborgen. Es genügte ihm, in Feuerbach einen Feind der Tradition zu wissen, um sogleich von der sanguinischen Hoffnung erfüllt zu werden, daß sich ihm in dem Philosophen ein Helfer zur Durchsetzung seiner künstlerischen Reformen und Neuerungen zur Seite stellen werde. Wagners Ablehnung des traditionellen Christentums, wie sie in seinen Schriften aus den ersten Jahren nach 1849 teilweise recht kraß zu Tage tritt, hat mit dem antichristlichen, ja antireligiösen Philosophieren Feuerbachs kaum etwas gemein. Wagner ist nie überzeugter Materialist, nie Feind des Uebersinnlichen und der zu Gott hin gerichteten Seelenstimmung gewesen. Er konnte es nicht sein, weil er zu sehr ein Suchender war.

Was ihn jedoch weiter zu Feuerbach hinzog, war dessen ständige Berufung auf die Natur. Aber Feuerbachs Naturalismus ist materialistisch bestimmt, während Wagners Naturalismus keinen Augenblick sein Bestreben verleugnet, idealistisch vergeistigt und in die höhere Sphäre des Symbolischen erhoben zu werden. Der Naturalismus eines echten Künstlers, der mehr als Photograph sein will, kann einfach niemals materialistisch begründet sein. Auch hier: Welch ein grundlegender Unterschied! Kein Wunder, daß es schon nach ein paar Jahren Wagner bewußt werden mußte, wie doch fast garnichts ihn innerlich mit dem Philosophen verband.

So ist denn seine begeisterte Hinwendung zu Schopenhauer durchaus nicht als ein Verfallen von einem Extrem in das andere, sondern lediglich als ein in den rationalen Erkenntnis- und Bewußtseinsgrenzen sich vollziehender Klärungsprozeß aufzufassen. Wer je einmal „Tannhäuser" und „Lohengrin" nicht nur mit dem motivspürenden Verstande, sondern mit der die Weltverbundenheit dieser Musik fühlenden Seele erlebt hat, wird erkannt haben, wie die Philosophie des Mitleidens praktisch als Gabe und Anlage dem schaffenden Künstler schon lange zu eigen war, ehe er ihren Verkünder kennen lernte.

Ganz ähnlich verhält es sich mit Wagners Hinneigung zur altindischen Weisheitslehre, auf die er zuerst und nachdrücklichst durch Schopenhauers Schriften aufmerksam gemacht wurde. Auch hier kamen Gabe und Anlage dem Neuen weitest entgegen. Die Ueberraschung wird um so größer, je genauer er in dem Neuen, bisher Ungekannten ein Altbekanntes, Wohlvertrautes begrüßen zu können meinte. Es ist aber auch hier, genau wie bei dem Bekanntwerden des Künstlers mit Feuerbach und Schopenhauer gleich von vornherein das notwendig erfolgende Fortentwickeln und Loslösen in seiner geistigen und seelischen Anlage prästabiliert. Er konnte einfach weder bei Feuerbach, noch bei Schopenhauer, noch bei der Weisheit der Upanishaden stehen bleiben.

Was aber war es, das den Sanguiniker gleich anfangs übermächtig in den Bannkreis der altindisch-arischen Weisheitslehre der Veden und Upanishaden zog?

Einen Fingerzeig gibt uns sein Brief an Mathilde Wesendonck vom 30. April 1855 aus London: „Was soll ich tun, Sie arme Kranke aufzuheitern? . . . Otto soll Ihnen schnell „Indische Sagen, bearbeitet von Adolf Holtzmann, Stuttgart" besorgen. Ich hab' sie mit nach London genommen: ihre Lektüre ist meine einzige Wonne hier gewesen. Alle sind schön: aber — Sawitri ist göttlich, und wollen Sie meine Religion kennen lernen, so lesen Sie Usinar. Wie beschämt steht unsere ganze Bildung da vor diesen reinsten Offenbarungen edelster Menschlichkeit im alten Orient!"

Die Gegenüberstellung unserer abendländischen „Bildung" und der Weisheit des alten Orient besagt genug. Es ist wieder das Auflehnen gegen das Altüberkommene und gedankenlos Hingenommene, gegen die geistige Tradition. Wagner wittert auch hier wieder eine Möglichkeit geistiger Freiheit. In der Tat bedeutet ja auch die Lehre der Veden und Upanishaden eine einzige große geistige Reform, ja eine Revolution gegenüber dem vulgären Materialismus der Vorzeit — ähnlich wie die Ideenlehre Platons nichts anderes ist als eine geistige Revolution gegen den Hylozoismus seiner Vorgänger. Innerhalb des Zivilisationswustes, der ihn zum Ueberdruß umgab, in scharfem Widerspruch zur Industrialisierung des Edelsten, der Kunst — vgl. „Die Kunst und die Revolution" —, die er überall ekelerregend wahr-

nahm, wehte ihm hier der Odem reiner Geistigkeit wie Morgenluft entgegen. Hier schien ihm die Möglichkeit gegeben, nicht nur ein neues Staats- und Gesellschafts- sondern auch ein neues Kunst-Ideal zu gewinnen. Die Reinheit, Frische und Stärke der geistigen Luft, die er hier verspürt, ziehen ihn, den Kultur- und Zivilisationsmüden, den Traditionsüberdrüssigen in den Bann altindisch-arischen Weistums. Das ist es aber nicht allein. Chamberlain folgt nur Wagners Gedankenpfaden, wenn er in seinem schönen kleinen Werk über arische Weltanschauung einen Humanismus durch diese Weisheitslehre fordert und voraussetzt. Wenn Wagner von „reinsten Offenbarungen edelster Menschlichkeit" spricht, so meint er damit nichts anderes als die enge Fühlungnahme dieser Weltweisheitslehre mit der Natur, das Inbeziehungsetzen des Menschenlebens zu dem Leben und Weben im All. Wie völlig Wagner das Wesen „edelster Menschlichkeit" in der nahen Naturverbundenheit ausgedrückt fand, dafür lassen sich tausend und mehr Stellen aus seinen Briefen, Schriften, Dichtungen anführen. Vom „Holländer" bis zum „Parsifal" ist die Natur nicht nur Mitrednerin, sondern Wortführerin, nicht nur Stimmunggebende, sondern Schicksalbestimmende. Wie mußte ihn, den großen Tierfreund von Anbeginn, das Wort der altindischen Lehre „tat twam asi, das bist du", berühren! Nichts Geschaffenes gibt es, das nicht Bild unseres Selbst wäre, in dem wir uns selber nicht wiederzufinden vermöchten!

Die durch orientalische Lebensweisheit nach Goethes Hafis im „Westöstlichen Diwan" wie in des Altmeisters „Der Gott und die Bajadere" verkündete All-Menschenliebe, die dem Kastengeist des Brahmanismus, des Pharisäismus und der Gesellschaftsordnung im Deutschland vor 1848 ins Gesicht schlägt, war dem Verehrer Goethes und Platons längst vertraut geworden. Durch Schopenhauers Philosophie trat sie ihm greifbar gegenwärtig als Ewig-Lebendiges, ja als Pflicht und Aufgabe entgegen. Hingebende Liebe zum Göttlichen schafft Vergebung der Sünden und erhebt zu Gott. Wer viel liebt, d. h. stark und selbstlos liebt, sich ohne jeden Gedanken an eigenen Vorteil und Nutzen hingibt, dem kann viel vergeben werden; und: „Alle menschlichen Gebrechen sühnet reine Menschlichkeit".

Das aber war es, was Wagner in „Sawitri" dichterisch-symbolisch ausgesprochen fand. Wir wundern uns nicht, daß sich ihm der frühere „Jesus von Nazareth"-Stoff nunmehr in den „Sawitri"-Stoff seines dramatischen Entwurfes „Die Sieger", d. h. die durch Entsagung Siegenden, wandelte. Die freiwillige Entsagung, der Verzicht auf sinnlichen Genuß, auf irdische Liebe, letzlich die Verneinung des Willens zum körperlichen Dasein, das sind nach Schopenhauer die stärksten aktiven Willensäußerungen, deren der Mensch fähig ist. Zu ihnen muß er sich erheben können, wenn er Anspruch darauf haben will, ein wirklicher Mensch zu sein.

Alles Sichtbare, sinnlich Erfaßbare ist nur ein Wahn. Der Schleier der Maja verhüllt die echte, wahre Wirklichkeit, die hinter dem sinnlich

Wahrnehmbaren lebendig ist. Frei von diesem Wahn zu werden, Frieden vor seinem betörenden Zauber zu finden, ist nur dem mit letztem Willensaufwand den Willen zu diesem Schein- und Körperleben Besiegenden vergönnt.

Dieser auf das Aeußerste zugespitzte, folgerichtigst durchdachte und praktisch imponierend durchgeführte reine Idealismus der altindischen Weisheitslehre war es vor allem, der den Denker Wagner, den unaufhörlich und unermüdlich mit den Widerwärtigkeiten der Umwelt Kämpfenden anzog. Hier war ein Tor der Hoffnung aus der Trostlosigkeit der Gegenwart aufgetan. Hier konnte die Friedenssehnsucht des ewig Friedlosen und Kampfbedrängten einmal auf Erfüllung rechnen.

Den Künstler, den Musiker jedoch dünkte die im Buddhismus sorgfältigst ausgebildete Seelenwanderungslehre besonders fruchtbar. Kunst ist im Verständnis Wagners nichts anderes als Deutung des Lebens. Musik aber ist nach seiner und Schopenhauers Auffassung vor allen andern Künsten befähigt, seelisches Leben, geistige Vorgänge und Zustände zu deuten. Das Motiv ist bei Wagner keine technische Erfindung, auch kein rein musikalisch-artistischer Einfall. Gerade dies unterscheidet ja doch das Motiv vom Thema alter Observanz. Welche Entwicklungsmöglichkeiten mußten sich dem Motiv darbieten, wenn es nun vor die Aufgabe gestellt war, eine Reihe verschiedener voraufgegangener seelischer Daseinszustände ein und desselben Menschenwesens zu deuten! So äußert der Künstler über seine langjährige Beschäftigung mit dem altindischen Sagenstoff: „Außer der tiefsinnigen Schönheit des Stoffes bestimmte mich zu seiner Wahl alsbald ein eigentümliches Verhältnis desselben zu dem in mir seitdem ausgebildeten musikalischen Verfahren. Vor dem Geiste des Buddha liegt nämlich das vergangene Leben in früheren Geburten jedes ihm begegnenden Wesens offen, wie die Gegenwart selbst, da. Die einfache Geschichte erhielt nun ihre Bedeutung dadurch, daß dieses vergangene Leben der leidenden Hauptfiguren als unmittelbare Gegenwart in die neue Lebensphase hineinspielte. Wie nur der stäts gegenwärtig miterklingenden musikalischen Reminiszenz dieses Doppelleben vollkommen dem Gefühle vorzuführen möglich werden durfte, erkannte ich sogleich, und dies bestimmte mich, die Aufgabe der Ausführung dieser Dichtung mit besonderer Liebe mir vorzubehalten."

Immer wieder nahm die indische Legende von dem entsagenden Buddhaschüler und seiner freudig mitentsagenden Geliebten (Ananda und Prakriti) den Meister gefangen. Daß dieser Stoff trotzdem nicht zur Ausführung kam, das jedoch hängt mit der in seinem Geiste sich vollziehenden Fortentwicklung des altindischen Weisheitsgutes zusammen.

Wie stark aber auch den Menschen Wagner diese Weisheitslehre bis an das Lebensende zu packen vermochte, dafür bietet die Tatsache einen interessanten Beleg dar, daß er sogar eine Vorschrift aus der Yoga-Praxis in seinen Lebens-Alltag übernahm: die zeitweilige Enthaltung von Fleisch-

kost — freilich ohne daß er je ein fanatischer Vegetarier geworden wäre. Aber auch hier setzt er das Materielle in nahe Beziehung zum Geistigen (vgl. „Religion und Kunst"). Die Pflanzenkost vermag nicht — wie die ins Materialistische gewandte Yoga-Philosophie behauptet — das Körperliche und Geistige automatisch umzuwandeln. Sie ist jedoch die dem Menschen naturgemäßere Ernährungsart und ist darum imstande, ihn mehr zu befriedigen als die Fleischkost, sein Glücksgefühl zu erhöhen und so dann allerdings mittelbar seine Stimmung und Schaffensfreude zu beeinflussen. Das Seelische, der Wille insonderheit, behält doch stäts den Vorrang und wer in unserm rauheren Klima Fleischkost als notwendig zur Erhaltung eines starken Lebensgefühls für sich erkannt hat, soll sich ihrer nach Wagners Rat nicht gewaltsam entschlagen. Wieder klingt das Motiv der Natur und der Verkündigung ihres mächtigen eigenen Willens an, dem wir einfach nur zu gehorchen haben.

Hier aber ist uns bereits ein Fingerzeig gegeben, warum Wagner auch bei der lauteren, köstlich schlackenreinen altindisch-arischen Weisheitslehre der Upanishaden und Veden nicht stehen bleiben, warum er den Sawitri-Stoff der indischen Legende trotz seiner Schönheit und Erhabenheit nicht zur Ausführung bringen konnte.

Die Yoga-Praxis, auch in ihren biologisch gewiß nicht unvernünftigen vegetaristischen Forderungen, läuft zuletzt auf eine Vergewaltigung der Natur hinaus, besonders wenn sie unbesehen und uneingeschränkt vom warmen, zehnfältig fruchtbaren Orient in den kühlen, dürftigen, kampffordernden Occident übertragen wird. Das hat ja die Anthroposophie zu ihrem Schaden nie begriffen. Wagner jedoch, der schon früh „Kunst und Klima" wie auch Kunst und Rasse („Das Judentum in der Musik") in nahen, inneren Beziehungen zu einander, ja in Abhängigkeit des einen von dem andern erkannt hatte, mußte das schon bald als entscheidenden Hinderungsgrund für ein siegreiches Durchdringen der altindischen Religion und Philosophie im Abendland erfassen.

Kampfloses Entsagen, widerstandsloses Aufgeben des Willens zum körperlichen Dasein kann für den Abendländer nicht das Letzte, das Höchste sein. Ihm ist einfach garnicht die Möglichkeit gegeben, pflanzenartig zu vegetieren und sich ganz seinen Betrachtungen hinzugeben. Er ist genötigt zu kämpfen und zu — siegen. Charakteristisch genug ist es, daß der Meister seinen dramatischen Entwurf zu jenem indischen Sagenstoff nicht „Die Entsagenden", wie man nach seiner eigenen kurzen Inhaltsangabe erwarten sollte, sondern „Die Sieger" überschreibt.

Mit dieser Titelwahl kündet sich bereits 1858 der Schritt an, der ihn auch über den absoluten, uneingeschränkten, konsequenten Pessimismus Schopenhauers hinausführen mußte. Zum Bilde Schopenhauers, den wir uns stäts als den früh durch den Tod des Vaters und das Zerwürfnis mit

seiner allzu „genialen" Mutter Verbitterten, als den freund- und freudlosen Einsiedler in der Wüste der Großstadt Frankfurt vorstellen, scheint uns dieser absolute Pessimismus viel besser zu passen als zu demjenigen des ewig kampfbereiten, viel umgetriebenen, gern reisenden, freund- und freudsuchenden, frauenverehrenden (man vergleiche nur einmal in diesem einen Punkte Schopenhauers und Wagners Aeußerungen) Meisters von Bayreuth.

Wotans brünstiger Ruf nach dem Ende, Tristan und Isoldens Sehnsucht nach dem Tode sind gewiß echt dem Herzen des jeweils auch einmal Kampfmüden und Friedesuchenden entquollen, aber sie konnten ihm nicht Sinn und Ziel des eigenen Wollens und Strebens, Ringens und Kämpfens bedeuten. Es sind gleichsam Stoßseufzer des von innern und äußern Feindmächten oft gar zu hart Bedrängten. Sinn und Ziel des Lebens und Schaffens mußte in anderer Richtung von ihm erkannt werden.

Der tiefe Widerspruch, den der absolute Pessimismus mit dem konsequenten Skeptizismus gemein hat, konnte dem hell-scharfen Auge Wagners nicht lange verborgen bleiben; nämlich der Widerspruch, daß beide vor ihrer eigenen Absolut-Gültigkeit halt machen, daß beide sich selber nicht verneinen und nicht in Zweifel ziehen. Ein konsequenter Pessimismus müßte auch die pessimistische Lebensanschauung pessimistisch, ein konsequenter Skeptizismus die skeptizistische Weltanschauung skeptisch betrachten. Gerade den geistigen Realitäten, den seelischen Wirklichkeiten gegenüber setzen sich beide ins Unrecht. Es können eben Welt- und Lebensanschauungen, die grundsätzlich negativ und passiv eingestellt sind, keine absolute Gültigkeit beanspruchen. So mußte der im tiefsten Wesen bejahende und aktive Künstler, der positiv Schaffende zu einer Ueberwindung des Schopenhauerschen absoluten Pessimismus wie auch des verneinenden altindischen Idealismus gelangen. Aus dem Entsagen mußte ein Siegen, aus dem Verneinen ein Bejahen werden. „Ring" und „Tristan" mußten von „Meistersingern" und „Parsifal" abgelöst werden, so sehr auch sie ein Allgemeingültiges für alle Zeiten hinzustellen vermocht hatten.

Aber es handelt sich uns hier weniger um die Lebensanschauung des Pessimismus, der ja allerdings auch in der Philosophie Indiens verankert ist, als vielmehr um den ethisch-religiösen Kern der altindisch-arischen Weltanschauung. Wagner fand ihn in der Idee der Erlösung, d. h. der Lösung des Menschen aus Weltangst, Gewissensnot und Wunschgefangenschaft. Und hier ist er in der Tat zu suchen.

Sogleich jedoch stellt sich dem von der Schönheit, Reinheit, Klarheit dieser Lehre Bestrickten in unsern abendländischen Empfindungskreisen ein großes Aber entgegen: Die altindisch-arische Erlösungslehre schaltet das Außermenschliche, das Göttliche völlig aus. Erlösung erscheint in ihr wesentlich nur als Selbsterlösung. Die emporstrebende, läuterungsuchende Menschenseele braucht keinen Gott, da ihr letztes Ziel ist, sich selber nicht nur zur

Gottähnlichkeit, oder Gottgleichheit, sondern zur Göttlichkeit zu erheben. Alles Irdische, Sichtbare, Wahrnehmbare ist darum nach dem bekannten Weisheitsspruch „Nichts". Die jedem Erdenwunsch entzogene geistige Welt ist die Gottheit des indischen Weisen. Sein Daseinsziel ist, restlos darin aufzugehen und so den Zustand der völligen Wunschlosigkeit, das Nirwana, als den Zustand vollkommsten Glückes zu gewinnen. Da eine so in der Tat Gott-lose Religion ein Widerspruch in sich selbst ist, hat man mit Recht gesagt, daß man eigentlich nicht von einer Religion, sondern nur von einer Philosophie Altindiens sprechen könne.

Hier aber mußte der Wunsch des Gottsuchers Wagner lebendig werden, diese seltsam erkenntnisreiche Philosophie zur Religion fortzubilden. Ich wies bereits darauf hin, welch eine hochbedeutende Rolle das Erlösungsmotiv in sämtlichen Musikdramen des Meisters von den „Feen" bis zum „Parsifal" spielt. Nie aber ist Erlösung für ihn identisch mit Selbsterlösung. Stäts findet Erlösung von außen her, durch einen andern, sich Opfernden statt, wenn dieser freilich auch nur ein selbstlos und rein Liebender, nicht ein Gott selber ist. In den „Siegern" wäre Erlösung zum ersten Mal als Selbsterlösung, Selbstvergottung bei Wagner in Erscheinung getreten. Wir begreifen, daß er diesen Entwurf nicht zur Ausführung bringen konnte, daß seine Erlösungsverkündigung vielmehr eine ganz andere, neue Richtung, die Richtung zum Außermenschlichen, Göttlichen, einschlagen mußte.

Und hier sehe ich den bedeutendsten Schritt, den Wagner in der Fortentwicklung der altindisch-arischen Weisheitslehre getan hat. Er führte mit Notwendigkeit zum Christlichen. Aber er war trotzdem kein Rückschritt, wie Nietzsche, der den umgekehrten Weg über Schopenhauer hinab ging, klagend und anklagend behauptete, sondern ganz zweifellos ein Fortschritt, der dem abendländischen Denken gemäß, und darum zukunftsverheißend erscheinen mußte.

Nicht ein neues Dogma der kampflosen, bequemen, durch eine kirchliche Institution gesicherten Sündenvergebung wird aufgestellt, sondern ganz einfach die Forderung Jesu: „Ihr sollt vollkommen sein, wie euer Vater im Himmel vollkommen ist" wird in den Bereich des Menschen Möglichen gerückt. Der Vornehmheit altarischer, im Buddhismus bereits verschleierter und zu völligem Verzicht auf Kampf entarteter Denkweise wird ein Tor geöffnet. Echte Seelenvornehmheit, wie sie uns unvergänglich aus dem Heldengedicht „Bhagavadgita" entgegenstrahlt, mag vom Eigenruhm, vom Pochen auf die eigene Heldenkraft ebensowenig wissen wie von dem ewigen Fragen nach dem Erfolg und dem Nutzen bei jeglichem Unternehmen. Auf menschliche Hilfen im Kampf wider das Böse und für das Gute sich zu verlassen, ist erniedrigend und schmachvoll. Nach göttlichen Hilfen in diesem Kampf auszuschauen kann jedoch dem Edelcharakter des Helden nimmermehr Abbruch tun.

Ganz folgerichtig erstarkt in dem Meister das Grundgefühl aller echten Religiosität, nämlich das Gefühl der Abhängigkeit von einem Höchstzuverehrenden, Höchstzuliebenden und Hochzuvertrauenden, von Gott. Fast zwei Jahrzehnte hindurch war in den Schöpfungen des allzeit Schöpfernahen kein Gebet erklungen. Jetzt aber ertönt es machtvoll neu im „Parsifal", der uns innerhalb der Riesenfülle profaner Kunstschöpfungen wie ein einziges großes Gebet zu dem ewig Erlösungsmächtigen erscheinen will. Der Weg Wagners von „Tannhäuser" und „Lohengrin" über „Ring" und „Tristan" zum „Parsifal" ist demjenigen Goethes vom „Werther" und „Götz" über „Tasso" und „Iphigenie" zum zweiten „Faust" vergleichbar. Es mochte bei ihm wohl einmal heißen: „Le dieu est mort", aber nur, damit desto reiner und reifer alsdann die Verkündigung erschalle: „Vive le dieu!"

Das altindische Denken und Trachten ist ganz auf Gewinnung von *Erkenntnis* eingestellt. Wagner, der Abendländer, der eifrige Verehrer Goethes, will mehr als Erkenntnis: Er will Gewißheit, seelisch erfahrbare, geistig anschauend erfaßbare Gewißheit. So braucht er den Gral, das sichtbare Symbol der durch die Gottheit selbst vollzogenen, uns spürbaren Erlösung. Nicht Erkenntnissuchen, auch wenn es jahrzehntelang als einzige geistige Lebensbetätigung geübt wird, wie in den Weisheitsschulen Altindiens, führt zum Wissen, sondern allein das Mitleid als lauterste Aeußerung der von allen Schlacken der Selbstsucht befreiten Liebe.

Damit zugleich aber ist auch dem tatfreudigen, an Quietismus und Kontemplation kein volles Genüge findenden abendländischen Menschen eine Pforte aus der Trost- und Hoffnungslosigkeit der Gegenwart in eine wahrhaft strahlende Glaubens- und Hoffnungsfülle ahnungsreicher Zukunft erschlossen. Und hier vollzog Wagner den zweiten großen Schritt über das altindisch-arische Denken hinaus.

Wer die Schriften des Meisters aus den letzten Lebensjahren aufmerksam gelesen hat, weiß, daß er nie einem seichten, leichtfertigen Optimismus gehuldigt hat, so viel er auch vom Schopenhauerschen und altindischen Pessimismus aufzugeben sich gezwungen sah. Wir *wollen* hoffen, das ist der Grundton der auf die Kulturmission seines Lebenswerkes ausschließlich sich beziehenden kleinen Schrift vom Jahre 1879: „Wollen wir hoffen?", die uns wie eine Ouvertüre zu dem geschlossenen Ganzen seiner letzten Schriften anmutet. Wer jedoch an dem altindischen, auf alles Erlebbare bezüglichen „Es ist nichts" festhält, wer mit Schopenhauer diese uns umgebende Welt für die schlechteste der vorstellbaren Welten erklärt, wer nirgend ein Fortschreiten zu gewahren und darum auch nicht an einen Fortschritt zu glauben vermag, woher soll der noch Kraft und Mut zur Hoffnung im Kampf für ein großes Ziel, eine gigantische Lebensaufgabe nehmen?

Die Unverzagtheit, die Ausdauer, die Zähigkeit, mit der Wagner fast 5 Jahrzehnte hindurch sein Ziel verfolgte, die wohl einmal ruhebedürftige,

nie aber erschlaffende Kraft, mit welcher er um die Erfüllung seiner Lebensaufgabe tausend feindlichen Gewalten zum trotz bis an das Lebensende zu ringen vermochte, beweisen deutlich genug, daß die Grundrichtung seiner Lebensauffassung nie der absolute Pessimismus gewesen ist. Es konnte garnicht anders sein, er mußte auch in seinem Denken und in seiner schriftstellerischen weltanschaulichen Verkündigung dem Optimismus so weit Raum geben, als er ganz einfach ein Bedürfnis im Kampf um sein Werk war.

Sein Urteil über die Gegenwart und ihre geistig-kulturellen Zustände hat sich dabei in den letzten Lebensjahren gegenüber den ersten Exilsjahren durchaus nicht geändert. Es ist denkbar pessimistisch geblieben. Aber welch eine Fortentwicklung wird uns offenbar, wenn wir den Komplex der Schriften von 1849/51 mit demjenigen der Arbeiten von 1878/82 vergleichen. Zwar stellen diese noch genau die gleichen Merkmale einer allgemeinen geistig-kulturellen, sittlichen und religiösen Degeneration fest. Verzweiflung möchte uns packen, wenn wir so mit den Augen Wagners das Antlitz der Gegenwart schauen. Aber — jetzt läßt er nicht nur die Möglichkeit einer Regeneration, einer Wiedergeburt, offen, er fordert sie sogar. Sie *muß* möglich sein, wenn der rechte Weg zu ihr hin eingeschlagen wird. Und diesen Weg schildert er nun: Er führt über die Religion! Wiedergeburt, Erneuerung aus der Religion — jedoch nicht aus der religiösen Erkenntnis, wie sie die altindische Weisheitslehre der Veden und Upanishaden darzubieten vermag, sondern aus dem religiösen Erleben, zu dem das Christentum anleiten will, aus dem christlichen Tatwillen, der christlichen Praxis heraus!

Man hat — so auch Chamberlain, Koch, Dinger u. a. — von einer Regenerations-„*Lehre*" Wagners gesprochen. Diese Bezeichnung für die große humanistische Anregung, die der Denker und Künstler in den letzten Lebensjahren gleichsam als sein Testament an die Kulturmenschheit seiner Gegenwart weitergab, kann irreführen. Es handelt sich weder um eine Theorie, noch um ein System, noch überhaupt um etwas Lehrhaftes, sondern um etwas künstlerisch Angeschautes und darum praktisch Mögliches und Gefordertes. Wie geradezu visionär Wagner die Tatsache der Degeneration seiner Zeit und die daraus sich ergebende Forderung der Regeneration anschaute, beweist noch einmal sein wundervoller Brief an Heinrich von Stein (31. Januar 1883). Und seine Hauptregenerationsschrift „Religion und Kunst" mündet — wie alle seine „theoretischen" Schriften — vom Gedanklichen ausgehend alsbald in das Praktische. Nein, nicht eine Lehre gibt der Meister, der niemals schulmeistern mochte, vielmehr stellt er seiner kulturell abgesunkenen Mitmenschheit eine Warnungstafel und einen Wegweiser auf.

Ideell aber bedeutet der Regenerationsgedanke in Wagners Weltanschauung ein letztes und entschiedenes Hinaus- und Emporentwickeln über die Resignation des altindisch-Schopenhauerschen Pessimismus zu einem

frohen Glauben an die kulturelle Mission des Christentums in der Zukunft. Und wiederum höchst charakteristisch: Kennt der revolutionär entflammte, reformerisch begeisterte Schriftsteller von 1849/52 das Christentum nur als kirchliche „Lehre", als Dogma und Glaubensbindung, so schaut es der Meister von 1880/81 nur noch als etwas von der Gottheit selbst Offenbartes, das zutiefst erlebt und erfahren werden muß, damit es kulturell wirksam werde und sowohl die Sittlichkeit als auch die Kunst entscheidend beeinflusse. Man kann sagen: Geläuterte Erkenntnis dessen, was Gott mit der Kulturmenschheit, mit dem Menschen als Seelen- und Geistwesen wollte, als er durch Jesus das Christentum in die Erdenwelt kommen ließ, das ist die erste und hauptsächlichste Richtungsweisung, die Wagner für eine künftige Regeneration der Kulturmenschheit gibt.

Die Erkenntnis der tatsächlichen Degeneration muß zu der anderen, höheren anschauenden Erkenntnis führen, wie aus der Degeneration eine Wiedergeburt des Hohen, Ewigen, Göttlichen in uns werden könne. Das bei dem Menschen der Gegenwart auf das äußerste gesteigerte Erlösungs-Bedürfnis muß ihm das unerschütterliche Wissen einer Erlösungsnotwendigkeit und einer Erlösungsmöglichkeit schaffen. „Was als einfachstes und rührendstes religiöses Symbol uns zu gemeinsamer Betätigung unseres Glaubens vereinigt, was uns aus den tragischen Belehrungen großer Geister immer neu lebendig zu mitleidsvoller Erhebung anleitet, ist die in mannigfachsten Formen uns einnehmende Erkenntnis der Erlösungs-Bedürftigkeit. Dieser Erlösung selbst glauben wir in der geweihten Stunde, wenn alle Erscheinungsformen der Welt uns wie im ahnungsvollen Traum zerfließen, vorempfindend bereits teilhaftig zu werden" heißt es in „Religion und Kunst"; und abschließend: „Ueber alle Denkbarkeit des Begriffes hinaus offenbart uns aber der tondichterische Seher das Unaussprechbare: wir ahnen, ja wir fühlen und sehen es, daß auch diese unentrinnbar drückende Welt des Willens nur ein Zustand ist, vergehend vor dem Einen: „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt!"

So hoch wie das Wissen durch Mitleiden, d. h. durch letzte, lauterste, schlackenfrei selbstlose Liebe, über dem Wissen durch theoretisch geschulte Erkenntnis steht, so hoch erhebt sich damit Wagners religiöses Denken und Empfinden über dasjenige der altindischen Weisheitslehre. Die beiden praktischen Einzelanweisungen, wie Regeneration möglich sei: Läuterung des Blutes, Reinigung der Rasse einerseits (näher ausgeführt in den beiden Zusatzschriften zu „Religion und Kunst"), naturgemäße Ernährung andererseits, fallen gegenüber der in den angeführten Worten ausgesprochenen grundsätzlich seelischen Wegweisung zur Regeneration kaum ins Gewicht. Bedeutungsvoll jedoch ist der Hinweis auf „Parsifal" als der tondichterischen Vision des Unaussprechbaren: Im Kampf gegen das Böse errungene sittliche Reinheit und sodann Erkenntnis durch Mitleid — das ist es, was auch dem

modernen Menschen schließlich einzig und allein die Fähigkeit verschafft, erlöst und damit wiedergeboren zu werden. Wahrlich, die köstlichste Ausdeutung des Jesuswortes an Nikodemus: „Es sei denn, daß jemand von neuem geboren werde, so kann er das Reich Gottes nicht sehen."

Das Schöne und das Zweckmäßige.[1]

Eduard von Hartmann bezeichnete es als eine Ironie des Schicksals, daß gerade die Seite der Aesthetik Kants, auf die dieser große Denker selbst am meisten Gewicht legte: seine Zweckmäßigkeitslehre, keine Anhänger und Nachfolger gefunden habe, während doch andererseits die Universalität der von Kant aufgestellten Gesichtspunkte zur Folge gehabt habe, daß eigentlich alle prinzipiellen Richtungen der modernen Aesthetik bei ihm vorgebildet seien.

Wenn es nun aber auch bisher — dem Himmel sei Dank — noch niemand unternommen hat, zu allem übrigen auch noch eine systematische Zweckästhetik zu schreiben, so ist doch seit Kant und auf Grund der Autorität Kants die Ueberzeugung von der Identität des Schönen und des Zweckmäßigen recht populär geworden; ja wie leicht und gefährlich die falsche Theorie auch auf die Praxis abfärben kann, das beweisen oft genug technische, im bloßen Zweckgedanken ausgeführte Konstruktionen unserer glorreichen Kulturperiode, z. B. manche roh in die Natur hineingesetzten eisernen Brückenbauten, die, ob sie zwar oft der wahre Totschlag der Schönheit sind, dennoch den Nachweis ihrer ästhetischen Berechtigung durch Berufung auf die Zwecktheorie zu führen suchen.

Betrachten wir zunächst die subjektiven Bedingungen, das geistige und seelische Verhalten des Subjektes dem Objekt gegenüber, so finden wir, daß sich die Vorstellungen „schön" und „zweckmäßig" in dieser Hinsicht keineswegs decken.

Der psychologische Sachverhalt, der hier ins Auge zu fassen ist, ist folgender. Der praktische und egoistische Zweckwille wie auch das reine Zweckdenken sind — gleich dem Denken der Kausalität, dem Verfolgen von Ursache und Wirkung — in ihrer immer nur relativischen Tendenz der geistige Gegenpol des ästhetischen Bewußtseinsaktes. Denn während die ästhetische Betrachtung — alle praktischen und egoistischen Nutzenabsichten fallen lassend — auf das absolute Wesen, auf das in Sinnen

[1] Vergl. die Aufsätze des Verfassers in den Bayreuther Blättern: Die ästhetische Weltbetrachtung, Juliheft 1924. Die Entstehung der Vorstellung des Schönen, 1920, 1.—3. Stück.

und lebendigen Gefühl, den ursprünglichsten Bestimmungsgründen alles Seins, erfaßte reine Ansich der Dinge gerichtet ist, schließen gerade das bloße Zweckdenken und der bloße Zweckwille die Konzentration in dieser Richtung aus, indem sie das Objekt immer nur als Mittel zum Zweck betrachten, immer nur den bloßen Nutzen, die Verwendbarkeit des Dinges im praktischen und egoistischen Interesse ins Auge fassen, wobei das ästhetische Empfinden, daß das Objekt in allen seinen Relationen, seinen Zwecken, seinen Wirkungen doch auch im Recht und Sinne seines Eigenwesens da ist, ganz verloren geht. Ja, dem reinen Zweckmenschen, d. h. dem reinen Verstandes- und Ichmenschen ist das bloße Zweckdenken so tief eingewurzelt, ihm geht jene ästhetische Optik so sehr gegen den Strich, ist ihm so wildfremd, daß auch der Selbstzweck einer Sache solchem Zweckfanatiker oft nicht genügt und er sich z. B. Kunst und Wissenschaft nicht als Werte vorstellen kann, ohne einen außer ihnen liegenden praktischen, moralischen, patriotischen Zweck anzunehmen; ihm ist alles, was sich im weiten Gebiete der Natur als Zweck nicht denken und fassen läßt, gleichgültig, wertlos oder, wo es zum egoistischen Zwecke sich nicht fügt, verhaßt wie das schlafstörende „Gebrüll der Nachtigallen". Wenn auch das Zweckdenken eine Grundbedingung aller verstandesmäßigen Wesenserkenntnis ist, so bedeutet doch das Beharren bei dieser reinen Verstandesfunktion — ebenso wie das Beharren beim bloßen persönlichen Zweckinteresse — gegenüber der sinnlich und seelisch lebendig im Gefühl vertieften ästhetischen Betrachtung eine Beschränkung unseres Weltbewußtseins. Und eben die Enge und Beschränktheit dieser im bloßen Zweckdenken und egoistischen Zweckwillen begrenzten Weltanschauung rechtfertigt es ja, wenn Schopenhauer den Einfall Kants, den Zweckmäßigkeitsbegriff zum Schlüssel des Problems des Schönen zu machen, als „tief unter der Würde des Gegenstandes" bezeichnete.

Betrachten wir nun das Zweckmäßige von seiner objektiven Seite, d. h. als Eigenschaft der Dinge, so erscheint sein Begriff buntscheckig genug! Was ist nicht alles zweckmäßig? Zweckmäßig ist die Sonne, die uns erwärmt, das Licht, das uns den Weg erleuchtet, das erquickende, das All belebende Wasser. Zweckmäßig sind aber auch widrige Dinge: mörderische Kriegsmaschinen, Folterwerkzeuge; zweckmäßig ist auch die Oelung einer quietschenden Türangel; zweckmäßig sind Regenschirme, Patentkragenknöpfe, Hühneraugenringe usw. Manches Zweckmäßige erscheint allerdings auch schön als sympathischer Wert; manches könnte nur im Sinne widriger Lebenswahrheit oder im Lichte des Humors ästhetisch bedeutsam werden. Der Unterschied des ästhetischen Erfassens eines Zweckmäßigen vom reinen Zweckdenken und praktischen Zweckwollen besteht darin, daß der ästhetisch Sehende und Fühlende alles Zweckmäßige, wie den gesamten Wahrnehmungsstoff, nicht nur sinnlich anschaulich in der eindringlich erfaßten Erscheinung sieht, sondern auch vor allem, daß er die auch allem Zweckmäßigen innewohnenden Gefühlswerte

als reinen Ausdruck des Objektes ohne egoistische und unmittelbar praktische Nutzenabsicht betrachtet und auf sich wirken läßt. So empfinden wir ästhetisch im weichen Handgefühl der Zweckform einer Türklinke ihren Schönheitswert; so empfinden wir ästhetisch im kontemplativ beharrenden Gefühl die Behaglichkeit eines üppigen Polsterstuhles oder die schweigende Kraft der das Gebälk hochtragenden Säulenreihe, die eisenstarre Unermüdlichkeit der Maschinen und das Wunder ihrer Zweckverrichtung.

Aus der Tatsache, daß Zweckmäßiges schön sein kann, folgt nun aber nicht, daß das Schöne das Zweckmäßige ist. Damit ein Zweckmäßiges als ästhetischer Wert wirksam werden kann, ist noch eine allgemeine Bedingung zu erfüllen.

Die verschiedenen Geistes- und Seelenkräfte: Denken, Wollen, Fühlen und ästhetische Vorstellung bleiben im Leben keineswegs in der Trennung, wie Kant, mehr abstrakt denkend als beobachtend, annimmt; sie spielen vielmehr vielfach durcheinander, und wenn die ästhetische Betrachtung auch in sinnlicher Eindringlichkeit und gefühlswarmem Erfassen über bloßes Denken hinausgreift, so empfängt sie nicht nur den Stoff ihrer Verinnerlichung vom primären Denken und Fühlen, sie hält ihn auch denkend fest. Der Maler Kügelgen sagt in seinen Lebenserinnerungen: „Zum rechten Sehen genügt das Auge nicht allein, der Verstand muß mitsehen; und wenn man auch nichts darstellen soll, als was zutage liegt, und was man wirklich sieht, so sieht man doch erst da recht wirklich, wo man den Grund der Erscheinungen kennt." „Gut verstanden" oder „nicht verstanden" sind Zensuren des Kritikers und Zeichenlehrers.

Auch gegenüber dem Zweckmäßigen ist dieses Mitsehen des Verstandes Bedingung der ästhetischen Bewertung. Schließt zwar die reine verstandesmäßige Zweckvorstellung und der bloße Zweckwille die Möglichkeit ästhetischer Vorstellung zeitweise aus, so müssen wir das Zweckmäßige — wie jedes andere im Verstande Vorgestellte oder im Gefühl Bewußte — auch denken, es muß uns als solches zum Bewußtsein kommen, damit es Objekt ästhetischer Bewertung werden kann. Ein Kunstgewerbler, der einen Trinkbecher schön formt, gestaltet ihn bewußt auch in seinem Zwecksinne. Ein Maler, der einen Tierkörper nachbildet, versteht hierbei die Anatomie bis auf die Knochen und denkt die Zweckorganisation der Körperteile. Zweckmäßigkeit als Schönheitsgrund ohne Denken der Zweckmäßigkeit ist vom Standpunkt der Psychologie eine Monstrosität, eine Vorstellung ohne Bewußtseinsinhalt. Nun denken wir aber oft gar nicht an Zweck und Zweckmäßigkeit, wenn wir uns ein Schönes vorstellen. Wie wir uns beim sinnlichen Genuß gar nicht mit Zweckdenken bemühen, wie wir uns z. B. in sinnlichem Behagen, ohne an den Zweck des Essens zu denken, den Freuden der Tafel, dem Genuß der Speisen und Getränke hingeben, so kümmern uns auch im ästhetischen Vorgang oft nicht im mindesten die großen und kleinen Absichten und Zwecke der

Natur. Wenn wir uns des lachenden Sommertages ästhetisch freuen, so denken wir nicht an die Bedürfnisse und Zwecke der Landwirtschaft; der Dichter, der die Liebe im Gefühl seiner Seligkeit besingt, denkt dabei nicht an die Zwecke der Volksvermehrung. Dann ist aber auch nicht die Zweckmäßigkeit des Objektes das ästhetisch Wirksame, sondern eben nur der allgemeine, dem Objekt innewohnende und als sein Wesensausdruck erfaßte Gefühlscharakter, den wir, unabhängig von der Zweckmäßigkeit oder Unzweckmäßigkeit der Eigenschaften der Dinge auf uns wirken lassen. Diesen bedeutsamen Gefühlscharakter der Dinge zeigt uns der Künstler im Abbild der Natur und läßt ihn zu uns sprechen; ihn faßt der Dichter in beseelten Gedanken und Wort. Und weil in der ästhetischen, auf das absolute Wesen der Dinge gerichteten Betrachtung nicht nur unser Zweckssinn, sondern die totale Subjektivität, alle Kräfte des Geistes und der Seele wert- und wesenbestimmend werden, deshalb greift auch die Sphäre der objektiven Schönheitsgründe weit über diejenige des Zweckmäßigen hinaus; es zeigt sich hier wieder, daß auch der Zweckmäßigkeitsbegriff als Erklärungsgrund des Schönen nur eine der in der Aesthetik so beliebten falschen Verallgemeinerungen einer einzelnen Beobachtung bedeutet. Das Schöne ist objektiv, als Eigenschaft der Dinge, mit dem Guten und Wahren im Grunde identisch.[2]) Mit jeder Setzung eines objektiv-qualitativen oder formalen spezifischen Unterscheidungsbegriffs — also auch mit dem Zweckmäßigkeitsbegriff — setzt man nur einen Teilbegriff für das Ganze und greift hierbei am eigentlichen psychologischen Grundproblem der Aesthetik blind vorbei. Dies gilt von der Theorie Kants mit ihren Unterscheidungsbegriffen der objektiven und der subjektiven, der materialen und der formalen Zweckmäßigkeit nicht minder wie von der naiv-rohen Meinung, wie sie z. B. in dem, oft sehr eindeutig gemeinten, Schlagwort von der neuen Sachlichkeit zum Ausdruck kommt. Das durch die besondere Tendenz bedingte geistige und seelische Verhalten des ästhetisch Schauenden: die ichfreie, persönlich und praktisch uninteressierte, aber sinnlich eindringliche und gefühlswarme Kontemplation, sie sind das Besondere und Artbildende der Vorstellung des Schönen. Sind diese allgemeinen subjektiven Bedingungen erfüllt, so bezeichnen wir alles und jedes mit dem Prädikat schön, d. h. wir fassen und bewerten es nun als Ausdruck des absoluten Ansich, des reinen Wesenssinnes der Dinge, und es bleibt für die Begriffsbestimmung des Schönen vollkommen gleichgültig, was im Einzelfalle von den sehr verschiedenen Eigenschaften der zahllosen verschiedenen Dinge als Objekt ästhetischer Betracht gerade in die Augen fällt.

[2]) Vergl. den Aufsatz des Verfassers in den Bayreuther Blättern, Dezember 1920.

Daß die Gleichung schön gleich zweckmäßig nicht stimmt, liegt ja auf der Hand. Denn schön sind nicht nur Dinge, deren Zweck wir gar nicht beachten, deren Zweckmäßigkeit uns gar nicht interessiert, sondern auch zahllose — seien es sympathische, seien es charakteristische — Eigenschaften der Dinge und Erscheinungen der Natur, die sich im Zwecksinne überhaupt gar nicht denken lassen. Oder welches ist der Zweck der goldigen Umrahmung der von der Sonne durchleuchteten Abendwolken; welches ist der Zweck der brausend brandenden Meereswellen? Und welchen Zweck hatten denn z. B. die zerlumpte Kleidung, das Loch in der Hose des Gassenbuben, den Murillo einst malte? Alles solches ist auch ästhetischer Wesensausdruck; alles das läßt sich aber wohl als Kausalität, als Folge wirkender Ursachen, aber nicht als Zweck und zweckmäßig denken, wenn man nicht den stäts die praktische Verwendbarkeit einschließenden Zweckmäßigkeitsbegriff zum Zwecke gewalttätiger Begrifflichkeit bis zur Sinnlosigkeit ausrecken, drehen und verdrehen will.

Ferner aber: Wie Zweckmäßiges schön erscheinen kann, so kann Zweckwidriges häßlich erscheinen, wenn es, z. B. im Kunstgewerbe, im Bauen, wo wir das Sinngemäße fordern, störend, unvernünftig ist. So meinte der weise Sokrates — der erste Zwecktheoretiker —, daß ein goldener Schild, weil unzweckmäßig, auch häßlich, ein Mistkorb aber, der seinen Zweck erfülle, schön sei. Wie dann aber die Zwecktheorie an allen Ecken und Enden anstößt, erkennen wir dann wieder daran, daß auch Zweckwidriges schön sein kann. Goethe ironisiert die teleologische Weltanschauung (Gespräche mit Eckermann, 20. Februar 1831), indem er dem Satz: „Der Ochse hat Hörner, um sich damit zu wehren," die Frage entgegenstellt: „Und warum sind sie dem Schaf um die Ohren gewickelt, so daß sie ihm zu nichts dienen?" Trotz seiner Unzweckmäßigkeit und Nutzlosigkeit ist aber in der Geweihsammlung ein Widdergehörn ein schönes dekoratives Prachtstück. Und so können wir selbst höchst Verderbliches noch im Schönheitsbegriff sehen, wie z. B. ein Erhaben-Schönes: den wilden, Bäume knickenden und Häuser umstürzenden Orkan, den wohl selbst der gewandteste Begriffsartist nicht mehr im Zweckmäßigkeitsbegriff als schön wird erklären können.

Kurt von François.

Genie und Umwelt.

Von Dr. Fred Bon, Leipzig.

Es vergeht wohl kaum ein Jahr, in welchem nicht die so und soviel hundertjährige Wiederkehr des Geburts- oder Todestages eines Großen im Reiche der Geister oder auch der Jahrestag einer bedeutsamen Entdeckung oder der Einführung einer neuen Erfindung gefeiert wird.

Die Tageszeitungen und die Fachblätter unterlassen es bei derartigen Gelegenheiten nicht, die Bedeutung des gefeierten Mannes oder seiner Tat der Mitwelt ins Gedächtnis zurückzurufen. Dabei wird selten vergessen, eines Umstandes besonderer Erwähnung zu tun, der Schwierigkeit nämlich, mit welcher der Gefeierte zu kämpfen hatte, um von seiner Mitwelt anerkannt zu werden oder um überhaupt nur Gelegenheit zu finden, seine Entdeckung oder Erfindung vorführen und die Mitwelt von ihrer Zweckmäßigkeit überzeugen zu können. Im allgemeinen konnten die Betreffenden noch von Glück sagen, wenn sie nur als Toren verspottet und verlacht wurden. Je höher sie über ihre Umwelt emporragten, um so weniger begnügte sich diese mit dem bloßen Verspotten; sie wurden verfolgt und geächtet, wie Kolumbus, Galilei und Spinoza oder gekreuzigt und verbrannt, wie Sokrates, Christus und Giordano Bruco. So finden wir in der ganzen Geschichte der Menschheit die eigentümliche Tatsache bestätigt, daß die Bedeutung und überragende Größe eines Genies in einem direkten Verhältnis steht zu dem Widerstand, den er bei der Umwelt gefunden hat.

Die Erklärung jener Tatsache hat man sich im allgemeinen ziemlich leicht gemacht. Das Genie — so sagt man — ist eben seiner Zeit voraus und kann aus dem Grunde von seinen Zeitgenossen nicht verstanden werden. Auch gibt es ein gewisses geistiges Beharrungsgesetz, demzufolge die menschlichen Geister dem Eindringen einer neuen Erkenntnis genau den gleichen Widerstand entgegensetzen, wie ein in Bewegung befindlicher Körper der Einwirkung einer seitlichen Kraft oder wie ein elastischer Körper dem Eindringen eines Fremdkörpers in sein Inneres.

Außer diesem geistigen Trägheitsgesetz ist es — nach der Meinung vieler — die Eitelkeit und der Dünkel der Leute vom Fach, welche den Widerstand der Umwelt gegen das Genie mobil machen. Nicht nur auf dem Gebiete der Kunst, sondern genau so auf demjenigen der Wissenschaft und der Politik sind es ja immer die Beckmesser, welche den Ton angeben und es ist nicht immer ein Hans Sachs zur Stelle, der im eigenen Lager sich gegen die Beckmesserei auflehnt. Im allgemeinen hält vielmehr die Front der Mittelmäßigen gegen das Genie durchaus dicht und ist es immer erst der Nachwelt vorbehalten, dem Toten den Siegerkranz zuzusprechen, den die Mitwelt ihm verweigert hat.

Es ist nun durchaus kein Zufall, sondern tief im Wesen des Genies begründet, daß es fast immer außerhalb der Zunft stehende Geister sind, denen die Menschheit ihre bedeutsamsten Fortschritte verdankt. Ein Martin Luther wird zum religiösen Reformator in dem Augenblick, wo er sich von der religiösen Zunft lossagt und die Mönchskutte abwirft. Die Zunft als solche stellt immer das am Althergebrachten Hängende, beharrende Element dar und in den meisten mittelalterlichen Zunfturkunden findet sich ein Paragraph des Inhalts: „Niemand soll etwas Neues erdenken oder erfinden oder gebrauchen, sondern jeder solle aus bürgerlicher oder brüderlicher Liebe seinem Nächsten folgen." Dieser Paragraph hat sich in das Herz jedes echten Zünftlers eingeschrieben, mag er nun Handwerker, Künstler oder Wissenschaftler sein. Dem Genie dagegen ist immer ein umstürzlerischer Zug zu eigen, der seine Nahrung gerade aus der Unzufriedenheit mit den Mängeln des von den Zünftlern als unübertrefflich und keiner Abänderung bedürftig angesehenen bestehenden Zustandes schöpft. Dieser Gegensatz als solcher bedingt eine feindliche Einstellung der Umwelt zum Genie.

Es wäre aber durchaus irrig zu glauben, diese feindliche Einstellung seitens des zünftlerischen Fachmenschen sei eine bewußt feindliche. Vielmehr folgt gerade daraus, daß sie sich in der Geschichte stätig wiederholt, daß sie von dem Willen des Zünftlers völlig unabhängig ist. Dieser müßte ja sonst aus der Geschichte gelernt haben, daß im gleichen Maße, in welchem die Bewunderung und Verehrung für das Genie in der Nachwelt zunimmt, auch die Verachtung und Geringschätzung derjenigen steigt, die sich bei seinen Lebzeiten ihm feindlich gezeigt haben. Mit Hohn weist man heute auf das Gutachten der Fachleute hin, welche eine Beförderung mit der Dampfeisenbahn wegen der schweren Gesundheitsschädigungen für die Beförderten für undurchführbar erklärten oder sich der Schutzpockenimpfung widersetzten, weil dadurch alle Leute infiziert würden, die das Vorhandensein von Antipoden leugneten, weil diese ja mit dem Kopf nach unten umherzuwandeln gezwungen wären u. ä. Niemand will gerne von der Nachwelt als Dummkopf angesehen werden und es würden daher die geschichtlichen Beispiele genügen, um die Fachleute von einer ähnlichen Blamage abzuhalten, wenn sie nur im entscheidenden Augenblick im Stande wären, das Genie von dem Narren zu unterscheiden.

Aber gerade diese Unterscheidung, die der Nachwelt als etwas ganz einfaches und von selbst verständliches erscheint, ist für die Mitwelt eine unendlich schwere, ja gerade gegenüber dem ganz überragenden Genie unlösbare Aufgabe. Die Lösung der Frage, wie diese Tatsache zu erklären sei, wird uns Einblick verschaffen in die Ursachen, auf welche in letzter Linie die feindliche Einstellung der Umwelt gegen das Genie zurückzuführen ist.

Die oft wiederholte Phrase, daß das Genie seiner Zeit voraus ist, vermag uns dieser Lösung nicht näher zu bringen. Denn wenn wir das zeitliche

Vorausſein als Maßſtab der Genialität nehmen wollen, ſo müſſen wir zu dem Schluß gelangen, daß die größten Genies aller Zeiten uns wahrſcheinlich unbekannt geblieben ſind und bleiben werden. Denn eine Entdeckung, die ihrer Zeit ſoweit voraus iſt, daß niemand ſich für ſie intereſſiert, wird höchſt wahrſcheinlich ſpurlos zu Grunde gehen und es gehörte ſchon ein ganz beſonderer Zufall dazu, wenn die Nachwelt irgendetwas von ihr erführe. Auch wird durch die Geſchichte keineswegs beſtätigt, daß die Zeit als ſolche den Vorſprung zwiſchen Genie und Mitwelt ausgleichen kann. Denn während beiſpielsweiſe die Veröffentlichung des Kopernikus über die Bewegung der Himmelskörper nur geringe Beachtung fand, entfeſſelte das Eintreten Galileis für die gleiche Lehre ungefähr ein volles Jahrhundert ſpäter den heftigſten Widerſtand der Fachgelehrten.

Keinerlei geſchichtliche Tatſachen berechtigen uns zu der Annahme, daß das durchſchnittliche intellektuelle Niveau der Menſchheit ſich im Laufe der Zeiten irgendwie hebt. Gewiß bereichert ſich der Wiſſensſtoff und verbreitert ſich auch durch den Schulzwang unter breitere Schichten des Volkes. Aber das hat nichts zu tun mit einer Hebung der Verſtandeskräfte. Deren durchſchnittliches Niveau dürfte heutzutage weit unter demjenigen liegen, wie es etwa der geiſtigen Regſamkeit der Athener zu Lebzeiten des Sokrates und ſeiner Schüler entſprach. Wenn überhaupt von einer vorübergehenden Hebung des intellektuellen Niveaus die Rede ſein kann, ſo trifft dies ſicherlich gerade auf das Jahrhundert zu, das zwiſchen dem Geburtsjahr des Kopernikus und Galileis lag, dem Jahrhundert der Reformation und der beginnenden Renaiſſance, das als die Geburtsepoche der Neuzeit, in der wir es doch ſo herrlich weit gebracht haben, angeſehen wird. Hiermit ſtimmt nun die Theſe von dem Vorauseilen des Genies vor ſeiner Zeit und der Notnotwendigkeit für die Umwelt, dieſen Vorſprung erſt wieder einholen zu müſſen, um fähig zu ſein, ſeine Entdeckung oder Erfindung anzuerkennen, nicht ſo recht. Denn tatſächlich ſieht die Behandlung, die dem Galilei widerfuhr, nach allem anderen, als nach einer Anerkennung ſeiner Zeitgenoſſen aus.

Dieſer ſcheinbare Widerſpruch löſt ſich erſt, wenn wir etwas näher auf die Frage eingehen, worin denn das Vorausſein des Genies vor ſeiner Umwelt eigentlich beſteht und in welcher Beziehung ein Ausgleich zwiſchen ſeinem geiſtigen Habitus und dem der Umwelt notwendig iſt, damit die Vorausſetzung ſeiner Anerkennung geſchaffen iſt.

Verſetzen wir uns zurück in das Zeitalter des Kopernikus, ſo mußte den Fachgelehrten der damaligen Zeit ſeine Theorie als eine pure Narretei erſcheinen. Wenn ſich die Erde bewegte, ſo müßten wir uns ja mit bewegen und von einer ſolchen Bewegung, — das wußte jeder aus eigener Erfahrung — merkt der ſich Bewegende etwas, ſei es durch den Luftzug, ſei es durch die Erſchütterung des Vehikels, auf dem wir fortbewegt werden. Weder

das eine, noch das andere war nun zu bemerken, dagegen konnte man deutlich sehen, wie die Sonne sich fortbewegte. Daß der Luftzug Luftzug sei, wußte man ja damals noch gar nicht. Otto von Guericke und Torricelli waren noch nicht geboren. Man wußte nur, daß wir die Bewegung als solche fühlten. Daß es die Sonne, und nicht die Erde sei, die sich bewegte, wußten die damals Lebenden durch den evidentesten Beweis den es gibt, durch die eigene Sinneswahrnehmung und somit war die These des Kopernikus bestenfalls als eine geistreiche Fiktion zu werten, einige schwer zu erklärende Veränderungen am Sternenhimmel verständlich zu machen, die aber zu offensichtlich falsch war, als daß sie sich einer ernsthaften Widerlegung lohnte.

Es ist das Verdienst Keplers und Galileis, dafür eingetreten zu sein, daß die Theorie des Kopernikus keineswegs eine bloße Arbeitshypothese, sondern eine wahre Darstellung des wirklichen Vorganges sei. Daraus daß sich die Zünftler zur Bekämpfung dieser Lehre der kirchlichen Inquisition bedienten, hat man geschlossen, daß der Kampf gegen die neue Lehre von der Kirche ausging. Das ist ebensowenig richtig, als wollte man die Heliasten oder den Pilatus als Verfolger des Sokrates oder Christus auffassen. Man darf die Anklänger niemals mit den Richtern verwechseln und die ersteren sind ausnahmslos unter den Zünftlern zu suchen, welche aber in allen Fällen weit mehr aus Beschränktheit, als aus Niedertracht handelten.

Wenn wir die überlegene Ironie beachten, mit welcher beispielsweise Sokrates seinen Richtern gegenübertritt, so werden wir leicht zu der Meinung verführt, als wäre es eben diese Ueberlegenheit, welche in den Zünftlern ein Minderwertigkeitsgefühl auslöst, von dem sich diese eben durch die Bestrafung des ihnen überlegenen Genies zu befreien suchen. Doch scheint mir diese Erklärung nicht das richtige zu treffen. Das Vorhandensein eines derartigen Minderwertigkeitsgefühls ist sehr unwahrscheinlich und es fühlen sich ganz im Gegenteil die Zünftler dem noch nicht als solches anerkannten Genie sowohl in intellektueller, als auch moralischer Hinsicht durchaus überlegen. Sie fassen daher jenes Verhalten des Genies als eine durch nichts gerechtfertigte Ueberhebung auf und sehen die Strafe als eine gerechte Sühne für jene Ueberhebung an, die in dem Anspruch auf eine Ehrenstellung im Prytaneum oder in der Behauptung, der Sohn Gottes zu sein, gelegen ist. Wohl ist bei ihnen eine Ahnung der Anormalität des Genies vorhanden, aber sie beurteilen diese Anormalität nicht als das Genialische, sondern als das Narrenhafte oder Verbrecherische.

Diese Einstellung des Zünftlers zum Genie ist immer vorhanden und kann auch nicht durch geschichtliche Beispiele modifiziert werden — selbst dann nicht, wenn der Zünftler sich vornimmt, aus ihnen zu lernen und in einem gegebenen Falle anders zu handeln, wie seine geschichtlichen Vorbilder. Denn eben, wenn ein solcher Fall eintritt, weiß er gar nicht, daß er ein Genie vor sich hat.

Man muß nur bedenken, daß gerade dem Zünftler — sei er nun Kritiker, Theaterdirektor, Verleger, Zeitungsherausgeber, Mitglied einer Prüfungskommission oder sonst irgend eine Persönlichkeit, die vermöge ihrer staatlichen oder privaten Stellung in die Lage versetzt ist, ihr Urteil über das geistige Erzeugnis eines anderen abzugeben — im Laufe seiner prüfenden Betätigung vielleicht höchstens 20 % Durchschnittserzeugnisse und 80 % vom Durchschnitt abweichende Geistesprodukte vorgelegt werden. Und daß wieder unter diesen 80 % der letzteren wohl kaum ein hundertstel Prozent das Werk eines Genies ist. Wie soll es ihm also selbst bei gewissenhaftester Prüfung möglich sein, gerade dieses eine herauszufinden?

Irgend welche sicheren Kriterien für seine Erkennung gibt es nicht, im Gegenteil wird, je höher das Genie steht, je weiter es seiner Zeit voraus ist, sein Produkt um so mehr dem Erzeugnis eines Narren gleichen. Wir denken dabei keineswegs an die vielfach behauptete Nachbarschaft von Genie und Wahnsinn; sondern vielmehr an die Tatsache, daß beide in mehr oder weniger erheblichem Maße von den „anerkannten, sicheren Wahrheiten abweichen, jener Lehre, die ihr von Euren Vätern ererbt habt und gedankenlos weit und breit verkündet!" (Ibsen, Ein Volksfeind 4. Aufzug.)

Dieses Ueberdenhaufenwerfen sicher anerkannter Wahrheiten ist das einzige Kennzeichen des Genies, aber ein Kennzeichen, das es mit dem Narren gemeinsam hat. Der einzige Unterschied besteht nur darin, daß jener neue Wahrheiten an Stelle der alten setzt, während dieser zwar auch Neues verkündet, dem aber kein Wahrheitsgehalt zukommt.

Streng genommen trifft der Begriff der „neuen Wahrheiten" nur auf das erkennende Genie zu, den wir durch den Begriff „lebensfähige Ausdrucksformen" für das künstlerische und „praktisch ausführbare Konstruktionen" für das erfinderische Genie ersetzen müßten. Wir können uns aber hier auf das erstere beschränken, da die gleiche Betrachtungsweise mutatis mutandis auch auf die anderen zutrifft.

Die von dem Zünftler zu leistende Aufgabe würde also darin bestehen, zwischen dem Produkt des Genies und des Narren dadurch zu unterscheiden, daß er die neue Lehre auf ihren Wahrheitsgehalt hin untersucht. Aber gerade das ist das einzige, woran er durch seine Zugehörigkeit zur Zünftlerschaft verhindert ist. Und zwar verhindert gerade durch den Umstand, daß eine sichere anerkannte Wahrheit sowohl durch das Genie, als auch durch den Narren in Abrede gestellt wird, wobei aber das Genie gerade eine solche „Wahrheit" aufs Korn nehmen wird, welche dem Narren gerade so unzweifelbar erscheint, wie dem Zünftler.

Auf den oberflächlichen Beobachter erweckt die Betrachtung der Geschichte der menschlichen Erkenntnis den Eindruck, als ob tatsächlich jeder einzelnen „Wahrheit" nur eine beschränkte Lebensdauer zukäme, die wenn sie veraltet wäre, durch eine neue „Wahrheit" abgelöst wird, der nachdem

sie ihre Dienste getan hat, das gleiche Schicksal zu teil wird, wie ihrer Vorgängerin. Dies ist auch in der Tat zutreffend, solange wir als Arbeitshypothesen dienende Theorieen ins Auge fassen, durch welche wir uns beobachtete Vorgänge verständlich zu machen versuchen. Trotzdem kann nicht geleugnet werden, daß wir einem Kopernikus, einem Kepler, einem Galilei, einem Newton, einem Priestley, einem Liebig und einem Robert Mayer — um nur einige herauszugreifen — Erkenntnisse verdanken, denen durchaus kein ephemeres Dasein beschieden ist, sondern die den Anspruch auf Wahrheiten schlechthin, ohne Gänsefüßchen, erheben können. Der Weg, der uns aus unserer ursprünglichen Ignoranz zu immer umfassenderer Erkenntnis führt, ist eben durchaus kein gradliniger, sondern nur ein durch mancherlei Dickicht hindurch, oft auf weitabweichenden Umwegen zum Ziele führender, dessen einzelne zurückgelegte Etappen aber doch eine Annäherung an jenes Ziel erkennen lassen.

Das Haupthindernis für eine gerade Annäherung an die gesuchte Wahrheit bilden nun aber jene sicheren anerkannten „Wahrheiten", deren System die jeweilig gelehrte Wissenschaft ausmacht. Für den Durchschnittsgelehrten fließt die „Wahrheit" und die Wahrheit immer in eins zusammen. Das, was er für wahr hält, ist absolut und unabänderlich wahr und um so wahrer, mit je größerer Evidenz der betreffende Satz verknüpft ist. Unbewußt haben die Gelehrten aller Zeiten dieser Ueberzeugung gelebt, lange bevor René Descartes ihr den klassischen Ausdruck gab, indem er den Satz an die Spitze seines Systems stellte, daß man nur zur Wahrheit gelangen könnte, wenn man von evidenten, unbezweifelbaren Sätzen seinen Ausgang nähme. Wenn man einen Anhänger dieser Lehre fragt, woher er denn wisse, daß ein unbezweifelbarer Satz wahr wäre, so wird er uns antworten: „Das wäre doch eben unbezweifelbar", ohne daß ihm auch nur der circulus vitiosus zum Bewußtsein kommt.

Der Glaube, daß die Fundamentalsätze, auf denen unsere Erkenntnis beruht, irgendwie bewiesen werden müßten und daß, da es keinen anderen Beweis für sie gibt, eben die ihnen innewohnende Evidenz den gesuchten Beweis liefere, ist unausrottbar im Herzen jedes Zünftlers eingegraben. Jede Spezialwissenschaft, die er betreibt, die ihm von seinen Lehrern übermittelt worden ist, die das Feld seiner eigenen Untersuchungen bildet und die er selbst seinen Schülern lehrt, enthält eine Anzahl solcher „Wahrheiten", deren Evidenz mit der Häufigkeit ihrer Anwendungen eine über alle Zweifel erhabene Sicherheit annimmt. Derartige Sätze gleichen den Dogmen der Kirche insofern, als ein Inzweifelziehen eine Sünde wider den heiligen Geist darstellt, eine Sünde, die dem, welcher sie begeht, als nicht recht bei Sinnen, zum mindesten als nicht ernst zu nehmen kennzeichnet. Es lohnt sich gar nicht der Mühe, auf die Gründe, die jener etwa zur Bekräftigung seiner Ansicht vorbringt, einzugehen, da diese Ansicht ja schon gerichtet ist durch den

Hinweis auf die Tatsache, daß sämtliche von den Zünftlern zu Tage geförderten Erkenntnisse nichts anderes wären, als ein großes System von Irrtümern, falls die unbezweifelbare „Wahrheit", von der sie ausgehen, nicht wahr wäre.

Was würde beispielsweise von den ganzen philosophischen Systemen der letzten drei Jahrhunderte noch übrig bleiben, wenn es nicht wahr wäre, daß nur das Ausgehen von sicheren, unbezweifelbaren Sätzen uns zur wahren Erkenntnis führen könnte? Welcher Satz aus der Psychologie oder Erkenntnistheorie könnte noch auf Wahrheit Anspruch erheben, wenn es nicht wahr wäre, daß unsere uns unmittelbar gegebenen Wahrnehmungsinhalte uns Kenntnis von der Außenwelt verschaffen? Welcher Lehrsatz aus der mathematischen Mengenlehre könnte noch aufrecht erhalten werden, wenn es nicht wahr wäre, daß die beiden Urteile: „Auf einer begrenzten Strecke gibt es unendlich viele Punkte" und: „Eine begrenzte Strecke ist eine Menge unendlich vieler Punkte" dasselbe besagten oder doch zum mindesten der letztere aus dem ersteren gefolgert werden könnte?

So hat eine jede Wissenschaft ihre unantastbaren Grundlehren, mit deren Bestand das ganze System steht und fällt. Eine Leugnung dieser Grundsätze kann — nein muß — das Werk eines Narren sein und es kann dem Zünftler gar nicht der Gedanke kommen, die Stimme eines ihm überlegenen Genies zu vernehmen. Der Hinweis auf die geschichtlichen Präzedenzfälle kann ihm nichts bedeuten, da er ja gar nicht weiß, daß es sich um einen Parallelfall handelt.

So erklärt es sich, warum der Widerstand der Umwelt gegen das Genie immer von der Zunft der Fachleute seinen Ausgang nimmt und nehmen muß. Denn erstens tragen für den nicht zur Zunft gehörigen die durch die neue Erkenntnis umgestürzten Dogmen oft garnicht jenen Charakter der Unbezweifelbarkeit, den sie erst durch die Gewöhnung an sie erwerben und zweitens ist für ihn die Aufrechterhaltung jener Dogmen nicht mit einem eigenen Interesse verknüpft. Für den Zünftler kann dieses eigene Interesse zunächst ein rein intellektuelles sein, insofern es sich um die Erhaltung seines logischen Bestandes, also um die Vermeidung der Notwendigkeit, umzulernen, handelt. Mit diesem rein intellektuellen Interesse ist aber zumeist auch ein materielles Interesse verknüpft und wo dieses ins Spiel kommt, geht die ursprüngliche Verkennung in eine ausgesprochene Gegnerschaft über, eine Gegnerschaft, die aber nicht, wie vielfach angenommen wird, einem Minderwertigkeitsgefühl entstammt.

Wir glauben im Vorstehenden den Nachweis geliefert zu haben, daß diese feindliche Einstellung der Umwelt gegen das Genie eine Naturnotwendigkeit ist, die sich in der Zukunft genau so wiederholen muß, wie wir sie aus der Vergangenheit kennen. Die Kampfmittel haben sich insofern verändert, als eine dem Giftbecher oder Kreuzigen entsprechende Strafe durch die Ge-

setzgebung sehr beschränkt worden ist. Zum Ausgleich ist die Prozedur des Ertränkens heutzutage sehr erleichtert worden, das Ertränken nämlich der Werke des Genies in der steigenden Flut mittelmäßiger Geisteserzeugnisse, in welchen sie unbemerkt untergehen. Diese Methode hat vor allen Dingen den Vorteil, daß sie es vermeidet, die Aufmerksamkeit des Nichtzünftlers auf das Genie hinzulenken. Inwieweit sie ihren Zweck erreicht hat, ist kaum festzustellen, da ja eben die Fälle, in denen sie erfolgreich gewesen ist, um dieses Erfolgs willen unbekannt geblieben sind.

Was not tut.

Ein Vorwort.

Es ist heute viel die Rede von abendländischem Geist, Völkerverbrüderung und der Erneuerung Europas. Mir scheint, es wäre besser, von Haus und Heimat, Familie und Stamm, Volk und Vaterland zu sprechen. Nichts liegt mir ferner als Abkehr von geistigem Zusammenhang hinweg über Grenzen der Sprache und der Herkunft. Ich habe es niemals begriffen, daß ein unabhängiger, hell um sich blickender Mensch, der Wissen zu Bildung verarbeitet, aus Kenntnissen Urteil geschöpft und Erfahrung mit Einsicht zur Weltanschauung erweitert hat, an irgend einer bedeutenden Erscheinung seines geistigen Gesichtsfeldes aus sogenannter Gesinnung vorbeiblicken, daß er nicht alles Schöne, Große und Merkwürdige, das sich ihm als wahrhaftiger Ausdruck fremder Lebensform darbietet, dankbar und freudig in sich aufnehmen sollte, zur Vertiefung eigenen Daseins. Auch der Krieg hat mich nicht abgehalten, den geliebten Schatz zu pflegen, den ich aus prangenden Ernten des feindlichen Auslandes mir zu lebendigem Besitz geborgen hatte, sowie ich mit unverlöschlicher Liebe und Dankbarkeit an dem herrlichen Erbe hange, das versunkene Welten als die Grundlage meiner in die Zukunft wachsenden Gegenwart gehäuft haben. Aber heute, da auf den Trümmern gesprengter Ordnung die Zuchtlosigkeit Orgien feiert, da die Jugend, rings zu rohester Sinnlichkeit gelockt, maßgebenden Beispiels, sicherer Führung entbehrt, tut es keineswegs gut, daß immer wieder statt ernster Mahnung an verlorene Einheit der Vielfältigkeit, statt der Treue der Freizügigkeit, statt der Ueberlieferung und des Aufbaus der Neugierde und dem Allerweltsgetändel das Wort geredet werde. Wir haben erst uns selbst wieder zu finden, ehe wir, ohne an der Seele noch ärgeren Schaden zu leiden, das Fremde aufzusuchen uns fähig halten dürften. Insbesondere die ohne Kenntnis der zertrampelten und verschlammten Vergangenheit in eine wüste Gegenwart geworfene Jugend sollte nicht so sehr mit ihrem Zustand abgefunden, sie sollte darauf hingewiesen werden, daß er von Grund auf in bewährtem Geiste zu erneuern sei. Näher als das in ein Chaos zerwühlte Abendland steht uns die aus ihren verschütteten Wurzeln mit unendlicher Liebe zu erpflegende Heimat, und erst wenn wir wieder all des Falschen, Unechten, Angeflogenen, Aufgenötigten uns entledigt, die eigene Art, den Stolz auf das angestammte Wesen wieder werden erlangt haben, wird es Zeit sein, gleichberechtigt, weil pflichtbewußt, in die Reihen der andern Völker zu treten, Europa aus seinen in sich selbst gefestigten, einander achtenden Nationen wieder aufbauen zu helfen.

Richard von Schaukal.

„Vorbildliches Beispiel."

Von Richard von Schaukal.

I.

Thomas Mann über Arthur Schnitzler.

„Thomas Mann", verkündet die „Neue Freie Presse", „ist heute früh in Wien eingetroffen, um hier eine Reihe von Vorträgen zu halten." Das erheischt das Geschäft. Man muß sich von Zeit zu Zeit der Kundschaft zeigen, neue zu gewinnen trachten. Kurz: dichten und denken. Vor allem aber davon, darüber und überhaupt herumreden. So „erzählt" denn auch „der Dichter" dem jungen Mann, der von dem Wiener Kulturorgan mit der Wahrung der dichterischen und denkerischen Kurzwareninteressen betraut ist, gleich nach der Ankunft: „Es freut mich außerordentlich, daß diesmal die Pause zwischen meinen Wiener Besuchen ziemlich kurz ist." Ein außerordentlich schöner Satz. „Wiener Note", aus ersprießlicher Zusammenarbeit von Zivilisationsliteratur und „Lokalchronik" entstanden. „Das letzte Mal war ich ja im März anläßlich der Goethefeier hier." Richtig. Es ist immer gut, an Ereignisse zu erinnern. „Diesmal komme ich auf Einladung der Urania, wo ich einen Vortrag über „„Goethes Leben als Schriftsteller"" — man kann das nicht besser ausdrücken — „halten werde. Die fünf Tage meines Wiener Aufenthaltes werden mit Arbeiten (?) bis an den Rand gefüllt und überdies durch einen Abstecher nach Preßburg unterbrochen sein, wo ich morgen in der Gesellschaft für internationale Kulturarbeit über Siegmund Freud sprechen werde." Schon Frankfurt hat ja die Dioskuren zusammengebracht; man weiß es vielleicht noch: Goethepreis — Siegmund Freud. Dem Verdienste seine Krone. Goethes „Leben als Schriftsteller" trägt immer noch Früchte. Der Abstecher nach Preßburg ergibt sich „zwangsläufig". „Goethejahr", „internationale Kulturarbeit", Freud: die Kette ist gespannt. So betont es denn auch der Kulturarbeiter, der seinerseits auf den Nobelpreis hinweisen kann und dem der Goethepreis, schon um der Wahlverwandtschaft mit Freud willen, sicher ist: „Ich stehe durchaus positiv zu Siegmund Freud" — der junge Mann von der „Neuen Freien Presse" lächelt verbindlich — „und bringe dem Begründer der Psychoanalyse herzliche Bewunderung und Verehrung entgegen." Wer wird daran zweifeln? Der Bildungsgang des Ehrendoktors der Philosophie, der sich das „Habe nun ach..." füglich hat ersparen dürfen, drängt ja geradezu zur Psychoanalyse hin. Und er hat mehr getan. „In einem Aufsatze «Die Stellung Freuds in der modernen Geistesgeschichte» habe ich mich seinerzeit mit Freuds schöpferischer Arbeit eingehend auseinandergesetzt." Na also. Noch etwas Passendes fällt ihm ein, was „unsern Lesern" mitzuteilen sein möchte; der junge Mann läßt es sich langsam vorsprechen: „Es hat mich kürzlich interessiert, ein Buch des jungen Schriftstellers Thiele «Die Generation ohne Männer» zu lesen, in welchem sich dieser junge Autor" — Variatio delectat — mit einer Reihe von zeitgenössischen Gestalten, Siegmund Freud, Walther Rathenau, Oswald Spengler und auch mit mir auseinandersetzt". (Ob „eingehend" wird nicht erwähnt.) „Das Buch ist in einer eigenartigen Mischung aus Bewunderung und Haß (hört, hört!) geschrieben, die vielleicht zuweilen ein bißchen larmoyant wirkt". Bewunderung und Haß

ergeben eine „larmoyante" Mischung? Man muß immer wieder, wenn die Treffsicherheit des Mannschen Ausdrucks die ihm angemessene Sphäre des Banalen, der Reportage — um in dem ihm geläufigen Jargon zu bleiben — verläßt, die „eigenartige Mischung" von Ungefähr und Daneben bewundern. — „Donnerstag spreche ich, wie gesagt, in Preßburg. Freitag lese ich als Gast des Arbeiterbildungsvereines Alsergrund ein Kapitel aus meinem Roman „Josef und seine Brüder", — Bildung, zumal jüdische, macht frei — „Samstag halte ich im Rahmen der sozialdemokratischen Bildungszentrale einen Vortrag" — gleichviel worüber offenbar; den Wechselrahmen einer sozialdemokratischen Bildungszentrale wird irgend ein Mannsches Weltbild schmücken —, „Sonntag nachmittag wiederhole ich meinen Uraniavortrag, und abends lese ich im Wiener Rundfunk ebenfalls ein Kapitel aus „Josef und seine Brüder". Auch der Wiener Rundfunk ist jüdischer Bildungsarbeit vorzugsweise zugetan. „Ich bin also für die Zeit meines Wiener Aufenthaltes mit Arbeit reichlich versorgt." Arbeit ist des Bürgers Zierde, deshalb wendet sich der „Patrizier" Thomas Mann mit seiner in erster Reihe an den Arbeiter. Und wie fein weiß sich der schmiegsame Dichter, der ja schon in seinem deutschen „Apell" das Berliner Bürgertum auf die alleinseligmachende Vermischung mit der Sozialdemokratie hingewiesen hat, dem roten Wien anzupassen: „Josef und seine Brüder", vielleicht auch etwas Siegmund Freud — wir können uns für den Samstag in der „Bildungszentrale" auf alles gefaßt machen —: er kennt den Geschmack der Genossen und ihrer Führer.

Aber auch die „Neue Freie Presse" und ihre bürgerliche Welt kann sich nicht beklagen. Goethe, Freud — dieser zwar in Preßburg erst ausführlich, aber in Wien dafür gleich nach der Ankunft behandelt, „Josef und seine Brüder" —: was will man mehr? Und dennoch, der Zartfühlende hatte ihr, der Neuen Freien Presse insbesondere, ein Ehrengeschenk zugedacht, das ihm, dem sonst schon fast alle ihre Spalten — vom Feuilleton über den Lokalteil bis zur Chronikbeilage — entgegenklaffen, sicherlich noch einmal, vielleicht eher als mans für möglich hielte, den Leitartikel eintragen wird: er hat sie, kaum aus Preßburg zurückgekehrt, mit einem „Gespräch" — sollen wir sagen überrascht? Einem Gespräch, das „Arthur Schnitzler als Vorbild" überschrieben ist und — welch ein glücklicher Zufall! — „ausgerechnet" an dessen erstem Todestage, dem 21. Oktober, über die Lippen des „bewegten Freundes" floß.

„Als ich vor einem halben Jahre anläßlich der Goethefeier nach Wien kam" — man kann den Zusammenhang nicht oft genug einschärfen —, „war es zum erstenmal, daß ich Wien ohne Arthur Schnitzler" — diesmal ist es das Fett der „Neuen Freien Presse", das diesen unausdenkbaren Worten Nachdruck verleiht — „sah." „Nun scheint es mir wie ein ergreifendes Symbol" — ein Symbol? Wofür wohl ein Symbol? — „daß ich gerade an seinem ersten Todestage — am 21. Oktober — wieder in Wien bin." „. . . . mit erschütternder Eindringlichkeit kommt es mir wieder zum Bewußtsein, welchen Verlust die Welt durch seinen Tod erlitten hat. Oesterreich" — hier tritt wieder der häusliche Fettdruck in Kraft — „und Wien haben durch Arthur Schnitzlers Tod Unermeßliches eingebüßt. Ich darf zwar" — dieses zwar unterstreichen wir eigenmächtigerweise — „nicht daran denken, wieviel ich selbst durch diesen Tod verloren habe." Aber er denkt nicht nur daran, sondern schwätzt sehr viel darüber. „Ich habe Arthur Schnitzler sehr gern — es klingt wohl nicht überschwenglich, wenn ich sage: sehr liebgehabt" . . . . Leider kann ich nicht den ganzen Trauerfall des armen Thomas hier erneuern.

Es genüge, daß „seine", Schnitzlers, „Reife und Milde, seine Weisheit und Güte" „jedes Beisammensein mit ihm" für Mann zu einem „beglückenden" Ereignis gemacht haben. Aber auch zu „Schnitzlers Lebenswerk und seiner Problematik" hat er, Mann, „seit jeher eine ganz besonders persönliche und intime seelische Beziehung" gehabt. Trotz der „verschiedenen Stammeszugehörigkeit". Das führt dann näher ins Einzelne. Wir erfahren, daß Schnitzlers Meisterwerk „Therese" — eine, wie ich mir habe sagen lassen, überaus saubere Sache — Mann „noch höher" stehe als der „Weg ins Freie", „der ja gleichfalls zu Schnitzlers edelsten Schöpfungen gehört". (Genau im „Weg ins Freie", mitten drin, hab ich vor einem Menschenalter, angewidert von der salbungsvollen Plattheit dieses papiernen Geredes, den bis dahin aus angelerntem Pflichtgefühl neben anderm Ueberflüssigen gepflegten Zeitgenossen zu lesen aufgehört). Der gesprächige Freund ergeht sich weiter — „selbstredend" — über den „Zauber der Weichheit" an „Schnitzlers Lebenswerk", das „echt wienerische", das die „Neue Freie Presse", die ja auch etwas davon hat, wieder unterstreichen zu müssen meint, plaudert von „Pastellhaftem", „Schimmerndem" usw., aber in einem Atem von seiner „Lebensstrenge, die beinahe grausam wirkt und den Arzt kennzeichnet." Wieder ist eine „Mischung" festzustellen, die „einen ungewöhnlichen dichterischen Reiz ausübt." Kurz: „Es ist ein Unglück, daß Arthur Schnitzler gestorben ist, denn gerade jetzt" — ich folge dem vorgeschriebenen Sperrdruck — „hätte die Welt ihn gebraucht". Er war, beteuert der Kenner, „der vollendetste Ausdruck" — wessen wohl? Ich stelle die Neugier meiner Leser auf die Probe. Ihr meint, mit Recht, des Judentums. Fehlgeschossen: des „alten Oesterreich". Ungefähr so wie der Kaiser Franz Joseph. Oder noch besser — das alte Oesterreich ist sehr alt — eine „Mischung" aus Maria Theresia und dem Wiener Wald, den er sich ja bekanntlich, laut des Zeugnisses Ernst Lothars von der „Neuen Freien Presse", selbst als Denkmal errichtet hat.

Schnitzler hätte unserer Gegenwart unendlich viel sein können: „ein Berater und eine Stütze in unseren geistigen Kämpfen, ein Führer in unseren Bemühungen um das Leben, um die Kunst, um die Politik, um die Gesellschaftsordnung" (hier hätte sich passend auf den „Reigen" hinweisen lassen). „Denn Arthur Schnitzler war nicht nur ein Künstler, sondern auch ein weiser und mutiger Mensch — ein vorbildliches Beispiel". Wie dieser Thomas — siehe etwa „Unordnung und frühes Leid" — es dem Geschlecht geworden ist, das sein Sohn Klaus vertritt.

II.

Nachspiel als Nachtrag.

„Thomas Mann und der Sozialismus. Ein Bekenntnis vor den Wiener Arbeitern" überschreibt die Wiener „Arbeiterzeitung" ihren Leitartikel vom Sonntag, dem 23. Oktober und fügt dem „ausführlich wiedergegebenen" in seiner Leere unbeschreiblichen „Bekenntnis" die Vorbemerkung hinzu: „Thomas Mann, der große deutsche Dichter, las gestern im Ottakringer Arbeiterheim zum ersten Mal vor österreichischen Arbeitern." — Der Bekenner hat aber, wie das Blatt an anderer Stelle berichtet, bereits am Freitag im Arbeiterbildungsverein Alsergrund, passenderweise, ein Kapitel aus „Josef und seine Brüder" vorgelesen, und wohlgefällig hebt der jüdische Berichterstatter hervor, daß die „Figuren der Bibel" „in einem neuen Licht gezeigt werden", das auch ihre „Schwächen und Lächerlichkeiten hervortreten läßt". Der Genius

loci in Gestalt eines Mitglieds hatte den Vorleser „nicht nur als den großen Dichter, sondern auch als den großen Europäer, den Republikaner und Demokraten begrüßt." Der Republikaner und Demokrat, bisher in jeder Beziehung Ehrenmitglied des Wiener Journalisten- und Schriftstellervereins „Concordia", hat alle an seine zeitgemäße Bildung gestellten Erwartungen übertroffen. — „Er hielt eine bedeutungsvolle politische Rede, die eine mutige Abrechnung mit dem Fascismus und ein beherztes Bekenntnis zur Sache der Arbeiter war."

Hören wir den Beherzten selbst, wenigstens das „Wichtigste" des Unwichtigen. „Die Situation (sic) dieses Abends, an dem ich als bürgerlich geborener Schriftsteller zum erstenmal vor sozialistischen Arbeitern spreche" — er hat die „Situation" herausfordernd genug gewählt, denn die rote Zwingburg des Wiener Rathauses, der die alte Kaiserstadt und ihr von Geschäftspolitikern schlecht verteidigtes Bürgertum in Schmach und Not unterlegen sind, ist im Proletarierviertel, dem angestammten Ottakringer Bezirk gegründet, und ihre Besatzung hat an unverschämtem Bolschewikentum in Europa nicht ihresgleichen —, diese Situation „ist", meint er, „kennzeichnend für die Zeit" (darin geht der Dünkel des emeritierten Zivilisationsliteraten entschieden zu weit) „und epochemachend für mein Leben und meine geistige Entwicklung." Darin hat er recht. Eine geistige Entwicklung, die wie die seine von einem höflich zurückhaltenden halblauten Menschen — so habe ich den liebenswürdigen jungen Thomas Mann vor mehr als dreißig Jahren gekannt —, dem als eine große Hoffnung unseres Schrifttums von den Besten begrüßten Dichter der „Buddenbrocks" und der „Tristan"-Novellen über das durch seinen jähen Abfall in ein redseliges und flitterhaftes Litteratentum peinlich verblüffende Gemächte „Fiorenza" zum „Tod in Venedig" und in die kaum mehr als zweideutig zu bezeichnende Nähe der wahlverwandten Kulturträger Schnitzler und Freud führt, weiter von der lahmen Kriegsgelegenheitsschrift „Friedrich und die große Koalition" und den erst durch die frühe Abenddämmerung eines in selbstgefälliger Lässigkeit zerfließenden Talentes ins rechte Licht gerückten „Betrachtungen eines Unpolitischen" (erste Fassung) zu den hier nicht näher zu erörternden Bekenntnissen, „Rechenschaften" und „Forderungen": wahrlich eine solche „geistige Entwicklung" zeugt von einer Entwicklungsfähigkeit, der die „Situation" im Ottakringer Arbeiterheim — so wenig sie der „große Europäer" in ihrer ganzen Kläglichkeit zu erfassen imstande sein mag — auf das Sinnfälligste entspricht.

Nicht etwa, daß er vor Arbeitern, zu Arbeitern spricht, wird der Unbefangene, der Menschliche einem Dichter verdenken: besser vielleicht als bei den verkommenen „Gebildeten" ist beim „Mann aus dem Volke" Empfänglichkeit für das echte Dichterische, das Natürliche, Wahrhafte und Herzliche gewahrt. Aber abgesehen davon, daß dieser verkünstelte, längst erschöpfte und der Sprache entfremdete Dichter nichts Echtes, nichts tief herauf Quellendes darzubieten hatte, hat der Gast der „Wiener Arbeiter" nicht vor versammelten einfachen Menschen, sondern vor einer wesenlosen Summe von eingepferchten Parteiangehörigen, den eingeschriebenen Anhängern einer politischen Partei gesprochen, vor der nach dem sozialdemokratischen Exerzierreglement von den Anführern und Nutznießern des Klassenkampfs abgerichteten Heerschar des politischen Aufruhrs. Und er hat nicht als Dichter, auch nicht als selbständiger Denker, gesprochen, sondern als „Bekenner" der materialistisch-rationalistischen „Weltanschauung", der geist- und gnadelosen, aber umso wirksameren Phraseologie, die seit der „großen" Revolution im Schwange geht und von Schandtaten zu Schandtaten ihrer tückisch aus dem Dunkel

gelenkten Sklaven fortschreitend allmählich zur Zerstörung der gesamten europäischen Kultur, der Einheit der geordneten christlichen Gesellschaft geführt hat. Dieser „bürgerlich-geborne Schriftsteller" hat die traurige „Beherztheit" aufgebracht, die folgende seiner verworrenen Halbbildung würdige, trotz dem krassen Unsinn in ihrer bösartigen Tendenz unverkennbare Erklärung abzugeben (die „Arbeiterzeitung" nennt das „eine scharfsinnige kritische Betrachtung"):

„Materialismus ist ein kindisches Schreckwort, mit dem das Menschlich-Anständige bekämpft werden soll . . . . Es gibt einen Materialismus des Geistes (!). Es ist die Wendung des religiösen (!) Menschen zur Erde, der soziale (?), pflichtmäßige Entschluß, den Kopf" — welch ein Schwachkopf! — „nicht mehr vor dringendsten Forderungen in den Sand zu stecken, sondern sich auf die Seite derer zu schlagen, die der Erde einen Sinn geben wollen, einen Menschensinn!"

Arme „Arbeiter", denen solcher „Sinn" und auf so sinnige und besinnliche Weise von einem „Großen" des Zeitgeistes in das von platten Schlagworten zermürbte „soziale" Hirn getrieben wird! Sie dürften vergebens versucht haben, dieses von Parteischwefel flackernde Hirn an der ihnen von ihrem „Dichter" bezeugten „Wahrheit" aufzurichten, daß „dem idealisierten Individualismus" der bürgerlichen Kulturepoche die gesellschaftliche Klassenidee gegenüberstehe", die „ökonomischer Herkunft" sei, aber „engere Beziehungen zum Geiste halte". „Sie ist geistesfeindlich in der Theorie, aber geistesfreundlich in der Praxis." Vielleicht sind die Mitglieder des Ottakringer Arbeiterheims aus dem Dunst und Dusel, den diese Geistesfreundlichkeit über ihrer angespannten Aufmerksamkeit angesammelt hatte, schließlich von den „flammenden" Worten aufgerüttelt worden: „Der Wille der Völker geht nach Friede, Arbeit und Brot. Sie sind mißtrauisch gegen den Begriff „Vaterland" . . . . Die Völker müßten einen andern Völkerbund schaffen, einen Bund der Völker gegen die Regierungen, die den Volkswillen nicht ausführen. Wenn es in Europa mehr Arbeiterregierungen gäbe, wäre dieser Erdteil (sic) ein weiteres Stück in der Gesundung fortgeschritten". — Wir haben diese „Gesundung" sinnfällig an dem von einer „Arbeiterregierung" beglückten Rußland vor Augen . . . . Daß der Volksredner nach der „geistvollen Ehrenrettung" des Materialismus dem Nationalismus die geballte Denkerfaust zeigen werde, war anzunehmen gewesen. „Diese Bewegung", erklärt der in jahrzehntelanger jüdischer Schulung zu seiner dermaligen vorbildlichen Größe gediehene Europäer, „ist der Dienst am Falschen und Lebenswidrigen". „Die Entwicklung drängt zu einer Schicksalsgemeinschaft der europäischen Völker."

Glückliche Völker, wenn die Thomas Mann sie nach dem Muster ihrer eigenen Entwicklung dahin „drängen"!

Richard Wagner in der Geisteswelt Friedrich Lienhards.

Vorbemerkung.

Die folgenden Erörterungen greifen nur ein Thema aus der Frage: „Friedrich Lienhard und der Bayreuther Gedanke" auf, das in der sonst ausführlichen Darstellung Paul Bülows („Das Kunstwerk Richard Wagners in der Auffassung Friedrich Lienhards", Stuttgart 1920) nur gestreift wird (S. 19 ff.). Lienhards Ablehnung der Gesamtkunstwerk-Lehre betrifft eine zu umfangreiche Frage, als daß sie im Folgenden etwa erschöpfend behandelt werden könnte. Es handelt sich lediglich um einen Hinweis. (Die angezogenen Stellen aus den „Wegen nach Weimar" gelten hier für viele. Lienhard gibt auch in den „Neuen Idealen" und an anderen Stellen der Wege nach Weimar seinen Bedenken Ausdruck.)

* * *

Friedrich Lienhard geht in seinen künstlerischen Forderungen aus von unserer klassischen Kulturschöpfung. Er knüpft ganz bewußt an den deutschen Idealismus an, wohl wissend, welche Kräfte von diesem Zentralpunkt ausströmen können. Die klassische Kultur erwächst aus neuem Menschentum, ist aber zugleich in deutschem Nationalbewußtsein verwurzelt. Bekannt genug ist Schillers nationale Kunstauffassung und der eng damit verbundene Gedanke des deutschen Nationaltheaters. Der deutsche Festspielgedanke taucht mit hier auf (vgl. auch E. M. Arndts Plan regelmäßiger Nationalspiele usw.). Friedrich Lienhard gelangt in seiner kulturellen Zielsetzung folgerichtig wiederum zum Festspielgedanken, den er durch seine Mitarbeit am Harzer Bergtheater verwirklichen hilft. Naturgemäß führt ihn sein Weg auch über Bayreuth. Er ist von tiefem Verständnis für das Werk Richard Wagners erfüllt. In seinem „Spielmann" und an anderen Stellen fallen feinsinnige Bemerkungen über die Musikdramen und ihre Helden (Hans Sachs, Tristan, Siegfried). Lienhard betont die geistige Kultur des Bayreuther Kreises: „. . . in diesem Bereich lebt gegenwärtig mit die feinste und edelste Bildung, die wir überhaupt in Deutschland besitzen". Es ist verständlich, daß ein Mensch wie Friedrich Lienhard, dem sein Wirken unvergessen sei, Bayreuth in den Kreis seiner Betrachtungen zieht. Der Erweckung deutschen Seelengutes und der Pflege deutscher Innerlichkeit gilt sein Wort. Er sieht in einer großen idealistischen Geisteskultur die Aufgabe des Deutschtums. Wo fände der Gedanke einer Kulturpflege durch festliche Kunst heute besser Ausdruck als im Werke von Bayreuth?

So scheinen Richard Wagner und Friedrich Lienhard — von diesem Standpunkt aus gesehen — geradezu in einen Zusammenhang zu gehören. Und tatsächlich ist ja eine Beziehung in der Zielsetzung vorhanden. Aber — und das sei in diesem Kreise einmal ohne alle Polemik betont — Lienhard gibt, was den Weg betrifft, einmal grundsätzlichen Bedenken Ausdruck und kritisiert in den „Wegen nach Weimar" (Bd. V 2. Aufl. Stuttgart 1911 S. 50 ff.) zusammenfassend die Bayreuther Bestrebungen aus ästhetischen und kunsttheoretischen Erwägungen heraus. „Wir stehen allem Schönen und Großen der Bayreuther Kunst herzlich nahe. Aber wir müssen die dortige Kunstlehre vom Gesamtkunstwerk aus grundsätzlichen Bedenken und unwillkürlichem Selbsterhaltungstrieb (!) beanstanden. Denn in diesem „Gesamtkunstwerk" ist das für uns Wesentliche und Entscheidende ausgeschaltet: der Klang des gesprochenen Wortes." Lienhard bedauert gewissermaßen, daß die Musik des Wortes einem „Sprechsingen oder Singsprechen" hat weichen müssen und das Drama sich in ein Musikdrama verwandelt habe. „Unter seiner (d. h. des Musikdramas) suggestiver Wirkung erleben wir nun das sonderbare Verhältnis, daß der Anhänger dieser Gattung, erfüllt von der Orchesterwirkung und der

starken Gefühlssteigerung des Wagnerschen Kunstwerkes, unser unvertontes Wort nicht für vollwertig anzunehmen geneigt ist." Solche einseitigen Aeußerungen und Uebertreibungen mögen vorkommen. Aber gemeinhin wird kein vernünftiger Anhänger des Bayreuther Gedankens auf solcher Grundlage Wortkunstwerk und Musikdrama vergleichen. Das führt zu dem alten Irrtum von „Bayreuths Dogma", daß es sich, wie Lienhard sagt, im Drama sozusagen nur um einen Operntext handle. Lienhard führt in diesem Zusammenhang als Beweis an, daß von solchen Dogmatikern Shakespeare, Schiller u. a. nur als Vorläufer des Bayreuther Meisters betrachtet würden. Er schaltet freilich auch ein, daß „besonnene Bayreuther Aesthetik" dies nicht aussprechen würde, wenn es auch stille Ueberzeugung sei. Mit dieser Einstellung kommt man wieder zu der alten — m. E. längst widerlegten — Streitfrage um das Gesamtkunstwerk im Vergleich mit dem Wortdrama. Als ob es hier überhaupt um eine Worttheorie ginge! Man verkennt bei solchen Kritiken doch ganz und gar die Grundlagen der Bayreuther Kunstauffassung. Wenn etwa Schiller und Shakespeare oder auf der anderen Seite Beethoven angeführt werden, um die Lehre vom Gesamtkunstwerk — das ja überhaupt mehr Erlebnis als theoretische These ist — zu erhärten und mit einer ganz bestimmten Einschränkung als „Vorläufer" gelten, so ist das gutes Recht. Denn die Grundlage bietet hier und überall in diesen Fragen der deutsche Festspielgedanke dar. Es erübrigt sich, in diesem Kreise, das Musikdrama als Gesamtkunstwerk und den spezifisch Bayreuther Festspielgedanken zu rechtfertigen und zu klären. Berufene Interpreten des Bayreuther Werkes haben diese Aufgabe erschöpfend gelöst und endgültige Widerlegungen gefunden. Das lebendige Werk des Meisters allein sollte genügen, alle kritischen Beurteilungen (wie sie manche Litterarhistoriker heute namentlich vertreten) zu beseitigen. Und es „genügt" recht oft durch die unbewußte Wirkung des Erlebnisses. Aber in der Theorie gibt es immer wieder Gegensätze. Es sei in diesem Zusammenhang nur soviel betont: Es handelt sich weder um eine Unterbewertung noch um ein Beiseiteschieben oder gar Ausschalten des Wortdramas. Das Musikdrama hat seinen eigenen Boden und will im Sinne eines Weihespiels verstanden sein. Das Drama aus dem Geiste der Musik hat eine andere Zielsetzung als das Wortdrama. Das Musikdramatische stellt durch seine Verleiblichung des Ahnungsvollen, Unsagbaren im Ton eine besondere Stufe des Dramatischen dar. Das gesprochene Wort versagt, wo es um Letztes, nicht mehr Begriffliches geht. Hier setzt die Musik ein und muß einsetzen, wenn das Wort nicht seine Klarheit verlieren soll, die zugleich Vorbedingung des Wortdramas ist und sich damit sozusagen an ein anderes Organ wendet. Wie gesagt, hier handelt es sich nicht um Abwertungen, sondern um die Betonung der grundsätzlich verschiedenen Erlebnissphäre.

Ein Fall, in dem sich beide Gattungen bezeichnender Weise berühren, verdeutlicht Manches: Goethes „Faust", der stellenweise die Sphäre des Streng-Wortdramatischen verläßt, kann auf der Bühne der Musik nicht entraten, um als Weihespiel zu voller Geltung zu kommen. Er kann sich mit einer Bühnenmusik nicht begnügen, sondern bedarf in einigen Szenen einer in die tiefsten, nicht eigentlich sagbaren, Zusammenhänge eingreifenden Musik. Man denke an die Osternacht im 1. Teil, wo der Gesang aus der Kirche kein eben zufälliger Chor ist, sondern notwendiger musikalischer Ausdruck des inneren Erlebnisses Faustens.

Nun, es kann hier nicht weiter auf solche Unterschiede eingegangen werden. Jede Bayreuther Aufführung erweist das wahre musikdramatische Erlebnis.

Lienhards Kritik wendet sich im Einzelnen noch gegen die symbolischen Kultusformen des „Parsifal" und die Erlösungssehnsüchte im Sinne des Schopenhauerschen Pessimismus, der gerade zu überwinden sei. Man hat den Schopenhauerschen Ein-

fluß auf Richard Wagner nur zu oft falsch gedeutet und nicht berücksichtigt, wie viel wahre Erlösungskraft gerade im „Parsifal" lebt.

Freilich weist Lienhard anderseits auf die Bedeutung des Mitleidsgedankens hin (wobei er an Heinrich von Steins Formulierung der „besonnenen Hilfe" erinnert), in dem er Klassizismus und Reife sieht. Und die Worte Richard Wagners an Mathilde Wesendonck: „Es muß einen unbeschreiblichen inneren Sinn geben, der ganz hell und tätig nur ist, wenn die nach außen gewendeten Sinne etwa nur träumen . . ." treffen ganz Friedrich Lienhards Welt, der selbst an Stunden glaubt, „die nur dem Ton zugänglich sind, wo „Musik wahrhaft erlösend" ist. Er betont schließlich sehr fein das echt Märchenhafte im Werke Wagners: „Das Wesen des Märchens ist das verwunderte Horchen. In diesem Horchen ist das Schauen mit inbegriffen . . . der ganze Mensch erfaßt die Erscheinung möglichst mit der Ganzheit der Sinne. Gerade die Wagnerischen Musikspiele muß man als Märchen großen Stils auf sich wirken lassen." „In den Meistersingern kommt diese Unbefangenheit am prächtigsten zum Ausdruck. — Artisten, Formalisten und Nationalisten wissen alles, erklären alles. Naturen wie Siegfried und der Hans im Glück, echte Poeten und Abenteurer, verwundern sich über alles, lernen von allen und erleben immer Neues. Dies sind die wahren Menschen."

„Solche Menschen des schauenden Horchens denkt sich Wagner als seine besten weil unbefangensten Zuhörer."

Lienhard kommt mit diesen Worten dem inneren Gehalt des Wagnerschen Werkes — und auch dem Musikdrama — näher, als er es selbst vielleicht wußte. Es ist zu bedauern, daß ein Geistesverwandter zu einem Endurteil folgender Art kommt, und zwar aus prinzipiellen Gründen: „Das Bayreuther Werk ist in Musik getaucht; Musik herrscht vor. Dies war nicht der Sinn des griechischen und des Shakespeare-Dramas. Der Kulturmensch ist nicht nur Gefühl und Phantasie: er ist auch klares und durch präzise Klarheit siegendes Wort."

Was Friedrich Lienhard dennoch zum Werke von Bayreuth führte, ist der Glaube an ein national religiöses Festspiel.

„Hier liegt die einigende Bedeutung der Kunst, sofern sie zugleich Kultur ist, hier die Bedeutung Bayreuths!"

Hans Lude (Rostock).

Besprechungen.

Neues und Altes im Wagnerjahr.

Zum Gedenkjahr sind wichtige Erscheinungen zu erwarten: neue Urkunden über das Schaffen des Meisters, von Dr. Strobel, der bekanntlich die Entstehung der Ringdichtung verfolgt hat; auch der Briefwechsel zwischen Cosima Wagner und Chamberlain. Inzwischen werden Wagner-Romane lebendig. Erwähnt sei: „Unruhiges Gestirn" von Hans Reisiger (Paul List, Leipzig; geb. 7.50 ℳ; leider in Antiquadruck). Behandelt ist die Jugendzeit und ein weiterer Abschnitt bis zur Flucht aus Dresden. Der zu Gebot stehende Stoff ist, man muß es anerkennen, sachkundig verwertet und lebendig gestaltet. Nur bleibt die Darstellung manches schuldig, wenn wir tiefste Wahrheit verlangen. Wer sich ganz in Wagners Empfinden versetzen könnte, hätte z. B. seine Fähigkeit, „zu sagen, was er litt", nicht ins Spöttische gezogen. Die Andeutung der Herkunft von Ludwig Geyer kümmert sich nicht um neuere Feststellungen. Recht unbefriedigend klingt der Schluß aus. Daß der Verfasser gerade Paul Bekker bewundert und verehrt, das bemerkt er selber. — Was Wagner in der Jugendzeit vor dem Fliegenden Holländer hervorbrachte, das dürfte manchenorts diesen Winter neu und hell aufleuchten: man wird staunen, wie unverwüstlich, wie formvollendet, gereift das alles ist. Die Feen hat als Verleger Heckel in Mannheim, das Liebesverbot Breitkopf und Härtel, Leipzig, den Rienzi Adolph Fürstner in Berlin; die Aufführung des letzteren Werkes hält sich zurzeit an die neuere Fassung Mottls, die auch in schön gestochenem Klavierauszug vorliegt.

Seltsam ist, daß mit unserem Meister die Rassenkunde Güntherscher Prägung so gar nichts anzufangen weiß. Zum Wagnerjahr beschert uns der Lehmannsche Verlag (München) ein umfangreiches Buch (286 S.; 7.50 ℳ, geb. 9.— ℳ) über Musik und Rasse, von Richard Eichenauer (mit 40 Abbildungen, 90 Notenbeispielen). Hier wird das 19. Jahrhundert, weil die Rassen mischend, auch musikalisch mit Schulstrenge angefochten. Die Abschnitte über ältere Tonkunst lassen wir hier auf sich beruhen. Was Wagner angeht, so wird schon bei Bachs Naturgefühl aufs „Waldweben" hingewiesen, das sich überdeutlich aufdränge. Das starke Orchester seit Wagner habe unser Ohr übersättigt und abgestumpft. „Schwelgerischer Sinnenglanz", „schwüle Genußwelt eines Venusbergs oder zweiten Parsifalaktes" das fällt so nebenbei ab, wenn von Gluck die Rede ist. Rassische Wandlung hat den Erneuerer der Oper zurückgedrängt: dabei wird auch die Wagnerüberschwemmung und Wagner selber beschuldigt, dem Eichenauer sogar die Absicht zutraut, Gluck fernzuhalten! In übertriebener Weise wird dieser verherrlicht. Aehnlich heißt es von Bach, er habe unaufhörlich Werke höchsten Wertes aus sich herausgeschleudert. Händels Dur-Trauermarsch im Saul verdient den Kranz vor den Heldenklagen Beethovens, Wagners, Bruckners. Der Widerwille gegen Wagner gründet sich auf Jenseits und Erlösung, die dem nordischen Diesseits, das sich selbst erlöst, nicht genehm sind. Der gedankliche Widerstreit zwingt zu musikalischen und seelischen Begründungen, die einzig dazu angetan sind, Wagner zu zerkleinern. „Zum Lachen bist du mir lustig." Der Verfasser ruft nämlich, in Ermanglung eigener Nachweise, immerfort fremde Zeugnisse an, ohne sich über Herkunft und Glaubwürdigkeit der Zeugen zu besinnen. In Folge all dieser Mißgriffe sieht er sich im Widerstand gegen Erlöserwahn zu einiger Verlegenheit schließlich an der Seite genau jener Gegner, die den nordischen Gedanken als solchen

ablehnen. Die ganze Untersuchungsweise kann also nicht stimmen. Vor allem anderen sollte man sich den Eindrücken Wagners hingeben, sich seiner Werte freuen, und dann erst fragen, woher das Bedeutende rassisch stamme. Ihn abzulehnen, weil er dem nordischen Inbild nicht oder wenig entspreche, ist töricht. Wir könnten ja leicht den Spieß der Untersuchung umdrehen und die Rasse desjenigen verdächtigen, der von Wagnerscher Kunst so blinde Begriffe ertastet. Käme da nicht vielleicht der eingeschränkte Spießer zum Vorschein, der, statt in die «Schaffensgeheimnisse der großen Meister" einzuführen, den Weg zu ihnen verbaut? Auch die Bühnenfeindschaft, das Mißtrauen gegen Beethovens Einsamkeit sind komische Züge, die nicht empfehlen, und einen lächerlichen Eindruck machen auch die Widerhaken gegen den dinarischen, deshalb — man höre recht! — «musikantischen" Bruckner und gegen sein Adagio. (Nur der nordische Mensch ist «musikalisch".) Nebenbei verrät Eichenauer (in der Frage des Abschlusses der Fünften), daß er nicht so ganz zuständig ist; auch sonst verstimmen musikgeschichtliche Absonderlichkeiten. Kein Wunder, daß er sich bei Beurteilung der Anhänger von Bruckner und Brahms auch noch die Verdrehung leistet, letztere als die Stillen im Lande zu rühmen, ersterem «Getöse" vorzuhalten; also sollen z. B. meine zweiklavierigen Auszüge «Getöse" verursachen. Daß Brahms von der Wiener Presse lärmend genug eingeführt, Bruckner tunlichst beschwiegen wurde, weil er auf das Angebot der Freimaurer nicht einging, das macht den Verfasser nicht bedenklich. Wenn eine bestimmte Richtung der Rassenkunde fortfährt, über naturwissenschaftlichen Feststellungen zu übersehen, was zum Seelischen, zum Charakter gehört, so kommt sie nicht voran und bringt uns nicht vorwärts.

Noch ein anderes Buch berührt den Bayreuther Meister. In der Reihe von Arbeiten zur Erforschung von Sprache und Dichtung, geleitet von Oskar Walzel, erschien als 8. Heft Die Operndichtung Lortzings, von Hellmuth Laue; Verlag Ludwig Röhrscheid, Bonn am Rhein (192 S., zweckloser Weise Antiquadruck; 6.50 ℳ). Nach genauestem Quellenstudium weist der Verfasser Lortzings Anteil an Plan und Wortlaut seiner Textbücher nach. Auch die sogenannte «Schallanalyse" wurde zu Rat gezogen. Zwanzig Werke, die gründlich geprüft werden, geben eine klare Vorstellung vom dichterischen Können des volkstümlichen Musikers. In den Ergebnissen steckt eine bewundernswerte wissenschaftliche Leistung; die Benützbarkeit des Buches könnte durch Namen- und Sachverzeichnisse erhöht sein. Das Verhältnis zu den Quellen, zur Umwelt, zur Romantik ist eingehend erörtert. Unsere Leser wenden sich wohl zuerst dem Waffenschmied und Hans Sachs zu, weil sich von beiden Opern Fäden zu den Meistersingern spinnen lassen. Solcher Verknüpfungen freut sich der Gelehrte auf seine Weise ganz besonders. Er verfolgt die kleinste Faser. So «übernahm" Wagner von Lortzings Hans Sachs das Arbeitskleid und den Schustertisch. «Wie klug, wie gut!" Sonst wäre er vielleicht der Versuchung erlegen, seinen Sachs im Sonntagskleid auf einen Schneidertisch zu setzen. Wir machen uns bei solch haarscharfen Nachweisen oft unsere eigenen Gedanken und freuen uns mehr darüber, daß in den Meistersingern alles so ganz anders wirkt. Uebrigens sind wir auch froh, daß Beckmessers Dieberei eigentlich Lortzings Erfindung ist: wie stark wurde Wagner mit dem Verdacht jüdischer Abstammung belastet wegen dieses üblen Zugs! Wir atmen auf: auch Lortzing müßte Jude gewesen sein. Nur wäre noch zu überlegen, ob sich Wagner durch Entwendung der Entwendung nicht ärger verdächtig macht? . . . .

Aus der Welt Bachs hat der Eulenburgsche Verlag (Leipzig), im Gedenkjahr fünfzigjährigen Bestehens, die Kantaten Nr. 19 und 123 geschöpft, um sie mittels der bekannten kleinen, aber zugleich klaren Partiturausgabe in alle musika-

lischen Kreise hinausströmen zu lassen. Wie herrlich ist fürs Fest des heiligen Michael, der den feindlichen Drachen bannt, der gewaltige Kampf geschildert! Der Chor „Es erhub sich ein Streit" gehört mit dem „Nun ist das Heil und die Kraft" zu den erhabensten Offenbarungen Bachschen Heldensinnes. Liebevoll hat man Beides ausgedeutet. Hier ist nämlich „Programmusik" und „Tonmalerei" erlaubt, weil nicht von Liszt. Aehnlich geht es mit dem Kantatenpaar: „Liebster Immanuel, Herzog der Frommen" und „Sie werden aus Saba alle kommen"; beide gelten dem Erscheinungsfeste und schildern den Huldigungszug, der sich als Pilger- oder Prozessionschor, oder als unübersehbare Volksmasse bewegt. Zu den Eulenburg-Partituren schrieb Arnold Schering die Einführungen. Auch neue Klavierkonzerte Mozarts hat der Verlag seiner volkstümlichen Ausgabe eingereiht: die jetzt wieder öfter gespielten in G-dur und F-dur (Köchel 453, 459), von 1784. Ihre kunstvolle Gestaltung, ihre sorgfältige Instrumentierung hebt sie weit über bloß unterhaltende oder der Eitelkeit des Spielers dienende Kunst hinaus. Ein bedeutender Zeitgenosse Mozarts, lange fast verschollen, ist von dem glücklichen Forschersinn Dr. Erich Fischers neu entdeckt und mit Hilfe einer dramatischen Erzählung wirksam und eindrucksvoll vorgeführt worden. Es handelt sich um Johann August Sixt (1757—97). Zwölf seiner Lieder erschienen bei Bote und Bock (Berlin). Fischer hat auch Kammermusik zu Tage gefördert, die Sixt als ganz hervorragenden Meister enthüllt. Wie wundersam sind doch die Bahnen des Vergessens und Gedenkens!

Von Bruckners Geistlichen Gesängen für gemischten Chor erschien das Schlußheft einer Ausgabe, die wir schon früher erwähnten, bei Fritz Müller, Süddeutschem Musikverlag in Karlsruhe i. B. Der Vorzug der drei Hefte (zusammen 15 Nummern) besteht abgesehen vom klaren Stich in Beifügung des deutschen Textes zum lateinischen und in Darbietung des Auszugs für Orgel oder Klavier, der die Stimmen zu bequemem Spiel sammelt. Das erste Heft enthält sieben Tantum Ergo-Gesänge, das zweite den Wechselgesang auf Maria und die Ave Maria-Chöre, das dritte die vier Graduale oder Motetten, worunter Christus factus und Virga Jesse besonders wertvoll und berühmt sind, und als Abschluß das mystische Vexilla Regis. Derselbe Verlag bietet aus zeitgenössischer Kirchenmusik die Marienmesse, Werk 1, von Otto Jochum, dem Bruder des Bruckner-Dirigenten Eugen Jochum, sowie Stücke von Ferdinand Auer. Bei Schwann in Düsseldorf erschien eine neue Reihe von Werken des schaffensfreudigen Franz Philipp, für den auch der Kampfbund für deutsche Kultur eintritt: vier unbegleitete Hymnen, eine gleichfalls unbegleitete herrliche Messe Laudate Dominum und „Gottes Lob aus Kindermund", eine Folge von Kindergebeten und Chorälen für Mutter und Kind. Die Zeitschrift für Musik (Gustav Bosse, Regensburg) brachte im Herbst ein fesselndes Brucknerheft heraus. Nächstes Jahr begeht sie das Andenken an ihre Begründung durch Robert Schumann. Den Modernen gegenüber ist sie unabhängig; sie betont deutsches Bewußtsein. Als Beurteiler Bayreuths können wir freilich einen Hans Joachim Moser nicht gelten lassen.

Dr. Karl Grunsky.

Aus deutscher Vergangenheit und Gegenwart.

Vom Goethejahr, das nun ins Wagnerjahr hinüberwechselt, möge der Leser noch in Empfang nehmen, was Adolf Bartels darbietet: sein Buch Goethe der Deutsche (Moritz Diesterweg, Frankfurt; 192 S.; 3.— ℳ) legt uns von neuem das Deutschtum Goethes ans Herz. Bartels beherrscht den weitschichtigen Stoff und gestaltet ihn weit natürlicher und sachlicher als etwa Simmel oder Gundolf; er hat bei großen Goethefeiern zwar nicht mitsprechen dürfen; aber mitzuschreiben konnte man ihm nicht verwehren. Goethe ist, wie Wagner, jüdischen Blutes verdächtigt worden; Bartels weist dies zurück. (Ein Verzeichnis der Namen wäre neben dem der Werke zu wünschen.) Nicht jedem Satze des Verfassers stimmen wir bei; Schiller tritt zu sehr zurück. Aber Vieles und Wesentliches lernen wir aus der liebevollen Darstellung des nun Siebzigjährigen, der mit der herrschenden Zunft charaktervoll gebrochen hat. — Auf Goethe als Schutzherrn kann hinweisen der Bund für deutsche Schrift (Berlin W. 30). Die jährlichen vier Hefte enthalten immer neue Anregungen. Eine gute Abhandlung, die das Kampfziel kennzeichnet, bringt auch die Beilage des Württ. Staatsanzeigers in Nr. 8, 1932, von Dr. Heck.

In der Reihe der Blauen Bücher, von Karl Robert Langewiesche entdecken wir „Formen des Lebens", das heißt botanische Lichtbildstudien, die jeden Beschauer durch künstlerische Belehrung entzücken; es sind 120 mehr oder weniger stark vergrößerte Naturaufnahmen von Dr. Paul Wolff mit Hinweisen und Vorbemerkung von Prof. Möbius. Die schön geglückten Bilder vermitteln eine ehrfurchtvolle Ahnung von der Art und Weise, wie natürliche Zweckmäßigkeit sich im Wohlgefühl der Schönheit verrät. Der Band kostet 3 ℳ. — Nach unvermeidlichen Gesetzen formt sich auch das Leben eines Volkes. Wir sehen dies etwa an Deutschen Volkstrachten, wie sie der Lehmannsche Verlag (München) anbietet: aus der Sammlung des Germanischen Museums in Nürnberg hat der dortige Konservator Rudolf Helm 115 Trachtenbilder zusammengestellt (teils schwarz, teils farbig; mit 20 Seiten Text; 4 ℳ). Ebenso willkommen ist uns die Ansage anderer Kunstbücher des rührigen Verlags. Zunächst liegt vor Die Germanische Gothik; 48 Bildtafeln, ausgewählt und mit Einführung versehen von Prof. Dr. Franz Bock (Preis 4 ℳ). Dem gleichen Verlag entstammt außerdem ein Werk, das sich selber schon durch den Titel empfiehlt: Das Deutschtum in Südtirol, von Dr. Wilhelm Rohmeder, dem alten Vorkämpfer für das Deutschtum in Südtirol (der vor zwei Jahren hochbetagt starb). In umfassender Weise begründet er den deutschen Charakter des Landes aus der Geschichte (218 S.; mit Karte der Umgangssprachen; 5 ℳ, geb. 6.40 ℳ). Wenn in Deutschland alles, was zur Kunst gehört, schwer ums völkische Dasein ringt, so sind dem deutschen Wesen doch seit dem Zusammenbruch auch Kämpfer erstanden, die nicht ohne Erfolge blieben. Zu ihnen gehört Prof. Dr. Paul Schultze-Naumburg, der Maler und Gelehrte, der nun die Ergebnisse seiner reichen Erfahrung in einem knappen Hefte von 68 Seiten klarlegt (Heft 36 der nationalsozialistischen Bibliothek; 1 ℳ; Franz Eher, München). Die vielen Abbildungen zeigen in Beispiel und Gegenbeispiel (wie wir es von früheren Arbeiten her gewöhnt sind), um was es sich in Wirklichkeit handelt. Der „Kampf um die Kunst" ist ein Kampf um Seele und Beseelung der deutschen Kunst.

Die Sonne, Monatsschrift für nordische Weltanschauung und Lebensgestaltung, hat im 9. Jahrgang Verlag und Herausgabe gewechselt; sie erscheint jetzt im Armanenverlag (Leipzig) und wird von den beiden wohlbekannten Vorkämpfern

nordisch-deutscher Gesinnung und Gesittung: Ernst Krieck und Werner Kulz geleitet. Wir verfolgen mit Teilnahme die weitere Entwicklung. Gleichfalls im 9. Jahre steht Dr. Böpples „Weltkampf"; das 104. Heft enthält eine vernichtende Beurteilung Neumanns von Prof. v. Stockmayer („Fort vom Judenbuch"). Der Kampfbund für deutsche Kultur hat seine eigene Zeitschrift begründet: Deutsche Kulturwacht; Herausgeber ist Hans Hinkel in Berlin. Eine illustrierte Monatsschrift Das neue Deutschland (Leipzig) nimmt vom Standpunkt der deutschen Freiheitsbewegung den Kampf mit den gedankenlosen Unterhaltungszeitschriften auf; wir wünschen durchschlagenden Erfolg. Vieles Gute fanden wir in den neuen Blättern des Bundes nationaler Schriftsteller: „Der Wille" birgt z. B. in Heft 2 und 3 stark und scharf durchdachte Anregungen zur völkisch-religiösen Bewegung, namentlich von Univ.-Prof. Dr. Hauer, Tübingen. Zu diesem gewaltigen Thema liegt außerdem als neueste Erscheinung die zweite, gänzlich umgearbeitete Auflage des grundlegenden Buches von Friedrich Andersen vor: Der deutsche Heiland (124 S.; 2 ℳ; Verlag der Deutschkirche, Berlin-Schlachtensee). Wir können das Buch nur eben begrüßen und kommen bald ausführlich auf Andersen und die Deutschkirche zurück.

Ebenso müssen wir uns heute begnügen, zwei bleibende Werke, welche Gegenwart und Zukunft verbinden, vorläufig zu nennen, mit der Absicht eingehender Würdigung an anderer Stelle, nämlich Das dritte Reich von Moeller van den Bruck (ungekürzte Sonderausgabe; Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg), und „Mein Kampf" von Adolf Hitler (ungekürzte Ausgabe in Einem Band; Franz Eher, München). Viele wunderliche Vorstellungen hat schon zerstreut das prächtige Büchlein Adolf Hitler im Felde von Hans Mend, Meldereiter (genannt: der Schimmelreiter). Josef Hubers Verlag (Diessen vor München) erwarb sich mit Verbreitung dieser einwandfreien Zeugnisse wirklich ein großes Verdienst um Abwehr von Lügen. Zwei Gedanken oder Empfindungen begleiten wohl den Leser: uneingeschränkte Bewunderung persönlicher Tapferkeit, und beglückender Glaube an die Vorsehung, die den Tapfern zu noch Größerem aufsparte. Auch die Gestalt des Erzählers selber weckt Anteilnahme. Ueber Horst Wessel, um dessen Schicksal jedes Kind weiß, erfahren wir zum erstenmal die Einzelheiten seines eigenartigen, kurzen, innerlich wie äußerlich bewegten Lebens durch den Dichter Hanns Heinz Ewers, der dieses Schicksal aus lebendiger Schau in Romanform beschreibt. Wahrhaftig, dieser Pfarrersohn enteilte mit den Riesenschritten der Jugend jeder spießigen, bedrückenden Enge; lebte mit dem Volk als ein neuer Seelsorger; starb für Kameraden und Volk als ein sieghafter Befreier. Daß gerade die Cottasche Buchhandlung den Verlag übernahm, ist ein Zeichen der Zeit. Wer Näheres über Verlauf und Stand, über Glauben und Zuversicht der Bewegung erfahren will, der Horst Wessel diente, nehme zwei Jahrweiser des Eherschen Verlags (München) zur Hand: Das Nationalsozialistische Jahrbuch 1933, mit Beiträgen von Feder, Frick, Goebbels, Kube und den Nationalsozialistischen Standarten-Kalender (Abreißblätter). Das Jahrbuch vermittelt eine Fülle auch von allgemeinem Wissensstoff. Der Kalender, mit über 200 Bildern, ist der Schönheit deutscher Heimat, und dem Kampf um ihre Selbständigkeit geweiht. Acht mehrfarbige ganzseitige Tafeln findet man eingefügt; alle andern Blätter sind zweiseitig bedruckt (der Preis beträgt diesmal nur 2.60 ℳ). Ueber Das Braune Heer gibt eindrucksvolle Auskunft das Buch dieses Titels, das der Verlag Zeitgeschichte darbietet (Preis 2.85 ℳ, wie bei: „Hitler, wie ihn keiner kennt"). Den Text zum Braunen Heer hat sein Führer selbst geschrieben: Beherzigenswerte, erschütternde, beglückende Worte.

Endlich noch eine freudige Ueberraschung: Von Chamberlains Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts veranstaltet der Bruckmannsche Verlag (München) eine neue, ungekürzte Volksausgabe in 2 Bänden, nach Art des Werkes über Goethe, von 1919. Beide Bände umfassen zusammen 1264 Seiten und kosten doch nur 5.70 *M*. Von neuem beschwingen sich also Chamberlains Gedanken zum Siegeszuge durch deutsche Lande! Mehr als je bedürfen wir des starken Glaubens an die deutsche Sendung. Was die Rassenkunde betrifft, so legt der Denker Gewicht auf die Möglichkeit der Veränderung: er ruft den Willen wach, seelische Kräfte zu steigern. Darum bleiben die „Grundlagen" ein Buch, das aus jeder Gegenwart in die Zukunft führt. Aus dem Bayreuther Kreise lernten wir ferner kennen die Heiteren Spiele von Hans von Wolzogen. Ihnen folgen nun seine Ernsten Spiele (Leipzig 1933, Deutscher Theaterverlag Max Schleppegrell). Das erste Bändchen vereint drei längst erprobte Stücke: den Meermann, der von Hans Sommer vertont wurde, aber auch ohne musikalisches Gewand reizvolle dichterische Form behält. Weiter den Longinus, zu dem wir immer wieder greifen, wenn wir uns vorstellen wollen, was von christlicher Botschaft unsere Vorfahren zutiefst erregte. Ebenso wertvoll: Luther auf der Koburg 1530. Getreu ist die Sprache des Reformators dem nachgebildet und angeglichen, was er einst geschrieben hat. Die Handlung selber bewegt sich ohne Glaubenseifer: kindlich katholischer Sinn kommt gut dabei weg.

Einiges in letzter Stunde Zugegangene fügen wir noch an. Walther Howard, der bekannte Musikerzieher, erfreut seine wachsende Gemeinde mit einer „Wissenschaftlichen Harmonielehre des Künstlers", aus der sich viel Neues ergibt. Die Leistung besteht darin, daß alles was sich ordnen läßt, strenger als bisher, übrigens ohne Last der Notenbeispiele, erschöpfend eingeordnet wird, während den Verfasser vor der eigentlichen Erfindung ehrfürchtige Scheu beseelt. Diese leitet ihn auch bei Erfassung von Mozarts C-moll-Fantasie (1785): 2. Bändchen der Kleinen Hauskonzertführer. Beides im Verlag für Kultur und Kunst, Berlin. Von Gustav Pezold sind 16 neue Lieder für Kinder erschienen: „Die schöne Welt", bei Albert Auer, Stuttgart. Diese Kinderlieder sind echt und reihen sich dem Besten an, was auf diesem Gebiete geschaffen wurde. Der Name Pezolds ist durch „Das Grab in Flandern" bekannt geworden. Einen neuen Wagnerroman bringt der Verlag Koehler und Amelang (Leipzig). Max Kronberg behandelt unter dem Titel „Feuerzauber" die Ereignisse von 1859 bis zum Lebensende. Der lebendigen Darstellung wegen ist das Buch empfehlenswert. Es vermag für Großes zu begeistern! Vielleicht klärt es auch manchen auf, der keine Lebensbeschreibung liest. Solche Wirkung wäre um so dankenswerter, als die Gegnerschaft nicht ruht. So bringt ein neues Handbuch der Musik unter dem Stichwort des Romantischen eine Verächtlichmachung des Meisters, und zwar wird die Stelle gerade im Werbeblatt abgedruckt.

Dr. Karl Grunsky.

Zweites (Frühlings-) Stück 1933.

Das Klassische kann nicht in der Minderzahl der Flecken sondern in der Mehrzahl der Strahlen bestehen.

Jean Paul.

Positive Kunstkritik

und ihre Einsichtsmöglichkeiten vor dem Kunstwerk Richard Wagners.[1])

Von August Püringer.

Wir wissen, daß unser Meister sein gewaltiges Kunstschaffen nur gegen eine ganze Welt zähester Anfeindung und Bekrittelung durchsetzte. Lange Jahre hindurch hatte es gar den Anschein, als ob es ihm damit nicht gelingen könnte; und hätte sich endlich nicht ein enthusiastischer König gefunden, der ihm nach Kräften half, hätte er es vielleicht wirklich nicht durchgesetzt; es wären gewaltige Werke, die heute eine ganze Welt bewundernd anstaunt und, sie anstaunen, nacherleben zu dürfen, jetzt längst als eine ihr Lebensgefühl köstlich bereichernde Gnadentat des Himmels empfindet, — es wären die „Meistersinger", „Siegfried", die „Götterdämmerung", „Parsifal" nur viertels oder halb aus dem Stein gehaune „Torsen", nur im Marmor flüchtig vorpunktierte Riesenprojekte geblieben, das lieblos unförderliche Geschlecht unsrer Väter und Vorväter auf ewig stumm anklagend . . .! Dagegen erwuchs Richard Wagner freilich auch aus allen Schichten seines Volkes und aus vielen Herzen aller Kulturvölker zeitlebens eine langsam sich vergrößernde Minderheit begeisterter Bewundrer, die umso leidenschaftlicher in ihrer Entzückung für sein Kunstwerk verfuhr, je bittrer und ohnmächtiger sie das ungeheuere Unrecht empfand, welches ihm aus dem „stumpfen Widerstand der Welt" fortgesetzt bereitet wurde; viele „Verhimmler" darunter, die ihn zu Zeiten wohl rühren, zu Zeiten indes auch schal berühren mochten . . . . Fast nie indessen erfuhr er leider das größte Glück des Künstlers: eine produktive Kritik seines Schaffens; das ist eine, die, von der verständnisinnigsten Teilnahme für sein Wollen und Können getragen, mit

---

[1]) Unsere Leser muß ich bitten, die nachfolgende beachtenswerte Arbeit nicht nur mit der ihrem eindringlichen kritischen Ernste entsprechenden Aufmerksamkeit, sondern auch mit richtiger Schätzung und Anerkennung der darin stäts betonten Ehrfurcht vor dem Meister aufzunehmen, da ich sonst die meinerseitige Aufnahme wegen mißverständlicher Wirkung bedauern müßte; was doch meiner eigenen Wertung des immerhin gewagten Versuches „positiver Kritik" fernliegt. Ich habe dazu noch ein „Motto" des Alt-Bayreuthers Jean Paul gesetzt.

H. v. W.

ihm die zarte Sorge für dessen Vollendetheit erwägt; und also just aus ihrer Liebe für das durch seine schöpferische Kraft entstandne Schöne und Gewaltige die Wünschelrutenfähigkeit einer nachprüfenden Besinnlichkeit vor seinem Werke gewinnt, wie sie dem Künstler selbst selten oder nie, oder doch erst bei einem Abstand von vielen Jahren nach der Vollendung eines Werkes zu eigen werden kann, weil es eben „ein Stück von ihm selbst" ist, über sich selbst aber auch der begabteste nur schwer zu einem ganz unbeirrt gegenständlichen Urteil, besonders im Einzelnen, gelangt.

Gewiß war des Meisters künstlerisches Schaffen vor vielen, ja den meisten Künstlern vor ihm und um ihn am wenigsten einer Nachbesserung oder Verfeinerung und Durchklärung bedürftig, da er nie anders als von Begeisterung ergriffen, aus vollster Bemüßigung und von inneren Gesichten erfüllt zu schaffen vermochte. Damit wußte er sich mit dem Geschaffenen von vorneherein immer auf dem rechten Wege! Nur ein einziges von allen seinen Werken der Reife kennen wir, das er zugestandenermaßen mehr seiner hochgeübten produktiven Technik abgewann, aus dem Wunsch heraus, damit einem sehr ehrenden Vertrauen zu willfahren, welches das betreffende Werk gerade von ihm geleistet wünschte, den amerikanischen Festmarsch, den er, in seiner urwahrhaftigen Ansprüchlichkeit vor sich selber, vielleicht sogar als bloße Beiläufigkeit seines Werktisches unterschätzen mochte, denn auch er ist in Aufbau und Durchführung eine sehr ansehnliche, vor allem wirklich festlich wirksame Leistung. Aber das war für unsern Meister kein bestimmender Gesichtspunkt. Das bloß Gekonnte, das hier triumphiert, zählte er nicht zu echter Kunst. Ein Werk der Kunst nach seinem großen Sinne mußte gekonnt und gemußt zugleich sein, wie eine Hervorbringung der Natur!

Indessen wußte der Meister auch, daß selbst die immer aus der Notwendigkeit und Fülle ihrer Kräfte schaffende unbewußte Gottesnatur zwar auch überall das Rechte, nirgends jedoch schon das Vollendete zur Erscheinung bringt, sofern ihre ursprünglichen Leistungen nicht nachträglich noch eine bewußte, pflegliche Vervollkommnung oder Veredelung erfahren; einzig möglich durch die Liebestat einer produktiven Kritik aus dem Geist jenes ihrer Geschöpfe, in dem sie allein erst zu einem Bewußtsein ihrer selbst und ihrer trieblichen Leistungen gelangt, aus dem menschlichen Geiste. Dieser allein vermag sich die reinen Ideen ihrer Schaffungen ahnungsvoll klar zu machen und von da aus ihren Abstand vom Ideal ihres instinktiven Leistungswollens zu ermessen, um nun — zuerst versuchsweise, später erfahrungsgemäß, aber immer eben klar bewußt — Maßnahmen zu ersinnen zur Verringerung des erkannten Abstandes vom obschwebenden Ideal ihrer Leistung; wobei sich immer noch gezeigt hat und zeigen wird, daß die Natur auf allen Gebieten noch erstaunliche Mehrleistungen herzugeben fähig und willens ist,

als durch den bloßen Schaffensinstinkt zu entbinden war, wofern der menschliche Kultivator nur auch liebevoll erst alle Möglichkeiten ihres Wollens, wie alle urgesetzlich notwendigen Beschränkungen oder Hemmungen ihrer wirkenden Kräfte erspürt und berücksichtigt. Mit anderen Worten: mit ihrer ursprünglichen instinktmäßigen Trieblichkeit überall auf dem rechten Wege zum Ziel, gelangt die Natur erst durch Kultur wirklich ans Ziel; zur Kultur aber erst durch die freiwillig und liebevoll nachschöpferisch besinnliche produktive Kritik des Menschengeistes.

In einer ganz ähnlichen Lage wie die Natur ist nun der künstlerische Schöpfer vor seinem Werke! Wie die Natur des nachschöpferischen Landwirts, Pflanzen- und Viehzüchters und — in unseren Tagen endlich auch des Rassenforschers, des Lehrers der Weisheit vom Menschenblut bedarf, um erst zu den letzten und höchsten Möglichkeiten ihrer unbewußten vegetativen wie animalen Leistungskraft zu gelangen; wie in diesem Sinne auch Menschenaltern des liebevoll nachschöpferischen Erziehers ihrer Kinder nicht entraten können, der, besser wie ihr eigner selbstbefangener Instinkt das je vermöchte, deren besondre Fähigkeiten erst ihrer Hemmungen zu entbinden, ihren Hemmungslosigkeiten kundig Zügel anzulegen hat (besser gesagt: „hätte"!), um sie zu voller Entfaltung frei zu bekommen, — so steht auch der aus seinem Schöpfertraum und -rausch erwachte Künstler vor seiner Leistung, vielfach noch bedürftig einer von ihr mitbegeisteten, ihren Wirksamkeitsmöglichkeiten zart nachspürenden, sie liebevoll prüfenden Anregung von außen, um zu wissen, wo sie das Ideal erreicht, wo und warum sie etwa hinter ihm noch zurückbleibt! Denn, wie schon oben hervorgehoben, diese seine Leistung ist, wie das Kind aus der Mutter, ein Stück seines eignen Selbst, in ihm atmet und pulst sein eignes Wesen; hat er es doch seit der Empfängnis des ersten Lebenskeimes zärtlich in sich getragen, mit seinem Blut und Willen großgenährt, durchtränkt, geformt; und durch unzählige unsichtbare seelische Fäden bleibt es auch, nachdem es selbstische Erscheinung geworden, mit seinem eignen Fühlen, Wollen und Denken noch innigst verknüpft. Mit der Veröffentlichung seines Werkes gewinnt der Künstler wohl einen gewissen Abstand von ihm, denn nun wird es ja „gegenständlich" beurteilt; und die Anteilnahme, die es jetzt findet oder nicht erweckt, könnte dem Urheber allein schon als so etwas wie die Wirkung einer naiv-produktiven Kritik gelten, bliebe sie von willkürlichen Einflüssen unabhängig. Das ist aber in unseren Tagen der Druckerschwärze unmöglich; hier wird jedes Kunstwerk einer widersprüchlichst parteiischen Beurteilung unterworfen, und selbst in den vereinzelten Fällen sachlich-befähigter wie eingestellter Kritik verhindert die törichte Nötigung zur fixesten Formulierung ihres Urteils (über Nacht und womöglich nach einmaligem Eindruck!), wirklich bleibend Gültiges über ein Kunstwerk auszusagen und so für dessen Schöpfer produktive Kritik zu bedeuten . . .

Diese Mißstände einer parteipolitisch-gewerblichflüchtigen Kritik, einer richtig u n produktiven Kritik, trafen unseren Meister bereits in Dresden und setzten ihm auch in Bayreuth noch zu, bis zuletzt; und wenn er gegen die Besserwissereien, Nörgeleien und Verlogenheiten dieser Journalkritiken sich sehr bald bis zur verachtungsvollsten Abkehr versteifte, tat er sehr wohl daran; von ihren Argumenten gegen Wagners Schaffen hat sich n i c h t e i n e s als stichhaltig herausgestellt; sie sind alle längst in ihrer Armseligkeit erkannt und haben nur die eine traurige Macht gehabt, die allgemeine Erkenntnis von der Hochbedeutsamkeit dieses Schaffens um drei Jahrzehnte zu verzögern; andrerseits auch den Eintritt einer rein gegenständlichen Betrachtung und Beurteilung dieses Kunstschaffens durch den Urheber selbst oder mit ihm sympathisierender genialer Köpfe zu verzögern oder gar zu verhindern; damit aber auch die Wirkungen einer p r o d u k t i v e n Kritik auszuschalten, indem diese dem „von des Lebens Müh' bedrängten Geiste" des Schöpfers selbst überlassen blieb. Und auch das war in unsrem besonderen Falle nur erreichbar durch das — wir dürfen schon sagen — W u n d e r e i n e r K r a f t g r u n d s ä t z l i c h e r r e f l e k t i v e r F e i n f ü h l i g k e i t in der Anlage des Meisters, die dem Wunder seiner schöpferischen Potenz beinahe gleich kam!

Wie oft sehen wir diese gewaltige Kraft der Selbstkritik Wagners am Werke, und wie können wir daraus entnehmen, wie sehr es ihm dabei immer um den Willen zu denkbarster Vollendetheit der Darstellung seiner ursprünglichen schöpferischen Intuition zu tun war! Wenn er freilich einmal die Nachricht, Joachim Raff widme sich der völligen Umarbeitung einer in Weimar durchgefallenen Oper mit dem ärgerlichen Gegenruf quittierte, Raff täte besser ein neues Werk zu schaffen, in welchem die Fehler des früheren aus der nun gewonnenen lebendigen Erfahrung vermieden wären, — („Kinder, schafft Neues!") —, scheint hier ein Widerspruch gegeben; aber es „scheint nur" . . .! Wagners scharfer Blick hatte eben in dem ihm zugegangenen Opernbuche Raffs den völligen Mangel der dramatischen Anlage erkannt, dem keine Umarbeitung abhelfen konnte! Wirklich ist auch aus Raffs „König Alfred" trotz allen Mühen der Umarbeitung bis heute kein lebensfähiges Bühnenwerk geworden . . . Dort aber, wo es sich um höchste Würfe handelte und um wahrhaft bemüßigte Intentionen, wie in seinen eigenen Werken oder — denken wir an seine Bearbeitung von Glucks „Iphigenia in Aulis" —, ist Wagner selbst nie müde gewesen, das Gute besser und nocheinmal besser zu machen auf dem Umwege über p r o d u k t i v e K r i t i k und S e l b s t k r i t i k! Hat er nicht die Schlußszene seines „Tannhäusers" zweimal umgearbeitet — jedesmal nach den lebendigen Erfahrungen der Aufführung erst! —, bis sie ihm die höchste Wirksamkeit endlich hergab, die ihm vorschwebte? Und hat er 15 Jahre nach der Uraufführung das selbe Werk nicht abermals einer z u m T e i l d u r c h g r e i f e n d e n U m-

arbeitung unterzogen, weil er nun erst erkannte, daß z. B. die Eingangsszene der Urfassung bloß eine beiläufige „Skizze" zu dem ihm vorschwebenden Ideal davon gewesen sei?

Geirrt hat er unsres Bedünkens nur, wenn er damals, von dieser späten Erkenntnis durchdrungen ausrief, dieses „Ideal" hätte er eben auch, als er den „Tannhäuser" schuf, „noch nicht verwirklichen können", dazu habe er erst die Tristan-Musik schaffen müssen! O, Wagner hätte schon können! Wo gab es je etwas, was er „nicht konnte", wenn er nur erst begriff, es können zu müssen! Nur selbst erkennen hat er vor 1860 noch nicht können, in der Anlage der Venus-Figur, wie in der Ausführung der Hörselbergszene noch zu beiläufig-opernmäßig, zu skizzenhaft verfahren zu sein! Gerade hier haben wir einen Fall, wo wir die beizeitige Anregung einer positiven Kritik von außen in Wagners Lebensgang vermissen dürfen, da es doch andrerseits gewiß nicht zu den absoluten Unmöglichkeiten zu gehören brauchte, daß wenigstens einer von den unzähligen, die der „Tannhäuser" etwa zwischen 1845 und 50 in Dresden und Weimar entzückte, das „Ideal" des deutschen Seelendramas, welches bei dieser Konzeption bereits hinreißend deutlich Wagnern vorschwebte, erfaßt, damit aber auch erfaßt hätte, wie es in dieser einen Szene noch nicht gleicherweise in die künstlerische Wirklichkeit erlöst sei, wie in allen übrigen Partieen der unvergleichlichen Partitur!

Wäre die Anregung einer solch liebevoll nachschöpferischen positiven Kritik in jenen Jahren an Wagner ergangen, glaubt man ernstlich, er hätte sich selbstüberheblich, etwa „geärgert", ihr verschlossen? Wie würde man damit den im Dienste seines „Ideals" jederzeit erglühenden, rasch entflammbaren Mann kleinlich verkennen! Man sehe ihn doch nur einmal in den beiden einzigen Fällen, wo ihm tatsächlich die solcher Künstlerschaft eben unentbehrliche Liebestat derartig positiv kritischer Anregungen von außen geworden ist, auf der Stelle mit allen Fasern bereit, den Anregungen zu entsprechen: Da ist Eduard Devrient, dem Wagner 1848 als dem Ersten das neue Gedicht zu „Siegfrieds Tod" vorgelesen hat... Es wäre zu wünschen gewesen, der an sich sehr kluge, kunsterfahrene und Wagners dramatischem Ideal keineswegs verschlossene Mann hätte sich auch später, als Intendant des Hoftheaters von Karlsruhe, durch sorgsam nachschöpferische Besinnlichkeit dem Meister ähnlich uneigennützig förderlich bewährt, wie bei jener vertraulichen Dresdner Vorlesung! Hierbei hat er bekanntlich die Eindruckskraft des neuen Bühnenstückes sofort lebhaft empfunden und anerkannt, indessen dem Dichter nur zu bedenken gegeben, wie sehr er dem Zuschauer das Mitgefühl der tragischen Verwickelung zwischen Siegfried und Brünnhilde erleichtern und vertiefen, ja vielleicht überhaupt erst ermöglichen könne, wenn er das erlauchte Paar zunächst auch noch in dem vollen Glück seiner Liebesseligkeit erleben ließe! In Wagners

ursprünglicher Fassung des Stückes, das der heutigen „Götterdämmerung" entspricht, war das nicht der Fall gewesen; indes erkannte Wagner allsofort die tiefe Berechtigung der Bemerkung Devrients und entsprach ihr in kürzester Zeit mit der herrlich gesehenen Vorspielszene zwischen Brünnhilde und Siegfried (vor dessen Auszug in die Welt), wie wir sie noch heute vor der Verwandlung der Szene in den ersten Akt der „Götterdämmerung" kennen und für den Fortgang der Tragödie als ganz unentbehrlich empfinden, obwohl ja in der nachträglichen letzten vierteiligen Fassung des riesigen Mythenwerkes auch die Schlußszene des „Siegfried" schon uns Siegfried und Brünnhilde in voller Liebeseksfase zeigt! Umsomehr also würdigen wir jetzt die Wohltat der Anregung Devrients, da die nachgedichtete Szene damals noch zweifellos weit empfindlicher mangelte als es heute der Fall wäre, hätte Wagner etwa „herab aus hoher Meisterwolk'" die wohlbegründete Anregung des Freundes von 1848 ignoriert oder abgelehnt.

Nun tat er das aber nicht einmal im anderen, weit heikleren Falle, der zeitlich dem eben besprochenen vorausgeht und hier nur deshalb zuletzt angeschlagen wird, weil er noch weit deutlicher Wagners immerrege Bereitschaft beweist, der Vervollkommung seiner Kunstwerke dienen zu wollen und jede darauf zielende Anregung von außen aufs ernstlichste zu prüfen. In diesem Falle war er nämlich um ein Haar schon drauf und dran, eines seiner edelsten Werke zu schädigen, um der sehr ernst und, wie er in seinen Lebenserinnerungen berichtet, logisch eindrucksvoll begründeten kritischen Anregung eines ihm befreundeten Schätzers seines Schaffens nachzukommen und den tragischen Abschluß des „Lohengrin" durch einen versöhnlichen zu ersetzen! Die Tage, in denen Wagner sich mit der Ausführung dieses Vorhabens befaßte, versetzten ihn nun in eine fieberhafte Aufregung, bis er endlich unter strömenden Thränen den bezweifelten tragischen Abschluß als den einzig berechtigten, den tiefsten Sinn des Mythos offenbarenden, erkannte, jede sentimental-gemütlichere Aenderung aber als Verfälschung der naturhaften Volksweisheit, die sich hier ursprünglich dichterisch kundgab. Und in diesem Sinne verständigte er jetzt den freundlichen Anreger sofort mit beherztem Abwink! — Hier erleben wir also den Gegenfall des ersterwähnten: positive Kritik mit negativem Ausgang; indessen gewiß nicht minder beglückend für den Meister, ja wohl ihn noch höher beglückend als im früher berührten Fall mit Ed. Devrient, weil er hier das allerhöchste Glück der Selbsterkenntnis schöpferischen Geistes erfuhr, nämlich seinen gestaltenden Instinkt auch einmal — nicht nur „in seinem dunklen Drange des rechten Weges wohl bewußt", sondern auch des Zieles genauestens vorbewußt zu finden, allem Anschein logischen Widerspruchs zutrotz! Und wir entnehmen den eigenen Aufzeichnungen des Meisters über diese bedeutsame Episode aus 1846 auch unschwer, daß er seinem vergeblichen Kritiker, Dr.

Franck, dem wir übrigens nebenher auch eine der ganz wenigen liebevoll wie grundgescheut geschriebenen kritischen Würdigungen der ersten Dresdner Aufführungen des „Tannhäuser" verdanken („Augsb. Allgem." Nov. 1845), die von ihm verursachte tiefe Gemütsaufregung keineswegs übel nahm; im Gegenteil Wagner bewahrte diesem eigentümlichen, zuletzt tragisch endenden Manne über dessen Tod hinaus einen zarten, dankbaren Respekt, vielleicht just darum, daß er dessen produktiver Anregung mittelbar den zuvor noch nicht erfahrenen tiefsten Aufschluß über die Bedeutung des „Lohengrin"-Mythus verdankte! (Die herrlichen Ausführungen des Meisters darüber in der „Mitteilung an meine Freunde" sind der Erkenntnis-Ertrag jener aufgeregten einsamen Dresdner Nachprüfungen, die Dr. Franck veranlaßt hatte.)

Nun, nach dieser Erinnerung an Wagners ausgesprochene Tatbereitschaft vor ernstlich begründeter positiver Kritik seines Schaffens, selbst in einem sprödesten Falle, wird wohl niemand mehr zweifeln, daß den Meister eine beizeitige Kritik der ersten „Tannhäuser"-Szene von außenher bestimmt nicht weniger bereit zu Abhilfe getroffen hätte, ehe er 1860 erst selbst ihre Notwendigkeit erkennen konnte; aber wohl auch nicht zweifeln, daß ihre Umarbeitung zu einem früheren Zeitpunkte sicher weit unauffälliger, dem Gesamtstil des Werkes mehr angepaßt ausgefallen wäre als die Szene der „Pariser" Bearbeitung![2]) Sowohl in der dichterischen wie in der musikalischen Neufassung fühlen wir in dieser Szene aus 1860/61 unvermittelt zwei Entwicklungsstufen der künstlerischen Ausdruckskraft des Meisters nebeneinander gelegt, die wir nur in einer vermittelten, Uebereinanderlagerung würdigen können; und wie beflissen der Meister auch das Gefüge zwischen ihnen aufebnete, wir „stolpern" unwillkürlich, sooft wir ohne weiteres von der einen auf die andre übertreten sollen . . . Hätte sich dagegen Wagner bereits in der Zeit nach Vollendung des „Lohengrin" und vor Beginn seiner Arbeit an den Nibelungenstücken dieser Umarbeitung widmen können,

[2]) Der nun folgenden Beurteilung des „Pariser Venusberges" vermag ich nicht beizustimmen. Die Stilverschiedenheit springt ja „in die Ohren"; hier aber fragt sich's nicht „um den Stil allein". Man sollte die Sache doch unter dem Gesichtspunkte des Dramas betrachten, besonders da es der Bayreuther Offenbarung des Tannhäuser-Dramas gilt! Im Drama findet an dieser Stelle ein Riß zwischen zwei Welten statt; über den „stolpert" man nicht: man wird vom Dramatiker mit der ihm eigenen Zauberkraft darüber hinweg gehoben. Mit einem Schlage befindet man sich in der andern Welt, und damit auch in deren Stil. Aus dem Traum der Antike ist man heraus, welche niemals in deutschvertrauten Stimmen und Stimmungen zu uns hätte reden können: „Venus" bleibt für uns die fremde Göttin; und ist es nicht recht eigen bedeutungsvoll, daß gerade der Ruf an „Maria" das Wunder jenes Weltrisses zwischen Venus und Holda, antik und deutsch, bewirkt? — Minder dramatisch, doch aber einigermaßen ähnlich, scheiden sich die zwei Welten, Antike und Mittelalter, im Helena-Akte des zweiten „Faust", und man dürfte auch hier von zwei Stilen reden, zwei Stilen der Sprache, jedoch Sprachen, die ihre eigene Musik in sich haben: „Bewundert viel und viel gescholten, Helena" — „Laß mich knieen, laß mich schauen, laß mich sterben, laß mich leben, denn schon bin ich hingegeben dieser gottgegeb'nen Frauen!" —

H. v. W.

was ja dann freilich eine Anregung hierzu von außen voraussetzte, zwischen 1848 und 52 also, als er der Empfindungsreife des „Tannhäuser"-Werkes innerlich noch näher stand, mit der Leistung des „Lohengrin" aber doch schon auch einen weiteren energischen Schritt aus der Opernkonvention getan hatte, würde er zweifellos eine stilgemäßere Neufassung gefunden haben, die nicht „Tristan" sagt, wenn sie „Tannhäuser" spricht, und uns wirklich als die letzte Vollendung dieses jüngeren Meisterwerkes „aus einem Gusse" berühren würde! Denn mit der unbedingten Wahrheitsliebe ausgerüstet, die uns der Meister für alle grundsätzlichen Fragen im Leben und erst recht in der Kunst als die einzige vertrauenswürdige Erkenntnisweiserin empfohlen hat, wollen wir uns gestehen, daß die Nachgestaltungen der „Pariser Tannhäuserpartitur" zwar qualitativ und an sich wirkliche Errungenschaften an dichterischem und musikalischem Mehrgehalt vor dem der ersten Fassung bedeuten, denen wir jederzeit Respekt und Bewunderung entgegenbringen werden, die wir aber nicht so innig zu lieben, so heimisch und deutschtraut zu empfinden vermögen, wie die vorausgehenden und nachfolgenden Seiten der Urfassung. Wir aber schließen aus diesem Beispiel: letzte Vervollkommnungen eines Werkes aus selbst kritischen Erkenntnissen seines Urhebers ergeben sich immer erst aus der Rückschau von einer höheren Stufe der Entwicklung aus, als auf der er zur Entstehungszeit des kritikbedürftigen Werkes stand, also erst, nachdem ihre stilechte Ausführung ihm bereits nahezu oder ganz unmöglich geworden ist! Und mit anderen Worten: Stilechte Vervollkommnungen seines Kunstwerkes sind dem Künstler nachträglich nur ausführbar, wenn die kritische Anregung hierzu ihm von außen gegeben wird, d. h. solange er noch die Stilsphäre, aus der das betreffende Werk hervorgegangen ist, nicht überwunden (überwachsen) hat!

Hiernach hätten wir im Falle Wagner das Ausbleiben jeder zeitrechten positiv-kritischen Anregung des Meisters von außen auch für den „Fliegenden Holländer" zwar einerseits zu beklagen, andrerseits das Unterbleiben einer ihm erst im letzten Jahrzehnt seines Lebens selbst als notwendig aufgegangenen „Neubearbeitung des ganzen Werkes" . . . doch nicht zu bedauern, so sehr wir auch begreifen können, daß und warum ihm eine solche Umarbeitung ernstlichst anliegen durfte . . . Nach allem Vorausgegangenen wird ja hoffentlich eine solche zwieseitige Aeußerung nicht mehr dem schnöden Verdacht einer unziemlichen Respektlosigkeit ausgesetzt sein? Da man aber in der Sorge vor solch leidigem Mißverständnis nie zu weit gehen kann, wollen wir auch das „Holländer"-Problem erst noch sorgsam untersuchen.

Wir wissen alle, daß der Meister auch diesem ersten Meisterwerk seiner reifen Jugend wiederholt seine selbstkritisch-produktive Besinnung zugewendet hat: das erstemal in seiner Züricher Zeit, als er sich einmal entschlossen hatte, seinen dortigen Freunden das ungebührlich lang verkannte, ihm aber begreiflich besonders liebe Werk auf der kleinen Züricher Opernbühne selbst

— „soweit die vorhandenen Kräfte reichten" — vorzuführen . . . Damals, etwa 12 bis 13 Jahre nach der Dresdner Uraufführung, beschränkte er sich allerdings bloß auf musikalische Retuschen. Sie sind unübertrefflich gelungen! Sowohl die Erweiterung des Schlußsatzes der „Ouverture" wie die sparsam und besonnenen instrumentalen Verfeinerungen der Partitur sind Nachschöpfungen aus der Fülle der ursprünglichen Empfindungssphäre dieser genialen Konzeption jugendlichen Schöpferinstinkts im Verein mit einer inzwischen gewonnenen reichen Mehr-Erfahrung an dramatischer Schlagkraft jenseits alles Operneffektes; sie bereichern, veredeln und vertiefen also die Wirksamkeit der Partitur ohne im geringsten an sich „merklich" zu werden, ergeben wirklich einen Gesamteindruck „aus einem Guss"! Sehr wohl dürfen wir demnach schließen, daß der Meister damals noch ohne weiteres in der Lage gewesen wäre, auch eine gründlichere Vertiefung des Werkes mit demselben vollen Gelingen vorzunehmen, so daß sie schlechthin das ihm obschwebende Ideal des Dramas zur Erscheinung gebracht hätte! Dazu aber hätte ohne Frage noch eine dichterische Nachschöpfung treten müssen: die zulänglichere Untergrundung des furchtbar verunsegneten Schicksals der Titelfigur!

So, wie der junge Wagner es nach dürftigen Andeutungen der volkstümlichen Legende begründete —, mit wenigen Versen der berühmten „Ballade" Sentas im Mittelakte (oder -Bilde), nämlich als Strafe Gottes für einen lästerlichen Seemannsfluch im zähen Widerstand gegen den Aufruhr der Elemente bei „Umschiffung eines Kap", können wir die ungeheure Wucht der Fluchbeladenheit dieses „Ahasvers der Meere" nie und nimmer begreifen! Der deutsche Gottesbegriff ist viel zu hoch gespannt, zu erhaben — just Wagner hat ihm im Ausklang seines „Tannhäuser"-Dramas wenig später eine ewiggültige Umschreibung gegeben mit den jubelnden Worten des Chores der jüngeren Rompilger:

„Hoch über alle Welt ist Gott,
und sein Erbarmen ist kein Spott!"

— als daß wir es als eine Kundgebung göttlichen Wesens empfinden könnten, wenn ein tapferer Seemann einfach der Vernichtung zugestoßen wird, weil er, durch den Widerstand der blinden Naturgewalten an den Rand der Verzweiflung getrieben, im entsprechenden Aufruhr des eigenen Gemütes irrig „Gott" hinter den rasenden Elementen glaubt und so gegen ihn ein trutziges Wort der Auflehnung himmelan knirrscht! Der deutsche Gott weiß ja noch besser als wir Menschlein alle, selbst die „Landratten" unter uns, wie das harte Seemannsleben und — das Fluchen nun einmal zusammengehören! Umgekehrt, die zähe Behauptung seiner Menschen gegen das Rasen der annoch blinden Naturgewalten segnet Gott, darin stickt Gotteskraft selbst; er muß sich dessen wohlig freuen, und eine ungefähre Augenblicksverwirrung der Gedanken eines also auf Leben und Tod gegen

Sturm und Wogendrang sich wehrenden Kämpfers „hört er gar nicht"; oder lacht ihrer, wie Wotan sich innerlichst sicher des trutzigen Schwertschlages Jungsiegfrieds freut, der ihm den göttlichen Speer ewiger Verträge in Stücken schlägt, wenn er ihm den Weg zu einem guten klar erstrebten Ziele verlegen will: „Zieh hin, ich . . . kann dich nicht halten . . .!" So groß ist Gott, unser deutscher Gott: er wäre ein pedantischer Dämon, ein Philister- und Schulmeister-Gott, bestrafte er unter solchen außerordentlichen Umständen eines seiner tapferen Kinder für eine unwillkürliche Unziemlichkeit mit jahrzehnterlanger oder gar ewiger Heillosigkeit!

Vielmehr entdeckt sich uns in diesem auffallend kleinlichen Zug der volkstümlichen Legende vom „fliegenden Holländer", wie sehr auch der mythenzeugende Dichtergeist der nordischen Rasse immer wieder einmal von Zeit zu Zeit besinnlicher Anregungen positiver Kritik bedarf, um das Ideal seiner halb unbewußten Gestalterträume voll in die Erscheinung zu bringen oder sie in ihr zu erhalten; sei es, daß er dieses Ideal von vorneherein noch nicht zu formen vermochte oder daß sich seine ursprüngliche Gewalt im Lauf der Zeit verwischte und abblaßte. Im Falle der Holländer-Sage dürfen wir das letztere annehmen. Just Wagners erstaunlicher mythologischer Instinkt hat uns ja selbst, schon in der „Mitteilung an meine Freunde" (1852), auf das hohe Alter dieses Mythos aufmerksam gemacht und in Homers Odysseus, dem von Sirenen bedrängten, den Sinnenzaubern einer Kirke und Kalypso preisgegebenen oder nur schwer sich ihrer erwehrenden Seefahrer auf hundert Irrwegen nach seiner wahren Seelenheimat . . ., ein weit früheres und noch ungleich gewaltigeres Vorbild der selben großartig düsteren Traumgestalt nordischer Mythenphantasie gezeigt! Zu ihm verhält sich nun die spätere (mittelalterliche) Fassung der Sage fraglos wie die bloß dürftig stammelnde Nacherzählung des ursprünglichen mächtigen Traumvorganges durch einen erwachten und längst aus ihm ernüchterten Tagverstand. Wir alle kennen ja doch die eigentümliche Beschämung, die wir sehr oft erfahren, wenn wir, selbst wenige Stunden nach dem Erwachen aus einem Traume, der unser ganzes Innerstes aufwühlte, ihn Dritten mitteilen wollen . . .; wie oft wir uns da behelfen müssen mit armseligen Wendungen wie: „Da war es plötzlich, als ob . . ."; „ich weiß nicht wie, daß auf einmal statt dieses einen, der und jener vor mir stand . . ." u. s. f. Eine Fülle vermittelnder Züge des geträumten Urbildes hat unser Tagbewußtsein eben inzwischen bereits verloren, oder sie verblaßten ihm . . .! Und hier hätte nun jeweils bewußte Gestalterbesinnlichkeit echter Dichterkunst einzusetzen, um die volle farbige Wucht des Traumerlebens wieder zu erreichen und seine Bedeutsamkeit, die uns im unmittelbaren Erlebnis des Traumes noch gar nicht „sagen" konnte, jetzt erst richtig „ins Licht zu setzen" . . .

Genau so hat die auf uns Heutige herabgekommene späte Nacherzählung des Volkes von dem mit seinem Gott entzweiten, die Versöhnung mit ihm

aber nun durch alle Weiten sehnsüchtig, ja verzweifelt wieder suchenden Irrfahrer nur mehr die ganz beiläufige Erinnerung seiner Fluchbeladenheit bewahrt und stammelt jetzt aus ungefährer Erinnerung von einem „Fluch", den er im Kampf des Lebens — was liegt bei einem Seefahrer näher als „im Kampf mit den empörten Elementen" zu sagen — gegen Gott „ausgestoßen" und der des Allmächtigen Zorn wider ihn entfesselt habe .... In Wahrheit lastet auf dem „Ahasver der Meere" offenbar eine viel tiefere Schuld wider den kosmischen Geist der Schöpfung, dem wir alle ewig verpflichtet sind; der selbstverschuldete Fluch einer Auflehnung gegen die „Treue zu Gott — —", so daß nur mehr übermenschliche Treue der Wesensergänzung des Mannes zur „Vollnatur", nur mehr die Treue eines ihm selbstlos ergebenen Weibes, das die Verzweiflung des Schuldbefleckten, das reine Heilsverlangen des Verunsegneten aus der Kraft freiwilliger Liebe zu ihm mitempfindet, ihn vom Fluche erlösen kann. Es kommt nun darauf an, ob der Gottentzweite noch im Stande ist, die opferwillige Liebe eines mit Gott einigen Weibes zu erwecken? In der Fähigkeit hierzu ahnt der Fluchbelastete noch seinen letzten Zusammenhang mit dem verscherzten göttlichen Willen, dem Urquell seines Heilsverlangens; und diese Fähigkeit zu erproben, muß er nun durch alle Welt immer wieder, über zahllose Enttäuschungen hinweg, nach seiner Erlöserin suchen. Je erkenntlicher jede Enttäuschung dem Unseligen die Schwäche seiner Kraft der Liebeerweckung zeigt und wie tiefer ihm aus diesem Gewahrwerden die Wucht der eigenen Schuld erhellt, desto mächtiger wird seine Sehnsucht nach dem Heil, desto mehr erkräftigt sich aber gerade daraus allgemach die Fähigkeit der Anziehungskraft für eine fleckenlose weibliche Seele, nach der er schmachtet, bis endlich die, von seiner Verzweiflung gleichsam mitgeschaffne ihm ersteht und — vor ihm steht!

In diesem Sinne war also das Schicksal des fliegenden Holländers dichterisch aufs dunkelste zu untergründen. Wenn aber die von Zeit zu Zeit, aus einer ganz ähnlichen Kraft der Verzweiflung heraus sich in einem seherischen Dichterhirne zusammenballende mythengestaltende Kraft der Volksphantasie solche zulängliche offenbarende Begründung einer ihrer tiefsinnigen Mythen endlich zu finden hoffen durfte —, wer war hierzu berufener und befähigter als unser Meister? Nur durfte sie zu diesem Ende mit dem gewaltigen Stoff nicht einen Sechsundzwanzigjährigen berühren! Das fühlte später niemand klarer als Wagner selbst, da er am Abend seines Daseins im Hinblick auf dieses Jugendwerk ausrief, er habe damals, als er es in wenigen Wochen, wie im Sturm, entwarf und ausführte, noch gar nicht die Reife gehabt, dem gewaltigen Vorwurf vollauf beikommen zu können, und habe sonach vor, das Werk „nocheinmal gründlich umzuarbeiten".

Ist jetzt noch ein Zweifel möglich, worin der Meister die Notwendigkeit

einer derartigen Umarbeitung erblickt haben muß? Erst als ihm die urverwandte düstere Erscheinung des nicht minder an Gott schuldig gewordnen und der Erlösung vom Fluche seiner Schuld inbrünstig harrenden Amfortas reif geworden war zur klarsten erschütterndsten künstlerischen Darstellung, wurden seinem Blick auch die Wurzeln des Holländerschicksals erkenntlich; und einleuchtend, daß nicht der „fluchende", nein, nur der verfluchte, der aus eigener Entzweiung mit seinem höheren Wesen fluchbeladne Irrfahrer die volle tragische Größe des Holländerdramas offenbaren könne! Hierzu aber gehörte die Vorerkenntnis, daß die auf uns gekommene Fassung der Sage nur eine späte dürftige, halbverwischte und verblaßte Nachbildung der mythischen Uridee ist; sie setzte ein erfahrenes, geübtes mythisches Denken voraus; zu solchem kam unser Meister nun zwar just von den Tagen des Holländerschaffens an allmählich bis zu dem Grade, daß ihn Deutschland, ja die nordische Welt ohne weiteres ihren größten künstlerischen Mythenoffenbarer nennen darf; sein „Lohengrin", sein „Ring"-Drama, sein „Tristan" und „Parsifal" zeigen dem Kenner der entsprechenden volkstümlich sagenhaften Vorlagen immer zu neuem Erstaunen, was Wagner aus ihnen herauszuholen, welches unvergängliche Leben er ihrer raschelnden Welke wieder abzugewinnen vermochte! Dem sechs- und achtundzwanzigjährigen Jungmann indessen kam solche Vorforderung natürlich noch verfrüht! Für einen allerersten Versuch, für eine richtige erste tollkühne Kolumbusfahrt nach dem geahnten, aber noch keineswegs sicher bestimmten „Indien" des deutschen Seelendramas war der Vorwurf zu anspruchsvoll; es mußte da unsrem zaglos-beherzten Meister richtig wie dem Kolumbus ergehen: er entdeckte mit seinem Holländerdrama eine neue Welt der künstlerischen Darstellung, aber das richtige „Indien" war damit doch noch nicht angesteuert; das Ideal der Urmythe vom irrenden Seefahrer noch nicht restlos in die Erscheinung gestellt . . .

Es ahnt uns, daß hierzu die geplante Umarbeitung des Meisters besonders drei Szenen der ursprünglichen Fassung hätte berühren müssen: den großen Monolog des Holländers, die Ballade der Senta und die Szene zwischen Senta und dem Holländer im Mittelakte; vielleicht aber auch die beiden Szenen Sentas mit Erik; insoferne als den durchaus reinen jungen Jäger das unhemmbare Mitleid seiner Geliebten mit dem schuldigen Holländer noch unbegreiflich-grausiger berühren müßte als ihr Mitleid mit dem bloß „unglücklichen" Manne . . .! Trotzdem müßten alle solche neue Andeutungen des Gedichts, dem eigentümlich knappen Stil, dem Umriß-Charakter der jetzigen Fassung des Werkes gemäß, sehr sparsam eingearbeitet werden! Denn das unerhört Geniale dieses Jugendwurfs ist es, daß die tiefere Schuldbeladenheit des Holländers, ohne irgendwie anders als durch die zwei armen unzulänglichen Verse der „Ballade" angedeutet zu sein, durch die Ausdrucksmacht der Musik Wagners bereits

überall atembeklemmend oder aufreißend deutlich sich kundgibt. Einer der großartigsten Belege für das aus eigenem schöpferischen Erlebnis gezogene Weisheitswort des Meisters, ein echtes Kunstwerk sei immer tiefer als der aus seinem Schöpfertraum erwachte Urheber selbst verstehen könne! — Wenige dichterische Sätze hätten da also allenthalben genügt, um dem tieferen Verständnis des Hörers den hochgespannten dramatischen Vorgang völlig annehmbar zu machen und doch den Stil des Gesamtentwurfs nicht zu sprengen.

Nun dürfen wir zwar dem Wagner der Züricher Jahre (bis zum „Tristan"), der die kostbaren stilechten musikalischen „Holländer"-Retuschen, wie oben erwähnt, so glücklich vornahm, bestimmt noch nahe genug der Empfindungssphäre seiner Holländer-Jahre annehmen, um ihm auch die ähnlich stilgetreue knappe, mit zulänglichen Andeutungen sich begnügende dichterische Ergänzung ohne weiteres zuzutrauen . . . Und sicher hätte er sie auch jenmals vorgenommen, zumal sie ihm auf diese Art und bei seiner so raschen Erfindungsgabe gewiß nur wenige Tage Arbeit gekostet hätte, — hätte er sie nur damals auch schon aus eignem selbstkritischen Erfassen gewahren, und gar als unumgänglich notwendig erkennen können! Zu jener Zeit, da er den ganz „gegenständlichen Blick" für dies Werk noch nicht hatte, hätte eben eine Anregung positiver Kritik dem Meister den Blick für die Unentbehrlichkeit der beredeten dichterischen Hintergrundergänzung von außen her schärfen müssen. Daß eine solche ausblieb, was wir im Hinblick auf ein Holländer-„Ideal" ewig beklagen könnten . . .

Da aber der Meister zuletzt das Notwendige aus eigner Einsicht bemerkte, den weiten innern Abstand von dem Jugendwerk gewonnen hatte, um es mit dem nötigen ganz gegenständlichen Blick überprüfen zu können, dürfen wir, im Hinblick auf die Pariser Nacharbeit am „Tannhäuser", füglich uns die Frage stellen, ob nicht auch seine so spät noch projektierte Umarbeitung des „Holländers" natürlich überall elementarisch genial und an sich bewunderungswürdig, aber am Ende abermals zu „füllig", merklich aus dem Gesamtstil tretend ausgefallen sein würde, jetzt, da nicht nur „Tristan", auch die „Götterdämmerung" schon hinter ihm lag, der „Parsifal" ihm bereits in allen Nerven zitterte und er auf die Anfänge seines künstlerischen Denkens und Schaffens wie von Firngletscherhöhe auf ein freundlich lachendes Hochtal mit Häuschen von Spielzeugschachtelgröße herniedersah?

Wir könnten da sehr wohl unversehens vor eine künstlerische Tat gestellt worden sein, der wir gewiß nicht unsere Bewunderung versagen würden, die indessen den uns lieben „Holländer" aus einem Gusse, den von 1842, um seine Einheitlichkeit hätte schädigen können; sintemal wir die unübersteigliche Schranke auch für das erhabenste Wollen und begnadetste Können des schöpferischen Genius zu erkennen hatten: So wenig der Strom vor seiner

Mündung ins Meer sein Bett willkürlich verengen und sein Gefälle jäh verändern kann, wie beide waren, als er noch Katarakte bildete und über Bergklippen hinabbrauste, — so wird auch der Künstler nicht mehr sich auf einen Ausdrucksstil zurückschrauben können, den er einmal tief hinter sich gelassen hat, möchte er gleich noch so lebhaft wollen. Und aus diesem Gesichtspunkt werden wir nicht beklagen wollen, daß unser Meister seinen „Holländer" nicht zuletzt noch „gründlich überarbeiten" konnte, ob wir auch noch so wohl verstehen, daß es ihn dazu drängen mußte.

Beklagbar bleibt nur auch in diesem Falle das Ausbleiben rechtzeitiger positiver Kritik von außen, durch Zeitgenossen des Meisters, die vielleicht nicht einmal immer Leute vom Fach und selbstschöpferische Genies hätten sein müssen. Auch hier gilt am Ende, daß gelegentlich ein kindlich Gemüt ahnen kann, was der Verstand der Verständigsten nicht gewahrt! Erreicht dann die Anregung den Künstler wirksam genug, dürfen wir gewiß sein, daß jeder, der den Namen eines Meisters verdient, von ihr auch entzündet werden wird und sein Werk durch beizeitige Maßnahmen, wo es nötig ist, auch leicht seinem „Ideal" davon annähern darf!

Keiner hat übrigens auch den Wert einer positiv besinnlichen Kritik an der künstlerischen Leistung weniger verkannt als unser Meister. In seinen großen theoretischen Kunstschriften, aber auch brieflich weist er wiederholt darauf hin, man könne reflektive künstlerische Fähigkeit nicht entbehren und besonders der „Künstler der Zukunft" könne ohne sie überhaupt nicht bestehen. Das durfte eben Einer sagen, der so oft erlebte, wie er, daß das Kunstwerk seinen Urheber gelegentlich weit entscheidender bilden könne als dieser sein Werk! D. h., der wußte, daß das Kunstschaffen in einem unsäglich heiklen Zwischenzustand zwischen Traum und Wachen, zwischen Rausch und Nüchternheit vor sich geht und dem tollkühnen Wagnis eines Nachtwandlers gleichkommt, welcher sein lebensgefährliches Hingleiten über schmale hohe Firste (das nur gelingen kann, wenn der Wandler seiner selbst und der Gefahr, in der er hingeht, so gut wie kaum bewußt wird!), zugleich selbst genau aufzeichnen und beschreiben wollte (was wieder nur eigentlich bei nüchternster Besonnenheit möglich wäre . . .!) In der Tat leistet der schaffende Künstler eine derartig widersprüchliche Tollheit, und sie wird natürlich nur möglich dadurch daß die erste Fixierung seiner Traum- oder Rauschgesichte nur die Eigenart eines „Stenogramms" hat, dessen besonnene „Uebertragung" in ausführliche Leseschrift sodann einem bereits reichlich reflektiven nachschöpferischen Akte überlassen werden muß. Wie leicht aber kann es auch dem gewandtesten wie geübtesten „Uebertrager" solcher Stenogramme noch geschehen, bestimmte sehr flüchtig angedeutete „Sigel" zu übersehen oder ihrer Absicht nicht mehr ganz inne zu werden!

Dafür z. B. ein fesselndes Beispiel just aus dem „fliegenden Holländer": Wir schlagen die Ballade der Senta auf, dieses Mittel- und Kernstück

der ganzen Partitur, mit dem der junge Meister, wie wir wissen, kraft seines bewunderungswürdigen dramatischen Instinktes, die Komposition der „Holländer"-Musik überhaupt begonnen hat; hatte er doch in ihr das ganze Drama gleichsam in der Nußschale beisammen: die beiden Hauptgegensätze der Handlung, der erlösungsbedürftige Sünder, und sein Wunschbild, die reine erlösende Weiblichkeit werden hier, vereint durch Leid und Mit-Leid, ursächlich erklärt und also mußten hier auch die beiden sinfonischen Hauptmotive der Partitur wurzeln . . . Wie meisterlich klar und knapp das dem jungen Dichter und Tondichter gleich auf den ersten Anhieb gelang: durch die Gegensetzung und Verbindung eines trotzigen heftigen Allegrosatzes in moll und eines himmlisch durchseelten Adagiosatzes in der Parallel-Durtonart (g und B), darüber brauchen wir ja kein Wort mehr zu verlieren. Uns fesseln vielmehr vor allem die ersten beide Takte des eigentlichen balladischen Vortrages, nach dem einleitenden, noch träumerisch verhaltenen Seemannsruf: „johoho, johoho-ë" über dem prägnanten Holländermotiv. Mit ihm hat sich die Sängerin gleichsam für ihren Vortrag gesammelt und das Kehlinstrument leise „eingestimmt"; jetzt aber setzt sie sich mit einem energischen Ruck in ihrem Stuhle hochaufrecht und schlägt ihre Hörer mit der ungestümen Frage: „Traft ihr das Schiff im Meere an? Blutrot die Segel, schwarz der Mast!" sofort in den Bann ihres unseligen Helden . . .

Wer hört da nicht zwischen dem energisch herabsinkenden Mollthema der Gesangsstimme und höheren Streichinstrumente einerseits und dem mysteriosen Wabern der Contrabässe und Celli — auch das Holländermotiv unheimlich bestimmt mitklingen? Indessen, wenn wir den Gang der tremolierenden tiefen Streicher harmonisch festlegen, klingt es zwar an, aber unvollständig, verwischt, nahezu unkenntlich gemacht:

Wollen und sollen jedoch die Worte der Sängerin nicht sofort die ganz bestimmte Erscheinung des unseligen Seemanns gerade an dieser

Stelle heraufbeschwören? Steht er nicht im Augenblick ihrer rhetorischen Frage: „Trafst ihr das Schiff —" mit mahnender, quälender Deutlichkeit auch vor dem inneren Auge Sentas oder, vom Standpunkt der dramaturgischen Einsicht aus gesehen, — ist es hier nicht unerläßlich, der Sängerin der Ballade auf solche Weise unwillkürlich diese Vision aufzuzwingen und damit auf ihren Vortrag vertiefend einzuwirken, nicht weniger gleichzeitig auf die Phantasie des Hörers im Zuschauerraume? Zumal das vorausgegangene ungestüme Ritornell des vollen Orchesters, hernach der präludierende Seemannsruf dies Gestalt-Erlebnis zwar schon zwiefach angedeutet, „verheißen" haben; aber nun erst, wo das dichterische Wort auch unsere Vorstellungskraft farbig bestimmt, würde die Verheißung („das bedeutet") Erfüllung („das ist") werden, träte das Motiv jetzt leise, aber mit der ganzen düsteren Wucht seines Eigenrythmus, durch das grollende vibrando der tiefen Streicher hindurch und steigerte die Schilderung des gespenstischen Schiffes — „blutrote Segel, schwarzer Mast" — zum unmittelbaren Wachtraumerlebnis! Und noch zwingender wird unser Verlangen danach, wenn wir das Gegenthema der Singstimme, Violinen und Bratschen aufmerksamer ins Auge fassen! Denn wir erkennen da mit aller Bestimmtheit, daß es bei seiner volkstümlichen Einfachheit der melodischen Linie und erwünschten Anschmiegsamkeit an den Akzent des dichterischen Vortrags so genial erfunden ist, dem gleichzeitigen Erklingen des Holländermotivs volle Entfaltung zu ermöglichen:

Wer möchte leugnen, daß dieser vertikale Zusammenklang eine ungemein herbe, eigenwillige aber auch anziehende Kraft atmet? (Namentlich durch die überraschende, jedoch durchaus notwendige Umdeutung der Tonica g in die Sept der Dominante über a auf dem Niederstreich des zweiten Taktes und weiter durch die ganz gegen alle Regel der Harmonielehre unterbleibende Auflösung dieser Sept — die nämlich schrittweise nach abwärts erfolgen müßte —, infolge des kühnen motivischen Aufsprungs in die Quint!) Wer möchte auch in Abrede stellen, daß durch den Einsatz dieses vollen Motivs die plastische Eindrücklichkeit der Partitur an dieser Stelle entschieden gewonnen hätte? Wer bezweifelt, daß der Meister sinfonisch-dramatischer Motivtechnik, später auf solche Möglichkeit der Ausdrucksbereicherung auf-

merksam geworden, sie bereitwillig genutzt hätte? Schon weil er alsbald erkannt hätte, daß damit offenbar nur ein „Genieblitz" der ewig unvergeßlichen Entstehungsstunde dieser Ballade (zu Meudon bei Paris, am Mietklavier!) noch nachträglich zu einem „Einschlag" gebracht würde, der damals in einem bloßen „Wetterleuchten" stecken geblieben war (Erfindung des Gegenthemas der rechten Klavierhand!), weil aus der dicht geballten Wetterwolke seines musikalischen Erfindungsreichtums in jener Stunde die Genieblitze einer um den andren ja nur so hervorflammten! Eine genauere Analyse des ganzen Stückes — für hier freilich zu weitab führend — ergäbe mindestens ein halbes Dutzend solcher „Blitzschläge", sogar wenn man annehmen darf, daß Wagner sowohl das Holländermotiv selbst, wie das Thema der Senta schon längst ausgearbeitet im Kopfe trug, ehe er sie in jener begnadeten Stunde zum erstenmale lebendig aus den Tasten griff und so überaus glücklich zueinander in nächste Beziehung setzte . . .! Von all diesen Genieblitzen hätte aber der „unsre", in der ungefähren Baßführung steckengebliebne, allein eine bestimmte verzögernde Aufmerksamkeit des Spielers zu seiner Durchführung erfordert, infolge der bereits angedeuteten Eigenheiten der harmonischen Beziehungen, die sich aus der Gegenführung der Themen ergeben —, und dafür hatte der junge Schöpfer im Fieber seines Gestalterdranges, am Klavier ohnehin von bloß mäßiger Gewandtheit, damals obendrein seit Wochen noch der Uebung am Instrumente ganz entwöhnt, einfach keine Zeit! Ihm handelte es sich jetzt vor allem um den Vollgewinn der ganzen geschlossenen Strophe . . . (vorwärts, nur vorwärts!), und wie er damals sicherlich zugleich spielte wie sang — er selbst die Senta seiner dramatischen Handlung, spürbar umgeben von dem auflauschenden Chor teilnehmender Bauernmädchen an ihren stockenden Spinnrädern —, durfte, konnte ihn nichts davon abbringen, seine ganze Aufmerksamkeit auf die lebendige Durchformung seiner Verse zusammenzudrängen! Also führte er demgemäß bloß einen schulgerecht einfachen Baß durch, der ihm nicht weiter zu beschäftigen brauchte . . .

War er dann so weit, stand die erste Strophe glücklich vor ihm, wie aus einem Gusse, durfte er sich jetzt glückselig gestehen, „doch noch Musiker zu sein" — woran er zuvor, wie wir wissen, im Fieber innrer Ueberspannung und im Nachgefühl der vorausgegangenen Wochen voll flachster ödester musikalischer Erwerbsarbeit, bereits gezweifelt hatte —, ja, durfte er jetzt sogar empfinden, randvoll zu sein von einer Musik, wie er sie bisher zu den Anregungen üblich opernhafter Szenenbilder noch gar nicht zu formen gewagt hatte —, war begreiflicherweise sein allernächstes Verlangen, dieses neue Glücksgefühl in sich zu vertiefen und zu befestigen durch die ungesäumte Formung auch der zweiten und dritten Strophe seiner Ballade! Und unwillkürlich griffen jetzt die Finger schon die Akkorde, wie sie sich ihm zum erstenmal geordnet hatten; und neuerlich galt sein Hauptaugenmerk dem

lebendigen Vortrag der weiten Balladenverse . . . Da leuchtete ihm auch schon der neue „Genieblitz" auf, im Adagiorefrain der 2. Strophe die Klangfarben des leise erschauernden Mädchenchors miteinzuflechten, der sich jetzt, aus innerster Ergriffenheit, der leidenschaftlichen Stimme der vortragenden Gespielin, Sentas, anschließt, die Innigkeit ihres Erlösungswunsches vor des Allerbarmers Gehör gleichsam bestärkend; und bei der dritten Strophe, an derselben Stelle, fand der Variationeninstinkt des stimmungsträchtigen Musikers gar die prachtvolle Eingebung, das Erlösungsgebet für den unseligen Seemann bloß von den bebenden Mädchenstimmen im klaren vierstimmigen Vokalsatz allein, wie von einem Elemente überirdischer Reinheit, himmelan tragen zu lassen, während mit der erschöpften, oder vielmehr bereits in Tatentschlüssen ringenden Solo-Sängerin auch das Orchester schweigt, bis zuletzt Senta aus ihrem Stuhle hochspringt und ekstatisch verkündet, sie selbst wolle des Unglücklichen Erlöserin sein, wär's auch, mit ihm zu Grunde zu geh'n!

Wer könnte sich nun erst recht nicht die Glückstrunkenheit des jungen Meisters vorstellen, wie er leuchtenden Auges, auflachend, die Arme hochwerfend und breitend, vor sich hinrufend vom Klavierfessel aufspringt, wie seine Senta von ihrem Lehnstuhle, das Stübchen auf und abrast, um plötzlich zur Türe zu schießen und Frau Minna aus der Küche herbeizutoben; nicht ruhend, bis sie, auf ihre Art (an ihren Kochtöpfen) erhitzt, hereinkommt und sich munden läßt, was ihrem Richard mittlerweile in seiner Zauberküche gar geworden? . . . So haben denn seine Finger, gering gerechnet, 6 mal wenigstens die Akkorde auch der beiden uns problematisch gewordenen Takte der Ballade gegriffen, ehe er hernach, bis es an diesem Segenstag „zu Tisch" ging, aller Wahrscheinlichkeit nach die neue Komposition auch gleich zu Papier brachte! Daß Wagner dabei rasch skizzierte und unwillkürlich in Nachbildung des ihm nun eingeprägten Gehörbildes vom Instrumente her verfuhr, versteht sich von selbst. Nichts erinnerte ihn also mehr an den bedeutsamen Kontrapunkt der Baßstimme, zu dem die Melodiebildung des „Traft ihr das Schiff . . ." eigentlich mittelbar „verpflichtete" . . . Wie es nun aber einmal gar schwarz auf weiß auf dem Papiere stand, bekamen es später auch die Freunde aus Paris, auch Avenariussens zu hören, allesamt zu wenig ausgeprägte Musikkundige, um hier etwa einen Mangel oder gar die Möglichkeiten einer wahrsagenden musikalischen Mitteilung herauszufühlen; und so geleiste sich die einmal zustande gekommene Form immer mehr Wagners Gedächtnis ein, und selbst, da er die Stelle zuletzt in Partitur brachte, verfuhr er eben nur als behaglicher Ausführer des längst fixierten und eingewöhnten Klangbildes; zumal ja auch seine sinfonisch-dramatische Motivtechnik in dieser Partitur überhaupt erst, wenn man so sagen darf, „die Augen aufschlug . . ." In späteren Jahren seiner Meisterschaft darin hatte aber das Gewohnheitsbild dieser Takte (wie des ganzen Stückes natürlich) durch in-

zwischen erfolgte viele Klavierproben mit seinen Sentas in Dresden, Berlin und Zürich, weiter durch Orchesterproben und Aufführungseindrücke sich so sehr seinem Gehöre eingemeißelt, daß wirklich ein Wunder hätte geschehen müssen, um den Meister selbst noch einmal ahnen zu lassen, hier warte ein alter Geniebliß in aller Stille, ob er nicht noch zum Einschlag gebracht würde . . .! Nur mehr die Anregung einer „positiven Kritik" von außen zu Lebzeiten des Meisters hätte das vermocht! Sie blieb aus . . .

Gewiß, wir können uns in diesem Falle getrösten, keinen übermäßig empfindlichen Verlust buchen zu müssen, und es ist uns zuletzt nur lehrreich, zu zeigen, wie leicht im abenteuerlichen Zusammenprall künstlerischer Gestaltungsvisionen mit unmittelbaren zeitlichen oder stofflichen Hemmungen die Vollkommenheit der Produktion, auch bei den allergünstigsten Umständen noch, Einbuße erleiden kann! Betrachten wir aber gleich einen andern Fall genauer, der bestimmt schwerer wiegt:

Wir kennen die hinreißend tragische Abendstimmung zum Schlusse des „Rheingolds", wenn die schuldberührten Götter Asgards eben Frohs Regenbogenbrücke beschreiten, während aus der Tiefe der Rheinschlucht die leidenschaftliche Bitte der Wassermädchen um die Wiedergabe des ihnen entrissenen lauteren Rheingoldes zu denen aufklingt, die eben durch Weitervergebung des Raubes den stolzen Aufbau ihrer neuen Götterburg erkauften! Wotan, peinlichst berührt, winkt dem jenseits der Schimmerbrücke zurückgebliebenen Loge, „dem Geneck" der Rheintöchter zu wehren; und dem Beauftragten ist nichts willkommener, als dem Wink durch einen zweideutigen „Witz" zu entsprechen: „Hört, was Wotan euch wünscht!", ruft er grell in die Tiefe des Flußbettes hinab:

„glänzt nicht mehr
euch Mädchen das Gold,
in der Götter neuem Glanze
sonnt euch selig fortan!"

Aus dem zornigen Aufschrei, mit dem die Rheinmädchen sofort antworten („falsch und feig ist, was dort oben sich freut!"), aber auch aus der verlegenen Heiterkeit der Götter über der farbenprangenden Brücke erfahren wir unmittelbar, wie Loges Hohn nach zwei Seiten hin, nach der Tiefe wie nach der Höhe gezielt war und wohlgetroffen hat . . .! Die vom Hammerwurf Donners kaum gereinigte Luft scheint plötzlich durch den doppelzackigen Geistesblitz des Dämons Loge abermals mit schwülen Giftgasen ungesühnter Schuld geschwängert; und wenn wir jetzt der pomphaft einsetzenden Musik lauschen, unter deren Feierklängen die Götter ihrer schuldbelasteten neuen Heimburg zuschreiten, will es uns den Atem schier abschnüren, denn wir erahnen die Hinfälligkeit ihres neuen Herrscherglanzes! Uns fällt jetzt jenes andre Spottwort Loges ein, das er noch vor der Rheinmädchenklage, gleichsam im halblauten Selbstgespräch über die Götter, fallen ließ:

„ihrem Ende eilen sie zu, die so stark im Bestehen sich wähnen —", es fröstelt uns ... incipit tragoedia. Uns dünkt, wir seien von ihr von Kopf bis zu den Füßen schon umstrickt, da Loges eiskalte Weisheit bereits über all diesem Dasein trumpft!

Man sieht auch, es kommt darauf an, daß die frostigen Geistespfiffe Loges genau verstanden werden, daß diese Pfeile mit Widerhaken im Herzen wie im Kopfe des Hörers zugleich festsitzen, und Wagners dichterische Fassung gibt auch die volle Gewähr dafür! Nun kam gar Wagner dem Dichter noch Wagner der Tondichter zu Hilfe: der bringt Loges boshaft-trostlosen Trost an die Rheintöchter z. B. auf eine melodische Linie, die in ihrer ersten Hälfte unwiderstehliche Gefühlsherzlichkeit, in der zweiten überredendste Trostgewißheit vortäuscht; man kann einen absichtlichen Widerspruch von Gehalt und Form gar nicht fesselnder formulierten . . .; allein, wenn wir dem singenden Loge nun genau nachhorchen, fragen wir uns plötzlich, wohin die „Pointe" geraten ist? Wo bleibt noch der Witz? Der Hohn gegen die Götter? Was ist geschehen? Loge singt:

Der traumentzückte schaffende Tondichter hat also seinem dichterischen Wortgefüge durch die (an sich gewiß vorzüglich wirksame) Gesangslinie eine Umbetonung aufzwingen lassen: statt der ursprünglich hochtonig gegeneinandergestellten bedeutsamen Gegensätze „Goldglanz" und „Götterglanz" stehen jetzt zwei im Grunde beziehungslose Begriffe hochtonig gegeneinander: „Mädchen" und „Götterglanz"! Das „Rheingold" ist in diesem Satz nicht mehr ein Haupt-, sondern ein Nebenwort, es wird im Fluß der melodischen Linie kaum mehr verstanden! Dürfen wir nicht hier auf Grund gewissenhaftester einfühlsamer „positiver Kritik", feststellen, daß an dieser Stelle der Tondichter dem Dichter Wagner das Konzept verwirrte"?

Wie mag es dazu gekommen sein? Da wir doch die ungemeine Feinfühligkeit des Meisters für die leisesten Akzentpulse der dichterischen Rede über jeden Zweifel hinaus aus seinem Schaffen tausendmal aufs schlagendste belegen können? Darüber gibt es natürlich nur Vermutungen. Die allerwahrscheinlichste ist, daß dem tonentzückten Gestalter im Augenblick, als er die Notenköpfe für Loges Rede aus unmittelbarer Eingebung eilig hinwählte,

die Wortfolge bloß erinnerungsmäßig, vermutlich so vorschwebte:

„Glänzt euch Mädchen das Gold nicht mehr,
in der Götter neuem Glanze ..." u.s.f.

Auf diese unwesentliche Veränderung der Wortfolge des dichterischen Originals paßt des Meisters melodische Linie nämlich genau und durch sie bliebe auch die Schlagkraft der Aeußerung Loges nach zwei Seiten treu gewahrt! Nur dürfte der Meister damals, im Drange, seiner fließenden musikalischen Eingebung mit der schriftlichen Fixierung eiligst nachzukommen, die ihm also vorschwebende andere Wortfolge gar nicht unter die Noten gesetzt haben. Das überließ er dem behaglicheren Augenblick späterer Ueberprüfung des Noten-„Stenogramms" der Schaffensstunde. Als es dann aber soweit war, war auch die Erinnerung an die Wortfolgenänderung mit der Schaffensekstase verschwunden; und er setzte jetzt gewissenhaft den gedruckten Text unter die Reinschrift seiner Noten, lag ja während seiner Kompositionsarbeit am „Ring"-Drama ein Handexemplar des Erstdrucks der Dichtung beständig als Vorlage auf seinem Schreibtisch. Und es ist nur reiner Zufall, daß dieser andere Wortlaut des Drucks prosodisch genau den Notenwerten der musikalischen Notenskizze dazu entspricht, so daß also nicht der leiseste äußere Widerspruch dem Meister die Erinnerung an die eigenmächtige Wortumstellung der Schaffensstunde aufweckte! Damit blieb ihm aber unwillkürlich auch der innere Widerspruch zwischen der dichterischen und musikalischen Hochbetonung „getarnt", die Pointe des Loge-Witzes verwischt!

Glücklicherweise besteht die Möglichkeit einer durchaus ausreichenden Berichtigung durch jene geringfügige Umstellung der Worte Loges, wie sie mindestens für die festlichen Aufführungen des „Ringes" auf dem grünen Hügel von Bayreuth festgesetzt werden könnte; Loge hätte, statt:

„glänzt nicht mehr euch Mädchen das Gold",

nur zu singen, wie es dem Meister bei der Komposition wohl vorschwebte:

„glänzt euch Mädchen das Gold nicht mehr"!

Man denke nur an den anderen Fall, wobei es sich freilich um einen ganz fraglosen reinen Flüchtigkeitsfehler handelte, sei es, daß er von der eigenen Meisterfeder ausging oder von dem Setzer der Partitur des „Tristan"; also vielleicht um einen Druckfehler, den W. bei der Revision der ihm zugegangenen Korrekturbögen übersah? Wunderlich nur, daß über ein Menschenalter lang hunderte von Künstlern, darunter so scharfsichtig kritische Köpfe wie Hans v. Bülow, hunderte von Fachkritikern und auch unser Meister selbst keinen Anstand nahmen, wenn in der ersten Szene des „Tristan" Brangäne auf die Frage Isoldens „Wo sind wir?" ursprünglich geographisch widersinnig antwortete:

„Blaue Streifen stiegen im Westen auf ..."

und dies, obwohl kurz zuvor der junge Seemann im Mastkorb anschaulich richtig bekundete:

„Westwärts (nach Irland!) schweift der Blick,
ostwärts (nach Kornwall!) streicht das Schiff!",

wonach also die „blauen Streifen" der Kornwallküste nur „im Osten" aufsteigen können ... Das Verdienst dieser positiv kritischen Berichtigung gebührt, wenn mir recht ist, Moritz Wirth in Leipzig; die Bayreuther Festspielleitung aber hat es alsbald gewürdigt und nach ihrem Beispiel endlich auch noch der Originalverleger des „Tristan", Haus Breitkopf und Härtel; so daß seit rund 30 Jahren dieser kuriose Lapsus endgültig auch aus den Partituren und Klavierauszügen, wie Textbüchern des erhabnen Werkes erfreulicherweise verschwunden ist. — Sollte das nicht auch in jener „Rheingold"-Stelle nachträglich sich ermöglichen lassen?

In einem weitren Falle wird es freilich unmöglich sein, einen bestimmten (einzigen) Fehlzug in der Charakterzeichnung des Grafen Telramund („Lohengrin") zu tilgen! Telramund macht als Zeuge gegen Elsa von Brabant vor seinem König und Richter nämlich zwei Aussagen, die einander kreuzweise widersprechen; das einemal bekundet er, Elsa (um es auf eine drastische Formel zu bringen) selbst einen Korb gegeben zu haben, das andremal, von ihr einen empfangen zu haben, worauf er dann sogar noch eine peinliche Anklage auf „geheime Buhlschaft" wider sie begründet, außer der zuerst allein geltend gemachten auf „Brudermord"! Um genau zu zitieren, sagt Telramund vor König und allen Edlen und freien Mannen des Things, nachdem er die Wahrscheinlichkeit von Elsas Blutschuld an ihrem Brüderchen begründet hat, zuerst:

„Es faßte mich Entsetzen vor der Magd!
Dem Recht auf ihre Hand,
vom Vater mir verlieh'n,
entsagt' ich willig da und gern
und nahm ein Weib, das meinem Sinn gefiel:
Ortrud, Radbods, des Friedenfürsten, Sproß!"

Er selbst also hat auf das Recht einer Werbung um Elsas Hand „voll Entsetzen" verzichtet, sich von ihr schaudernd abgekehrt und Ortrud gefreit. Und damit stimmt auch genauestens überein, was er in der vertraulichen Auseinandersetzung mit Ortrud, zu Beginn des zweiten Aktes, dieser empört vorhält:

„logst du
mir nicht, von deinem wilden Schlosse aus
die Untat habest du verüben sehn?
Mit eignem Aug', wie Elsa den Bruder
im Weiher dort ertränkt? — Umstricktest du
mein stolzes Herz durch die Weis-Sagung nicht,

bald würde Radbods alter Fürstenstamm
von neuem grünen und herrschen in Brabant?
Bewogst du so mich nicht, von Elsas Hand,
der reinen, abzustehn und dich zum Weib zu nehmen,
weil du Radbods letzter Sproß?"

Soweit wäre alles bestens im Lot, ließe sich Telramund nicht kurz nach seiner ersten Zeugenaussage, vor demselben erlauchten und edlen Kreise mit der folgenden weitren ernstlichen Zeugenaussage vernehmen:

„O Herr, traumselig ist die eitle Magd,
die meine Hand voll Hochmut von sich stieß!
Geheimer Buhlschaft klag' ich drum sie an!
Sie wähnte wohl, wenn sie des Bruders ledig,
dann könnte sie, als Herrin von Brabant,
mit Recht dem Lehnsmann ihre Hand verwehren
und offen des geheimen Buhlen pflegen!"

Hier straft also Telramund seine erste Zeugenaussage Lügen! Nicht er hat Elsas Hand „willig und gern" entsagt, sondern sie hat seine Hand „voll Hochmut von sich gestoßen". Der Widerspruch ist so ungeheuerlich, daß der schlichte, Gott verantwortliche Rechtssinn des Sachsenkönigs und Richters, Heinrichs des Finklers, Telramund sofort darauf festlegen müßte; „Gott" aber — das ist hier der Dichter! — läßt ihn nicht „so weise sein"! Ja, kein einziger der zahlreichen sächsischen und brabantischen Edlen, die doch auch alle Ohrenzeugen dieser laut vernehmlichen widersprüchlichen Bezeugungen gewesen sind, regt sich darüber im geringsten auf. Damit wird der feierliche Ernst dieser ganzen volkstümlichen germanischen Gerichtstagung, den der Meister im Uebrigen so prachtvoll, geschichtlich treu und groß, zum Ausdruck bringt, für den, dem dieser Widerspruch einmal aufgegangen ist, einigermaßen gestört.

Erst recht erleidet das Wesen des Grafen Telramund einen peinlichen Bruch, er wird unedel, unheldisch. Eine bewußt falsche Anklage gegen ein schutzloses Weib zu erheben, um sich in seinen Ansprüchen an ihren Erbbesitz selbst zu fördern, ist für einen Mann schändlich feig, wie vielmehr für einen Edeling wie den Grafen Telramund, der mit so stolz erhobnem Haupte sofort an sein Schwert schlägt und so großartig trutzt „viel lieber tot als feig!". Aber nur diese einzige Schwäche ist ihm angeheftet! In allem übrigen besteht gerade seine Figur die kritischste Nachprüfung auf ihre Lebensechtheit und überpersönliche rassische Atmosphäre, wonach sie schlechthin zu den ganz wenigen köstlichen dichterischen Verkörperungen nordischen Heldengeistes unserer Altgeschichte „aus einem Gusse" zählt, wie geniale Dramatikerkunst ihresgleichen nur etwa noch in Shakespeares Macbeth ähnlich stichhältig und naturwachsen erbrachte; nur daß Wagners brabantischer Graf den eisernen Unband Shakespeares an Wesensadel noch ansehnlich überragt.

Kühn, rauh, aber von feinstem Ehrgefühl ist auch dieser Telramund (man denke seines leidenschaftlichen Ausbruches im Beginn des zweiten Akts „mein' Ehr' ist hin!" oder seiner leidenschaftlich großartigen Haltung gegen den Schwanritter, später gegen den ganzen Adel und den König), bei aller erdschweren Diesseitigkeit doch auch dem Jenseits ehrfürchtig feierlich verpflichtet (man denke seiner ergreifenden Erschütterung bei der Gotteslästerung Ortruds); eine noble Natur selbst in dem Ehrgeiz über das persönliche Leben hinaus: Ahnherr zu werden eines mächtigen Herrschergeschlechts! („Umstrickteſt du mein stolzes Herz durch die Weis-Sagung nicht, bald würde Radbolds alter Fürstenstamm von neuem grünen und herrschen in Brabant?") Ortrud muß weit umständlicher verfahren, um ihren Mann sich dienstbar zu machen, als Lady Macbeth; sie würde ihn nie von Elsa abgelenkt haben, hätte sie nicht erst verstanden, des Grafen moralische Entrüstung gegen sie zu entflammen; und erst recht zu dem an sich sicherlich unedlen bewaffneten Ueberfall auf Lohengrin im Brautgemach würde sie ihn nie verleitet haben, täuschte sie ihm nicht vor, allein auf diesem Weg Lohengrins „Zaubertrug" bannen zu können: durch Abschlagung eines kleinsten Fingergliedes des „Fremdlings" nur . . .

So ist dieser Telramund, auch dort wo er sich leidenschaftlich überspitzt und überspitzen läßt, ein Charakter reinsten gotischen Stiles, achtbar, hochstrebig und Sympathie erregend selbst dort, wo er sich und anderen Unheil wirkt, weil selbst da getäuscht, gemißbraucht, in naiver Verblendung handelnd! Nur in dem einen Falle wird er anstößig, bewußt unverantwortlich, und erinnert an Gestalten wie sie die romantische Opernbühne Webers (Euryanthe!) und Marschners ihrer Zeit oft genug als ein schwer glaubliches mixtum compositum von Ritter und Teufel darbot.

Gewiß ging die künstlerische Entwickelung unsres Meisters zwar von einer ursprünglichen bedeutsamen Doppelbefruchtung durch Shakespeare und Beethoven aus; da sie aber instinktiv ihre einzigartige Sonderaufgabe in der Ausfindung einer Synthese dieser beiden Riesengenien idealer Dramatik erahnte, nahm sie zu diesem Ziele ihren Weg zunächst getrost und resolut quer durch die bereits vorhandene Oper, soweit sie bereits stärkere dramatische Wirkungen auslebte, als auch das genialste gesprochne Schauspiel hergab, also bereits „Vorblüten" der gesuchten Synthese von Shakespeare'scher und Beethoven'scher Gestalterwucht getrieben zu haben schien; und als solche berauschten den ahnungsvollen jungen Wagner nicht nur Eingebungen des Mozart im „Don Juan" und der „Zauberflöte", des Beethoven im „Fidelio", Cherubinis, Webers, Marschners sehr stark, gelegentlich selbst solche Bellinis der „Norma" und des „Romeo", wie er selber zugab! Und hat sich Wagner von den „Feen" bis zum „Lohengrin" zwar Schritt für Schritt, „stätig" und unbeirrbar, über alle diese mehr oder minder genialen, aber auch alle noch mehr oder minder mit der Schein-

dramatik der Opernbühne verhafteten Vorbilder erhoben, da und dort blieb er ihnen doch noch, auch im „Lohengrin" noch, deutlich verpflichtet und besonders als Dichter hat er später selbst wiederholt ausdrücklich bekannt, seine volle Gestalterfreiheit, d. h. Gestalter unwillkür, erst vollbewußt besessen und gebraucht zu haben, nachdem er in jener einzigartigen fast fünfjährigen Periode reflektiver Tätigkeit von 1848—1853 unabläßig um grundsätzliche Klarheit in allen künstlerischen Grenzfragen und Verbindungsmöglichkeiten gerungen hatte, während welcher Zeit sein künstlerisches Schaffen gänzlich schwieg! Der „Lohengrin" liegt somit noch vor dieser Zeit seines endlichen Vollbesitzes der erstrebten Syntheſe Shakespeare-Beethoven und also vor der Zeit seiner vollen dichterischen Losgelöstheit von Zusammenhängen mit den wunderlichen Kompromissen der Opernbühne zwischen überlebensgroßer Wahrhaftigkeit und flüchtigem Anschein davon! Und wer sich einen Begriff machen will, was damit gesagt ist, vergleiche nur einmal genau den gewiß hinreißend schlagkräftigen Männerchorsatz „In Früh'n versammelt uns sein Ruf" (2. Akt „Lohengrin") sowohl textlich, wie musikalisch mit den Chorsätzen der „Meistersinger", ihrer „Lehrbuben", der „Handwerkerinnungen" oder mit denen der Mannen aus der „Götterdämmerung" und endlich den Tempelchören des „Parsifal"! Es wird dann auch leicht begreiflich, daß Wagner, als er den „Lohengrin" dichtete, eine theatralisch wirksame Steigerung der dramatischen Spannung, wie sie durch die Häufung einer neuen Beschuldigung gegen Elsa zu der früheren auf Brudermord sicherlich erzielt wurde, noch wichtiger dünken konnte als die Ueberlegung, ob diese neue Anschuldigung mit dem auf Ritteradel angelegten Wesen seines Telramund streng vereinbar sei? Wie sehr sich vom Standpunkt des praktischen Bühnenzaubers schlechtweg solche Unbedenklichkeit des „Opern-Dichters" schließlich rechtfertigen ließ, was bewiese es schlagender als die Tatsache, daß seit über 80 Jahren Millionen Zuseher und -hörer des „Lohengrin" an der bewußten widersprüchlichen Aeußerung Telramunds bis zur Stunde noch nie etwas auszusetzen fanden? Darunter waren aber zwischen 1850 und 1880 bestimmt sogar sehr viele, die den „Lohengrin" eigens mit heißem Bemühen studierten, um etwas daran aussetzen zu können (!) . . .; auch sie mußten zu glatten Lügen Zuflucht nehmen, wie zur Behauptung der „Melodienlosigkeit" des Werkes oder der „langweiligen Breite seines $^4/_4$-Taktes; den einzigen wirklichen Kunstfehler darin fanden sie nicht; er entzog sich ihnen, kraft der meisterlichen Handhabung des Bühnenzaubers an sich durch den Szeniker und Musiker Wagner, der selbst dort wahrhaft zu wirken vermochte, wo er nicht einmal wahrscheinlich verfuhr!

Dagegen durfte Wagner selbst just in der Zeit nach dem „Lohengrin" noch einmal vor die grundsätzliche

Frage sich gestellt finden, ob es ihm nicht geratener sei, fortan als Dichter von Schauspielen den ganzen Ernst und die rechte sittliche Gewalt des echten Dichters in sich erst entbinden zu können?

Daher die merkwürdige innere Unruhe, die Wagner eben damals noch zu einer so ernstlichen, hochkritischen Selbstbefragung drängen konnte; die ihn nach den drei immer gewaltigeren Anstiegen von der Oper zum reinen Seelendrama: im „Holländer", „Tannhäuser" und „Lohengrin" nochmals zu ernstlicher Beschäftigung mit geschichtlichen Dramen hindrängte — zum Entwurf eines Hohenstaufen-, eines Christus-Dramas —, offenbar weil er, wie er ja später selbst offen bekannte, in allen drei „romantischen Operndichtungen" die letzte Freiheit vom typisierenden Opernschema noch nicht erreicht fühlte und so, knapp vor dem Ziele, verzweifelt zu erwägen hatte, ob die erahnte Synthese „Shakespeare-Beethoven" nicht am Ende doch zu kühn sei, um ihre Erlösung in die volle Sinnlichkeit eines entsprechenden Idealdramas finden zu können?! Nicht sein Gewissen als Musiker, sein Gewissen als Dichter von Gottes Gnaden trieb ihn zuletzt in solche allerletzte Gärungsunruhe; aus der dann endlich, nach fünfjähriger reflektorischer Hochtätigkeit — „Kunstwerk der Zukunft", „Kunst und Klima", „Oper und Drama", „Mitteilung an meine Freunde" — sein künstlerischer Genius freilich wie ein Vogel Greif, verjüngt und nunmehr die Verkörperung der ursehnten Synthese Shakespeare-Beethoven —, sich zum Zenithflug reifsten seelendramatischen Schaffens emporschwingen sollte . . ., nec soli cedens . . .! Erst von der Dichtung seines „Ring"-Dramas an, bezeugt der Meister später, habe er sich ganz bewußt von jeder Bindung an den Opernstil frei und im Besitze der letzten gestaltenden Unwillkür des dramatischen Dichters gefühlt. Dichterischer Fehlzüge wird ihn von da an auch die eindringlichste positive Kritik kaum mehr überweisen können!

Bewährte sich nun unser Meister seit jener großen mehrjährigen Epoche kunstästhetischer Reflexion zwischen 1848 und 1853 als dichterischer Gestalter bis zuletzt unangreiflich, als wahrer Meisterer auch der schwierigsten Anforderungen, die sich ihm noch zur künstlerischen Bewältigung entgegenstellen sollten, so kennt liebevoll in seinem Sinne das „Ideal" des Kunstwerks wahrnehmende positive Kritik auch von jener Epoche ab doch noch einige ungemein fesselnde Beeinflussungen seiner schöpferischen Intention, von denen die, vom Musiker ausgehend, im Rahmen dieser Betrachtung auch noch erwähnt werden möge; schon des Aufschlusses wegen, der sich über die komplizierte Aufgabe des Seelendramatikers daraus ungezwungen ergeben wird. Sie findet sich im letzten Akte der „Walküre" und gehört dichterisch wie musikalisch sicher zu den hinreißendsten Eingebungen Wagners:

Wotan hat der ungehorsamen Brünnhilde eben vor allen ihren Schwestern die Schuld ihres Trotzes wider seinen Befehl mit unerhörter Eindringlichkeit zu Gemüt geführt und zieht nun unerbittlich seine Folgerungen aus dieser Schuld:

„Nicht send' ich dich mehr aus Walhall!
Nicht weis' ich dir mehr Helden zur Wal!
Nicht führst du mehr Sieger in meinen Saal!
Bei der Götter trautem Mahle
das Trinkhorn nicht reichst du
traulich mir mehr!
Nicht kos' ich dir mehr den kindischen Mund!
Aus göttlicher Schar bist du geschieden!
Ausgestoßen aus der Ewigen Stamm!
Gebrochen ist unser Bund!
Aus meinem Angesicht bist du — verbannt!"

Die geschlossene Steigerung dieser dichterischen Periode ist so unvergleichlich wirksam wie klar; und ganz über jeden Zweifel ersichtlich ist es, wie die Deklamation des 4., 5. und 6. Verses (oben „gesperrt" gegeben) dem Musiker rhythmisch zugedacht gewesen war.

Wie aber tönt uns der Doppelvers im endgültigen musikdramatischen Vortrag entgegen? Der Satz erscheint mitten entzwei gerissen! Die erste Satzhälfte ist gleichsam zu einem Nachsatz umgeprägt, der jetzt den Inhalt des zuvorstehenden dritten Verses zum Abschluß zu bringen scheint! Als hätte man zu verstehen:

„Nicht führst du mehr Sieger in meinen Saal —
bei (!) der Götter trautem Mah - le! —".

Nur unser Sprachgefühl verwehrt uns noch die Annahme der Zusammengehörigkeit des dritten und vierten Verses; und ein vergleichender Blick in die dichterische Vorlage belehrt uns ja auch ausreichend über die deutliche Cäsur zwischen drittem und viertem Vers; wie daß dieser vierte cäsurlos eng mit den beiden folgenden zusammenhangen soll!

Versuchen wir jetzt aber unwillkürlich alle sechs Verse der Periode vom Anfang an einmal vom rein musikalischen Standpunkt aus zu prüfen, haben wir freilich sofort den Einblick in eine untadelige Herrlichkeit, in eine weit reichere, doppelt symmetrische Architektonik; schlechthin bewundernswert, wäre sie auch die vom Dichter gedachte! . . . Da wölben sich nämlich die (einander genau entsprechenden) musikalischen Phrasen über dem ersten und vierten Verse mit ihrer Halbschlußkadenz, die zweite nur nach dem Gesetz der Steigerung um einen Ton (von f nach g) hinauftransponiert:

gleich zwei hochgeschwungenen Brückenbogen, durch welche die beseelte weiche Melodie zum zweiten wie zum fünften, sechsten und den folgenden Versen (wieder einander genau entsprechend), wie ein Strom edel gebändigten Schmerzes breit anschwellend einher wallt:

— bis endlich über dem vorletzten, dem neunten Verse, als auf dem äußersten Punkte der Gefühlsbändigung, Schmerz und Groll des Gottes sich — mit dem Bannspruch — wie angestaute, über die Stauwehr stürzende Flut, vernichtlich über die schonungslos ergriffene Seele Brünnhildens hinweg ergießen, so daß nur mehr ihr unartikulierter Entsetzensschrei, wie der einer wirklich Ertrinkenden, antwortet . . .

Gestehen wir nur, vor dem tönenden Reichtum dieser Eingebung, vor der diffizileren Logik dieser neuen, weit elastischeren Gliederung der ganzen Periode und ihrer noch weit eindringlicher jetzt wirkenden Kraft der Steigerung, vor ihrer jetzt weit tiefer seeloffenbarenden Macht, verstummt jeder bloß verstandesmäßige Einwand in Ehrfurcht. Wir gedenken unwillkürlich der Definition des Meisters, seine Dramen seien „ersichtlich gewordene Taten der Musik", und erkennen hier einmal eine solche unmittelbar: Bei der seelischen Durchblutung der vorwiegend herbgrimmigen dichterischen Rede Wotans erzwang sich hier ganz ersichtlich der „Geist der Musik" eine, der größeren Fülle seiner seelischen Wahrnehmung entsprechendere Umordnung der dichterischen Architektonik. Denn erst durch die Vertonung wird offenbar, daß nicht allein Grimm gegen den Ungehorsam der Lieblingstochter (wie die Dichtung vermuten läßt) den Gott so unbändig aufwühlt, sondern vielmehr der Schmerz, ihren Un-

gehorsam gegen das eigenste Gefühl bestrafen zu müssen! Diese Umordnung erzwang sich also den Geist der Musik, offenbar kraft des Primats, welcher im „Reigen der drei T" (Tonkunst, Tichtkunst und Tanzkunst!), dieser unüberbietbar idealen Verfassungsgrundlage des seelendramatischen (höchsten) Kunstwerks, ein für allemal im entscheidenden Augenblick der tiefspürigsten Kunst, der Gefühlskunst rechtens zukommt —, der Tonkunst, also „jener Kraft, die anfangs alles war".

Erfassen wir den ungemeinen Vorgang so innig, wie es ihm zukommt, nötigt uns unsre „Fehlerstelle" nur noch Ehrfurcht ab vor der divinatorischen Urwahrhaftigkeit grundspüriger Schaffensinbrunst, wie sie so einzigartig vielsagend wohl noch keinem Kunstwerk zu Grunde lag wie dem deutschen Seelendrama Bayreuths! Und solche Ehrfurcht könnte uns sehr wohl verwehren, eine Beseitigungsmöglichkeit für die zweifellose Zwiespältigkeit von Wort- und Tongefüge an dieser Stelle überhaupt nachzusinnen. Gegeben wäre die Möglichkeit aber durch den bloßen Umtausch des Wörtchens „bei" (eingangs des dritten Verses) durch das Wörtchen „zu" —. Sobald Wotan singt:

„Nicht führst du mehr Helden in meinen Saal
zu der Helden trautem Mahle!
Das Trinkhorn nicht reichst du —" u.s.f.

wäre die Uebereinstimmung des dichterischen mit dem musikalischen Periodenbau völlig hergestellt! Und gäben wir damit dem Dichter Wagner, der ohnehin, selbst heute noch, zu Gunsten des Musikers weitaus zu wenig erkannt und verehrt wird, sein bislang hier entschieden beeinträchtigtes schöpferisches Gleichrecht zurück, wäre solche Berichtigung vielleicht doch, als ein Akt positiv kritischer Pietät, erwägbar?

„Positive Kritik!" Die hat jedoch der Meister von Bayreuth selbst geübt! — Wir wissen heute längst, daß ein gut Teil seiner überzeitlichen Bedeutung in den Anregungen seiner positiven Kritik des gesamten verfallenden Kulturlebens seiner Zeit beruht; auch wenn jene Zeit nichts mehr verdroß, als seine jahrzehntelange positive Kritik darüber zu hören, und nichts weniger beliebte, als sie zu beachten.

Nun, es hat sich bald genug gerächt an allem, was vor seiner Kritik harthörig war! Von dem immerhin nach außen noch glanzvollen und mächtigen Deutschen Reich seiner Zeit, dem Gegenstand seiner mannigfaltigsten — durchweg vergeblichen — positivkritischen Sorgenregungen, blieb schon 40 Jahre nach des Meisters Tode nicht viel mehr übrig als — Wagners eigne, der Vergänglichkeit spottende Leistung, das Werk von Bayreuth. Aber wir wissen heute auch längst, wie übel es Wagners begabterer Zeitgenossenschaft auf dem engeren Gebiete der Kunst bekam, daß sie seiner ehrlichen positiven Kritik mißtraute. Denn er, der sie selbst von anderen nie wohltätig erfuhr, hat sie, wo er schätzbare künstlerische Kräfte

sich regen sah, bereitwillig andern widerfahren lassen, und — um nur an zwei Fälle zu erinnern — Robert Schumanns „Genoveva", wie Peter Cornelius' „Gunlöd" würden heute vielleicht zum rühmlichen Besitzstand der Musikdramatik —, wenigstens in Deutschland gehören, wären die liebevollen Winke Wagners für eine wirksamere Aenderung schon der poetischen Grundanlagen der beiden Werke von ihren Urhebern nur auch beachtet worden! Und so hat der Meister auch vor den Heroen der Kunst, namentlich der Tonkunst, deren volle Größe seine Zeit doch erst durch ihn selbst und seine wunderbaren Darstellungen ihrer Meisterwerke ermessen lernte, ungescheut positive Kritik geübt, wo er sie als aufschlüssig und notwendig erkannte, z. B. gerade gewisse Deklamationsschwächen im „Freischütz" seines inniggeliebten Meisters Weber aufgezeigt, ja, machte da auch vor dem von ihm höchstverehrten Beethoven und seinem unvergleichlichen Meistergebilde, der „Neunten Sinfonie", nicht Halt, deren kunstgeschichtlichen Tiefsinn er uns andrerseits begeistert erst erschloß; ja, hat unser Meister die grundsätzliche Berechtigung positiver Kunstkritik nicht sogar für alle Zeiten dramatisch verherrlicht? Und zwar just in einem köstlichen Gegenzug wider die ihm verhaßte landläufige negative Kritik, die „Beckmesserei", die er ja auch in den unsterblichen Szenen seiner „Meistersinger" in ihrer ganzen Nichtigkeit an den Pranger stellte; und er wählte den ehrwürdigen Gegenspieler Beckmessers, Hans Sachs, zum Vertreter der positiven Kritik, wenn er ihn den ständchengirrenden Stadtschreiber und „Merker", gegen dessen schauderhafte Fehlbetonung:

„da faßt mein Herz sich einen
gut en und frischen Mut" —,

mit dem Schusterhammer auf Beckmessers Stiefelsohlen klopfend zum Schweigen bringen und ihm zurufen läßt:

„Besser gesungen!
: da faßt mein Herz
sich einen frischen guten Mut!"

und weiterhin, nach dem krampfhaften Einspruch des Kunstjämmerlings:

„Ist euch an der Weise nichts gelegen?
Mich dünkt, 's sollt' passen Ton und Wort!" . . .

Gewiß, nur im Sinne seines prächtigen Hans Sachs faßten wir hier zu unserer Arbeit „einen guten frischen Mut", just, weil wir zu genau wissen, daß unser Meister derartige Anregungen, hätte er sie zu Lebzeiten erfahren, jederzeit — hierin auch menschlich größer als Schumann und Cornelius — offnen Sinnes entgegengenommen und miterwogen hätte, zum Besten des auch von ihm einzig erstrebten künstlerischen Ideals!

Ostergedanken.

Von Hans von Wolzogen.

1. Der einige Gott.

Genau vor 50 Jahren, am Todestage Richard Wagners, habe ist einst meine „Religion des Mitleidens" abgeschlossen. Was ich darin zum Ausdruck gebracht hatte, war der Inbegriff dessen gewesen, was ich im persönlich geistigen Zusammenleben mit dem Meister auf dem Gebiete des religiösen Glaubens und Denkens von ihm gelernt hatte. Der Geist dieser Lehre hat mich durch ein halbes Jahrhundert nicht verlassen, hat mich festgehalten und immer wieder angetrieben, nach klarerem und weiterem Ausdruck zu suchen, wenn auch mit dem vollen Bewußtsein, daß der nachsinnende Verstand es niemals vermag, das göttliche Wesen in einen Begriff zu fassen, und daß ein etwa gefundenes Wort doch nur, wie alle Sprache, ein Bild und Gleichnis darbieten kann. So entstanden im Laufe der Zeit die Bücher „Zum deutschen Glauben" und „Das Himmelreich in uns", zuletzt noch die Schrift „Was ist Gott?" In diesen Allen gewann sprachliche, also bildliche Form, was heute als „Deutschchristentum" einen Namen erhalten hat und von der Zeitschrift „Die Deutschkirche" vertreten wird. In dieser Zeitschrift fand ich kürzlich eine Bezeichnung des göttlichen Wesens, die mich von Neuem zum Nachsinnen anregte, weil darin besonders entschieden sich aussprach, was für unsere Gottesvorstellung wesentlich ist. Denn immer wieder geraten wir mit unserem spürenden Verstande, indem er durch die Vielseitigkeit der Erscheinung auf die zugrunde liegende Einheit dringen will, auf das Letztbegreifliche: eine Zweiheit, den Dualismus oder die Polarität, ohne welche wir überhaupt uns auch in der Welt nicht zurechtfinden können, geschweige denn etwas von der Gottheit im Bilde erfassen. Wir fühlen sie in uns und glauben sie in aller Welt, in Seele und Natur.

Nun ward an der genannten Stelle dem Gott in uns ein „Gott an sich" gegenübergestellt. Das „an sich" war philosophisch gedacht, aber doch nur eine Ausdrucksform für Undenkbares, Metaphysisches. Im „Gott an sich" spürt man unwillkürlich noch „den Anderen" heraus, der vom „in uns" unterschieden wird. Man bleibt damit im Dualismus stecken; das besagt aber nichts anderes, als daß wir wohl darin stecken bleiben müssen. Ja, doch einmal alles Wirkliche, Erscheinende, Begreifliche dualistisch zu fassen gewohnt, ja, gezwungen: auch die Gottheit, die wir nur als das Ewig-Eine „denken" können, bleibt dualistischer Begriff, und wir kommen nicht ins Reine damit, daß wir sie in uns haben, daß wir trotzdem keineswegs göttlich sind, daß wir immer noch eine Hilfe, eine Ergänzung, eine Gnade „von außen" brauchen, daß aber der Gott, der „von außen stößt", doch wieder unzuverlässig ist, der „Andere", der uns hören kann, wenn er will, oder auch nicht, mehr

oder minder der Gott des Alten Testamentes. Auch der „Gott an sich" hilft uns darüber nicht hinweg; und wenn er „draußen", in der Natur, Wunder auf Wunder schafft, so haben wir doch diesem Wissen gegenüber unser Gewissen, welches uns schmerzlich bezeugt, daß das Wunder Mensch, unser Ich, immer unvollkommen, bestenfalls halbgöttlich, im höchsten Maße: ein im Tode sieghafter Held, Germanenideal, oder aber — „christlich" gedacht — armer Sünder bleibt. Es ist im Grunde das Selbe. „Unsterbliche heben verlorene Kinder —" u. s. w.!

„Christlich" — das Wort erinnert uns daran, daß wir Deutsche doch „auch" Christen sind — ein Dualismus, den man heute gern zum Gegensatz stempeln möchte. Lassen wir einmal Begriff und Geschichte beiseite und halten wir uns an den Namen Christi. Unter dem begreift unser Glaube die Persönlichkeit Jesus. Das Wesen dieser Persönlichkeit ist das göttliche Wesen in seiner Einheit und Reinheit. Dies glauben wir und diesen Glauben brauchen wir, wenn wir überhaupt an das Göttliche ohne Dualismus glauben wollen. Aber wie? Stecken wir da nicht gerade wieder im allerpersönlichsten Dualismus? Wir suchen ja den Vater im Sohn? Wohl, aber Johannes, unser Evangelist, läßt Jesus bekennen: „Ich und der Vater sind Eins." „Mystik" heißt dies Manchem, jedenfalls reicht es ins Metaphysische. Da wollen wir gerade möglichst nahe herandringen, um die Einheit zu finden. Vater und Sohn sind Eins, das bedeutet nichts Anderes als Gott in uns und Gott an sich sind Eins. Vater und Sohn sind auch ein Bild, das Bild der vereinenden Liebe, lebensvoll vorgestellt als Band des Blutes. Auch zur Liebe gehören Zwei; aber deshalb ist doch Liebe nichts Zwiespältiges, ist eine einige und einigende Kraft. Es ist die Kraft „in uns", die uns über den „lieben Heiland" erst recht eigentlich zum „lieben Gott" führt; es ist die Kraft, die uns aus der geheimnisvollen Allseele, die wir Gott nennen, innerlich zuströmt und das Göttliche, wie „Christus unser Held", in uns aus alter Gruft der tödlichen Unvollkommenheit, siegreich auferstehen läßt. In solchem Augenblick der Offenbarung göttlicher Kraft, — Liebe, Gnade —, fühlen wir in uns das „ewige Leben", das ebenso wohl unser eigen ist wie das vergängliche zeitliche Leben, und ohne welches in Mensch und Natur überhaupt kein Leben wäre, eine erstorbene Sternenwelt vielleicht, aber selbst kein Dualismus mehr; denn Kraft und Liebe und Einheit sind dahin. „Gott ist tot." So sagt der Ungläubige und glaubt doch noch an sich selber. Er ist wie Wotan blind auf Einem Auge, dem Auge, das in die Ewigkeit schaut, wie der Gott der Sage in den Bronnen am Weltbaum! —

„Könnt' ich Magie von meinem Pfad entfernen", klagt der greise Faust. „Könnt' ich ohne Mythologie meinen Pfad zur Gottheit finden" dürfte der Menschenverstand wünschen, und er wird es vergeblich wünschen. Er bleibt mit seinem Gott „im Bilde", und Gott sei Dank, wenn er es noch bleibt. Sucht er aber in Gott die Einheit, die einzigmögliche und wirkliche Einheit in

aller vielfältigen und endlich doch nur zwiespältig erschauten Welt, so sollte es ihm garnicht denkbar sein, daß der Gott in ihm, den er fühlt, und der Gott an sich, den er glaubt, eine Zweiheit sei — wie wäre er dann Gott? Sei das Wunder, wie es wolle, dieses Wunder nach dem Willen Gottes: es kann nichts anderes als eben eine Einheit sein, nicht als ein Objekt des Verstandes, aber als sein Postulat; daran reicht kein Zweifel heran. Warum also noch den Kopf sich zerbrechen, wie die zwei Götter zu vereinigen seien? Es sind nicht zwei, und sie *sind* einig. Das ist eben das Urwunder, welches wir unter dem Bilde Gottes im Gefühl begreifen. Das Postulat des Verstandes wird zum Erlebnis des Gefühles. „Gefühl ist Alles". Das soll nicht heißen: Die Gottesvorstellung zerfließe uns in ein bloßes Ahnen der Seele; das Gottesgefühl ist in uns eine Wesenskraft, die uns erst zum Menschen macht. Sie ist wiederum das Selbe, wie jener unstillbare Trieb unseres Verstandes, in allem Vielfältigen die Einheit zu suchen. Ist es nicht am Ende das eigentlich Göttliche in uns, das uns eine ganz andere Welt eröffnet, als der wir als Zeitgeschöpfe angehören? Eine andere Welt und doch ebensogut *unsere* Welt, ein Anderes, aber kein „Anderer"! Unsere Natur, wie alle Natur, bracht ein Waltendes, nenne man es: Herr, Vater, Gott. Wundern wir uns noch, daß es in uns waltet und im All, als wäre dies ein hier und dort? Die eine Welt und die andere ist Seine Welt, und das „Seine" bedeutet in Wahrheit und Wesenheit das *Sein*. Nichts *ist*, alles erscheint, außer dem Einen, dem

einigen Gott. —

2. Atman — Brahman.

Mit diesen beiden Worten bezeichnete die Weisheit der indischen Vedenlehre den Begriff der unpersönlichen Gottheit. Sie treten als eine Einheit auf, doch kann man nach der sprachlichen Bedeutung unterscheiden: Atman heißt ursprünglich Atem, Hauch; Brahman, wörtlich Zweig, „Bruch", als Symbol der Opfergabe oder des Gebetes, danach das Gebet selber. Der Hauch ist damit zum Worte geworden, vermenschlicht, vergeistigt. Man dürfte also wohl eine Entwicklung annehmen aus dem rein religiösen Atman zum philosophischen Brahman. Aber dies soll uns hier nichts angehen, auch nicht, daß indische Philosophie im Atman das „Selbst" fand. Gebrauchen wir die Worte vielmehr nur als Mittel zur Verdeutlichung des Gottheitsbegriffes überhaupt. Da ließe sich denn sogleich sagen, daß der Atman als Lebenshauch des Alls die universale Gottheit, Brahman das Göttliche in uns bedeute, jene zwei Begriffe, deren Einheit wir als Verstandesmenschen nur ahnen und fordern können, während wir bei tieferer verstandesmäßiger Prüfung immer nur auf die Zweiheit geraten: Allgott — Mein Gott. Eine Verbindung stellt sich im *Gebete* her, wo das Brahman bereits im Atman aufgeht; was die philosophische Religion der Inder als das Ziel alles Lebens

auffaßte. Die christliche Mystik weiß es nicht anders. Es ist der Inbegriff der Religion.

Von der religiösen Ausdrucksweise abgesehen heißt das große Geheimnis des seelischen Lebens: die Menschenseele geht auf in der Weltseele. Weltseele aber bezeichnet nicht nur den „Gott in der Natur", und Menschenseele steigert sich zur geistigen Kraft. Da haben wir die sprachliche Begriffsleiter: anemos, der Hauch — anima, die Seele — animus, der Geist. In der vergeistigten Seele wird der Lebenshauch zum Worte, logos. Im göttlichen Wesen nimmt der Geist die Bedeutung des Heiligen an: des Spiritus sanctus. Mit logos und spiritus betreten wir das Tempelgebiet des christlichen Glaubens. Der Gottmensch ist uns nun das verkörperte „Wort" und wird Christos genannt, d. i. der „Gesalbte". Man denke an die „salbungsvolle" Rede der frommen Gläubigkeit. So gewinnen wir sprachlich die Zweiheit des spirtius sanctus und des logos christos. Dies soll durchaus nicht ein bloßes Wortspiel sein; es drückt sich vielmehr darin der tiefe Ernst der Worte aus. Die Gottheit offenbart sich in Beiden, soweit sie sich uns zu offenbaren vermag, d. h. soweit wir als Menschen den ewigen Lebenshauch in unserer Seele geistig aufzunehmen vermögen. Dieses Vermögen ist eben das Göttliche in uns. Der „Spiritus" läßt sich auf uns hernieder, und der „Logos" erfaßt, begreift ihn. Gott kommt zu Worte.

Der indische Geist unterschied das Göttliche als das Du und als das Das. Daher die Formel: tat twam asi, das bist Du, oder auch: das Du ist das Das. „Du" sagt man als Ich zum Gott in uns; zum Allgott läßt sich nur „Das" sagen. Das göttliche Wort, der Logos Christos, hat uns Christen damit beglückt, daß wir zum „Das" sagen dürfen: „Unser Vater". Auch darin ist Gott zu Worte gekommen. Der „Sohn" hat uns das warme Liebeswort geschenkt. Die kalte metaphysische Einheit ist in ein lebendiges Verwandtschaftsgefühl verwandelt worden. Der edelste menschliche Mythos! Der Atman als Brahman lebt für unsere Seele im Gebete, im Worte. Dieses Wort aber ist kein Buchstabengebilde, sondern soll, nach dem Vorbilde des logos zum Fleisch, zum Leben, zur Tat werden: „tat twam asi" — „Liebe deinen Nächsten wie dich selbst!" Diese Sprüche geben dem Worte moralische Bedeutung. Wir haben den Spruch aus Christi Munde; er hatte ihn aus jüdischer Schrift. Unsere Seele hat schon christlich aufgefaßt, wie es dort auf dem galiläischen Berge gemeint war; und wir haben gelernt, aus der indischen Schrift, ihn im arischen Lichte zu lesen. So aber hat ihn unsere deutsche Seele verstanden, ehe unserem Geiste die indische Schrift bekannt ward. Die christliche Moral zieht ihren Lebenshauch aus der Einheit des Allgottbegriffes. Sie wirkt als Betätigung der die Zweiheit verwandtschaftlich einigenden Menschenseele. Sie ist unser „tägliches" Gebet — „Brahman" —, der lebende Ausdruck unserer inneren Vereinigung mit der Gottheit — „Atman". —

Ein Wort noch aus dem Gebiete der Zeichensprache! — Als das Christkind im Tempel dargebracht ward, dienten als stellvertretendes Opfersymbol lebendige Täubchen. Die indische — arische Frommigkeit verschont die Tierwelt und bringt zum Opfergebete den reinen Pflanzenzweig, das brahman, dar. Die Taube aber ist uns Gottessymbol geworden: als solches kommt der „Spiritus sanctus", zugleich Gottvaters heiliger Geist und stellvertretender Troſtgeist des Logos Christos, zu den Glaubensbrüdern der ersten christlichen Gemeinde. Denken wir dem Pfingstwunder nach und an das Ostermahl! Wer hören kann, der höre dazu im „Parsifal": „Die Taube schwebt!" und: „Es lacht die Aue!" — Wohl, Atman und Brahman können auch heute noch — christlich und deutsch — zu uns reden und künden: „Der Glaube lebt"!

3. Was die Abendmahlsformel zu denken gibt.

Es gibt zu denken, daß gerade Johannes, der dabei zugegen war, bei seiner Erzählung vom letzten Abendmahl, nichts von den Worten „dies ist mein Leib — dies ist mein Blut" erwähnt, welche nur die anderen Evangelisten mitteilen. Er läßt den Herrn bei diesem „Abendessen" (δεῖπνον, 13,3) manche bedeutsame Worte reden, sogar auch unter dem Bilde des eben genossenen Getränkes: „Ich bin der rechte Weinstock" (15,1); aber anstelle der sog. „Einsetzung des Abendmahls" berichtet Johannes — und nur er — von der ersichtlich symbolischen Handlung der Fußwaschung (13,4 ff.): „Er stand vom Abendmahl auf" mit dem Abschluß (13,15): „Ein Beispiel habe ich euch gegeben, daß ihr tut, was ich euch getan habe", d. h. „Dienen! Dienen." — Das ist alles so einfach, so jesumäßig, wie denkbar, symbolisch, aber nicht mystisch. Auch wenn man annehmen wollte, daß nicht der Jünger selber, obwohl er sich als Augenzeugen mehrfach bezeichnet, sondern sein Schüler, etwa der gleichnamige Presbyter, genau nach den eigenen Mitteilungen des Apostels das Evangelium niedergeschrieben habe, so ist es doch ganz unglaublich, daß er jene Worte zwar von ihm gehört, aber vergessen habe; zumal sie inzwischen bereits in der ersten Judenchristengemeinde anscheinend von Mund zu Mund gegangen sind. Denn wo stammen sie her? Aus dem ersten Briefe des Paulus an die Korinther (11,23 ff.), wo er sie als „vom Herrn empfangen" einschaltet in seine Ermahnungen, daß die etwas leichtfertigen Korinther Gemeindeglieder das gemeinsame Liebesmahl zum Gedächtnis des Herrn und seines Todes mit Ernst, Andacht und Würde genießen sollen. Die Evangelisten haben erst später diese Worte in ihren Bericht aufgenommen; nur Johannes nicht, weil er wußte, sie wurden nicht gesprochen.

Dazu kommt, daß sie dem selben Johannes besonders nahe gelegen hätten; denn gerade er hat an andrer Stelle ganz ausdrücklich und reichlich sich des Bildes vom genossenen „Fleische" des Herrn bedient und diese

Sprüche alle in Jesu eignen Mund gelegt, weil er sie von ihm gehört hatte. Das ist kein Johannesstil, sondern unverkennbar echte Rede, und auch darin ist das Fleisch mit dem „Brote" verbunden: „Ich bin das lebendige Brot, vom Himmel gekommen; wer von diesem Brote essen wird, wird leben in Ewigkeit" (6,35), nach dem er deutlich genug den vom „Manna" redenden Juden geantwortet: „Moses hat euch nicht das Brot vom Himmel gegeben, sondern mein Vater gibt euch das rechte Brot vom Himmel" (32). Darüber murren die Juden und fragen aus dem verständnislosen Materialismus ihres Geistes: „Wie kann dieser uns sein Fleisch zu essen geben?" Jesus aber fährt schroff in seiner bildlichen Sprache fort: „Werdet ihr nicht essen das Fleisch des Menschensohnes und trinken sein Blut, so habt ihr kein Leben in euch" (53) und weiter: „Mein Fleisch ist die rechte Speise, und mein Blut ist der rechte Trank; wer mein Fleisch isset und trinkt mein Blut, der bleibt in mir und ich in ihm" (55,56). Als aber nun auch die Jünger über die „harte Rede" murren, gibt er ihnen die Lehre, welche den geheimnisvollen Sinn der biblischen Worte ein für allemal bündig erklärt: „Der Geist ist es, der da lebendig macht, das Fleisch ist kein nütze; die Worte, die ich rede, sind Geist und sind Leben" (63). Also geistig ist dies alles zu verstehen, und wer noch meinen sollte, es seien Vordeutungen auf die Abendmahlsformel, der sagt damit, daß eben auch diese „geistig" zu verstehen sei. Nur wer am Stoff, Fleisch und Blut, haften bleibt, der bedarf noch einer mythischen „Transsubstantion", einer „Wandlung", statt nach der inneren Lehre des Symbols lebendig zu „wandeln". —

Daß man es bei alledem mit bildlicher Rede, nach orientalischer Weise, zu tun hat, zeigt sich überdies auch darin, wie die anderen Evangelien, im unmittelbaren Anschluß an die von ihnen gebrachte Abendmahlsformel, den Herrn weiter reden lassen: „Ich werde nicht mehr trinken von diesem Gewächs des Weinstockes, bis ich es neu trinken werde in meines Vaters Reich" (Matth. 26,29); „Ihr sollt essen und trinken an meinem Tische in meinem Reich und sitzen auf den Stühlen und richten die zwölf Geschlechter Israels." So verstanden diese guten Galiläer die Bildersprache ihres Meisters, daß es in ihrer jüdischen Gemeinde ein Leichtes werden konnte, die Richterstühle Israels noch hinzuzufügen! — Man meine jedoch nicht, daß die Vorstellung des Essens des göttlichen Fleisches aus dem Alten Testament stamme. Dort wird der Begriff des Fleisches durchweg materialistisch genommen, höchstens noch mit der symbolischen Handlung der Beschneidung in Verbindung gebracht. Die Stelle im Hesekiel (39,17), die uns etwa wie eine brutale Karrikatur der Abendmahlsformel anwidern möchte: „Fresset Fleisch und saufet Blut" hat eine ganz andere Bedeutung: sie ist ein Teil eines furchtbaren Mordgebotes des Jahwe an sein Volk Israel zur grausamen Vernichtung feindlicher und „abgöttischer" Völker. Da heißt es nicht: Nehmt den Geist Jesu in euch auf! sondern: Betätigt den Geist Jahwe's! —

Die dogmatische Bedeutung der Abendmahlsformel ist eine doppelte: erstens die Verwandlung von Brot und Wein in Fleisch und Blut als Meßwunder, zweitens die Aufnahme der darunter begriffenen göttlichen in die menschliche Persönlichkeit, als „Sakrament". Das Erstere fanden wir in den Worten nur symbolisch ausgedrückt (Chamberlain hat uns verraten, daß sprachwissenschaftlich nachgewiesen sei, in aramäischer Sprache könne es nur gelautet haben: „Dies mein Fleisch, dies mein Blut", also ohne das für Luthers Glauben so verhängnisvolle „ist"!). Das Letztere dagegen führt weit über das Ostermahl Jesu in mythischer Vorzeit hinaus: die Verzehrung des Gottes ist ein Ursagenmotiv, nicht an eine Rasse gebunden, wenn auch wohl orientalischen Charakters. Durch die Sekte der Essäer konnte diese Vorstellung in mystischem Sinne leicht in das sonst unmystische Judentum hinübergeleitet werden, woraus es sich erklärt, wie schon in der ersten judenchristlichen Gemeinde verwandt anklingende Worte Jesu auf den Vorgang des letzten Abendmahls übertragen werden konnten. Dort waren es also nicht authentische Jesuworte, sondern vielmehr Nachklänge aus uralt heidnischer Sagenwelt.

Es ist nicht zu leugnen, daß man es ursprünglich mit einem einfachen Opfermahle zu tun hat; wahrscheinlich einem Ernteopfer, bei welchem die Gaben der Natur dem gnädig spendenden Gotte zum Danke dargebracht wurden. Hierbei ist nichts Mystisches, auch noch nichts eigentlich Sakramentales. Es hat die Form eines Volksfestes, welches seinerseits entstanden war aus der patriarchalischen Handlung des einzelnen Hausvaters, des familiären Dankopfers bei der gemeinsamen Mahlzeit. Aus einer Art „Tischgebet" wird also eine Art „Kirmeß". Erst mit der mystischen Weiterdeutung des Opfers tritt vor das feiernde Volk der amtierende Priester; der das Opfer weiht und ihm die geheime Kraft eines Zaubers verleiht. Nun ist aus dem Opferfest das Sakrament, das Meßopfer geworden. Denselben Gang kann man bei der Handlung des christlichen Abendmahls verfolgen. Zunächst setzt es die jüdische Vorstellung des Opfers voraus, das Jahwe forderte, und das die erste Christengemeinde, die judenchristliche, oder noch judenchristlich beeinflußte und bestimmte, mit dem Tode Jesu verband. Sein Tod ward als Opfertod aufgeführt; er war der göttliche „Sündenbock", dadurch der Erlöser für alle seine Gläubigen. Als Erinnerung an dieses eine größte aller Opfer ward das Abendmahl gefeiert, die religiöse Form eines gemeinsamen Liebesmahles, zunächst auch nur in der brüderlichen Gemeinschaft, ohne den weihenden Priester, der den Genuß vermittelt, später sogar den Kelch für sich behält. Dies hätte Dionysos selber nicht getan! — Damit kehren wir zur natürlichen Bedeutung des festlichen Mahles zurück.

Nicht nur als Erntefest, auch als Winzerfest, vor allem aber als Frühlingsfest läßt sich die volkstümliche Opferfeier denken und deuten. In all

diesem kommt der Dank für die Naturgaben an den waltenden Gott zum Ausdruck. Er wirkt sich aus in dem Jubelrausch der Volksfeste, die man bei den Naturvölkern überall antrifft. Wir kennen den berauschenden Trank des indischen Soma, des persischen Haoma und seine mythische Deutung als Abbild des Regens, der das Naturleben befruchtet und neu belebt. Dies ist nicht etwa als eine bewußt künstliche Umdeutung in der Phantasie des Volkes zu fassen; vielmehr fühlte sich das Naturvolk noch dergestalt Eines mit der Natur selber, daß ohne weiteres auch der eigene Trankgenuß ihm zusammenfiel mit dem Regenempfängnis der Erde. Hier also findet schon in der Wurzel jene später mystisch gedeutete Vereinigung statt, welche dann in ihrer Blüte als die innerliche Vereinigung von Mensch und Gott wiederkehrt, das johanneische: „Ich und der Vater sind Eins" und „Bleibt in mir und ich in Euch: ich bin der Weinstock, Ihr seid die Reben." Wir wissen, daß diese Tranksymbolik in den griechischen Dionysien der herrschende Gedanke war, und daß Dionysos als der göttlich verkörperte Befruchter-Regen gilt, der im festlichen Rauschtrunke gleichsam selber in den begeisterten Menschen übergeht. In anderem Bilde: er wird zur Rebe am Weinstock. Dionysos aus thrakischer Weinheimat war wohl griechischer Herkunft, wie sein Name, doch ersichtlich hat er sich durch asiatische Einflüsse umgewandelt zu einer orgiastischen Gestalt mit ungriechischen Zügen, wie sie der aristokratischen Hochkultur in Hellas fremd geblieben sind, aber in den Mysterien fortgebildet wurden. Hier trat der Wandel ein aus dem ursprünglichen Frühlings- und Regengotte zu einem mystischen Wesen, und weiterhin vom nur symbolisch genossenen Gotte zu einem getöteten, zerrissenen, aber wiedergeborenen, dem „Dionysos Zagreus" der Mysterien. Von ihm erzählt die orphische Sage: er war der Sohn des Zeus und der Persephone (Himmel und Naturwelt, Sonne und Erde); Hera schickt die Titanen, das Kind zu töten, sie verschlingen es, das Herz aber verzehrt Zeus, woraus ein neuer Zagreus entsteht; aus der Asche der von Zeus' Blitz erschlagenen Titanen entstehen die Menschen. Aus diesen abenteuerlich verwickelten Mythen von Tötung, Verschlingung, Vereinigung und Neubelebung des Gottes klingt noch etwas herüber in die geheimnisvollen Jesuworte bei Johannes: „Wer mein Blut trinkt, der bleibt in mir und ich in ihm." Auch das Brot gesellte sich dem Weine in dem Festmahle der Mysterien. Der im Winter getötete Lebensgott, von den Mythen genossen, wirkt neues Leben im Frühlingsrausch seiner enthusiastischen Verehrer, welche so in sich selber die Wiederkehr des Naturlebens, nicht nur religiös, auch körperlich erleben. Im Christentum führt das religiöse Erlebnis zum ewigen Leben.

Auffallend ist es, daß der germanische Mythos davon wenige Spuren zeigt, obwohl doch unsere Vorfahren recht gute, rauschfrohe Trinker, zwar nicht des Weines, aber des Metes und Bieres waren und allen Grund hatten, den neuen Frühling zu feiern.

Eine religiöse Bedeutung empfing der Mythos offenbar nicht. Dies lag nicht im germanischen Geiste. Die etwa anklingende Sage der Edda vom Raube des Weisheitstrankes durch Odhin, der ihn verschluckt und bei den Asen recht drastisch als „Dichtung" wieder von sich gab, geht als deutliche Skaldenphantasie vom Reinmythischen abseits, ohne Mystik zu werden! In der Tat ist doch aus der mysteriösen Verwandlung des genossenen Gottes in den Menschen und wiederum des begeisterten Menschen in den Gott auf griechischen Boden die künstlerische, und zugleich volkstümliche, „Transsubstantion" des Schauspiels entstanden, welches immer in Verbindung blieb mit den enthusiastischen Ausdrucksweisen des Tanzes und der Musik. In der christlichen Kirche dagegen ward aus dem einfachen Vorgange des Abendmahles die feierliche Handlung des dogmatisch festgelegten und als solches immer wiederholten Meßwunders. — Zurückgeführt auf die Grundform des Gedächtnismahles und auf die ethische Wirkung der Verwandlung des genossenen Stoffes in die gesteigerte geistige Kraft sehen wir das Urmotiv in der reinkünstlerischen Form der Gralsfeier des „Parsifal". —

4. Kelch oder Schale?

Eine Frage vom Grale.

Es ist wohl eine „Doktorfrage"; aber sie liegt nahe, wenn man bedenkt — was merkwürdigerweise noch kaum bedacht geworden zu sein scheint — daß der Gral in Wagners Parsifal-Dichtung als Schale bezeichnet ist, auf der Bayreuther Bühne aber von jeher als Kelch erscheint. Sofern es für uns nur eine Doktorfrage sein soll, müssen wir uns auch um die „Quellen" kümmern, obwohl sie für die Dichtung nur insofern eine Bedeutung haben, als sie auf die Phantasie des Dichters eingewirkt haben können. Ueber die Quellen belehrt uns am besten Wolfgang Golther in seinem Buche: „Parzival und der Gral" (Stuttgart, Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1928). Da erfahren wir, daß das Wort Gral eine Schüssel bedeutet, in lateinischer Form garalis, wie es in einem Testament des Grafen Eberhard von Treviso vom Jahre 873 von zwei silbernen Schüsseln heißt: garales argenteos. Bei dem ersten Gralsdichter Kristian von Troyes (1190) ist der Gral ein Hostienbehälter, bezieht sich also nicht auf den Wein, sondern auf das Brot, und er dient zur Speisung des „alten Königs" (Wolframs Titurel). Robert von Boron's Dichtung „Josef von Arimathia" (1200) kennt den Gral als das Gefäß, aus welchem Christus beim letzten Abendmahl den Wein getrunken; der sakramentalen Sitte gemäß hat er die Form eines Kelches. Wolfram trennt den silbernen Teller vom Gral, macht aber aus sprachlichem Mißverstehen den Teller zum Messer, dagegen ist ihm der unverstandene Gral nur ein Wunderding, das Nahrung spendet, und zwar wird er als ein Wunderstein gedeutet. Wenn man dabei an einen steinernen Tragaltar gedacht hat, worauf Brot und Wein gestellt würden, so reimt sich damit nicht die Sage, daß der Gral ein aus Luzifers Krone gefallener Stein sei, wie sie im „Wartburgkrieg" erzählt wird. Vom Abendmahl Christi ist bei Wolfram keine Spur. Heinrich von den Türlin (1220) schildert in seiner Dichtung „Die Krone" Gawan's Fahrt zum Gral, der als ein von zwei Jungfrauen getragener goldener, mit Edelsteinen besetzter Teller (toblier) erscheint, worin drei Blutstropfen von einem Speer fallen, und diese dienen mit dem Brot zusammen zur Nahrung der Ritter der Gralsburg. Das Brot aber befindet sich

in einer „Kesse", Kapsel, die auf einem Rost von rotem Golde ruht, und als das eigentliche „Kleinod" bezeichnet wird. So hat sich auch hier der Gral geteilt in die Schüssel und den Hostienbehälter, aber gleichfalls ohne sakramentale Beziehung. Ins Geistliche wird die Handlung in den französischen Prosaromanen verlegt, wo der Gral nicht nur als Abendmahlkelch sondern als das Gefäß genannt wird, worin das Blut Christi am Kreuze aufgefangen wurde, was vielmehr auf eine Schale deutet. Die „Quellen" geben uns also verschiedene Bilder: eine Schüssel, einen Stein, einen Kelch, eine Schale und verschiedene Deutungen: ein wunderbarer Nahrungspender, ein Hostienbehälter, ein Gefäß vom Abendmahl oder vom Kreuze Christi. —

Lassen wir die uneinigen Quellen beiseite, so haben wir nur zu fragen: Wie hat der Dichter des „Parsifal" den Gral aufgefaßt? Nicht sakramental, als Meßgerät, aber legendarisch als das „Weih"- oder „Heilsgefäß", woraus der Heiland beim letzten Liebesmahle trank, und „worin am Kreuz sein göttlich Blut auch floß". Genannt aber ist dies Gefäß ausdrücklich: „die heilig edle Schale" — „eine antike Krystallschale" — „ein blendender Lichtschein senkt sich von oben auf die Schale herab"; auch „des Grales Welle" läßt sich nur in einer Schale, nicht in einem Kelche vorstellen. Zweifellos: Richard Wagners Gral ist eine Schale. — Wie kommt es nun, daß er auf der Bayreuther Bühne von Anfang an, seit 1882, als Kelch erschien? — Paul von Joukowski, der Maler-Schöpfer des Gralstempels, hatte zugleich ein künstlerisch wertvolles Modell zum Gralsgefäß in edler Kelchform angefertigt; in der Ausführung erwies der Schrein sich als zu schwer für eine „Gralsträgerin" (welche zum Gralsträger auf der Bühne bestimmt war), sodaß es erst noch in leichterem Gewicht wiederholt werden mußte. Damit war es schon mit dem unvergleichlichen Tempel gewissermaßen geschichtlich verwachsen und wurde ohne Weiteres in dauernde Anwendung gebracht: — Tradition. —

Eine solche Aenderung, sozusagen ein Widerspruch zwischen Dichtung und Szene, ist nicht beispiellos. Wie Titurel nach der Dichtung am Schlusse unter des Grales Segen noch einmal im Sarge sich erheben sollte, dies aber dann auf der Bühne völlig unterblieb: so konnte am Ende auch die Schale durch den Kelch ersetzt werden ohne daß man daran erinnern durfte, daß es in der Dichtung anders stünde. — Das ist aber doch etwas Anderes. Titurels Wiederbelebung wäre ein Moment der Bühnenhandlung selbst gewesen, und dies hatte sich bereits bei der musikalischen Ausführung der Szene als störend fühlbar gemacht, sodaß davon in dem einheitlich fortgesponnenen Tongebilde nichts zu bemerken ist, daher es auch auf der Bühne sich nicht zeigen durfte. Der Kelch dagegen ist nur ein szenisches „Requisit", wenn schon das bedeutungsvollste; es ließ sich wohl in die Schale zurückverwandeln, die der Bedeutung besser entspricht. Wobei noch zu erwägen wäre, daß der Kelch doch stark an die sakramentale Handlung der katholischen Messe oder des evangelischen Abendmahls erinnert, welche Vorstellung von dem schlichten Liebesmahle der Gralsritter gerade fern gehalten werden sollte. Der Calix ist ein kirchlicher Kultgegenstand; ein christliches Symbol ist „die heilig edle Schale". —

Gedanken zum Nachdenken.

Von Richard von Schaukal.

Erste Reihe.

1. Der Intellektualismus.

Intellektuelle nennen sich selbst und zwar mit einiger Ueberheblichkeit Leute mit sogenannten geistigen Interessen. Ein Intellektueller ist ein Mensch, an dem der Intellekt, die intelligente, einsichtige, verständige Auffassung der Dinge die andern Gemütskräfte auf übertriebene, also krankhafte Weise überwiegt. Das Wort als begriffliche Kennzeichnung eines vorherrschenden, ihren Inhaber von andern unterscheidenden Merkmals ist eine dem französischen intellectuel falsch nachgesprochene zweifelhafte „Errungenschaft" der leidigen Fremdwörtelei. Intellectuel (-intellectualis) heißt: „relatif à l'intelligence", was zur Intelligenz (-action de comprendre), dem Verstehen gehört, und im weiteren: „empfänglich für Verstandesmäßiges"; es bezeichnet einen Menschen, der, im Gegensatz zum künstlerischen, dem Menschen der Anschaulichkeit, Sinn und Vorliebe für das Begriffliche, zu Begreifende, Abstrakte hat. Man sieht die Verschiebung, ja die Entstellung der Bedeutung: was nichts anders als Neigung und damit zugleich sich entwickelnde Fähigkeit, nämlich zu einem Gebiet des Geistes ausdrückt, wird zur „Geistigkeit" und zwar in (scheinbar) auszeichnendem Sinn. Der Intellektuelle ist, seinem Bedünken nach, ein Bevorrechteter des Geistes. Ja, man hat dafür bereits das Wort „Geistiger" erfunden. Als ob alle andern Geistbegabten unter ihm ständen, der den Geist gleichsam gepachtet hat, sich seiner als der Befugte bedient.

Aber die Ironie der Sprache — die denen nicht aufgeht, die an ihrer Oberfläche hindenken — will, daß der Intellektuelle denen, die mehr als Pächter des Geistes, nämlich seine gebornen Herren sind, eben um dieser „Intellektualität" willen als ein geistig Minderwertiger sich dartut. Diese wahrhaftigen Geisteskinder, Kinder des Geistes, der weht, wohin er will, sind im Gegensatze zu jenen unechtbürtigen, die sich dafür ausgeben, weil ihnen an der Fülle des Geistes das Wichtigste, seine Selbstbestimmung, abgeht, nichts weniger als „geistig", also richtig verstanden, unnatürlich, weil einseitig, auf Geistigkeit eingeschworen, sondern allem, was sich der Erkenntnis als ihr Gegenstand darbietet, ohne Vorliebe und Vorurteil für das „Denkmäßige" gleich geneigt. Ihre Neigung ist nicht wie die der engherzig spitzfindigen Folgerichtler eine eitle, snobistische und dünkelhafte Liebelei mit dem vermeintlichen Vernünftigen, sondern die wahre und wahrhaftige Liebe zum Wirklichen, das sich in ihrem klaren, weil aus der Quelle strömenden Geist als das Wahre spiegelt. Sie sind nicht gescheit, sondern weise, das heißt, sie bekennen sich zu ihrer Dummheit, der Unmittelbarkeit und der Unbefangenheit ihrer Aufnahmsfähigkeit, sehen die Welt und das Leben, dessen Sinn sie ahnen, weil sie ihn in sich selbst tragen, durchaus nicht als etwas Errechenbares, Auseinanderzulegendes und Abzufeilendes, sondern als ein „irrationales", das ist der Vernunft im menschlichen Sinn entbehrendes, aber ihrer nicht ermangelndes, einheitlich-dichtes Gefüge an und erachten den dieser Welt, diesem Ganzen der Welt gegenüberstehenden und dennoch mit ihm durch geheimnisvolle Innerlichkeit verbundenen Geist nicht als ein unfehlbares Mittel es zu ergründen, sondern als ein in seltsam spielerischer Beweglichkeit sich ihm anschmiegendes und wieder von ihm sich ablösendes Wesen, in dessen Freiheit und Unbedingtheit ein nichts weniger als „maßgebendes" Gesetz wirksam sei. Die Intellektuellen, seien sie „Positivisten" oder „Doktrinäre", sind Menschen,

deren beschränkter Auffassung das, was in ihr geistiges Liniensystem eingeht, sich als so, wie es ihnen geistig feststeht, auch als wirklich erweist. Sie verwechseln die unendliche, nicht nur sinnlich wirksame, also zwar scheinende, darum aber keineswegs unwirkliche, sondern auch dem Gemüt sich mitteilende Erscheinung mit dem dafür bereitliegenden, sich ihr erkenntnismäßig annähernden Begriff, den sie alsbald in sie hineindenken: sie erdenken, umgekehrte „Realisten", buchstäblich das nicht nur Denkbare, Unausdenkbare. Die Intellektuellen, Positivisten gleich wie Doktrinäre, gehen als Denker vom „Gegebenen" aus, vom Bedingten, sei es nun, daß sie „voraussetzungslos" das (relative) Objekt als das „Letzte" erachten, ihre Empfindung nämlich oder das, was sie Erfahrung nennen, sei es, daß sie ihr (relatives) Ich voraus- oder voransetzen und von ihm aus, der Denkform, den Inhalt, die „Wirklichkeit" zu erfassen meinen. Sie sind alle, auch die Doktrinaristen oder Wortgläubigen, „induktive" Logiker.

Die wirklichen, die geistbewegten, die lebendigen Denker — Platon wie Thomas, Pascal wie Leibnitz, Malbranche wie Kant (trotz der „Kritik der reinen Vernunft", einem Prolegomenon), Schelling wie Adam Müller, Kierkegaard wie Lagarde — gehen vom Unbedingten, Gebenden, der Idee aus, als Gläubige, vielmehr Glaubende, vom Ersten, Unwirklichen, also Gewissen, sie sind Absolutisten oder deduktive Logiker („induktive Logik" ist ein Denkwiderspruch, ein Unsinn; es gibt ja auch nichts Unsinnigeres als das Denksystem eines Spencer).

So treten sie, begabt, nicht auf künstliche Weise verarmt, erfüllt, nicht ausgeleert, überzeugt, nicht zweifelnd, an die Welt — der wirklichen Dinge und der Gedankendinge — hinan. Sie denken, dank der befruchtenden Idee, mit lebendigen, das heißt aus der Tiefe des ganzen Gemüts sich erhebenden Gedanken, nicht wie jene mit fertigen, das heißt toten Begriffen, sei es positiven, der Wirklichkeit entnommenen (vielmehr ihr aufgezwungenen), sei es doktrinären, d. h. abgezogenen, abstrakten. Sie steigen zum irrationalen Ganzen hinab, dem die Idee als das Unbedingte, die höchste Vernunft, gerecht wird, weil es ihr, der allmächtigen Weisheit, Werk ist, während jene sich vom vernunftgemäß vorweggenommen rationalisierten Ganzen zurückziehen ins (postulierte) System.

Ein Beispiel für das Denken der Intellektuellen — Charles Maurras hat es glänzend dargestellt in seiner Einleitung zu Henri Dutrait-Crozons Erledigung von «Joseph Reinach Historien" — bietet der Dreyfus-Handel dar. Ganz abgesehen von der (durchaus nicht, wie die freimaurerisch „aufgeklärte" „Kulturwelt" meint, zu Gunsten eines unschuldig Verurteilten entschiedenen) Rechtssache selbst steht der Dreyfus verteidigende (jüdische) Intellektualismus auf dem Standpunkt: Fiat justitia, pereat mundus, d. h. um der (juristischen) Gerechtigkeit willen soll lieber die Welt zugrundegehen, als daß einem „Unschuldigen" ein Haar widerrechtlich gekrümmt werde. Im Falle Dreyfus ist die „Welt" Frankreich und sein Heer, sein Generalstab, die Autorität, die Rechtsordnung. Die Gerechtigkeit, das ist das abstrakte Jus, der den (sei es noch so unwahrscheinlichen) Beweisen gemäß zu fällende Freispruch (dem übrigens der Verurteilte die durch politische Beweggründe bestimmte Begnadigung vorgezogen hatte). Ganz anders die „nationale" Auffassung des verwickelten, aber zweimal von unabhängigen Richtern im Sinne der Schuld des Ueberführten entschiedenen Rechtsfalles. „Summum jus summum iniuria" gilt hier als der (unausgesprochene) Grundsatz, die Idee. Es handelt sich um die Wahrung der anerkannten Hoheitsgewalt, der notwendigen Autorität, mag auch ein „Unschuldiger" ihr Opfer werden. Recht wäre Unrecht, Gerechtigkeit Plage. Die Intellektuellen bestehen auf ihrem liberal-demokratischen, also internationalen (zurechtgeschliffenen) Rechtsbegriff, die „ungeistige" Ueberzeugung des nationalen, d. i.

lebendigen Frankreich hält an der Idee der Ordnung fest. Dort die abstrakte, abgezogene Rechtsregel, hier die konkrete, den Dingen innewohnende (immanente) Gesetzmäßigkeit. Dort induktive, hier deduktive Logik, dort vernünftiges, vielmehr unfrei vernünftelndes, geradliniges Zu-Ende-Denken, hier die aus dem Gemüt sich mit Lebenswärme erfüllende, anschauliche, d. i. ideebestimmte Sicherheit des frei, aber in Wahrhaftigkeit mit seinem Gegenstande schaltenden Geistes.

2. Kritik.

Hinten verwischen, was vorn geklärt, vermischen, was gesondert worden ist, verflachen, was heraus-, hervorgehoben war, verwechseln, vermengen, herumreden: das ist der Stand dessen, was sich bei uns als Kritik des Schrifttums ausgibt und dafür gehalten wird. Daß es, vereinzelt, Ausnahmen gibt, wird nicht in Abrede stellen, wer sich selbst — der Beweis ist seit vier Jahrzehnten geliefert — dazu zählt. Eben jenes „vorn" beruft ja die Ausnahmen. Das Traurige, Klägliche ist das Wirkungs-, Aussichtslose am Gutmachen: Das Wiederschlechtmachen hat die Macht, die Uebermacht.

Kritisieren, beurteilen heißt unterscheiden, scheiden und auseinanderhalten. Dazu ist zweierlei unumgängliche Voraussetzung: Kenntnis und Geschmack. Wer Kenntnis besitzt, hat Gelegenheit zum Vergleich, hat Anhaltspunkte, Maßstäbe. Wer Geschmack besitzt, fühlt richtig, tastet nicht, geht nicht fehl oder findet sich wieder zurecht. Kenntnis und Geschmack, die Voraussetzungen des Scheidens, Unterscheidens, das Urteil ausmacht, mangeln der überwiegenden Mehrzahl derer, die sich heute und nicht erst seit gestern als Kritiker betätigen. Unbefugte walten eines angemaßten Amtes, eines wichtigen Amtes, das Vertrauen erheischt, Achtung in Anspruch nimmt. Die Folge ist unsägliche Verwirrung. Unsre Leser sind unerzogen. Seit jeher. Der Deutsche hat niemals ernstlich behaupten dürfen, daß ihm eigen sei, was geistige und sittliche Kultur genannt wird, eine Höhenlage der durchschnittlichen Bildung von Geist und Seele, die Gestalt vorstellt, gefällige und sichere Einheit. Seine großen Führer zu solcher Bildung haben niemals Gefolgschaft aufgewiesen. Sie haben unerkannt, ja unbekannt gelebt, im Leeren gewirkt: Lessing, Herder, Lichtenberg, Schiller, Humboldt, die Schlegel, Adam Müller, Friedrich v. Gentz, Görres, Möser, Seume, Sturz, Heinse, Novalis, Jakob und Wilhelm Grimm, Otto Ludwig, Schopenhauer, Lagarde, Hehn, Raabe, und wie sie alle heißen, das unbekannte Deutschland, bis auf unsere Tage und den, der hier von Seinesgleichen spricht als einer, der das Recht dazu erworben zu haben glaubt durch unbeirrbare Leistung. Unbeirrbar, nicht bar des Irrtums. Keines Menschen noch so reine Ueberzeugung ist gegen den Irrtum gefeit, ja es ist fast das Wesen der echten Ueberzeugung, daß sie, belehrbar, im Gegensatz zum Vorurteil dem Wandel unterliegt. Das scheint dem Geschmack als dem richtigen Gefühl für das Rechte zu widersprechen. Aber dieses Gefühl weist sozusagen nur die Richtung. Und bestärkt sich reifend. Irrtümer sind wie die Jugendlichkeit des heranwachsenden Urteils so der Verhärtung des im Saft erstarrenden eigentümlich. Und: alles wahre und wertvolle Urteil erfordert eine Persönlichkeit, einen Einzelfall und dessen lebendige Entwicklung, die sich dialektisch, in der Pascalschen Spirale aufwärts bewegt.

Aber dies ist eine Abschweifung. Zurück zum Leitgedanken: der Deutsche erblickt seine Führer nicht. Man wende nicht unbesonnen die „Autorität", das Gewicht einiger Namen ein, die Gewohnheit und Gedankenlosigkeit eitel nennen bis zum

Ueberdruß: Goethe, Fichte, Nietzsche. Das Bestehen der Goethephilologie spricht nicht für die lebendige Wirksamkeit eines Lebens, eines Werkes, das, gesammelt, durchforscht und ausgebreitet von Zünftigen, darum noch nicht Maßgeblichen, des wirklichen Eindrucks, nachhaltigen Einflusses auf die ungeschulten Leser durchaus enträt. Ganz abgesehen davon, daß die Unübersichtlichkeit dieser stätem Wandel unterworfenen schriftstellerischen Leistung Gegenstand einer auf bestimmte Züge gerichteten einfühlenden Aufmerksamkeit bleibt, nicht aber als deutliche Weisung, zielsichere Lenkung erachtet werden kann. Goethe ist naives Dasein, das sich von Strecke zu Strecke in Selbstbesinnung spiegelt, nicht wie etwa das schriftstellerische Gesamtbild Lessings oder Lagardes als Berufung erkannter Beruf, entwickelte geistige Aufgabe, die im Widerspiel von Erkenntnis und Irrtum sich selbst klärt, im Für und Wider erfaßbar dauert. Noch weniger ist Nietzsche, den übrigens seine „Literatur", das um ihn aufgeschossene Gestrüpp seiner vermeintlichen Ausleger, bis zur Undurchdringlichkeit überwuchert hat — mehr als Goethe, dessen Dichtertum sich durch den Wust immer wieder Bahn bricht —, noch weniger als der zu allem und für alle brauchbare, weil wie ein Strom Mitgeführtes hinter sich „ablagernde" Goethe ist Nietzsche, ein Dialektiker, der sich allzu gern reden und noch lieber widersprechen hört, ein glänzender Sophist, dem es nicht „darauf ankommt", sondern um sich handelt, immer um sich, wie alle bedeutenden Deutschen, die aus Mangel an Umgang, Verkehr und „Welt" sich mit der Welt verwechseln, noch weniger ist dieser verheißende junge Gelehrte, der, aus der Sachlichkeit ins Persönliche, Allzupersönliche irregehend, den Ueberlitteraten gepredigt hat, ein ersprießlicher Führer. Nein, unter einem Führer, einem Richter, einem Geschmacksrichter, versteht man, dem Schein mißtrauend, der trügen will oder unwillentlich zu trügen erkoren ward, etwas ganz anders: geprüfte Einsicht, die sich mitzuteilen strebt aus Liebe zur Wahrheit, aus Ekel am Unzuständigen, Halbschlächtigen, Unechten, Einsicht, die ihr Glück am Wirklichen, Einwandfreien, Vollendeten — das darum nicht vollkommen sein muß, aber, als in sich aus- und eingegangen, endgültig, von sich überzeugt — zu vermitteln eifert, weil sie den Trug und die schnöde Lust am Trug als Verblendung und Torheit, Aberwitz und geistig-sittliches Elend schauen und verachten gelernt hat. Solche Gesinnung — das Wort ist vom Wurmfraß des Geistes ausgehöhlt, entehrt, aber man muß es wieder in der Ordnung des Geistes zu Ehren bringen, das schlichte, tüchtige, kernhafte Wort, das einen reinen Begriff hält und enthält —, solche Gesinnung, die Liebe zum Liebenswürdigen und die Bekenntnisfreudigkeit dieser Liebe, macht den Kritiker. Ihm kommt es darauf an, daß möglichst viele sehen lernen, was ist, das Schlechte vom Guten auf immer zu entfernen fähig werden zu eigenem Nutzen. Wenn das erreichbar wäre, wenn erzielt werden könnte, daß der Leser, dank dem Kritiker, der ihn nicht ausläßt, dem er nicht entrinnen kann, den nicht immer wieder die Unkritischen, die Faselhänse, die Wortequirrler, die Gewissenlosen am Werke störten, um die lose haftende Wirkung prellten, daß der Leser, sag ich, auf das Gute gewiesen, vorm Falschen gewarnt, selbst den erprobten Maßstab in die Hand nähme, ihn handhaben lernte, Sicherheit gewönne: welch ein Umschwung wäre angebahnt! Von einem Zustand der Lüge, der geistigen Schande, der unüberbietbar scheint — der Ausschuß, der Abhub, die Krätze, die Frechheit als die Leuchten der Nation; die Ersatz- und Pofelware, die Macher und Möchtegerne, die Nichtse und Kielkröpfe auf allen Seiten, in allen Lagern der Bestand, die Auslage, das tägliche Brot von Blindgeborenen und an Gaumen, Zunge, Nerv und Hirn Gelähmten —, von solchem Mißstand, solchem Fall und Verfall der aussichtsreiche Uebergang gewährleistet ins gelobte Land der nahrhaften Früchte, der frischen Quellen: wahrlich ein Erfolg, der jede Mühe vergölte!

Aber wie tief wäre der verhärtete, verdreckte, schmachstarrende Boden auf- und umzugraben! Seit dem Mittelalter ist deutsches Geistesleben an der Wurzel versehrt. Wie haben sich im 15., im 16. Jahrhundert schon kritische Geister abgearbeitet, dem Einbruch der Barbarei zu wehren! Und das 17. ist dem Kenner erfüllt von solchen unverdrossenen Versuchen. Sie greifen nichts mehr, alles entwindet, entzieht sich ihnen. Dann kommt Gottsched, ein wackerer Mann in seiner Gelehrtenbeschränktheit. Es kommen Klopstock, der „Hain", es kommt, ein Täufer mit dem Geist der Wahrheit, Lessing, es kommen Herder und Hamann, Lichtenberg und Heinse. Kommen und verschwinden ungehört. Und es kommen die Romantiker, kommen Jean Paul und Kleist, Jacobi und Claudius, Hölderlin und der junge Schelling: vergebens. Dann bricht der Journalismus an mit dem falschen Evangelium des Fleisches und der verspäteten Aufklärung, das junge Deutschland, die Politik der Demagogen, der Sozialismus, der Materialismus überschwemmen mit ihrer Jauche die spärlichen überlebenden Keime: alles ist zu Ende. Das entfesselte Judentum vollendet mit seiner Presse, einer andern Sintflut, anarchistisch, auflösend, zerstörerisch, das Verderben. An Ueberlieferung, Anhalt, Stütze, Wehr hat es nie gefehlt. Wie hätte der unerzogene, ratlose Geist, der solcher von allen Seiten auf ihn eindringenden Massenhaftigkeit des Uebeln hingestreckt erlag, sich auch nur stellenweise erraffen sollen, können? Das Chaos herrscht, stinkt zum Himmel. Verruchte Mitgänger nutzen die Gelegenheit. Sie haben sich dem scheinbar Unüberwindlichen angeboten, angebiedert und verpflichtet, frohnden unterm selbstgewählten Joch. Und ein Heer von Unmündigen, in Freischaren zerzaust, zieht hin und her, planlos, stier, und „kritisiert", was in Schwaden heran-, hereinkommt. Zeitungen und Zeitschriften wallen über von dieser unsichtigen, zufälligen Afterkritik. Die größten Blätter wissen nicht, woran sie sind, zeigen „auf" und an, was Zeug hält, dulden, züchten den Unfug des leergehenden Wortes, des richtungslosen eingedickten Gefühls, des zahnlos alles verschlingenden, alles widerkäuenden Ungeschmacks. Litteraturgeschichten werden verfaßt, in denen, wie Kraut und Rüben gehäuft, alles durch- und übereinanderliegt und weiter gewälzt wird. Nirgends Scheidung, Unterscheidung, Sichtung, Richtung, Gericht, Urteil, Entscheidung. Und darüber geht der tolle Maskenumzug, die Allfanzerei, die sich deutsches Schrifttum heißt und also sein muß, was sie heißt, weiter ins Aschgraue, und die läppische Leserwelt bildet gedrängt Spalier. Abseits aber, bedroht, verdrängt, zerstreut, überschrien, gemieden, einsame Leuchttürme, die mit ihrem Schein nur einander grüßen, verharrt das Häuflein derer, die, sich selbst und dem undankbaren, betörten Volke treu, begnadet, berufen und verflucht sind, dem verratenen Geist die Unsterblichkeit zu verbürgen.

3. Gegen die Schamlosigkeit in der „Kunst".

Es ist höchste Zeit, laut und deutlich ein kräftiges Wort zu sagen wider die Unverschämtheit, mit der sich allenthalben eine Kunstübung der Oeffentlichkeit aufdrängt, die nichts anderes will als gemeinsten Sinnenkitzel. Bücher und Bilder, Zeichnungen und Aufsätze, Theaterstücke und Tanzdarbietungen wetteifern in Unzucht. Der heuchlerischen Entrüstung, als wäre mit dieser Feststellung eines gefährlichen Unfugs der Freiheit und der Würde der Kunst zu nahe getreten, sei von vornherein in die freche Fratze geschlagen: eben der Künstler muß sich der Schändung der Kunst auf das Lebhafteste widersetzen, fühlt er sich doch dem ratlos-unberatenen Laien gegenüber gewissermaßen mitverantwortlich für die schwere Schädigung, die Vergiftung der Volksseele, die jene durchaus unkünstlerisch ge-

sinnten Spekulanten und Schwindler ungestraft, ja höhnend über die Wehrlosigkeit ihrer Opfer betreiben zu dürfen meinen. Nicht aus Muckertum, sondern aus Anstandsgefühl, aus Zorn über Unwahrhaftigkeit und Gemeinheit ergeht dieser Aufruf an die schlummernde oder zagende Ueberzeugung von der wirklichen Aufgabe der Kunst: den Menschen durch das Göttliche begnadeter Kraft emporzuheben über das Alltägliche.

Nicht sittliche Zwecke hat die Kunst, sondern künstlerische. Aber das heißt nicht, daß sie unsittliche verfolgen dürfe. Es gibt keine außerhalb ihrer selbst gelegene Grenze für die schöpferische Allmacht. Dies gilt nicht nur methodisch, sondern auch tatsächlich. Wo aber die einzelne Aeußerung künstlerischer Eigenart notwendigerweise Gefühle verletzen muß, die Takt oder Zucht, Sitte oder Ehrerbietung zu schonen gebieten, da wird sie sich in ihrer Vernehmbarkeit selbst beschränken, Kunst hat nicht das Vorrecht, jedermann peinlich sein zu dürfen. Und sie erstrebt es auch keineswegs. Sie sucht, stolz wie alle echte Kunst, nur den ihr gemäßen Widerhall. Sie will von Befugten erfaßt und gewürdigt sein, nicht Unbefugte, Unzuständige verblüffen. Kein echter Künstler ohne Sinnlichkeit. Aber wenn sie über die Stränge schlägt, gefällt er sich nicht vor unberufenen Zusehern. Und in diesem, gutgearteten und wohlerzogenen Menschen nicht erst auf umständliche Weise klarzumachenden Sinne hat in gesunden Zeiten seit je das, was man Kunstpolizei zu nennen pflegt, seines Amtes gewaltet. So viel von den Gefahren der Kunst. Hier aber, heute handelt es sich mitnichten um Kunst, sondern um widerliche Ausnützung einer feigen Atmosphäre sogenannter Freiheit zu unanständiger Willkür. Seht euch die Leute an, die es als Vorrecht der Kunst verkünden, jede Schweinerei zu veröffentlichen! Was ihnen an der Stirne steht, ist nicht das göttliche Siegel erlauchter Ausnahmegeschöpfe, sondern das unverkennbare Brandmal des schäbigsten aller Händler: des Händlers mit Ersatzware.

4. Vom Rätsel des Menschen.

Die Gegenüberstellung „Natur und Geist" ist eine gute, deutliche und dienliche Formel, den Gegensatz auszudrücken, der den Menschen bestimmt. Alles, was Geist ist, bedeutet, gegenüber dem Gegebenen, Gebundenen und Notwendigen, das Freie, Freiwillige, Willkürliche. Was der Mensch ist, heißt seine Natur, was er macht und hat, gehört dem Geist an. Der Mensch ist Körper, das ist Sinnlichkeit, wahrnehmendes und empfindendes Geschöpf unter Geschöpfen, gestaltetes Einzeldasein (Individuum) im Zusammenhang des Ganzen und in Abhängigkeit vom Ganzen. Aber er empfindet nicht nur, gleich den andern, sich und die andern Einzelwesen wie die Wirkung des Ganzen, sondern er weiß von sich und den andern wie vom Ganzen: er hat, was er Bewußtsein nennt, und dieses bewußte Selbstgefühl macht ihn zur Person. Das Bewußtsein, die Helligkeit gegenüber der Dunkelheit und Dumpfheit des unbewußten Selbstgefühls, ist die Grundtatsache und die Urleistung des Geistes, des dem Natürlichen über sich selbst hinauf und zu sich selbst verhelfenden Vermögens, einer als solche unerklärlichen, weil im Zusammenhang des Ganzen unbegründeten andersartigen Fähigkeit. Aber der Mensch beruhigt sich nicht damit, zu erkennen, daß er ist und daß die andern sind, er bezeichnet, nennt sich und die Dinge, das Nicht-Ich, ja er schafft in und an, über und hinter sich und den Dingen, zwischen sich und ihnen eine andere als die wirkliche, als die ihm sinnliche gegebene, die Welt des Geistes, die Welt der Freiheit. Sie vor allem ist sein Besitz, sie, die er selbst gemacht hat aus dem Nichts, aus dem

Nichtbestehenden, ist das Reich, in dem er sich, unangefochten von den Dingen, frei und selbstherrlich bewegt. — Auch das Tier hat Vorstellungen, das heißt Abbilder, geistige Entsprechungen des Wahrgenommenen. Der Geist in seinem Wesentlichen, dem Unsinnlichen, ist also im Natürlichen, davon unablösbar, ihm urgemäß, ebenso gegeben, wie es ihm gegeben ist. Aber die Vorstellungen des Menschen gehen über das hinaus, was ihnen an sinnlichen Eindrücken zugrundeliegt, er hat, was er Einbildungskraft nennt, er vergegenwärtigt sich das Unwirkliche, schafft aus dem Stoff des Geistes Bilder, die mehr sind als die dumpfen Träume seiner Sinnlichkeit. Und weiter: er denkt. Er erzeugt aus dem Bewußtsein eine ganze Welt von Unwirklichkeit, die sich wie ein unfühlbares Netz über die andere, die Welt der Sinne, legt und sie auf ihre Art, der Ungebundenheit, und nach ihrem Sinn, dem der Freiheit, meistert: die Welt der Begriffe, die Ungestalt des Gedankengangs.

Natur und Geist; ist damit erschöpft, was den Menschen ausmacht? Dieses Gegensatzpaar ist ihm, im Gefühl und, in seltsamer Selbstbetätigung, durch den Geist gewiß (mag der „Naturalist" kurzsichtig vor dem Zwingenden, Geist und Natur, der er verbunden bleibt, mit der er untergeht, ableiten, das Andersartige, Nursichselbstgleiche gewaltsam, geistwidrig auf das scheinbar „Nähere" zurückführen). Aber etwas anders kündigt sich dem ahnungsvollen Selbstbewußtsein des sich selbst unerklärlichen Doppelwesens als das Dritte, unerfaßlich in seiner Unmittelbarkeit, an: nicht das Leben, das, irdisches Geheimnis der Uebernatur, des Schöpferisch-Waltenden, als die Bedingung des Daseins überhaupt „belebte" Natur wie lebendigen Geist ergibt und sich wie sein Gegensatz, das Nichtmehrsein, der Tod, dem darauf starrenden Denken beharrlich entzieht, sondern ein etwas, das, unirdisch, dennoch wirklich, zeitlos, dennoch gegenwärtig, unwillkürlich, aber anders als durch Notwendigkeit gebunden, Leib wie Geist dienend beherrscht: die Seele oder das Seelische. Leib-Seele und Geist-Seele hat die alte Gottesweisheit unterschieden, damit die zwiefache Verbindung bezeichnend, die sich in der Herrschaft des Seelischen ausdrückt. Aber diese Unterscheidung verführt die Vorstellung zu einer Scheidung, die dem Einheitlichen des Seelischen widerspräche. Die Seele ist, anders als der gegliederte, in fünf Sinnen sich äußernde Leib, anders als der sich selbst überschreitende, niemals endende, das heißt Halt machende Geist, ein und dasselbe in unveränderter unbeweglicher ungestalteter Einheit; sie ist das Ewige im Geschöpf.

Natur und Geist, vom endlichen Leben getragen, und die unendliche Seele: diese Drei in Einheit, hin und wider wirkend, unablöslich von einander, jedes aber wesentlich Sonderheit, machen den Menschen aus, das in Abhängigkeit dennoch sich selbst bestimmende, der Erkenntnis des Wirklichen fähige und darin vor allem seiner selbst bewußte, in seinem Innersten aus der Ewigkeit stammende und zu ihr heimberufene Geschöpf.

Was an ihm wirklich ist, gehört der Natur und der Uebernatur an; über beides ergeht sich, ungehemmt in seinem Walten, der im Unwirklichen zuständige Geist. Immer wieder muß sich dieser, die einsichtige und schöpferische Vernunft, der tatsächlichen Beschränktheit seiner Grenzenlosigkeit selbst überführen gegenüber der Sicherheit des Gefühls und der Unverbrüchlichkeit des Gewissens, des natürlichen Herzens und der übernatürlichen Auskunft über das, was not tut. Alle Einrichtungen der Vernunft sind hinfällig; auch die höchste Schöpfung bleibt hinter der Sehnsucht nach Vollendung zurück; die Ergebnisse des Denkens, insoferne sie über seine Bedingungen und Voraussetzungen, die unerforschlichen, aber unmittelbar einleuchtenden „Ursprünge" (Prinzipia), hinausreichen, sind nicht endgültig. Immer wieder fängt das Denken „von vorn" an, immer wieder verliert es sich im Dunstgewölk seiner Folgerungen.

Vorläufigkeit ist das Gebiet des Geistes wie Bedürfnis das der Natur. Nur wer sich über das Ewige in ihm, die Seele, lauschend beugt, erfährt, was ihn versöhnen kann mit der Vernunft der ungestillten Begehrlichkeit, der Unzulänglichkeit des sich selbst in seinem gläsernen Gefängnis, der Freiheit, spiegelnden Geistes, den Sinn, die Bestimmung des Lebens, das den Tod enthält und eben damit über sich hinausweist.

Besprechungen.

Dr. Hedwig Doroß: Grundlegung der Aesthetik.

Verlag Hermann Bayer u. Söhne, Langensalza 1931.

Dr. Hedwig Doroß kommt in ihrem Buche nach einem manches Interessante darbietenden Ueberblick über den Entwicklungsgang der Aesthetik zu dem Schluß, daß die Vorstellungsweise Kants „zweifellos den Glanzpunkt in der Geschichte der Aesthetik" bilde. Dies Lob spenden dem großen Denker ehrerbietig oft auch Personen, die von Aesthetik sehr viel weniger als die kenntnisreiche Verfasserin der Grundlegung der Aesthetik verstehen. Aber gerade diese konventionelle Einschätzung der Aesthetik Kants und, als deren Folge, das Festhalten an seinen vielfach sehr anfechtbaren Thesen bildeten und bilden heute noch die stärkste Hemmung einer gedeihlichen Entwicklung der Aesthetik. Kants Analytik des Schönen ist mehr das Produkt einer gedanklich folgernden Konstruktion als einer lebendigen Beobachtung der psychischen Tatsachen. Unter den vielen irrigen oder bestenfalls halbwahren Behauptungen, welche die Aesthetik Kants infolgedessen enthält, ist wohl die folgenschwerste gleich im § 1 seiner Kritik der ästhetischen Urteilskraft zu finden. Es heißt hier, daß durch das Gefühl der Lust und Unlust gar nichts im Objekte bezeichnet wird, daß in ihm das Subjekt nur „sich selbst" fühlt. Durch diese, von H. Doroß zustimmend zitierte, aber schon von Ed. v. Hartmann (Aesthetik I, S. 9, 1886) erledigte Behauptung versperrte Kant sich und den Epigonen den Weg zu der Erkenntnis, daß eben im ästhetischen Vorgang das Gefühl objektiv bestimmend wird, indem der ästhetisch Schauende im kontemplativ erfaßten Gefühlscharakter der Dinge ihren bedeutsamen Wesenssinn zu erfassen sucht. Noch mehr als hundert Jahre nach Kant versuchte Th. Lipps, der Hauptvertreter der modernen Einfühlungstheorie, auf des Meisters Worte schwörend, eine Erklärung des ästhetischen Vorganges in der These: „Ich genieße mich selbst in einem von mir unterschiedenen sinnlichen Gegenstande." (Zukunft, Heft 16, 1906.)

Kant selbst gelangte in Konsequenz seiner Voraussetzung zu seiner Grundanschauung, daß der ästhetische Vorgang ein bloßes Spiel der Einbildungskraft sei. Der Zweckmäßigkeitsbegriff — an sich ganz unzulänglich zur Bezeichnung des Schönen — wurde durch erklügelte Einschränkungen als objektiver Schönheitsgrund aufgehoben. So ist bei Kant das Gefühl des Schönen eine nur subjektiv bedingte Belustigung und, im Unterschied vom persönlichen Affekt, ohne Eingehen auf den Gefühlswert der Dinge, ohne „Reiz und Rührung". Und eben in dieser Auffassung: „daß das Wohlgefallen am Schönen nicht im Wesen des Gegenstandes, sondern im Menschen" zu suchen sei, sieht Dr. H. Doroß das unvergängliche Verdienst Kants. Wenn nun der Einheitsgrund des Schönen, d. h. der Unterscheidungsgrund des Schönen von den Vorstellungen des Guten und Wahren allerdings nur im

geistigen und seelischen Verhalten des Subjektes dem Objekt gegenüber zu finden ist,[1]) und wenn es daher allerdings primitiv und naiv erscheint, immer nur im Objekt herumzuleuchten, um hier des Rätsels Lösung zu finden, so ist es nicht minder verfehlt, nun in das andere Extrem hinüber zu wechseln und die Wirksamkeit des Objektes in der Vorstellung des Schönen völlig auszuschließen, statt zu erkennen, daß das eigentlich Problematische in der Aesthetik allein darin liegt, die beiden Grundelemente der ästhetischen Betrachtung: *ihre offenbare Subjektivität und ihre offenbare Objektivität in organischer Verbindung zu zeigen.*[2])

Dr. H. Doroß strebt nun zwar über Kant hinaus, indem sie der ästhetischen Bewußtseinstätigkeit einen höheren geistigen Zweck beilegt, als er bei Kant oder den Spiel- und Einfühlungstheorien zu finden ist. Sie bekennt sich aber hierbei zu einem radikalen Subjektivismus, in dem das Objekt, „das Gegenständliche", überhaupt keine Rolle mehr spielt. Sie sagt (S. 58 f.): Es „tritt im künstlerischen Wirken die subjektive Zusammenhangsweise, das Ich, heraus. Indem der Künstler aus dem Stoff, dem Element, darin er zu herrschen gelernt hat, ein Kunstwerk formt, gestaltet er sein eigenes Geistesleben. Und indem ein Anderer dieses Kunstwerk genießt, erlebt er dieses Geistesleben."

Das Hervortreten des Ichs, also der Persönlichkeitsausdruck — so interessant er dem ästhetischen Feinschmecker auch sein mag — ist dennoch keineswegs das Wesentliche, Art- und Begriffbildende des Kunstwerkes. Objekt der ästhetischen Betrachtung sind die Sinnenerscheinung an sich und der Gefühlswert und Stimmungscharakter *als unmittelbarer, authentischer Wesensausdruck der Dinge erfaßt.* Gegenüber dem reinen Verstande, der in seinem eigenen Tätigkeitszwecke, das Tatsächliche, die Beziehungen der Dinge untereinander, Ursache und Wirkung, Mittel und Zweck usw. einem abstrakten Bewußtsein zu vermitteln, sowohl die Sinnenerscheinung selbst wie auch den Gefühlswert der Dinge unbeachtet läßt, ist die ästhetische Betrachtung *Rückkehr zu den Quellen alles abstrakten Wissens, zu Sinnen und Gefühl, den Urgründen aller Wesenserkenntnis und Wesensbestimmung.* Dem primären (nichtästhetischen) Gefühl gegenüber bedeutet dagegen die ästhetische Betrachtung ein Zurücktreten aus der unmittelbaren Beziehung zu den Dingen, ein Distanznehmen zu rein geistigem Schauen.[3])

Die ästhetische Weltanschauung wird so eine Offenbarung, ein Gewahrwerden eines weder dem bloßen Verstande, noch dem in Passionalität und persönlichen Interesse befangenen primärem Gefühl jemals Erreichbaren: ein Gewahrwerden des am Maß der Subjektivität der Sinne und des ichfreien Gefühls *absolut bestimmten Wesens, des reinen Ansich der Dinge.*[4]) Dies ist, was allem ästhetischen Schauen, was jeder Vorstellung eines Schönen zutiefst zu Grunde liegt, was aber in allen rein subjektivistischen Theorien, in allen immer nur vom „ästhetischen Genießen" ausgehenden und redenden, immer nur den Genußzweck im Auge behaltenden Spiel- und Einführungstheorien unbeachtet und unverstanden bleibt.

[1]) Vergl. den Aufsatz des Verfassers in den Bayreuther Blättern 1920, 7.—10. Stück.
[2]) Vergl. die Aufsätze des Verfassers in den Bayreuther Blättern 1923, Sommerstück und Weihnachtsstück.
[3]) Siehe die „Aesthetik" des Verfassers und der Aufsatz in den Bayreuther Blättern 1924, 2. Stück.
[4]) Siehe den Aufsatz des Verfassers in der Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft (Karl Dessoir) Bd. XVI, Heft 2.

Wenn daher schon die alten Griechen den ästhetischen Vorgang als ein „Erkennen" bezeichneten, so beruht das nicht, wie H. Doraß meint, auf bloß verständnislosem Verwechseln mit rein intellektualistischen Vorgängen, sondern ist der Ausdruck der Empfindung eines im Wesen der ästhetischen Vorstellung Begründeten. Schon aus den zusammengeschlossenen Lehren des Platon und Plotinos leuchtet durch die transzendentale Umhüllung die Grundtatsache der ästhetischen Psychologie hervor: die Tatsache, daß unser Geistesleben in einem Dualismus primär-relativischer und ästhetisch-absoluter Bewußtseinstätigkeit bedingt ist. Und weil dann die Transzendentalästhetik, an die Lehren jener alten griechischen Philosophen anknüpfend, das, was dort in halb poetisch-symbolischer Form angedeutet war, in abstrakter Bestimmtheit aussprach und die ästhetische Betrachtung als eine Vertiefung unserer Weltanschauung bezeichnete, in der nicht das Ich, sondern das Objekt das Zentrale der Bewußtseinstätigkeit bildet, deshalb kam sie unter allen andern Theorien dem Sinn der ästhetischen Betrachtung am nächsten. Und deshalb bedeutet nicht die Aesthetik Kants, sondern der ästhetische Transzendentalidealismus den geschichtlichen Höhepunkt der Aesthetik, zumal in der glänzenden, klaren, großzügigen und grundlegende psychologische Wahrheiten enthaltenden Darstellung Schopenhauers.

K. v. François.

Geistiges Ringen.

Friedrich Andersen, bis vor kurzem Hauptpastor in Flensburg, gehört zu jenen eindrucksvollen Persönlichkeiten, die sich klar und folgerichtig entwickeln. Eine erste Stufe erreichte er mit seinem Antiklerikus, einer Laientheologie auf geschichtlicher Grundlage (1907). Nach dem Krieg erschien, als Banner der neuen deutschkirchlichen Bewegung: Der deutsche Heiland (1921). Und nun hat der Verlag der Deutschkirche selber eine neue Auflage dieses Buches herausgebracht, noch höher und fester gebaut, noch feiner ausgestaltet als das vorige (Berlin-Schlachtensee, Albrechtstr. 19; 124 Seiten; 2 Mark). Andersen entwirft ein deutschchristliches Glaubens- und Kirchenideal, dem gewiß die Zukunft gehört, wenn auch, wie die Erfahrung lehrt, der Verzicht aufs Alte Testament nur langsam als notwendig durchdringt. Den Eifer, der ohne die vorhandene Kirche auskommen möchte, teilt der Verfasser keineswegs; „was man verbessern will, muß man vorher lieben". Andrerseits nimmt er entschiedene Stellung gegen den Wahn, als gäbe es keine heldische Frömmigkeit (vergl. jene kurzsichtige Elberfelder Kundgebung, gegen die Blatt 2 1933 der Deutschkirche Einspruch erhebt). Was unsere besondere Zustimmung hat, ist auch die Warnung vor der Rassenspaltung; hierin denkt Andersen wesentlich anders und freier als Bublitz, der schon auf Günthers wirklichkeitsfremde Unterscheidungen eingeht. Mit einer staunenswerten Belesenheit und Erfahrung ausgerüstet, vermag der reife Geist Andersens seine Gedanken nach allen Seiten zu verknüpfen, von überallher zu begründen (ein Namenverzeichnis sollte nicht fehlen); so entsteht der Eindruck des Ueberzeugenden, des Notwendigen. Ein Buch, das auch nicht umgangen werden kann, ist Das dritte Reich; eine ungekürzte, billige Sonderausgabe bietet die Hanseatische Verlagsanstalt in Hamburg; als Herausgeber zeichnet Hans Schwarz. Der Verfasser, Moeller van den Bruck, war Auslanddeutscher, eine eigenartige, fesselnde Persönlichkeit, die — wir betrauern es tief — schon 1925 einem einstürmenden Leiden erlag. Die Gedanken vom dritten Reich verlauteten Ende 1922. Sie sind vom Geiste des Deutschtums

getragen; sie zerspalten das Volk nicht in vier bis sieben Rassen; sie achten auch beim Gegner deutsche Art (vergl. S. 156). Auf den Stil hat Nietzsche etwas abgefärbt. Trotzdem gelingt diesem freimütigen Prediger eine schlagende Abwehr des materialistischen Einbruchs; auch die Freimaurer werden beschämt: sie haben keine Blutzeugen. Klar ist die Abwägung zwischen der Last der Ueberlieferung und der Wucht der Voraussetzungslosigkeit. Die Staatsform erscheint weniger wichtig als das Volk und seine Anteilnahme am Staat. Der wirklich Konservative „setzt immer wieder einen Anfang". So werden Schlagworte verständlich und lebendig; man denkt an Fichte, wie er „human" oder „liberal" erklärte. Auf das zweite Reich Bismarcks, ein Zwischenreich, muß das dritte Reich folgen; leben kann es nur, wenn es „nicht Abschrift ist, sondern Neuschöpfung" (S. 185). Diese Losung gab Moeller van den Bruck weiter an Adolf Hitler. Wir haben noch zu würdigen sein Buch „Mein Kampf" (ungekürzte einbändige Ausgabe; Franz Eher, München). Wäre die Freiheitsbewegung eine reine Parteiangelegenheit, so hätte sie nicht durchdringen können. Im Kriege reifte ihrem Träger die Erkenntnis von der Volksgemeinschaft, die er heute als Kanzler verwirklicht. Nicht um seiner selbst willen ist der Staat da, sondern den lebendigen Menschen zulieb, deren Dasein er schützt, deren Kräfte er sammelt. Das Kind betrachtet der Staatsmann als kostbarstes Gut des Volkes. Die Gedanken über Erziehung lassen Rousseau weit zurücktreten. Im Mittelpunkt steht hier die Selbstbeherrschung, die charaktervolle Selbstbehauptung, die uns in Hitlers eigenem Leben vorbildlich entgegentritt. Was den Wissensstoff anbelangt, so ist besonders wichtig, daß dem Altertum kein Abbruch geschieht: immer noch gilt es, von griechischer Geistespflege, aus römischer Geschichte zu lernen. Daß Hitler zur Kunst ein inneres, sicheres Verhältnis hat, das zeigt sich daran, wie viel ihm Wagner bedeutet, wie hoch er Bayreuth wertet. Der Lebensweg beider Großen verrät in der Tat viel Gemeinsames. Dazu gehört der Kampf gegen das Fremde, Undeutsche, wie es vom Judentum in unser Volk hereingebracht wird. Wer sich von diesen Verheerungen einen zutreffenden Begriff machen will, studiere das Handbuch der Judenfrage von Theodor Fritsch (neue, 31. Auflage, Hammerverlag, Leipzig). Es enthält, nach rassischen Aufklärungen, eine ausführliche Geschichte des Judentums, eine Darstellung der jüdischen Lehre, eine Uebersicht der jüdischen Organisationen. In allen Gebieten wird der Einfluß des Judentums auf die deutsche Kulturgemeinschaft unter Beweis gestellt. Besondere Aufmerksamkeit verdient auch die Sammlung von Urteilen über das Judentum, aus eigenem wie gegnerischem Lager. Dem neuen musikalischen Bearbeiter sind freilich einige ungute Verstöße untergelaufen. Auch nimmt uns Wunder, daß der Briefwechsel zwischen Wilhelm und Karoline von Humboldt, der längst zugänglich ist, nicht verwertet wurde. Zur Mitarbeit müßten weitere Kreise herangezogen werden. Daß Pfarrer Falck die deutschreligiösen Bestrebungen der Gegenwart zeichnete, ist erfreulich.

Von der Seite der Leistung her kündet das Deutschtum eine Stimme, die wir ebenso willkommen heißen. Fritz Zingel erzählt von dem, „Was die Welt den Deutschen verdankt" (Koehler und Amelang, Leipzig; 296 Seiten; 2 ℳ 85). Er beginnt mit dem Leidens- und Siegesweg des Grafen Zeppelin, berichtet über Entdecker und Erfinder, Ordner und Gestalter, die das Leben schmückten, vereinfachten, bereicherten, vertieften. Einseitig oft ans Gedankliche gefesselt, wollen wir uns gern die Namen all jener Männer einprägen, die sich auf technischen Gebieten Verdienste errangen. Wenn übrigens auf Geistiges hinübergegriffen wird, so dürfte natürlich in diesem Reiche neben Dürer und Bach, neben Kant und Beethoven der Bayreuther Meister nicht fehlen.

Ein bildender Künstler der Gegenwart, dem wir Kraft zu bleibendem deutschen Wirken zuerkennen, ist Ernst Kreidolf. Er wurde am 9. Hornung siebzig Jahre alt. Wenn Kinder schreibselig wären, würden sie den Zeichner und Maler, der ihnen soviel geschenkt, woran sich ihre Augen ergötzten, mit Briefen überschütten. Aber auch ohne solche Zeichen bleibt die enge Verbundenheit des Schaffenden mit der Seele des Kindes. Nun schildert sein Freund Leopold Weber, den wir als Kenner und Wahrer deutschen Sagengutes schon oft gerühmt haben, das Zusammensein „Mit Ernst Kreidolf in den Bayerischen Bergen" aus der Zeit 1889 bis 1895 (Rotapfel-Verlag, Erlenbach-Zürich; geb. 3 ℳ 50). Feine Zeichnungen des Gefeierten zieren das Buch. Weber schildert, wie er mit Kreidolf seine Jünglingszeit mit ihrem Emporstreben als naher Freund erlebt hat; zugleich tönt er eine verklungene Zeit an, die uns schon fern gerückt ist. In musikalischer Beziehung scheint der Maler dem Dichter und Gelehrten überlegen gewesen zu sein.

Dr. Karl Grunsky.

In Wagners Bannkreis.

Mit aller Anfeindung seitens des irregeleiteten Zeitgeistes steht im Widerspruch das lebendige Gedenken, das im Wagnerjahre dem Meister zuteil wird. Zahllose Aufführungen und Vorträge bezeugen seine Geltung. Ohne ins Berichtende zu verfallen, dürfen wir erwähnen, daß Stuttgart, das sich zeitig „Die Feen" sicherte, als einzige Bühne alle 13 dramatischen Werke auf den Spielplan setzte; selbst das Bruchstück der „Hochzeit" fehlte nicht. Wenn ein Universitätsprofessor in der Tübinger Festrede Wagners dichterische Sprache angriff, so könnte ihm ein früherer Professor am selben Ort, Karl Reinhold Köstlin, der Goethekenner, mit der Zustimmung des Fachmanns entgegnen; nicht zu vergessen die Schrift des Dichters Hans von Wolzogen, über Wagners Sprache! Zur Tagespresse ist zu bemerken, daß sich gegen Wagner nicht bloß undeutsche Geburt richtet, sondern auch undeutsche Gesinnung jener Herkunft, die 1865 an der Verbannung aus München mitarbeitete; in beiden Fällen handeln die Zeitungen folgerichtig. Die musikalischen Zeitschriften sind überwiegend günstig und freundlich; hervorzuheben wären „Musik", „Zeitschrift für Musik", „Allgemeine Musikzeitung". Zu all diesen Aeußerungen tritt eine Reihe von Büchern und Schriften. An erster Stelle Chamberlains Wagnerbuch, das der Bruckmannsche Verlag in einer ungekürzten Volksausgabe (546 Seiten, geb. 4 ℳ 80) darbietet. Henry Thode hat an Chamberlain Schärfe des Geistes, Lebendigkeit der Empfindung, Kraft des Charakters gerühmt; Wolfgang Golther hält sein Buch für das gründlichste, umfassendste und vornehmste, das bis jetzt über Wagner geschrieben wurde, und Ferdinand Pfohl pries es als Werk eines Denkers, der die ganze Bildung unserer Zeit in sich aufgenommen hat. Bei Cotta in Stuttgart erschienen Cosima Wagners Briefe an ihre Tochter Daniela von Bülow, aus der Zeit von 1866—1885, herausgegeben von Max Frhrn. v. Waldberg. Die ausgezeichnet geschriebene Einleitung betont mit Recht als Begriffswort, unter das die Briefe zu bringen seien: Cosima Wagner als Erzieherin. Außerdem tritt, je mehr die Tochter heranreift, desto mächtiger eine Fülle unmittelbarer Kundgebungen hervor, welche die Eigenart der hohen Frau selber kennzeichnen. Angeschlossen ist als Zugabe von einleuchtendem Wert eine kleine Briefreihe des Meisters, von 1876 bis 1881; hier waltet sein Humor und jene menschliche Güte, ohne die sein Lebenswerk nicht gedacht werden kann. Namenverzeichnis und Anmerkungen erleichtern die Benützung der Ausgabe. Zu einem Quellenwerk, das

besondere Eigenart behauptet, hat Wagnersche Selbstzeugnisse und Zeitberichte zusammengestellt der Theaterhistoriker Paul Alfred Merbach. Das handliche Buch erschien bei Robert Lutz (Otto Schramm) in Stuttgart, als 2. Band einer Sammlung: Scheinwerfer ins Menschliche. Jedem Lebensabschnitte geht eine knappe Einführung voraus; die Quellen selber sind übersichtlich unter Stichworte gebracht. Der Leser bedürfte manchmal noch einer Handhabe, um die Einzelzüge richtig zusammenzusetzen. Dankenswert sind die genauen Auskünfte zu den Namen, sowie eine beigefügte Zeittafel; auch gute Bilder fehlen nicht. Der Titel heißt: Richard Wagner, der deutsche Musiker und Mensch. Wir bringen hier in Erinnerung das Bildwerk über Wagner, zu dem Merbach den Text verfaßte (Gesellschaft zur Verbreitung klassischer Kunst; Berlin 1925). Von ähnlicher Art ist eine Neuheit der Union (Deutscher Verlagsgesellschaft) in Stuttgart: 79 Abbildungen bester Auswahl, in Doppeltondruck, mit einer vollwertigen Darstellung, die Leben und Schaffen im Zusammenhang aufrollt. Diese Gabe „Richard Wagners Weg und Wirken" (127 Seiten Oktav; kartoniert 2 ℳ 80) verdanken wir dem bekannten Oberspielleiter Alexander Spring. Zu den Wagnerromanen, die ernsthaft in Betracht kommen, gesellt sich noch „Finale in Venedig" von Gustav Renker. Als Dichter von Rang erwies sich der Verfasser schon im Brucknerroman „Der See" (beides bei L. Staackmann, Leipzig). Was die letzte Lebenszeit Wagners betrifft, so brauchen wir jetzt nicht mehr auf Gabriele d'Annunzio zurückzugreifen. Der österreichische Schriftsteller verdient den Vorzug vermöge seiner Schilderungskunst, die deutschem Empfinden mehr zusagt. Außer Venedig ist auch Bayreuth als Schauplatz herangezogen; es bildet den notwendigen Gegensatz zum erschütternden Ende. Der Wagner-Erinnerungen wegen reihen wir hier ein Buch ein, dem Hans von Wolzogen das Geleite gab: es ist das Leben Berthold Kellermanns, nach seinen eigenen Erinnerungen aufgezeichnet von Prof. Dr. Hausmann, und bearbeitet von Hellmut Kellermann (Eugen Rentsch, Erlenbach-Zürich).

Eindrücke und Erlebnisse aus Bayreuth hat Friedrich Klose aufgezeichnet; sie entstammen dem Parsifaljahre 1882. Wir haben das bei Bosse (Regensburg) herausgekommene Bändchen schon früher erwähnt. Aus demselben Jahre hat Dr. Walther Eggert geschichtliche Urkunden zusammengestellt, die uns in jene herrliche Zeit zurückversetzen, da dem Meister sein letztes Werk zu künden vergönnt war; der Titel lautet: „Parsifal vor 50 Jahren" (Carl Gießel, Bayreuth; 80 Seiten Oktav, mit 9 Bildtafeln und anderen Abbildungen). Das Archiv des „Bayreuther Tagblattes" hat glücklicherweise Berichte und Nachrichten aller Art aus dem denkwürdigen Zeitabschnitte in solcher Ergiebigkeit aufbewahrt, daß wir aus ihnen eine zutreffende, lebendige Anschauung gewinnen, die sich nach gegnerischer wie freundlicher Seite hin abrundet. Wagners Vaterstadt Leipzig hat zum Gedenkjahr einen besondern Festspielführer herausgebracht, den Kistner und Siegel verlegt (66 Seiten; 80 Pf.); als Herausgeber zeichnet Dr. Walter Lott. Wir finden hier manches, was über die örtlichen Veranstaltungen hinausgreift; unter den Verfassern seien erwähnt: Walter Lange, Eugen Schmitz, Ludwig Neubeck, Hans Schüler. Aus Richard Linnemanns Nachlaß kommt ein Zeugnis seiner Verehrung für Frau Cosima und für Siegfried Wagner zum Vorschein. Warum Arthur Prüfer in dieser Festschrift nicht vertreten ist, bleibt ein Rätsel. Nicht einmal sein Bildnis ziert den reichen Bildschmuck; das Titelblatt wirkt übrigens nicht gut. Zum Schluß rufen wir jenes Jugendwerk in Erinnerung, das in der Nähe des eingangs erwähnten Bruchstücks der „Hochzeit" steht: die Symphonie in C-dur, aufgeführt in Leipzig, 10. Januar 1833. Der

Leser der Wagnerschen Schriften kennt die Wiederaufnahme in Venedig, fünfzig Jahre später, Weihnachten 1882. Nun gibt der Verleger Max Brockhaus (Leipzig) die begrüßenswerte Möglichkeit, aus dem Andante mehr als nur das Thema (Band 10, 315) kennen zu lernen. Der ganze Satz ist erreichbar in einem Klavierauszug (1 ℳ 50), den Eduard Reuß verfaßt hat.

Dr. Karl Grunsky.

Bach und das 19. Jahrhundert.

Bachs mehrstimmige Choräle sind bei Peters (Leipzig) in einer neuen zweibändigen Ausgabe erschienen, von der wir unsere Leser aus verschiedenen Gründen in Kenntnis setzen. Vor allem hat der Herausgeber Friedrich Smend, ein Sohn des 1930 verstorbenen D. Julius Smend, der als Kenner Bachs und des evangelischen Kirchenliedes berühmt ist, an diese Choräle eine staunenswerte Forscherarbeit gewandt: die Fassung Ludwig Erks ist völlig neu durchgesehen und gewissenhaft berichtigt, so daß der Besitzer der beiden prachtvollen Bände (zu je vier Mark; handliche und zweckmäßige Querform) auf absehbare Zeit keinerlei Ueberholung zu fürchten braucht. Was im ganzen und im einzelnen zu leisten war, zeigt sich an der verwickelten Geschichte der bisherigen Veröffentlichungen (man vergleiche dazu auch die große Bachausgabe, Band 39). Uns geht hier nur der künstlerische Befund an.

Die Choralsätze Bachs sprechen beredt und vernehmlich gegen die törichte Einseitigkeit, welche den Altmeister wider das 19. Jahrhundert ausspielt. Die Stimmigkeit bewegt sich innerhalb der homophonen Grenzen und macht von allen Kräften der reinen Harmoniefolge solch entschiedenen Gebrauch, daß niemand, der nicht unterrichtet ist, auf den Gedanken käme, derselbe Tonsetzer habe in der Fuge ein Höchstes geleistet. Wie kann man also die Folgezeit schelten, weil sie das harmonische Bewußtsein vertiefte und die liedmäßige Barform auch in der Spielmusik zur Geltung brachte? Umgekehrt müssen wir denken: erst das folgende Jahrhundert lieferte den Schlüssel zum Verständnis der Bachschen Choräle. Von Philipp Emanuel Bach bis zu Zelter wurde an ihrer Setzweise zurückgebessert, weil sie im engsten Zusammenhang mit dem Dichterischen stand, das man lange als etwas Nebensächliches übersah. Wie in den Choralvorspielen des Orgelbüchleins, so gibt in den harmonisierten Chorälen eine bestimmte Liedstelle die Musik ein; Erk war der erste, der die zugehörigen Texte suchte und beifügte. Es ist kein Zufall, daß Albert Schweitzer, der Wagnerverehrer, den Sachverhalt am klarsten erkannte. „Man kann sagen, daß in Bachs Chorälen sich jede Zeile, jedes Wort abbildet und wie in getriebener Arbeit herauskommt" (S. 427 seines Bachbuches). Man hat Liszts symphonischen Dichtungen, Wagners Dramen getrübte Reinheit der Tonkunst vorgeworfen. Folgerichtig hat wohl auch Bach die Musik verunreinigt, gerade in den Chorälen? Nein, Bach läßt sich auf keine Weise als Stürmer gegen das 19. Jahrhundert mißbrauchen. Auch die angebliche „Zurückhaltung" stimmt nicht: wir bewundern ja gerade den leidenschaftlichen Ausdruck in Erfindung dieser Harmoniefolgen. Die Petersausgabe trägt der Verbundenheit von Wort und Ton volle Rechnung. Wo Bach Begleitspiel vorsieht, ist es in klarem Stich hereingenommen. Der Uebersicht und Belehrung dienen Verzeichnisse und Quellennachweise.

Dr. Karl Grunsky.

Erinnerungen.

Ein fürstlicher Wagnerianer.

Gedenkworte zum 15. Todestage weiland Friedrichs II. von Anhalt am 18. April 1933

von **Dr. Walther Eggert-Bayreuth.**

Ein seltsames Geschick verbindet oft das Ende eines Lebens zugleich mit dem Ende eines Werkes eines Menschen, für das er „gewirkt und geschafft". Anderseits ist es die Tragik der großen Männer der Geschichte, daß sie, die glauben, für die Zukunft zu schaffen, hingehen müssen, ohne die Vollendung ihres Wollens und Wünschens gesehen zu haben. Weit mehr noch als in der politischen Geschichte ist die Theatergeschichte reich an Beispielen, die solche Gesetzmäßigkeit des menschlichen Gebundenseins an Zeit und Zeitumstände erweisen. Und doch wirken auf keinem geistesgeschichtlichen Gebiete die Anregungen und Samenkörner, die ein wirklicher Führer ausgestreut, nachhaltiger fort als auf dem der Bühne, auf den Brettern, die in den meisten Fällen die Welt — nicht bedeuten.

Herzog Friedrich II. von Anhalt, der vorletzte der regierenden Fürsten aus dem ruhmreichen Geschlechte der Askanier, starb im Frühjahr des Jahres 1918. Kaum ein halbes Jahr später gehörte das „Herzogliche Hoftheater" in seiner Residenzstadt Dessau der Vergangenheit an, und keine vier Jahre später wurde dieses Haus, das seine ganze Liebe umfaßte, ein Raub der Flammen. Vollendung des Schicksalhaften ward es danach, daß Neuerungssucht eines pietätlosen Epigonentums auch die Stätte seines menschlichen Seins, das weit über Anhalts Grenzen hinaus bekannte „Herzogliche Palais" dem Erdboden gleichmachte. Heute klafft eine Lücke in der altehrwürdigen Kavalierstraße. Der Riß, der damit auch äußerlich durch Anhalts Geschichte gezogen wurde, ist eine Wunde, die noch in vielen Herzen brennt. Dennoch wird sie verklärt durch die Aussöhnung mit dem Schicksal, das einen edlen Fürsten und Menschen aus seinem Wirkungskreis nahm, noch bevor die Früchte am lebendigen Baume seines Lebens verdorrten: Er hat das „Ende" seines Geschlechtes, des Herzogtums Anhalt, des Hoftheaters nicht mehr erlebt....

Nicht auf politischem, nicht auf militärischem Gebiete liegen die Verdienste Friedrichs, wohl aber ist in einem Punkte sein Leben von einem unbedingten Einflusse, von einer Raumtiefe besonderer Art, von einer Vergeistigung großen Stiles gewesen: in seinen Einflüssen auf das Theater. Und dieses rücken wir in eine Bildebene mit unserer Tage Sicht, wenn wir an der 15. Wiederkehr seines Todestages seine Bedeutung und seinen plastischen Ausdruck einmal ins Gedächtnis der Nachwelt rufen.

Musik und Bühne: das sind die beiden Pole, innerhalb deren sich Begabung und Interessengebiet des jungen Fürsten schon in seiner früheften Jugend bewegen. Während seiner Studienjahre an der Münchener Universität finden sie ihre sachliche Stütze in Ludwig II. von Bayern, dem Freunde und Förderer des Meisters von Bayreuth. Was Wunder, wenn die Kunst Richard Wagners fortan die erste Rolle in einem Leben spielt, das noch nicht ahnt, einmal die Krone des Herrschers tragen zu müssen, und daher noch sich verströmen kann im Genießen. Und doch zeigt schon hier Friedrichs Anschauung von der Kunst und der Welt jene ideale Getragenheit und hohe Aufopferungsfähigkeit, die ihn später aus den Reihen der gekrönten Häupter heraus hob und ihn in den Kreis der Künstler

im wahren Sinne des Lebens und des Wortes führte. Nach dem Tode des älteren Bruders ist er dann Erbprinz. Die neunziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts entscheiden über seine weitere Lebensbahn: Er wird von seinem Vater erst mit der fakultativen, dann mit der endgültigen Leitung über das Herzogliche Hoftheater in Dessau betraut. Mit seinem Regierungsantritt im Jahre 1904 kann sich die ganze umfassende Fürsorge, die kenntnisreiche Einfühlung in die Geheimnisse der Bühnenwelt in vollem Umfange einer Aufgabe widmen, die nicht nur bereit ist, wirtschaftliche Opfer für ein in Traditionen gebundenes Kunstinstitut zu geben, sondern den ganzen Menschen, die hohe Begabung, das innere Müssen einzusetzen.

Um das Wirken des „Theaterherzogs", wie man ihn im Volke genannt hat, während der drei Dezennien, die es ihm vergönnt war, an der Spitze seiner Bühne zu stehen, recht zu würdigen, müßte man an der Hand der Spielzettel die ganze Skala der Werke abtasten, die er, *der geborene Regisseur*, mit gestalten half. Aehnlich der Arbeit des Herzogs Georg von Meiningen war Friedrich von Anhalt mit seinem Theater Tag um Tag, Abend um Abend verbunden. Keine Probe, die er versäumte, keine Vorstellung, die ohne ihn — ihm zur Seite seine Gemahlin *Marie*, die geborene Prinzessin von Baden, — verlief. Das war aber alles andere als eine repräsentative Geste, der er sich hier unterwarf; es war die Pflicht des Einsseins mit dem Berufe, der einer wahrhaften „*Berufung*" entsprach. Kein Wunder, daß die Dessauer Aufführungen bald hohen Ruf gewannen, daß sich Schauspieler und Opernsänger von Rang nach Dessau drängten, in der „Hochschule" des Herzogs tätig zu sein. Freilich — leicht hat weder er noch sein Dramaturg, der auf Lebenszeit an die Hofbühne berufene bekannte Verfasser der „Wagneriana", Professor Dr. Arthur *Seidl*, es den Herrschaften auf der Bühne gemacht. Man erzählt sich noch heute in Bühnenkreisen Wunderdinge von der Ausdauer des „Hohen Herrn" im Theater. Von einem Acht-Stunden-Tag war damals jedenfalls noch nicht die Rede! Und oft kam es vor, daß noch nach einer Aufführung Nachproben gehalten wurden, bisweilen sogar unmittelbar nach Fallen des letzten Vorhanges einer Ur- oder Erstaufführung!

Was Friedrich II. aus seinem Hoftheater gemacht hat, wird gern und freudig der Fachmann wie der Theaterenthusiast anerkennen, der in seiner Hochblüte (etwa von 1894 bis 1914) die förmlichen „Musteraufführungen" erlebt hat, die Dessaus Namen weit und breit berühmt machten. Kamen doch in jenen Jahren nicht allein in Theaterzügen die Einwohner des ganzen Landes in die Hauptstadt — auch die benachbarten preußischen und sächsischen Städte Halle, Magdeburg, Leipzig, ja Berlin schickten ihre Kritiker, ihre Theaterfreunde, ihre Regisseure nach Dessau. Das Dessauer Hoforchester anderseits gastierte gern und häufig in den genannten Städten. Um jene Zeit schrieb der Referent des „Berliner Lokalanzeigers": „Er ist der oberste Spielleiter seines Theaters, er ordnet an, wie Dekorationen und Kostüme beschaffen sein sollen, er arbeitet die Szenerie heraus, er stellt die Gruppen, er kümmert sich um die Beleuchtungsfragen, er leitet die Bewegungen der einzelnen wie der Massen. Jede Oper und jede wichtigere Schauspielaufführung ist mit seiner Tätigkeit verknüpft, die nicht nur dem szenischen Wesen und dem technischen Detail, sondern auch dem geistigen Gehalte des Werkes gehört." Ein ähnliches Urteil klingt auch wieder in der Würdigung, die der Hofkapellmeister *Klughardt* (einer der besten Vertreter der alten Schneiderschen Kapellmeisterschule) von seinem Chef anläßlich der ersten zyklischen Aufführung des Nibelungenringes im Jahre 1892 (was bedeutete das in jener Zeit!) gab: „Mein herrliches Orchester, mein herrlicher Prinz, der sich hierbei als erster Regisseur gezeigt hat! Er ist in jeder Beziehung bemüht gewesen, den „Akteurs" die Sache klar zu machen. Er besitzt seinen Ge-

schmack, ein scharfes Auge und staunenswerte Ausdauer, mit einem Worte: es war eine Tat." Seitdem wurde in jeder Spielzeit der Ring einmal, wenn nicht sogar mehre Male zur Aufführung gebracht.

Man kann wohl sagen: es gab um die genannte Zeit neben Dessau kaum eine Bühne, die ein so vollständiges Repertoir ins Spiel zu führen wußte. Im Schauspiel herrschten die Klassiker; Aufsehen erregte u. a. die Faustneuinszenierung beider Teile hintereinander vom Jahre 1910. In bestimmten Proben wurden die „Modernen", das Ausland bekannt gemacht und zur Diskussion gestellt. Daneben blühte die Oper. Von Gluck bis Richard Strauß schwang sich der Bogen, in dem ein jedes Werk in dem ihm allein gemäßen Stile (verschiedentlich sogar in einem besonderen Rahmen, den ein eigener Vorhang vorbereitete) wiedergegeben wurde, wie es wohl einzigartig war im ganzen Reiche. Nicht mit Unrecht sprach man damals von dem „Idealstil" des Dessauer Theaters. Es war der Ausdruck der vollendetsten Stillehre und Stilbildungsschule, wie sie Bayreuth gelehrt hatte.

Die Beziehungen zwischen Dessau und Bayreuth sind dementsprechend auch mit tiefem Griffel in die Geschichte des Theaters eingegraben. Man lese in Richard Wagners Schriften einmal nach, was er über eine Orpheus-Aufführung in Dessau zu rühmen wußte, deren Eindrücke sogar bis in die Gestaltung des Bayreuther Proszeniums nachwirkten. Man erinnere sich, was Cosima Wagner über die Wagnerpflege am Dessauer Hoftheater schrieb: „Dessau ist diejenige Stadt, in der nächst Bayreuth die Wagnersche Kunst am treuesten und stilvollsten gepflegt wird". Man lasse sich erzählen, welches Ereignis die Wagner-Aufführungen in der anhaltischen Residenz waren, die die Bayreuther Dekorationen nachbildeten, die Bayreuther Künstler heranzogen, die Bayreuther Inszenierungsgrundsätze bis ins kleinste verfolgten, die wirklich ernst machten mit den Lehren des Meisters.

Friedrich II. war der ständige Gast in Bayreuth, vielfach zusammen mit seinen nicht weniger kunstbegeisterten Brüdern Eduard und Aribert, getreu dem Vorbilde ihres Vaters Friedrichs I., der einer der wenigen deutschen Fürsten gewesen war, die der Eröffnung des Festspielhauses beigewohnt hatten. Der Dessauer Hofballettmeister Fricke war 1876 und 1882 des Meisters choreographischer Helfer gewesen. Die Dessauer Kapellmeister Klughardt und Mikorey assistierten in Bayreuth. Luise Reuß-Belce wiederum, die noch heute die dramatische Regie in Bayreuth führt, war regelmäßiger Gast in Dessau als unvergleichliche Fricka sowie als Regie-Gehilfin. Dessauer Bühnensänger, Dessauer Hofmusiker, Dessauer Choristen waren, wie noch heute, in allen Festspieljahren in Bayreuth als Mitwirkende vertreten.

Mit einer Wagner-Aufführung wurde regelmäßig die Spielzeit des Herzoglichen Hoftheaters eröffnet und geschlossen. An Richard Wagners Todestage erklang der Tristan, von dem der Herzog feinsinnig sagte, daß es das einzige Werk „ohne Trug sei, in dem keinerlei Arg wäre". Dem Gedächtnistage angepaßt, unterließ das Publikum regelmäßig die Beifallskundgebungen, so wie es schweigend und voll innerer Anteilnahme und Ergriffenheit die Klassiker-Aufführungen an deren Gedenktagen aufnahm. Den Beginn der Karwoche leitete regelmäßig der Vortrag des Vorspieles und des Karfreitagszaubers aus mystischem Abgrund, dem versenkten Orchesterraume, ein. Daß das Hoftheaterorchester, in bester Tradition erzogen, in seinen weithin berühmten Konzerten Wagner und seinem Kreise huldigten, wird niemanden wundernehmen. Daneben aber fanden Bach ebenso wie Beethoven, Richard Strauß wie Josef Reiter, Max Reger wie die Nordländer Eingang und liebevolle Pflege. Die Anhaltischen Musikfeste waren Ereignisse höchster künst-

lerischer Tragweite. Dessau führte als erste Bühne in Anlehnung an Bayreuth die Schalldeckel über dem Orchesterraume ein, sowie den geteilten feierlichen Hauptvorhang, wie ihn Bayreuth noch heute zeigt. Daneben wurde der Zwischenaktvorhang üblich, der verhinderte, nach Schluß des Werkes noch einmal die Szenerie zu enthüllen: so sehr wurde die Illusion des Theaters gewahrt! Dessau spielte als erste Bühne den Fliegenden Holländer in der pausenlosen Bayreuther Fassung, den Tannhäuser in der Pariser, d. h. der Wiener Bearbeitung, wie sie z. Zt. nur noch in Bayreuth üblich ist. Vorbildlich waren die Theaterzettel und die Konzertzettel ausgeführt, die ganz auf das künstlerische Erlebnis eingestellt waren und keinerlei Reklame aufwiesen. In weitestem Umfange sorgten Schüler- und Volksvorstellungen für die Heranbildung der Jugend wie die Erziehung des Volkes zur Kunst der großen deutschen Geister und Meister. Von Anhalt ging die Parsifalschutzbewegung aus, in der Friedrich II. mit seinem ganzen Hause führende und verantwortungsbewußte Stellung einnahm. Anhalt gründete einen eigenen Landesverein der Bayreuther Stipendienstiftung. Ist es da unberechtigt, von der Dessauer Bühne unter Herzog Friedrich als von einem „Anhalt Bayreuths" zu sprechen? Den Bayreuther Stil der musikdramatischen Reform, den Typus des Gesamtkunstwerkes hat er wie keiner sonst behütet und somit das Recht erworben, nicht nur in der Geschichte Bayreuths, sondern auch in der Theatergeschichte als ein „eques artium" genannt und voll Rühmens geführt zu werden. Er hat das Kunstwerk Richard Wagners in den Mittelpunkt des Geisteslebens seiner Zeit gestellt in einem Maße, wie es Georg von Meiningen zu seiner Zeit für das Schauspiel, insbesondere Shakespeare, getan hatte. Ueber diesen aber hinaus hat Friedrich II. von Anhalt selbst und mit seinem Theater Ernst gemacht mit der Regenerationslehre, wie sie ein Wagner gelehrt hatte. Kunst und Wissenschaft im gesamten Umfange des menschlichen Lebens und Erlebens haben zu keiner Zeit im Anhaltlande mehr geblüht wie um die Jahrhundertwende, die wir erlebten, bis in die Tage des Weltkrieges hinein. In diesem Sinne wurde das kleine Dessau eine Zeit lang produktiv in jenem Sinne, wie es der Bayreuther Meister gemeint hatte, als er von der Bedeutung des deutschen Winkels sprach gegenüber der Untätigkeit der großen Hauptstadt. Dessen sollte man sich daher erinnern in einer Zeit, die so gern nivelliert und das Große mißachtet, die so vielfach den linearen Verlauf des deutschen Geisteslebens betont wissen möchte, anstatt das bewegte Formenspiel der polyphonen Harmonik der deutschen Kunst ewig-neu zu gestalten. Friedrich von Anhalt ist ein Teil solcher Wesenheit. In solchem verpflichtenden Sinne nennt sich noch heute das Anhaltische Landestheater stolz-bescheiden: Friedrich-Theater und ehrt in Pietät ebensosehr sich selbst wie den fürstlichen Regisseur, der seinen Vorläufer, das Hoftheater, groß und reich gestaltet hat, den herzoglichen „Wagnerianer". In solchem Sinne verbindet sich in der Tat das Gewissen und das künstlerische Glaubensbekenntnis mit der hohen Warte von Bayreuth, von der es sein Licht empfängt, um es weiterzustrahlen auf die Menschen, hinein in die Welt....

Zwei Dresdener Wagner-Erinnerungen Luise Otto's.

Aus dem noch unveröffentlichten Werke „Selbsterlebtes"
erstmals mitgeteilt von Walter Loose.

1842 „Rienzi".

Nach Dresden zu den schon erwähnten Damen G., den Freundinnen des da bereits † Th. Hell, eingeladen, suchte ich daselbst alle möglichen Kunstgenüsse. In meinem Tagebuch steht unterm 4. November 42:

„Nur skizzenhaft kann ich hier schreiben. Ich komme eben aus „Rienzi". Was kann ich denken? was schreiben? Die Wogen der Begeisterung schlugen über mir zusammen, und ich feierte Kultus des Genius — ich bin selig! Freiheit rauschte die Musik, alle höchsten Empfindungen meiner Seele fanden hier ihr Echo in Tönen — Vaterland, Freiheit, Liebe! Kunstwerk und Darstellung in höchster Vollendung. Richard Wagner dirigirte selbst, und alle meine Lieblinge wirkten mit: Rienzi — Tichatschek, Adriano — die Devrient, beide vollendeter als je!" —

Es war die zweite Aufführung der Oper. Ganz Dresden war in Aufregung darüber, spaltete sich in zwei feindliche Lager. Meine Gastgeberinnen, auch sonst die meisten meiner Bekannten, teilten mein Entzücken nicht. Ich aber dachte da schon, wie ich es in späteren Gedichten bezeichnete:

„Todtbleich und bebend fand ich mich am Schluß:
Eins wußt' ich nur: es war der Genius,
Der mich mit Gottesmacht bezwungen,
Ein Genius, der mit Titanenkraft
Das Alte stürzte und ein Neues schafft,
Ein neues Reich errungen!"

In derselben Woche sah ich im Theater noch (und zwar auch die Hauptpersonen von den obigen): „Templer und Jüdin", Norma und — ich verzeichne das Datum aus dem Tagebuch: „Die Braut von Messina", als Fürstin Sophie Schröder, als Manuel Emil Devrient. Wie überwältigte mich die Größe dieser Tragödin! Und doch war ihr Alter so bemerklich, daß sie Kinn und Kinnladen nur zusammenhalten konnte, indem sie ein schwarzes Band um das Kinn herum trug, woran so wenig jemand Anstoß nahm wie an ihrem ganz unscheinbar gewordenen schwarzen Kostüme, das man neben mir als „alte Lappen" bezeichnete, als sie auftrat — aber wer hätte noch auf so etwas geachtet, als sie sprach und spielte!

1845 „Tannhäuser".

Im November war ich in Dresden zur zweiten Aufführung des „Tannhäuser". Die erste hatte am 19. October stattgefunden. Meine musikverständigen Bekannten lachten, als ich dazu ankam, sagten, die Oper sei noch ungenießbarer als „Der fliegende Holländer" (zuerst aufgeführt am 2. Januar 1843) und werde sich noch weniger halten können wie dieser. Sie colportirten bereits das geflügelte Wort: „In der Ouvertüre ist eine lange Violinstelle, wo es klingt, als würden ein Dutzend Katzen in die Schwänze geknippen" u. dergl. mehr.

Ich war damals auch vom „Holländer" hingerissen und verstand jenes Resultat wirklich nicht. Und als ich aus dem „Tannhäuser" ebenso begeistert heimkam, belehrten jene Musikverständigen wieder die Kleinstädterin, das sei nur die Wirkung des Künstlervierblattes: Schröder-Devrient, Johanna Wagner, Tichatschek, Mitterwurzer.

Aber diesmal kam es doch anders, und ich behielt recht: bald folgte mit immer steigendem Beifall eine Wiederholung der anderen. Ich hatte meine Genugthuung

und jene nur die traurige zu lesen, daß man im Leipziger Gewandthaus-Konzert die „Tannhäuser"-Ouvertüre „ausgepfiffen"!

Da ich 14 Tage in Dresden war, sah ich noch „Egmont", „Vestalin", „Freischütz" — aber alles überstrahlte der „Tannhäuser", unvergessen gerade in dieser Aufführung bis heute. Außerdem hatte Wagner noch den Einfluß auf mich, daß ich mir die Klavierauszüge seiner Opern anschaffte und manchmal zu weniger Erbauung meiner Umgebung mit Vorliebe spielte.

Graf Albert Apponyi.

Der greise Edelmann, der Edelmensch, der große Staatsmann Ungarns, des Völkerbundes Gewissen und trefflichster, aufrichtigster Sprecher, er wird betrauert nicht nur von seinem Vaterlande, das ihn schwer zu entbehren hat, auch von allen den Vielen, die in allen Teilen Europas durch Jahrzehnte von seinem Leben und Wirken Kunde hatten: eine Persönlichkeit, die in schöner Klarheit sich abhob aus dem Gewirr des Geschehens, das man Geschichte nennt und woran nichts so sehr beklagt wird als der Mangel an Persönlichkeiten. Wir aber, die wir zum Winkel Bayreuth gehören, die wir begnadet sind zu wissen, was Persönlichkeit bedeutet, wir gedenken mit besonderer Ehrfurcht und Wärme des Mannes, der von seiner hohen, weitblickenden Stelle aus in Bayreuth von je ein geistiges Heim erschaute, sei es, daß er ihm nahekam aus früher Wertschätzung deutschen Geistes, sei es, daß er erst Bayreuth die volle Erkenntnis dessen, was deutsch ist, verdankte. Albert Apponyi war es, der im Jahre 1876 zur Feier des ersten Bühnenfestspieles vor dem Meister und seinen Getreuen die unvergleichlich bedeutendste Rede gehalten, gleichwie später, 1927, von ihm die edelsten Worte zum Gedenken Beethovens erklungen sind, sicherlich beseelt von dem Geiste, welchen der treue Freund unserer Kunst aus der großen Schrift unseres Meisters geschöpft. Gedenken wir seiner mit dem erhebenden Bewußtsein: Auch Er war unser! H. v. W.

Mutter und Tochter.

Das schönste Gedenkbuch im Wagnerjahr.

Cosima Wagners Briefe an ihre Tochter Daniela von Bülow. 1866—1885, nebst 5 Briefen Richard Wagners. Herausgegeben von Max Freiherrn von Waldberg. Mit 3 Bildern und 2 facsimilierten Briefen. Stuttgart und Berlin, J. G. Cotta Nachf. XX u. 376 S. — Dies wird denn wohl die schönste Gabe sein, welche uns durch den Buchhandel in das Wagnerjahr geliefert wird! Man kann überdies sagen, daß es jede Biographie ersetzt, und nicht nur als eine Biographie der Schreiberin, auch Wahnfrieds, dessen Seele daraus spricht. Das Ethos von Bayreuth und damit sein Wesentliches wird uns klar, wenn wir hier in die Tiefe und die Reinheit des mütterlichen Geistes im Hause Wahnfried blicken. Dabei spricht doch nur die Mutter zur Tochter, im natürlichen Tone der Liebe und Güte, ein Vorbild edelster Erziehung: so zieht an uns der Alltag des Lebens vorüber, umleuchtet und durchglüht von den Strahlen der höchsten Sphäre, des ewigen Reiches, wo der Genius heimisch ist. Und auf dem geheimen Grunde dieser wunderbaren Erscheinung ahnt man eine nie erlöschende Flamme tief erlebter Tragik, die doch ihre Erlösung findet in dem innigen Leben mit der kindlichen Welt, für welche die mütterliche Sorge das Opfer ihres Lebens bringt. So wandelt man durch die Tage wie auf überzeitlichen Höhen. — Es will viel sagen, wenn man das Vorwort zu solchem Buche noch als besonders wertvoll bezeichnen darf. — H. v. W.

Abgeschlossen am 15. März 1933.

Drittes (Sommer-) Stück 1933.

Was Deutschland braucht und tief ersehnt,
das ist ein Symbol seiner Kraft und Stärke.
Adolf Hitler.

Wege zur Erkenntnis von Richard Wagners Kunstwerk.

In der dreihundertjährigen Geschichte des Musikdramas begegnet uns die Erscheinung, daß sich Dichter und Tonsetzer einer Oper in einer Person vereinigen, gar nicht so selten, wie gemeiniglich angenommen wird. Es handelt sich da meistens um Talente, die zwei Fähigkeiten in sich bargen, sei es daß sie, eigentlich Dichter, auch melodiöse Einfälle niederschreiben konnten, sei es, daß sie, von Haus aus Tonsetzer, auch zur Zusammenstellung ihrer Texte Geschick besaßen. Etwas völlig anderes aber ist die Kunst Richard Wagners, die sich in diesem Sinne auch auf seinen Sohn vererbt hatte. Hier handelt es sich gar nicht um „zwei Fähigkeiten" des Schöpfers. Vielmehr ist in Richard Wagner zum erstenmal seit Aeschylos und Sophokles die Allkunst wiedererwacht, die Kunst, die — in sich Eins — im innerlichen Erschauen des Dramas Gestalt gewinnt und sich dann gleichzeitig in Wort, Ton, Gebärdenempfindung und Bühnenbild niederschlägt.

Es ist klar, daß diese völlig neue Kunst der Geisteswelt Rätsel aufgab, deren Lösung viele Menschen reizte; kann es doch nichts anregenderes geben, als den Spuren des Genies zu folgen und seine Schöpfungen durch und durch wirklich zu erkennen. In sie ist ja mehr Weisheit eingeschlossen, als in tausend Bücher doktrinärer Gelehrten.

In die unergründlich tiefen Werke unseres Meisters nun einzudringen gab es mehre Wege.

Da ist zunächst der historische. Man sucht aus genauer Kenntnis des Lebensganges des Schöpfers Aeußerungen und Handlungen in möglichster Fülle und Vollständigkeit zu sammeln, welche auf die inneren Vorgänge in der Seele des Genies Rückschlüsse erlauben. Es war der Weg Glasenapps. Er wird jetzt wertvoll ergänzt durch die Forschungen Otto Strobels, der durch Untersuchung der Urschriften die feinsten Beobachtungen beibringen kann.

Zwei andere Wege aber halten sich rein an das fertige Kunstwerk selbst. Aus der tiefsten Erkenntnis seiner lebendigen Erscheinung dringen beide in das Innere seiner Seele. Diese Erscheinung nehmen wir zwar gefühlsmäßig

während des künstlerischen Genießens ungeteilt auf, sie verstandesmäßig als Ganzes zu fassen ist jedoch unmöglich. Denn der Allkunst läßt sich — will man nicht in hohle Phrasen gelangen — nicht anders beikommen, als dadurch, daß man sie in ihre Erscheinungsformen, die sie im Augenblick ihrer Offenbarung angenommen hat, verlegt. Wohl vermochte ein Geist, wie Chamberlain, durch bloße Intuition, durch kongeniales Einfühlen in den Andern herrliche Wahrheiten an den Tag zu bringen. Will man aber ins Genauere gehen, so muß man die Analyse ins Einzelne betreiben.

Denn nur so können große Gesichtspunkte bestätigt, nur so kühne Behauptungen bewiesen werden. Wir müssen also der Allkunst in die Kunstarten, in denen sie Ausdruck geworden ist, folgen. Und da sind die wichtigsten die Dicht- und die Tonkunst, während Gebärde und Malerei nur in der Aufführung selbst wirklich Erscheinung werden, also zunächst als etwas nur Gedachtes sich in die zwei andern Kunstarten einschmiegen. Dichtung und Musik aber liegen in der Partitur des Meisters über allen Zweifel erhaben fest.

Man kann nun entweder die Musik aus der Dichtung oder die Dichtung aus der Musik zu erklären suchen.

Naturgemäß war der erste Weg der zunächst gangbare. Ihn hat schon vor mehr als 50 Jahren Hans von Wolzogen beschritten. Seine Leitfäden zum Ring, zu Tristan und zu Parsifal haben dem Verständnis der Wagnerschen Werke die Tore geöffnet.

Jede Musik besteht aus „Motiven", die sich zu Themen und dann zu größeren musikalischen Verläufen ausbauen. Wolzogen unternahm es nun den Sinn dieser Motive aus der Dichtung zu erklären, indem er die Stellen ihres Vorkommens und die dabei vorhandenen dramatischen Augenblicke verglich und ihre Einheit wahrnahm. Scharfsinnig hat er so den Gehalt dieser Motive aus dem Sinn der Worte erkannt und in der leuchtend anschaulichen Sprache seiner Dichternatur jedermann deutlich gemacht. Leider haben die Nachahmer der Wolzogen'schen Leitfäden diese Litteratur sehr verwässert. In der Sucht, originell zu sein, haben sie geglaubt, vor allem neue Namen für die Motive erfinden zu müssen, unter dem Vorgeben, die oder jene Bezeichnung Wolzogens sei nicht ganz treffend. Sie hätten aber einsehen müssen, daß dem unendlichen Inhalt eines musikalischen Themas ein Wortbegriff überhaupt nie ganz gerecht werden, und daß dies auch gar nicht die Aufgabe der Benennung sein kann, die ja nach Wolzogens ausdrücklicher Weisung nichts als eine Erkennungsmarke zur Verständigung sein sollte. Die Abänderung der Namen war also nur geeignet, die Klarheit der Erkenntnisse zu trüben, statt sie zu fördern. Ueberdies zeigte sich nun ein einseitiges Sich-versteifen auf die Wirksamkeit des Erinnerungsmotives, welches seine Bedeutung beim Auftreten sagt und dann behält, während das Emotionsmotiv, welches in seine Bedeutung erst allmählich während der

dramatischen Vorgänge hineinwächst, doch ebenso wichtig ist. Und während Wolzogen mit der Hinstellung der „plastischen musikalischen Symbole", mit gleicher Schärfe die in ihnen lebenden „poetischen Grundbegriffe" herausarbeitete, erschien in den neueren Musikführern die Tätigkeit des Komponisten Wagner, wie ein äußerliches Etikettieren der Dichtung mit den Leitmotiven. Hierbei trat man noch mit dem Ehrgeiz auf, dadurch die Musik Wagners voll erklärt zu haben, während Wolzogen sehr weise ausgesprochen hat: „Ist die Erfindung der Motive das wunderbare Werk des Genius, so tritt der eigentliche Künstler bei ihrer weiteren musikalischen Verwertung hervor, . . . Zu erfahren, wie der Künstler seine Themata melodisch, harmonisch und rhythmisch verwendet und verwandelt, wie er sie in einer neuen Stilweise zu längeren Tonstücken oder kürzeren Figurationen ausbildet und durchführt — dies ist für den Musiker auch ohne besondere Rücksicht auf das Drama als solches höchst interessant. Ich aber habe meine Arbeiten nicht für die Musiker geschrieben, denen es allein überlassen werden muß, auch einmal von ihrem speziellen Standpunkt aus und für ihresgleichen den dramatischen Satz Wagners fachwissenschaftlich zu behandeln." Wolzogen hat mit diesen Worten im Gegensatz zu seinen Nachahmern, die etwas erschöpfendes zu tun vorgaben, in kluger Bescheidung anerkannt, daß er nur einen, freilich sehr wichtigen Weg zur Erkenntnis des Wagnerschen Worttondramas beschritten habe.

Und der Meister selbst hat dies in seiner Schrift „Ueber die Anwendung der Musik auf das Drama" (X. S. 185) ausgesprochen, wenn er Wolzogens dankbar gedenkt, „der das Charakteristische der Leitmotive mehr ihrer dramatischen Bedeutsamkeit und Wirksamkeit nach, als ihre Verwertung für den musikalischen Satzbau in das Auge fassend, in Betracht nahm." Wagner sagt an der gleichen Stelle, „er vermeinte mit hinreichender Deutlichkeit den Weg gezeigt zu haben, auf welchem zu einer gerechten und zugleich nützlichen Beurteilung der durch meine eigenen künstlerischen Arbeiten abgewonnenen musikalischen Formen zu gelangen wäre. Dieser Weg ist meines Wissens noch nicht beschritten worden."

Damit ist von Wagner selbst der Weg gewiesen worden, den zuerst ich beschritten habe und dessen Ergebnisse ich in meinem Werke „Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner", das nunmehr mit dem 4. Band (Parsifal) [1]) vollendet wurde, niedergelegt habe. Es ist der dritte der obengenannten drei Wege, in die Tiefen des Verständnisses von Wagners Allkunst vorzudringen. Wenn Wagner seine Dramen „sichtbar gewordene Taten der Musik" nennt, und wir uns in den Augenblick der Intuition, in welchem das Allkunstwerk empfangen wird, hineindenken, dann erscheint es klar, daß wir mit der lückenlosen Erfassung des musikalischen Aufbaues zu

[1]) Berlin Max Hesses Verlag (I. Bd. „Ring" 1924, II. Bd. „Tristan" 1926, III. Bd. „Meistersinger" 1931, IV. Bd. „Parsifal" 1933).

tiefest zu dem Quell der Allkunst vordringen. Ueber diesen Augenblick der Intuition, der tiefsten Innenschau, in welchem alle Künste noch eins sind, habe ich mich in einem Aufsatz dieser Blätter[2]) bereits ausgelassen. Ich sagte dort, er sei eine unaufgelöste Potenz. Will diese Potenz Ausdruck werden, so spaltet sie sich in die bildende Kunst, d. i. ein räumliches Nebeneinander unter Ausschaltung des Zeitbegriffs, und in die musische Kunst, d. i. ein zeitliches Nacheinander unter Zurückdrängung des Raumbegriffs. Das was die bildende Künste zusammenschließt ist also die räumliche Lage, das was die musischen Künste vereinigt die zeitliche Folge, d. h. der Rhythmus. Sucht also die Allkunst im Medium von Ton- und Dichtkunst gemeinsam ihren Ausdruck, so ist es klar, daß ihre Energien sich in rhythmischen Höhepunkten entladen müssen, die mit ihren dazwischen liegenden Ebbungen eine schwingende Welle ergeben: die musikalische Form. Im Wagnerschen Worttondrama, das die Kunst in ihrer Gesamtheit noch ungeteilt in Anspruch nimmt, ist ja nichts natürlicher, als daß die drei musischen Ausdruckskunstarten (Tanz-, Ton- und Dichtkunst) einem einheitlichen Empfindungrhythmus unterworfen sein müssen. Die noch vereinigten Vorstellungen und Gefühlswelten zerlegen sich in rhythmische Zeitabschnitte. Erst dann füllen sie sich mit Ausdruck, der in einer der Kunstarten allein, oder auch in mehren gleichzeitig erfolgen kann. Der Rhythmus ist der zum Gestaltwerden aller drei Kunstarten dienende Mutterschoß. Wort und Ton sind nur verschiedener Ausdruck ein und desselben und keineswegs eine nachträgliche Zusammensetzung von Verschiedenartigem. Wie wichtig es daher ist, die musikalische Form des Worttondramas zu untersuchen, ist hiermit klar geworden; erkennen wir doch erst durch sie den inneren Fortgang des Dramas, das ja in den Worten der Dichtung nur angedeutet wird, während der Gefühlsstrom des Dramas, das in seinem Lauf den in der Musik hörbar werdenden Energieentladungen der Allkunst folgt, in der Musik offenbar wird.

Einige Beispiele mögen dies erläutern: Wenn Brünnhilde von Siegfrieds Kuß erweckt die Augen aufschlägt, erfüllt sich ihr Inneres mit einem Schwall unsagbar voller Harmonien, dem sie nur durch wortlose Gebärden Ausdruck geben kann. Erst beim nochmaligen Durchleben dieses Wonnemeeres findet sie die dazu gehörigen Heil-Worte. In der Dichtung merkt man von dem für die seelische Entwicklung so notwendigen ersten Teil dieses Erwachens nichts, die Wellen des innern dramatischen Lebens bleiben unbekannt. — In der ersten Szene der Walküre sind als die ersten zwei Empfindungshöhepunkte die langen Blicke der Liebenden zu werten, die sich durch dichterische Mittel überhaupt nicht kundgeben und in der Textausgabe nur in winzigen, schnell vorübergehenden Spielbemerkungen angedeutet werden. — Der 3. Aufzug des Tristan beginnt in der Wortdichtung mit dem Auftritt des Hirten, während der wirkliche Anfang, ohne den der ganze Auf-

2) „Kunstform — Kunstgeist." B. Bl. Festspielstück 1927.

zug unverständlich bleibt, — die im Sonnenglast des öden Meeres quälend lang sich in unser Herz bohrende traurige Weise — ebenfalls nur erahnt werden kann, nämlich durch das Wörtchen „endlich" in der kleingedruckten Spielbemerkung.

Nicht die Worte der Dichtung also, die nur manchmal erklärend hinzutreten, zeichnen den Gang des inneren dramatischen Geschehens, sondern der Verlauf der Musik. Die Erkenntnis ihrer Formung führt uns an den Quell der Allkunst. Diese Formung klarzulegen, konnte mir in meinen vier Werken über den „Ring", „Tristan", „Meistersinger" und „Parsifal" nur dadurch gelingen, daß ich die durchaus veraltete musikalische Formenlehre mit freieren Begriffen durchsetzte und mit durchaus neuen, fast revolutionären Anschauungen beleben konnte. Ich entdeckte, daß sich alle Musik auf nur wenige Formtypen (Strophen-, Bogen-, Bar- und Gegenbarform) zurückführen läßt, die sich in allen Größen, sowohl in den umfangreichsten Musikstücken wie im kürzesten Thema feststellen lassen, und die in ihrer gleichen psychologischen Wirksamkeit dem Tonwerk den rhythmischen Schwung geben, der sich dem Zuhörer mitteilt und dadurch seine Begeisterung erregt.

Nur ein Beispiel zeige, wie sich diese Formtypen gegenseitig hinaufsteigern: Man schlage den Auftritt Brünnhildes zur Todesverkündigung auf (Walküre 2. Aufzug, 4. Szene): Das Motiv der „Schicksalsfrage" (4 Takte) wird ganztonig gesteigert, worauf diese zwei Anläufe eine melodische Steigerung, das Motiv des „Sterbegesanges", erzeugen. Das ist das Prinzip des „Bares" — 2 Stollen und ein Abgesang — im Kleinen. Dieser kleine Bar wird nun zur weiteren Gefühlserhebung selbst ein Stollen größeren Ausmaßes (12 Takte), der sich wieder einen Ton höher gehoben wiederholt. Diese beiden Ansätze verursachen nun einen Abgesang, der das in sich wieder barförmige Walhallmotiv bringt. Dieser in ges-Moll schließende, nun bereits 29 Takte zählende Bar wiederholt sich abermals zu Brünnhildes und Siegmunds ersten Wechselreden, schließt aber jetzt in Ges-Dur. Wieder sind das 2 Stollen geworden, die nun einen ungeheuren Abgesang erzeugen, der mit Siegmunds erster Weigerung, Brünnhilde zu folgen, schließt. Der ganze Verlauf dieses dreifach potenzierten Bares wiederholt sich nun wieder variiert, verdüstert und verkürzt im 2. Teil der ganzen Szene, der mit der zweiten Weigerung Siegmunds („Hella halte mich fest") schließt. Trotz der Veränderungen erscheint also dieser ganze 2. Szenenteil wieder wie ein hinaufgesteigerter Ueber-Stollen, der dann im 3. Teil der Szene — der Darstellung der Sinneswandlung in Brünnhildes Seele — einen Ueber-Abgesang erzeugt, und so die ganze „Todesverkündigungsszene" zu einem Bar von ungeheuren Ausmaßen hinaufgesteigert hat.

Daß sich die Barform sogar über ein ganzes Werk ausbreiten kann, sieht man an den „Meistersingern", deren erste beiden Aufzüge in ihrem

dramatischen Gleichlauf (der zweite persifliert im allgemeinen den ersten) als zwei riesige Stollen zu dem herrlichen Abgesang des 3. Aufzuges aufzufassen sind. Hingegen sind, wie aus meinen Büchern hervorgeht, Parsifal und Tristan, als Ganzes, bogenförmige Bauten, da sich dort die äußeren Aufzüge entsprechen, um den andersgearteten 2. Aufzug in ihre Mitte zu nehmen.

Man sieht also, daß meine Untersuchungen, trotzdem sie von den winzigsten Keimen des musikalischen Aufbaues ausgehen und manchmal in tiefen harmonischen Abgründen schürfen müssen, große Ergebnisse zeitigten. Besonders merkwürdig ist es im Parsifal zu sehen, wie sich durch die rein formalen Anordnungen der „plastisch musikalischen Symbole" zwischen den in ihnen lebenden „poetischen Grundbegriffen" die erstaunlichsten Beziehungen mystischer Art spinnen.

Es dürfte aus diesen Betrachtungen klar geworden sein, daß sich die beiden Wege, der Wolzogens und der meine, notwendig ergänzen. Der Wolzogenschen Analyse hat man die Erkenntnis der Motive zu verdanken; mein Weg aber zeigt die Synthese dieser Motive zu den wahrhaft wunderbaren Bauten der Wagnerschen Kunstwerke.

Alfred Lorenz.

Bayreuth in entscheidender Stunde deutscher Geschichte.

Von Robert Voßhart.

Kein deutscher genialer Künstler ist zugleich so sehr Seher gewesen wie Richard Wagner. Ihm entging nichts was sich in seinem Volke vorbereitete und auswirken mußte. Liest man einen seiner Aufsätze, wie etwa: „Erkenne dich selbst", dann glaubt man wahrlich, er sei für den heutigen Tag geschrieben. Mit einer erstaunlichen, vernunftmäßig gar nicht zu fassenden Sicherheit sind alle Fäden bloßgelegt, die den Teppich des Gewebes unserer Zeit bilden. *Unserer Zeit!* Das ist das Allererstaunlichste! — Der Gründer Bayreuths selber war es, der sein Werk in allen Phasen der Weltentwicklung scharf vorausgesehen hat. — Er sah es im Zusammenbruch der Monarchie, sah es in der Zeit des Marxismus. — Sah er es auch in unserer Schicksalsstunde?

Oder ist dies Wort aus den „Zensuren" die Antwort auf unsere Frage: „Ob der Verfall unsrer Kultur durch eine gewaltsame Auswerfung des zersetzenden Elementes aufgehalten werden könne, vermag ich nicht zu beurteilen, *weil hierzu Kräfte gehören müßten, deren Vorhandensein mir unbekannt ist.*"

Die Nachkriegsjahre haben diese Frage negativ beantwortet. Es waren Jahre unaufhaltsamen Zerfalles und Bayreuth ragte inmitten des ent-

deutschten Deutschlands als eine Kulturinsel heraus. — Aber es war da, trotz des Feldzuges der jüdischen Presse, die mit Hohn und Anwürfen schlimmster Sorte nicht sparte! — Es war da. Wie ein Wunder mutete es einen an, damals nach Bayreuth zu pilgern. Und wenn man ins „andere Deutschland" zurückkehrte, fühlte man sich — verwaist.

Wie wird es dieses Jahr sein? — Wird Deutschland auch außerhalb Bayreuths zu finden sein? — Und wie wird Bayreuth in dieser entscheidenden Stunde deutscher Geschichte dastehen!?

War es nicht schon allen Deutschen zu viel, was Richard Wagner damals von einem wahren Deutschland forderte? Und seitdem haben wir uns noch an ganz anderes gewöhnt!! Gewohnheit aber ist der schlimmste Feind der Wahrheit! — Sie sanktioniert die Lüge und alles was ursprünglich als faul und unecht erkannt wurde! — Und ist es das deutsche Volk nicht *gewöhnt*, daß man ihm alles Deutsche und Echte herabsetzt und es sich damit selbst entfremdet?? Wurde diese Tendenz nicht systematisch befolgt während Jahrzehnten? — Nicht nur nach dem Kriege: Vor dem Kriege, zu Richard Wagners Lebzeiten noch und vorher fing dieser verderbliche Prozeß der Entfremdung an. Erst entfremdeten sich die deutschen Fürsten ihrer Aufgabe und Verantwortung. Damit verloren sie den Zusammenhang mit dem Volk. Und das führerlose Volk nun ward allen fremden und fremdrassigen Einflüssen willige Beute. Wagner fand an diesem sich entfremdeten Volk keine Hilfe. Er stand allein. Seine „Opern" gefielen und — die Presse riß sie und ihren Schöpfer in den Kot der Gosse. Es war keine Regierung da, die Halt! sagte, kein König oder Kaiser, der das Deutschtum in seinen Schutz nahm . . . Denn ein arisches Volk verleugnet seine großen Geister nicht ungestraft . . . Das deutsche Volk, sich selbst entfremdet, hat von dieser Verleugnung furchtbar Gebrauch gemacht! — Es war ein Wunder, daß Bayreuth nach dem Kriege auferstand. Und es war ein Wunder, daß noch so viele sehnsüchtige Menschenherzen da waren, die es nicht lassen konnten, dahin zu wandern, wo deutsches Deutschland, wo etwas wie ein Sammelpunkt deutscher Kultur zu finden war. — Man konnte in den ersten Jahren nach der Wiedereröffnung des Festspielhauses in Bayreuth die feinsten Repräsentanten eines echten Deutschtums finden.

Was hat Bayreuth wieder ans Licht gerufen? Die Wahrheit. Oder plastisch ausgedrückt: Die Idee, die Bayreuth zugrunde liegt und die in seinem Schöpfer, in Richard Wagner lebte. — Und was gibt dieser Idee die Kraft? Ihre Reinheit! — Sie war kompromißlos, und *darum* war sie sieghaft, darum lebt sie noch heut, ist nicht zu töten! — Sie kann vorübergehend gehemmt werden, entstellt: aber sie wird immer wieder da sein, immer wieder Verkörperung gewinnen und damit Bronnen für den deutschen Menschen werden. — Welche Idee aber ist es? — Sie zieht sich wie ein leuchtender Faden durch alle Werke Wagners vom „Holländer" bis zum „Parsifal". —

Schwer ist sie in Worte zu fassen, ist sie doch gesamter Lebensinhalt des arischen Menschen. Zweipolig ist sie: verbindet Deutschtum und Christentum. Denn das Christentum färbt sich, dem Volk gemäß, wo es wächst. Christ und Kosmopolit ist nicht dasselbe. Obwohl man das dem deutschen Volke glauben machen wollte! Jeder Mensch muß der Eigenart seines Volkes gemäß Christ werden. Mehr: Christ werden heißt: seine göttliche Individualität rein zum Ausdruck bringen! — In dieser Individualität aber (nicht etwa Persönlichkeit) sind alle scheinbaren Zufälligkeiten, wie Volks- und Rassezugehörigkeit wie in einem Brennpunkt gesammelt. Oder vielmehr: Alles, was sich auf der Erde als die Gesamtsphäre eines Menschen kundtut,, ist Ausdruck der (unsichtbaren) Individualität des Menschen. Ein Deutscher also, der seine deutsche Wesenseigenart um des Christentums willen glaubt aufgeben zu müssen, ist schlecht beraten! Es ist kein Zufall, daß es Deutsche und Franzosen und Italiener gibt, kein Zufall, daß es arische und nichtarische Völker gibt! — Würde jeder Mensch innerhalb seines Volkes ein reines Christentum zu verwirklichen suchen, die Beziehung der Völker zueinander wäre eine viel friedvollere. Wenn aber der Deutsche glaubt, dem Franzosen nur die Hand reichen zu können, indem er sein deutsches Wesen verrät, so ist das Charakterlosigkeit. Und es ist ein Frevel am Volke. — Mehr noch: Ein solcher Mensch wird seiner höchsten menschlichen Aufgabe nicht gerecht: der Ausbildung seiner Individualität.

Jetzt ist es vielleicht klarer, was Richard Wagners Lebensidee war: Hin zum echten Deutschtum, hin zum Erlöser der Welt! — Seine Kunst steht, wie alle große deutsche Kunst im Dienste dieser Idee.

Und jetzt gehen wir noch einen Schritt weiter, einen entscheidenden Schritt! — Eine solche Kunst kann sich rein nur in einem Volke auswirken, das sich selbst erkennt, das sein ewiges Bild hochhält und sich bemüht es in immer größerer Reine zu verwirklichen. — Ein solches Volk und ein solcher Künstler brauchen aber eine Regierung, die selber wieder bewußt zu diesen höchsten Geistesgütern der Nation steht! Sie brauchen eine Regierung, die kompromißlos mit kräftiger Hand für diese Güter des Volkes einsteht und sie beschützt!

Blicken wir zurück! Es war vor dem Krieg! Cosima Wagner richtete ihr berühmtes Schreiben an den deutschen Reichstag, um den letzten Willen des Meisters zu erfüllen, ihm Geltung zu verschaffen: Parsifal sollte nur in Bayreuth aufgeführt werden dürfen. — Wie hat sich dieser „deutsche" Reichstag benommen? So, als ob ihn die große Deutsche Kunst und Richard Wagner überhaupt nichts anginge, als ob das deutsche Volk von Brot allein und etwa noch von Papiergeld lebte!

Es war vor dem Kriege! — Wer die Zusammenhänge verstehen will, die zum Zusammenbruch Deutschlands führten, der lese immer wieder des Meisters letzte Aufsätze! Er wird Antwort bekommen.

Es ist eine dunkle Tatsache, daß die Deutschen ihre größten Männer am wenigsten würdigen, oder erst, wenn sie tot sind. Andere Völker, so denkt auch Wagner, sind da dem deutschen überlegen. Muß dies ewig so sein? — Wagner ersehnte darum einen Mann an der Spitze des deutschen Volkes, der enge Verbindung mit diesem Volke hat, der weiß, was ihm nottut, der es schützt vor der Invasion des ihm Fremden, der im vollen Bewußtsein von der Aufgabe, von der wunderbaren Beschaffenheit dieses Volkes, soweit es seine Volkheit rein zum Ausdruck bringt, sich mit aller Macht einsetzt für seine Geistesgüter und nicht eine äußere materielle — Politik treibt. — Es gibt nichts Kläglicheres als einen Deutschen, der sein Deutschtum verleugnet. Und es gibt nichts Größeres, als den deutschen Menschen, der sich seines echten deutschen Wesens bewußt ist. — Es war ein Unheil für Deutschland, daß die deutschen Fürsten, die sich noch zu Luthers Zeit für das deutsche Volk mutig einsetzten, diesem Volk sich immer mehr entfremdeten, immer mehr in Abhängigkeit fremden Wesens gerieten. — Die „üblen Streiche dräuten" lang. Sie sind gefallen und haben die Monarchie weggefegt und zertrümmert. — Sie stand lange auf hohlen, tönernen Füßen . . . .

Und heute? Es weht ein großer Schicksalsatem durch das deutsche Reich. Es ist ein Kanzler da, der Wagner liebt, der Beziehungen zur deutschen Kunst hat, ein Mann, der die Kulturprobleme kennt, der sich nicht scheute, offen die Judenfrage anzuschneiden. Er hat damit Richard Wagner auf seiner Seite. Hören wir, was der Seher dazu sagt: „Denn über eines bin ich mir klar: so wie der Einfluß, welchen die Juden auf unser geistiges Leben genommen haben, und wie er sich in der Ablenkung und Fälschung unsere höchsten Kulturtendenzen kundgibt, nicht ein bloßer, etwa nur physiologischer Zufall ist, so muß er auch als unleugbar und entscheidend anerkannt werden."

Natürlich hat derselbe Kanzler die ganze „gebildete", „humane" Welt gegen sich, als ob mit Vertuschung eines Problems etwas gewonnen wäre. — Es ist eben traurig um die sogenannte Christenheit bestellt! — Und es bedarf der Kraft aus dem Geiste, damit die heutige Regierung Deutschland zu einer wirklichen, dauernden Gesundung führe. Dann würde Bayreuth zu dem, was es nach seines Schöpfers Wunsch schon lange sein müßte: Ein Mittelpunkt deutscher Kultur innerhalb eines deutschen regenerierten Deutschland! — Denn hier in Bayreuth kann der Deutsche wie in einem offenen Buche sein innerstes Wesen, wie seine Geschichte lesen; erfahren, was Deutschland klein machte, immer wieder zurückwarf ins Dunkel, und was es hob zu strahlenden Höhen. Es wäre ein Wunder, dann ins Land zurückzukehren und überall — Bayreuthergeist anzutreffen! — Möchte es so werden! —

Das Tragische und das Schöne.

(1920.)

Von Erich von Hartz.

Ein Bruchstück.

Wer einen Blick tut aus der unwandelbaren Tiefe seines Wesensgrundes hinaus auf den Leib und die ganze leibhaftige Schöpfung, der sieht ein einziges Meer des Werdens und Vergehens, einen schier endlosen Kampf des Lebens mit dem Tode, des Geistes mit der Schwere — nirgends ein Ausruhen, nirgends ein Halt, nirgends eine Stille. Durchdrungen ist Leben von Leiden; ja, es will scheinen, als seien beide ein und dasselbe. Und wenn auch das Leid im Gewand süßer Täuschung als Lust zu erscheinen vermag — ist denn nicht Opfern und Vergehen der Lust eigentlicher Sinn? — dulde ich nicht das Süße wie ich den Schmerz dulde, und ist nicht vertieftes Leid aller Lust Ende und Ziel? — Ja, wahrlich, Lust bereitet dem Schmerz seinen Weg, sie ist die reifende Glut, durch welche die Frucht zur Erde fällt, um in schillernder Verwesung den Keim aufzuschwären, aus dem neues Leiden ersteht. — Leben und Leiden — zwei Worte für ein und dasselbe? — Oder gibt es ein Höheres, das beider Sehnsucht ist und von dem aus das Leiden die Umwandlung erfährt? Ist von dort gesehen wohl Leid die Täuschung, die sich in Lust auflöst und das Leben als Süßigkeit enthüllt? — Schönheit, allverklärende, wie soll ich dich fassen! — dein Geheimnis hab ich im Sinn. Weder Leben als Leid noch Leben als Lust bestimmen mir, was du bist. Nicht ohne Lust, nicht ohne Leid vermag ich dich zu denken, und doch mußt du mehr sein als beide, denn Leid ist nicht Leid und Lust ist nicht Lust in deiner Vollkommenheit; du scheinst wie ihre Umarmung — Leidlust, Leidseligkeit — o Schönheit! versöhnender Ausklang! Gottmenschliches Wunder! — Lust hat dich geschaffen, Lust ist im Wohlklang deines Wesens und Ausdrucks, und Lust ist es, dich anzuschauen, in deinem Anblick Vollkommenheit zu genießen. — Ja, und Leid hat dich geschaffen, Leid ist das Kreuz, aus dem deine Rosen blühen, Leid ist die Weltverlassenheit deiner Süße, das Fleisch- und Blutopfer deiner Hingabe. — O, Rätsel, so öffnen sich deine Tiefen: Das eben macht die Schönheit, daß Gott leidet, das eben macht das Leid selig, daß Gottes Antlitz hindurchleuchtet. Wenn mich beim Anblick der Schönheit Leiden durchklingt, dann nahe ich ihrem Geheimnis, und wenn mich solch Leid mit tragischer Lust erfüllt, fühl ich den Doppelsinn ihrer Macht, die doch eins ist — wunderbar eins, wie das Lied und der Ton, das Wort und der Sinn. Wer zum Lied will, muß dem Ton folgen; wer zum Sinn will, muß das Wort schauen: — durch tragisches Leid wird ein dunkler Grund von Lust aufgerührt, und ich weiß, wie mich mühseliges Denken schon von der Antwort entfernt, die einzig im Anblick der Schönheit liegt. Könnt ich aus „blühen" und „sterben" ein Wort bilden —

es wäre alles gesagt. — Ja, im Tragischen blüht Vergehen in Schönheit auf und wirft einen tiefluſtvollen Grund göttlichen Werdens in die Zukunft. Wo immer das Kreuz, das den Zustand der Welt, vom Atom bis zur Sonne, versinnbildlicht, in einem Golgatha sichtbar wird, da nimmt die Schönheit der Welt ihren Schleier vom Antlitz und zeigt ihre tragisch-hohen Züge, in denen das Leid geadelt ist zu abgrundtiefer Luſt, die Luſt geadelt zu abgrundtiefem Leid — und dieſes Antlitz heißt Menschenantlitz.

So dürfen wir's denn vorausdeuten: das Schöne ist Versichtbarung Gottes in luſtleidvoller Hingabe an die eigene Vollkommenheit; und diese Hingabe ist tragisch, weil jeder Puls der Erfüllung in ihr zugleich ein Verbluten ist. Oder mit anderen Worten: das Tragische ist enthüllter Weg Gottes, der in Schönheit getaucht ist, wie in Blüte und Blut des Aufgangs und Untergangs. Verglichen mit dem Traurigen ist das Tragische um eine Dimension tiefer. Jammert im Traurigen nur die Not des Vergehens, so jauchzt im Tragischen zugleich die Luſt des Werdens, der unvernichtbare Schönheitswille der Schöpfung und des Geschöpfes. Beide, das Traurige (wo es gläubig ist) wie das Tragische, gehn auf Erlösung aus — sucht jedoch das Traurige die Erlösung unmittelbar im Jenseits und kehrt es sich entsagend vom Dasein ab, so läßt die größere Kraft und Tiefe des Tragischen hindurchfühlen, daß keine Erlösung vom Dasein ist, es sei denn durch Erfüllung der Blutschuld in rastloser tragischer Wiederkehr der Erscheinungen. Der heilige Blutbann der Schöpfung ist es, der, sich selbst bejahend, im Tragischen als Abgrund von Luſt durch Leiden und Untergang schauert. So ist der tragische Mensch der wahrhaft Heldische, denn er allein trägt mit Inbrunst den Weltwillen aus, dessen Same er ist.

Es muß im Anfang ein Wille zur Versichtbarung seiner inneren Schönheit von Gott ausgegangen sein, eine Luſt zu erscheinen, um sich zu beschauen. Schönheit, Erscheinung, Beschauung: drei Worte aus gleichem Grund. — Aus dem inneren Gott bewegte sich wohl die Schöpfung hervor, wie Gedanken aus der Bewußtseinskraft. Diese Bewegung muß luſtvoll gewesen sein, auf eine selige, überirdische Art, denn sie befriedigte den Erscheinungswillen Gottes; und sie muß leidvoll gewesen sein, auf eine selige, überirdische Art, denn sie entfernte sich vom unoffenbaren Allursprung der Gottesfülle. Leid und Luſt (ich nenne sie nur so, weil ich keinen Namen habe für ihre überirdische Seligkeit) müssen aber in jenem Schöpfungszustand beide in Einheit gewesen sein, ungetrennt von einander, in jeder Regung zugleich und in jedem Punkte von gleicher Kraft, ohne einander zu bekämpfen, ja eine die andere in Liebe durchdringend. Von jener Polarität zwischen Allursprung und Hervorgegangenem ist die Geschlechtsliebe ein Abbild: wie denn im Sehnen der Geschlechter, in dem die Pole der Welt in irdischer

Spannung sind, noch ein Abglanz jenes hohen Zugleich von Lust und Leid lebendig ist.

Alles Geschaffene war also ursprünglich in ungetrennter Leidlust: Unbehindert zurückblickend auf den Allursprung, bewegte sich die Schöpfung aus Gott hervor. Das Sehnen nach dem Allursprung war in aller Bewegung, die aus ihm hervorging, ganz wach und unverdunkelt. Alles Geschaffene lebte in Anschauung Gottes, oder wie es die Bibel ausdrückt: es lebte vor Gottes Angesicht — im seligen Zustand des Paradieses. Doch in der Verschiedenheit zwischen Allursprung und Hervorgegangenem lag schon der tragische Keim der Schöpfung von Anfang an. Die Schlange war im Paradiese. — Als dann das Geschöpf der Versuchung erlag und den Blick abkehrte vom Schöpfer, in Hinwendung zu sich selbst, da brach der tragische Keim auf als Sündenfall, d. h. als Fallen in Sonder-Sucht. In luziferischer Sucht zur Verselbständigung wandte das Geschöpf den Blick nieder zu sich, in die Richtung der Fortbewegung vom Allursprung, um selbst Gott zu werden, d. h. um sich in Anschauung des besonderen Selbst fortzubewegen. Das war der Sturz aus dem Licht in die Schwere, aus der Seligkeit in den Tod. Es ging ein Riß durch die Schöpfung. Die selige Leidlust der sich in Anschauung Gottes hervorbewegenden Schöpfung zerriß in Lust und Leid, sodaß mit dem nackten Selbst auch der nackte Schmerz und die nackte Lust in die Welt schrieen — nämlich das was im irdischen Sinne Lust und Leid ist. So ging aus dem tragischen Keim der Schöpfung die blutrote Frucht hervor. Der Schöpfer sank in die Weltlust, in das Weltweh. — War die Erscheinung Gottes (die Schöpfung) vorm Sündenfall, das vollkommene Bild des inneren göttlichen Wesens — also vollkommen schön — so widerstand nach dem Absturz die Schwere des Stoffes (die gleichbedeutend ist mit seiner Blickabgewandtheit von Gott) dem ursprünglichen Schönheitsgedanken des Schöpfers und die Welt wurde zum offenen Kampfplatz des Gottesgedankens mit der Schwere des sündigen (sondersüchtigen) Stoffes. Im abgefallenen, selbstzugewandten, prometheisch Schöpferkraft heischenden Geschöpf, das mit den Ketten der Schwere an den Felsen des Stoffen gefesselt ist, wirkt der ursprüngliche Wille zur Schönheit — d. i. zur Darstellung des Göttlichen — fort, aber als notvoller Heils- und Künstlerwille, der durch Erfüllung des Selbst mit Hilfe der auch im abgefallenen Geschöpfe wirksamen göttlichen Urkraft, das verlorene Paradies wiedergewinnen will. Der Gnadenwirkung der Urkraft widerstrebt die Schwere (Sondersucht, Sündigkeit, Blickabgewandtheit, Finsternis) und treibt das Geschöpf durch alle Nöte und Tode der Welt. Jeder Tod, jeder Scheinsieg der Schwere, ist in Wahrheit ein Durchgang zu neuem Leben, eine Nacht des Aufstieges zur Gottesgestalt. Unbezwinglich lebt die Schöpferlust zur Erscheinung im leidvollen Ringen der abtrünnigen Welt. Im Menschen erwacht sie schließlich zum Bewußtsein des Zieles und sucht ihre Offenbarung, durch alle Sünde hindurch, gemäß dem

uranfänglichen Beschluß, zu vollenden. Und nicht etwa das sündhafte Wesen vernichtend, gestaltet sich Gottheit im Menschen, sondern es durchdringend, läuternd und umwandelnd zur Schönheit des göttlichen Wesens. Erst wenn sich der Schönheitswille (Erscheinungswille) Gottes am Menschen erfüllt hat, ist der Urdrang der Schöpfung gestillt und kehrt, aus der Welt verschwindend, ins unoffenbare Wesen zurück. Mit anderen Worten: Der Mensch wird nicht eher vom Drang zur Erscheinung frei, bis er vom innewohnenden Schöpferwillen zum vollkommenen Abbild der Welt (Mikrokosmos) gestaltet ist.

Gottes Urwille war Schönheit: vollkommene Selbstoffenbarung aus vollkommener Erscheinungsmacht; denn Gott kann sich nicht wahrhaft offenbaren, es sei denn als reine Schönheit. Seit dem Sündenfall widerstrebt die Schwere des Stoffes der makellosen Darstellung des Wesensinhaltes Gottes. Mit der Abkehr des Geschaffenen vom Schöpfer zur Sonderheit (Individuation) versank die Vollkommenheit des Urbildes in den unsichtbaren Grund der Dinge. Doch der göttliche Antrieb in ihnen wirkt fort und beginnt als dumpfer Daseinstrieb in den Geschöpfen zu ringen und zu leiden, um endlich im Menschen als Schicksalswille mächtig durchzudringen. In aufsteigender Entfaltung führt Schicksalsmacht den Menschen von Geburt zu Geburt, bis zur Erfüllung. Als Gottmensch erreicht er sein Schönheitsziel, das Bild, die vollkommene Erscheinung Gottes und zugleich seine Erlösung aus dem Schöpfungsbanne. — Was also als Daseins-Lust in den Geschöpfen wirkt, ist der ursprüngliche Schönheitsdrang Gottes, und was als Daseins-Leid die Geschöpfe läutert, ist die ursprüngliche Sehnsucht des Geschaffenen nach dem Ursprung. Oder: Was als Daseinsdrang die Geschöpfe von Leben zu Leben treibt, ist im Grunde nichts anderes, als der (erblindete) Wille zum Schöpfer zurückzugelangen und was als Daseinsnot alle Leben bedrängt und vernichtet, ist im Grunde nichts anderes als das (zwanghafte) Ungenüge am mangelhaften Sein und die Sehnsucht nach der vollkommmenen Schönheit Gottes. Auch im irdischen Leben wirken also Lust und Leid, Erscheinungsdrang und Erlösungswille, wunderbar ineinander und durcheinander; sodaß sie, wie in der Liebe der Geschlechter und der Gottesminne des reifenden Uebergeschlechtlichen, nicht mehr zu unterscheiden sind. Im tragischen Wesen der Schöpfung fließen Vergehen und Werden, Geburt und Tod, Leid und Lust zum Weltenopfer der Schönheit zusammen. Am deutlichsten leuchtet die doppelsinnige Wahrheit im Menschen auf, wo er, als tragischer Held, mit Riesenschritten ein großes Schicksal durcheilt.

Das Jugendalter der Menschheit zeigt unverhüllt die tragischen Züge. Helden stürmen, vom Schicksal getragen, unbewußt in den Abgrund. Der

leitende Genius läßt den Willen ein Trugziel ergreifen, dessen Bedeutung der weltgeblendete Mensch nicht ahnt. So stürzt er zum Grunde und trinkt im Untergang einen Zug aus dem Wahrheitskelch.

Dann kommt die Zeit der Bewußtheit. Umsicht und Klugheit verlangsamen den Schritt. (Nur wenige sind, die noch unverwandt schreiten.) Das Schicksal (der meisten) zögert, als sei es durch soviel Vernichtung zur Vorsicht gemahnt. Die weltwissenden Kräfte erstarken; die Menschen werden seßhaft, nahsichtig, verstandeshell. Das Hirn herrscht über das Herz. Nur selten und fern wie Wetterleuchten blitzt die tragische Wahrheit auf — aber sie zündet nur jenseits des Blickfeldes und man hört keinen Donner.

Die Tage reifen. Es kommt ein Grenzstand der Klugheit. Sie fällt sich selber an, sieht ihr Antlitz im Spiegel und schrickt wie im Wahnsinnstraum. Schritt für Schritt macht sie den Weg zurück und es ist doch ein Vorwärtsschreiten — in eine neue Leere. Wissen und Nichtwissen wandern da Hand in Hand. Am Ende durchdringen sie sich! — Da regt sich Flügelschwingen des Genius — das dritte Alter der Welt. — Langsam beginnt das Herz zu schwellen. In Weltschwermut bricht die uralte Wunde auf und das Hirn weiß nun, daß es zur Stillung nicht taugt. Hin schweifen die Blicke zum Horizont, wo es wetterleuchtet. Die Füße beginnen von selbst zu wandern, es herrscht seltsame Stille, wie vor Weltuntergang, und manchmal klingt schon ein fernes Grollen, doch anders als früher — wie wenn die Erde bebt. — Weiter wandern die Füße, die Augen wachsen; das Herz wird zum Auge, das Hirn wird zum Auge, und beide fließen im Blick zusammen. Seltsam durchsichtig wird die Welt. Jener unsichtbare Genius, der unerkannt einst die Schicksale lenkte, taucht nun in Leib und Blut des Menschen und leuchtet aus seinen Augen. Notwendigkeit wird Freiheit, Freiheit wird Notwendigkeit im heiligen Stande der Sehnsucht. Es ist ein blicktiefes Hindurchdringen: Menschenwille erkennt sich wieder in dem Gesetze des Allwillens. Alle Blindheit schwindet, die Schicksalshülle wird durchsichtig, wie wenn Tag und Nacht zusammenfließen zu einem mystischen Licht. In dieses Licht ist die letzte Wandrung getaucht. Sie endet auf Golgatha. Das Kreuz ist gerichtet; du siehst es, denn du kennst jeden Schritt. — „Vater, ist's möglich, so gehe dieser Kelch von mir" — — die ganze Weltvergangenheit steigt auf in plötzlicher Todesangst — — — Doch du bist, Seher, das wachende Weltauge und siehest den klaren Weg — — „Nicht wie ich will, sondern wie du willst" — alles ist Gnade — tiefwahr, tiefschön — zu Golgatha! — Was schlaft ihr, Bruderkräfte, in weltmüder Schwachheit — „steht auf, laßt uns gehn" — — Da steht des Schicksals dämonischer Helfer schon vor dir. Du nimmst den Verräterkuß hin. — „Mein Freund," sagst du: — — Judas — mein Freund — — — Der tragische Abgrund klafft und du durchschaust ihn mit einem Blick, der alle zu Boden wirft. — Richtet euch auf — „Ich bin's"! — — W a s bist du, rätselhafter Mensch? — die Kraft, die den

Verräter schuf, die Henker herführte — der brennende Kuß — die Worte: „mein Freund" — die leuchtende Macht, die zu Boden wirft —? — — Tief ist dein Blick wie der Abgrund, der alles umschließt — Was wäre in diesem Blick nicht gerechtfertigt seit Urbeginn. —

Ueber dem Kreuz leuchtet das Haupt des Gottmenschen. Unten — tief unten, die schuldlos-schuldige Menge. Alle Himmel schauern — alle Abgründe warten — das Weltall hat seine Kräfte auf einen Punkt vereint, um diese Tragödie zu seinem Bilde zu schaffen. Da bleibt nichts verhüllt, alle Schleier, alle Vorhänge zerreißen. Die Welt wird zur Wunde, zum dampfenden Kelch voll Blut, aus dem ein silbernes Strahlen bricht. Alles Grauen in alle Schönheit getaucht, zu einer übermächtigen Schau, fährt wie ein Posaunenstoß auf von Golgatha — und über dem Kreuz leuchtet das Haupt des Gottmenschen. Eingespannt zwischen Weltanfang und Weltende sieht der Erlöser sich selbst. Hinaus reicht die tragische Wahrheit vor alle Geburten, über alle Tode — — — Auch über den letzten Tod — des Erlösers? — — Ist nicht die Welt sein Leib — und leidet die Welt nicht weiter? — Ist nicht die Welt seine Sünde — und sündigt die Welt nicht weiter? — Darf denn das Haupt die Glieder verlassen? — Kann es das? — Ist es nicht eingespannt in den Weltlauf, trotz der Erlösung? — Ist denn Erlösung vollbracht, solange ein Glied noch fern ist von Gott? — — — „Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen!" — Mit diesem Schrei klafft das All auseinander. Durch den Riß, dessen Licht unerträglich ist, fährt ein eisiges Schwert, und der tiefste Gedanke, gespaltener Zunge, vergeht wie ein Wurm. — Da schließt sich der Abgrund: — „Es ist vollbracht!" — der lösende Seufzer heilt die Unendlichkeit und über die Erdbeben leuchtet Gewißheit der Wiederkunft.

So ist Vollbringen tiefstes Zugrundegehen. Groß wie Weltbrand flammt das tragische Antlitz der Schöpfung als Gottmensch auf. Wie im Weltbrand lodern die Kraftströme des Alls, Erscheinungsdrang und Erlösungsnot, zum übermenschlichen Schauspiel zusammen — Kein Verlöschen im Nichts, kein ewiger Friede, der folgt — der Kampf geht weiter, weil die Welt weitergeht — Welt und Erlöser sind eins. Unteilbar ist alles Geschaffenen Einheit, untrennbar verbunden alles was lebt: Bis an der Welt Ende bin ich bei euch, bis an der Weltende in Gott und — am Kreuz. — Wie kann der Sohn ruhen, solange der Vater in Weltnot leidet! — Als reines Schönheitsbild und Beispiel dessen, was Gottes Wille uranfangs gemeint hat, steigt der Verklärte zum Himmel auf; — aber seine Schönheit ist alles Leides inne, denn alle Ströme durchfließen sein weltweites Herz. So kehrt er beständig wieder — in jeder Geisttaufe des Bluts, bis er am jüngsten Tag in den Flammen des Weltbrandes niedersteigt.

Das Abendmahl bei Richard Wagner.

Im 1. Aufzuge von Richard Wagners Parsifal findet sich das heilige Liebesmahl der Gralsritter. Wagner will hier m. E. seine Auffassung vom Abendmahl zur Geltung bringen. Es dürfte im Wagnerjahr 1933 lehrreich und nötig sein, einmal zu untersuchen, welche Auffassung Wagner vom Abendmahl hat, ob und inwiefern er dabei Katholisches oder Protestantisches darbietet, wie sich etwa seine Darstellung zu den biblischen Abendmahlsberichten verhält, was etwa die heutige evangelische, insbesondere lutherische, Praxis des Abendmahlsvollzuges oder auch die Lehre der heutigen lutherischen Kirche aus Wagners Darstellung an Anregungen entnehmen könnte, vgl. meine Aufsätze über das Abendmahl in N. Sächs. Kirchenbl. Jahrg. 1932.

1.

Das Mahl der Gralsritter findet „in einem mächtigen Saale" statt, „welcher nach oben in eine hochgewölbte Kuppel, durch die einzig das Licht hereindringt, sich verliert." Wir würden dabei an die Kirche denken und könnten hier die Anregung dazu entnehmen, das Abendmahl in der Kirche — auch in Erinnerung an das erste Abendmahl — nur am Abend zu feiern, etwa so, daß nur der Altarplatz erleuchtet wäre.

Wagner fährt fort: „Von der Höhe über der Kuppel her vernimmt man wachsendes Geläute". Würde es nicht die Bedeutung der kirchlichen, und zwar der abendlichen, Abendmahlsfeier wesentlich erhöhen, wenn auch hier das Läuten der Glocken die Einleitung bilden würde? Vorausgesetzt ist dabei, daß lediglich das Abendmahl gefeiert wird, also kein Gottesdienst vorausgeht. Die Verbindung des Abendmahls mit einem vorausgehenden Gottesdienst stellt ja ein Problem dar, das in der evangelischen Kirche schon mehrfach zu Versuchen geführt hat, die Abendmahlsfeier von dieser Verbindung zu lösen.

Wagner denkt sich den Raum zunächst leer. Er fährt fort: „Auf beiden Seiten des Hintergrundes wird je eine große Tür geöffnet. Von rechts schreiten die Ritter des Grales, in feierlichem Zuge, herein und reihen sich, unter dem folgenden Gesange, nach und nach an zwei überdeckten langen Speisetafeln, welche so gestellt sind, daß sie, von hinten nach vorn parallel laufend,[1]) die Mitte des Saales frei lassen: nur Becher, keine Gerichte stehen darauf." Entsprechend dieser Schilderung und entsprechend dem ältesten, ersten, ursprünglichen Abendmahl würde man in der Kirche, auf dem Altarplatz, weißgedeckte Tische zu einer „sitzenden" Kommunion aufgestellt haben. Es würden nun etwa mit dem Gesange eines Chorales, mit oder ohne Orgelbegleitung, feierlich gekleidet, der Geistliche im Talar voran, die Mitglieder etwa des Kirchenvorstandes und der Kirchengemeindevertretung von

[1]) In Bayreuth in 2 Halbkreisen (Mitteilung von Prof. Prüfer, Leipzig).

einer der Kapellen aus, wo sie sich versammelt haben, durch die Kirche hin zum Altar ziehen. Auf den Tischen könnten zunächst nur die Einzelkelche — noch ungefüllt — stehen. Die Teilnehmer, an ihren Plätzen an den Tischen angelangt, würden noch stehen bleiben, auch noch während des nun folgenden Chorgesanges. Erst nach dessen Beendigung würden sie sich setzen, während der Pfarrer am Altar stehen bleibt.

Bei Wagner singen die Gralsritter beim Einzug:

Zum letzten Liebesmahle
gerüstet Tag für Tag,
gleich ob zum letzten Male
es heut' ihn letzen mag,
wer guter Tat sich freut,
ihm sei das Mahl erneut:
der Labung darf er nahn,
die hehrste Gab' empfahn.

Man erkennt hier eine Nach- und Umbildung der alten kirchlichen Präfation, die ihrerseits wieder auf eine Formel der Passahabendfeier zurückgeht. Man vergleiche hierzu die Didache und die Passahhaggada. „Liebesmahl" ist ein schöner Ausdruck für den Sinn des Abendmahls. Bei „letztes Liebesmahl" denkt man unwillkürlich an das letzte Mahl Jesu im Johannesevangelium. Es klingt in den Worten Wagners der Charakter des Mahles als einer letzten Verbrüderung vor dem Märtyrertode an — ein wichtiger Gedanke![2]) In „wer guter Tat sich freut" würde die Selbstprüfung, die heilige Absicht, auf gute Tat gerichtet, ein Analogon zu Gedanken der Beichtvorbereitung sein. „Labung", „hehrste Gabe" klingt zusammen mit den Dankesworten in unserer sächsischen Abendmahlsliturgie: „daß du uns durch diese heilsame Gabe erquickt hast". Man beachte die Worte „Tag für Tag". Das soll offenbar bedeuten, daß das Liebesmahl, das die Gralsritter hier feiern, von ihnen täglich gefeiert wird, d. h. daß es sich dabei um ihre tägliche Hauptmahlzeit handelt. Sie genießen dabei Brot und Wein, also kein Fleisch. Die Gralsritter töten keine Tiere, sie sind Vegetarianer. Diesen Sinn hat ja nun freilich das erste Abendmahl, das letzte Liebesmahl Jesu mit seinen Jüngern, nicht gehabt. Jesus und seine Jünger waren keine Vegetarianer, sondern es haben mindestens die Jünger bei dem letzten Mahl das Fleisch des Passahlammes gegessen. Urchristlich ist also diese Auffassung Wagners nicht, s. u. zu Arthur Drews.

Entsprechend dem, was Wagner nun „jüngere Männerstimmen" und dann Knabenstimmen" singen läßt, und zwar aus der mittleren Höhe und dann von der äußersten Höhe der Kuppel, würde in der Kirche der Chor singen,

[2]) Wagner will sagen, daß an jedem Tage das Mahl das letzte sein kann (Prüfer).

nachdem der Gesang der Einziehenden und Eingezogenen verstummt ist. Während dieses Chorgesanges könnten die Teilnehmer sich setzen. Bei Wagner singen „jüngere Männerstimmen" und „Knabenstimmen", also kein Chor, bei dem Frauen und Mädchen sind. Das Entsprechende wäre für die Kirche etwa ein Chor wie der Thomanerchor. Da jedoch, wenn es sich um eine feierliche Abendmahlsfeier des Kirchenvorstandes und der Kirchgemeindevertretung handelt, auch Frauen an dieser Feier teilnehmen, würde in der Kirche der bestehende Kirchenchor ebenso gut am Platze sein, der meist aus Männern, Frauen und Jugendlichen beiderlei Geschlechtes besteht.

Bei Wagner wird hier zunächst folgendes gesungen:

Den sündigen Welten
mit tausend Schmerzen
wie einst sein Blut geflossen,
dem Erlösungs-Helden
mit freudigem Herzen
sei nun mein Blut vergossen.
Der Leib, den er zur Sühn' uns bot,
er leb' in uns durch seinen Tod.

Hier haben wir den Hinweis auf das „einst", d. h. auf die geschichtliche Tatsache des Todes Jesu. Das stimmt zu den biblischen Worten: „Dies tut zu meinem Gedächtnis", die geschichtlich gedacht sind. Der schöne Ausdruck „Erlösungs-Held" stimmt zu unserem Liede: „Mir nach spricht Christus, unser Held". Aus Wagners Worten spricht die Martyriumsbereitschaft, ein wichtiger Gedanke für jeden heutigen Vertreter der Kirche, der auch beim Abendmahl geltend gemacht werden kann. Das Wort „Sühne" entspricht der Bibel. In Leben und Hingabe in den Tod soll Jesu Tod bei uns wirksam sein. Auch das ist ethisch gedacht und ein wichtiger Gedanke.

Was die „Knabenstimmen" singen, leitet nun unmittelbar zu dem eigentlichen Abendmahl, dem Essen und Trinken, über. Es entspricht der Aufforderung Jesu zum Essen und Trinken beim ersten Abendmahl. Die Worte Wagners lauten:

Der Glaube lebt,
die Taube schwebt,
des Heilands holder Bote.
Der für euch fließt,
des Weins genießt,
und nehmt vom Lebensbrote.

Mit der Taube ist der heilige Geist gemeint, entsprechend der Bibel. Dem Johannesevangelium entspricht, daß der Heiland ihn sendet. Altkirchlicher Sitte entspricht die Herabrufung des heiligen Geistes bei Beginn des Mahles. Wagner denkt in „Glaube", ferner darin, daß der Wein Wein bleibt und das Brot Brot, außerdem darin, daß das Abendmahl

unter beiderlei Gestalt genossen wird, urchristlich und protestantisch. Man beachte auch das von Luther betonte „für euch" und den johanneischen Ausdruck „Lebensbrot".

Zum Abschluß dieser Einleitung sagt Wagner noch folgendes: „Als der Gesang beendet ist, und alle Ritter an den Tafeln ihre Sitze eingenommen haben, tritt ein längeres Stillschweigen ein." In der Kirche würden sich die Teilnehmer wohl besser schon während des Chorgesanges gesetzt haben, während der Pfarrer am Altar stehen bleibt. So war es bei der „sitzenden" Kommunion in Meuselwitz in Thüringen bei Kreisoberpfarrer Anhalt. Das Schweigen vor dem eigentlichen Mahl würde die Einleitung sehr wirksam abheben und eine sehr wirkungsvolle, ehrfurchtsvolle Besinnung und Vertiefung darstellen.

2.

Bei der kirchlichen Feier — so bei jener Feier in Meuselwitz — würde nun zunächst die Beichte in der üblichen Weise folgen. Wagner hat davon nichts, auch das erste Abendmahl hat sie ja nicht. Bei dem eigentlichen Mahl hat Wagner nun zunächst das Enthüllen, Erglühen, Erheben, dann das Erblassen, Niedersetzen und Verhüllen des Grales, d. h. einer antiken Kristallschale mit dem Blute Jesu. Wagner will hier offenbar die Gegenwart des Sanctissimum darstellen, wie man an der Elevation ebenfalls sieht.

Bei jener Meuselwitzer „sitzenden" Kommunion rezitierte meiner Erinnerung nach der Pfarrer nach der Beichte den Einsetzungsbericht und die Einsetzungsworte, indem er zuerst einen größeren Kelch, der auf dem Altar stand, dann die Patene mit Brot in der Hand hielt. Katholisch braucht das weder zu sein, noch zu wirken. Ein durchscheinender Kristallkelch könnte dabei, gefüllt mit rotem Wein, sehr wohl verwendet werden. In Sachsen pflegen die Einsetzungsworte, der Einsetzungsbericht gesungen zu werden, auch erheben sich dabei die Teilnehmer. Lichtwirkungen könnten dabei die Feierlichkeit noch erhöhen, obwohl das vielleicht zu theatralisch wirken würde.

Wagner bezeichnet ausdrücklich durch Anführungszeichen die folgenden Worte als die biblischen Einsetzungsworte:

„Nehmet hin mein Blut
um unserer Liebe willen!
Nehmet hin meinen Leib,
auf daß ihr mein gedenkt."

Das ist gedacht als Worte des Herrn, der durch den Gral dargestellt wird. Liebe, Gedenken — das sind ethisch-persönliche, nicht mystisch-magische Begriffe. Sichtlich will Wagner — analog zu dem katholischen Sanctissimum — die Gegenwart des Heilandes im Gral darstellen.

Aber rein katholisch ist das dennoch nicht, weil nicht von einem Verwandlungswunder die Rede ist, sondern alles in dem Umkreis ethischer Begriffe bleibt — vgl. Liebe, gedenken —, so daß man in Wagners Sinne mehr von einer Vergegenwärtigung, als von einer Gegenwart des Heilandes im Gral reden muß.

Das bei Wagner hier vorhandene Niederknieen angesichts des Grales würde sich bei der protestantischen Feier hier nicht leicht anbringen lassen. Statt dessen erfolgte z. B. bei jener Meuselwitzer Feier das Aufstehen der Teilnehmer während der Rezitation der Einsetzungsworte.

Wagner hat nun folgende Sätze: „Mit dem Wiedereintritte der vorigen Tageshelle sind auf den Speisetafeln die Becher, jetzt mit Wein gefüllt, wieder deutlich geworden, neben jedem liegt ein Brot. Alles läßt sich zum Mahle nieder". Bei der kirchlichen Feier würden sich die Teilnehmer nach den Einsetzungsworten wieder setzen. Unter Orgelbegleitung eines Chorals könnten nun die Kirchendiener die Einzelkelche mit rotem Weine füllen und kleine Patenen mit Brot an jeden Platz stellen. Während des eigentlichen Essens und Trinkens wäre Chorgesang zweckmäßig.

Während des Essens und Trinkens hat Wagner einerseits Wechselgesang von Knabenstimmen und Jünglingsstimmen, anderseits Wechselgesang der beiden Hälften der Ritter. Was die Ritter hier sagen, würde bei der kirchlichen Feier den Distributionsworten des Geistlichen entsprechen, die die Aufforderung zum Essen und Trinken darstellen.

Für Wagners Verständnis des Abendmahls sind diese 4 Stücke, von denen je 2 zusammengehören, besonders wichtig.

Die Worte der Knabenstimmen bei Wagner beziehen sich auf das „einst", die Worte der Jünglingsstimmen auf das „heute". Auch hier haben wir geschichtliche Begriffe, geschichtliches Denken. Die Worte über das „einst" lauten:

Wein und Brot des letzten Mahles
wandelt' einst der Herr des Grales
durch des Mitleids Liebesmacht
in das Blut, das er vergoß,
in den Leib, den dar er bracht'.

Trotz des Ausdruckes „wandeln", der an die katholische Transsubstantiation erinnert, sind diese Worte sicherlich symbolisch gemeint. Es wird hier ja nicht durch eine magische Kraft „gewandelt", sondern „durch des Mitleids Liebesmacht". Es ist historisch von dem „letzten Mahl" die Rede, von „vergoß", von „er brachte dar". Worte der Erinnerung an das „einst" werden hier gesungen.

Es folgen nun Worte über das „heute", d. h. über das, was nun von jenem „einst" her in die Gegenwart hineinwirkt. Bei dem „einst" handelt

es sich um das erste Abendmahl, bei dem „heute" um die späteren Feiern des Abendmahls bis zur Gegenwart.

Die Worte über das „heute" gehen nicht von dem Wein und Brot aus und von da zu Blut und Leib, sondern umgekehrt von Blut und Leib zu Wein und Brot. Auch hier sieht man deutlich, daß Wagner nicht an die Transsubstantiation denkt, nicht an eine Rückverwandlung von Blut und Leib in Wein und Brot in magisch-wunderhafter Weise, sondern an eine symbolische Aneignung des historisch Tatsächlichen. Die Worte über das „heute" lauten:

Blut und Leib der Opfergabe
wandelt heut' zu eurer Labe
der Erlöser, den ihr preist,
in den Wein, der nun euch floß,
in das Brot, das heut' euch speist.

Für „der Erlöser, den ihr preist", heißt es in giltiger Fassung: „sel'ger Tröstung Liebesgeist".[3]) Die obigen Worte sollen doch bedeuten, daß jene geschichtliche Opfergabe Jesu bei den späteren Feiern nun als Brot und Wein vorhanden ist, vergegenwärtigt wird, wie das ja bei dem ersten Abendmahl insofern der Fall war, als auch da jene Hingabe des Leibes und Blutes des geschichtlichen Jesus noch bevorstand, also Leib und Blut ebenfalls nur als Wein und Brot vorhanden war, als das erste Abendmahl gefeiert wurde. Bei den späteren Feiern kehrt sich die Reihenfolge um, da nun Brot und Wein ja nicht zeitlich vor, sondern hinter dem Leib und Blut zu stehen kommt. Auch hier ist alles — wie in den biblischen Berichten — geschichtlich gedacht, nicht mystisch-magisch.

Bei dem Essen und Trinken nun dieses Brotes und dieses Weines, die als Opfergabe des Erlösers eine besondere Bedeutung und Deutung haben, findet eine weitere geist-leibliche „Wandlung" statt, die in gewissem Sinne wieder zu „Leib" und „Blut" zurückkehrt. Auch in den kirchlichen Erörterungen über das Abendmahl wird vielfach hervorgehoben, daß das leibliche Essen und Trinken nicht nur etwas Seelisches ist, sondern auch für die Leiblichkeit des Menschen Bedeutung hat, sei es die Heiligung, sei es die Unsterblichkeit. Wagner kleidet hier seine Gedanken in die Form von Distributionsworten, von Worten, die zum Essen und Trinken ausdrücklich auffordern. Die in der sächsischen lutherischen Kirche üblichen Distributionsworte bieten den Zusatz: „das stärke und erhalte euch im rechten Glauben zum ewigen Leben". Hier ist also von Stärkung und Erhaltung im Glauben und von dem ewigen Leben die Rede. Wagners dem entsprechende Worte lauten:

[3]) In Vertonung und Partitur weicht Wagner mehrfach von der Textdichtung ab (Prüfer).

Nehmet vom Brot,
wandelt es kühn
zu Leibes Kraft und Stärke;
treu bis zum Tod,
fest in Mühn,
zu wirken des Heilands Werke.

Auch hier ist alles sittlich-persönlich und nicht magisch gedacht. Zu der psychischen Wirkung tritt die geistig-sittliche, auf der der Ton liegt. Die vegetarische Nahrung wird nicht betont. Auf den ritterlichen Kampf bis zum Martyrium wird alles bezogen. An das „Sei getreu bis in den Tod" der Bibel wird erinnert. Fest und treu, Mühen und Werke — das sind lauter ethisch-persönliche Begriffe.

Zum Wein lauten Wagners Worte:

Nehmet vom Wein,
wandelt ihn neu
zu Lebens feurigem Blute,
froh im Verein
brüdertreu
zu kämpfen mit seligem Mute.

Auch hier ist alles ethisch-persönlich gedacht, also protestantisch und nicht katholisch. Auch hier handelt es sich um den Kampf bis zum Martyrium. Das Frohe, Kraftvolle, Siegesgewisse der alten Eucharistie tritt hier hervor, das in dem alten Eucharistiegebet liegt, das auch die lutherische Abendmahlsfeier beibehalten hat: „Recht ist es und wahrhaft würdig und heilbringend usw." Es tritt hier nun auch die communio, die Brüderschaft hervor. In der kirchlichen Feier kann das alles in dem Chorgesang oder Choralgesang während des Essens und Trinkens zum Ausdruck kommen.

Es sei auch hier darauf hingewiesen, daß Wagner eine leiblich-seelische Erneuerung mit dem Genuß von Brot und Wein verbindet, und zwar nach der physischen Seite — siehe oben — infolge der vegetarischen Nahrung. Aber diese Seite wird in keiner Weise betont, sondern die seelische Erneuerung ist die Hauptsache, also gerade dieses Brot und dieser Wein, nicht Brot und Wein an und für sich.

Nach alledem handelt es sich bei Wagner nicht um eine katholische Abendmahlslehre, sondern um eine Auffassung, die in ihrem symbolischen Realismus dem entspricht, was die biblischen Abendmahlsberichte meinen, was Jesus gemeint hat und in der Linie des protestantischen Denkens liegt.

3.

Wie gestaltet sich nun der Abschluß der Feier? Bei Wagner wird in den Worten „Selig im Glauben! selig in Liebe!" das Eucharistische,

Dankerfüllte, Freudige, Selige unterstrichen, das ja auch in der Kirche in dem Dankgebet am Schluß zum Ausdruck kommt, in dem für die erlebte „Erquickung" gedankt wird.

Vorher hat Wagner noch etwas Wichtiges. Er sagt von den Rittern: „Sie erheben sich feierlich und reichen einander die Hände". Die alten Christen hatten den Bruderkuß. Bei uns gibt am Schluß des Mahles der Pfarrer allen Teilnehmern die Hand. Sehr wirksam wäre es, wenn es Sitte würde, daß auch alle Teilnehmer einander, nachdem vorher nach jenem Dankgebet der Segen erteilt ist und ein Schlußvers gesungen ist, die Hand reichten, zum Zeichen ihrer Gemeinschaft untereinander. Damit würde die Feier beendet sein. Man sieht, daß unsere kirchliche Abendmahlsfeier aus Wagners Darstellung mancherlei Anregungen entnehmen könnte, um diese Feier wirksamer zu gestalten. Das gilt von der protestantischen Feier, nicht von der katholischen, die ja den Laien nur das Brot zubilligt, nicht den Kelch, und an das Wunder der Verwandlung gebunden ist. Sobald, wie es ja schon hier und da der Fall ist, die protestantische Feier mit Einzelkelch und sitzender Kommunion sich dem urchristlichen Mahl wieder angeglichen hat, wird sie ganz von selbst den „symbolischen Realismus" — vgl. Althaus' Schrift über das Abendmahl, Verlag Chr. K. Kaiser in München — wieder zur Geltung bringen, den Jesus gemeint hat, ebenso die Urapostel, auch Paulus — vgl. meine früheren Abendmahlsaufsätze in dem N. Sächs. Kirchenbl. —, nicht minder Richard Wagner. Dann würden wir in der Kirche eine Abendmahlsfeier haben, die dieses Mahl von all den Hemmnissen befreit hätte, durch die die heutige kirchliche Praxis viele von der Teilnahme an dieser heiligen Feier abstößt. Alle hygienisch-ästhetischen Anstöße würden wegfallen. Das Abendmahl würde nicht mehr nur wie ein Anhängsel des Predigtgottesdienstes wirken. Die sitzende Kommunion würde die Tischgemeinschaft deutlich darstellen. Beichte und Absolution ließen sich leicht am Anfang einfügen. In unserer Zeit der kämpfenden Kirche wäre es doch sicherlich schön, wenn unsere kirchlichen Körperschaften, Vereine, Helfer, kurzum die aktiv in der Kirche Mitarbeitenden, das Abendmahl als Kraftquelle der kämpfenden Kirche sich so gestalteten, daß sie ein ähnliches Bewußtsein von der Ritterschaft für Christus und die Kirche stärken, wie es die Gralsritter als Kämpfer für den Gral und den Gralskönig haben.

Ob es nicht viele Gebildete gibt, die durch Wagners Parsifal wieder die Herrlichkeit des Abendmahles schauen? Ob sie dann aber geneigt sind, das kirchlich-protestantische Abendmahl in seiner heutigen Art als „wandelnde" Kommunion mitzufeiern? Wagners Art steht hier der urchristlichen Feier ohne Zweifel viel näher als die Art derjenigen christlichen Kirche, die sich ihrerseits fortwährend auf das Urchristentum beruft. Diese Tatsache ist leider für viele das entscheidende Hindernis, das sie von dem kirchlichen

Abendmahl fernhält. Mangelndes Sündenbewußtsein ist nicht der Grund, sondern die dem Willen Jesu und seinen Gedanken nicht entsprechende kirchlich-protestantische Praxis. Die katholische Praxis und Lehre steht der Praxis und Lehre des Urchristentums und Jesu, dem ersten Abendmahl, noch viel ferner. Es ist erklärlich, daß gerade von katholischer Seite besonders lebhaft gegen Wagners Darstellung polemisiert worden ist.

4.

An Litteratur[4]) sei folgendes genannt, zugleich mit einigen Zitaten und Bemerkungen: Aus der Schrift eines ungenannten „geistlichen Freundes" Wagners: „Ein Blick in die Geisteswerkstatt Rich. Wagners" (Berlin 1904, Albert Böhler; L. Fernau, Leipzig), geht hervor, wie genau sich Wagner über die katholische Messe orientiert hat. — In der Schrift „Richard Wagners Stellung zur christlichen Religion" von D. theol. W. Vollert, Gera (Wismar i. M., Hans Bartholdy 1906) wird S. 29 gesagt, daß „die Feier im Gralstempel als Verherrlichung der katholischen Abendmahlsfeier erscheine". Das ist aber, wie oben aufgewiesen, nicht richtig. — Mit Recht lehnt Hans von Wolzogen in seinem Aufsatz „Richard Wagner und das Christentum" (in: Von deutscher Kunst, Berlin 1906, E. A. Schwetschke u. Sohn, S. 162 ff.), S. 183 die Meinung ab, daß Wagner in der Abendmahlsszene die Transsubstantiation vertrete. — Arthur Drews, der bekannte Kämpfer gegen die Geschichtlichkeit Jesu, hat kürzlich bei Eduard Pfeiffer in Leipzig ein Buch erscheinen lassen: „Der Ideengehalt von Richard Wagners dramatischen Dichtungen im Zusammenhange mit seinem Leben und seiner Weltanschauung, nebst einem Anhang: „Nietzsche und Wagner". Hier fragt er S. 354: „Ist das nun das christliche Abendmahl?" Er antwortet: „Aber wer sieht nicht, daß das Mahl bei Wagner eine ganze andere Bedeutung hat als in der Kirche! Dient es doch dort einzig und allein dem Zwecke, die erneuernde Kraft des Vegetarismus zu verherrlichen! Denn nicht verwandeln sich beim Liebesmahle der Gralsritter Brot und Wein, wie nach christlicher Anschauung, in den Leib und das Blut des Herrn, sondern umgekehrt werden Leib und Blut des Herrn nach Wagner hierbei in Brot und Wein verwandelt, nachdem ihnen bei jener ersten Verwandlung durch Christus der Stempel der Göttlichkeit und Heiligkeit aufgedrückt ist. Einem gläubigen Christen kann man es hierdurch kaum verargen, wenn er diese Umdeutung Wagners, die nur noch scheinbar etwas mit der christlichen Anschauung zu tun hat, mit tiefster Entrüstung von sich weist, wie die Jesuiten Theodor Schmidt (Das Kunstwerk der Zukunft und sein Meister 198 ff.) und E. Hemmes (R. Wagners Parsifal, 1914, 53)." In Anm. 2 auf S. 354 verweist Drews auf Du Moulin-

[4]) Freundlicherweise mir zum großen Teil von Herrn Prof. Prüfer zur Verfügung gestellt.

Eckart: Cosima Wagner, 1929, 811, wo Wagner selbst „im Gegensatz zu Cosima" bemerke, „daß das Blut zu Wein wird, bedeute, daß wir dadurch gestärkt uns der Erde zuwenden dürften, während die Umwandlung des Weines in Blut uns von der Erde abzieht". Drews sagt ferner S. 354: „Denn offenbar sind ja die angeführten Worte der Abendmahlsszene im Parsifal nicht metaphysisch, wie das christliche Abendmahlswunder, sondern ganz physisch im Sinne des vegetarischen Charakters der Wagnerschen Regenerationslehre zu verstehen, dem es auch entspricht, daß die Tiere im Umkreis des Grals für heilig gelten und unter dem Schutze der mitleidvollen Hinneigung der Ritter zu allem Lebendigen stehen. Brot und Wein setzen sich in Lebenskraft um. Und nur sofern die physische Erneuerung und Kräftigung des Menschen durch die Rückkehr zur Pflanzenkost zugleich die Bedingung einer Wiedergeburt der rein menschlichen Wesenheit, eine Neubelebung der göttlichen Natur des Menschen darstellen soll, liegt dem Genusse von Brot und Wein zugleich ein geistiger Sinn zu Grunde. Damit weist das Reich des Grales auf das echte, ursprüngliche Christentum hin, wie Wagner dieses im Sinne eines brahmanisch gefärbten Vegetarismus auffaßte. Ja, man kann sagen, daß wir in der Gralsritterschaft geradezu die Verkörperung des Reinmenschlichen überhaupt als hingebungsvoller Liebe, die ideale christliche Gemeinde vor uns haben, die Ecclesia militans, die streitende Kirche, wie sie in ihrer unmittelbaren Verbindung mit dem im Gral angeschauten Göttlichen die Gegensätze des Helden und des Heiligen in sich vereinigt." Gewiß hat Drews damit recht, wenn er darauf hinweist, daß Wagner bei dem täglichen Liebesmahl der Gralsritter das Vegetarische auch mit meint. Aber das Seelische wird doch von Wagner mehr betont, als das bei Drews deutlich wird. Drews vergleicht auch Wagners Gedanken einseitig nur mit der katholischen Transsubstantiation und übertreibt daher den Unterschied von der kirchlichen Abendmahlsfeier, da er zu wenig an die urchristliche und protestantische Art der Feier denkt. Auch faßt Drews das Urchristentum und das Christentum der Kirchen zu einseitig jenseitig auf und übertreibt daher das, was Wagner von der Bedeutung für das Diesseits sagt. — Drews zitiert S. 383 den Protestanten Gustav Portig, der in den „Zeitfragen des christlichen Volkslebens" über R. Wagners Ring des Nibelungen und Parsifal S. 15 schreibe: „Sie (die Weltanschauung Wagners) ist der ästhetische Reflex der Schopenhauerschen Grundideen. Die christliche Kirche hat alle Ursache, sich dieses Wagnersche Christentum ernstlich zu verbitten." Dabei dürfte übersehen sein, daß Wagner im Parsifal, seinem letzten Werke, dem Christentum schon näher gekommen ist. In seiner Abendmahlsdarstellung im Parsifal sind doch auch die christlich-urchristlich-protestantischen Züge nicht zu übersehen. — Auf einen wichtigen Punkt macht Arthur Prüfer in seiner Schrift „Parsifal und der Kulturgedanke der Regeneration" (Leipzig, Fr. Kistner u. C. F. W. Siegel, 3. Aufl. 1924) S. 43 f. aufmerksam. Er sagt

so: „Wenn nun gläubige Christen an dieser Szene des „Liebesmahles" Anstoß nehmen zu müssen geglaubt haben, indem sie darin eine entweihende, theatralische Darstellung des kirchlichen Sakramentes selber vermuten, so muß darauf hingewiesen werden, daß sie im Irrtum sind. Keineswegs „essen und trinken" die Gralsritter hier „in dem Brot und Wein den wahren Leib und Blut unseres Herrn Jesu Christi", wie es im kleinen Katechismus Luthers heißt. Im geraden Gegensatz zu der sakramentalen Wandlung von Wein und Brot in Blut und Leib des Heilandes wird beim Liebesmahl im Parsifal der Gral segnend nur über Wein und Brot geschwenkt, damit dieses, also als Wein und Brot unverwandelt, ihnen die Stärke verleihe, „zu wirken des Heilands Werke". In dem späteren, „Legende" genannten Wechselgesange wird des heiligen Abendmahles Christi nur als weihevoller Erinnerung gedacht. Demgemäß wollen auch die von unsichtbaren Stimmen gesungenen, sogenannten Einsetzungsworte nicht etwa die sakramentale Wandlung als hier (im Kunstwerk) gegenwärtige Handlung einführen, sondern sie geben nur durch das Gedächtnis an das erste Liebesmahl, das Jesus am Vorabend seines Todes mit den Jüngern hielt, der täglichen Feier der Gralsbrüderschaft die Weihe. Darum hat der Dichter diese Einsetzungsworte ganz ausdrücklich durch Anführungsstriche als Bibelworte (Lukas 22, 19—20, 1. Kor. 11, 29—35) gegenüber dem Texte des Dramas bezeichnet. Sie schweben gleichsam über ihm als Klänge aus einer höheren Welt." Mit Recht weist hier Prüfer darauf hin, daß 1. der Unterschied zwischen „dem ersten Liebesmahl, das Jesus am Vorabend seines Todes mit den Jüngern hielt", und „der täglichen Feier der Gralsbrüderschaft" zu machen ist. Richtig ist auch, daß 2. die Gralsritter „Wein und Brot unverwandelt" genießen, daß 3. es sich bei der Feier der Gralsritter im Verhältnis zu dem „ersten Liebesmahl" um „weihevolle Erinnerung" handelt, um eine Abhebung der biblischen Einsetzungsworte von dem Text des Dramas. Aber: Hat wohl Prüfer folgendes bedacht: 1. daß man doch auch für die Kirchen den Unterschied beachten muß zwischen dem ersten Liebesmahl Jesu mit seinen Jüngern und den in der Kirche bis zur Gegenwart gefeierten Abendmahlsfeiern? 2. daß auch die Protestanten überzeugt sind, „Wein und Brot unverwandelt" zu genießen? 3. daß auch bei der kirchlichen Abendmahlsfeier mit den Einsetzungsworten „die weihevolle Erinnerung" ihre Stätte hat? Prüfer scheint mir in den obigen Worten die protestantische Abendmahlslehre nicht richtig darzustellen und die katholische Verwandlungslehre mit der Lehre Luthers gleichzusetzen; denn er sagt hier sichtlich von Luther die „sakramentale Wandlung von Wein und Brot in Blut und Leib des Heilandes" derart aus, daß sie im Gegensatz zu dem „unverwandelt" stehen soll, während doch auch Luther — wie Wagner — nicht lehrt, daß beim Abendmahl eine Verwandlung stattfinde. M. E. stellt Prüfer es nicht mit Recht in Abrede, daß Wagner die kirchliche Abendmahlsfeier darstellen

wolle, d. h. diejenige Feier, die in der Kirche dem ersten Abendmahl entsprechen sollte. Aber, daß nun Wagner damit „eine entweihende, theatralische Darstellung" biete, an der „gläubige Christen Anstoß nehmen müßten", kann ich nicht finden. Heilige Weihe strömt von Wagners Darstellung aus. Der Vegetarismus Wagners entspricht dem ersten Abendmahl nicht. Im übrigen aber ist, was er bietet, in mehr als einer Hinsicht für die protestantische Kirche beachtenswert.

5.

Zum Schluß sei noch folgendes hervorgehoben: Mehr als je ist Richard Wagners gesamtes Werk in dem Wagnerjahr 1933 lebendig. Es scheint mir daher allein schon aus diesem Grunde Pflicht der evangelischen Kirche zu sein, auch auf diese Seite des Lebens der Gegenwart zu achten. Unsere evangelische Kirche verschließt sich ja doch allen wirklichen Werten nicht und lernt, wo sie lernen kann. Was an Wagners Abendmahlsauffassung zu lernen ist, ist in dem Obigen ausgeführt worden, ebenso, was bei Wagner vom Standpunkt einer biblisch-evangelischen Abendmahlslehre und Abendmahlspraxis abzulehnen ist. Für das wissenschaftliche Verständnis der neutestamentlichen Abendmahlstexte sei auf meine Abendmahlsaufsätze im Neuen Sächs. Kirchenblatt Jahrgang 1932 auch hier zum Schluß nochmals verwiesen.

Professor D. **Fiebig**, Leipzig.

Neue Beiträge zu alten Problemen.

Von **Gustav Röll**, Frankfurt a. M.

1. Isoldens Verklärung.

Eine Würdigung des Dichters Richard Wagner.

In die Gesetze der dichterischen Form des Bayreuther Kunstwerks gewährt der Schluß von „Tristan und Isolde" einen besonders lehrreichen Einblick, da er als Ausklang eines dramatischen Seelengemäldes gerade sprachliche Vorzüge in reichem Maße entfaltet. Die für ihn übliche Bezeichnung „Isoldens Verklärung" deutet mehr auf den Stimmungsgehalt hin. Dagegen wird unsere Betrachtung zeigen, daß es die das ganze Werk durchwaltende Dramatik ist, die auch hier, an seinem Ende noch, als entscheidende dichterische Kraft alles bis ins Einzelne aufs feinste formt und fügt. Ganz schlichte und darum so eindrucksvolle, absichtslos und wie die Natur selber wirkende Mittel leiten den Gesang in unablässiger Steigerung auf den Augenblick hin, in dem Isoldens Seele sich „des Weltatems wehendem All" vermählt.

Der ganze Schluß gliedert sich in sechs Abschnitte; je drei bilden als innerlich zusammengehörig die beiden Hauptteile. Die äußeren Einschnitte, sichtbare Anzeigen nur der inneren Entwicklung, entstehen zunächst durch dramatische Unterbrechungen in Isoldens Sang, die unter sich wiederum eine Steigerung darstellen.

Der Anfangsabschnitt:

„Mild und leise
Wie er lächelt,
Wie das Auge
Hold er öffnet:"

reicht bis zu der Unterbrechung durch Isoldens Frage:

„Seht ihr's Freunde,
Seht ihr's nicht?"

Da wendet sie sich zuerst fast noch erwartungsvoll an die Mitwelt: „Seht ihr's, Freunde?" Sogleich aber beginnt sie schon daran zu zweifeln, ob die Umstehenden, in „des Tages täuschendem Schein" befangen, die höhere Wirklichkeit ihrer eigenen Schau zu erkennen vermöchten. Der hoffnungsvollen Frage folgt, auf das kommende Geschehen vorausweisend, unmittelbar die bange, die bezeichnenderweise mit der Verneinung schließt: „Seht ihr's nicht?"

Dies ist die Grenze gegenüber dem nächsten Abschnitt, welcher der dichterischen Form nach die vier Verse in sich begreift:

„Immer lichter
Wie er leuchtet,
Stern-umstrahlet
Hoch sich hebt?"

Doch zeigt das Fragezeichen am Ende, daß auch er bei aller gedanklichen Selbständigkeit sprachlich doch vom Beginne abhängt. Er bildet den Inhalt der Frage, die wir als erste dramatische Unterbrechung bezeichneten, gleichwie eben jener der Anfang als nähere Aussage vorangeht. Durch diese so klare und schöne Satzbildung gruppieren sich beide Abschnitte in vollkommenem Ebenmaß um den in ihrer Mitte stehenden Ausdruck der alles tragenden Dramatik.

Die Wiederholung des zweiten Satzes:

„Seht ihr's nicht?"

hält den Strom der Gedanken abermals an, der, dadurch gestaut, freilich nur desto stärker vorwärtsdrängt. Hier ist schon der Zweifel allein ausgesprochen; er erscheint darum vorwaltend. Zugleich unterstützt die Verkürzung der Frage gegenüber der ersten diese inhaltliche Steigerung noch von der Seite der Form her.

Auch der dritte Abschnitt, doppelt so lang als jeder der beiden vorangegangenen, bleibt jener weiterweisenden Unterbrechung gedanklich und dem Satzbau nach verbunden:

„Wie das Herz ihm
Mutig schwillt,
Voll und hehr
Im Busen ihm quillt?
Wie den Lippen,
wonnig mild,
Süßer Atem
Sanft entweht: —"

Mit dem Haltepunkt an seinem Ende:

„Freunde, seht!
Fühlt und seht ihr's nicht?"

gelangen wir an die für unsere Betrachtung wohl aufschlußreichste Stelle.

Einmal erreicht hier der erste Hauptteil, der die besprochenen drei Abschnitte umfaßt, sein Ende. Ueberblicken wir ihn nun als eine Einheit, so erinnert uns die Aufeinanderfolge zweier gleichgroßer Glieder und eines dritten doppelt so langen,

denen sämtlich ein inhaltlich ähnlicher, dramatisch bewegter Abschluß eignet, in auffallender Weise an die Barform. Die Wirksamkeit dieser Dichtungsart, die in den „Meistersingern von Nürnberg" eine so entscheidende Rolle spielt, und die nach neueren Forschungen für die Erklärung des „Geheimnisses der Form" bei Wagner überhaupt von maßgebender Wichtigkeit ist, scheint sich also bis in die feinsten Verzweigungen auch der „Tristan"-Dichtung, des künstlerischen Gegenpols der „Meistersinger", zu erstrecken.

Dann aber richtet sich in jener dritten dramatischen Steigerung der das ganze Werk beherrschende Urgegensatz von „Tag" und „Nacht" noch einmal als verborgen wirkende und doch eigentlich treibende Kraft zu voller Größe empor. Hier, wo Isolde zum letztenmal mit fast flehender Eindringlichkeit den vom „Tag" Geblendeten das Nachtgeschehen ihrer hehren Liebe und Verklärung zu enthüllen sucht, ist es uns, als ob sie sagen wollte: „Seht doch, seht die Herrlichkeit der Nacht! Ihr liebt den Tag? Aber über mir, der seine trügende Pracht erlischt, wachen ganze Welten auf und scheinen!"

Nehmen wir nur die so deutlich redende Form dieser Unterbrechung näher in Augenschein! Als Grenze zwischen den beiden Hauptteilen steht sie genau in der Mitte des Schlusses und ist in sich wieder zweigeteilt. Ihr erster Satz, die Aufforderung Isoldens: „Freunde, seht", die wie eine letzte bange Beschwörung der Welt des „Tages" klingt, reimt sich auf „entweht"; er zeigt also schon durch sein sprachliches Gewand die Zugehörigkeit zur ersten Hälfte an. Dagegen weist die in letztmaliger Steigerung sich anschließende, zweifelnde Frage: „Fühlt und seht ihr's nicht?" bereits auf den zweiten Teil voraus. Das Erleben als Schau ist in ihr schon zum „Erfühlen" vertieft, und eben diese kaum auffallende Erweiterung zeigt auf den sogleich mit dem Beginn des zweiten Hauptteils folgenden Wendepunkt hin: den Augenblick, in dem Isolde sich der Ichgebundenheit und Einmaligkeit ihres Erlebens bewußt wird.

Die völlige Verinnerlichung des dramatischen Vorgangs von da ab bereitet die letzte Entscheidung vor:

„Höre ich nur
Diese Weise,
Die so wunder-
Voll und leise,
Wonne klagend
Alles sagend,
Mild versöhnend
Aus ihm tönend,
In mich dringet,
Auf sich schwinget?
Hold erhallend
Um mich klinget?"

Den Eindruck der Wende verstärkt dabei noch das dem „ich" folgende „nur", das den Gegensatz zur „Umwelt" nachdrücklich unterstreicht. In dieser klaren Scheidung findet der Zwiespalt von „Tag" und „Nacht" eine letzte Berge bis zur Sprengung der Grenzen des in der Weltseele aufgehenden Ichs.

Dicht an diesen Höhepunkt heran führt der fünfte Abschnitt:

Hell erschallend
Mich umwallend,
Sind es Wellen
Sanfter Lüfte?

Sind es Wogen
Wonniger Düfte?
Wie sie schwellen,
Mich umrauschen,
Soll ich atmen,
Soll ich lauschen?
Soll ich schlürfen,
Untertauchen?
Süß in Düften
Mich verhauchen?"

Mit dem im neunten Verse hier eintretenden „soll ich", das alle folgenden bis zum letzten Fragezeichen beherrscht, leuchtet das Ich zum letztenmal vor dem Erlöschen im All auf.

In loserer Satzbindung greift dieses „soll ich" nun auch noch auf den Schlußabschnitt über, der die Erfüllung jenes erhabenen Seelengeschehens bringt:

„In dem wogenden Schwall,
In dem tönenden Schall,
In des Weltatems
Wehendem All —
Ertrinken,
Versinken —
Unbewußt —
Höchste Lust!" —

In diesem zweiten Hauptteil fehlen zum Unterschied vom ersten die leicht sichtbaren Einschnitte. Mittelbar bestätigt dieser Sachverhalt unsere Auffassung, daß die Fragen Isoldens an die Umwelt bei der dritten und letzten Steigerung den dramatischen Wendepunkt erreichen. Von diesem ab führt dann die volle Gegensätzlichkeit von Isolde in der „Nacht" zu ihrer Umgebung im „Tag" nur noch in sich, in der Beseligung Isoldens, bis zur letzten Gipfelung empor. Zur Begründung unserer oben vorweggenommenen Unterteilung sind wir daher bei dem Fehlen aller äußerlich feststellbaren Merkmale auf die Betrachtung der überaus feinen Satzgliederung allein angewiesen. Nur noch die außerhalb unserer heutigen Erörterung gelegene Betrachtung der tonlichen Gestalt vermöchte deren Aufschlüsse zu stützen.

Der vierte Abschnitt des Gesangs, mit dem im Grunde Isolde sich die dreimalige Frage selbst beantwortet, auf die ihr aus der Welt kein Widerhall entgegentönt, besteht aus gleichmäßig nebeneinandergestellten Satzteilen, die das einzig der Tonsprache restlos enthüllbare innere Geschehen in unaufhörlichen gedanklichen Wandlungen nur mehr umschreiben. Er reicht soweit, als diese auf den entscheidenden Anfang des zweiten Hauptteils: „Höre ich nur / Diese Weise . . ." bezogen sind.

Das Verlassen jenes Satzgefüges zeigt den Beginn des fünften Abschnitts an, der gedanklich die schon von seliger Erlösungsahnung durchzitterte Hingebungsbereitschaft Isoldens an das All schildert. Sprachlich besteht er in einer diesem Inhalt völlig entsprechenden Form aus lauter selbständigen Fragesätzen. Ihnen gehen kurze, auf Mittelwörtern aufgebaute Sätze in Umkehrung der allgemein gebräuchlichen Satzfolge voraus. Diese dichterische Freiheit, die häufiger noch bei der Voranstellung rückbezüglicher Sätze an anderen Stellen zu beobachten ist, stellt eine im wesentlichen der „Tristan"-Dichtung Wagners eigentümliche Ausdrucksweise dar. Ihr Auftreten hier gegen Ende des Ganzen trägt deshalb nicht unwesentlich dazu bei, die Einheit des Stiles auch in dichterischer Beziehung durchgängig zu wahren.

Das „soll ich . . .", von dem die letzten sechs Verse dieses fünften Unterteils abhängen, bleibt, wie wir sahen, inhaltlich auch noch Träger der gewaltigen Steigerung des letzten Abschnitts. Die für unsere Gliederung maßgebende Grenze beider aber liegt da, wo mit dem letzten Fragezeichen hinter „verhauchen" die strenge Satzform verlassen wird und bei gedanklich weiterbestehender Bindung an jenes „soll ich . . ." der Vorgang sprachlicher Lockerung unverkennbar einsetzt. Dies geschieht mit der dreigeteilten Verseinheit: „In dem wogenden Schwall, / In dem tönenden Schall, / In des Weltatems / Wehendem All", die der dreimaligen Wiederkehr des tonlichen Höhepunktes, des Verklärungsmotivs, in auffallender Weise dichterisch entspricht. Die bereits nahezu aller sprachlichen Bildung ledigen Wörter: „Ertrinken, Versinken" wandeln durch ihre Eigenschaftsform den Ausdruck der Tätigkeit fast schon ins Beharrende; zugleich erweckt ihr befehlender Nebensinn den Gedanken an die vollkommene Unterordnung Isoldens unter das schicksalhafte Geschehen, an den Einklang ihres Willens mit dem Weltwillen. Die Trennung beider Wörter mittels Beistrich läßt sie indessen immer noch enger zusammengehörig erscheinen gegenüber den durch Gedankenstriche davon geschiedenen, vorangegangenen und folgenden Worten, — eine unscheinbare Einzelheit, die doch von sorgsamer Kleinarbeit des Genius auch in diesem eine ganze seelische Welt umspannenden Werke kündet. Mit dem selbständigen Verse „Unbewußt" endlich kehrt die Sprache der Urform zusammenhanglosen Wortausdrucks zurück. Zwischen Gedankenstrichen stehend, hat dieses „Unbewußt" gänzlich seine Bedeutung als ein jenem „Ertrinken, Versinken" beigeordneter Satzteil verloren und wirkt als reine Zustandsbezeichnung. Die Häufung der Gedankenstriche in diesen letzten Versen deutet dabei die äußerste begriffliche Stockung und Pause an. Keinerlei Satzbindung mehr vermögen wir schließlich am Ende von Isoldens Sang zu erkennen. Das bloße Hauptwort „Lust" gibt — mit dem zu ihm gehörigen „höchste" — nur noch einen letzten gedrängten Hinweis auf das alles Begreifen überschreitende Geschehen, einen äußersten gedanklichen Halt, der fast schon in den Wogen der allein noch alles tragenden Musik versinkt.

In diesem Bilde sprachlichen Auseinanderflutens, das wie ein Gleichnis des dadurch geschilderten seelischen Verhauchens anmutet, müssen nun die bis zuletzt spürbaren zusammenfassenden Kräfte *dichterischer* Gestaltung ganz besonders auffallen. Unsere Aufmerksamkeit bleibt darum an den *Reimen* haften. Ihr Auftreten läuft der sich ständig steigernden inneren Bewegung des Schlusses durchaus gleich. Im ersten Hauptteil erscheinen sie noch unregelmäßig und mehr als schmückendes Nebengeranke. In den beiden ersten Abschnitten des zweiten Hauptteils bilden Reime bereits die Regel und werden damit zu einem nicht unwesentlichen Gestaltungsmittel. In den acht Schlußversen aber erreichen sie mit ihrer Fähigkeit und Aufgabe sprachlicher Bindung den Rang alleiniger Träger der dichterischen Form; als einziges Band noch schlingen sie sich um den verhallenden Sang Isoldens. Nicht als Zufall, sondern als Ausdruck der fortwirkenden dichterischen Kraft ist es zu werten, wenn gerade im Augenblick höchster Steigerung der dreifache Reim: „Schwall — Schall — All" den Ausdruck seelischer und sprachlicher Auflösung mit festgeschmiedeter Gestalteinheit umklammert, und wenn in den vier letzten Versen endlich dem Schwund aller Satzformung die Bindung durch Reime als einziger Halt noch gegenübertritt. So gelingt es selbst in diesem ganz ins Ueberbegriffliche mündenden und darum faßlicher Form gar abholden Schlusse dem Genius, die Gefahr eines Zerfließens ins Uferlose zu bannen. Bis hin zum letzten Wort des Werkes vermag unsere Erkenntnis zu folgen der meisterlichen Gestaltungskraft Richard Wagners, des *Dichters*.

2. Ueber das Dramatische in Kunst und Religion.

Seit Richard Wagners „Parsifal" ist die Frage der Wesensverwandtschaft von Kunst und Religion erneut in den Vordergrund weltanschaulicher Betrachtungen gerückt. Doch wird damit nur die eine Seite des Verhältnisses beider erfaßt. Nicht minder wichtig ist die Einsicht in ihre Unterschiedlichkeit. Auf diese sei daher in kurzer Betrachtung heute unser Augenmerk gerichtet, zumal sie gerade bei der höchsten aller Künste, der dramatischen, von entscheidender Wichtigkeit ist. Ja, eben diese Dramatik bringt die Grundverschiedenheit der Kunst gegenüber der Religion am deutlichsten zur Darstellung. Führt sie doch dem Menschen nicht nur, wie die Religion, die hohen Mächte des Göttlich-Erhabenen vor, sondern ebensosehr auch die niederen, irdisch-allzuirdischen der Zerstörung, des Niedergangs! Der ewige Kampf beider bietet gerade ihr den Urtrieb ihres Gestaltungswillens. Dieser Widerstreit aber bedeutet in letzter Gültigkeit den Kampf zwischen Glaube und Unglaube und ist nach einem Worte Goethes die tiefste Angelegenheit, die die Menschenseele bewegt.

Als Beispiel eines solchen Kampfes sei an erster Stelle Richard Wagners „Der Ring des Nibelungen" genannt, jenes Weltgedicht, das sich durch seinen Leitgedanken des Urzwiespaltes von Minne und Macht zum Weltgericht erhebt. Auch „Tannhäuser" z. B. mit den Gestalten der Venus und der Elisabeth, „Tristan und Isolde" mit dem Gegensatz von „Tag" und „Nacht" gehören hierher.

Besonders klar tritt der Kampfcharakter aller echten, starken Kunst, in dem sie vermöge der Gesetze des Dramas ihre hohe Religiosität zuhöchst bewähren kann, im zweiten Aufzuge des „Parsifal" hervor. Gerade dieses Werk muß sooft in ungerechtfertigter Einseitigkeit den Kronzeugen für die vermeintliche Friedlichkeit der religiösen Kunst abgeben. Dabei wird doch erst nach furchtbarem Ringen der finsteren und der lichten Gewalten um den endgültigen Besitz der noch schwankenden Seele Parsifals der Sieg des Göttlichen mit des Helden Hellsicht nach Kundrys Kuß entschieden. Die Erinnerung an das Leiden des Amfortas, die Niederringung der Verführungsmächte im Bewußtwerden seiner Heilsaufgabe — „nur eine Stunde Vergessens meiner Sendung!" —, dies ist die dramatische Entscheidung. In diesem Augenblick des Sieges macht das Mitleid den reinen Toren wissend. Aus Stürmen der Dramatik also schwingt sich zum erstenmal die erlösende, so lang ersehnte Botschaft empor, deren Sinnbild die Friedenstaube am Schlusse darstellt.

Ein ähnlich eindrucksvoller, wenn auch weniger beachteter Beleg für den religiös-kämpferischen Geist der hohen Kunst bietet sich uns aber bereits in derjenigen Schöpfung Wagners dar, die hinsichtlich ihres Ursprungs aus der Sage dem „Parsifal" am nächsten steht: im „Lohengrin". Den Leitgedanken dieses Werkes könnte man geradezu erschöpfend mit der Formel „Kampf zwischen Glaube und Unglaube" bezeichnen. Am eindrucksvollsten kam uns dabei immer der so anschaulich-dramatische Schluß des zweiten Aufzugs vor, wo die Bühnenanweisung des Meisters selbst jenen erschütternden Kampf bezeichnet: „Elsas Blick fällt von der Höhe auf Ortrud herab, welche die Hand drohend zu ihr emporstreckt; entsetzt wendet sich Elsa ab und schmiegt sich ängstlich an Lohengrin", — ein ergreifendes Bild dessen, wie auch der sicherste Glaube im Bunde mit der höchsten Liebe noch mit des Zweifels dunklem Locken spielt. Die Worte des Meisters, in ihrer vollen Sinnbildlichkeit erfaßt, lassen uns in dieser Stelle den Angelpunkt des dramatischen Geschehens erkennen; der religiöse Kampfcharakter der hohen Kunst wird gerade da in sinnfälliger Weise offenbar.

Der Ausgang des Kampfes freilich ist hier ins Tragische gewendet. Erst in den späteren Werken kam die Darstellung des Sieges als höchste Errungenschaft der allgemeinen Kunst hinzu. Einem jeden eigen aber ist der aus dem Wesen des Dramas entspringende Kampfcharakter, in dem allein die religiösen Gedanken vollkommenen künstlerischen Ausdruck finden. So ist die Kunst zwar ein Lebensheiland, wie Richard Wagner sie nennt, aber ein Heiland, auf den das Wort des Menschensohns, des göttlichen Friedebringers, gleichfalls übertragen werden muß: „Ich bin nicht gekommen, Frieden zu bringen, sondern das Schwert!" Auch die Kunst, Religion geworden und der Religion dienend, bringt Frieden durchs Schwert, Erlösung durchs Drama!

3. Die Prügelszene in den „Meistersingern von Nürnberg".

Eine Würdigung des Dramatikers Richard Wagner.

Für den Gegenstand unserer heutigen Betrachtung ist die Erkenntnis nicht unwesentlich, daß unsere in den vorangegangenen Darlegungen genannten Beispiele dramatischer Mittel- und Wendepunkte in „Lohengrin" und „Parsifal" gerade die zweiten Aufzüge dieser Dichtungen betreffen. Bezüglich zweier anderer Werke wird die gleiche Feststellung sogar durch des Meisters eignes Zeugnis bestätigt: für den „Fliegenden Holländer" hat er darauf hingewiesen, daß die auch tonlich zuerst ausgeführte Ballade der Senta die Wurzel des ganzen Werkes sei; und für den „Ring" hat er die große Erzählung Wotans im zweiten Aufzuge der „Walküre" die „wichtigste Szene für den Gang des ganzen, großen vierteiligen Dramas" genannt. Auch auf „Tannhäuser" mit seinem Preis der Venus während des Sängerkrieges und auf „Rheingold", wo mit Loges Erzählung vom Raube des Goldes das Verhängnis in Wotans Brust zu spielen beginnt, trifft diese Beobachtung zu. Für „Tristan und Isolde" endlich weist gerade der von uns in seinem dichterischen Aufbau betrachtete Schluß des Werkes auf den zweiten Aufzug zurück, da er lediglich die Erfüllung des dort schon entschiedenen Geschehens, die Erlösung von „des Tages täuschendem Schein" in die zuvor geschaute „Nacht" bringt.

Besonders aufschlußreich für unsere Frage sind aber „Die Meistersinger von Nürnberg". Hier hat man Sachsens Schusterlied als solche dramatische Wende im zweiten Aufzug erkennen wollen. Gewiß weist dieses Lied, das tongedanklich als die Wurzel des Vorspiels zum dritten Aufzuge gelten darf, gleichzeitig auf den schon vorher feststehenden Entschluß Sachsens zurück: „Ueble Dinge, die ich da merk': / Eine Entführung gar im Werk? / Aufgepaßt! Das darf nicht sein!" Zugleich stört es die augenblicklichen Absichten Beckmessers. In der Tat stellt es also einen Mittelpunkt dar, der die Geschehnisse in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft gleichmäßig beherrscht. Seine dichterische Feinheit wird noch dadurch erhöht, daß es nach der ausdrücklichen Bühnenanweisung wie aus einem „plötzlichen Einfall" Sachsens geschaffen scheint, während es mit dem wundervollen, aus dem Namen der Geliebten entsprungenen Gedanken: „Eva im Paradies" die gemeinsame Wurzel von Sachsens und Walters Liedern ist, in seiner Bedeutung somit bis kurz vor dem Schluß des Werkes, bis hin zu Walters Preislied weist.

Indessen stellt das Schusterlied nur die eine, mehr gedankliche Hälfte der entscheidenden Wende dar. Von ihm angefacht, erhebt sich der lärmende Spuk der „Prügelszene". Sie nimmt bezüglich der dramatischen Einheitlichkeit des ganzen Werkes eine nicht minder bestimmende Stellung ein. Diese zu erkennen sei das Ziel der folgenden Betrachtung.

Ein aufmerksamer Blick auf die handelnden Personen erhellt sogleich die inneren Verbindungslinien, die von der Prügelszene als dem Schlusse des zweiten Aufzuges rückwärts zum Schlusse des ersten wie vorwärts zum Schlusse des dritten laufen:

Die Meister, die sich, vom „Wahn" der Johannisnacht erfaßt, an der tollen Prügelei beteiligen, sind die aus dem ersten Aufzug bekannten Gestalten: Kothner und Zorn auf der einen Seite, Vogelsang und Nachtigall auf der andern. (Moser, Eißlinger und Ortel treten im ersten Aufzuge nicht hervor.) Ihre Gegenüberstellung hier entspricht nun genau der Haltung der feindlichen Parteien in der Freiung und Zunftberatung. Von Kothner, Vogelsang und Nachtigall wissen wir aus ihren eigenen Aeußerungen um ihre Meinung. Zorn, der als vierter hier sich zu ihnen gesellt, ist bisher freilich nur seinem Namen nach bekannt. Dieser aber wirkt sinnbildlich, wie die Namen „Vogelsang" und „Nachtigall" auf ihre Weise, und legt damit die Vermutung nahe, daß sein Träger der Beckmesser-Kothner-, nicht der Sachs-Nachtigall-Vogelsang-„Partei" zugehört. Edler „Zorn" und Eifer für Walter ist bei ihm so unwahrscheinlich, daß er auch bei den Bühnenaufführungen stäts auf der Walter mißgünstigen „Beckmesser"-Seite der versammelten Meister zu sitzen pflegt. Wir finden also in der Prügelszene eine gesteigerte und ins Derb-Heitere gewandelte Wiederholung der „Zunftberatung". Sie ist gleichsam eine erste Ablösung der dort verhaltenen Spannung durch eine „Beratung" der Fäuste unter den Gestalten zweiter Ordnung. Sie deutet aber zugleich schon auf die höchste Steigerung, die Festwiesenszene des 3. Aufzugs voraus, wo dieselbe Spannung den geistigen Kampf der feindlichen Führer mit dem endlichen Sieg Sachsens und Walters über Beckmesser herbeiführt.

Diese meisterliche Art dichterischer Kennzeichnung legt den Gedanken an ein Hauptwerk unserer klassischen Wortdichtung nahe, an Schillers „Wallenstein". Wie in „Wallensteins Lager" die Vorführung der einzelnen Truppengattungen der Schilderung ihrer erst im Mittelstück, den „Piccolomini" auftretenden Führer dient, so wirft hier der Preiskampf der Hauptgestalten das ergötzliche Schattenspiel der nächtlichen Prügelei voraus, der die Festwiesenszene buchstäblich und bildlich wie der Tag der Nacht folgt. „Der Flieder war's :— Johannisnacht! / Nun aber kam Johannistag!"

Ja, diese Gliederung in einer so kunstvollen und doch so natürlich erscheinenden Steigerung wird noch durch die damit gleichlaufenden Schlüsse der drei Aufzüge verstärkt: im ersten Mißerfolg Walters gegenüber der sich behauptenden Zopfigkeit der Zunft; im zweiten weder Sieg noch Niederlage einer „Partei", unentschiedene Prügelei, durch des Nachtwächters Horn zum raunenden Frieden der Johannisnacht beschwichtigt, den der Vollmond, hinter leichtem Gewölk hervorlugend, nicht ohne Schalkhaftigkeit segnet; im dritten Triumph Walters mit Hülfe Sachsens, zugleich Aussöhnung mit der Zunft.

Dem entspricht die innere Haltung und Wandlung Hans Sachsens: im ersten Aufzug ist er der wohlwollende Beschützer des jungen, aufstrebenden Walter; im zweiten als der Urheber des nächtlichen Streiches, der noch mit sich Ringende, der diesen Streich gleichermaßen Beckmesser wie auch Walter als möglichem Nebenbuhler spielt; im dritten endlich der weise Sieger über sich selbst, der die Welt und ihr Wähnen unter sich sieht und eben dadurch erst fähig wird, „den Wahn fein zu lenken".

So läßt uns gerade die Prügelszene die durchgehende gedankliche Einheit des ganzen Werkes erkennen. Auch die geringsten Einzelheiten ordnen sich in ihm dem Hauptgedanken zu einem Meisterstück dramatischer Gestaltungskunst

unter, wo, um mit Goethes Faust zu reden, „ein Schlag tausend Verbindungen schlägt".

Schließlich weist gerade dieser Auftritt noch über Wagners Schaffen hinaus auf verwandte Stellen zweier bedeutender Dichtungen. Das Spukhafte seiner Begebenheiten läßt uns an den buntkrausen Traum Wilhelm Meisters im 1. Kapitel des 7. Buches von Goethes gleichnamigem Roman denken, wo in ähnlicher Weise alle für den Gang der Erzählung wichtigen Gestalten noch einmal miteinander auftreten und die Verwirrung durch die die Wirklichkeit verdrängenden Wünsche Wilhelms entsteht. Seine dramatische Stellung aber ruft den Gedanken an die verwandte und eine merkwürdig ähnliche Bedeutung für den Verlauf des Ganzen besitzende Szene aus Cervantes' „Don Quichote" wach: die große Prügelei aller Personen, die sich im Laufe der spannenden Ereignisse schließlich in der Schenke am Wege versammelten. Hier zeigt sich der Erzähler Cervantes als ausgezeichneter dramatischer Gestalter, und eben dies erinnert uns an den Dichter der „Meistersinger von Nürnberg."

„Von keinem Weib kam mir der Reif."

Der Frager: Wie kann Siegfried bei der großen Anklage des 2. Aktes „Götterdämmerung" dies behaupten? Hat er doch vor wenigen Stunden Brünnhilden den Ring entrissen. Und Siegfried lügt doch nicht.

Der Kenner: Nein, Siegfried lügt nicht. Das steht fest. — Was denkst du selbst darüber?

Der Frager: Weiß eben nicht — darum frag' ich. — Oder liegt vielleicht nur ein Uebersehen des Meisters vor, obwohl ihm das nicht ähnlich sieht? Doch beim Zusammenpassen des älteren „Siegfrieds Tod" mit den späteren Teilen des „Ringes" — —

Der Kenner: Das stimmt nicht. Mit den späteren Teilen hat die Frage nichts zu tun. Schon in „Siegfrieds Tod" raubt er ihr den Ring im 1. Akt und leugnet es im zweiten.

Der Frager: Mir fällt etwas ein: durch den Zaubertrank hat Siegfried Brünnhilde vergessen, er weiß also auch nichts von ihrem Ringe.

Der Kenner: Nicht, daß es Brünnhildens Ring ist. Aber daß er einer fremden Frau im wilden Ringkampf das Beutestück entrissen, das müßte er doch wissen. Er erzählt ja das ganze Abenteuer am selben Morgen Gutrune.

Der Frager: Er erzählt es, wohl, aber merkwürdig: vom Ringe sagt er nichts.

Der Kenner: Siehst du, darauf wollte ich eben kommen. Das ist der springende Punkt. Der Ring der fremden Frau ist ihm ganz gleichgültig, nicht der Rede wert; sie droht ihm damit, er greift zu und hat ihn, was weiter?! Er denkt gar nicht mehr daran, er hat ihn gar nicht einmal angesehen. Erst als er von allen Seiten heftige Worte von einem Ringe zu hören bekommt, da — zum ersten Mal — blickt er auf seinen Finger, erblickt den Ring — einen Ring, der ihn in tiefstes Staunen versinken läßt — den er kennt!

„Genau erkenn' ich des Kampfes Lohn,
den vor Neidhöhl' einst ich bestand."

Und er vergißt alles um ihn her, ganz „entrückt in fernes Sinnen", in die Erinnerung an jenen einen, seinen ersten Kampf. Er sieht sich wieder im wilden Wald um Fafner's Nest, er erschlägt wieder den Riesenwurm, er hört das Vöglein und holt die goldene Beute aus der Höhle, er steckt sich wieder den Ring an den Finger — ja, das ist dieser Ring, kein and'rer, und — „von keinem Weib kam mir der Ring". Das weiß er ganz gewiß. Er lügt nicht.

Der Frager: Keine Frage mehr! Der Ring, den er jetzt an seinem Finger sieht, ist nicht Brünnhildens Ring — es ist der Ring des Nibelungen.

Der Kenner: Damit könnten wir die Diskussion beschließen. Aber noch Eins! Als Siegfried den Rheintöchtern den Ring geben soll, da ist auch er ihm schon wieder gleichgültig geworden. Mit Scherzen ist er bereit ihn zu verschenken. Erst als sie ihm, wie einst Brünnhilde, damit drohen, verweigert er ihn. Was gilt ihm das Gold — ihm ist's um die Freiheit. Er läßt sich nicht bedrohen. Er fürchtet sich nicht.

Der Frager: Er lügt nicht — er fürchtet sich nicht. Ein wahrer Held!

Der Kenner: Und doch dient dieser Held unbewußt der Macht der Goldschmiede Alberichs.

Der Frager: Was willst du damit sagen?

Der Kenner: Von keinem Weib — aus Nibelheim kam ihm der Ring! —

Hans von Wolzogen.

Gedanken zum Nachdenken.

Von **Richard von Schaukal.**

Zweite Reihe.

5. Hoheit und Macht.

In einem alten Buche [1]) lese ich folgende Sätze, die in der schlichten Sicherheit ihrer Ueberzeugung eine der tiefsten Wahrheiten menschlicher Weisheit ausdrücken:

„Die Hoheit des Herrschers (La Souveraineté) ist eine jener sittlichen Wirklichkeiten (un de ces êtres moraux), die wie die Gerechtigkeit, die Tugend, die Wahrheit aller Zeit, allen Menschen vorangehen: unveränderlich wie der Ewige selbst waren sie dazu bestimmt, die Grundsteine des Gebäudes der Gesellschaft zu bilden. Die Herrschaft" — man könnte souveraineté geradezu durch „die Idee der Herrschaft" übersetzen, da es sich hier, philosophisch gesprochen, um die höchsten oder letzten Ideen oder Prinzipien handelt, die, nach der Lehre aller echten Weltweisen, „Mittler" gleichsam zwischen dem Schöpfer der Dinge und diesen selbst, den Erscheinungen der Wirklichkeit, als dauerndes Sein das vergängliche Werden zugleich halten wie deuten — „die Herrschaft hat den Herrscher gezeitigt, wie die Gerechtigkeit den Gerechten, die Tugend den Tugendhaften, die Wahrheit die Wahrheiten. Die Familien, die die Erde bedeckten, sind erst zu Völkern geworden, als sie sich ein Haupt und eine Leitung (gouvernement = Regierung) gegeben hatten:

[1]) Marie Antoinette, Archiduchesse d'Autriche, Reine de France; ou Causes et Tableau de la Révolution par M. le Chev. de M*** 1794 (ohne nähere Angabe; die Schrift scheint in Wien von einem Emigranten verfaßt).

die Völker sind nicht vor den Königen, die einen wie die anderen sind ihr wechselseitiges Ergebnis (furent créés l'un par l'autre); nur in vereinter Wirksamkeit beider haben die Nationen" (nations = Völkerschaften, die sich ihrer Zusammenfassung und Einheitlichkeit als Sonderwesen bewußt geworden sind) „ihre Laufbahn angetreten . . .

Die Wahl, die die Völker machten, beweist nicht, daß sie die Herrscherhoheit etwa nicht hätten geben, sie nicht hätten übertragen" (déléguer = durch Verleihung übertragen) „können. Sie gaben (im Grunde) „nichts: sie folgten einer höheren Gewalt, jener sittlichen Macht, die in das menschliche Gemüt die ersten Bedürfnisse, die ersten Grundlagen der Gesellschaft gelegt hat . . . Das Volk kann aus eigener Macht nicht seine Leitung ändern: es schuldet seinem Herrscher eben so viel, wie er ihm schuldet . . ."

Auf eine vielleicht der strengen begrifflichen Klarheit ermangelnde, aber durch die innere Wahrhaftigkeit des Gedankenganges an sich überzeugende Weise ist hier die Irrlehre einer sogenannten „Volkssouveränität" in ihrer Bodenlosigkeit und Unsichhaltigkeit dargetan. Nicht von sich aus hat das Volk eine Macht, die es verleiht, sondern die Macht der Herrschaft besteht in der Idee der Herrschaft selbst, in der sittlichen Forderung der der Natur gebietenden Uebernatur, daß Macht sei, daß jeweils einer als ihr Inhaber sie ausübe über andere, die sich ihm als dem Mächtigen unterordnen. So will es die Ordnung, der sich als „Kosmos" der Bestand des im Wechsel Bestehenden dankt. Es ist ein dem Verstande nicht unmittelbar faßliches Ineinandergreifen des Sichselbstgemäßen, die nicht zu erklärende, aber umso gewissere Einheit des Gegensätzlichen.

Es gibt im Wirklichen deshalb keine Anfänge, weil das, was Anfang und Ende hat, im Anfang- und Endlosen, dem Sein oder der höheren Wirklichkeit als in seinem eigenen Seinsgrund ruht. Gott erhält die Welt, indem er sie hält und enthält. Alle menschliche Vernunft — so haltlos ihr Denken sich kraft der Freiheit, die sie ausmacht, über alle Grenzen des Wirklichen sich erstreckt — stößt an die Schranken eines inneren Zusammenhanges, dem nichts entrinnt, aus dem nichts ins Unwirkliche fallen kann.

Es ist die Sünde der Vernunft, die Vernünftigkeit gegenüber dem Unerfaßlichen, daß sie regeln will, was sie selbst bedingt: die Ideen oder die Grundwahrheiten der Wirklichkeit. Die Natur ist nichts als der vergängliche Ausdruck der sich selbst nicht anders als andeutungsweise aussprechenden Uebernatur: Gott gibt sich nicht zu erkennen, aber er ist die Voraussetzung aller Erkenntnis.

Nichts törichter als die „Umwertung der Werte". Denn was Wert ist, besteht vor aller Wertung.

Eine Rechtslehre, die dem Volk — also einem in Raum und Geist zu sich selbst reifenden und in sich selbst wirkenden Wuchs, einer natürlichen Bildung — ein „angeborenes" Recht zuspricht, spottet ihrer selbst. „Positives" Recht entsteht nur, weil es die Idee Recht gibt, die vor aller Rechtslehre als Prinzip errichtet ist. Niemand hat Recht, weil Recht jeden hat. Recht aber „will Ordnung", Rechtsordnung.

Recht ist vor Rechten, also vor Macht, das ist Rechtsergreifung. Nicht das „Volk", die Masse der verantwortungslosen Einzelnen, der blinde Körper, kann Recht ergreifen. Volk nimmt Recht vom Rechtssetzer, dem Gesetzgeber. Dessen Befugnis zur Rechtssetzung aber stammt von Gott als dem Inbegriff der Gerechtigkeit. Macht ist Gottesgnade zu Recht, Rechtszuständigkeit. Aber Macht ist „böse", weil nach unerforschlichem Ratschluß der „Fürst der Welt", der Böse daran teil hat. Macht reinigt sich denn durch die zu Gott aufstrebende Flamme des

Rechtes von Ruß und Rauch des Uebermenschlichen, das das Untermenschliche ist: das Bereich des Bösen.

6. Die drei Grundunwahrheiten.

Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit sind Schlagworte, die, von der Wirklichkeit absehend, ja das Wesen dem Wahn opfernd, sich der Klügelei der sogenannten Aufklärung danken und auf die Verhältnisse der Menschen, die Gesellschaft und den Staat, durch Begriffsverwirrung, nur schädliche Wirkung geübt haben. Freiheit, richtig, das heißt dem Sinn der Ordnung gemäß verstanden, ist die freiwillige Bindung des sittlich hochstehenden und seine Vernunft am Rechtsgefühl, das ist dem Gewissen prüfenden Menschen. Sie ist der Ausdruck der inneren Mündigkeit, des verantwortlichen Selbstbewußtseins, der „Person". Die Masse der Menschen ist unfrei, den Trieben und Leidenschaften hörig, von den Vorurteilen begrifflicher Regel verblendet. Aber eben diese Sklaverei verwechselt der Unbesonnene mit Freiheit. Gleichheit widerspricht dem Gesetz der Natur, die an Gattung und Art Verschiedenes hervorbringt; sie widerspricht dem Gesetz des Geistes, der sich, gradweise aufsteigend, in übereinander gelagerten Ordnungen schaffend betätigt; sie widerspricht dem Gesetz der Gemeinschaft, die sich in Stufen und Schichten, der Ueber- und Unterordnung, als gegliedertes Gebilde erweist.

Brüderlichkeit ist eine dem lebendigen Aufbau der in Blut und Erbe gegebenen Abfolge — Familie, Sippe, Namen, Volk — widersprechende, auf Vermischung und Verwischung des deutlich als Gestalt Gesonderten abzielende Forderung derer, die in der Auflösung der zur tragenden Festigkeit gediehenen, weil gediegenen Voraussetzungen der Ordnung das sichere Mittel erblicken zur Herabwürdigung des Edeln und Hervorragenden, zur Herrschaft des Massenhaften und Gemeinen.

7. Freude, nicht Vergnügen.

Unsere Zeit kennzeichnet der erbärmliche Kreislauf von Geschäft und Vergnügen. Geschäft, das ist nicht die dem gesunden Menschen unumgängliche Arbeit, die schaffensfrohe Betätigung des Tauglichen am Werk, das ihm als seine Berufung Beruf geworden ist, ihm als gediegene und ergiebige Leistung seine Tüchtigkeit bestätigt und ihn mit Genugtuung erfüllt, sondern ein ausschließlich auf Gewinn, womöglich raschen und müheloſen, gerichtetes, mehr oder minder zufälliges und meist überflüssiges, ja wohl gar schädliches Unternehmen, das Kniffigkeit, Aufdringlichkeit und Unverfrorenheit weit eher voraussetzt als Fähigkeit, Fleiß und Ausdauer, Unaufrichtigkeit eher als Ehrlichkeit, Schamlosigkeit eher als Selbstachtung. Die Befriedigung am Erfolg wertvoller Arbeit gewährt Sicherheit und Ansehen, der Arbeit eignet Würde und Schönheit; selbst die sogenannte knechtische muß den Menschen durchaus nicht erniedrigen. Geschäft aber als Aufgabe wendet sich an den gemeinsten aller Triebe, den Eigennutz, der vor der Uebervorteilung anderer nicht zurück scheut. Vor allem ist der Arbeit die Freude nicht fremd, nicht etwa ihr Gegensatz, sondern quillt geradezu aus ihr und weiht die wohlverdiente Muße, die nicht Flucht bedeutet aus lästiger, verhaßter Mühsal in die Trägheit, sondern erfrischendes Atemholen, erquickende Rast.

Freude ist heilig. Sie kommt vom Herzen und geht zu Herzen. Freude ist rein und stark und voll. Vergnügen aber ist leer und hinfällig. Nur armselige Menschen gehen auf Vergnügen aus, das sie lockt und enttäuscht, schwächt und nur zu oft besudelt. Freude sammelt, Vergnügen zerstreut.

Besprechungen.

Objektivität?

Von Dr. Hermann Seeliger.

Das bekannte Wort Lessings vom Kritiker: „einen schlechten Dichter kritisiert man gar nicht, mit einem mittelmäßigen verfährt man gelinde, gegen einen großen ist man unerbittlich" gilt jedem Schaffenden gegenüber, er sei Dichter, Künstler oder Gelehrter.

Nach diesem Grundsatz wollen wir uns im Folgenden mit einem Ausschnitt aus Adalbert Wahl, „Deutsche Geschichte 1871—1914" beschäftigen. Vorausgeschickt sei in aller Kürze, daß dies Werk, das ein deutschbewußter und — Gott sei Dank — auch in jedem Falle deutsch, ja recht deutlich „deutsch" schreibender Mann verfaßt hat, die beste Geschichte dieses Zeitraumes ist, die wir haben, vielleicht auch haben werden. Um so lebhafter bedauere ich, hier offenen Widerspruch erheben zu müssen gegen den Abschnitt über Richard Wagner am Schluß des ersten Bandes. Wahl hat dem Meister auf 8 Seiten große Aufmerksamkeit gewidmet und möchte ihm unverkennbar von seinem Standpunkt aus gerecht werden. Das ist ihm nicht gelungen, im Gegenteil geht es nach meinem Empfinden weit mehr auf Kosten Wagners als zu seinen Gunsten. Nun, der Leser mag selbst urteilen, wie es damit bestellt ist.

Daß Wahl gleich am Anfang und im Gegensatz zu dem „Klassiker Brahms, den spätere Geschlechter nicht weit hinter Beethoven stellen werden" von Wagner sagt, „er begann als tollkühner Revolutionär", ist wegen des fraglichen Beigeschmacks, den der Begriff tollkühn hat, nicht gerade empfehlend, außerdem ist es falsch, und Wahl widerspricht sich später selbst mit der Feststellung, daß der „Rienzi" noch eine Oper alten Stils gewesen sei. Er will dem Menschen und dem Künstler gerecht werden, wie er aber diesem Bestreben Ausdruck gibt, ist keineswegs glücklich: „Richard Wagner ist eine schwer zu fassende Erscheinung, der Größe abzusprechen heute auf alle Fälle verblendet wäre. Freilich, daß das so vielfach geschehen ist — wer dürfte sich darüber entrüsten?" Das klingt doch recht gehalten gegenüber seinem durchaus zu unterschreibenden Urteil über Bruckner im zweiten Bande: „Man kann ihn nicht hoch genug stellen". Er will die Mißdeutigkeiten, denen Wagner ausgesetzt war aus einseitiger Beurteilung des Künstlers oder des Menschen, als ungerecht erklären, bemerkt aber dabei: „Wer ihn nur als Musiker sah, mußte der nicht feststellen, daß er zahlreiche Elemente des Verfalls in sich barg?" Was ist das nun? Stellt sich Wahl hiermit auf die Gegenseite — das persönliche Recht dazu wird ihm niemand bestreiten wollen — oder haben wir hier ein Beispiel jener echt deutschen Objektivität,[1]) die mit ihren subtilen Argumenten es schließlich fertig kriegt, entgegen ihrer eigentlichen Absicht, den Verteidigten ins Unrecht und den Gegner ins Recht zu setzen?

In diesem Falle hätte Wahl doch vorsichtiger Weise sich einmal die, denen Wagner als musikalischer Verfallzeitler gilt, auf ihre musikalische Urteilsfähigkeit etwas genauer ansehen sollen — auch ein Beethoven erschien, wenn es das Wort auch damals noch nicht gab, den „alten Reichskomponisten" als ein solcher, ja selbst

[1]) Der Vorwurf einer zu weitgehenden Gerechtigkeitsliebe auf unsere Kosten ist ihm übrigens bei seiner Behandlung unserer Außenpolitik im 3. Bande gemacht worden in einer Besprechung in der „Deutschen Zeitung" oder den „Alldeutschen Blättern" — genau weiß ich es nicht mehr.

der gute Papa Haydn warnte seine Schüler vor ihm als einem Verderber der Jugend: „Laßt euch mit dem nicht ein. Der ist ein Atheiste!" Aber Wahl ist doch wohl der gleichen Meinung, da er sagt: „Der zweite" —, d. h. der der in Wagners Musik den Verfall erblickt — „sieht nur einen Teil dieses Werkes" — mit anderen Worten: Wahl gibt Verfallserscheinungen als vorhanden zu.

Nun schön, auch das mag seine persönliche Ansicht sein; ebenso ist es durchaus undiskutierbare persönliche Angelegenheit, ob ihm der Mensch Wagner sympathisch ist oder nicht. Aber peinlich berührt die Art, *wie* er sich mit dem Menschen als einer unausgeglichenen, leicht und wechselnd zu beeinflussenden Persönlichkeit und ihren Schwächen auseinandersetzt. Warum unterstreicht er diese so dick, wenn er sie entschuldigen oder wenigstens erklären will? Er hebt Wagners Herzensgüte hervor und nennt ihn „kindisch eitel — bis zum Närrischen" mit Bezug auf seine Vorliebe für phantastische Kleidung aus Sammt und Seide: aber Herzensgüte und Eitelkeit sind doch keine gegensätzlichen Eigenschaften; er nennt ihn „in Geldsachen naiv fast bis zur Schamlosigkeit", er beleuchtet seine grenzenlose Weitherzigkeit in der Annahme von Gastfreundschaft und — teuerster Havannazigarren, wobei der zweimalige Zusatz „auf anderer Kosten" auch nicht charakterverschönernd wirkt, und fährt dann fort: „So hat er es gewiß der Mitwelt schwer gemacht, an ihn zu glauben. Aber die Nachwelt weiß auch, woher das stammte: in Wahrheit aus der Verachtung der Dinge dieser Welt durch einen reinen Willen zur Kunst bei einem Mann, der davon durchdrungen war, daß diese äußeren Gaben, die er freilich nicht entbehren mochte, dem Künstler einfach geschuldet würden, als kleine Gegenleistung dafür, daß er im Begriff sei, die Menschheit zu beglücken, emporzuheben und zu veredeln." Der davon durchdrungen war — d. h. also, Wahl — stellt das dar als die *subjektive Meinung Wagners*, nicht aber als allgemein giltige Forderung. Und warum „Nachwelt" und nicht „Uns"? Unwillkürlich fragt man sich, welchen Quellen er hier gefolgt, denn offen gestanden es fällt mir schwer zu glauben, daß es Wagners Gewohnheit war, sich die Taschen mit den teuersten Havannazigarren voll zu stecken, zumal wohl keinem Menschen jemals soviel Uebles nachgeredet worden ist als Wagner. Jedenfalls lassen sich solche „Unnaturen" auch in der Art deuten, wie Schopenhauer das Verhältnis des in einer *andern Welt* lebenden Künstlers zur Alltagswelt und ihren Forderungen und Formen, wenn auch nur flüchtig, berührt. Beiläufig bemerkt bin ich durchaus für „Speisung im Prytaneion" wenn es sich um einen großen Künstler handelt: d. h. der Staat schaffe ihm alles für sein Schaffen nötiges materielles Behagen — Schubert und Lortzing wären dann jedenfalls nicht am Hungertyphus gestorben.

Doch weiter in unserem Text: auffallen muß, daß Wahl der doch sonst gegenüber jüdischer Art sich keinerlei Zurückhaltung auferlegt — man sehe dazu die Abschnitte über Marx, Lassalle, den Antisemitismus — kein Wort von dem jüdischen Krieg gegen Richard Wagner sagt, wenn er auch bei Erwähnung der ersten Festspiele in Bayreuth von dem feindseligen und niedrigen Gebahren eines Teils der Presse spricht, das sich auch aus der Judenfeindschaft Wagners erkläre. Dagegen bezeichnet er Wagners „ernste, liebevolle und tapfere Schrift" — dies Wort stammt von Hans Pfitzner, — „das Judentum in der Musik" als eine „bitterböse" und zwar in bedenklichem Zusammenhang: „Nachdem er sich anfangs stark an Meyerbeer angelehnt hatte, schrieb er u.s.w." Seltsam erscheint auch sein Urteil über die Gesamtidee des Kunstwerks der Zukunft, das seiner Meinung nach bedenklich an die moderne Verirrung, die alle Grenzen verwischen will, erinnere. Hat er wohl jemals — selbst bei einer Wagneraufführung — und darauf kommts doch an —, den Eindruck einer Grenzverwischung zwischen darstellender und bildender Kunst er-

lebt? Dann stellt er fest, daß auch „sonst noch mancherlei gegen seine Kunst eingewandt werden kann und muß", obzwar er es als ungerecht bezeichnet, die „Texte" — vorher hatte er sie „Libretti" genannt, — losgelöst von der Musik und Bühne „als Lesedramen einer Kritik zu unterziehen". Gegenüber diesem reichlich antiquierten Standpunkt sei auf die Würdigung dieser „Texte" als hochwertige Dichtungen von Seiten bedeutender Germanisten wie Max Koch und Wolfgang Golther [2]) hingewiesen, wie auch auf die Tatsache, daß „Meistersinger" und „Ring" seit Jahrzehnten zu dem eisernen Bestandteil des Lesestoffs der höheren Schulen gehören, für den bekanntlich als oberster pädagogischer Grundsatz gilt: „Für die Jugend ist das Beste gerade gut genug".[3])

Mit Wahls Bewunderung des genialen Instinkts Wagners für Bühnenwirkung nähern wir uns unverkennbar dem Thema von der Effektoper. Wir lesen da, in Sperrdruck: „Am größten ist er zweifellos als Beherrscher des Theaters und des Theatralischen. Größer gewiß denn auch als Musiker in engerem Sinne." Zeigt dieses Werturteil eine fatale Aehnlichkeit mit einem solchen des musikalisch borniert reaktionären Heinrich Riehl: Wagner sei groß als Musiker, größer als Textdichter, am größten aber als Regisseur, so folgt dann weiter ein Passus, der nun allerdings an Wahls musikalischem Verständnis überhaupt und seiner Qualifikation über Musik zu reden zweifeln macht. Man höre: „Wo er Melodien bringt (im Gegensatz zu seinen gewaltigen Leitmotiven), da sind sie von „Treulich geführt" im Lohengrin bis zu dem süßlichen Preislied in den sonst so herrlichen Meistersingern häufig nicht frei von Trivialität; er steht da tief unter einem Mozart, Beethoven oder Weber nicht nur sondern unter manchem minder genialen Komponisten" — vielleicht Victor E. Neßler? . . . Im Einzelnen ist dazu noch Folgendes zu bemerken:

Erstens sind die Leitmotive keineswegs immer „gewaltig" sondern meist von größter Einfachheit und darum so plastisch — Beispiele brauche ich an dieser Stelle wohl nicht zu bringen. Außerdem sind sie gewöhnlich selbst schon „Melodie". Wahl verbindet mit diesem Begriff offenbar nur die Vorstellung des Linienhaften, des Liederartigen: aber auch dafür bieten die Leitmotive Beispiele genug.[4])

Zweitens scheint er Trivialität mit Einfachheit zu verwechseln, denn der „Jungfernkranz" in Webers Freischütz z. B. wäre mindestens ebenso trivial wie der Chor im Lohengrin.

Drittens was das „süßliche Preislied" anlangt, so nimmt sein Anfang fast dieselbe liebliche Linie wie das reizende schwäbische Volksliedchen

Drauß' ist alles so prächtig
Und es wird mir so wohl —

das ihm als Dozent der Tübinger Universität vielleicht bekannt ist. Das Volkslied ist aber nie süßlich. Wagner hat es übrigens bestimmt wohl nicht gekannt, denn seine weitere Verbreitung verdanken wir erst dem Lahrer Kommersbuch.

Befremdlich — sehr sogar — ist ferner die Hervorhebung einiger völlig brüchiger, verrosteter Waffen aus dem Arsenal der Wagnergegner, nämlich die

[2]) Um nur ein paar zu nennen.

[3]) Und bemerkenswerter Weise macht diese Lektüre den Schülern — soweit meine Erfahrungen reichen — weit mehr Freude als Hebbels „Nibelungen" oder „Minna von Barnhelm".

[4]) „Walhall"-, „Wälsungen"-, „Walküren"-, „Schönheits"-, „Siegfried"-, „Familienliebe" — „Rheingold"-, „Liebesentsagung" — Motiv — das sind nur ein paar aufs Geratewohl aus dem „Ring" gegriffene; man kann sie beliebig vermehren.

„Verwilderung" zu der möglicher Weise die Vermehrung des Blechs führen könnte, wie auch „das Gesteigerte" — was ist gesteigert? — Laute, auch Aufregende, und das so viele Sänger und Sängerinnen so schnell Verbrauchende seiner Musik". Was den Ausdruck anlangt, so würden wir in solchem Falle von Ueberladung der Instrumentation, übersteigerter Dynamik, zu glänzender Farbenpracht des Orchesters u. a. reden; sachlich ist dazu zu bemerken, daß man auch Carl Maria von Weber den Vorwurf zu üppiger Verwendung des Blechs gemacht hat — bezüglich seiner Ouverküren übrigens ganz mit Recht: wenn der Streichkörper nicht sehr stark besetzt ist, werden in der Ouvertüre zu Euryanthe die Violintriolen, in der zu Oberon die Sechzehntel des Allegroanfangs regelmäßig und mit tötlicher Sicherheit völlig erdrückt. Laut, aufgeregt und aufregend wird's halt in der Musik immer zugehen, wenn sie einer lauten, aufgeregten und aufregenden Situation entspringt — oder aber der Komponist hat an seinem Textbuch „vorbeimusiziert". Mit Beispielen aufzuwarten erübrigt sich wohl. Man kann aber bei Wagner unschwer die Beobachtung machen, daß das Orchester jedesmal seine Sprache modifiziert, seine Stimme dämpft, sobald die menschliche Stimme auf der Bühne einsetzt: da wird die Instrumentation sozusagen „dünn". Und da obendrein die berühmtesten Wagner-Sängerinnen und -Sänger die Behauptung, seine Musik ruiniere die Stimme, längst ins Reich der Legende verwiesen haben, so wird's wohl auch so sein. Die Heranziehung von Analogien aus andern Gebieten unseres Kulturverlaufs für das „Gesteigerte" der Werke Wagners ist schon recht, aber Oswald Spengler, der, obwohl kein unbedingter Anhänger des Meisters, doch recht Schönes und Tiefes über seine Musik zu sagen weiß, greift da erheblich über „Wolkenkratzer statistische Zahlen, Massenheere und Millionenvermögen" hinaus, und Wahl hätte dann auch Bruckners Sinfonien diesen Erscheinungen analog setzen müssen. Das hat er nicht getan. War das Absicht? Wirklich verstimmt wird man jedenfalls, wenn man liest: „Auch als Musiker war Wagner ein Virtuose ersten Ranges." Seit Beethovens Verdikt über den Virtuosen hat das Wort noch einen nur zu oft bestätigten Nebenklang, und der heißt „Effekthascherei". Das meint ja Wahl nun gewiß nicht in diesem Sinne, immerhin hat er doch nur die theatralische, d. h. äußerliche Wirkung im Auge und nicht die auf der inneren Wahrheit der Handlung und deren Träger, wenn er also fortfährt: „Dieses nie versagende Abstellen auf die Wirkung könnte von denjenigen, die der merkwürdigen Ueberzeugung sind, daß dieser Vertreter des germanischen Rassegedankens, dieser Bekämpfer der Juden, dieser Verehrer unserer germanisch deutschen Vergangenheit Judenblut gehabt habe, als innerer Beweis für ihre Ansicht angeführt werden. Allein das Argument ist nicht stichhaltig, da eben der Instinkt des geborenen Theatermenschen für die starke Wirkung als Erklärung vollauf genügt."

Dieser letzte Satz aber genügt durchaus nicht zur Widerlegung des Arguments. Warum ist es nicht stichhaltig? Die bloße Negierung ist keine Beweisführung, um so weniger, als er die innere Berechtigung jenes Verdachts bei den Gegnern zugibt. Zum mindesten mußte er hier auf Otto Bournots genealogische Untersuchung hinweisen. Entschieden vermißt man auch die Hindeutung darauf, welchen Ursprungs überhaupt jene „merkwürdige Ueberzeugung" ist. Sollte ihn Wahl nicht kennen?

Zu Anfang des letzten Teils seiner Erörterung über den Meister faßt er noch einmal die Gründe für die „Fluten der Begeisterung", die jener erweckt hat, „wie vor ihm kaum ein Dichter oder Komponist" zusammen. Neben der genialen Virtuosität der Wirkungserzeugung ist es „die Großartigkeit der Idee[5]) des

[5]) Worin besteht diese eigentlich? Doch eben in der zum unverbrüchlichen Gesetz

Musikdramas" — also war sie offenbar doch nicht eine „moderne Verirrung" — und der Reichtum „an geistigem Gehalt" — nun, sollten sie da nicht auch als „Lesedramen" gewürdigt werden können? Offensichtlich widerspricht sich auch hier Wahl. Ueberhaupt klingt der Schluß wesentlich anders. Hier anerkennt er den Weltanschauungsgehalt der Werke des Meisters, hier findet er auch — er sagt es nicht direkt — den metaphysischen Grund der Wagnerbegeisterung, aber in den Worten: „in diesem großen Künstler wirkte der Zeitgeist in geheimnisvoller Weise", liegt das vielleicht doch beschlossen, wenn er auch sonst von einem Entgegenkommen Wagners an die Zeitströmungen spricht.[6]) Aber Eins bleibt auch hier verwunderlich: da er einen Zusammenhang zwischen Wagners Hinwendung zu einem „geläuterten Christentum" und der Tendenz seiner Zeit findet, zu ihr aus seiner Hinwendung zum Christentum (Parsifal) zugleich eine weitere Hinwendung zum Deutschtum vollziehen läßt, so hätte er erst recht unter Berücksichtigung des eminent nationalen Gehalts der Musikdramen auf einen inneren, metaphysischen Zusammenhang zwischen Wagners Werk und dem Willen des Volkes zur nationalen Einigung, zum Deutschen Reiche feststellen müssen.

Denn wir sind nun einmal unbedingt der Meinung, daß der Dichter, dem das deutsche Volk die Wiederbelebung edelsten, sonst längst vergessenen, nur in der Litteraturgeschichte verstauten Sagenguts verdankt, der all seine Kraft immer und bedingungslos für deutsche Art, deutschen Idealismus, deutsche Religiosiät eingesetzt hat, daß der Künstler, der so unendlich viel zu unserer Selbstbestimmung auf das eigene Wesen beigetragen hat, eben gerade dafür ein paar warme Worte der Anerkennung hätte finden müssen gerade in einem von so ausgeprägt nationalem Bewußtsein getragenen Geschichtswerk wie das Adalbert Wahls ist.

Wie schon angedeutet, bedauere ich aufrichtig, dem ausgezeichneten, von mir verehrten Historiker so entschieden entgegen treten zu müssen. Aber es handelt sich hier nicht um eines jener beliebigen Geschichtswerke, wie sie langweilig und überflüssig zu Dutzenden in unseren Bibliotheken herumstehen, sondern um ein echt deutsches und bedeutsames *Κτῆμα ἐς ἀεί*. In wie weit sich sein Verfasser wirklich eingehend mit Wagners Dichtungen befaßt hat — seine Zusammenstellung des

erhobenen Einheit der Dichtung, der Musik und — hier soll der Ausdruck mit dem weiten Begriff einmal gelten — des Theatralischen, d. h. der Szenerie, des Spiels, der Geste usw.

6) Das kann ein sehr fragwürdiges Lob sein, wenn auch Wahl keineswegs so meint, und mit dem Worte „Zeitgeist" verbinden wir den Begriff des Transitorischen, Wechselnden:" eine Kunst, in der nur der Zeitgeist wirkt, verschwindet mit seiner Veränderung von selber; von Dauer ist nur die „zeitlose" Kunst, die Ausdruck der Seele eines Volkes ist, in der sich auch unter gewandelten Verhältnissen das Volk immer wieder findet, sich beglückt, getröstet, erhoben fühlt. Ich verweise hier auf des Meisters ausgezeichnete, heute erst recht aktuelle Schrift „Was ist deutsch?" Das dort über Seb. Bach Gesagte gilt nämlich auch von ihm selbst, denn „was der deutsche Geist in Wahrheit ist", das lehrt uns das Kunstwerk Wagners genau so wie das Bachs. Der deutsche Geist, die deutsche Seele aber ist das Bleibende, sie waren da vor Bach und Wagner und sind auch nach ihnen da. Darum eben müssen alle ganz Großen dem Volke immer etwas zu sagen, zu geben haben, auch wenn der Zeitgeist ein ganz anderer geworden ist. Gerade jetzt erleben wir es: heute, 50 Jahre nach des Meisters Tod, ist sein Werk, seine Weltanschauung unserem Volke zweifellos zeitgemäßer, als sie es jemals waren, und 50 Jahre später wird es nicht anders sein, nur wird es anderen Zeitströmungen entgegen kommen, d. h. von anderer Seite her die Seele des Volkes anrühren. Ein persönlich bewußtes Entgegenkommen des großen Schaffenden an den Zeitgeist würde überdies dem metaphysischen Zwange, unter dem jener steht, widersprechen.

„Tristan" mit dem „Tannhäuser" unter der Idee: „Erlösung von der geschlechtlichen Begierde" (!) macht das nicht gerade wahrscheinlich —, ob er im Gefühl einer auch offen bekannten Unzuständigkeit in rebus musicus [7]) sich mag haben beraten lassen und vor eine falsche Schmiede gekommen ist, das muß natürlich hier dahingestellt bleiben. Jedenfalls ist zu befürchten, daß ein mit derartigen Fragezeichen versehenes Urteil über den Meister in einem Geschichtswerk von betont nationaler Prägung von der Gegenseite begierig aufgegriffen und ausgewertet werden könnte. Vollends in einer Zeit, wo alles minderwertigste Litteratenpack einer minderwertigen Presse in einem neuen aber mit alter Gehässigkeit und Niedertracht geführten Feldzug gegen den großen Toten und sein lebendiges Werk begriffen ist auf Alljudaans Befehl. Drum müssen wir auf der Wacht sein, immer und überall.

Aus der neuen Ernte.

Dem Bayreuther Kreise gilt die neue Auflage des Wagnerbuchs von Chamberlain als herrliches, bleibendes Vermächtnis des Denkers. Außer diesem Gesamtwerk hat er über Wagner noch Einzelnes hinterlassen, was nunmehr dem Reclamschen Verlag anvertraut wurde; die Ausgabe besorgte Paul Pretzsch. Richard Wagner der Deutsche lautet der Titel. Chamberlain umschreibt hier die geschichtliche Stellung Wagners, sein Verhältnis zu den Klassikern der Dicht- und Tonkunst, seine Erneuerungslehre. Der Sinn Bayreuths tritt klar hervor, und besonders lehrreich ist die Untersuchung über Wagner als Politiker. Der Reclamsche Verlag bietet außerdem als Querschnitte: ein Bändchen, das fast alles enthält, was Wagner selber über Bayreuth in kundgebender oder berichtender Form niederschrieb. Sodann eine Sammlung von Wagners Aufsätzen über Beethoven. Ebenso eine Reihe von Wagners Erinnerungen an Ludwig Spohr und Chordirektor Fischer, an Schnorr von Carolsfeld, den ersten Tristan-Darsteller, an Auber, Spontini und Rossini. Ihnen gesellen wir zu: Hans von Wolzogens Erinnerungen an R. Wagner (ergänzt in der Zeitschrift Der Merker; Wien, 1910, Heft 12); auch die Goltherscheibung des Bayreuther Meisters. Endlich gedenken wir, beim Reclamschen Verlag verweilend, jener unvergessenen Abhandlung, die Nietzsche einst in die Welt schickte; seinem „Richard Wagner in Bayreuth" sind hier beigefügt zweifelnde Aufzeichnungen von 1874 aus dem Nachlaß. Der Herausgeber deutet sie vom späteren Nietzsche aus gegen Wagner. Wir meinen jedoch, daß zwar Liebe den Haß rückgängig machen kann, schwerlich aber der Haß die frühere Liebe.

Rechtzeitig zu den Festspielen erscheint der vierte, abschließende Teil jenes Werkes von Dauer und Bestand, das der Münchener Universitätsprofessor Alfred Lorenz unter dem Titel Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner (bei Max Hesse in Berlin) herausgab. Vorhergingen: Ring, Tristan, Meistersinger. Der letzte Band ist dem Parsifal gewidmet. „Mit der Form erkennen wir die Beschaffenheit der im Innern des Kunstwerkes webenden Gedanken." Den Sinn dieses Ausspruchs, den der Verfasser prägt, hat er selber in bewundernswerter Weise verwirklicht. Unsere Wertschätzung begründen wir später ausführlich. Bei vorgeschrittener Zeit reicht es heute, nach Kenntnisnahme der

[7]) Band II, bei der Erwähnung von Max Reger.

Fahnenabzüge aus der Druckerei, nur zu einer Ansage, die heroldmäßig das Bedeutsame ankündigt. Wir beglückwünschen den genialen Forscher zu dieser neuen Leistung!

Hermann Hendrich (1854 bis 1932), der Maler deutscher Sage, dem Bayreuther Kreise durch seine Beziehungen zur Welt Wagners bekannt, hat Gemälde und Pastelle geschaffen, die von der Ringdichtung befruchtet waren. Ihre farbige Wiedergabe (durch den Verlag J. J. Weber) ist in den Bayreuther Blättern schon von Chamberlain als hochwertig begrüßt und gerühmt worden. Die zweite Auflage, die im Wagnerjahre vorliegt, entspricht dem neuesten Stande der Kunst des Farbendrucks; dabei ist der Preis auf drei Mark herabgesetzt. Die Einführung schrieb Prof. Golther. Diese vierzehn Tafeln widerlegen jene Bedenken, die in Künstlerkreisen verlauten, als müsse sich der Maler hüten, ans Bühnenbild als an etwas schon Gegebenes anzuknüpfen. Sogar die freie Gestaltung der Bühne selber ist von Arnold Böcklin, dem sie durch unsern Meister nahegelegt war, abgelehnt worden. Aber es gibt doch wohl einen Weg, der die malerische Phantasie vollständig frei läßt. Ihn hat Hendrich zum Beispiel in der „Traurigen Weise" beschritten. Nicht eine Bühnenausstattung ist hier nachgeahmt, sondern in Stimmung gesetzt eine Landschaft, wie sie dem echten Maler vorschwebt. In dieser Art sind nun auch die Ringbilder erschaut. Ueberall geht die Einbildungskraft seelisch dahin zurück, wo sich Bild und Bühne noch gar nicht gesondert haben sondern im Urzustande einer ersten Schöpfung beisammen ruhen. Was Hendrich darbietet, bedarf also nicht der Verwirklichung durch die Bühne; noch weniger hält es sich an vorhandene Ausstattungen, sondern belebt die Dichtung mit allen malerischen Mitteln. Zu statten kommt Hendrich, daß der Nibelungenring seinem freudigen Farbensinne das Walten der Elemente, das Weben unverfälschter Natur anbefiehlt. Die Tiefe des Rheins, erleuchtet vom flimmernden Gold, Brünnhildes Waldruhestatt, umwabert von feuriger Glut, oder das abendliche Walhall, mit dem Himmelsbogen, dessen Strahlen wie Tropfen in den Rhein sinken, solche Vorstellungen gewähren dem Maler willkommene Augenweide. In Farben schwelgt seine Phantasie auch bei der Anschauung Nibelheims. Schön sind die Farbentöne des Abends bei Siegfrieds Ende, der Nacht im Nornenbild, oder im Trauerzug, dessen Gestalten das fahle Mondlicht ans Gestein wirft. Wo irgend möglich, tritt die Landschaft, groß gesehen, in ihr Recht. So Freias märchenhafter Garten, in dem sich bei tanzenden Feen auch Bäume tänzerisch gebärden (frei nach Rückert). Anders als das Wagnersche Bühnenbild es zuließ, ist der wilde deutsche Wald um die Hundingshütte gedacht. Einen Höhepunkt der Landschaftskunst erreicht das Bild des Walkürenrittes; die Schlachtjungfrauen fehlen nicht, aber sie sind wie zerfließende Naturwesen, nicht körperhaft. Gestalten läßt Hendrich nach Möglichkeit zurücktreten. Rheintöchter, Brünnhilde, Wotan erscheinen ins Malerische eingesponnen. Am greifbarsten sind Wotan, wie er im Flammenwiderschein Abschied nimmt, und Siegfried als Drachenkämpfer wie als Opfer Hagens. Wer sich über Hendrich näher unterrichten will, greife zur Schrift von Günther Holstein, in der Verlagsanstalt für vaterländische Geschichte und Kunst, die sich auch sonst um Hendrich verdient machte (Mappe der „Musikalischen Stimmungsbilder"). Oder zum Buch von Ernst Geyer, mit Hendrichs eigener Lebensbeschreibung (Bonavoluntas-Verlag, Krummhübel im Riesengebirge). Des Malers Ringbilder verraten, wie so viele Schöpfungen der bildenden Kunst, die mit Wagner zusammenhängen, die ungeheure Bildkraft der Gestaltungsweise des Bayreuther Meisters. Die Vielseitigkeit seines Kunstwerks erinnert an griechische Zeit, als sich die Malerei bereitwilligst der vom Dramatiker geprägten Gestalten bemächtigte.

Die Gegenwart lenkt unwillkürlich den Blick auf die deutsche Erhebung vor 1813. Unter den Männern, die sie vorbereiteten, fand sich auch Schleiermacher. Seine Staatsphilosophie hat 1922 Günther Holstein behandelt. Nun schenkt uns Arthur von Ungern-Sternberg, ein Kenner des Theologen, mit Bezugnahme auf heutige Aufgaben, „Schleiermachers völkische Botschaft aus der Zeit der deutschen Erneuerung", ein gründliches, lesbares und lesenswertes Buch, das weite Verbreitung verdient (260 Seiten Großoktav; 1933, Leopold Klotz, Gotha; 7 M, in Leinen 9 M). Nach dem Verlust der Universität Halle kamen die Berliner Pläne in Fluß, und es gelang Wilhelm von Humboldt, die dortige „private" Universität, an der Fichte seine Reden hielt, in eine ordentliche, öffentliche zu verwandeln und 1809 Schleiermacher zu berufen, der sich in Halle und Berlin durch seine vaterländische Predigt hervorgetan hatte. Ihr Gedankengut wird uns im Zusammenhang mit der ganzen Zeit- und Persönlichkeitsgeschichte nahegebracht und ans Herz gelegt. Das Auffallende war damals eben ein Hervortreten von theologischer Seite, deren Bindungen im letzten Abschnitt unseres Buches („Stellung des Christen zum Volkstum und Staat") rückhaltlos aufgedeckt werden. Wenn voriges Jahr, als das Schlimmste drohte, konservative Denkweise mit Berufung auf Römer 13 auch einer kommunistischen Regierung Gehorsam verhieß, so geht diese strenge Scheidung von Kirche und Staat auf Luther und Schleiermacher zurück. Aber dieser hat doch in höchster Not den Wert von Volk und Vaterland mit Wort und Tat hochgeschätzt und war bereit, selber die Waffen zu tragen. Dem allgemeinen Opfersinn, der einen so hervorragenden Vertreter der Kirche fortriß, hat bald nach 1813 die preußische Behörde durch Verkennung gedankt. Die Verfolgung traf auch Schleiermacher. Es wäre der Mühe wert gewesen, alles auf sie Bezügliche in einem Gegenwartsbuche zusammenzustellen.

Die Verdrängung aus der Sektion für öffentlichen Unterricht (damit begannen 1814/15 die Gehässigkeiten) forderte um so größeren Widerspruch heraus, als Schleiermacher keineswegs zu den lebensfremden Gelehrten gehörte, wie man etwa vermuten könnte, wenn man aus Ungern-Sternberg ersieht, welche Fülle von Wissen er innerhalb der Akademie ausschüttete. Mit aller Gelehrsamkeit verband der Kenner griechischen Altertums vielmehr einen scharfen Blick für die Bedürfnisse seiner Zeit. Dem Gymnasium steckte er hohe, vielleicht zu hohe Ziele. Andrerseits erkannte er den Sinn der lateinlosen Realschule und wies auch der Volksschule, sowie der Fortbildungsschule ihren Weg. Es hat seinen Reiz, Schleiermachers Pläne und Einrichtungen zu vergleichen mit dem, was einem Adolf Hitler heute vorschwebt. Die Erziehung dachte sich auch der Zeitgenosse Fichtes als gemeinschaftsbildend. Eine große Schwierigkeit bot aber schon damals der „Mangel an Einheit im Nationalleben". Der ganze Abschnitt, der Schleiermachers Ansichten über Erziehung darlegt, ist folgerichtig und eindrucksvoll aufgebaut. Die Staatslehre sodann, die sich auf die Leistung Friedrichs des Großen gründet, läßt den damaligen neuen Richtungen freien Raum: Selbstverwaltung, völkischer Wille und Zusammenschluß werden klar behandelt, und heraufdämmert die soziale Frage. Am großen Preußenkönig aber leuchtet ihm der Wert der Persönlichkeit entgegen, und geradezu wie eine Vorahnung Hitlers berührt das Bild des politisch großen Mannes, der nichts von der Masse empfängt, sondern ihr alles gibt. „Der große Mann ist nur der, welcher die Masse beseelt und begeistert . . . er auf keine Weise ihr Werk, sie aber das seinige." Allerdings erscheint ihm wahre Größe nur in Staat und Kirche, nicht aber in Kunst oder Wissenschaft möglich; Richard Wagner hätte er mithin nicht als „groß" anerkannt.

Was uns Schleiermacher verehren und lieben heißt, ist das Ganze seines un-

tadeligen Charakters. Fern aller Streberei hat er, so wenig wie Fichte, jemals etwas vom Staate erbeten. Furchtlos und unabhängig erfüllte er selber den Sinn einer Bußtagspredigt von 1810, in der die Worte stehen: „Wehe dem, der jetzt nur auf den Erfolg und Ausgang seiner Tätigkeit sähe! . . . Denn nie ist mehr wahr gewesen als jetzt: Der Mensch trifft doch nie das Werk, das Gott tut." Kein Wunder, daß auch Wilhelm von Humboldt von Schleiermachers Predigten begeistert war!

Noch eine neue, streng an die Zeit gebundene Erscheinung haben wir vorzulegen: Egelhaafs Historisch-politische Jahresübersicht für 1932, herausgegeben von Friedrich Neubauer, verlegt von Carl Krabbe (Erich Gußmann), Stuttgart. (288 Seiten; geh. 7.50 ℳ, geb. 9.50 ℳ.) Gerade das verflossene Jahr ist von Ereignissen ernstester Art durchflutet gewesen. Ihnen folgt der Herausgeber mit vaterländischer Spannung; freilich etwas altväterischen Tones („Hitler scheute sich nicht . . ."; „Litzmann konnte sich nicht enthalten . . ."). Nicht immer ist das Wesentliche getroffen und klargestellt (Beispiel: 13. August!). Was aber dem Unternehmen von jeher das Gepräge gab, der freie Ueberblick angesichts eines schier endlosen Stoffes, macht auch diesen Band wieder unentbehrlich. Außer Deutschland finden wir, in entsprechender Verkürzung, alle andern Länder berücksichtigt. Das Verzeichnis sichert zweckmäßigen Gebrauch des Buches, das dem politischen Laien wie dem eifrigen Mitgänger seine Dienste anbietet.

Karl Grunsky.

Zusendung.

Eine Stimme zum Wagnerjahr.

Der größte Fehler, den wir je und je an Meisterwerken begingen, besteht wohl darin, daß wir ihre Zeitlosigkeit mit Unzeitgemäßheit benannten. Ein Goethe-Jahr liegt hinter uns, ein vollgefeiertes, aber wenige sind, die wirklich glauben, was der Dichter heute noch sagt. Da gibt es Tagebücher und Briefe, Biographien und Vorträge, doch die unzerstörbare Fülle eines einzigen Verses wird kaum geahnt. Daß darin mehr stehen könnte als ein Jahrhundert aufzunehmen vermag, liegt abseit des gegenwärtigen Tempos, daß wir sogar noch lange zu gehen haben, um jenen Schätzen überhaupt erst nachzukommen, würde unserem Hochmut schon niemals einfallen. Bei uns wird vergangene Größe studiert, ernst studiert, wir haben alle erstaunlich viel Urteil, und immer wollen wir ein wenig abrechnen, gar nicht immer bewundernd mitschreiten . . . . Wie ist es denn mit uns in den allerbesten Augenblicken künstlerischen Wissens und Genießens, da wir restlos zustimmen? Wir werden klein — und das können nicht viele ertragen. So sind Scharen mit Richard Wagner fertig geworden. Sie spürten ein Ragendes und drehten ihm den Rücken. Das war am einfachsten. Darum besser: Abkehr. Manchen war er der Gott ihrer Jugend, nur ihrer Jugend. Mit jenen unter allen Umständen Feindlichen wollen wir nicht rechten, denn sie sind nicht nur dieses Meisters Feinde, sie sind immer eigensinnig. Die anderen mögen zu denen gehören, die guten Willens sind, denen aber ihr persönliches Unvermögen und das einer Welt entgegensteht. Der tiefste Grund dieses Unvermögens ist ein beinahe angeborenes Mißtrauen gegen das Kunstwerk an sich. Sie haben Angst, es gehe ihnen ans Leben. Sie können sich auf Augenblicke zur Feier erheben, doch auf den

Gesichtern nach der Vorstellung liegt irgendwie die Genugtuung erledigter hoher Pflicht . . . Das Mißtrauen ist im Fortschritt der Zeiten nicht geringer geworden. Heute, da die Organisation der Menschheit die Ziffer in den Mittelpunkt rückt, da die biologische Einstellung des Jahrhunderts sich ihrer Richtigkeit freut, bildet es einen Bestandteil des allgemeinen Bewußtseins, der erschrecken macht. Heute, wie vielleicht noch nie, ist daher das Zutrauen wachzurufen; nicht laut, aber warm, warm, damit die der Pflege ungewohnten Seelen nicht gleich wieder ungläubig sich abwenden. Heute, wie vielleicht noch nie, würde es sich lohnen zu beweisen, daß über Wagners Bühne Wirklichkeiten gehen. Wir können es nicht beweisen, denn es gibt keine Beweise. Aber es gibt Anschauung, und es gibt so gewaltige, leuchtende Anschauung, daß sie Wahrheit darstellt. Solche Anschauung ist das Größte, das Menschen einander zu geben haben. Ihr Vorhandensein bedeutet eine wunderbare Tatsache, die nur am Nichtvorhandensein gemessen werden darf um ahnen zu lassen, was sie eigentlich ist . . . Und solche Anschauung wundert sich nicht, wenn Meisterhände ins Unendliche greifen. Unendlichkeit heißt ihr nicht Weltferne und nicht Romantik, sondern eben Unendlichkeit. Unendlichkeit will nicht geflohen werden, will erquicken. Und solche Anschauung kann sagen, daß die Gestalten jener Werke leben, daß sie ewig da sind, daß sie so wirklich, nein „wirklicher" sind wie die Psychoanalyse und die Finanzkrise. Sagen! Ja, wir können sagen, daß ihre Gebärde nicht Märchengebärde, wenngleich nicht ohne weiteres wiederzufinden in unseren Gebreiten; und wir können sagen, daß ihre Sprache vollkommen natürlich ist, „natürlicher" wie unsere alltägliche — und daß diese Sprache die Höhe des Natürlichen erst erreicht, wenn sie gesungen wird. Und wir können sagen: Wie urgegeben es ist, daß Menschen einander anfingen, hat Wagner gezeigt, denn sein Gesang ist im wahrsten Sinne tönende Sprache, Sprache mit allen Tönen. Und mögen manche Wortfolgen uns erzwungen anmuten — in den Tönen entspannen sich alle, werden endlos frei. Diese Sprache mit allen Tönen ist das Dramatische in des Meisters Werken, und das Verhältnis der Unbedingtheit zwischen beiden in jedem Augenblick gibt der Dramatik das Unwiderrufliche, das unbändig Fordernde. Wer dahin kommt ein ganzes Werk so zu hören, lückenlos, der wird überwältigend beschenkt — — und nicht trügerisch ist die Gabe, denn die fiel ihm nur zu, weil er selbst rückhaltlos mit-tätig war, mit-schuf. Dies schöpferische Empfangen, das allem Geschaffenen doch erst seine zweite Hälfte sichert, das gelernt und gepflegt werden müßte wie nur irgend etwas, und das gerade für jene Gebilde tiefste Bedingung bedeutet, hat Richard Wagner, von seiner Zeit erwünscht, sie darum beschworen, und hat nicht eher geruht, bis es ihm so wurde, wie es seine Seele brauchte: in Bayreuth . . . Das alles können wir sagen, gewiß — aber beweisen können wir es nicht — sicher auch jene nicht, die sich bewußt seine musikalischen Gegner nennen. Aber wir können sagen, auch ihnen sagen, daß es hier noch ein Anderes gibt und daß es nicht nur auf dem Wege „Für und Wider" zu ergreifen ist . . .

Wieviel schöpferisches Empfangen im Laufe der Erdenzeiten versagt worden ist, wollen wir lieber nicht errechnen. Die Summe der ungetilgten Reste wuchs im gleichen Verhältnis wie die Jahrhunderte, und eine ganze Menschheit hätte genug zu tragen, wollte sie nichts anderes beginnen als den großen Spenden der Vergangenheit alle Erkenntnis und alle Begeisterung darzubringen, die da zu wenig waren im bisherigen Welthaushalt. Aber denken wir nur nicht, unser Blick werde dann rückwärts gerichtet: denn wo ein Genius gesprochen hat, sind Vergangenheit Gegenwart und Zukunft wohl zugleich umschlossen.

Lia Deipser.

Viertes (Herbst-) Stück 1933.

Alles Menschliche muß erst werden und wachsen und reifen, und von Gestalt zu Gestalt führt es die bildende Zeit.

Aber das Glückliche siehest Du nicht, das Schöne nicht werden: fertig von Ewigkeit her steht es vollendet vor Dir.

Schiller.

Wagners Prosaentwurf zum „Fliegenden Holländer".

Mitgeteilt und erläutert von **Dr. Otto Strobel**, Bayreuth.

Wie zu allen seinen Dramen, so schrieb Wagner auch zu seinem „Fliegenden Holländer" einen großen Prosaentwurf nieder, aus dem dann erst die eigentliche Dichtung des Werkes erwuchs. Dieser in Paris entstandene, sehr aufschlußreiche Entwurf, der im Frühling 1840 unter drückendsten äußeren Lebensumständen aufgezeichnet worden ist, sei mit gütiger Erlaubnis von Frau Winifred Wagner und mit freundlicher Unterstützung der Leitung der Bayreuther „Richard-Wagner-Gedenkstätte" (in deren Besitz sich das leider nicht mehr vollständige handschriftliche Original befindet) nachstehend erstmals veröffentlicht. Das etwa die zweite Hälfte des Entwurfs umfassende Manuskript, in dem der Holländer teilweise noch als „Der Fremde", Daland als „Der Vater" oder auch „Der Schotte", Senta als „Anna", Erik als „Georg" und Mary als „Amme" figurieren, hat folgenden Wortlaut:

„. . . Juwelen seiner Tochter: dieß sei das Werthloseste unter allem, was der Fr.[1]) an Schätzen besitze. Ob es ihr nicht gelüste, solchen Reichthum zu theilen? — Er glaubt, es sei gut, die beiden allein zu lassen, — er will es dem Fremden selbst überlassen, sich die Tochter geneigt zu machen. Er empfiehlt sie ihm als ein gutes, treues Kind, und preist ihn ihr als einen Mann von edelmüthigem, hohem Character an. — Er geht ab. — Der Holl. bricht zuerst das Schweigen. Er fühlt sich auf das Tiefste ergriffen. Wie aus fernen, längst vergangenen Zeit[en] spricht die liebliche Erscheinung dieses Mädchens zu ihm. Auch er hat geliebt, u. noch jetzt fühle er, wie des Teufels grausamer Hohn ihm ein schlagendes Herz in der Brust gelassen habe, ach! nur um ihn seine rastlosen Leiden um so lebhafter empfinden zu lassen. Er fühlt sich auch jetzt von einem wunderbaren, nahmenlose[n] Gefühle bewegt: — könnte er dieß Liebe nennen! Ach, nein! Es ist die Sehnsucht nach dem Heil, das ihm ein solcher Engel bereiten könne! — Auch Anna spricht den seltsamen Zustand aus, in dem sie sich befindet; träumt sie, wacht sie? Wer ist der Fremde, mit den wunderbaren, leidenvollen Zügen? Hat sie ihn nicht lange schon zu sehen geglaubt? Wie mächtig unsäglich ergreift sie sein Anblick! — Er naht sich ihr: „sollteſt du der Engel sein, der mich mit treuer Hand zum Heil geleiten soll? Würde

[1]) Lies: Fremde.

es dir möglich sein, dich einem armen Verstoßenen, rastlos umher Geschleuderten zu ergeben, der jetzt dir naht, um in deiner Treue seine dir[2]) ersehnte Ruhe zu suchen?" — Anna: „wer du auch seist, welche Leiden auch die Deinen waren, welches Geschick du mir auch bereiten solltest: — gehorsam bin ich stets meinem Vater!" — Holl: „So unbedingt, wie? könntest du dich mir ergeben? Was hätte ich verdient um dich? Mein Leiden, spräche es allein genug für mich?" Anna: „Oh, welche Leiden! Könnte ich doch trösten!" — Holl: „Du bist ein Engel, u. die Liebe eines Engels ist gränzenlos; den Verworfenen selbst weiß sie zu trösten! Könntest du ahnen, welches mein Geschick sei." — Anna: „Dein Geschick?" — Holl: „So würdest du begreifen, welch' ein Opfer es sei, mir Unglückseeligem Treue zuzuschwören: du würdest schaudern, welch' ein Loos du dir bereitetest, wenn du des Weibes schönste Tugend, wenn du die Treue nicht besäßest!" — Anna: „Sei getrost, Unseel'ger, jammervoller Mann! Kein böses Loos, kein grausames Geschick hätt' ich zu fürchten, wenn ich meine Treue gelobt; wem ich sie schenke, dem schenke ich die eine — die Treue bis zum Tod!" — Der Holl: fühlt sich wunderbar erhoben: „So sollte sie es sein, die mich errettete? Ich sollte sie gefunden haben, die mir zum Heil verhülfe? Oh, ewiger Gott, der mich verließ — stärke dieses Engels Herz!" — Anna: „Vom unbewußten Zauber hingerissen, weiß ich nicht, ob ich träume, oder wache! Begreife ich, verstehe ich das mächtige Gefühl, das meinen Busen so wunderbar erhebt! Allmächtiger Gott, lass', lass' es die Treue sein!" — — — Der Vater tritt ein: „Was meint ihr Herr, soll ich die Hochzeit rüsten? Draußen jubelt mein Volk: alles will sich freuen! Von Braut und Bräutigam spricht man! Kommt, folgt mir! Wenn's beliebt, stell' ich euch vor!" Mit Anna und dem Holl ab.

Dritter Aufzug.

— Die Bucht; an der Seite das Haus des Schotten. Den Hintergrund nehmen die beiden Schiffe ein. Fest und Jubel auf dem schottischen, — Todesstille und Finsterniß auf dem holländischen Schiff. — Der Steuermann und die Matrosen des Schotten trinken und singen. Muntere Sprüche, Toaste. Sie wundern sich über die Haltung des holländischen Schiffes. — Haben die nicht auch Fest? „Was sind das für Kerle, daß sie nicht auch singen und trinken?" Keine Antwort. — Man zieht die Mannschaft des Holländers auf und macht sich über sie lustig. Der Steuermann frägt: „Sie gehörten wohl gar zum fliegenden Holländer? Ihr Schiff sähe ganz darnach aus; — sie selbst nicht minder!" — Die Matrosen fahren in dem Scherze fort: „Wie viele 100 Jahre sie denn schon am Bord wären? Ob sie keine Briefe und Gepäcke zu bestellen hätten, man wolle sehen, ob man sie den Ur-Großvätern und Müttern zustellen könne?" etc. Auf dem Holländer

[2]) Dieses „dir" steht über einem ursprünglichen, später durchstrichenen „lang"!

fängt es an, sich zu regen. Die See, aber blos in der nächsten Umgebung des Schiffes, wird unruhig; Sturmwind erhebt sich in den Masten desselben. Seine gespenstige Mannschaft ruft den Schotten zu, — „Da sie es denn wollten, so sollten sie einen Sang hören, wie man ihn lerne, wenn man zu ganzen Jahrhunderten auf den Meeren umherstreife." — Sie singen. Ihr Schiff wird von den Wellen auf u. abgeschleudert, als ob es tanze; furchtbarer Sturmwind heult u. pfeift durch die nackten Thaue, während die übrige Gegend, sowie das Meer ruhig bleibt, wie zuvor. Die Schotten entsetzen sich, u. halten es für einen Spuk. Sie wollen den fremdartigen Gesang übertäuben u. wiederholen aus allen Kräften ihr munteres Lied. Desto lauter toset der Spuk; — die Schotten verstummen endlich u. verlassen sich bekreuzend das Verdeck. Die Mannschaft des Holl: schlägt bei diesem Anblick ein gräßliches Gelächter auf; augenblicklich verstummt Alles; die See und die Luft ist überall ruhig wie zuvor, u. dieselbe Todesstille herrscht auf dem holl. Schiffe. —

Duett. Terzet u. Finale.

— Anna kommt mit bewegtem Schritt, ihr folgt Georg wie ein Rasender. „Was habe ich gehört? Was habe ich gesehn? Ist es möglich? — Sag' mir, ob ich träume?" — Anna wendet sich ab: „Laß mich, Georg! Frage mich nicht! Ich darf dir nicht antworten!" — Georg: „Gerechter Gott, — es ist wahr! Kein Zweifel! — Welche unseelige Gewalt riß dich dahin, mir so schnell den letzten Todesstoß zu geben? — Dein Vater . . . oh ich errathe, — er brachte dir den Bräutigam mit! — Aber du? — Kaum, daß ich dich verlassen, u. du reichst einem Fremden deine Hand — einem Fremden, der kaum deine Schwelle übertreten?" — Anna: „Nicht weiter! Nicht weiter! Ich muß! Ich muß!" — Georg: „Oh des blinden Gehorsames! Nein! es ist nicht möglich! So schnell das treueste Herz zu opfern! Wohl erspartst du dir die Mühe, mich langsam zu tödten. Mit einem Stoß ist mein Herz zertreten." — Anna: im peinlichsten Kampfe: „Mein Vater will's, ich muß gehorchen! Ich darf dich nicht mehr sehen, nicht mehr an dich denken, — eine hohe Pflicht gebietet's mir!" — Georg: — „Deine Pflicht? Dein Vater? — Welche Worte! Denkst du an die so kurz verschwundenen Zeiten, wo wir, halb Kinder noch, uns ewige Treue schwuren?" Anna heftig: „Ich ewige Treue?" — Georg: — „Wie, du entsinnst dich jenes Tages nicht, wo du in's grüne Thal mich vom steilen Fels hinab zu dir riefest, wo ich des Hochlands Blume dir zu Füßen legte? Entsinnst du dich, wie wir im Walde uns verloren? Gedenkst du, wie wir spähend oft am hohen Ufer dem Schiffe des Vater's nachsahen, wenn er dich verlassen u. meinem Schutze anempfohlen? — Welcher war der Name, mit dem du mich all diese Tage begrüßtest, mit dem du meiner Liebe schmeicheltest? Du nanntest mich deinen Freund, den einzigen Freund, u. schlangst um meinen

Nacken deine Arme! — Was du empfandest, als du mir die Wange streicheltest, sprich, war es nicht Liebe? Und was der liebe Druck deiner Hand bekräftigte, war es nicht das Gelübde deiner Treue?" — Der Fremde hat den ganzen Auftritt belauscht; — jetzt tritt er in der fürchterlichsten Aufregung hervor: „Verloren! Ach! Verloren! Ewig verlorenes Heil! Leb' wohl, Anna!" — Anna: „Halt ein, Unglücklicher!" — Georg: „Was seh' ich?" — Der Holl: „Laß mich! In See. In See für ewige Zeiten! — Anna, du kannst mir nicht treu sein, denn deine Treue gehört einem Andren! Ich will dich nicht verderben, — noch bist du nicht verloren!" Zu der Mannschaft seines Schiffes gewendet giebt er ein gellendes Zeichen auf einer Pfeife: „Die Seegel auf! Den Annker los! Für alle Ewigkeit sagt Lebewohl dem Land!" — Anna: sucht ihn zurückzuhalten: — „Unseeliger, zweifelst du an meiner Treue?" — Der Holl: — „An deiner Treue! An meinem Heil! Unglückliche, erfahre das Geschick, vor dem ich dich bewahre! Verdammt bin ich zum gräßlichsten der Looſe; zehnfacher Tod wär' mir erwünschte Luſt. Ein Weib allein kann mich erlösen von dem Fluche, die ihre Treue mir bis in den Tod erhält! Noch hast du mir sie vor dem Ewigen nicht zugeschworen, — noch kann ich dich daher erretten; denn erfahre: das Loos, das dich treffen würde, wenn deine Treue du mir nicht bis an den Tod gewährtest, heißt ewige Verdammnis! Zahlloſe Opfer sind dieſem Spruche durch mich schon verfallen; doch du sollst gerettet sein! Leb wohl!" — Anna in höchster Aufregung: „Wohl kenne ich dein Schickſal, ich kannte es, als [ich] zuerst dich erblickte: doch deiner Qualen Ende ist da: Ich bin's, durch deren Treue du erlöst werden sollst!" — „Du kennst mich nicht, — du kannst nicht ahnen, wer ich bin!" (auf sein Schiff deutend, deſſen blutrothe Seegel hoch aufgespannt sind und deſſen Mannschaft in gräßlicher Regſamkeit mit der Abfahrt, mit dem Lichten des Ankers etc. beschäftigt ist!) „Frag' die Meere aller Welten, sie kennen dieß Schiff! Mit seinen blutrothen Seegeln ist es das Entsetzen der frommen Seefahrer, — u. ich, ich bin es — den man den fliegenden Holländer nennt!" In Blitzesschnelle ist er am Bord seines Schiffes, das augenblicklich abfährt. Der Vater, die Amme, der Chor, herbeigeeilt auf Georgs Hülferuf, suchen vergebens Anna zurückzuhalten; — mit wüthender Kraft reißt sie sich los und erreicht ein hervorstehendes Felsenriff: mit aller Stärke ruft sie dem abfahrenden Holl nach: „Wohl weiß ich, daß du nur durch ein Weib erlöst werden kannst, das dir treu ist bis an ihren Tod! Sieh mich, ich bin dir treu bis jetzt, bis zu meinem Tod!" Sie springt in das Meer; in demſelben Momente verſinkt im Nu das Schiff des Holländers."

Was an dem Entwurf zunächst auffällt, ist die erstaunliche Bestimmtheit, mit der in ihm nicht nur der ganze dramatische Zusammenhang, sondern auch schon alle Einzelheiten des Dialoges festgehalten sind; klingen doch bereits viele Verse der fertigen „Holländer"-Dichtung mit höchster Deutlichkeit an. Die Handlung

spielt noch an der schottischen Küste, was ebenso in den beiden Originalhandschriften der Dichtung als auch in sämtlichen Niederschriften der Musik des Werkes noch der Fall ist. In der in den Tagen vom 18. bis 28. Mai 1841 abgefaßten Urschrift der Dichtung führt der „Vater" den Namen „Donald", während seine Tochter bereits „Senta" heißt. Dagegen tritt uns die „Amme" als „Mary" erst aus der Zweitschrift der Dichtung entgegen, die außerdem auch noch deshalb besonders bemerkenswert erscheint, weil in ihr das Werk noch ausdrücklich als „Romantische Oper in einem Akt und 3 Aufzügen" bezeichnet ist. Wir finden hierdurch bestätigt, was Wagner in „Mein Leben" schon im Hinblick auf den soeben mitgeteilten Entwurf berichtet: daß er nämlich in ihm seinen Stoff „in einen einzigen Akt" zusammenfaßt habe. Die Verlegung des Schauplatzes der Handlung an die norwegische Küste und die dadurch bedingte Umbenennung Donalds und Georgs in „Daland" und „Erik" erfolgten erst nach Fertigstellung der Originalpartitur, was aus gewissen Korrekturen, die in der Partitur am Wortlaute der Dichtung nachträglich vorgenommen worden sind, einwandfrei hervorgeht. So war z. B. in der Originalpartitur ursprünglich zu lesen: „'s ist Hollystrand [,genau kenn' ich die Bucht] und „[Gastfreundschaft kennt der] Schotte"; erst später wurden dann beide Stellen — mit Bleistift — in „Sandwike ist's [, genau kenn' ich die Bucht]" und „[Gastfreundschaft kennt der] Seemann" umgeändert.

Die Behauptung Kapps,[3]) daß Senta im Prosaentwurf noch „Minna" geheißen habe, ist nunmehr als unzutreffend erwiesen. Zweifellos auf Frau Minna bezieht sich dagegen die vierzeilige gereimte Notiz, die Wagner gegen den Schluß des Entwurfes zu am Blattrande niedergeschrieben hat und deren Inhalt uns erkennen läßt, wie sehr er sich der Frau, die alle bitteren Drangsale und schweren Lebensnöte jener ersten Pariser Jahre (September 1839 bis April 1842) getreulich und tapfer mit ihm teilte, damals noch verbunden fühlte:

„Durch eines Weibes Treu' ward er gerettet,
Befreit aus hundertjähr'ger Leiden Joch
Wenn noch so schwer sich Trübsal an mich kettet
Bleib treu mir nur, so lacht das Glück uns noch!"

Das Rätsel der Senta.

Das Rätsel betrifft den Namen „Senta". Wo stammt er her, und wie kam Richard Wagner darauf? Unbeantwortete Fragen, die vielleicht nie befriedigende Antwort finden sollen! Wenigstens möchte man einmal näher zuschauen, was sich etwa vermuten läßt.

Schon die Herkunft des Namens ist unklar: man hat an eine Abkürzung von „Crescentia" gedacht, welche sonst wohl „Cenzi" lautet; aber wie sollte der junge Sachse Wagner sich eine oberbayerische Cenzi zu seinem Holländer nach Norwegen holen?!

Darüber ist nun vor einiger Zeit eine Vermutung geäußert worden, die etwas Einleuchtendes hat. Leider ist mir der Name des deutschen Reisenden entfallen, welcher die Stätte Sandwike am südnorwegischen Fjord bei Arendal

[3]) Julius Kapp: „Richard Wagner und die Frauen" (Berlin 1929) S. 305.

aufgesucht hat, wohin dereinst (1839) Wagner mit Minna und Robber auf der Seefahrt von Pillau nach England vom Sturm verschlagen ward, und wo er die ersten Rhythmen des „fliegenden Holländers" aus dem Gesange der Matrosen erlauschte. Im Hause „eines verreisten Schiffskapitäns", so erzählt er in „Mein Leben" — es war aber wohl eine Mühle, die „Champagnermühle" scherzhaft genannt; so weiß es Glasenapp — verweilte er damals zwei Tage. Sehr wahrscheinlich, daß er hier nach einem als nordische Erscheinung ihm auffallenden, etwa beim Tranke freundlich ernst bedienenden Mädchen sich erkundigt hat, und darauf die kurze Antwort erhielt, das sei eben die „tjenta", d. h. „das Mädchen", die Dienerin; er aber hörte „S e n t a" heraus und hielt es für den Namen, der ihm wohlklang und hernach für das Mädchen seines Holländers passend erschien.

Es konnte aber der Name gar nicht gewesen sein, denn dieser — Senta — ist in Norwegen g a n z u n b e k a n n t! Wer ihn dort kennt, hat ihn erst aus der deutschen Oper erfahren — gerade wie in Deutschland auch.

So hätte denn die Tjenta von Sandwike uns wohl schon den Dienst der Rätsellösung geleistet? — Leider nein! Die Sache hat noch einen Haken. —

Im ersten Prosa-Entwurf zum „Holländer", wie er an dieser Stelle erstmals mitgeteilt werden durfte, spielt die Handlung in S c h o t t l a n d, und zwar nach der Angabe H e i n e s, der bekanntlich vorgiebt, die Holländersage aus einem Theaterstück in Amsterdam (von dem niemand weiß!) kennen gelernt zu haben. Da ist das ungenannte Mädchen die Tochter eines schottischen Schiffskapitäns; Wagner, der Heines Erzählung schon von Riga her kannte, gab ihr zuerst den Namen Anna. Auch seine erste dramatische Fassung des „Holländers" spielt „an der schottischen Küste", der schottische Kapitän heißt Donald, der junge Jäger Georg, das Mädchen aber nicht mehr Anna, sondern — S e n t a!

An der schottischen Küste eine norwegische Senta? Wie ist das möglich? Dann wäre der Name doch am Ende gar nicht in Norwegen an Wagners Ohr geklungen? In Schottland ist er aber a u c h unbekannt, und zu Donald und Georg (George) will er sich nicht fügen. Wie dies erklären?

Es gibt eine einzige Möglichkeit, doch es gehört einige Phantasie dazu, sie sich vertraut zu machen. Als Wagner zu Meudon bei Paris seinem „Holländer" jene erste Fassung gab, und nach einem Mädchennamen anstelle der wenig sagenden Anna suchte, da fiel ihm kein schottischer, aber doch ein nordischer, jener norwegische ein, den er einst in einer unvergeßlichen Situation, ganz ähnlich dem Sturmbilde des Holländer-Dramas, zu hören geglaubt, und der sich ihm recht wohl als charakteristisch einprägen konnte. Kurz entschlossen setzte er zwischen seine Schotten seine Sandwiker Senta, und mit vollem Rechte ging sie dann auch in die spätere, norwegische Fassung über, um dort unsterblich zu werden. —

Wie gesagt, es gehört Phantasie dazu; aber die gehört auch zum ganzen „Holländer", und sie ging den Bühnengewaltigen völlig ab, denen Wagner seine Oper einst anbot, worauf er u. a. aus München erfahren mußte, daß sie für Deutschland ungeeignet sei. Nach 22 Jahren kam sie doch nach München, erwies sich als „geeignet", obwohl in Paris geboren, und heute ist sie ein sturmfestes „Repertoirestück" der deutschen Bühnen. — So ist es dem „Mädchen" auch ergangen, deren Name überall unbekannt war, und die heute jeder kennt und liebt, der Wagner kennt und liebt — die Senta.

Hans von Wolzogen.

Goethes Stellung zum Musikdrama.

(Nach dem bei der Goethefeier des Wiener Akademischen Wagnervereines am 7. April 1932 gehaltenen Vortrage.)

Von Univ.-Prof. Dr. Richard Meister, Wien.

Wenn hier als Thema einer Rede zum Gedächtnis Goethes eine so spezielle Frage und gerade diese gewählt wurde, so bedarf es kaum einer Rechtfertigung. Das Universum menschlicher Erkenntnis, Gestaltungskraft und Tätigkeit, das Goethes Leben bedeutet, kann wie die Natur selbst nur immer von einer Seite her erfaßt werden und erst die Gesamtheit aller solcher einzelnen Bemühungen ergibt uns das Ganze. So muß der Redner, dem nur eine Stunde, wenn auch eine Stunde hoher Gunst, gewährt ist, sich bescheiden. Noch weniger bedarf es aber wohl einer Rechtfertigung, daß als das besondere Thema, durch das wir heute an Goethes Persönlichkeit heranzukommen versuchen wollen, seine Stellung zum Musikdrama gewählt wurde; denn eben dieses ist der zentrale künstlerische Gedanke, welcher Menschen, die im Geiste Richard Wagners Kunst erleben und erkennen wollen, immer wieder aufs neue aufgegeben ist.

Wer von Goethes Stellung zur Musik sprechen will, hat eine ungleich schwierigere Aufgabe, als wenn es der bildenden Kunst gälte. Hier hat sich Goethe selbst mit beachtenswerter Begabung und manchem Erfolge bildnerisch versucht, hier ist er zu allen Formen, zumal der Bildhauerei und Architektur, in einem Verhältnis starken persönlichen Erlebens gestanden und hat wohl über diese Künste im allgemeinen wie über ihre großen schöpferischen Perioden und nicht wenige ihrer bedeutendsten Werke Tiefes und Ergreifendes gesagt. Ganz anders sind, wenigstens dem herkömmlichen Bilde nach, seine Beziehungen zur Musik. Man stellt fest, daß über eine eigene Musikausübung Goethes kaum Nennenswertes zu berichten sei; man wirft ihm vor, daß er gerade den Größten seiner Zeit, die nach unserer Ueberzeugung in der Vertonung seiner Dichtungen das Höchste geleistet haben, Beethoven und Schubert, ohne Verständnis gegenüber ge-

standen wäre, dagegen einen mittelmäßigen Komponisten wie Zelter bevorzugt hätte. Vollends aber hat man immer wieder die „Unbedeutendheit" seiner Singspieltexte hervorgehoben, die durch manches bedenkliche Wort über das Geschäft des Operntextdichtens noch tiefere Schatten zu erhalten scheint. Und trotzdem bedarf gerade dieses Bild nicht nur wesentlicher Korrekturen, sondern, wie ich gleich hier vorweg nehmen möchte, gerade für Goethes Stellung zur Musik im Dienste des Dramas, also in dem für uns hier entscheidenden Punkte einer Antithese. Wir müssen uns auch erinnern, wie er Gluck und Mozart geschätzt hat, und so scheint mir die ganze Frage der Stellung Goethes zur Musik einer tiefer greifenden Ueberprüfung zu bedürfen.

Wollen wir Goethes Stellungnahme zur Musik dort fassen, wo sie wirklich in die Tiefe führt, so müssen wir billigerweise davon ausgehen, was Goethe selbst hierüber bekannt hat: „Ich kenne," so schreibt er einmal an Zelter, „Musik mehr durch Nachdenken als durch Genuß und also nur im allgemeinen." Sein Nachdenken galt aber vor allem der Verbindung von Dichtung und Musik im dramatischen Kunstwerk. Wir werden daher unsere Untersuchung an Goethes Aeußerungen über diese besondere Frage zu orientieren haben und unter denen scheint mir ein bevorzugter Platz einem Ausspruch zu gebühren, den, so viel ich sehe, zum erstenmal Max Friedländer in das rechte Licht gerückt hat: „Die Musik," so sagt Goethe über ihr Verhältnis zur Dichtung in einem besonderen Falle, „ist hier ganz eigentlich als der See anzusehen, worauf jener künstlerisch ausgeschmückte Nachen getragen wird." Mit Recht hat Friedländer dies als eine „überraschend moderne" Anschauung bezeichnet und auf die große Aehnlichkeit mit Ausführungen Richard Wagners in „Oper und Drama" hingewiesen.[1])

Wir müssen uns allerdings, wenn wir eine so weit gehende Uebereinstimmung in den Auffassungen Goethes und Wagners in Betracht ziehen, dieser Stelle erst philologisch versichern, d. h. sie in ihrem ganzen Zusammenhang untersuchen. Sie steht in dem Aufsatz Goethes, durch den er die Aufführung seines Melodrams „Proserpina" in der Vertonung durch Eberwein berichtet.[2]) Die auf die Musik bezüglichen Ausführungen daselbst lauten: „Nunmehr aber ist es Zeit, der Musik zu gedenken, welche hier ganz eigentlich als der See anzusehen ist, worauf jener

[1]) Max Friedländer, Goethe und die Musik, Festvortrag, gehalten am 17. Juni 1916, Jahrbuch der Goethegesellschaft 1916, S. 133.

[2]) Das Melodram „Proserpina" war ursprünglich (1776) als poetischer Nachruf für Glucks Nichte Marianne verfaßt und zur Vertonung durch Gluck bestimmt gewesen. Doch ist es hiezu nicht mehr gekommen, aber Sigmund von Seckendorff hat dazu eine Musik geschrieben, die vermutlich auch Goethes Billigung gefunden hat. „Sie stuft sich vierfach ab: es kommen unbegleitete Rezitation, begleitete Rezitation, begleiteter Gesang und reine Instrumentalmusik als Vor-, Zwischen- und Nachspiele vor." (Konr. Burdach, Schillers Chordrama, in: Vorspiel II. Bd. Halle Niemeyer 1926, S. 195). Die Aufführung des Melodrams mit der Musik von Karl Eberwein fand 1807 statt. Goethe schrieb darüber den in Cottas Morgenblatt für die gebildeten Stände vom 8. Juni 1815 erschienenen Bericht (Werke, Jubiläumsausgabe, 37. Bd. S. 73 f).

künstlerisch ausgeschmückte Nachen getragen wird, als die günstige Luft, welche die Segel gelind, aber genugsam erfüllt und der steuernden Schifferin bei allen Bewegungen nach jeder Richtung willig gehorcht. Die Sinfonie eröffnet eben diesen weiten musikalischen Raum, und die nahen und fernen Begrenzungen desselben sind lieblich ahnungsvoll ausgeschmückt. Die melodramatische Behandlung hat das große Verdienst, mit weiser Sparsamkeit ausgeführt zu sein, indem sie der Schauspielerin gerade soviel Zeit gewährt, um die Gebärden der mannigfaltigen Uebergänge bedeutend auszudrücken, die Rede jedoch im schicklichen Moment ohne Aufenthalt wieder zu ergreifen, wodurch der eigentlich mimisch-tanzartige Teil mit dem poetisch-rhetorischen verschmolzen und einer durch den anderen gesteigert wird. Eine geforderte und um desto willkommenere Wirkung tut das Chor der Parzen, welches mit Gesang eintritt und das ganze rezitativartig gehaltene Melodram rhythmisch-melodisch abrundet; denn es ist nicht zu leugnen, daß die melodramatische Behandlung sich zuletzt in Gesang auflösen und dadurch erst volle Befriedigung gewähren muß." Herman Abert will die in Frage stehende Aeußerung Goethes nur auf die melodramatische Verbindung von Dichtung und Musik bezogen wissen: „Bemerkenswert aber ist, daß Goethe bei dieser Gattung die Musik nicht als die Hauptsache, sondern als die Dienerin der Dicht- und Schauspielkunst betrachtete." [3]) Aber Goethe hat nachweislich das nämliche Bild auch dort gebraucht, wo er nicht von melodramatischer Form sondern von Gesangskomposition spricht; so schreibt er in einem aus derselben Zeit stammenden Brief an Zelter (Ende 1807) über seine Lieder: „Ich mag gar zu gern meine Produktion auf ihrem Elemente schwimmen sehen." [4]) Ich glaube daher, daß wir berechtigt sind, die obige Aeußerung Goethes ganz allgemein auf das Verhältnis von Dichtung und Musik und nicht bloß auf deren Verbindung im Melodram zu beziehen.

Sollte sich diese Deutung bewahrheiten, so hätten wir mit ihr wohl den besten Zugang zu Goethes Auffassung vom musikalischen Drama gefunden. Es wird aber doch notwendig sein, die Frage seines Verhältnisses zur Musik in ihrem ganzen Umfang wenigstens nach den Hauptpunkten kurz zu prüfen. Beginnen wir mit Goethes Stellung zur Musikausübung. Er hat in seiner Jugend das Spiel am Spinett und in Straßburg auch etwas Cellospiel gelernt. Später hören wir nur mehr ganz vereinzelt von eigener Musikausübung. Aber in Weimar wurde im Kreise der Herzogin Amalia nicht nur eifrig Musik gepflegt, sondern auch in Gemeinschaft mit Herder, Wieland und Sigmund von Seckendorff viel über Musik diskutiert. In späteren Jahren (seit dem Herbst 1807) unterhielt Goethe durch längere Zeit in seinem Hause einen eigenen Gesangverein. Von dieser sogenannten Hauskapelle sagt er in den Annalen zu den Jahren 1810 und 1811: „Die Uebungen der freiwilligen Hauskapelle wurden regelmäßig fortgesetzt; Donnerstag abends Probe vor einigen Freunden gehalten, Sonntags früh Ausführung vor großer Gesellschaft. Aeltere und jüngere Theatersänger, Choristen und Liebhaber nahmen teil; Eberwein dirigierte meisterhaft. Mehrstimmige Sachen von Zelter und anderen, italienischen Großen wurden ins

[3]) H. Abert, Goethe und die Musik, Engelhorns Nachf. Stuttgart 1922, S. 101.

[4]) Vgl. Wilhelm Bode, Die Tonkunst in Goethes Leben, Berlin E. S. Mittler u. Sohn 1912 II. Bd. S. 39.

Leben geführt und ihr Andenken gegründet. Vergnügen und Nutzen, Anwendung und Fortschreiten in eins verbunden. Die Donnerstage waren kritisch und didaktisch, die Sonntage für jeden empfänglich und genußreich." [5]) Ueber Goethes Anteil an der Einstudierung der Musikwerke berichtet Eberwein: „Beim Einstudieren kirchlicher Gesänge hielt sich Goethe passiv . . . aber in betreff der Lieder und humoristischen Kompositionen ergriff der Meister selbst die Zügel, bestimmte die Tempi und den Vortrag. Die Fesseln der rhythmischen Musik wurden da abgeworfen, wo sie nicht den Intentionen des Dichters entsprachen. In dieser Weise erhielten diese Gesänge eine Schärfe des Ausdrucks, die den Zuhörer überraschte und erstaunte." [6]) Ein solches Eingreifen Goethes ist aber höchst charakteristisch sowohl für seine Auffassung vom Verhältnis der Dichtung zur Musik, wie von der Musik als Kunst des „Ausdrucks".

Im letzten Jahrzehnt seines Lebens hat sich Goethe wiederholt durch längere Zeit planmäßig vorspielen lassen. So teilt er Zelter unter dem 27. Juni 1827 mit, daß ihm Schütz in Berka aus den 48 Präludien und Fugen von Bach vorgespielt habe; es sei gewesen, „als wenn die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhielte, wie sichs etwa in Gottes Busen kurz vor der Weltschöpfung möchte zugetragen haben" — wozu wir beiläufig bemerken könnten, daß eine solche Charakteristik Bachs doch ein sehr bezeichnendes und zutreffendes Urteil für diese gleichsam in sich ruhende höchste Kunstfertigkeit der Form sein dürfte. Im Jahre 1830 hat ihm Felix Mendelssohn durch mehrere Wochen planmäßig vorgespielt, ja man könnte sagen einen förmlichen Kursus der Musik gegeben: „Von der Bach'schen Epoche heran, hat er mir wieder Haydn, Mozart und Gluck zum Leben gebracht, von den großen neueren Technikern hinreichende Begriffe gegeben und endlich seine eigenen Produkte fühlen machen." Es wird uns freilich etwas bedenklich stimmen, wenn wir hören, daß mit den großen neueren Technikern Beethoven und Weber gemeint sind. Aber mit der C-moll-Sinfonie hat Mendelssohn, wie bekannt, doch einen überwältigend großen Eindruck von Beethoven in Goethe hervorgerufen.

Damit sind wir schon zu *Goethes Aeußerungen über das musikalische Schaffen seiner Zeit* übergegangen. Wenn wir uns klar machen, daß darin fast ein Jahrhundert italienischer, französischer und vor allem deutscher Musik bis zum höchsten Gipfel der Klassik und den großen Vertretern der Romantik umspannt wird, so werden wir vielleicht weniger anspruchsvoll an Goethe herantreten, als die es tun, die seine Stellung zur Musik lediglich nach seinem Verhältnis zu Beethoven und Schubert einerseits und seiner Freundschaft zu Zelter andererseits beurteilen. Es ist ja richtig, daß ihn Beethovens Größe mehr beunruhigt und in Staunen versetzt,

[5]) Jubiläumsausgabe 30. Bd. S. 253.
[6]) Vgl. W. Bode, II. Bd. S. 31 f.

als erhoben und mit befreienden Empfindungen erfüllt hat; es ist auch richtig, daß er Schubert nicht beachtet und für Weber kein Verständnis aufgebracht hat.[7]) Aber Gluck und Mozart, also die größten dramatischen Komponisten während seiner besten Mannesjahre hat er begriffen und gewürdigt wie nur einer. Selbst mit der Ausführung eines Singspiels („Scherz, List und Rache") beschäftigt und hiebei inmitten von ernsten Bemühungen um die Hebung dieser Gattung, lernt er die „Entführung aus dem Serail" kennen und erfaßt sogleich die epochemachende Bedeutung dieses Werkes, das mit seinem Erscheinen die ganze frühere Produktion dieser Gattung in den Schatten des bloß Geschichtlichen gerückt hat. Ueber die Wertschätzung der Zauberflöte, auch ihres Textes, werde ich noch zu berichten haben. Als ihm Schiller am 29. Dezember 1797 von seinem „Vertrauen zur Oper" schreibt, antwortet er ihm am nächsten Tage: „Ihre Hoffnung, die Sie von der Oper hatten, würden Sie neulich in Don Juan auf einen großen Grad erfüllt gesehen haben; dafür steht aber auch dieses Stück ganz isoliert und durch Mozarts Tod ist alle Aussicht auf etwas ähnliches vereitelt." Und noch mehr als 30 Jahre später äußert Goethe zu Eckermann: „Die Musik (zum Faust) müßte im Charakter des Don Juan sein. Mozart hätte den Faust komponieren müssen." [8]) Wie sehr ihn Glucks Schaffen zum Nachdenken über die Stellung des Textdichters zum Komponisten angeregt hat, wird noch später zu zeigen sein. In den Anmerkungen zu „Rameaus Neffe" schließt er die Besprechung des Streites zwischen den Anhängern von Gluck und Puccini mit dem Urteil, „daß der Bedeutende vor dem Gefälligen die Palme erhalten habe".

Goethes Anmerkungen zu „Rameaus Neffe" sind die ausführlichsten zusammenhängenden Aeußerungen über Musik, die wir von ihm haben. Mag immerhin manches in ihnen anfechtbar sein, so finden wir dort doch folgende bemerkenswerte Gegenüberstellung: „Alle neuere Musik wird auf zweierlei Weise behandelt, entweder daß man sie als eine selbständige Kunst betrachtet, sie in sich selbst ausbildet, ausübt und durch den verfeinerten äußeren Sinn genießt, wie es der Italiener zu tun pflegt, oder daß man sie in Bezug auf Verstand, Empfindung, Leidenschaft setzt und sie dergestalt bearbeitet, daß sie mehrere menschliche und geistige Seelenkräfte in Anspruch nehmen könne, wie es die Weise der Franzosen, der Deutschen und aller Nordländer ist und bleiben wird . . . Solche Komponisten werden bei Empfindenden, bei

[7]) Abert S. 39: „Was die Musik für Beethoven war, konnte sie für Goethe nun und nimmer sein; alte und neue Zeit trafen hier schroff aufeinander. Was Goethe dagegen von dem Menschen Beethoven sagt, offenbart den feinen Menschenkenner, und seine Worte über sein Gehörleiden außerdem einen weit über den Durchschnitt hervorragenden Beurteiler." „Zusammengefaßter, energischer, inniger habe ich noch keinen Künstler gesehen" (Goethe an seine Frau 20. Juli 1812). „Sehr zu entschuldigen ist er . . und sehr zu bedauern, da ihn sein Gehör verläßt, das vielleicht dem musikalischen Teil seines Wesens weniger als dem geselligen schadet. Er, der ohnehin lakonischer Natur ist, wird es nun doppelt durch diesen Mangel." (Goethe an Zelter 2. September 1819.)

[8]) An Eckermann 29. 1. 1827.

Verständigen ihr Glück machen, aber dem Vorwurf des beleidigten Ohrs, insofern es für sich genießen will, ohne an seinem Genuß Kopf und Herz teilnehmen zu lassen, schwerlich entgehen." Ist hier nicht der ewig alte Streit zwischen der Musik als einer Kunst der „tönend bewegten Form" und als der Kunst des „Ausdrucks", sowohl was den zeitbedingten Anlaß wie den letzten Grund dieses Gegensatzes anlangt, in wahrhaft klarer Weise erfaßt? Im Anschluß an diese auf das Allgemeine gehenden Ausführungen Goethes ist noch einer zweiten Eigentümlichkeit seines Verhältnisses zur Musik zu gedenken: sein Interesse gehört fast ausschließlich der Musik, soweit sie Begleitung des Wortes oder der Handlung ist. „Melodien, Gänge und Läufe ohne Worte und Sinn scheinen mir Schmetterlingen und schönen bunten Vögeln ähnlich zu sein, die in der Luft vor unseren Augen herumschweben, die wir allenfalls haschen und uns zueignen möchten: da sich der Gesang dagegen wie ein Genius gen Himmel hebt und das bessere Ich in uns ihn zu begleiten anreizt." (Wilhelm Meisters Lehrjahre.).[9]) So ist es denn auch bemerkenswert, daß die anerkennendste Aeußerung über Beethoven seine Musik zum „Egmont" betrifft: „Hier habe ich ausdrücklich angegeben, daß Musik seinen Schlummer begleiten soll, sanft während der Erscheinung des Traumbildes, das verschwindet, als die Trommeln der Wache ertönen, welche Egmont zum Blutgerüst begleiten soll. Hierbei ist allerdings die musikalische Begleitung angezeigt, und Beethoven ist mit bewundernswertem Genie in meine Intentionen eingegangen." [10])

Künstlerische Versuche und theoretische Betrachtungen über die Verwendung von Dichtung und Musik im Drama ziehen sich durch das ganze Leben Goethes hin.[11]) Wir können hier ganz deutlich zwei Perioden unterscheiden. Die Bestrebungen der ersten Periode, die schon in der Frankfurter Zeit (1774/75) beginnt und bis in die Anfänge der neunziger Jahre reicht, galten dem Singspiel. Die Bemühungen und Ueberlegungen der zweiten Periode sind durch die Umbildung von Goethes Kunstanschauungen seit der italienischen Reise vorbereitet; sie erhielten dann durch Mozarts „Zauberflöte" einen entscheidenden Anstoß, vertieften sich durch die im Briefwechsel mit Schiller geführte Aussprache und werden in der ganzen Folgezeit durch Goethes dichterische Arbeiten im Bereiche des Melodrams rege erhalten.

Der ersten Periode gehören die Singspiele an: Erwin und Elmire

[9]) Vgl. W. Bode II. Bd. S. 71 f.

[10]) Goethe in seinen Aeußerungen über die Faustmusik des Fürsten Radziwill, vgl. Bode II. Bd. S. 178.

[11]) Für die nachstehenden Ausführungen sind namentlich folgende Vorarbeiten herangezogen: Die Sammlungen in Bodes zweibändigem Werk (s. Anm. 4), ferner die Darlegungen von Max Friedländer (s. Anm. 1) und Hermann Abert (s. Anm. 3) und der Aufsatz von Th. Gérold L'évolution des idées de Goethe sur la musique (in Goethe, Etudes publiées pour le centenaire de sa mort par l'université de Strassbourg, Paris 1932).

1775 (vertont 1775 von André, 1776 von Herzogin Amalia, 1790 von Reichardt), Claudine von Villa bella 1775 (1787/88 überarbeitet und für Kayser bestimmt), Lila 1776/77 (Seckendorff), Jery und Bätely 1779 (1780 Seckendorff, 1793 Reichardt), Die Fischerin 1782 (Korona Schröter), Scherz, List und Rache 1784 (1788 Kayser), Die ungleichen Hausgenossen 1785 (unvollendet).

Goethes Singspieltexte dürfen nicht mit dem Maßstab der hohen Poesie gemessen werden; im Rahmen der Gattung ragen sie aber zweifellos hervor.[12]) Und ebenso sind die theoretischen Erörterungen dieser Zeit immer im Hinblick auf praktische Versuche angestellt und gehen von der vorhandenen Kunstübung und den gegebenen Formen des Singspiels, erst des französisch-deutschen und dann des italienischen, aus. Aber innerhalb dieser Grenzen umfassen sie fast alle wesentlichen Fragen, Textdichtung und Komposition, die Verbindung beider und ihr Zusammenwirken mit Szenerie und Darstellung.

Ich setze zunächst die wichtigsten Stellen hieher; sie stehen fast durchwegs in Briefen, namentlich in denen an den Komponisten Philipp Christian Kayser. An Kayser 29. Dez. 1779: „Ich bitte Sie, darauf acht zu geben, daß eigentlich dreierlei Arten von Gesängen drinnen vorkommen. Erstlich Lieder, von denen man supponiert, daß der Singende sie irgendwo auswendig gelernt und sie nur in ein oder der anderen Situation anbringt. Diese können und müssen eigene, bestimmte und runde Melodien haben, die auffallen und jedermann leicht behält. Zweitens Arien, wo die Person die Empfindung des Augenblicks ausdrückt, und, ganz in ihr verloren, aus dem Grunde des Herzens singt. Diese müssen einfach, wahr, rein vorgetragen werden von der sanftesten bis zu der heftigsten Empfindung. Melodie und Akkompagnement müssen sehr gewissenhaft behandelt werden. Drittens kommt der rhythmische Dialog; dieser gibt der ganzen Sache die Bewegung; durch diesen kann der Komponist die Sache bald beschleunigen, bald wieder anhalten, ihn bald als Deklamation in zerrissenen Takten traktieren, bald in einer rollenden Melodie sich geschwind fortbewegen lassen. Dieser muß eigentlich der Stellung, Handlung und Bewegung des Akteurs angemessen sein, und der Komponist muß diesen (den Akteur) immerfort vor Augen haben, damit er ihm die Pantomime und die Aktion nicht erschwere. Dieser Dialog, werden Sie finden, hat in meinem Stück fast keinerlei Silbenmaß, und wenn Sie so glücklich sind, ein Hauptthema zu finden, so werden Sie wohl tun, ein solches immer wieder hervorkommen zu lassen und nur durch veränderte Modulation, durch major und minor, durch angehaltenes oder schneller fortgetriebenes Tempo die einzelnen Stellen zu nüanzieren. Da gegen das 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 nicht gar zu bunt wird. Der Dialog muß wie ein glatter goldner Ring sein, auf dem Arien und Lieder wie Edelgesteine aufsitzen." 25. April 1785: „Ich habe im Rezitativ weder den Reim gesucht, noch gemieden. Deswegen ist es meist ohne Reim; manchmal aber kommen gereimte Stellen in demselben vor, besonders wo der Dialog bedeutender wird,

[12]) Hans Joachim Moser zählt sie unter die „besten Singspieltexte überhaupt" (Geschichte der deutschen Musik, 5. Aufl. Stuttgart Cotta 1930 II. Bd. S. 379). Vgl. auch die Würdigung dieser Texte, namentlich ihrer Liedformen, bei Abert S. 84 f.

wo er zur Arie übergeht, da denn der Reim-Anklang dem Ohre schmeichelt. Weiter ist keine Absicht dabei, und gedachte Stellen bleiben deswegen immer Rezitativ, der Komponist mag sie nachher trocken oder begleitet ausführen. Ebenso zeichnet sich, das nach meiner Ansicht melodischer Gesang sein sollte, durch den Rhythmus aus, wobei dem Komponisten frei bleibt, bei einigen Arien zu verweilen und sie völlig auszubilden, andere nur als Kavatinen u.s.w. vorüber gehen zu lassen, wie es der Charakter der Worte und der Handlung erfordert. Sollten Sie aber da, wo ich Rezitativ habe, eine Arie, und wo ich Arie habe, ein Rezitativ schicklicher finden, so müßten Sie mir es erst schreiben, damit die Stelle gehörig verändert würde." — 20. Juni 1785: „Gehen Sie der Poesie nach wie ein Waldwasser den Felsräumen, Ritzen und Vorsprüngen und Abfällen und machen die Kaskade erst lebendig." — 28. November 1785: Der Komponist soll „gleichsam als ein himmlisches Wesen über der irdischen Natur des Dichters bleiben." — 23. Januar 1786: „Wenn Sie bei dem Gleichnis bleiben wollen: die Zeichnung ist bestimmt, aber das Ganze helldunkel, insofern es nicht schon in der Zeichnung liegt; die Farbengebung bleibt dem Komponisten. Es ist wahr, er kann in der Breite nicht ausweichen, aber die Höhe bleibt ihm bis in den dritten Himmel! ... Ich weiß auch, daß die Italiener niemals vom eingeleiteten fließenden Rhythmus abweichen und daß vielleicht eben darum ihre Melodien so schöne Bewegungen haben. Allein ich bin als Dichter die ewigen Jamben, Trochäen und Daktylen mit ihren wenigen Maßen und Verschränkungen so müde geworden, daß ich mit Willen und Vorsatz davon abgegangen bin. Vorzüglich hat mich Gluckens Komposition dazu verleitet. ... Ferner waren mir seine Kompositionen der Klopstock'schen Gedichte, die er in einen musikalischen Rhythmus gezaubert hatte, merkwürdig. Ich fing also an, den fließenden Gang der Arie, wo Leidenschaft eintrat, zu unterbrechen, oder vielmehr: ich dachte ihn zu heben, zu verstärken, welches auch gewiß geschieht, wenn ich nur zu lesen, zu deklamieren brauche. Ebenso in Duetten, wo die Gesinnungen abweichen, wo Streit ist, wo nur vorübergehende Handlungen sind, den Parallelismus zu vernachlässigen oder vielmehr: ihn mit Fleiß zu zerstören. Und wie es geht, wenn man einmal auf einem Wege oder Abwege ist: man hält nicht immer Maß! Noch mehr hat mich auf meinem Gange bestärkt, daß der Musikus selbst dadurch auf Schönheiten geleitet wird. wie der Bach die lieblichste Krümme durch einen entgegenstehenden Fels gewinnt ..." — 5. Mai 1786: „Der Dichter eines musikalischen Stückes, wie er es dem Komponisten hingibt, muß es ansehn wie einen Sohn oder einen Zögling, den er eines neuen Herren Dienste widmet. Es fragt sich nicht mehr, was Vater oder Lehrer aus dem Knaben machen wollen, sondern wozu ihn sein Gebieter bilden will. Glücklich, wenn er das Handwerk besser versteht als die ersten Erzieher!" — 14. August 1787: „Sie sollen am Mechanischen sehen, daß ich in Italien etwas gelernt habe und daß ich nun besser verstehe, die Poesie der Musik zu subordinieren." — An Herder 10. Jan. 1788: „Es sind hundert Dinge zu beobachten, welchen der Italiener allen Sinn des Gedichts aufopfert; ich wünschte, daß es mir gelungen sein möge, jene musikalisch-theatralischen Erfordernisse durch ein Stückchen zu befriedigen, das nicht ganz unsinnig ist. Ich hatte noch die Rücksicht, daß sich beide Operetten doch auch müssen lesen lassen, daß sie ihrem Nachbar „Egmont" keine Schande machten. Ein italienisch Opernbüchelchen liest kein Mensch als am Abend der Vorstellung, und es in einen Band mit einem Trauerspiel zu bringen würde hierzulande für ebenso unmöglich gehalten werden, als daß man deutsch singen könne." — „Da ich nun die Bedürfnisse des lyrischen Theaters genauer kenne, habe ich gesucht, durch manche Aufopferungen dem Komponisten und Akteur entgegen zu arbeiten.

Das Zeug, worauf gestickt werden soll, muß weite Fäden haben, und zu einer komischen Oper muß es absolut wie Marli gewoben sein. Doch hab ich bei dieser wie bei „Erwin" auch für's Leben gesorgt." Hiemit wäre aus späterer Zeit zu vergleichen die Aeußerung an Zelter 17. April 1812: „Der Dichter soll seine Umrisse auf ein weitläufig gewobenes Zeug aufreißen, damit der Musikus vollkommen Raum habe, seine Stickerei mit großer Freiheit und mit starken oder feinen Fäden, wie es ihm gut dünkt, auszuführen. Der Operntext soll ein Karton sein, kein fertiges Bild." — An Reichardt: 2. November 1798: „Zu einem deutschen Texte zu einer „ernsthaft" genannten Oper kann Rat werden. Nur müßte ich vor allen Dingen näher von dem Bedürfnis Ihres Theaters, vom herrschenden Geschmack, vom Möglichen auf Ihrer Bühne usw. unterrichtet sein. Man kann, wie Sie wohl wissen, ein solches Werk auf mehr als eine Weise anlegen und ausführen. Der beste Effekt ist, wenn es den Schauspielern recht auf den Leib gepaßt und wenn dem Lieblingsgeschmack des Publikums geschmeichelt wird, ohne daß man ihnen das schon Gewohnte bringt." — 25. Oktober 1790: „Zur Oper bereite ich mich. Schon habe ich in Gedanken Fingaln, Ossianen, Schwanen und einigen nordischen Heldinnen und Zauberinnen die Opernstelzen untergebunden und lasse sie vor mir auf und ab spazieren. Um so etwas zu machen, muß man alles poetische Gewissen, alle poetische Scham nach dem edlen Beispiel der Italiener ablegen ..."

Es ist nicht zu leugnen, daß manche der entschiedensten Aeußerungen Goethes eine weitgehende Unterordnung des Dichters unter den Komponisten fordern, so mehrere der Briefstellen an Kayser und wohl am stärksten die zuletzt angeführte an Reichardt.[13]) Aber solchen Stellen stehen andere gegenüber, in denen Goethe den Komponisten ausdrücklich auf den „Charakter der Worte und der Handlung" verweist. Das Bestreben, die eigenen Singspieltexte gerade im Gegensatz zu den Italienern auf einer gewissen Höhe zu halten, so daß sie sich „doch auch müssen lesen lassen", wird in den Briefen an Herder deutlich ausgesprochen. Und noch in den letzten Lebensjahren betont Goethe einmal nachdrücklich die Notwendigkeit einer guten dichterischen „Unterlage" für die Oper.[14])

Viel näher aber kommen wir m. E. der richtigen Deutung von Goethes

[13]) Es scheint, daß Goethes Anschauungen bei fortschreitender Annäherung an das italienische Singspiel auch eine größere Unterordnung des Dichters unter den Komponisten verlangen. Was aber die Aeußerung an Reichardt vom 25. Okt. 1790 anlangt, so scheint sie mir nicht so sehr, wie dies bisweilen von Beurteilern Goethes geschehen ist, als eine frivole Konzession zu betrachten, sondern weit eher als der sehr ernste und bittere Ausdruck der Verzweiflung, auf diesem Wege und in dieser Gattung zum wirklich Künstlerischen durchdringen zu können. Vgl. auch Abert S. 79, der die Aeußerung Goethes anführt: „Was aus dem Prunk entstanden ist, kann nicht zur Kunst zurückkehren; was sich vom Scheine her schreibt, kann keine höheren Forderungen befriedigen."

[14]) „Fragt ihr mich, welche Oper ich gut finde, so nenne ich euch den „Wasserträger", denn hier ist das Sujet so vollkommen, daß man es ohne Musik als ein bloßes Stück geben könnte und man es mit Freuden sehen würde. Diese Wichtigkeit einer guten Unterlage begreifen entweder die Komponisten nicht, oder es fehlt ihnen durchaus an sachverständigen Poëten, die ihnen mit Bearbeitung guter Gegenstände zur Seite träten ... Wäre der „Freischütz" kein so gutes Sujet, so hätte die Musik zu tun gehabt, der Oper den Zulauf der Menge zu verschaffen, wie es nun der Fall ist, und man sollte daher dem Herrn Kind auch einige Ehre erzeigen."

Auffassung über das Verhältnis von Dichtung und Musik im Drama, wenn wir versuchen, den Sinn der Gleichnisse, die er verschiedentlich zur Erläuterung dieses Verhältnisses gebraucht, zu Ende zu denken. Und da scheint es mir doch ganz zweifellos, daß er in allem, was die Handlung betrifft, der Dichtung den Vorrang zuerkennt; der Musik kommt dann die Aufgabe zu, zu beleben, wie der Wasserfall die Gestaltung der Bergschlucht, die Farbe die Konturen der Zeichnung belebt. Die Umrisse der Handlung, also doch wohl das, was das eigentliche Gerüst des Dramas ausmacht, sind vom Dichter festgelegt, der Komponist kann „in der Breite nicht ausweichen," d. h. diese Umrisse nicht durch Zutaten abändern, aber „die Höhe bleibt ihm bis in den dritten Himmel," d. h. es bleibt ihm die ganze große Ausweitung des Gefühls, ohne die die Dichtung unvollkommen bliebe, „kein fertiges Bild", wie ein Karton ohne Farbe. Die Auffassung, daß mit diesem Gleichnis in der Tat eine Ueberordnung des Dichters über den Komponisten gemeint sei, erfährt eine Bestätigung dadurch, daß auch Gluck den nämlichen Vergleich gerne gebraucht und daß er von Wieland an einer Stelle, die Goethe sicher genau gekannt hat, in demselben Sinne verwendet wird.[15]) Nicht minder beachtenswert ist es, daß Goethe das Unorganische des Nebeneinanders von gesprochenen und gesungenen Partien im Singspiel abzuschwächen, ja zu überwinden suchte. Ich möchte hiebei weniger Gewicht darauf legen, daß er in der späteren Zeit seiner Bemühungen um das Singspiel der italienischen Form mit ihren Rezitativen gegenüber dem Prosadialog der französischen den Vorzug gab, als „der reineren Form, bei der der melodische Gesang durch einen rezitierenden und deklamatorischen wenigstens verknüpft wird." Bezeichnender in dieser Hinsicht ist es, daß Goethe den Dialog, wo er „bedeutender wird", auch poetisch zu heben und dem Liede zu nähern sucht und umgekehrt in der Vertonung der Lieder eine freiere, dem Charakter der Worte und der Handlung sich anpassende Beweglichkeit fordert (an Kayser, 25. April 1785). Endlich hat Goethe immer wieder auf die Notwendigkeit des Zusammenwirkens der verschiedenen Künste hingewiesen: „Was Musikus, Akteur, Dekorateur, dazu tun müssen und was es überhaupt heißt, ein solches Ganze von seiner Seite anzulegen, daß die übrigen mitarbeiten und mitwirken können, kann der Leser nicht hinzutun."[16]) In einer bemerkenswerten Regieanweisung zur Schlußszene der „Claudine von Villa Bella" schreibt er vor: „Die ganze Entwicklung, welche die Poesie nur kurz andeuten darf und die Musik weiter ausführt, wird durch das Spiel des Akteurs erst lebendig." Wiederholt hat er auch

[15]) Ueber Gluck s. Abert S. 49, über Wieland s. unten.

[16]) An Philipp Seidl 1788; vgl. auch Bode II S. 101 (an Fürst Lobkowitz): „Der Text einer Oper gehört unter die Dichtungsarten, welche sehr schwer zu beurteilen sind, weil man sie nicht als selbständiges Kunstwerk ansehen darf. Man hat sie in Bezug auf Musik, den Komponisten, die Bühne, das Publikum zu betrachten, ja sogar auf kurz vorher gegebene und andere bekannte Opern Rücksicht zu nehmen."

in späteren Jahren sein Bedauern darüber ausgesprochen, daß es ihm niemals vergönnt war, in enger und fortdauernder Gemeinschaft mit einem Komponisten arbeiten zu können.[17])

Den Uebergang von der ersten zur zweiten Periode hat Abert zutreffend charakterisiert: „Aus der Zeit der italienischen Reise stammt Goethes resigniertes Bekenntnis, alles sein und Kayserś Bemühen, ‚uns im Einfachen und Beschränkten abzuschließen', sei durch Mozart und durch seine Entführung ‚niedergeschlagen' worden. Diese Erkenntnis hat nun aber seine Tätigkeit für die Oper keineswegs unterbunden. Seine älteren Singspieltexte, diese bedeutendsten von der dichterischen Seite aus unternommenen Versuche, die ganze Gattung der drohenden Versumpfung zu entreißen, haben zwar keine Nachfolger mehr gefunden und ebensowenig sein italienisches Intermezzo, dafür sehen wir ihn aber jetzt mit Nachdruck aus dem Kreise des ‚Einfachen und Beschränkten' heraustreten und sich den größeren, vielgestaltigen Formen der Oper zuwenden." [18]) Am 16. Jänner 1794 wurde die „Zauberflöte" zum erstenmal in Weimar aufgeführt und bald darauf beginnt Goethe, sich mit dem Gedanken einer Fortsetzung zu beschäftigen.[19]) Den tiefen Eindruck, den die Aufführung des „Don Juan" im Dezember 1797 auf Goethe gemacht hat, sehen wir aus dem Bericht an Schiller. Das gleiche Jahr hatte die auch für das Verhältnis von Oper und Drama fruchtbaren Auseinandersetzungen im Briefwechsel Goethes und Schillers über epische und dramatische Dichtung gebracht. Aus dem Briefwechsel mit Schiller im Mai 1798 erfahren wir auch einiges über Goethes weitere Arbeit an der „Zauberflöte". Was Goethe an deren Libretto anzog, hat er selbst gesagt, daß nämlich dieses „zwar voller Unwahrscheinlichkeiten und Späße sei, die nicht jeder zurechtzulegen und zu würdigen wisse, daß der Autor aber doch im hohen Grade die Kunst verstanden habe, durch Kontraste zu wirken und große theatralische Effekte herbeizuführen," [20]) und über seine eigene dichterische Absicht bei der Fortsetzung der „Zauberflöte" schreibt er: „Die Dichtung soll ein komisch-heroisches Drama werden, für den Komponisten das weiteste Feld zu eröffnen und von der höchsten Empfindung bis zum leichtesten Scherz sich durch alle Dichtungsarten hindurchzuwinden." [21])

Die im Briefwechsel Goethes und Schillers hervortretenden Betrachtungen über die Bedeutung der Musik für das Drama

[17]) Vgl. Bode I S. 254. „Ich habe nur leider nie das Glück gehabt, neben mir einen tüchtigen Tonkünstler zu besitzen, mit dem ich gemeinschaftlich gearbeitet hätte, und daher habe ich mich immer in solchen Fällen an das Stoppeln und Zusammensetzen halten müssen." Vgl. auch Bode I S. 238 (an Zelter 1802), II S. 100 (an Zelter 1812).

[18]) Abert S. 94.

[19]) Vorher waren „Don Juan" am 30. Januar 1792, „Die Hochzeit des Figaro" am 24. Oktober 1793 in den Spielplan aufgenommen worden.

[20]) Werke Jubiläumsausgabe Bd. 8 S. 362.

[21]) Ebenda, S. 363.

stehen inmitten einer langen und wandlungsreichen Entwicklung dieses Problems. Sie nachzuzeichnen kann hier nicht versucht werden; nur einiges von dem, was Wieland und Herder zu dieser Frage beigesteuert haben, möge im folgenden kurz hervorgehoben werden.[22])

Wieland[23]) geht, wie der junge Goethe, in seinen Bestrebungen vom Singspiel aus und wünscht ein solches Spiel, „welches, ohne viel mehr Aufwand zu erfordern als unsere gewöhnlichen Tragödien, durch die bloße Vereinigung der Poesie, Musik und Aktion, uns einen so hohen Grad des anziehendsten Vergnügens geben könnte, daß kein Zuschauer, der ein Herz und ein paar nicht allzu dicke Ohren mitbrächte, sollte wünschen können, seinen Abend angenehmer zugebracht zu haben." Er prüft dann in einem ganz ähnlichen Gedankengang, wie er Wagners „Oper und Drama" zugrunde liegt, „1) was der Dichter in der Wahl und Behandlung seines Stoffes zu beobachten habe, und 2) was für Pflichten dem Komponisten obliegen, um das Werk und den Zweck des Dichters mit allen Kräften seiner Kunst zu unterstützen, und also das was Poesie und Tonkunst vereinigt vermögen, wirklich im möglichst hohen Grade bei den Zuhörern hervorzubringen." Politische Stücke werden von der Vertonung ausgeschlossen, da in ihnen „vermöge der Natur des Stoffes viel Staatsinteresse raisonniert wird." Er fordert vom Dichter, Stoffe, die gar zu verwickelt und mit zuviel Begebenheiten beladen sind, beiseite zu lassen, Situationen zu wählen, die durch die musikalische Verschönerung nichts von ihrer Wahrheit verlieren, den Plan so einfach anzulegen und auf so wenige Personen als möglich einzuschränken, und schlechterdings wo nicht alle Episoden, doch alle solche zu vermeiden, die das Hauptinteresse anstatt es zu erhöhen, schwächen würden, endlich seine Personen mehr in Empfindung und innerer Gemütsbewegung als in äußerlicher Handlung darzustellen. Er akzeptiert den Satz „daß Musik und Poesie Schwestern und nur durch ihre Vereinigung allmächtig sind; aber daß, auch wenn sie sich vereinigen, die erste der anderen untergeordnet sein muß, und daß alles verloren ist, sobald sie, anstatt zu gehorchen, herrschen will . . Denn was unternimmt der Komponist, der das Werk eines Dichters in Musik setzt, anders, als die Zeichnung und Skizze eines anderen auszumalen ? . . Musik und Aktion sind im Singspiel bloße Organen, wodurch der Dichter auf unsere Seelen wirken soll."

Herder hatte schon in seinem Reisejournal von 1769 die Idee einer von allem Künstlichen gereinigten, nur „auf menschlichem Grund und Boden" stehenden, „mit menschlicher Musik und Deklamation und Verzierung, aber

[22]) Diese Entwicklung ist eingehend behandelt durch Konr. Burdach Vorspiel II. Bd. Halle Niemeyer 1926 S. 116 bis 237 (Schillers Chordrama und die Geburt des tragischen Spiels aus der Musik).

[23]) Versuch über das deutsche Singspiel und einige dahin einschlagende Gegenstände (1775, Ges. Schriften 14. Bd. S. 74—99); vgl. insbesondere S. 77, 82 f., 96 f.

mit Empfindung" ausgestatteten „deutschen Oper" konzipiert. Viele Jahre später hat er die gleichen Gedankengänge wieder aufgenommen. Es ist gerade mit Beziehung auf Wagner bemerkenswert, daß er hiebei von der Gebärde ausgeht. Die Gebärde „verschmähet, zumal in Fällen der Leidenschaft, das Wort, als fremd, und ihr unbrauchbar . . Wenn aber die Gebärde der Empfindung Worte verschmähet, wird sie in der Natur nicht eine andere Freundin haben, die sie begleite? Es ist die Musik; Töne unterstützen die Gebärde natürlich . . Nicht alles aber kann der Tanz, nicht alles die stumme Gebärde, auch von Musik begleitet, ausdrücken; Musik mit Sprache in Verbindung gebracht und dann von Gebärden unterstützt, öffnet ein neues Feld der Dichtkunst." Es ist bezeichnend, daß der Abschnitt, in dem diese Sätze stehen, den Titel „Tanz und Melodrama" trägt und daß die weiteren Darlegungen in stetem Hinblick auch die Griechen, deren „theatralisches Heldenspiel ganz Melodram war", durchgeführt werden.[24])

Goethes Briefwechsel mit Schiller im Jahre 1797 hat zur schließlichen Zusammenfassung ihrer gemeinsamen Anschauung in einem Entwurfe Goethes (23. Dezember 1797) geführt: „Ueber epische und dramatische Dichtung von Goethe und Schiller". Drei Gesichtspunkte treten hier teils aus der Abwägung des eigenen Schaffens, teils aus der Betrachtung der antiken Trag die bedeutsam hervor: die Verdichtung und Verinnerlichung der Handlung im Drama, der Mythos als der dichterische Vorwurf des Dramas und die Einführung „symbolischer Behelfe".

1. Die Verdichtung der Handlung bringt eine engere Umgrenzung der äußeren Welt; „das epische Gedicht stellt den außer sich wirkenden Menschen vor: Schlachten, Reisen, jede Art von Unternehmung, die eine gewisse sinnliche Breite fordert; die Tragödie den nach innen geführten Menschen und die Handlungen der echten Tragödie bedürfen daher nur wenigen Raums." In diesem Zusammenhang wird auch der Verwendung der Gleichnisse gedacht: diese (nämlich die äußere Welt) bringt der epische Dichter, der sich überhaupt an die Imagination wendet, durch Gleichnisse näher, deren sich der Dramatiker sparsamer bedient. Das Gleichnis hat aber in der Dichtung nicht nur die Aufgabe, sich an die Phantasie zu wenden, sondern das Gefühl auf einen weiteren Raum ausstrahlen zu lassen, begreiflich, daß der musikalische Dramatiker sich ihrer noch sparsamer bedienen wird, weil eben diese Ausweitung des Gefühls hier der Musik zukommt; und da darf es als bezeichnend hervorgehoben werden, wie wenig wirklich ausgeführte, ja selbst abgekürzte Gleichnisse sich bei Wagner finden.

2. Der Mythos als Handlung des Dramas: „Die Gegenstände des Epos und der Tragödie sollten rein menschlich, bedeutend und pathetisch sein: die Personen stehen am besten auf einem gewissen Grade der Kultur, wo die

[24]) Journal meiner Reise im Jahre 1769 (Suphan 4. Bd. S. 342 f.) zum 2. Dezember 1769. Adrastea, 4. Stück (Suphan 23. Bd. S. 306 f.) S. 330, 331, 332, 346.

Selbsttätigkeit noch auf sich allein angewiesen ist, wo man nicht moralisch, politisch, mechanisch, sondern persönlich wirkt. Die Sagen aus der heroischen Zeit der Griechen waren in diesem Sinne den Dichtern besonders günstig."

Wenn hier das „rein Menschliche und Bedeutende" als Gegenstand der großen Formen der Dichtung gefordert werden, so führen wieder Beziehungen zu Wagner hin. Nach Goethe ist das Bedeutende das „Geisterhebende, das Ideale als Gattungsbegriff, das den Menschen über das Individuelle emporträgt".[25] Und Wagner verlangt vom Drama eine „große, das Wesen des Menschen nach einer Richtung hin am ersichtlichsten und erschöpfendsten darstellende Handlung".[26]) So ist es kein Zufall, daß gerade die Dichtungen Goethes, die zur Verbindung mit der Musik drängten, ebenso wie die Musikdramen Wagners von solchen allgemein menschlichen, bedeutenden und umfassendsten Ideen getragen werden: die Pandora-Dichtung von dem Gedanken der Entwicklung menschlicher Kultur, Wagners Dramen vom Erlösungsgedanken; vom Ringen um Wissen, Tat und Erlösung der „Faust". Es ist die gleiche Entwicklung wie bei der Sinfonie, die auch erst ihre höchste formale Entfaltung erreicht hat, als Beethoven ihren Gehalt zum Kampf mit dem Schicksal und zur Idee der Humanität ausgeweitet hatte.

3. Die Einführung *symbolischer Behelfe*. Hier ist der Punkt, wo Schillers denkwürdige Worte Goethes Ausführungen fortsetzen (29. Dezember 1797). Man müßte „die Reform beim Drama anfangen, und durch Verdrängung der gemeinen Naturnachahmung der Kunst Luft und Licht verschaffen. Und dies, deucht mir, möchte unter andern am besten durch Einführung symbolischer Behelfe geschehen, die in allem dem, was nicht zu der wahren Kunstwelt des Poeten gehört, und also nicht dargestellt, sondern bloß bedeutet werden soll, die Stelle des Gegenstandes vertreten . . . So müßte die natürliche Folge sein, daß die Poesie sich reinigte, ihre Welt enger und bedeutungsvoller zusammenzöge, und innerhalb derselben desto wirksamer würde. Ich hatte immer ein gewisses Vertrauen zur Oper, daß aus ihr wie aus den Chören des alten Bacchusfestes das Trauerspiel in einer edlern Gestalt sich loswickeln sollte. In der Oper erläßt man wirklich jene servile Naturnachahmung, und obgleich nur unter dem Namen von Indulgenz, könnte sich auf diesem Wege das Ideale auf das Theater stehlen. Die Oper stimmt durch die Macht der Musik und durch eine freiere harmonische Reizung der Sinnlichkeit das Gemüt zu einer schönern Empfängnis; hier ist wirklich auch im Pathos selbst ein freieres Spiel, weil die Musik es begleitet, und das Wunderbare, welches hier einmal geduldet wird, müßte notwendig gegen den Stoff gleichgültiger machen."

---

[25]) In dieser Formulierung von H. Kleinmayr, Welt und Kunstanschauung des Jungen Deutschland, Wien, Oesterr. Bundesverlag 1930, S. 220, dürfte der Kern von Goethes Begriff des „Bedeutenden" am zutreffendsten umschrieben sein.

[26]) R. Wagner, Ges. Schriften u. Dichtungen IV, S. 80.

Was ist aber das Symbolische? „Was nicht dargestellt, sondern bloß gedeutet werden soll" sagt Schiller; und Goethe: „Die Symbolik verwandelt die Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild, und so, daß die Idee im Bild immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt und, selbst in allen Sprachen ausgesprochen, doch unaussprechlich bliebe".[27]) Am klarsten aber hat Goethe die Bedeutung des Symbolischen in dem Brief an Schiller vom 16. August 1797 gekennzeichnet: Symbolische Gegenstände „sind eminente Fälle, die, in einer charakteristischen Mannigfaltigkeit als Repräsentanten von vielen anderen dastehen, eine gewisse Totalität in sich schließen, eine gewisse Reihe fordern, ähnliches und fremdes in meinem Geiste aufregen und so von außen wie von innen an eine gewisse Einheit und Allheit Anspruch machen." Das ist aber eben das, was auch bei den großen dramatischen Schöpfungen, man möchte sagen, die seelische Perspektive ausmacht. Und wiederum dürfen wir Goethe anführen: „Genau aber genommen, so ist nichts theatralisch, als was für die Augen zugleich symbolisch ist: eine wichtige Handlung, die auf eine noch wichtigere deutet." Diesen symbolischen Charakter, der der wirklich dramatischen Handlung schon an sich zukommt, vertiefen aber nun eben jene von Schiller gemeinten symbolischen Behelfe.[28])

Man denke etwa an die Rolle des Schwertes im „Ring des Nibelungen". Von Wotan-Wälse in den Stamm der Esche gestoßen, ist es bestimmt, dem Wälsung in höchster Not Rettung zu bringen.

„Wälse verhieß mir,
In höchster Not
Fänd' ich es einst;
Ich faß' es nun."

Aber nicht als freier Mann gewann Sigmund das Schwert:

„Du schufst ihm die Not,
Wie das neidliche Schwert.
Willst du mich täuschen...
Für ihn stießest du,
Das Schwert in den Stamm;
Du verhießest ihm
Die hehre Wehr:
Willst du es leugnen,
Daß nur deine List
Ihn lockte, wo er es fänd'?"

So sagt Fricka zu Wotan. Daher muß das Schwert an Wotans Speer, dem Hort der Verträge, zerschellen. Erst Siegfried, der wahrhaft Freie, schmiedet wieder das Schwert und schwingt es siegend im Kampf. Sehen wir nicht, wie hier in der Tat eine wichtige Handlung auf eine noch wichtigere

[27]) Maximen und Reflexionen, Werke, Jubiläumsausgabe, 35. Bd., S. 326.

[28]) Shakespeare und kein Ende, Jubiläumsausgabe, Werke, 37. Bd. S. 47.

deutet, das Schwert und seine Geschichte auf den freien Helden? Aber darüber hinaus deutet das Schwert auf den freien Mut, der den freien Mann ausmacht, und das eben bedeutet das Schwertmotiv.

Und hier enthüllt sich uns die *symbolische Bedeutung der Musik* im Drama, ja wir dürfen sagen, die Musik ist ein einziger großer symbolischer Behelf im Sinne Schillers und Goethes. Dazu befähigt sie ihr begrifflich unbestimmter und eben deshalb umso beziehungsreicherer Ausdruck. Allen musikalischen Themen, auch den Leitmotiven Wagners, kommt nur gefühlsmäßige, aber nicht vorstellungsmäßige Eindeutigkeit zu. Schwertmotiv, Ringmotiv, Walhallmotiv, sie bedeuten nicht Schwert, Ring, Walhall mit jener vorstellungsmäßigen eindeutigen Bestimmtheit, wie es die betreffenden Worte tun, sondern sie drücken nur ein bestimmt gerichtetes Gefühl, einen bestimmt gerichteten Affekt aus, dem aber eine charakteristische Mannigfaltigkeit von verschiedenen Situationen entsprechen könnte. Ich habe dies einmal an einem Thema bei Beethoven gezeigt: „Ob die Resignation am Schluß des ersten Satzes der 9. Sinfonie die Resignation des Menschenherzens ist, das an der Sehnsucht nach dem Glück verblutet, oder des Denkers, der die Unzulänglichkeit alles menschlichen Erkennens und Suchens nach Wahrheit erfahren muß, oder des Menschenfreundes, der angesichts der unabsehbaren Leiden in der Welt verzweifelt, oder des Weltverbesserers, der an dem Widerstand der stumpfen Welt scheitert — dies bleibt durch die Musik völlig unbestimmt. Hier ist der Punkt, wo die Musik zur Dichtkunst führen muß, wenn es sich darum handelt, einen vorstellungsmäßigen Inhalt zur Darstellung zu bringen. Dadurch unterscheiden sich die Elemente des musikalischen Ausdrucks, die Motive, von den Elementen des dichterischen Ausdrucks, den Sätzen; nur den letzteren eignet vorstellungsmäßige Bestimmtheit, den ersteren eignet nur dynamisch-emotionale Bestimmtheit, d. h. sie drücken ein Moment des Gefühlsablaufes aus, das seiner Stärke, sowie dem Tempo und der Art seines Ablaufs nach bestimmt ist, dem aber vorstellungsmäßige Bestimmtheit durchaus abgeht." [29]) Erst durch die Verbindung der Musik mit der Dichtung kommt dem musikalischen Motiv eine eindeutige Symbolrichtung zu.

Damit kommen wir zur letzten Frage, der *Rolle der Musik im Drama*. Sie besteht darin, den beziehungsreichen Untergrund von Triebfedern, Affekten und Gefühlen zu bereiten, aus dem heraus die Handlung Gestalt gewinnt und im Verlauf der Handlung diesen Untergrund als einen einzigen großen Motivationszusammenhang fortdauernd mitklingen zu lassen. Eben dies aber besagt das Bild vom Meere.[30]) *Wagner* vergleicht die Harmonie mit der Tiefe des Meeres, dessen Kräfte der Oberfläche, musikalisch

[29]) R. Meister, Die Bedeutung der Leitmotive im Drama, Bayr. Bl. 1918 S. 220 f. Vgl auch M. Schesinger, Symbolik der Tonkunst, Berlin, Jul. Bard, 1930, S. 66 f.

[30]) R. Wagner, Ges. Schriften u. Dichtungen IV, S. 142.

gesprochen der Melodie, ihre Gestaltung geben: „Jene horizontale Ausdehnung als Oberfläche der Harmonie ist aber die Physiognomie derselben, die dem Auge des Dichters noch erkennbar ist: sie ist der Wasserspiegel, der dem Dichter noch sein eigenes Bild zurückspiegelt, wie er dies Bild zugleich auch dem beschaulichen Auge desjenigen, an den der Dichter sich mitteilen wollte, zuführt. Dieses Bild aber ist in Wahrheit die verwirklichte Absicht des Dichters, — eine Verwirklichung, die dem Musiker wiederum nur möglich ist, wenn er aus der Tiefe des Meeres, der Harmonie, zu dessen Oberfläche auftaucht." Und an einer weiteren Stelle nimmt Wagner das nämliche Bild auf: „Dieser Nachen, auf den Rücken des Sees gesetzt, durch den Schlag der Ruder fortbewegt und nach der Richtung des Steuers geleitet, ist die Versmelodie des dramatischen Sängers, getragen von den klangvollen Wellen des Orchesters." [31]) Und nun halten wir den Worten Wagners die an die Spitze unserer Ausführungen gestellte Aeußerung Goethes gegenüber: „Die Musik ist hier ganz eigentlich als der See anzusehen, worauf jener künstlerisch ausgeschmückte Nachen getragen wird." Hier ist in der Tat ein Punkt, wo Wagner und Goethe sich nicht nur in der Idee des musikalischen Dramas, sondern auch in den Worten, mit denen sie diese Idee aussprechen, in wahrhaft überraschender Weise begegnen.

Goethes künstlerische Versuche, die Musik in das hohe Drama einzuführen, gehen in dieser Periode zwei Wege: den der Oper, wie er sie in Mozart's „Zauberflöte" vorfand, und den des Melodrams. Daß der „Zauberflöte" Schikaneder-Mozart's trotz dem vorwiegenden Charakter einer Zauberposse ein tieferer Gehalt zukommt, ist wiederholt ausgesprochen worden: im Ideellen die aus der Aufklärungszeit durch die Freimaurerei herübergekommene Humanitätsidee, vertieft durch die aufopfernde Kraft der Liebe, im Charakterologischen die Abwandlung, die die Liebe in ihren einfachen naturnahen Vertretern (Papageno, Papagena) und auf der heroischen Höhe (Tamino, Pamina) erfährt.[32]) Aber eben diese beiden Momente waren es, die Goethe zur Weiterführung der „Zauberflöte" anregten: der symbolische Gehalt und die Kontraste der Charaktere, zugleich deren Verflechtung ineinander, weshalb er das Gedicht als komisch-heroisch bezeichnet hat. Von der Dichtung ist nur ein Teil fertig geworden, aber genug, um uns Goethes Absicht sehen zu lassen und die Bedeutung zu erkennen, die jener spielerische Versuch für seine hohe Dichtung hatte. Die symbolische Handlung ist von vorne herein und mit klarer Zuordnung der Gestalten auf den Kampf zwischen hellen und finsteren Mächten eingestellt, schon hier mit dem „Faust" vergleichbar. Sarastro hat sein Reich an Tamino abgetreten und geht selbst als

[31]) R. Wagner, Ges. Schriften u. Dichtungen IV, S. 172.

[32]) So ähnlich auch schon bei Herder Adrastea (s. Anm. 24) S. 345. Für den Zusammenhang mit der Aufklärung scheinen mir namentlich die Benennungen der drei Tempel (19. Auftritt) als „Tempel der Weisheit, der Vernunft und der Natur" charakteristisch.

Pilger in die Welt. Die Königin der Nacht aber sucht ihr Werk der Rache fortzusetzen. Sie befiehlt Monostatos und seinen Gesellen, den neugeborenen Sohn Taminos und Paminens zu rauben. Dies mißlingt zwar durch Sarastros Gegenwirkung, aber Monostatos versperrt den goldenen Schrein, in dem er das Kind rauben wollte, und so bleibt es dort, lebend und tot zugleich, eingeschlossen. Auch Papagenos und Papagenas Los ist nicht vergnüglich. Sie werden bald in ihrer Liebeseinsamkeit verdrießlich, obwohl ihnen Zauberflöte und Glockenspiel wie im Schlaraffenland gebratne Hasen und Vögel anlocken. Erst seitdem sie durch Zauberwunsch wunderbare Eier erhalten haben, aus denen ihnen geflügelte Kinder beschert werden, haben sie die alte Munterkeit erhalten und ziehen nun an den Königshof, wo sie die trauernden Eltern aufheitern sollen. In der Verzweiflung über das Los ihres Kindes beschließt Pamina, es der Sonne zu widmen, aber der Altar, auf den der goldne Schrein gestellt wird, versinkt in die Tiefe, wo er von den Wächtern der Königin der Nacht und von wilden Tieren bewacht wird. Wiederum dringen Tamino und Pamina, in aufopfernder Liebe für ihr Kind vereint, durch Wasser und Feuer in das finstere Gewölbe hinab, die Gefahr der Wächter und der wilden Tiere nicht scheuend. Schon stehen sie vor dem Schrein, da springt der Deckel auf und trotz der Speere der Wächter, die ihn bedrohen, steigt der Knabe als Genius empor.

Hier endet das Fragment. Es ist mit Recht auf Aehnlichkeiten mit dem „Faust" hingewiesen worden. Den künstlichen Eiern, aus denen die Kinder Papagenas auskriechen, entspricht die chemische Erzeugung des Homunkulus und der Dreiheit von Tamino-Pamina-Genius die von Faust-Helena-Euphorion.[33]) In der dichterischen Formgebung folgt Goethe im großen und ganzen dem Vorgang Schikaneders, d. h. er behält den Wechsel von prosaischem Dialog und zum Gesang bestimmten Versen bei. Diese zeigen allerdings eine große Mannigfaltigkeit durch den Wechsel von Liedformen und freien Rhythmen und dem Chor ist ein breiterer Raum zugeteilt als bei Mozart. Die Textworte sind größtenteils konventionell, aber manches erhebt sich doch zum Tone hoher Dichtung. Ich gebe hier als Probe den Gesang der beiden Wächter:

Vergebens bemühet
Ihr euch da droben so viel.
Es rennet der Mensch, es fliehet
Vor ihm das bewegliche Ziel.
Er zieht und zerrt vergebens
Am Vorhang, der schwer auf des Lebens
Geheimnis, auf Tagen und Nächten ruht.
Vergebens strebt er in die Luft,
Vergebens dringt er in die tiefe Gruft:

[33]) Vgl. M. Morris, Goethestudien, 2. Abfl. 1902, Bd. I S. 310 f. O. Pniower, Jubiläumsausgabe Bd. 8 Einleitung, V. Junk, Goethes Fortsetzung der Mozart'schen «Zauberflöte" Berlin Dunker 1900. Abert S. 37. Burdach S. 206.

Die Luft bleibt ihm finster,
Die Gruft wird ihm helle;
Doch wechselt das Helle
Mit Dunkel so schnelle.
Er steige herunter,
Er dringe hinan:
Er irret und irret
Von Wahne zu Wahn.

Bedeutsamer, weil in die Zukunft weisend, ist der zweite Weg: Dichtung und Musik im Melodrama zu verbinden. Hier schafft sich Goethe „einen eigenen dramatischen Typus voll musikalischer Elemente, mit einem in das Romantische hinüberspielenden neuen Stil des Antikisierens: Helena, Palaeophron, Pandora, Epimenides, sind alle angelegt auf reichliche Mitwirkung von Gesang und instrumentaler Musik, enthalten alle Chöre, mischen alle antike und moderne romantische Versformen und beleben das szenische Bild durch malerische, mehr noch durch plastische Motive und stilisierte mimische Bewegung." [34]) Das Vorbild der antiken Tragödie, die Erneuerung der Oper durch Gluck, Händels Oratoriumchöre und die Kirchenkantate haben bei der Ausbildung dieses Typus zusammengewirkt. Aber nicht auf den Chor allein kommt es hier an; er ist nicht mehr der alleinige Träger des Musikalischen. Die ganze Form mit allen ihren Teilen nähert sich vielmehr einem lyrischen Drama, selbst dort, wo das Lyrische nur aus den Mitteln der Dichtkunst bestritten wird.[35])

Dies soll im folgenden wenigstens durch einige Andeutungen an „Pandora" und an der Schlußszene des „Faust" gezeigt werden. Wir können aus dem vorliegenden Fragment der „Pandora" sowie aus den knappen Andeutungen über die Fortführung der Handlung den Aufbau der Dichtung nur annähernd erschließen, aber soviel scheint sich daraus für den symbolischen Gehalt zu ergeben, daß in Prometheus und Epimetheus die einseitigen Vertreter der bloßen Arbeit und der Nützlichkeit einerseits und des dichtenden Sinnens und des Strebens nach der Schönheit anderseits gegenüberstehen und daß das ganze Drama wohl den Sinn hatte, die Hebung der Menschheit von der bloßen Stufe der durch Arbeit und Gesetzeszucht geschaffenen Zivilisation auf die Stufe der zu den höchsten Gütern des Geistes führenden Kultur darzustellen, was auch aus den am Schluß des erhaltenen Aktes von Eos ausgesprochenen Worten hervorgeht:

„Groß beginnet ihr Titanen; aber leiten
Zu dem ewig Guten, ewig Schönen,
Ist der Götter Werk; die laßt gewähren!"

Wie Goethe diese Leitung der Menschheit nach dem ewig Guten und

[34]) Burdach S. 221 f.
[35]) Albert S. 105 f., Burdach S. 196 f., 219 f.

Schönen hin zur Darstellung bringen wollte, läßt das „Schema der Fortsetzung" wenigstens in den Hauptzügen erkennen: vor allem durch Einführung eines „symbolischen Behelfs". Als ein Geschenk der Götter kommt Kypsele, ein geheimnisvoll verschlossner Schrank, den Menschen zu; man wird hier ebenso an den „Kasten", dem der Genius in Goethes „Zauberflöte" entsteigt, wie an den Schrein, in dem der Gral geborgen ist, erinnert. Prometheus will von Neuem, Wunderbarem nichts wissen; ihm scheint die Menschheit genug ausgerüstet, der Kreis ihres Lebens in Arbeit und Rast am zuträglichsten beschlossen. Epimeleia (Epimetheus' Tochter) gibt weissagend der Ahnung Ausdruck, daß hier Höheres verborgen sei. Im Widerstreit wogen die Meinungen hin und her: da tritt Pandora auf, bei Goethe nicht wie in der ursprünglichen Sage die Bringerin der Uebel, sondern die Vermittlerin zwischen Göttern und Menschen. Kypsele erschließt sich: Kunst und Wissenschaft, die Trägerinnen des „ewig Schönen und Guten" werden als ihr Inhalt offenbar. In der Verbindung von Phileros, dem Sohn des Prometheus, und Epimeleia, der Tochter des Epimetheus, wird der Beginn einer neuen Epoche versinnbildlicht, in welcher der Gegensatz der beiden Grundkräfte (und in dieser symbolischen Hindeutung auch der beiden Seiten des deutschen Menschen als Dichter und Denker und als Mann der Arbeit und Macht) überwunden sein sollte. Epimetheus, verjüngt, wird mit Pandora vereint zu den Göttern emporgehoben. So endet das Drama, ähnlich wie der „Faust" mit einer doppelten Lösung: dem Blick auf die Entwicklung der Menschheit zu einer höheren Stufe der Kultur und der Erlösung dessen, der sich im dunklen Drange des rechten Wegs bewußt war.

Daß Goethe für große Partien des Stückes die musikalische Ausführung in Aussicht genommen hatte, wissen wir aus dem Briefwechsel mit Zelter. Von der Sprache der Dichtung sollen hier wenigstens zwei Proben eine Vorstellung geben. Ich wähle hiebei zwei Stücke, in denen auch die Gegenüberstellung der beiden Grundkräfte, Arbeit und Schönheit, deutlich zum Ausdruck kommt.

Prometheus (eine Fackel in der Hand):

Der Fackel Flamme, morgendlich dem Stern voran
In Vaterhänden aufgeschwungen, kündest Du
Tag vor dem Tage! Göttlich werde Du verehrt!
Denn aller Fleiß, der männlich schätzenswertheste,
Ist morgendlich; nur er gewährt dem ganzen Tag
Nahrung, Behagen, müder Stunden Vollgenuß.
Deswegen ich der Abendasche heil'gen Schatz
Entblößend früh zu neuem Gluttrieb aufgefacht,
Vorleuchtend meinem wackern, arbeitstreuen Volk.
So ruf' ich laut euch Erzgewält'ger nun hervor:
Erhebt die starken Arme leicht, daß taktbewegt
Ein kräft'ger Hämmerchortanz, laut erschallend, rasch
Uns das Geschmolzne vielfach strecke zum Gebrauch.

Schmiede:

Zündet das Feuer an!
Feuer ist oben an.
Höchstes, er hat's getan,
Der es geraubt.
Wer es entzündete
Sich es verbündete,
Schmiedete, ründete
Kronen dem Haupt.

Wasser, es fließe nur!
Fließet es von Natur
Felsenab durch die Flur,
Zieht es auf seine Spur
Menschen und Vieh.

Fische, sie wimmeln da,
Vögel, sie himmeln da,
Ihr' ist die Flut.
Die unbeständige,
Stürmisch lebendige,
Daß der Verständige
Manchmal sie bändige,
Finden wir gut.

Erde sie steht so fest!
Wie sie sich quälen läßt!
Wie man sie scharrt und plackt!
Wie man sie ritzt und hackt!
Da soll's heraus.
Furchen und Striemen ziehn
Ihr auf den Rücken hin
Knechte mit Schweißbemühn;
Und wo nicht Blumen blühn,
Schilt man sie aus.

Ströme Du, Luft und Licht,
Weg mir vom Angesicht!
Schürst Du das Feuer nicht,
Bist Du nichts wert.
Strömst Du zum Herd herein,
Sollst Du willkommen sein,
Wie sich's gehört.
Dring nur herein ins Haus;
Willst Du hernach hinaus,
Bist Du verzehrt.

Rasch nur zum Werk getan!
Feuer nun flammt's heran,
Feuer schlägt oben an;
Sieht's doch der Vater an,
Der es geraubt.
Der es entzündete,
Sich es verbündete,

Schmiedete, ründete
Kronen dem Haupt.

Prometheus:

Des täf'gen Manns Behagen sei Parteilichkeit!
Drum freut es mich, daß, andrer Elemente Wert
Verkennend, ihr das Feuer über Alles preist.
Die ihr, hereinwärts auf den Ambos blickend, wirkt
Und hartes Erz nach Eurem Sinne zwingend formt,
Euch rettet' ich, als mein verlorenes Geschlecht
Bewegtem Rauchgebilde nach, mit trunknem Blick,
Mit offnem Arm, sich stürzte, zu erreichen Das,
Was unerreichbar ist und, wär's erreichbar auch,
Nicht nützt noch frommt; ihr aber seid die Nützenden.

Epimetheus.

Der Seligkeit Fülle, die hab' ich empfunden!
Der Schönheit besaß ich, sie hat mich gebunden;
Im Frühlingsgefolge trat herrlich sie an.
Sie erkannt' ich, sie ergriff ich, da war es getan!
Wie Nebel zerstiebte trübsinniger Wahn,
Sie zog mich zur Erd' ab, zum Himmel hinan.

Du suchtest nach Worten, sie würdig zu loben,
Du willst sie erhöhen, sie wandelt schon oben.
Vergleich ihr das Beste, du hältst es für schlecht.
Sie spricht, du besinnst dich; doch hat sie schon Recht
Du stemmst dich entgegen; sie gewinnt das Gefecht.
Du schwankst, ihr zu dienen, und bist schon ihr Knecht.

Das Gute, das Liebe, das mag sie erwidern.
Was hilft hohes Ansch'n? sie wird es erniedern.
Sie stellt sich ans Ziel hin, beflügelt den Lauf;
Vertritt sie den Weg dir, gleich hält sie dich auf.
Du willst ein Gebot tun, sie treibt dich hinauf,
Giebst Reichtum und Weisheit und Alles in den Kauf.

Sie steiget hernieder in tausend Gebilden,
Sie schwebet auf Wassern, sie schreitet auf Gefilden,
Nach heiligen Maaßen erglänzt sie und schallt,
Und einzig veredelt die Form den Gehalt,
Verleiht ihm, verleiht sich die höchste Gewalt;
Mir erschien sie in Jugend, in Frauengestalt.

Es wurde schon oben angedeutet, daß unter den Klassikern sowohl Goethe und Schiller in der Zeit ihrer Vereinigung wie auch Herder die Verbindung von Dichtung und Musik, die sie nach dem Vorbild der griechischen Tragödie schaffen wollten, durch die Form des Melodrams suchten. In der Tat enthält die Pandora-Dichtung ausgeprägter selbst als Schillers Chordrama „Die Braut von Messina" alle drei Elemente der griechischen Tragödie im Sinne des Melodrams: gesprochene Partien, Chöre und Monodien. Zugleich eröffnet sich hier eine Perspektive, die sowohl für Goethe wie für Wagner bedeutsam wird. Denn diese Zusammenhänge mit dem Melodrama

geben uns die Berechtigung, gerade Goethes Aeußerung über ein Werk dieser Dichtungsgattung zum Ausgangspunkt genommen zu haben, auch wenn manchem die Interpretation der Stelle über Gebühr zu verallgemeinern scheinen möchte.

Der entscheidende Schritt zum Musikdrama ging bei Wagner in der Musik über die Sinfonie und nur akzessorisch über die Oper und ganz ähnlich in der Dichtung nicht über den Operntext und seine verschiedenen Formen, sondern über das Melodrama.

Für die drei dichterischen Formelemente des Melodramas können die oben angeführten Abschnitte zugleich als Proben dienen: die Worte des Prometheus im Sprechvers (jambischer Trimeter), der Schmiedechor in liedmäßig gebundener Form und die Monodie des Epimetheus. Wie sehr sich aber die ganze Dichtung „in Formenbau und Sprachbehandlung dem musikalischen nähert,", hat Abert gezeigt: „Das gilt namentlich von den zahlreichen Chören, die zum großen Teil nicht dramatischer, sondern musikalisch-dekorativer Natur sind. Der Schmiedechor der ‚Pandora' ‚Zündet das Feuer an', hat sogar die dreiteilige musikalische Gliederung mit Da capo und wird außerdem ganz nach Opernart am Szenenschluß wiederholt. Aber auch die Scheidung in Rezitative und Arien schimmert noch deutlich hindurch. Jene, in der ‚Pandora' im klassischen Trimeter abgefaßt, enthalten den Fortschritt der Handlung und die in diesem Werke besonders stark vertretene Gedankenlyrik. Unterbrochen werden sie von rein lyrischen Partien mit Rhythmuswechsel, die die Stellen der Arien vertreten . . Mehr als einmal hat man den Eindruck, als sollte hier die Sprache ersetzen, was sonst die Musik zu leisten hat." [36])

Das Gleiche dürfen wir von der Schlußszene des „Faust" sagen. Auch sie stellt diesen Melodrama, Oratorium und Kantate verschmelzenden Typus dar. Der bloße Sprechvers des Dramas fehlt hier überhaupt. Freie Rhythmen, gereimte Jamben und Trochäen lösen einander ab, alle lyrisch, alle sangbar oder an das Sangbare heranreichend. Ja, man könnte sagen, daß die ganze Szene sich so weit einer rein lyrischen Form nähert, daß sie dazu bestimmt scheint, völlig ins Musikalische überzugehen. Es fehlt nur noch die Musik, die alle diese Formen in einem Gusse zusammenzuschmelzen vermocht hätte, es fehlt — die Tat Wagners, durch die der „ganze reiche Strom, zu welchem Beethoven die deutsche Musik hatte anschwellen lassen, in das Bett des musikalischen Dramas geleitet" wurde.[37])

---

[36]) Abert S. 102 f.

[37]) R. Wagner Ges. Schriften u. Dichtungen VII, S. 97.

Wagners Opernstoffe in Texten romantischer Opern.

Von Dr. phil. Karl Wörner.

Aehnlich der neueren Naturwissenschaft, die die Entstehung einer neuen Art auf die gleichzeitige Abgabe von neuartigem Erbgut bei einer ganzen Reihe von Individuen zurückführt, erklärt sich auch die Geisteswissenschaft das Hervorbrechen neuer Gedanken- und Ideenwelten nicht mehr durch die originale Schöpfung eines einzigen individuellen Kopfes, sondern in den verschiedensten Individuen, die räumlich und persönlich oft gänzlich getrennt sind, tauchen gleiche oder gleichartige Gedankenverbindungen oftmals gleichzeitig auf, doch so, daß sich der Erzeuger der Neuartigkeit seiner Arbeit durchaus bewußt ist. Ursächlich erklärt wird diese Erscheinung dadurch, daß sich die geistigen Wurzeln des Neuen bis weit in geschichtliche Zusammenhänge hinein verfolgen und aufspüren lassen, bis sie, zu einer Reife gediehen, unter zeitlich notwendigen Umständen auf einmal herausgetrieben werden und auch dann die breite Oeffentlichkeit zu umfassen verstehen. Gerade in unserer heutigen Zeit läßt sich dieses Phänomen fast täglich verfolgen; denken wir beispielsweise an die Erforschung technischer, elektrischer Instrumentenmöglichkeiten. Hier haben sich die verschiedensten Erfindungen der einzelnen Länder unfreiwillig aneinandergereiht, doch sind nur einige wenige dem Ohr und dem Auge einer größeren Interessentenschar zugänglich geworden.

Uebertragen wir diese Tatsachen auf die geschichtliche Forschung, so bedeutet das eine veränderte Einstellung gegenüber einer vor Dezennien vorherrschenden Geschichtsbetrachtung. Das heißt, es gilt bei lebens- und werkbeschreibenden Darstellungen das Genie aus seiner scheinbaren splendid isolation herauszureißen und es unter Heranziehung aller geschichtlich erreichbaren Quellen im Rahmen seiner Zeit und seines eigenen Gewordenseins zu charakterisieren. Die Biographen Wagners, besonders soweit sie aus der unmittelbaren Anhängerschaft an Bayreuth herauswuchsen, gingen lange an dieser gerechten Forderung der geschichtlichen Betrachtung vorbei. Es fehlt uns auch heute immer noch das große Werk, das Wagner als Künstler im ganzen Umfange in seiner zeitlichen Umgebung, unter den operngeschichtlichen Voraussetzungen der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts erstehen läßt. Freilich vermissen wir da auch noch die umfassenden Vorarbeiten, die die zahlreichen, fast unübersehbaren Opernkomponisten kleineren Maßstabes in das rechte Licht rücken würden, ohne die das Bild nun einmal nicht abzurunden ist. In diesem Sinn verstehen wir schon lange nicht mehr Richard Wagner als das große Genie, das das romantische Musikdrama einfach aus dem Nichts heraus konzipiert hat, wir sehen ihn vielmehr am Anfang seines Schaffens als einen der vielen kleinen Meister, der sich im Strudel der Zeitströmungen mühsam zurechtsucht, aber die brennenden

Forderungen und Bemühungen der Zeit mit genialer Hand zusammenfaßt und am schärfsten formuliert. In diesem Zusammenhang ist es aufschlußreich, einmal den Blick auf Wagners Opernstoffe zu werfen. Wir lernen dann einige interessante Parallelen kennen, die zum Teil gleichzeitig zu seinen Arbeiten, unabhängig zu ihm entstanden sind, auf denen es zum Teil fußt, und solche, die in seiner Nachfolgerschaft hervorgetreten sind.

*

Die deutschen Opernkomponisten ungefähr zwischen 1820 und 1880 wählen als dichterische Vorlagen ihrer Opern vorwiegend Sagen, Legenden, Märchen, historische Stoffe mit romantischem Einschlag und geschichtliche Gestalten. Die Antike und die Gegenwart kommen fast gänzlich in Wegfall. Robert Schumann hegt lange eine stille Neigung zur Oper und greift wiederholt Opernpläne auf. Dabei trägt er sich mit dem Plan, Sagenkreise zu verwerten wie Faust, Eulenspiegel, Nibelungenlied, Wartburgkrieg, Ritter der Tafelrunde, Lohengrin, bis schließlich seine Genoveva feste Gestalt annimmt. Eine große Vorliebe besteht für Stoffe deutschen nationalen Charakters. Die historische Treue wird geflissentlich gewahrt, die Vorlage realistisch erfaßt und aufgenommen. Vergessen wir nicht, daß Anregung und Gepräge der Behandlung dem unendlichen Fleiß und der Sorgfalt der litteraturhistorischen Forschung zu danken ist. Die Ueberfülle der romantischen Sagen- und Legendenbearbeitung wird erst recht ersichtlich, wenn wir uns einige Titel der Opern vor Augen führen, die ungefähr zwischen 1820 und 1850 erschienen sind. Da gibt es Opern: „Loreley", „Gil Blas", „Ulrich von Hutten", „Mathilde von Guise", „Liska oder Die Hexe von Gyllensteen", „Beatrice", „Wittekind", „Merope", „Helenas letzter Tag", „Bramante", „die Nacht auf Paluzzi", „die Bergknappen", „Don Sylvio", „Rübezahl", „die Regenbrüder", „Ring und Maske", „der Korsar", „das Walpurgisfest", „der König von Zion", „Maria Dolores" usf. usf. usf. Haben wir hier der Kuriosität halber nur einige wenig bekannte Opern herausgegriffen, so wäre die Fülle erst recht bunt, wollten wir eine annähernde Vollständigkeit anstreben. Aber das Gebotene mag genügen, um dem Leser einen Eindruck zu vermitteln, in welcher Umgebung sich Wagners Rienzi, fliegender Holländer, Tannhäuser und Lohengrin befanden, als diese Werke bekannt wurden.

*

Braucht es da zu wundern, daß Wagners dichterischer Vorwurf des fliegenden Holländers begehrt in Kauf genommen wurde, als Wagner ihn notgedrungen der Pariser Oper 1840 zum Verkauf anbieten mußte? Es lohnt sich nicht, über diesen „vaisseau fantôme", den Paul Foucher umdichtete und den der Halbfranzose Louis Dietsch mit Musik versah, nur noch ein Wort zu verlieren. Wagners fliegender Holländer fand noch einen deutschen Nachfolger. Der als Klavierspieler bekannte Deutsche

Ernst Lebrecht Tschirch komponierte ungefähr 1852 die Dichtung Wagners; das Werk blieb jedoch unaufgeführt. Ueber seinen Verbleib ist mir nichts bekannt.

*

Als Richard Wagner 1843 die Komposition seines „Tannhäuser" in Dresden begann, wußte er nicht, daß am 8. Oktober 1843 (also einen Monat vor ihm) in Darmstadt Karl Amand Mangold ebenfalls die Komposition einer Oper „Tanhäuser" angefangen hatte. Wagner vollendete sein Werk in der ersten Fassung am 29. Dezember 1844, Mangold setzte am 6. Januar 1845, also eine Woche nach Wagner, den letzten Federstrich unter sein Werk. Am 19. Oktober 1845 erfolgte die Uraufführung des Tannhäuser in Dresden, Mangold konnte infolge der recht konservativen Einstellung des Hoftheaters in Darmstadt seine Oper erst am 17. Mai 1846 zur Uraufführung bringen; er geriet also um sieben Monate ins Hintertreffen.

Unseren Karl Amand Mangold haben wir heute fast alle vergessen. Er gehörte einer hessischen Musikerfamilie an, die seit 1764 in Darmstadt ansässig war. Karl Amand (geb. 1803) war zuerst Schüler seines Vaters, des Hofmusikdirektors der großherzoglichen Kapelle Darmstadt. Dann studierte er in Paris Gesang und Komposition. Nach seiner Rückkehr nach Darmstadt war er zunächst als Leiter verschiedener Chöre tätig. 1848 wurde er zum Hofmusikdirektor ernannt. Er starb 1889, bekannt und berühmt als Chorleiter und Komponist verschiedener Opern, Oratorien und Lieder, Chöre und Kummermusikwerke.

Der Text der Mangoldschen Oper unterscheidet sich von Wagners Dichtung grundlegend dadurch, daß er nur die alte Tannhäuser-Volkssage benutzt, während Wagner in freier Gestaltung die Sage mit dem Sängerkrieg auf der Wartburg und der Gestalt der heiligen Elisabeth vermischte. Tanhäuser ist hier als Ritter Herr seiner eigenen Burg. Ihm zur Seite steht sein Dienstmann Eckhart, der später als der getreue Eckhart vor dem Hörselberg Wache hält. Eckharts Tochter Innigis übernimmt durch ihre reine, unschuldige Liebe zu Tanhäuser die Rolle des erlösenden Weibes. Die Figur des Tanhäuser ist gestaltet wie bei Wagner. Eine unnennbare Sehnsucht nach einem nicht irdischen Weibe, nach einem Götterbild, nimmt seinen Sinn gefangen, und ihm öffnet Venus ihre Welt im Hörselberg. Der zweite Akt hat eine geradezu seltsame Aehnlichkeit mit dem Anfang der Wagnerschen Oper: In einer feenhaften Grotte liegen Venus und Tanhäuser auf einem phantastischen Blumenthron, während der wilde Zug des Bacchanals vorbeitobt. Auch hier bittet ihn Venus, den Preis der Liebe zu besingen. Nach einigem Widerstreben stimmt er den folgenden Liebesgesang an:

Ach, all' mein Leben war nur ein Traum.
Ein Traum vom Zauber des Schönen;

Mein Herz ein voller Liederbaum,
D'ran Blüten wuchsen zu Tönen.
Ich habe gesucht mit unnennbarem Drang
Der Schönheit Urbild auf Erden.
Da rief mir der süße, verlockende Klang:
Hier soll es zu eigen dir werden.
Ich schaue der Schönheit unendliche Pracht,
Im Zauberpalast hier geborgen;
Es ist kein Tag, es ist keine Nacht,
Es ist kein Abend, kein Morgen.
Ihr faßt mich hier unten mit süßer Gewalt —
Und doch — mir graut! — als wär ich gefangen.
O Freiheit! O Lenz! — du grüner Wald,
O könnt' ich euch wieder erlangen!

Der Textdichter Mangolds, Eduard Duller, führt hier ein frei erfundenes Motiv in die Handlung ein. Amor hat in der Dämmerung bei einem Volksfest die Kinder der Eisenacher Bürger in den Hörselberg entführt. Beim Anblick der unschuldigen Kinder kommt Tanhäuser zur Besinnung. Nun hält er es nicht mehr länger aus, und Venus läßt ihn davonziehen, nachdem er ihr das Versprechen gegeben hat, wiederzukommen, wenn er auf Erden keine Vergebung findet.

Tanhäuser erlangt keine Verzeihung. Dieser Akt — er spielt in der Kirche des heiligen Grabes zu Jerusalem — ist der kürzeste und dramatisch am wirkungsvollsten aufgebaut.

Der im höheren Sinne versöhnende Ausgang der Wagnerschen Oper ist bei Duller zu einem bescheidenen happy end abgeplattet. Der Hölle Macht wird wirkungslos an der reinen Liebe der Innigis. Die Kinder werden wieder freigegeben. Dann stürzt der Palast der Venus zusammen. Tanhäuser und Innigis schreiten zusammen einem neuen Leben entgegen und unter einem Lobgesang auf Gott und seine ewige Treue schließt die Oper.

Musikalisch läßt sich Mangolds Oper natürlich nicht mit Wagners Werk vergleichen. Wir vermissen den eigentlichen Originalitätswert, durch den Wagner eben vor allen anderen ausgezeichnet ist. Zwar verrät Mangolds Partitur auf jeder Seite die Hand des sicheren, geschulten Musikers, der seine stärkste Beeinflussung durch Weber und Mendelssohn erfahren hat. Am schwächsten sind die lyrischen Partien geraten. Man kann sich eines leichten Schauders nicht erwehren, wenn man die sentimentalen, leidenschaftslosen und rührseligen Cantilenen zu sehen bekommt. Aus Tanhäusers verzehrendem Liebesgesang wird eine biedere Romanze per Andantino. Auch hat Mangold in keiner Weise die Töne zur Verfügung, um der Venusbergatmosphäre gerecht zu werden. Aus dem tollen Mänadenzug wird ein typisches Opernballett, das genau so gut irgend ein königliches Hoffest ver-

schönern könnte. Nur manchmal, wenn sich die Handlung auf Katastrophen zuspitzt, bei erregten Auseinandersetzungen, bei den Stretta-Schlüssen, kommt Feuer und Schwung in die Musik, Ueberzeugung und Leidenschaft. Da entzündet sich die Phantasie des Komponisten.

In Mangolds Oper finden wir noch eine interessante Parallele zu Wagners Tannhäuser. Als Tanhäuser aus Jerusalem zurückgekehrt ist, begrüßt er seine thüringische Heimat mit einem sehr warmen Lied auf die Schönheit und die Liebe zu seiner deutschen Heimat, er besingt das Heldentum und die Sangesfreude seines Volkes. Wir denken dabei an die Verherrlichung des Deutschtums im Sängerkrieg auf der Wartburg. Dieses Motiv werden wir noch mehrfach wiederfinden. Es spricht von dem gesteigerten Nationalbewußtsein, das um die Jahrhundertmitte alle deutschen Herzen ergriffen hatte.

Bei der Uraufführung in Darmstadt wurde der Tanhäuser begeistert aufgenommen. Die Leipziger allgemeine musikalische Zeitung widmete dem Werk eine ausgedehnte Besprechung. Der Referent hebt die Musik als eine „deutsch-kernige, größtenteils originelle und, einige Breiten abgerechnet, echt dramatische" hervor. Die Oper zeichne sich, im Gegensatz zu „vielen Opern unserer Zeit, durch den ernsten Geist, den Geist religiöser und sittlicher Weihe" aus. Zum Schluß empfiehlt er die Oper der Aufmerksamkeit der deutschen Theaterdirektionen.

Aber die deutschen Theaterdirektionen interessierten sich nicht für das Werk. Kein anderes Theater hat sich der Oper angenommen, nie erschien ein gedruckter Klavierauszug, und die Partitur wurde nur handschriftlich verbreitet. Vor über vierzig Jahren versuchte Ernst Pasqué wieder einen Anhängerkreis für den Tanhäuser zu gewinnen, indem er das Textbuch im Druck erscheinen ließ. Vergeblich, wir wissen heute von der Oper nichts mehr.

*

Während es sich zwischen Wagner und Mangold um eine interessante Parallele handelte, lassen sich direkte Verbindungen zwischen Wagner und anderen Komponisten nachweisen, wenn wir auf die Vorgeschichte der Meistersinger eingehen. Wagner hat in der Behandlung des Meistersingerstoffes in der Oper zwei unmittelbare Vorgänger, auf denen er fußt.

Ungefähr 1831/34 komponierte Adalbert Gyrowetz ein romantisch-komisches Singspiel in zwei Akten „Der lustige Schuster". Das Werkchen wurde nie aufgeführt, Gyrowetz hielt es nicht einmal für nötig, es in seiner Selbstbiographie (Neuausgabe von Alfred Einstein) zu erwähnen. Der Text, dessen Dichter nicht mehr namhaft zu machen ist, war auf Wagner von Einfluß; der Wahnmonolog und einige andere kleinere Züge sind hier schon vorgebildet. Eine Parallele wie die folgende kann kaum zufällig sein:

Nun er sich sicher glaubt in seinem dreisten Wahn,
Wächst auch sein Uebermut schon wieder hoch hinan;

Zum Riesen macht der Wahn den Zwerg,
So spricht Hans Sachs von Nüremberg.

Musikalisch hat Gyrowetz nichts zu unserer Fragestellung zu sagen. Das Werk ist ganz aus der heiteren Rokokostimmung Wiens des 18. Jahrhunderts herausgewachsen. Gyrowetz, der bei der Komposition schon die Siebziger erreicht hatte, hat begreiflicherweise die Stilverwandlung des neuen Jahrhunderts nicht mehr mitgemacht. Eine, vermutlich nachkomponierte Buffoarie des „lustigen Schusters" liegt im Autograph auf der Preußischen Staatsbibliothek. Sie weist in jeder Beziehung auf die Vorbilder Haydn und Mozart hin.

Unmittelbare Anregungen zu Wagners Meistersingern haben wir jedoch in Lortzings komischer Oper „Hans Sachs" zu suchen. In einer ganz ausgezeichneten Dissertation „Die Operndichtung Lortzings" (Bonn 1932) hat Hellmuth Laue die Verbindungsfäden klargelegt. Die Beziehungen erstrecken sich sogar auf Einzelheiten, ja auf Verse. Lortzings Vorlage bildete das Drama „Hans Sachs" von Ludwig Franz Deinhardstein, das 1828 im Berliner Hoftheater uraufgeführt wurde. Schon im Jahr der ersten Aufführung wurde es Lortzing bekannt, aber erst viel später hat er gemeinsam mit seinem Freund Philipp Reger das Drama zum Operntext grundlegend umgearbeitet. Wir lassen eine gedrängte Inhaltsangabe der Oper folgen:

Der junge Schuhmacher und Poet Hans Sachs liebt Kunigunde, die schöne Tochter des reichen und stolzen Goldschmieds Steffen. Der Vater aber, der eben zum Bürgermeister Nürnbergs gewählt wird, hat die Hand des tugendhaften Mädchens dem einfältigen und geckenhaften Augsburger Ratsherrn Eoban Hesse versprochen.

Beim Wettstreit der Meistersinger stehen Hans Sachs und Eoban auch als Rivalen in der Kunst einander gegenüber. Aber bei der Sängerwahl unterliegt Sachs im Kampf mit dem Ratsherrn, weil die Meister den vom Volk verehrten Schuster hassen. Er wird, als man ihn auf der Festwiese, die der neue Bürgermeister zur Feier seines Amtsantritts dem Volke bereitet, im trauten Liebesgespräch mit Kunigunde überrascht, sogar aus der Stadt gewiesen. Sachs hat „versungen und vertan".

Da kommt der Kaiser nach Nürnberg und nimmt sich des Dichters an. Görg, Sachsens kunstbeflissener Lehrbube, hat nämlich am Vorabend des großen Festes vom Arbeitstisch des Meisters ein Gedicht entwendet, um es seiner geliebten Kordula, der Nichte Steffens, zum Geburtstag zu widmen. Aber auf der Festwiese verlor er im fröhlichen Tanz die Verse, und das Blatt war durch Zufall in die Hände des Kaisers gekommen. Das Gedicht schickt Maximilian jetzt an den Bürgermeister mit dem Wunsch, den Autor kennen zu lernen. Steffen ist bestürzt, doch Eoban verspricht, sich selbst als Verfasser auszugeben. In prunkvoller Versammlung aber wird der Rats-

herr nach unsinnigem Vortrag der Verse als Plagiator entlarvt und Sachs, der echte Dichter ehrenvoll der Vaterstadt zurückgegeben. Die Gunst des Meisters Steffen und die Hand des geliebten Mädchens sind sein. Jubel des Volkes preist den Beschützer deutscher Kunst.

Lortzing steht in der Mitte zwischen Deinhardstein und Wagner. Wagner hat von Lortzing die Figuren Beckmesser, David und Magdalene übernommen. David ist der kunstbeflissene, pfiffige Lehrbube Sachsens, ihm zur Seite steht seine Geliebte im Hause des Goldschmieds. In Wagners Beckmesser sind aber zwei Figuren Lortzings aufgegangen; der gallige Merker ist eine Verschmelzung des Ratsherrn Eoban und des einfältigen ersten Merkers, des Meisters Stott. Die Idee des Wettsingens und des Volksfestes sind übernommen, der Schluß ist in beiden Opern gleich, ebenso haben der Diebstahl, das Plagiat und der unsinnige Vortrag des Meisterlieds als dramatische Erregungsmomente in Wagners Werk Eingang gefunden. In beiden Opern steht die Glorifizierung deutscher Kunst und deutschen Wesens rahmengebend im Mittelpunkt. Musikalisch bemerkenswert ist die Uebernahme eines Motivs aus Lortzings Oper, das als David-Motiv bei Wagner leitmotivische Verwendung fand.

„Hans Sachs" wurde am 23. Juni 1840 als Gelegenheitsarbeit zur Verherrlichung der IV. Säkularfeier der Erfindung der Buchdruckerkunst uraufgeführt. Ein Bericht Schumanns teilt uns mit: „Zur Vorfeier hatte Herr Albert Lortzing eine neue komische Oper geschrieben, die die früheren desselben Komponisten an Frische, Leichtigkeit und Lieblichkeit noch übertreffen soll. Ich selbst konnte der Vorstellung nicht beiwohnen. Die Aufführung soll aber höchst erfreulich gewesen sein und hat dem Komponisten reichen Lohn gebracht. Mehrere Nummern wurden da capo verlangt und Beifall durch Kränzewerfen und Hervorruf blieben nicht aus. Es steht uns in den nächsten Tagen eine zweite Aufführung bevor." Ein musikalischer Vergleich zwischen Lortzing und Wagner im wertend abschätzenden Sinn verbietet sich infolge der Ungleichheit der beiden Werke in ihrer theatralischen Zweckentsprechung von vornherein.

*

In ein beabsichtigtes Rivalitätsverhältnis zu Wagner trat Heinrich Dorn mit seiner großen Oper in fünf Akten „Die Nibelungen". Auch hier ist es wieder aufschlußreich, die Entstehungsdaten gegeneinander zu halten. In das Jahr 1848 fällt Wagners Konzeption der Dichtung „Siegfrieds Tod", 1852 war die ganze Tetralogie im Entwurf fertig. Damit stand Wagner auch schon die universale Bedeutsamkeit seiner Schöpfung und der Plan eines eignen Theaters vor Augen. Dorns Textdichter ist der Schauspieler Gerber, der 1852 auf Dorns Anregung unter Benutzung aller vorhandenen Nibelungenbearbeitungen von Raupach, Herrmann, Wurm, Müller, Reimar, und unter eigenen Zutaten das Textbuch nach Dorns Intentionen

formte. Wagner schreibt über sein Werk: „Mit dieser meiner neuen Konzeption trete ich gänzlich aus allem Bezug zu unserem heutigen Theater und Publikum heraus; ich breche bestimmt und für immer mit der formellen Gegenwart. An eine Aufführung kann ich erst unter anderen Umständen denken. Am Rheine schlage ich dann ein Theater auf und lade zu einem großen dramatischen Feste ein." Dagegen faßt Dorn sein Urteil über seine Nibelungen folgendermaßen zusammen: „Ich halte Gerbers Nibelungen nicht nur für das interessanteste tragische Opernbuch, welches die deutsche Bühne der Neuzeit aufzuweisen hat, sondern auch für ein in Diktion und Versbau gelungenes Gedicht — gleichviel, daß nicht alles darin Original sei, und abgesehen, daß meine Musik nicht die gewünschte Verbreitung gefunden hat oder finden konnte." Ein Vierteljahrhundert hat Wagner an der Vollendung seiner großen Nibelungentragödie gearbeitet, Dorn konnte schon 1854 mit Unterstützung des Königs Friedrich Wilhelms IV. seine Oper in Berlin zur Uraufführung bringen. Bis 1861 wurde die Oper sechsundzwanzigmal gegeben. Der Premiere folgte bald Weimar mit Hilfe von Liszt, Königsberg, Breslau und Stettin. Die Berliner Kritik war nicht ganz einer Meinung. Rellstab in der Vossischen Zeitung hielt die Oper für das „bedeutendste Werk, das seit einem Jahrzehnt auf der Bühne erschien", Gumprecht in der National-Zeitung erklärte, er habe „schon nach dem zweiten Akt das Haus verlassen, weil doch nichts Gutes mehr zu erwarten gewesen!" Von Heinrich Dorns acht großen Opern war schon 1870 keine mehr auf dem Repertoire. Etwas resigniert fragt er: „Heißt das nicht: Acht Häuser und keine Schlafstelle, oder sinds acht Schlafstellen und kein Haus?"

Die textlichen Grundlagen der Nibelungenoper von Heinrich Dorn bildet das deutsche Nibelungenlied. Damit schon ist der Gegensatz zu Wagner deutlich umschrieben. Die wesentlichen Begebenheiten der Sage werden herangezogen und in den fünf Akten aufgeteilt. Der erste bringt den Kampf Günthers um Brunhild, die Königin von Isenland, der zweite den Rivalitätsstreit zwischen Brunhild und Chriemhild, im dritten wird Siegfried im Odenwald von Hagen ermordet. Den zweiten Teil der Oper nimmt dann Chriemhilds Rache und der Untergang der Burgunden im Hunnenlande ein. Um den Stoff operngerecht zu machen, hat Dorn alle affektbetonten Stellen in den Mittelpunkt geschoben. Hier hat er Gelegenheit, groß angelegte musikalische Charakterisierungs-, Ensemble- und Soloszenen zu entwickeln. Gegensätzliche Seelenstimmungen wechseln rasch ab und kontrastieren absichtlich. Rein opernhaft sind die ausgedehnten dramatischen Szenen, die Chorpartien und die Balletteinlagen. Trotzdem soll die historische Realität gewahrt bleiben: dem Textbuch sind Auszüge aus dem Nibelungenlied vorgedruckt, die „für die Ausstattung und Szenierung der Oper benutzt werden können." Auch hier sind nationale Elemente nachdrücklich betont.

Dem operngemäßen Bau des Textes folgt die Anlage der Musik. Die

Oper ist im Nummernschema durchgeführt, der Nummernaufbau ist etwa im Stil des Wagnerschen Tannhäuser. Die melodische Erfindung ist ausschlaggebend für die musikalische Personencharakteristik. Dorns Melodien sind teilweise sehr schwungvoll, vielfach aber platt und billig. Die Zeichnung tonmalerischer, charakteristischer Vorgänge ist meist dürftig und spärlich, ohne treffenden Ausdruck. Dramatisch belebte Partien sind auch musikalisch recht glanzvoll. Balladenhafte Elemente finden wir reichlich. Verschiedene volksliederartige Stellen in Erinnerung an Webers Freischütz fallen auf. Die Burgunden singen bei ihrer Ankunft im Hunnenland einen Männerchor „Vom Rhein, vom deutschen Rhein", der heute noch bekannt ist. Ohne Zweifel ist die Musik im Handwerklichen durchweg gut, aber da sie selten darüber hinausgreift, ist es nur zu verständlich, daß sie von Wagners großer Schöpfung erdrückt werden mußte.

*

Wir müßten an dieser Stelle zum Verständnis der gegensätzlichen Parallelität zwischen Dorn und Wagner — wenn wir uns diese contradictio in adjekto gestatten dürfen — die litterarische Tätigkeit Dorns erklärend heranziehen. Dorn hat uns, abgesehen von seiner Tätigkeit als Berliner Musikkritiker, eine ansehnliche Bandreihe „Aus meinem Leben" hinterlassen, deren Studium für den Historiker geradezu unerläßlich ist. Die Wagnerschriften Dorns zeigen uns die Verschiedenheit der musikdramatischen Forderungen Wagners im Gegensatz zu den Opernbestrebungen Dorns. Dorn wollte die Oper, Wagner schuf das Musikdrama. Hier sind im Kern die Gegensätze enthalten, die für die Zeit noch verschleiert und unklar lagen. Daraus erwuchs die Verständnislosigkeit für Wagners Wollen und Schaffen bei den meisten Zeitgenossen. Dorn war nicht in der Lage, Wagners Standpunkt auch nur in seinem Gedankeninhalt zu gewinnen, er sah garnicht deutlich, wo und wie sich Wagners Einstellung zur Oper verändert hatte. Daher ist seine Kritik nur eine oberflächliche Herabsetzung des Wagnerschen Werkes, sie ist unfruchtbar und bleibt nur an Aeußerlichkeiten hängen. Diese zwecklose Verblendung und Unklarheit ist charakteristisch für die zeitgenössische Wagnerkritik. Erst unsere heutige Zeit, die sich die Vorliebe für die Oper wieder zurückgewinnt, kann zu einer sachlichen Gegenüberstellung der beiden grundsätzlichen Gestaltungsmöglichkeiten kommen.

Nachwort.

Der mehr nur berichtende Aufsatz, der oben mitgeteilt ward, verdiente noch weitere Ausführung. Es wird damit doch im Grunde das Thema berührt von dem Verhältnis zwischen Genie und Geschichte. Hierüber habe ich geschrieben im „Völkischen Beobachter" vom 13. Februar und möchte mich nicht wiederholten;

so wiederhole ich an dieser Stelle, ausnahmsweise, lieber den betreffenden Aufsatz selber, wovon ich annehme, daß er immerhin einem Teil unserer Leser unbekannt geblieben ist. H. v. W.

Genie und Geschichte.

Einerseits wollte moderner Geist mit allem Geschichtlichen aufräumen und nur jungen Eigenwuchs — ohne Wurzeln — gelten lassen; andererseits erklärte er jeden Eigenwuchs — „Genie" genannt — aus seinen geschichtlichen Vorbedingungen allein. Das gehört zu den Widersprüchen des Zeitgeistes, den wir zu überwinden hoffen. In Ermangelung eines lebendigen Genie's hielt man sich an das Letztverstorbene, an Richard Wagner. „Anerkannt" ist er nachgerade, er ist reif für Gedenkfeiern großen Stiles; aber dem Begriffe des „Genie's" wird dabei nur noch eine schwindende Anerkennung gezollt. Das sogenannte Genie heißt zeitbedingt, ist bestenfalls Schlußpunkt einer natürlichen Entwickelung und hat, wenn seine Zeit um ist, der Zukunft nichts mehr zu sagen. Den alten „Wagnerianern" wird vorgeworfen, daß sie immer nur das Genie als Wunder ohne Gleichen verhimmelnd gepriesen hätten, gleich als sei es, selber geschichtslos, vom Himmel in die Geschichte hineingefallen. Dies ist nun ein ganz unberechtigter Vorwurf. Gerade wir alten Wagnerianer haben von Anfang an uns bemüht, auf alle Vorahnungen, Vorbildungen, Vorgänger hinzuweisen, welche die Erscheinung Wagners geschichtlich erklären konnten.

Dagegen die Gegner, die darin eine Ueberschätzung des Neuerers zu Ungunsten des Alten sahen, betrachteten ihn verächtlich als einen unorganischen Stein, der ihnen in ihren Garten gefallen war.

Es wäre ja auch eine blinde Torheit gewesen zu behaupten, die Erscheinung des Genie's habe keine Geschichte gehabt! Alles, was Erscheinung ist, hat Geschichte; das ist gleichbedeutend. Aber eben, wenn nachgewiesen wird, welche natürlichen oder geistigen Elemente im Leben und Wirken eines Genie's sich verbunden finden, dann wird damit nur seine Erscheinung erklärt, nicht aber sein Wesen, das Wesentliche, was wir unter „Genie" verstehen. Hätte der betreffende „Schlußpunkt" einer nachgewiesenen Entwicklung nicht dasjenige besessen, was wir Genie nennen, so wäre es gar nicht Schlußpunkt geworden, sondern nur Einer mehr in der Reihe der „Vorgänger" gewesen, die ein kommendes Genie vielleicht vorahnen, aber nicht erkennen lassen. Denkt euch doch einmal Beethoven fort — was wäre auf Mozart gefolgt? Nicht einmal Mendelssohn! Oder Weber fort — wir müßten sogar auf Meyerbeer verzichten. — Und wie kam es, daß ein Beethoven kam? — Nicht, weil Mozart gewesen war, oder Mendelssohn vielleicht zu erwarten; nein: weil Beethoven eben Beethoven war. Und das war er durch sein Genie. Wir nennen es so und meinen den Genius personae, wodurch die geschichtliche Erscheinung als die besondere Kraft in Wirkung tritt, welche berufen und befähigt ist, wiederum der Geschichte einen neuen Sinn, Stempel, Anstoß und Wert zu geben.

Alle „Vorbedingungen" zur Erscheinung des Genie's wären in der Tat sinn- und wertlos, wenn das persönliche Genie schließlich nicht käme. Wie wichtig sie als Vorbedingungen genommen werden um das Genie zu erklären: das Genie muß erst kommen um sie zu erklären; das ist das Wichtigste. So bleibt es denn doch dabei, daß das Genie an sich ein Wunder ist. Ist das so wunderbar? Auch die Wunder lassen sich wohl als Erscheinungen erklären, aber was sie zu Wundern macht, bleibt unerklärt. Zu bewundern sind die Erscheinungen der Elektrizität; die Wissenschaft erklärt sie; aber was ist die wirkende Kraft? „Elektrizität" sagt man. So sagt man: „Genie". Die Seele — ist sie Produkt der Körperlichkeit? Oder baut sie den

Körper? — Diese große Grundfrage, an welcher Wissenschaft und Religion, Naturalismus und Idealismus sich stoßen und scheiden, sie kehrt wieder bei der Betrachtung von Genie und Geschichte. Der Eine will im Genie das Produkt der Geschichte sehen, der Andere meint, das Genie produziert Geschichte. Möge es so sein, und auch Richard Wagners Genie lebendig fortwirken, über alle Totenfeiern hinaus, — nicht nur in Nachahmern oder Nachfolgern — aber in der Geschichte des deutschen Geistes!

Hans v. Wolzogen.

Die Eröffnung des Tribschenhauses bei Luzern als Richard Wagner-Museum.

Am Samstag, den 1. Juli 1933 fand im Beisein einer zahlreichen Schar engerer und weiterer Freunde Richard Wagners die feierliche Eröffnung des geweihten Hauses statt, in dem Wagner 1866—1872 die sechs seiner glücklichsten Jahre verbrachte. Welcher Leser unserer Blätter wüßte nicht, wie tief die Beziehungen Wagners und Cosimas zu diesem einzig dastehenden Landhaus am schönsten aller Schweizer Seen gewesen sind! Fast sechs Jahrzehnte lang unzugänglich und an allerlei Fremde vermietet, änderte sich die Sachlage 1928, als das große Land und die darauf stehenden Liegenschaften zum Verkauf ausgeschrieben war, der letzte Sproß der Familie Am Rhyn hatte die Augen geschlossen und das Servitut der Liegenschaft als Fideikommiß wurde hinfällig. Ein ausländisches Industrie-Unternehmen hatte bereits ein Auge darauf geworfen, als die Stadt Luzern, dank dem energischen Vorgehen ihres derzeitigen Präsidenten, Nationalrat Dr. Jakob Zimmerli, sich zum Kauf des großen Landkomplexes um die hohe Summe von 350 000.— Franken entschloß.

Was war naheliegender, als es dem Fremdenverkehr dienstbar zu machen durch die Schaffung einer Gedenkstätte mit kleinem Museum? Haben nicht alljährlich Tausende den Weg nach Tribschen umsonst angetreten mit dem einzigen Resultat, von einem großen Hund angebellt zu werden? Vor etwas mehr als Jahresfrist hatte der Unterzeichnete die Ehre, vom Stadtrat als Mitglied eines besonderen Museumskomité's gewählt zu werden, das sich zur Aufgabe machte, die Arbeiten für die Errichtung des Unternehmens durchzuführen. Gleichzeitig ist unser vortreffliches Mitglied Prof. Max Fehr in Winterthur ersucht worden, mitzuwirken, und nach nicht immer leichtem Zusammenarbeiten saßen wir am Samstag, den 1. Juli in den Räumen des ersten Stockes um dem feierlichen Einweihungsakt beizuwohnen. Die dabei gewechselten Reden sind im Druck erschienen.

Nach wochenlangem Regenwetter schien sich am Vorabend der Feier der Wettergott eines besseren zu besinnen, ein strahlend schöner Tag kündete sich an und bei mildem Sonnenschein trafen gegen 200 Gäste ein, um in eng gedrängten Reihen den Worten zu lauschen, die erst Präsident Dr. Zimmerli, dann Professor Dr. Max Fehr und als weiterer Gast Graf Guy de Pourtalès gesprochen haben. Dazwischen klang aus einer kleineren Stube das „Siegfriedidyll" in Originalbesetzung wie ein ferner Zauber längst verklungenen Glückes. Mit freudigem Beifall wurden Glückwunschtelegramme begrüßt, darunter solche von Frau Winifred Wagner und Baron von Wolzogen.

Selten habe ich eine derartig stil- und stimmungsvolle Stunde durchlebt und dankerfüllt genossen! „Wie hell grüßt uns heute der Herr", wenn einmal, so ist

wohl hier dieses herrliche Wort aus dem Parsifal am Platze. Sind auch in der Menge gewiß nicht allzuviele gewesen, die Teil nehmen konnten an dem wahren inneren Gehalt dieses Tages, so ist doch keinem unbewußt geblieben, daß er an einem Ereignis teilgenommen hat, das nie wiederkehren kann und den Stempel des Seltenen, Einmaligen in sich trägt.

Frau Gräfin Gravina und Frau Chamberlain gaben uns die Ehre, durch ihre Anwesenheit die Schönheit dieser Feier zu heben. Der Sohn der ersteren, Graf Gilbert Grafina, war zum künstlerischen Leiter des nachfolgenden Konzertes berufen und entledigte sich seiner schönen Aufgabe mit ungewöhnlichem Geschick. Niemandem kann es entgangen sein, daß hier eine Dirigentenbegabung sich zeigte, die die Beachtung der musikalischen Welt in reichstem Maße verdient, und die sich ihren Platz an der Sonne erzwingen wird! Nach Beendigung des Einweihungsaktes lustwandelten die Teilnehmer in dem herrlichen Park, umgeben von den unsagbar schönen landschaftlichen Ausblicken von allen Seiten des Sees. Daß hier ein Kleinod verborgen war, kam jedermann zum Bewußtsein und die Freude über diese Erschließung kam bei jedem zum Durchbruch, mit dem man ins Gespräch kam. Die Anfänge des Museums selbst sind noch bescheidene, es wird wohl aber Jahr für Jahr einen Zuwachs geben, wenn einmal im ganzen Land die Existenz einer solchen Stätte bekannt sein wird.

In dem Konzert wurde der eine Teil Siegfried Wagner, der zweite Richard Wagner gewidmet. Es erklang die Ouvertüre zum „Bärenhäuter", der große Monolog der Mita aus dem „Friedensengel" und die Kirmeßmusik aus „Herzog Wildfang". Hier erwies sich Graf Gravina als ein ungewöhnlich gewandter Interpret der doch sehr subtilen und schwierigen Musik und in der Solistin Frl. Rosalinde von Schirach (Bayreuth 1931) lernten wir eine Sängerin von hoher Kultur und edlen Stimmitteln kennen. Die Rheinfahrt Siegfrieds führte uns zurück in die Tribschener Jahre, auch das Vorspiel und Verklärung aus Tristan entstanden in Luzern, das Meistersinger-Vorspiel beschloß das Konzert aufs Schönste. In allen Teilen ein wohlgelungener Abend, umso anerkennenswerter, als dem Leiter nur eine einzige vollbesetzte Probe bewilligt war!

Eine Zusammenkunft des engeren Wagnerkreises, zu dem sich auch Frl. Wallem aus Bayreuth und Frau Bergman-Küchler aus Frankfurt, Frl. Berta Schleicher-München u. a. beigesellten, brachten einen wohltuenden Ausklang des Tages, an dem die Teilnehmer noch lange zehren werden. Der darauf folgende schöne Sommersonntag führte eine größere Gruppe noch rund um den See.

Die Fäden zwischen Bayreuth und Tribschen sind nun neu geknüpft, und nach 50 Jahren seit Wagners Tod ehrt die Schweiz den Meister durch die Wiederbelebung jener bedeutsamen, einzigen Epoche. Von den Kindern, die vor über 60 Jahren das Haus belebten, sind mit Frau Thode noch drei am Leben, die nun nach schwergeprüftem Lebensgang wieder die Gefilde ihrer sonnigen Jugend betreten werden. Die Stadt Luzern, unterstützt von einem engeren Kreise der „Schweizer Freunde Bayreuths", hat es sich zur Aufgabe gesetzt, die erste Etage diesen Damen, und später den Nachkommen Siegfried Wagners und seiner Witwe als Feriensitz zu offerieren, als eine kleine Huldigung im Andenken an unseren Meister, dank welchem Luzern jetzt in den Besitz dieses Kleinods gekommen ist, und um welches die Stadt sich beneiden lassen darf.

Das Museum selbst ist in den Parterre-Räumen installiert, in welchem wir eine Reihe bedeutender Gemälde sehen, prachtvolle Kopien der Lenbach'schen

Porträts Richard und Cosima Wagners, Meisterleistungen von Frl. Marg. von Bodecker. Vom Herrlichsten sind sodann drei Thomabilder, Nibelungenmotive, die Cosima Wagner als Geschenk an Herrn Adolf von Groß herstellen ließ. Eine größere Zahl Stiche und Reproduktionen aus dem Bekanntenkreis, den Gästen des Hauses, darunter seltene ältere Stücke beleben die Wände. Von Franz Stassen sind drei Oelbilder (Wahnfried, das Grab und das Geburtshaus) da und von einem venezianischen Künstler ein freundliches Vendraminbild.

Als Hauptstück unter den Manuskripten sehen wir die Urschrift des Siegfriedidylls, die Wagner Hans Richter schenkte, und die von dessen Kindern erworben wurde, sowie die Abschrift des Schusterliedes, das Wagner für den Sänger Franz Betz 1868 extra verfertigte, ein wunderbar erhaltenes Werk. Einige Briefe aus der Dresdener Zeit (Urlaubs- und Entlassungsgesuch an Lüttichau) und ein herrliches Blatt Lohengrinskizze bereichern diese Sammlung, die sich aber sonst ganz auf die Schweizerjahre beschränken wird. Aus St. Gallen kamen wertvolle Briefe, die der dortige Kapellmeister Schadrowsky mit Wagner, Liszt und Bülow wechselte, aus der Züricher Zeit eine ganze Anzahl interessanter Dokumente seiner dortigen Wirksamkeit, darunter auch Erstdrucke der Schriften. Geschenke stifteten Frau Chamberlain, Frau Thode und das Haus Wahnfried sandte eine Anzahl Möbelstücke als Leihgaben und den herrlichen Erard, der alle die vielen Wanderungen nach Nah und Fern mitmachte, der nun hier sein Ruheplätzchen als eine der hauptsächlichsten Sehenswürdigkeiten gefunden hat. Auch einiges sonstige Mobiliar aus jener Zeit ziert die Säle, die nun dazu bestimmt sind, im Laufe der kommenden Jahre alles das zu sammeln, was noch im Schweizerland und auch im Ausland an jene große Zeit erinnert.

Wir wünschen dem Unternehmen von ganzem Herzen ein gutes Gedeihen zu Ehren unseres geliebten Meisters.

Adolf Zinßtag, Basel.

Gedanken zum Nachdenken.

Von **Richard von Schaukal.**

Dritte Reihe.

8. Der demokratische Aberglaube.

Es gibt, man möchte es nicht für möglich halten, immer noch Menschen, die, obwohl sie täglich die Demokratie am Werk, das heißt an der Zerstörung sehen, sich mit dem „Erfolg" begnügen, ihrer teilhaftig geworden zu sein. Daß die Presse durch „Aufklärung" ihre ständigen Leser verdummt, steht außer Zweifel, denn nur ein gebildeter und erfahrener, das ist ein reifer Geist, vermag zu unterscheiden, was ihm an Nahrung geboten wird, während der ungebildete und unerfahrene alles wahllos verschlingt, was man ihm vorsetzt, und darüber das bißchen Verstand einbüßt, das er geerbt hat. Aber man sollte meinen, daß ein halbwegs aufmerksamer Betrachter dessen, was, durch dieselbe Presse von allen Seiten herbeigetragen und aufgestapelt, sich vor ihm häuft an Früchten der demokratischen Kulturanlagen, die Natur dieser Pflanzung erkennen müßte. Bestechung, Betrug, Gewalttätigkeit, Diebstahl, Fälschung, Lüge, Gier, Dünkel, Ausbeutung, Verleumdung, Feigheit, Verschwendung: das sind die Segnungen eines Zustandes, den dessen Nutznießer nach wie vor mit unleugbarem Erfolg einer betörten und verblendeten Masse als deren Gewinn rühmen, als Freiheit und Fortschritt preisen.

Wie ist dieses schändliche und beschämende Possenspiel zu erklären?

Vor allem wohl daraus, daß das, was sich vorzugsweise für das „Volk" hält, die ungeheure Menge der mehr oder weniger Besitzlosen, sich von dem Wort „Demokratie" geschmeichelt und gehoben fühlt. Ohne sich Rechenschaft darüber abzulegen, daß die „Volksherrschaft" niemals und nirgends das Volk, das heißt die Gesamtheit der Staatsbürger zur Macht beruft, sondern nur einen Klüngel von Berufspolitikern an die Oberfläche aufsteigen läßt, verwechselt der Aberglaube der kleinen Wähler und Zeitungsleser Regierung, das ist Machtausübung mit ihrer Aufgabe: der Einrichtung und Verwaltung der öffentlichen und gemeinsamen Angelegenheiten. Dieser Aberglaube merkt nicht, daß es für das Wohl der Gesamtheit nicht auf die Form der Herrschaft, sondern auf ihr Ziel, ihren Inhalt ankommt und auf die Weise, wie der übernommenen Verpflichtung in Verantwortlichkeit Rechnung getragen wird. Dieses unbelehrte und mit Schlagworten von Versammlungsrednern und Soldschreibern abgespeiste Volk glaubt seine Sache, die Sache der arbeitenden und besitzlosen Klasse — als ob es nur auf diesen Teil der Bevölkerung ankäme! — in den Händen seiner Verteter wohl aufgehoben, während doch offenbar nur Parteiforderungen fallweise und vorübergehend unterm Druck der Umstände Erfüllung finden, insbesondere aber die jeweiligen Machthaber die ihrer Wirksamkeit voraussichtlich zugemessene Frist zum Abschöpfen der Gelegenheit auszunützen krampfhaft bestrebt sind. Eifersüchtig wachen die einander womöglich am Zugriff hindernden gegnerischen Gruppen über die Errungenschaften der von der Lage begünstigten Brandschatzer, wenn sie nicht durch Abmachungen hinter den Kulissen der politischen Komödienbühne sich in „Kompensationen" das Entgelt ihrer mißgünstigen Duldung sichern. Der Staat und seine Wirtschaft ist den so um die Beute feilschenden und raufenden Volksbeauftragten wehrlos ausgeliefert. Das und nichts anders ist das Wesen der Demokratie, die mit der Selbstbetätigung des angeblicherweise „souveränen" Volkes nicht das Geringste zu schaffen hat. In einem geordneten, das heißt von *berufenen*, also geschäftskundigen und uneigennützigen *Staatsdienern* besorgten Staatsbetrieb steht das Gemeinwohl ausschließlich in Betracht. Ein solcher Betrieb ist durch das *Ansehen* der Regierung in seinem Bestand und seinem Gefüge gewährleistet. Es springt in die Augen, daß die *einheitliche Leitung* des Ganzen die Voraussetzung zweckmäßiger Gebahrung bildet. Wo viele befehlen, ist das Gehorchen eine mißliche Sache. Die Befehlsgewalt kann nur stufenmäßig weitergegeben ihr Ziel treffen. Sonst zersplittert sie. Eine *Spitze* ist es, die Zusammenwirken bedingt; die Quelle speist den Umlauf.

Und so ist dem „Volk" auch nur in einem Staat gedient, der einem Willen, einem Herrn untersteht. Mag dieser Herr als Person noch so unbeträchtlich sein: er verkörpert wie die Befugnis so die Stätigkeit des Gesamtwillens, der nicht vielstimmig, sondern „eintönig", eindeutig sein muß. „Patriarchalisch" kann der Herrscher in einer Zeit, da die Aufgaben des Staates der Ueberschau eines einzelnen sich verweigern, seinen Beruf nicht erfüllen. Er bedarf der sachkundigen Ratgeber, die er ihrer geprüften Erfahrung gemäß walten läßt. So verschwindet er hinter den in seinem Namen tätigen, aber er ist jederzeit in der Lage, dem kaum zu verhehlenden Mißbrauch, der Mißwirtschaft des schlechten Staatsdieners ein Ende zu bereiten, während die demokratische Vielherrschaft auch den schlechtesten, den unwürdigen Geschäftsführer um der „Solidarität" der Partei willen, solang es ihr die unterdrückte „Opposition" nicht zu verwehren vermag, in seiner Schädlingsrolle trotzig aufrecht hält. So ist in der Monarchie wohl die Günstlingsherrschaft eine Weile möglich — sie richtet sich, das erweist die Geschichte an berühmten Beispielen, stäts selbst zu Grunde —, niemals aber andauernde Mißwirtschaft, niemals

nachhaltige Schädigung der allgemeinen Interessen. Es ist ja gar nicht denkbar, daß ein Herrscher, der nicht wahnsinnig wäre, sein Erbe an Land und Leuten vorsätzlich an Gehalt minderte. In der absoluten Monarchie hat es bevorrechtete Gesellschaftsschichten gegeben: es war der Dank des Königs an sein Gefolge, die Stützen seiner Macht, die „Heiligen und die Ritter". Mit dem Schwinden seiner Voraussetzungen ist wie der Lehnsstaat in den Ständestaat dieser in den Rechtsstaat, den Staat der Rechtsgleichheit übergegangen. Aber erst das Verfassungsfieber, das Montesquieu und Voltaire aus dem ganz anders gearteten England, dem Staat des ungeschriebenen Gewohnheitsrechtes, herüberbrachten, hat den politischen, den Staat der Parlamente und Parteien, eine künstliche, eine Treibhausschöpfung begünstigt. Klassengegensätze, das Ergebnis der durch die Technik industrialisierten Wirtschaft, haben sich seiner bedient, aber er ist nicht ihr Werk, noch sind sie von ihm bedingt. Das „Volk" verwechselt die „soziale Frage" mit der zufälligen politischen Form, in der sie vorzugsweise zur Aussprache gelangt, dem Parlamentarismus und seiner Ausartung, der theoretischen Volksherrschaft. Die soziale Frage zu „lösen" ist die Aufgabe der Wirtschaft selbst; nur ein Ausgleich der widerstreitenden Interessen ist ihr Sinn. Nicht im „Etatismus", der Staatsallmacht liegt das Heil. Im Gegenteil: je weniger der Staat in seiner Unpersönlichkeit an sich zieht von menschlicher Bedürftigkeit, umso besser für die Bedürfnisse des Einzelnen.

Parteien vernichten das Einzelwesen und seinen natürlichen Ausdruck, die Gattung, als die ungesuchte Sammelform zusammengehöriger Eigentümlichkeit. Sie setzen an deren Statt die ausdruckslose Summe, die als gedankenlose Mehrheit sich, das heißt die eigennützigen Führer ins tägliche Treffen führt. So zerstören die Parteien die Grundzüge des Staates, indem sie sie zu ihren Raubzwecken vergewaltigen. Nur das von seinen „Befreiern" befreite Volk kann wieder zum Rechtsstaat zurückfinden. Wenn es einem geborenen Herrscher, der sein berufener Pfleger ist, in wohlverstandener Freiheit, der gesetzgebenden, der freiwilligen Dienstpflicht am Ganzen gehorcht. So wie er selbst ihm, seinem Volk willig in Verantwortlichkeit befiehlt. In diesem Sinne nur kann und darf der Herrscher empfinden: der Staat bin ich, weil ihm aus dem geordneten Ganzen die Antwort des Volkes friedlich entgegen klingt: Der Staat sind wir. Die Demokratie ist aber der aus dem Volk hinaus in die Parteipolitik gedrängte, der ungestalte Staat, der Staat der machtlosen Sklavenhorde.

9. Welt und Weltläufigkeit.

Gute Erziehung setzt ein Elternhaus voraus, das die Sitten einer höheren Geselligkeit in unbefangener Gewohnheit pflegt. Das besagt bedeutungsvoll der abgebrauchte Ausdruck Wohl- und Hochwohlgeboren, beides in Zeiten der strenge gewahrten gesellschaftlichen Schichtung standesgemäße Adels-Titulaturen, gleich dem dem Ur- und Hochadel gebührenden Hochgeboren.

Der Wohlgeborene, das ist der gesicherter und sich selbst vertrauender Häuslichkeit entstammende Mensch, sieht sich dank seinem Ursprung Anfechtungen enthoben, die Enge, Aermlichkeit und Abhängigkeit wie dem sich bildenden Charakter so dem unwillkürlichen Gehaben bereiten. Aber mehr als diese Pflege einer im übrigen in der Persönlichkeit und den sie gestaltenden ererbten Eigenschaften gegebenen Anlage gewährt der aus gedeihlichen Stoffen zusammengesetzte und in überkommener guter Haltung eingehegte Boden, dem die schwankende Pflanze des Sprößlings Nahrung entnimmt. Zucht formt ihren Auftrieb, stützt ihre Nachgiebigkeit, bändigt ihren Ueberschuß. So wie Rasse, das ist vollendete Art, sich

geheimnisvoll in einem Individuum versammeln kann, das dadurch geradezu seinen unleugbaren Ursprung aus halbschlächtigen Faktoren bestreitet, so mag vereinzelt gefällig-sicheres Dasein und Benehmen in einer Umgebung sich dartun, die sie dem dadurch Ausgezeichneten ersichtlichermaßen nicht vermittelt hat. Aber das ist seltene Ausnahme. Erfahrung und Vernunft erweisen das Gegenteil als Regel. Mag die Natur, unlenksam, den Stoff als unveränderlichen Gehalt der Form hervorbringen, diese, die Form verleihen Anpassung an die Umgebung, Nachahmung des Beispiels, Aufnahme der Lehre, Uebung in dem als Aufgabe Erkannten.

Die höhere Geselligkeit hat Sitten geschaffen, die sie als Gesetze ihren Angehörigen auferlegt. Der Kreis, den sie so um sich selbst zieht, vereinigt, was als gesellschaftliche Tatsache „Welt" genannt wird. Ihm durchaus zu genügen, ist das unauffällige Geschick, das die Weltläufigkeit bedingt.

Historisch betrachtet, stammen Welt und Weltläufigkeit von Hof und Höfischheit. Zumal in Frankreich, seit der aufständische Adel sich unter das Joch des unumschränkten Königs gefügt hatte, ist die Schule der Weltläufigkeit die Atmosphäre des Hofes. Aber das ganze Leben der Nation war von diesem Mittelpunkt bestimmt. Wie die Kultur des griechisch-römischen Altertums auf die Masse der Sklaven, war die Welt des unumschränkten Herrschers und der bevorzugten Nutznießer seiner Macht und Gnade gestützt auf die erwerbenden und in Abhängigkeit erhaltenen Klassen, deren Mitglieder ihrerseits wie dort die Freigelassenen durch Gunst, Amt, Geschick aufstrebten ins überlegene Bereich. An die Stelle dieses lebendigen Schichtenbaues ist die zufällige Ordnung des Kapitalismus getreten. Aber auch ihre Begünstigten erblicken in den überkommenen Formen einer höheren, nämlich der Gesellschaft des noch immer durch die Idee des monarchisch-höfischen Mittelpunktes geeinten Adels das unerläßliche Ziel einer mehr oder minder eingebildeten Geltung. Nicht was die Mode befiehlt, nicht was als Smartnes oder Eleganz vom Bedürfnisse schaffenden Gewerbe angepriesen wird, sondern die Sicherheit unumstößlicher, selbstverständlicher Lebensformen stachelt den Ehrgeiz des Besitzenden, der sich mit Recht sagt, sein Geld vermöge ihm wohl die Mittel, nicht aber den Inhalt eines sich selbst genießenden Daseins zu beschaffen. Deshalb erstrebt er, wenn nicht für sich so für seine Nachkommen Verbindungen und Gelegenheiten, die die ihm mangelnde Erziehung zu fördern geeignet sind. Und so wie der Sozialismus, in seinen Führern zur politischen Macht gelangt, alsbald die kapitalistische Gebarung seinen Zwecken dienstbar macht, ja im Verkehr mit den beherrschten, aber erst zu gewinnenden breiten bürgerlichen Resten überwundener Stufen Bürgerlichkeit betont, so bereitet der unzerstörbare, weil durch den Egoismus verbürgte Einzelbesitz stäts aufs neue einer vor allem für ihn selbst maßgebenden Oberschicht der bewunderten „Welt" den Weg zur gelassenen Diktatur der Sitte. Denn erst in der Sitte, das ist der einheitlichen Norm für die Technik der menschlichen Beziehungen, erblickt der nicht mehr um Selbsterhaltung Ringende die Gewähr für die überpersönliche Dauer seines vergänglichen Erwerbs.

10. Stil und Rasse.

Stil ist die als Einheit wirkende zweckfreie Form. Eine Maschine hat nicht Stil, weil ihr Wesen Zweckdienlichkeit ist. Das Tier, als Einzelgeschöpf immer Ausdruck, Beispiel der Gattung, hat Stil in diesem seinem Gattungscharakter, der Einheit auch des Individuums. Der Mensch kennzeichnet sich vornehmlich als Einzelwesen; er erlangt Stil erst in einem Zusammenhang, den die menschliche Gesellschaft durch ihr (wechselndes) Gemeinempfinden für das ihr als Sitte Anständige

modelt. Auch das, was an Einzelnen als Stil empfunden wird, ist Ergebnis der Gemeinschaft Zusammengehöriger. Charakter ist ebenso wenig Stil wie die in ausdrucksamen Zügen sich darstellende, auf unentwirrbarer Mischung führender Bestandteile beruhende Rasse. Stil ist nicht Persönlichkeit, schließt sie aber nicht aus (Persönlicher Stil).

Rasse ist eine den lebendigen Tatsachen innewohnende Idee, die sich immer wieder im Einzelfall verwirklicht; Blut, unentrinnbares, unwiderlegliches Erbe an aufbauenden Kräften, die wie die äußere so die innere Gestalt und ihre Haltung, Charakter, Temperament und Gebahren, bedingen, ist eine Erfahrung von allgemeiner Giltigkeit. Jene ist ein Kristallisationsergebnis übernatürlicher Wirklichkeit, dieses dauernder Gehalt an natürlicher.

Stil in der Kunst äußert sich im Werk, ist aber nicht erst an diesem wirksam. Stil des Künstlers ist die als Einheit wirkende Form persönlichen Schaffens. Das einzelne Werk hat Stil nicht so sehr als einheitlicher Formausdruck seiner selbst wie vielmehr innerhalb einer Gruppe verwandter Gebilde, die Formeinheit bindet. Wenn man von einem einzelnen Kunstwerk sagt, es habe Stil, meint man immer diese Zugehörigkeit zu einem als Einheit empfundenen Ganzen, so wie Rasse, am einzelnen Menschen festgestellt, Volkszugehörigkeit und deren Ausdruck bedeutet.

Besprechungen.

Schiller.

Schillers Selbstcharakteristik aus seinen Schriften. Nach einem älteren Vorbilde neu herausgegeben von Hugo von Hofmannsthal. — Schillers Gedichte. Anordnung und Nachwort von Rudolf Alexander Schröder. Verlag der Bremer Presse, München 1926.

Kann man den teuern Namen einer Zeit noch nennen, in der das Gefühl für Würde der Frauen und Hoheit des Mannes verschwunden, das Gewissen verstummt ist, der die sittliche Forderung ein leeres Wort dünkt und Dichten gleichbedeutend scheint mit dem Gestammel eines brunstkrampfigen Analphabetentums? Vor einer Jugend, die sich zum huldigenden Empfang eines Preisboxers drängt, und deren geistiger Horizont mit grellen Kinoplakaten verklebt ist? In einer Welt, die von Vaterland, Ritterlichkeit, Treue, Ehrfurcht, Pflicht nichts hören mag und von Wahlmache, Betrügerei, jeglichem Greuel der Gier, Verleumdung und aller Niedertracht überschwillt?

Vielleicht werden es einige in die Einsamkeit verbannte Anhänger der Schönheit, einige zerstreute Gläubige der Wahrheit doch mit Dank vernehmen, daß ein deutscher Verlag es unternommen hat, etwas anders als die übliche Ohnmacht abdrucken zu lassen. Die zwei in edler Einfachheit, nur durch Satzanordnung und gediegenes Papier wirksamen Bände der vorbildlichen Bremer Presse bergen ein köstliches Gut, das erlauchte Erbe des versunkenen deutschen Idealismus. Aus den von Hofmannsthal mit einem überlegten Vorwort einem verschollenen Buche (Döring, 1853) entnommenen Bruchstücken einer Selbstdarstellung tritt uns Schillers hochaufragende, gebietende Erscheinung mit der ganzen Macht seiner durch Zucht geläuterten Menschlichkeit entgegen. Ein Glanz geht von ihr aus, der zum Leuchten anschwillt. Die sittliche Größe seelischer Selbstvollendung bannt den Be-

trachter. Die für den auferstandenen Sammler, seine Kenntnis, Uebersicht, seinen Geschmack zeugende Reihe der zumeist aus Briefen stammenden Bekenntnisse, Anschauungen und Urteile geht von 1782 bis zum April 1805: wir begleiten den in Freimut und Sicherheit, mit Anstand und Ausdruckskraft über sich und andere, über Vorhaben und Werdendes, Vollbrachtes und Andringendes sich Aeußernden durch sein an Ereignissen armes, aber von Ergebnissen erfülltes, in seiner straffen Kürze stäts von der gierig zehrenden Vernichtung bedrohtes Leben, das ein heldischer Kampf war bis ans lang vorausschattende Ende. Gottfried Körner, der früh gewonnene (seit 1783), und Goethe, der spät erworbene (seit 1794), herrschen als Empfänger der Mitteilungen vor, in einem Grade, der nicht nur die Sammlung kennzeichnet. (Es ist seltsam und bezeichnend zugleich, wie viel echter und aufschlußreicher die Briefe an Körner wirken als die an Goethe. Hier herrscht eine Stilisierung vor, die eine tiefsitzende Zweideutigkeit zu verschleiern bemüht ist. Zumal wo Schiller Goethe mit einem Ueberschwang nicht so sehr der Worte als der Meinung preist, wird dies nur zu deutlich. Goethe will er gewinnen, nachdem er ihn erobert hat. Körners ist er sicher. Dort überwiegt die Absicht, hier waltet der Zustand. Deshalb sind auch die Briefe an Goethe nur mit Einschränkung als Selbstzeugnis zu werten.)

Schiller, so sehr seine noch den Mann uns deutende und bedeutende Jünglingsinbrust sich uns in seinem Werk erschließen mag, war nach der mit tausend Masten stürmenden Ausfahrt bald ein sich vor der Welt mit Erz bewahrender Mensch geworden. Sein Dasein, von der innern Glut anlaufender Marmor, steht im Schatten einer Einsamkeit, die, in Verzicht hingenommen, durch Stolz zur Errungenschaft geworden war. Immer tiefer drängt er das einst lodernde Bekenntnis zurück, in Strenge genügt er der Pflicht, seine ganze, immer wieder mit Herrschermacht versammelte Kraft, die er versiegen fühlt, setzt er an das Werk. So bietet er wie sehr wenige Künstler Bild und Beispiel einer Energie, die das Letzte, jeden Blutstropfen an das eigene Denkmal wendet: so hat er sich uns hinterlassen, aufgegangen in seine Schöpfung. Aber es ist lockend, gerade solchem Entäußern nachzugehen bei einem Dichter, der sich selbst in scharfsichtiger Erkenntnis den „Objekten" aus Natur entfernt wußte, dessen Merkzeichen innerhalb der Gruppe unsrer Klassiker die Subjektivität, besser, weil dieser Begriff vielleicht zu falscher Deutung führt, der subjektive, der Standpunkt des Subjekts bleibt. (Schiller und Fichte sind eines Stammes.) Da ergibt sich nun bei näherer Betrachtung die merkwürdige Erfahrung, daß Schillers als sein eigentliches erachtetes Werk, das theatralische Schaffen, nicht nur überhaupt, sondern vor allem für ihn unwesentlich ist, daß alle diese „Objekte", diese Aufgaben, in die er sich buchstäblich ausgab, ihn nur gleichnisweise und nicht unmittelbar, nicht in der Lebendigkeit seiner historischen Erscheinung darstellen. Das Drama Schillers ist weder wie das Corneilles Ausdruck und Monument einer nationalen Kultur noch wie das Shakespeares und Molières unübertreffliche Erfüllung des der Bühne, einer unwirklichen, willkürlichen Wirklichkeit eigentümlichen, des dramatischen Gesetzes: es bleibt litterarische, im Grunde gleichgültige Beschäftigung eines geistvollen Technikers, der das, was seinem ersten notwendigen theatralischen Schaffen Anspruch auf unbedingte Geltung verliehen hatte, das Bekenntnis, ausstieß zugunsten des mehr und mehr bedachten „Geschäftes" (wobei man nicht etwa an den schnöden Nebenbegriff dieses ehrlichen Wortes denken darf, der es in unserer Zeit um den Adel des Selbstzweckes gebracht hat!). Das Eigentliche Schillers beruht, das zeigen so recht wieder diese Fragmente, auf dem natürlichen Boden des — künstlerisch geläuterten, das heißt in die Form gegossenen — Subjektiven, nicht auf den mit

theoretischer Einsicht gebohnten Brettern einer Schaubühne, die ihren Charakter der „moralischen Anstalt", das ist der subjektiven Tendenz, an das vermeintliche Bühnenmäßige darangegeben hat. Wie kalt lassen uns alle die dramaturgischen Erörterungen, z. B. über das Hauptwerk, den „Wallenstein", die Meisterleistung des seines „Werkzeugs" sichern erlauchten Stückeschreibers! Was ist uns, ehrlich gesprochen, der „Wallenstein" anders als eine besser nicht zu überprüfende Erinnerung an die Zeit, da man andächtig fertiggestellte Meinungen überkam? Lebt diese großzügige theatralische „Aktion" irgend in unserer Seele wie Kleists „Homburg", sein Käthchen, Raimunds Verschwender, Racines Phaedra? Sind diese Theaterfiguren, die sich an ihren Drähten ja nicht wenden dürfen, da sie nur von vorne etwas vorstellen, Gestalten, die, wie jene andern der großen dramatischen Magier, selbst wie jene ersten ungeheuerlichen dramatischen Erlebnisse des Dichters der „Räuber" und der „Louise Millerin" in uns als erlauchte und furchtbare Bekannte umgehen? Wer kann noch mit der Antwort zögern? Nein, nur im Gedicht und dem ihm gleichgestellten in Briefen und Abhandlungen verstreuten Aperçu, dem glücklichen Ausdruck seines so straff und klar zu sich erwachsenden einmaligen Selbst, haben wir, was wirklich Schiller heißt und unser bleibt, solange wir uns selbst nicht verloren haben.

Was heißt uns, weil er es war und ist, Schiller? Ein hohes, geradezu priesterliches Dichtertum der schönen Empfindungen, der edeln Einsichten, der moralischen Ueberzeugungen, das Dichtertum des über alle anderen Geschöpfe kraft göttlichen Erbes erhabenen Menschen. Nicht der menschlichste, sondern der, verglichen mit der Gattung, übermenschliche Mensch ist in diesem wundervollen Dichtertum verkörpert, der Mensch, dessen Scheitel an das ewige Gewölbe rührt und dessen Füße kaum noch am Boden haften, den er majestätisch betritt. Eines der herrlichsten von Schillers vielen herrlichen Gedichten, „Pegasus im Joch", ist dieser fast überirdischen Gestalt des mit Flügeln Geschaffenen wunderbares Symbol. Und dieses Dichtertum hat eine Sprache zur Verfügung, die in ihrer anders unausdrückbaren Einheitlichkeit und Klangfülle sich ebenso über die noch so wohltuende Menschensprache erhebt wie ihr Meister über das Gemeine, Allgemeine. In der Musik dieser bezaubernden Sprache liegt eine Weisheit des von Gnaden der Kunst lebendigen Wortes beschlossen, die wir nicht müde werden zu vernehmen, fast wie die Urworte des Evangeliums.

Selbst noch in jene an der Grenze zum Theatralischen sich in Hoheit erhaltenden Romanzen, die mit unerhörter Meisterschaft bewältige Aufgaben vorstellen, ist dieser an das innerste Herz greifende Zauberklang gerettet, der nicht wie in den fragwürdigen Jambendramen vom künstlich gefertigten Resonanzraum, sondern aus der festlich gestimmten Seele des Sängers tönt. Schillers Lyrik, insbesondere die als Gedankenlyrik bezeichnete Dichtung seiner reifsten Weltanschauung, ist, weil sie ihn ganz und nur ihn auf das reinste verkündet, das, was diesen großen Menschen als einen Unsterblichen erweist.

Schroeders ausgezeichnete Sammlung, die, nach dem Vorgang der Jahrhundertausgabe des Cottaschen Verlages, in der Hauptsache auf den von Schiller selbst herrührenden Entwurf einer nicht ausgeführten Prachtausgabe zurückgreift, gliedert sich in neun Bücher, die in zwei Teilen das Unumgängliche vom Werdenden und Beiläufigen sondern. Ein an Erkenntnissen reiches und von Liebe bewegtes Nachwort — das nur hie und da einem nicht klar ausgedachten Gedanken schwankenden Ausdruck gibt — entwirft ein bedeutendes Bild von Schillers Größe.

Richard von Schaukal.

Die Lehre vom Werk.

Das deutsche Weltbild eines zeitgenössischen Denkers.

Von **Gustav Röll**, Frankfurt a. M.

I. Grundzüge der Werkehre.

Gemeinnutz geht vor Eigennutz. Dieser Grundsatz gesunder Wirtschaft, sauberer Verwaltung und geordneten Staatslebens gilt ebenso für das geistige Leben, das mit seinen stärksten Kräften nicht minder im Boden der Volksseele wurzelt. Der alles umwälzende Aufbruch der Nation ist im tiefsten Grunde ein geistiger. Die Weltanschauung des Individualismus soll durch einen neuen Gemeinschaftssinn ersetzt werden, der wieder das ganze Volk umfaßt. Neue Gemeinschaftswerte sollen dem deutschen Volke wieder Ziele zeigen, die Zukunft haben. Aus dieser Aufgabe nun erwachsen zwei Forderungen. Eine negative: die Ausschaltung des Giftes intellektualistischer Zersetzung aus unserem Denken, wie es die Novemberlinge und ihr fremdrassiger Vorspann, im Besitze der in Gestalt von Staatsstellen gebotenen fetten Pfründen, unserem Volke einzuflößen suchten, die Vernichtung des Marxismus als Weltanschauung. Eine positive: wahrhaft deutsche Denker, die mit ihrem Deutschtum unter den grauenvollen Kulturzuständen der letzten vierzehn Jahre zur Einsamkeit verurteilt waren, in ihrem besten Schaffen unserem Volke nahezubringen, auf daß es von den Fesseln undeutscher geistiger Vormundschaft befreit werde.

Ein solcher deutscher Denker ist der Frankfurter Kulturphilosoph Georg Burckhardt mit seiner Lehre vom Werk. Diese wurde der Oeffentlichkeit erstmals zugänglich in einer Gesamtdarstellung unter dem Titel „Individuum und Welt als Werk" (München, 1920). Gegen die Nichtachtung von seiten der großstädtischen, überwiegend fremdstämmigen „Intelligenz" vermochte sie sich indessen nur langsam durchzuringen und, ausgehend von der Frankfurter Goethe-Universität, eine stille Gemeinde zu bilden, die in ihr eine philosophische Schöpfung echt deutscher Art erkennt. Als ein zukunftsvoller Weg zu neuer kultureller Ordnung erweist sich der Werkgedanke weiterhin in dem zweiteiligen Buche Burckhardts „Weltanschauungskrisis und Wege zu ihrer Lösung" (Leipzig, 1925/26). In ihm scheint sich die Philosophie nach einer langen Periode der Zerklüftung in ungezählte Schulen wieder ihres Ueberflusses zu entsinnen: der nach Ewigkeitswerten hungrigen Menschenseele von den ehernen, großen Daseinsfragen zu künden, und jene Gesinnung zu erwecken und zu stärken, von der die Geschichte unseres Volkes gerade in diesen Tagen des Aufbruchs der Nation in der erhebenden Sprache der Tatsachen erzählt.

Menschliche Arbeit mit dem Ziel des der Gemeinschaft dienenden Werkes wird bei Burckhardt zum Gegenstand ursprünglicher und allseitiger denkerischer Besinnung. Aus unserem Leben, das in Hunger und Liebe sich verzehrt, wird die Arbeit geboren, die es adelt. Ihre höchsten Formen sind die „Werke", die, von den ewigen seelisch-geistigen Kräften des Menschen erfüllt, das Triebleben überragen und im Wechsel der Erscheinungen beharren als Ausdruck der Ewigkeitswerte der Volksseele. Sie sind ausgelöst durch das Wechselspiel freien Schaffens und überlieferter Geschichte und offenbaren uns Welten des Wahren und Wesenhaften. Das Werk ist die untrennbare Verknüpfung von Gedanklichem und Sinnlichem; der Gegensatz von Geist und Materie ist in ihm wieder zur Einheit geworden — so wird es zum Abbild und Ziel ewig neugestaltenden, unerschöpflichen deutschen Werdens. Mit seiner Gipfelung im Kunstwerk stellt das Werk den

eigentlichen Wesenswert jeder Kultur dar — eine Lehre, die eine Abrechnung deutscher Kultur mit aufgepfropfter Zivilisation bedeutet und schöpferische Weltbildgestaltung über bloß anempfundene Interpretierung erhebt. Zugleich lehrt der Werkgedanke die Frage des Verhältnisses von Individuum und Gesellschaft neu erfassen. Von der Staatslehre Platons ausgehend gelangt Burckhardt zur Kritik der modernen subjektivistischen, wie andrerseits kollektivistisch-bolschewistischen Strömungen und zu dem Versuch, weltanschaulichen Verfall durch Heranbildung einer neuen Führerschicht des Geistes zu überwinden, — Gedankengänge, deren Gegenwartswert keiner Erläuterung bedarf.

Beim Aufbau eines von der Werkphilosophie beherrschten Weltbildes geht Burckhardt von dem tragischen Zwiespalt der modernen Kultur aus, wie ihn Nietzsche eindrucksvoll verkündete, der hierin übrigens von Richard Wagner entscheidender angeregt war, als man gewöhnlich weiß oder aus gewissen Gründen wahr haben wollte. Griechisch-römische Kulturüberlieferung, althebräisch-prophetischer Geist als das gerade Widerspiel der materialistischen Ziele des heutigen Weltjudentums, christlich-religiöse Offenbarung sind die verschiedenen Keime der europäischen Kultur. Diese aber können einzig durch die germanische Erbmasse zu einer lebendigen Einheit umgeschaffen und ausgestaltet werden. Blut und Rasse — Begriffe, die dem Denken unserer Tage seinen besonderen Sinn verleihen — werden also zu Trägern der in deutschem Geiste sich vollendenden abendländischen Weltbildgestaltung. Blut und Rasse sind die Entscheidungsmächte in dem unvergleichlich reicheren und schwereren Ringen, zu dem unsere Kultur gegenüber der dumpfen, würdevollen Ruhe asiatischer Kulturwelten gezwungen ist. Und die Erringung neuer Einheit wird über Sein oder Nichtsein, über Vollendung oder Untergang dieser Kultur entscheiden.

Als Waffe in diesem Kampfe aber schmiedet deutscher Geist den Werkgedanken als „höchste deutsche Sinnerfüllung der Welt". Unter seinem Zepter einen sich alle im letzten Halbjahrhundert wirksamen denkerischen Kräfte: die lebensphilosophische und kulturkritische Bewegung von Nietzsche bis zur Gegenwart, die mit einer Platon-Renaissance sich ankündigende kulturstaatsphilosophische Richtung, die im George-Kreis ausgebildete Lehre von Norm und Entartung, Norm und Verfall, die — nur bedingt anerkennbare — Spenglersche Geschichtsbetrachtung mit ihrer Lehre von einer Vielzahl der Kulturen, die nebeneinander mit urweltlicher Kraft dem Schoße der mütterlichen Landschaft entsprößen. Ganz dem Sinne und der gesellschaftskritischen Auswirkung des Werkgedankens entspricht es, wenn wahrer Sozialismus in einer Rückgewinnung des Arbeiters für den wahrhaft deutschen Volksstaat erblickt wird. Werktätiges Arbeitertum verbindet alle Schichten eines Volkes zu einer kooperativen Einheit. Der ehrende Name des Arbeiters darf kein Klassenname sein, so verkündete Burckhardt schon von Anbeginn seiner Lehre an und legte damit die gedanklichen Grundlagen zu einer deutschen Kulturstaatslehre: der Lehre von einem organisch sich aufbauenden Reiche der Werkzielgemeinschaften, auf die die Ordnung der Berufsstände hinweist.

Kultur wird dabei in zwiefachem Sinne betrachtet: einmal als der schöpferische Inbegriff des Ganzen menschlicher Werktätigkeiten, dann aber als der Gegensatz zu Verbildung und Entartung. So erhält auch die Werkidee einen zwiefachen Sinn und Wert: einmal als die krönende Einheit deutschen Kulturwillens, dann aber gegenüber Verfallserscheinungen als Mittel der Regeneration, der Erneuerung deutschen Staats- und Kulturlebens, der Ueberwindung des „kapitalistischen Menschen". Gegenüber der Irrlehre, daß das Volk der Wirtschaft, diese aber

dem Gelde diene, steht in Burckhardts Kulturphilosophie die Heroismus und Opfermut heischende Hingabe an das Werk im Dienste der Volksgemeinschaft und ihrer Bünde, die wiederum Werkvollendungen im Dienste großer Menschheitsziele zustreben. So wird das Verhältnis von Volk und Menschheit unter der höheren Einheit des Werkzieles zu einer untrennbaren Wechselbeziehung, zu einem unaufhörlichen Schreiten von Ziel zu Ziel.

Alle geistigen Formen der Weltauffassung — Wissenschaft, Mythos, Kunst, Religion — als eigengesetzliche Mittel des Weltverständnisses werden so durch den Werkgedanken zu einer von deutschem Wesen erfüllten Gestalteinheit geschmiedet. In lebendiger Weise stellt dabei die Werkphilosophie die ursprüngliche organische Einheit von Kunst, Philosophie, Religion und Staatsleben als letzte Einheit wieder her und zeigt darin eine deutliche Verwandschaft mit der Bayreuther Bewegung. Auch Burckhardts Kunstauffassung geht dahin, daß die Gesamtheit des werktätigen Volkes wieder erzogen werden müsse zur Feier des Daseins im kultischen Kunstwerk. Der geistige deutsche Mensch glaubt an eine Deutung des Unaussprechlichen durch das Bild; im höchsten Sinne der Weltanschauungsvermittlung soll darum das Kunstwerk in den Mittelpunkt kultureller Erziehung gestellt werden. In der Kunst unserer großen deutschen Meister, besonders in der auf die Ursage gegründeten Kunst Richard Wagners, die jene Forderung eines volksgemeinschaftlichen Erlebnisses mit ihrem Gesamtkunstwerk und dem Festspielgedanken in so vollkommener Weise erfüllt, ist uns die Weltanschauungsmutterspräche der im deutschen Geiste sich vollendenden abendländischen Kulturwelt gegeben. Es erweist sich damit aufs neue, wie die großen Weisheitslehren seit alters dem Schoße der großen nationalen Kunst als nachgeborene Deutung und Verklärung zu entspringen pflegen.

Schließlich bekundet die Lehre vom Werk eine in besonderem Sinne deutsche gemeinschaftsbildende Kraft, wenn Burckhardt etwa, ausgehend von der Vorstellung vom Meister und Gesellen, die das alte, mit dem Handwerk verknüpfte Wort „Werkstatt" erweckt, die Gesamtkulturwelt als eine Werkstätte größten Stiles betrachtet. In ihr soll in bewußter Gemeinsamkeit das Ganze eines verbindlichen Weltbildes als Werk gemeinschaftlicher Arbeit auch im Wechsel der Geschlechter gewonnen werden — eine Auffassung, die die Ueberwindung des zersetzenden Individualismus durch neue Gemeinschaftswerte sinnfällig macht. Dessen asoziale Formel des „Willens zur Macht" weitet sich zur kulturphilosophischen Weltauffassung des „Willens zum Werke". Bleibender als wir Staubgeborenen, beschert das Werk die stärkste Gemeinschaftlichkeit in der Hingabe an seine Idee und kündet so, über den Tod des Einzelnen hinaus, von Herrlichkeit und Größe des ganzen Volkes!

Der Gedanke des Dienstes an den großen Aufgaben der Nation und der Unterordnung unter die daraus erwachsenden Pflichten: des Gehorsams ganzer Stände gegenüber der durch Leistung und Charakter sich an die Spitze stellenden Führerschaft, wie umgekehrt des strengsten Verantwortungsbewußtseins dieser Führer gegenüber ihrem Volke — dies sind die ethischen Werte, durch die die Lehre vom Werk als Mittelpunkt eines deutschen Weltbildes das Ihre zur inneren Wiedergeburt unseres Volkes beiträgt. Dem Urgrund deutschen Wesens entspringend, also rassemäßig bedingt, führt sie zu neuer Einheit von Blut und Geist und damit neuer Blüte deutschen Denkens, schafft sie ein Strombett, das alle Begeisterung, ihr Dauer verleihend, ins Meer der Ewigkeit führt. So nimmt das deutsche Weltbild der Lehre vom Werk wegweisend teil an der Schaffung der neuen deutschen Volksgemeinschaft, die den lebendigen Kern bilden soll des neuen Reichs! —

II. Seherische Worte der Werkphilosophie.

Unserem Ueberblick über die „Lehre vom Werk" lassen wir einige besonders kennzeichnende Ausführungen ihres Schöpfers im Wortlaut als Ergänzung unserer allgemeinen Darlegungen folgen. Sie sollen dem Leser die erhebende Einsicht gewähren, daß wahrhaft deutsche Weltbildgestaltung vom gleichen Geiste beseelt ist, der in unseren Tagen endlich die Wirklichkeit deutschen Staats- und Kulturlebens mit grenzenloser Gläubigkeit an die Sendung des deutschen Volkes umgestaltet und neu aufbaut. Muten diese Aussprüche einer deutschen Denkers wie eine seherische Vorausschau der nationalsozialistischen Erhebung an, so geben sie zugleich umgekehrt das stolze Bewußtsein, daß der Nationalsozialismus, aller parteimäßigen Bindung längst entwachsen, das innerste deutsche Wollen verkörpert und damit das höchste sittliche Anrecht besitzt, das ganze deutsche Volk im Innern einheitlich zu führen und nach außen ebenso einheitlich zu vertreten.

Die folgenden Stellen sind sämtlich dem schon erwähnten Werke des Kulturphilosophen Georg Burckhardt: „Individuum und Welt als Werk" (München, 1920) entnommen; die Ueberschriften haben wir der deutlichen Kennzeichnung halber hinzugefügt.

1. Volk und Führertum.

Das „Volk" ist nicht die große Menge der nur Selbst- und Gewinnsüchtigen, nicht die nur in der Angst und Not und Sorge des kleinen, alltäglichen Lebens und kleinmenschlichen Kreises Haftenden; sondern die Führenden in jeglichem Volk, die von der überragenden Größe der Sache Ergriffenen, die, welche in jedwedem Stande, Berufe und Dienstgrade das Werk kennen und suchen, bringen eines Volkes bestes Wollen zum Ausdruck. Die auf das Werk gerichtet sind, tragen und heben das Volk, sofern es ungefüge Masse ist, die zum Werkdienst herangezogen, herangebildet werden muß. Gegenüber jedweder Demagogie sind zum Führertum berufen immer nur die, welche gelernt haben, ihr Leben für eine Sache, für ein bestimmtes Werk, d. h. für ein den bloßen Augenblicksgewinn überbietendes Ziel einzusetzen. Ein Sieg aber, den alle werkschaffenden Menschen begrüßen, müßte der Sieg einer Kulturwelt sein, und nicht der Sieg einer geldschaffenden Geschäftswelt; und das größte und stätige Kampfziel im eigenen Lande ist die Unterwerfung und Unterordnung derer, die nicht das Werk wollen, unter den Willen derer, die das Werk wollen. (S. 216.)

2. Treue und Dienst am Werk.

Im Zusammenhang mit der „Treue" ist in germanischer Sittlichkeit von jeher der Begriff des „Dienstes", der Gefolgschaft, zu hoher Bedeutung gelangt. Je nach der Einsicht und der Willigkeit zur großen Sache ist dieser Dienst Fron- oder freiwilliger Dienst. Sein Ethos liegt in der notwendigen oder dankbaren Hingabe an ein umfassenderes Leben, an ein größeres Ganzes, an ein Höheres und Reineres. Dem Einen ist diese Hingabe nur ein frohes schenkendes Ja-sagen zu seinem besseren Selbst, der andere erreicht sie nur durch Askesis, durch Härte der Entsagungen. Wir sehen immer und überall eine Stufenfolge der im Dienst am Werk Arbeitenden, mögen sie nun diesen Dienst erfüllen, indem sie sich selbst verzehren oder indem sie sich selbst mit der Lebensfülle durch Spenden aus der Fülle bis zur großen Reife beschenken. (S. 209.)

3. Bodenständige Kultur.

Wenn auch Kultur aus dem „Geiste" stammt, so gibt es doch keine „nur geistige" Kultur; mit den Ausdrücken „Geistesleben", „Geisteskultur", „geistige Werte" und dergl. entfernen wir uns allzusehr und immer mehr in der von der Aufklärungsphilosophie eingeschlagenen Richtung von den materiellen Grundlagen aller Kultur als Bautätigkeit, die in Bauerntum, Handwerkertum, Arbeitertum wurzelt und in dargestellten Erzeugnissen erst Gegenstand des Kulturwissens und Kulturerkennens ist.

Wir können getrost auf die alte sinnlich-kräftige Wurzel des Wortes cultura (colere) zurückgehen und brauchen den Begriff des Bauens und Aufbauens nur mit dem Reichtum an Möglichkeiten der Bearbeitung zu erfüllen, wie sie sich in der Entwicklung der Völker darbieten. Dieser ursprüngliche Grundbegriff des Bebauens, der Bearbeitung eines rohen Urzustandes, ist uns noch gegenwärtig, wenn wir von der „Kultur des Bodens sprechen. In der Bearbeitung der Erdscholle liegen die Wurzeln aller Kulturentwicklung überhaupt. Durch die Bestellung des Erdbodens, eines abgegrenzten Bearbeitungsgebietes, eines Stückes Land, wird erst Erdboden zum Acker, zum Felde, das hundertfältig Frucht bringt. Der Gott des Lichtes war es nach Zoroaster, der im Gegensatz zum naturhaften Nomadenleben den Menschen zur Kultur des Bodens brachte und damit zur Seßhaftigkeit und zu bleibenden Werkgemeinschaften, zur „Urbarmachung der Welt".

Wo das Land bestellt wird, wo diese erste und ewige Werkwelt einer Kultur geschaffen wird, da entsteht erst Heimat und Vaterland, da entsteht erst ein Wohnsitz bleibenden Aufenthaltes, da wird „Architektur", Hütte, Haus und Gebäude. Die Kulturstätte wird die Kultstätte für Menschen und Götter. Und das Feuer, ein zerstreuter Versuch der Natur, wird eingefangen zum heiligen Feuer des heimischen Herdes; als ein Wunderwerk wird die heilige Flamme gehegt und gepflegt.

Nationen und Nationalhelden bauten ihren Staat, und sie schützten diesen Hort seßhafter Arbeit und Werkerhaltung gegen Raub und Länderweidegier alles Nomadenunwesens. Der Kampf der Völker wird und ist immer zugleich Kampf um die Kultur, Kampf um den eigens und eigentümlich bebauten Boden. Diese Kultur darf jedoch nicht verwechselt werden mit der Zivilisation, d. h. eigentlich Verbürgerlichung. (S. 235.) —

4. Arbeitgeber und Arbeitnehmer.

Die Werkethik fordert die grundsätzliche Einstellung der Arbeitgeber und Arbeitnehmer auf das Werk als ein dem Ganzen Dienendes und auf Kultur, damit nicht die Gewinnsucht Einzelner der ausschlaggebende Faktor ist bei Anlage und Steigerung der produzierenden Betriebe. In einer arbeitsgemeinschaftlich geordneten Menschenwelt ist das sittliche Ziel, daß der Einzelne, in welcher Tätigkeit er auch arbeitendes Glied im größeren Organismus ist, sich nur als Mandatar, Förderer des gemeinsamen, des überragenden Werkes wisse und danach tue. (S. 215.)

5. Deutscher Geist.

Das alte germanische Wort „Geist" weist auf die Bedeutung von Zorn-Mut hin, auf eine dem Sturm und dem Feuer gleichende mächtige Erregung, auf eine unmeßbare und über das Maß hinausgehende Größe, auf einen vorerst

unbedingten Schaffensdrang, der den ganzen Menschen erfaßt, so daß er nur als ein Werkzeug des göttlichen Geistes erscheint, der ihn „begeistert". Gerade der „ekstatische" Mensch wird zu einem überlegenen Schöpfer bleibender Werke, in denen sein Lebenswille sich äußern muß. Aus der Sinnlosigkeit des grenzenlosen, begehrlichen Lebens treibt es ihn, den Sinn in Werken zu finden. Den geisterfüllten Menschen, der des Gottes Werk vollbringt, erfassen wir in „Offenbarungen". Vom Geiste selber heißt es wie vom Winde: „Du höreſt sein Sausen wohl, aber du weißt nicht, von wannen er kommt und wohin er fährt." —

6. Persönlichkeit, Held, Meister.

„Persönlichkeiten" sind immer „Helden" im Kampf des Lebens und „Meister" in Werkarbeit, wie der höchste Gott, der Besieger der Finsternis, als Ueberwinder und Schöpfer zugleich gedacht wird. Die Entstehung der einheitlichen Gestalt wird zum letzten Arbeitsgeheimnis der Gottheit. Die Entstehung des „Werkes" ist der eigentliche „Zauber", der den sterblichen Menschen mit Andacht und Grauen erfüllt und den Grundsatz des ersten Schiffsbaumeisters in ihm mächtig werden läßt: navigare necesse est, vivere non. Für sein Werk setzt der Held das Leben ein, und durch sein Werk wird es ihm gewonnen. Aus den Gott-Königen werden die „königlichen" Menschen, die von dem Herrschaftsthron aus, den sie ihrem Daimonion errichtet haben, über das Leben und die Dinge Herr werden.

Immer als einer, der Herr geworden ist über die Dinge, wird der Gott verehrt. Und der Mensch, der aus Gott geboren ist, der — wie man ohne das religiöse Bewußtsein und prosaischer jetzt zu sagen pflegt — „Persönlichkeit" geworden ist, konnte irgendwie der Dinge Herr werden, wie klein oder wie groß der Herrschaftsbereich auch sein mag. Das vergängliche Individuum gelangt nur durch Werk-Arbeit, ein ewiges Individuum wirkend, zur Reife der „Persönlichkeit", es gelangt zu dem göttlichen Herr-Werden dadurch, daß es einer „ewigen" Welt dient.

Wie ein Mensch nur durch Werktätigkeit zur Persönlichkeit erzogen und gebildet oder selbst „gewirkt" wird, so wird auch „Persönlichkeit" nur erschlossen und erkannt aus Werken. „An ihren Früchten sollt ihr sie erkennen! ... kann man auch Trauben lesen von den Disteln?" So besteht der alte Spruch des als Richter vorgestellten, allen Phrasen abholden Gottes zu Recht: Aus deinen Werken wirst du gerichtet, d. h. gerechtfertigt oder verdammt werden. —

Wo ganze Arbeit getan wird, wo einheitliche Werke entstehen, da schließen wir auf einheitliche und „ganze Menschen". Woher sollten wir sonst einen Maßstab für eines Menschen Wert und Würde gewinnen, wenn nicht aus wertvollen Werken? Während die nur Redenden und sich Gebärdenden Würde vorspiegeln, hat sich im Werke Persönlichkeit eines Menschen offenkundig festgelegt. Organisierte Macht ist schon Werk. „Wo ich Lebendiges fand, da fand ich Willen zur Macht." (S. 90.) —

Gustav Röll, Frankfurt a. M.

Das Wagnerbrevier von Bernard Shaw.

Von **Margret E. Arns**, Dipl. rer. pol.

Bernard Shaw schrieb 1907 unter dem Titel: „The Perfect Wagnerite" ein sogenanntes Wagnerbrevier, das in Deutschland ziemlich unbekannt blieb, obgleich es wohl die eigenartigste Deutung des Nibelungenringes von Richard Wagner darstellt. Allerdings besagt diese Eigenartigkeit nicht, daß es eine richtige oder gar die beste Auslegung sei, es ist vielmehr ein Versuch, die alte Sagenwelt der Nibelungen umzudeuten in ein modernes Drama der kapitalistischen Zeitperiode. Es handelt sich eher um eine Anzahl interessanter Essays, voll von echt Shaw'schem Geist und Witz, als um ein Kommentar zum Werk von Richard Wagner.

In der Tat, Bernard Shaw hat aus der Weltdichtung Richard Wagners eine politisch-soziale Allegorie gemacht, „ein Drama von heute und nicht das einer fernen und sagenhaften Vorzeit", ein modernes Tendenzstück, in dem die handelnden Götter und Helden zu ganz alltäglichen Menschen werden, zu Politikern, Gesetzgebern, Aktionären und Plutokraten, „kurz und gut zu Männern mit Zylinderhüten, ein ganz gewöhnlicher Artikel in unsern Straßen". Solche Zylinderhüte heißen im Nibelungenring „Tarnhelm". Sie machen den Träger, der Aktionär ist, unsichtbar und verwandeln ihn in verschiedene Menschenarten, zum Beispiel in einen frommen Christen, einen Unterstützer von Hospitälern, einen Wohltäter der Armen, einen musterhaften Gatten und Vater, einen scharfsinnigen praktischen Engländer, und in noch mancherlei, obwohl er in Wirklichkeit ein elender Parasit des Gemeinwohls ist, der viel versucht und nichts hervorbringt, nichts fühlt, nichts weiß, nichts glaubt und nichts tut, ausgenommen, was alle übrigen tun, und auch das nur, weil er sich fürchtet, nichts zu tun, oder nicht wenigstens eine Tätigkeit zu heucheln."

Die Riesen und Zwerge läßt er zu Arbeitern und ausgehungerten Sklaven werden, die verdammt sind, über und unter der Erde jämmerlich zu schinden und durch die unsichtbare Geißel des Hungers zur Arbeit getrieben werden. Das Reich Alberichs, der diese Geißel schwingt, braucht aber nicht unbedingt ein Bergwerk zu sein, es könnte ebensogut eine Zündholzfabrik sein, mit gelbem Phosphor, Knochenfraß, einer großen Dividende und vielen Geistlichen als Aktionären. Oder eine Bleiweißfabrik, oder eine chemische Fabrik, oder eine Töpferwerkstätte, oder eine kleine von Branntwein durchtränkte Wäscherei, oder irgend ein anderer Ort, an dem Menschenleben und Menschenglück täglich geopfert werden.

Auf über 200 Seiten versucht Shaw die Dichtung Richard Wagners in ein Tendenzdrama mit einer bewußten politisch-sozialen Philosophie umzudeuten, wobei er allerdings die Götterdämmerung hiervon ausschließt und sie lediglich als „Oper" gelten läßt. Daß Shaw diesen Teil zu einer Oper stempelt, zeigt blitzartig den vitalen Fehler seines ganzen Unternehmens. Es zeigt, daß er keinen Unterschied macht zwischen Wort- und Musikdrama, daß er der Musik beinahe die gleichen Möglichkeiten zuspricht wie dem Wort. Er berücksichtigt also nicht, daß ein Musikdrama nur die reinen Harmonien des Gefühls, das „Reinmenschliche", niemals aber die kalte Wirklichkeit mit all ihren komplizierten Einrichtungen und sozialen Problemen, mit ihrer Not und ihrem Elend, mit ihren politischen Kämpfen und nüchternen Bürokratien. Das alles läßt sich nur durch das Wort dramatisieren, nicht aber durch die Musik.

Nur eine Handlung, die frei von allen konventionellen Bindungen aus den Tiefen der Seele stammt, kann Inhalt des Musikdramas sein. Es sind die Bewegungen der Seele, die das Musikdrama wiedergibt.

Selbst Wagner suchte lange nach der Lösung der Frage: „welcher Stoff kann Inhalt des Musikdramas sein", und erst in der entscheidenden Krisis seines Lebens und künstlerischen Schaffens, im Jahre 1848, fand er die Antwort und damit auch seine wahre Berufung. Erst dann wurde er sich bewußt, daß der Gegenstand des vollkommenen Musikdramas nur der Mythologie, dem Reich der Sage entnommen sein darf, wenn es seinen höchsten künstlerischen Ausdruck finden soll. Er hatte erkannt, daß nur die Wiedergabe der menschlichen Seele, ihrer Gefühle und Leidenschaften, Aufgabe des Wortkondramas sein kann. Liebe und Haß, Geiz und Gier in der Seele des Menschen, der Kampf um Gold und Macht, all das sind ewige Motive dramatischer Gestaltung auch in der Musik, aber nicht die Einrichtungen politischer und sozialer Systeme. Diese lassen sich nur in dem Wortkendenzstück ausdeuten. Wohl kann auch das Wort die Ursache des Gefühls, die Quelle der Erregung ausdrücken, aber es wendet sich an den Verstand, nicht an das Herz, immer ist es Mittler, während die Musik unmittelbar vom Herzen kommt und zum Herzen geht.

Durch die Verbindung von Wort und Musik, von Herz und Verstand wollte Wagner die höchste Form der Kunst verwirklichen, und er fand die vollkommene Lösung zum ersten Mal in seiner Trilogie: Der Ring des Nibelungen. Dabei machte er Wotan zum Mittelpunkt des ganzen Dramas, zum wahren Helden des Werkes. Alle andern Gestalten stellen die Konflikte in seiner Seele dar. Alberich und Hagen als Vertreter der dunklen Mächte von Geiz und Gier nach Ruhm und Macht; Brünnhilde und Siegfried als Verkörperung der hohen sittlichen Kräfte, der Liebe und des Heldentums; Fricka und Erda sind die Darsteller seines Gewissens, der Gesetze des Lebens. Die andern Personen dienen zur Erläuterung der inneren Handlung, dem äußeren Rahmen des Werkes.

Inhalt des Nibelungenringes ist der Gegensatz zwischen der Sehnsucht nach Liebe und dem Streben nach Gold und Macht in der Seele Wotans. Dieser Konflikt des Gottes geht durch das ganze Werk. Selbst in der Götterdämmerung, wo Wotan persönlich nicht mehr erscheint, spielt sich die eigentliche Handlung doch in seiner Seele ab und ist so intensiv in der Musik gestaltet, daß er trotz seiner Abwesenheit allgegenwärtig ist, daß alles Geschehen durch ihn gelenkt und ausgeübt wird. Wotan lebt in Brünnhilde und Siegfried fort, sein Schicksal ist es, das sich an ihnen vollzieht, an seiner Stelle gibt Brünnhilde den Rheintöchtern den Ring zurück und sühnt damit das Unrecht, das die Götter einst verübten. Während aber Wotan nur noch eine Sehnsucht kennt, zu ruhen, zu schlafen, während er sich nach dem Ende, dem Untergange in völliger Entsagung sehnt, in dem bewußten „Nicht-mehr-wollen", erlöst Brünnhilde an seiner Stelle die Welt von dem Fluche des Unrechts und errichtet das Reich der Liebe.

Durch den unendlichen Schmerz erläutert, erkennt sie die ewigen Gesetze des Weltgeschehens:

„Alles weiß ich:
alles ward mir nun frei!
Auch deine Raben hör ich rauschen:
mit bang ersehnter Botschaft
send ich die beiden nun heim.
Ruhe, ruhe, du Gott."

Bernard Shaw stellte aber Siegfried in den Mittelpunkt des Dramas, machte ihn zum eigentlichen Helden. Aber Siegfried ist nicht dieser Held, und der Nibelungenring ist keine sozial-politische Allegorie, es ist das Drama Wotans, es

ist die tragische Gestalt des Gottes, die dieses Lebenswerk Richard Wagners zu einem allumfassenden Weltgedicht macht.

„Meine Weltanschauung hat in ihm ihren vollendeten künstlerischen Ausdruck gefunden", schrieb Wagner an seinen Freund Liszt.

Wie entscheidend der Künstler selbst Wotan für sein ganzes Werk hielt, zeigt die Tatsache, daß er lange Zeit beabsichtigte, dem Musikdrama den Titel „Wotan" zu geben.

Es war Schopenhauer, dessen Werk: „Die Welt als Wille und Vorstellung" in Wagner die Erkenntnis des philosophischen Inhalts seines Werkes nachträglich auslöste. Er fand darin für die intuitiv erschauten und seherisch gestalteten Wahrheiten über die inneren Zusammenhänge des Lebens und der Welt, die Auslegung, die Formulierung, die wissenschaftliche Sprache. Das seherisch Erlebte erkannte der Dichter nun in systematischer Form durch die Lehren Schopenhauers. Wagner war trotz seiner gelegentlichen Essays über die philosophischen Probleme doch immer nur Dichter, nicht Philosoph. Er gestaltete visionär, nach inneren Geboten und Gesichten, nicht nach verstandesmäßig durchgeführten Ueberlegungen. Obgleich auch der Dichter dem Philosophen unzweifelhaft verwandt war, mußten sich beide in den letzten fundamentalen Prinzipien doch fremd bleiben. Fremd, weil ihr Genius verschiedenen Welten entstammt, der Welt des Herzens und des Verstandes.

Der gleiche Unterschied besteht auch zwischen Bernard Shaw und Wagner, denn Shaw ist seiner wahren Natur nach Schriftsteller und nicht Dichter. Seine Werke sind verstandesmäßig ausgearbeitete Tendenzstücke, nicht poetisch erlebte Visionen. Wohl betritt auch Shaw zeitweise heiliges Land, immer aber ist es dann nur ein kurzer Ausflug in fremde Gebiete.

Shaw ist der eminent praktisch arbeitende, scharfdenkende Schriftsteller. Seine wahre Domäne ist die Welt der Statistik, der nüchternen Zahl, das Gebiet des scharf urteilenden Journalisten, Politikers und Agitators, es ist nicht die Welt des Herzens, des Gemütes, der Kunst. Er ist der große Verächter der Romantik, der Konvention, der Verspötter aller Sentiments, der unbarmherzige Skeptiker, tief verwurzelt in puritanisch-englischer Tradition. Alles, was groß und stark in Bernard Shaw ist, verdankt er seiner englisch-puritanischen Abstammung, aber auch seine Schwächen und Fehler. Er ist der unduldsame Nachfolger jener kalvinistischen Anhänger Cromwells, die alle weltlichen Dinge verachteten, die ausschließlich durch den Verstand verehrten, die physische Schönheit als falsche Symbole ablehnten und lieber auf einem Heuboden beteten als in einem Dom, nur weil dieser Dom schön war und von Gott ablenkte.

Durch diese Lehre erhielt Shaw seine innere Mission, seine durchdringende Kraft, aber auch seine Unduldsamkeit, die kompromißlose Ablehnung anderer Auffassungen und Lehren und die Unfähigkeit, tiefstes Geheimnis der Kunst, seherisches Erleben zu verstehen.

Shaw glaubte in Wagner den verwandten revolutionären Geist gefunden zu haben, weil Wagner an der Aufstandsbewegung 1848 aktiv teilnahm, dabei aber übersah er, daß es nicht die Handlung eines praktischen Politikers war, sondern die ewige Revolution des Künstlers, des Genies. Solche geistige Bewegung des schöpferischen Menschen hat nichts gemein mit der wohl überlegten Handlung nach partei-programmatischen Gesichtspunkten.

Die göttlichen Werke des Genies sind immer revolutionär, revolutionär allen bestehenden Einrichtungen gegenüber, sonst würden sie nicht in die Unendlichkeit, in die ewige Zukunft weisen; aber es ist ein fremdes Wesen im schaffenden Künstler, es sind innere Gebote, denen er folgen muß, künstlerische Zwecke, niemals aber

praktische Reformarbeit, politisch-agitatorische Handlung. Revolution ist für den Künstler nicht Selbstzweck, es ist ein harter Zwang, sich mit der trivialen Welt auseinanderzusetzen, aber er hat keinen eigenen Willen, er muß der inneren Berufung folgen, dem Gebot, den Weg frei zu machen für die Erneuerung der Kunst, des Kunstwerkes. Das war auch der Traum der revolutionären Erhebung Richard Wagners. „Ich kann nur in Kunstwerken sprechen", dieses Wort bleibt wahr, sein ganzes Leben.

So ist auch der Ring des Nibelungen ein Kunstwerk, zwar voll von revolutionären und philosophischen Tendenzen, aber doch nur eine Dichtung und keine politische Allegorie im Sinne Bernard Shaw's.

Der neue Staat und die deutschen Meister.

Von **K. Grunsky**, Stuttgart.

In die Zeit vor Hitlers Kanzlerschaft, als die deutschen Dinge der Entscheidung entgegengingen, fällt eine sachlich und warm geschriebene Aufklärung: Adolf Hitler, Das Werden einer Volksbewegung von Philipp Bouhler. Diese Schrift, die das Wissenswerte geschickt zusammenfaßt, bildet das 11. Heft von Colemanns kleinen Biographien, herausgegeben von Fritz Endres, Lübeck. Das Gesagte ist keineswegs überholt, sondern wirkt noch heute anregend. Bis zum ersten Mai 1933 geht mit den Ereignissen ein Büchlein über Dr. Joseph Goebbels, gleichfalls bei Colemann in Lübeck erschienen (78 Seiten, mit Bildern; 1.50 ℳ). Der Verfasser, Wilfrid Bade, ist einer der nächsten Mitarbeiter des jetzigen Reichsministers. In klarer, lebendiger Sprache stellt er uns vor Augen: Schicksal und Werdegang des Berliner Gauleiters, des großen Volksredners, des begeisternden, ordnenden, tatkräftigen Führers. Mit dankbarster Freude gedenken wir seiner Huldigungsrede für den Bayreuther Meister, die er während der Festspiele hinaussandte.

Den Kampf und Aufstieg des Nationalsozialismus zum dritten Reich beschreibt (ebenfalls bis zum 1. Mai) Hansfritz Sohns, mit Heranziehung vieler schöner Abbildungen. Wer letztere für die Hauptsache hielte, wäre im Irrtum. Der Leser wird vielmehr finden, daß er die Wirren der Nachkriegsjahre, angefangen vom Nebelung 1918, kaum irgendwo gleich übersichtlich vor sich hat. Wenn nur der erkältende Lateindruck nicht wäre! Ganz anders berührt und erwärmt uns das deutsch gedruckte, sonst ähnlich ausgestattete Buch (links Text, rechts die Bildtafeln) von Wulf Bley: S.A. marschiert. Leben und Kampf der braunen Bataillone, früher oft mißverstanden, mißachtet, unterschätzt, wird hier als ein sehr wesentlicher Teil deutschen Geschehens klargelegt. Dem Mitgefühl wie dem Rechtssinn erscheint der opferwillige, einsatzbereite Dienst der Sturmabteilungen in seiner vollen, unerbittlichen Notwendigkeit. Beide letztgenannten Bücher bringt die Stuttgarter Union Deutsche Verlagsgesellschaft (je 85 Abbildungen; jeder Band 2.80 ℳ). Alle Arten und Abarten der völkischen Bewegung berücksichtigt eine Gabe des Lehmann'schen Verlages (München): Wegbereiter und Vorkämpfer für das neue Deutschland (1.50 ℳ). Aus dem weiten Umkreise völkischer Führer sind 168 Bildnisse zusammengestellt, deren Schau an sich schon einen Genuß darbietet, sofern wir sehen, aus wievielen Quellen der deutsche Strom zusammenflutete. Wilhelm Freiherr von Müffling, der Herausgeber von Deutschlands Erneuerung, ver-

faßte die Textabschnitte, die dem Gang der Ereignisse folgen und die verschiedenen Gruppen erläutern. Unter den Vertretern des geistigen Lebens vermissen wir allerdings Richard Wagner. Auch Männer wie Friedrich Andersen, Heinrich Wolf, Hans von Wolzogen hätten nicht fehlen dürfen; und wo bleiben Thode, Thoma, Hendrich? — Zur Wegbereitung alles Deutschtums dürfen wir auch die Wirksamkeit des Bundes für deutsche Schrift zählen; seine Zeitschrift enthält in ihren abgeschlossenen Heften eine Fülle geschichtlichen und sachgemäßen Stoffes. Der Sitz des Bundes ist in Berlin (W 30, Motzstraße 22). In München veranstaltete das Bayerische Nationalmuseum (Abteilung für Gewerbekunst) eine wundervolle Ausstellung für die deutsche Schrift, und zwar bot sie nicht allein die Entwicklung des Drucks, sondern auch die der Handschrift.

Im Armanenverlag (Leipzig), der die Zeitschrift Die Sonne übernahm, erschien eine Kurzgefaßte deutsche Rassenkunde von Otto Kleinschmidt. Der Zoologe hat in den Erscheinungen der Tierwelt einen Ausgangspunkt, der ihm auch für die menschliche Rassenlehre Beobachtung und Urteilskraft schärft. Er grenzt klar gegeneinander ab die Begriffe der wesensverschiedenen Art, oder besser des Formenkreises, dann der Rasse innerhalb der Art, endlich der Spielart innerhalb der Rasse; zur Spielart rechnet er (in vielen Fällen) blond oder braun, sowie die Verschiedenheiten der Blutgruppen. Von Günther unterscheidet sich Kleinschmidt durch Aufstellung eines „deutschen" Menschen, der ja auch zur Volksgemeinschaft besser paßt als der einseitig „nordische". Die Bewohner der nordischen Länder machen Kleinschmidt keinen so günstigen Eindruck wie Günther; jenem Forscher kommen sie durch fremde Einschläge unreiner vor als die Bewohner Deutschlands. Die Juden betrachtet Kleinschmidt (wiederum im Gegensatz zu Günther) als eine ursprüngliche, wirkliche Rasse. Zu allen diesen andersartigen Ansichten kommt etwas sehr Wesentliches, was Kleinschmidt vor Günther unwillkürlich (ohne besondere Kampfstellung) voraus hat: die Vorsicht gegenüber dem Seelischen! Der Innenwert entscheidet, nicht das Aussehen! Damit wird den voreiligen, verstimmenden Fehlgriffen in Beurteilung von deutschen Charakteren und Leistungen eine vorsorgliche Schranke gezogen. Außerdem: „Der rassisch vornehme echte Germane ist bescheiden!" Wir wünschen dieser aufschlußreichen Rassenkunde (die gebunden nur 90 Pfg. kostet) weiteste Verbreitung. Noch eine völkische Gabe: Vom Ursprung und Sinn des Hakenkreuzes berichtet gemäß den neuesten Forschungen Prof. Dr. Hermann Wirth im sechsten Heft der Monatsschrift „Germanien" (K. F. Koehler, Leipzig).

Nun zur deutschen Tonkunst, vor allem zur Welt des Bayreuther Meisters. Noch vor dem Ausklang des Wagnerjahres, mit dem, wir hoffen es, andere Anschauungen aufklingen, um weiterzutönen, legt der Dreimasken-Verlag den ersten Band des Werkes über Cosima Wagner von Richard Graf Du Moulin-Eckart in einer Volksausgabe vor, die nur 5.20 ℳ kostet. Die Geschichte Bayreuths spiegelt sich im Wirken der hohen Frau. Das anheimelnde Gewand der deutschen Schrift kleidet diese neue Ausgabe und macht sie reizvoller als die alte, die im übrigen zweckmäßigerweise seitengleich übereinstimmt. Nach Erscheinen des zweiten neuen Bandes kommen wir auf das Werk zurück. (Vergl. Sommerheft der Bayr. Bl. 1931.) Einen wichtigen Beitrag zur Erkenntnis dessen, was uns Liszt bedeutet, hat Daniela Thode-von Bülow bei Paul Zsolnay in Wien herausgegeben, nämlich eine Uebersetzung französischer Tagebuchblätter, welche Frau Auguste Boissier 1832 aufgezeichnet hat, als ihre Tochter Valerie, spätere Gräfin Gasparin, drei Monate bei Liszt regelmäßigen Unterricht genoß. Das hübsch ausgestattete Büchlein ist betitelt Franz Liszt als

Lehrer. Jene Aufzeichnungen, denen auch einige spätere zugehörige Briefe beigefügt sind, verraten, auf welch großen Eindrücken sich die Verehrung gründete, von der Mutter und Tochter Liszt gegenüber beseelt waren; scharfe Beobachtung und Sinn für Wahrhaftigkeit ergänzen Liszts Bild nach der menschlichen Seite. Außerdem aber enthält das Tagebuch über Liszts Unterrichtsweise Aufschlüsse, deren geschichtlicher Wert nicht hoch genug eingeschätzt werden kann. Denn hier ist niedergelegt, wie planmäßig Liszt verfuhr. Aus den mitgeteilten Einzelheiten könnte die Gegenwart reiche Anregung schöpfen. Es sei mir gestattet, zu erwähnen, daß manche Eigenheit des Klaviersatzes meiner zweiklavierigen Brucknerauszüge eine nachträgliche technische Rechtfertigung durch Liszt erhält.

Was nun das Wagnerschrifttum betrifft, so darf ich einen Rückblick aufs letzte Jahrzehnt erwähnen, den ich im zweiten Erntingheft von Stapels Deutschem Volkstum veröffentlichte („Was liest der Wagnerfreund?"). Auch eine Frage, die neuerdings wieder mehr Beachtung findet, habe ich im „Humanistischen Gymnasium" (Heft 4/5, 1933) erörtert: „Richard Wagner und das griechische Drama". Das Verhältnis zu Griechenland ist bei unserem Meister in letzter Zeit vielleicht deshalb weniger lebhaft untersucht worden, weil das Deutschtum überall in den Vordergrund trat; wenige erkannten das Gemeinsame griechischer und deutscher Geistesrichtung. Dem Leser sind wir noch einige Bemerkungen schuldig über ein Buch, das den gewiß willkommenen Titel führt „Der Geist der Antike bei Richard Wagner". (Verlag Die Runde, Berlin, 1933). Daß es aus Schriften und Briefen Selbstzeugnisse sammelt, scheint sehr erwünscht. Allein die Anordnung befriedigt nicht recht, und bei manchen Stellen besinnt man sich, warum sie aufgenommen wurden. Schließlich kann man den „Geist der Antike" mehr oder weniger weit fassen. Worauf die Sammlung aber hinaus will, verrät das Vorwort von Gerhard Frommel, der das Ganze besorgt hat, mit leidiger Deutlichkeit. Den griechischen Anstoß zum echten Trauerspiel hat Wagner angeblich zwar aufgefangen, aber verkehrt weitergegeben: tragische Größe sei zur nihilistischen Resignation oder Auflösung geworden; von der zuchtvollen und strengen Erfüllung des Wunschbildes bleiben dieser Betrachtungsweise Wagners Schöpfungen weit entfernt. Sie sind „im Rausch" gezeugt! Die „Besessenheit" entdeckt der Verfasser nämlich als eine Art Grundkraft, die zwar „urkünstlerisch" genannt, aber vom richtigen Griechentum deutlich abgehoben wird. Solche ganz unplatonische Gedanken, die im Nebel Nietzsches herumirren, tasten Wagners „unerhört komplizierte" Erscheinung vergebens ab.

Lieber wenden wir uns dem Bayreuther Festspielführer von 1933 zu. Wohl sind die Festspiele selber verklungen, nicht aber unsere Erinnerungen. Dem Bedürfnisse, den Ernst der Werke in uns fortleben zu lassen, tut dieser Führer als „Gedenkbuch zum Richard Wagner-Jahr" volles Genüge. Ein glückliches Zusammentreffen hat die Herausgabe einem Forscher anvertraut, der sich, wie dereinst Hans von Wolzogen, in Bayreuth ansiedelte: Dr. Otto Strobel schuf aus reichen Kenntnissen, aus überzeugter Begeisterung mit Hilfe eines weiten Kreises von Mitarbeitern dieses dauernd wertvolle Sammelwerk, das wie die früheren Jahrgänge mit Bildern ausgiebig geschmückt wurde (Georg Niehrenheim, Bayreuth; 4.50 ℳ). Strobels eigenes Arbeitsgebiet ist die Erforschung der Handschriften Wagners; ihm stehen die Sammlungen des Hauses Wahnfried offen, von denen ja die Ausstellung „Genie am Werk" einen gewaltigen Eindruck vermittelte. Manches Neue konnte der Herausgeber mitteilen, so einen herrlichen Brief des Meisters an seinen König, vom Karfreitag 1865. An Hand von Nachweisen finden wir Törichtes oder Unwahres widerlegt und ein Bild von Wagners Persönlichkeit

gezeichnet, getreu wie es sich aus den Schätzen Wahnfrieds ergibt. Besonders ist Strobel auch berufen, in die Entstehungsweise der Werke neues Licht zu bringen und das Verhältnis zwischen Musik und Dichtung zu klären; sehr lehrreich scheint in dieser Hinsicht die Untersuchung über Walters Preislied. Von den mehr als dreißig Aufsätzen seien nur wenige Namen und Themen herausgehoben. Ein Stelldichein geben sich die alten Getreuen, wie Hans von Wolzogen, Wolfgang Golther, Alfred Lorenz. Ueber Wagners Werk als ein kunstgeschichtliches Wunder schrieb Prof. Dr. Otto Bänsch (München) eine gedankentiefe Ausführung: Alles im Musikalischen wie im Geistigen deutete einst auf Wagners Erscheinung voraus — aber daß sie wirklich kam, berührt als Geschenk der Vorsehung! In diesem Sinne läßt sich auch Adolf Hitler auffassen, der selber in Wort und Tat seine Verbundenheit mit Bayreuth bekräftigt hat. Wertvoll ist ferner der Beitrag über Wagner und die Griechen, von Prof. Dr. Arthur Drews. Als Freund der Natur und der Tiere schildert den Meister Dr. Siegmund Benedict. Unter den anderen Stoffen, wie sie Wagner so zahlreich darbietet, erwähnen wir: Rhythmik im Ring, die Siegfriedgestalt und ihre Tragik. Dr. Otto Strobel, der Herausgeber des Führers, hat ferner im Juliheft der Nationalsozialistischen Monatshefte (4. Jahrgang, 40. Heft; Franz Eher, München) einen Vorstoß unternommen gegen ein angepriesenes Buch, das unsern Meister gar übel behandelt. Die Berufung nach München, das Verhältnis zu Herrn von Pfistermeister, die politischen Angelegenheiten werden aus Urkunden, die dem Angreifer nicht zu Gebot standen, wahrheitsgemäß klargelegt. Allerdings gab es damals politische Umtriebe, aber in anderer Richtung als man einräumen will. Schon aus den Briefen an Mathilde Maier war die jesuitische Einmischung zu ersehen; was aber Strobel vollends mitteilt (Seite 320), ist so eindeutig, daß wir gespannt sind, wie sich die Gegenseite äußern mag. Die Herausgabe von Wagners Briefen an den König soll weiteres Licht bringen. Es ist zu wünschen, daß sie bald erfolge, und daß sie Strobel, der dazu berufen ist, zur endgültigen Aufhellung der Münchener Vorgänge verwerte. Auch die Musikwissenschaft betätigt sich unter Kretzschmars nachhaltigem Einfluß zum Teil wagnerfremd oder wagnerfeindlich. Einen neuen Beleg zieht ans Licht die kleine Monatsschrift „Deutsche Musik", die Heinrich Schütz treibt, also der Musikgeschichte keineswegs abhold ist, im 8. Heft von 1933. Hans Joachim Moser, den wir ja als bayreuthunkundig genügend kennen, leistet sich in der neuesten Lieferung seines Musiklexikons folgendes Orakel über „Deutsche Musik": „Der Kreis der um 1890 Geborenen sucht sich gegen die Erbschaft des Wagnertums abzuriegeln, er findet seine Spitzen in Hindemith, Krenek, Toch und Weill, die von dem atonalen Konstruktivismus derer um Schönberg weg einer neuen Klassizität zustreben." Nun wissen wir, warum Hindemith jetzt als Klassiker vorgegaukelt wird! Die wahren Zusammenhänge deckt Professor Dr. Hermann Seeliger neuerdings in einer Abhandlung auf, die er der bekannten Lehmannschen Zeitschrift „Deutschlands Erneuerung" anvertraute. Sie findet sich in den Heften 7 und 8 von 1933 unter der Ueberschrift „Der jüdische Haßfeldzug gegen Richard Wagner." Seeliger bringt eine Fülle von Einzelheiten bei, die wir nicht bloß durchlesen, sondern uns fest einprägen sollten, damit wir dem Gegner, auch dem „wissenschaftlichen", mündlich und schriftlich, privat und öffentlich Rede und Antwort stehen können. Weiteren Stoff habe ich im „Kampf um deutsche Musik" (Stuttgart, Walther) und in „Wagner und die Juden" (München, Böpple) gesammelt.

In den Bayreuther Festtagen dieses Jahres hat der Führer Adolf Hitler ein kräftiges Bekenntnis zu Richard Wagner abgelegt. Wenn Bayreuth jetzt im

Dritten Reiche auch vom Staate als Nationalheiligtum geschützt wird, so tritt Wagners Lebenswerk damit zugleich in den Vordergrund dessen, was die deutsche Schule der Jugend mitgibt. Nun ist Otto Daube, den unsere Leser als Musikerzieher von Bayreuther Prägung, als Verfasser des „Musikalischen Werkunterrichts an höheren Lehranstalten" kennen, auf den Gedanken gekommen, für den Unterricht Lesebogen zusammenzustellen, die den Schüler mit Wagner bekannt machen. Dem Fach des Deutschen sind die beiden Heftchen: Wagner, der Dichter, Das Leben Wagners bestimmt; in der Geschichte dient der Bogen: Wagner und die deutsche Geschichte dazu, aus Leben, Werken und Schriften die geschichtlichen Beziehungen herauszuschälen; die Naturkunde erhält als Lesebogen: Wagner und die Tierwelt. Sind das nicht herrliche Jugendgaben? Der Bildschmuck stammt von Franz Stassen. Für die Hand des Lehrers ist ein besonderes Einführungsblatt bestimmt. Die 16 Seiten für den Schüler kosten nur 30 Pfennige. Der großzügige Verleger (Erhardt Walther, Stuttgart) überweist den vierten Teil der Reineinnahmen der Bayreuther Festspielverwaltung. In Festspieljahren tritt auch das erläuternde Schrifttum besonders mannigfaltig hervor. Es sei hier nur an die Textausgaben mit Einleitung und Anhang erinnert, die Dr. Hans Lebede bei Ehlermann in Dresden herausgab (elf Bändchen von Rienzi bis Parsifal); sie eignen sich für Schule wie Haus auch durch Hinweis auf die alten Quellen. Sodann geben wir, um nochmals auf Dr. Strobel zurückzukommen, unserer Freude Ausdruck, daß ihm eine neue Monatszeitschrift „Deutsches Wesen" unvertraut wurde, die unter Obhut von Hans Schemm und dem Bayreuther N.S. Kulturverlag steht. Das Juliheft ist Wagner gewidmet. Außer Strobel selber begegnen uns Namen wie Siegmund von Hausegger, Alfred Lorenz, Adolf Vogl, Georg Schott, Karl Vering. Ueber Wagner und Hitler schrieb Dr. Hans Alfred Grunsky. Den tollen Irrtümern der Güntherschen Rassenschule, die vom geistigen Leben immer größeren Abstand nimmt, begegnet Leopold Reichwein, der bekannte Dirigent.

Nicht bloß von einer wild gewordenen Rassenkunde, auch vom Rundfunk droht der deutschen Musik Gefahr, sofern ihre eigensten Errungenschaften, Symphonie und Musikdrama, die alle italienischen Konzertformen niederzwangen, als unzeitgemäß gelten sollen; ihr großer Aufbau werde im Rundfunk unübersichtlich. Es ist also denkbar und greifbar, daß gerade die großen Formen, mit denen deutsche Musik ihren Weltruf errang, dem Unverstand und der Trägheit zum Opfer fallen. Um so höher ist darum die Tat von Prof. Dr. Alfred Lorenz zu bewerten, der Das Geheimnis der musikalischen Form bei Richard Wagner enthüllt hat; mögen sein großes Werk namentlich die wagnerfeindlichen Unterrichtsanstalten einer Betrachtung unterziehen! Zu den Festspielen ist der vierte Band erschienen, der dem Parsifal gilt (wie Ring, Meistersinger, Tristan bei Max Hesse, Berlin). Hatten der zünftige Wissenschaftler wie der von ihm abhängige Laie Wagners Aufbau bisher im wesentlichen abgelehnt oder höchstens als Gleichlauf mit der Dichtung gewürdigt, so begründet nun ein berufener Vertreter der Musiktheorie und Musikgeschichte gerade für Wagners spätere Werke selbständige musikalische Geltung, eine gesetzmäßige Folge der Musik. Auf diesen Nachweis, den sich die Wissenschaft anzuerkennen bequemte, muß man überall zu sprechen kommen, wo von Wagners ungenügender Formkraft geredet wird, und man vergesse nicht hinzuzufügen, daß durch Wagner als „absoluten" Musiker der ganze bisherige Weg musikgeschichtlicher Entwicklung erst recht erhellt wird. Es klingt wie ein lustiger Witz, wenn also gerade aus Wagner, dessen Formschwäche bespöttelt wurde, die Erkenntnisse kommen, die einen Bach, Mozart, Beethoven

in neuem Lichte zeigen; Lorenz selber hat an Bachs Fugen, an Mozarts Opern, an Beethovens Eroica, desgleichen an Alessandro Scarlatti die Fruchtbarkeit seiner Erkenntnisse dargetan. Das Parsifalbuch ist mit staunenswerter Gründlichkeit gearbeitet. Wie im Ablauf der Meistersinger den Bar, so zeigt Lorenz im Parsifal den Bogen als Formgesetz fürs Ganze. Was die einzelnen Formgebilde betrifft, so sei mir gestattet zu bemerken, daß Zwei- und Dreiteilung, wie ich sie in meiner Musikästhetik aufwies, sich auch für die Form als die letzten und einzigen Maßstäbe herausstellen, nach denen wir musikalisch wahrnehmen und aufbauen. Allen Formuntersuchungen kommt bei Lorenz zustatten der überlegene Sinn für Harmonieführung; gerade im Harmonischen erfordert Wagners letztes Werk eine geschärfte Urteilskraft. Mit pünktlichster Genauigkeit folgt der Verfasser zum Beispiel dem „mystischen Akkord" und zeigt ihn durch 92 Fälle. Auch die Motivkunde verdankt Lorenz gewaltige Anregungen; er hat sogar ein neues Motiv, das der „ethischen Frage" entdeckt. Dabei greift die Untersuchung gedanklich auf die deutsche Mystik Meister Eckarts zurück. Auch sonst richtet sich die Aufmerksamkeit nach dem seelischen Ausdruck, und die musikalischen Erlebnisse dringen tief in die Dichtung ein: gerade die Musik lehrt, wie in diesem Werke tragisches Gefühl heldisch überwunden wird. Im Zusammenhang damit steht der Fortschritt des dritten Aktes klar vor uns: statt eines fest geregelten Graldienstes die zukunftsichere, helmbewehrte Volksgemeinschaft! Der erste Akt erinnert in etwas an kirchliche Bindung, wiewohl das Liebesmahl nicht der Kommunion gleichzusetzen und keines der beiden Einzelbekenntnisse gemeint ist. Hauptsache bleibt jedenfalls, musikalisch begründbar, der lebenbejahende Zug, den Nietzsche vollkommen übersah. Im Wagnerhefte der „Musik" hat sich Lorenz über „Die Religion des Parsifal" geäußert. Daß der Forscher mit allen neuen Ergebnissen frühere Leistungen nicht etwa außer Geltung setzt, betont er selber namentlich hinsichtlich des Thematischen Leitfadens, den einst Hans von Wolzogen darbot: gerade in dieser Arbeit, die von der dichterischen Seite ausging, bewähre sich an vielen Stellen der Sinn für eigenmusikalische Formung.

Auf dem Gebiete des Bruckner-Schrifttums verzeichnen wir von Max von Oberleithner: Meine Erinnerungen an Anton Bruckner (Gustav Bosse, Regensburg; Band 38 „Von deutscher Musik"). Das Vorwort ist von Ernst Decsey. Der Verfasser, ein Lieblingsschüler des Symphonikers, weiß manches zur Entstehung und Drucklegung der Werke beizubringen; 1889 waren 1., 2., 5., 6., 8. Symphonie noch ungedruckt, ebenso die kirchliche Musik. Das grimmige Verhalten einiger Verleger wird ungeschminkt dargestellt; aus der Geschichte der Achten fällt auch Licht auf die fabrikmäßige Herstellung von Klavierauszügen. Rühmliche Ausnahmen waren als Verleger Groß (Innsbruck) und Rättig (Wien), der unaufgefordert die durchgefallene Dritte aufnahm. Bekanntlich wurde sie dem Bayreuther Meister gewidmet. Dies machte Bruckner gegen Brahms geltend, als dieser ihn auf gröbliche Art durch die Worte demütigte: „Ihre dritte Symphonie hat mir nicht gefallen"; Bruckner entgegnete: „Dem Meister Richard Wagner hat sie g'fallen." Brahmsens harte Urteile gegen Bruckner, die allgemein bekannt sind, stimmen mit dem Ungünstigen überein, was Oberleithner mitteilt. Neu dürfte die Angabe sein, daß Brahmsens Vierte zunächst ohne Erfolg aufgeführt wurde. Manche andere Mitteilungen bedürfen der Berichtigung: Strizko, der Vorgänger Hertzkes an der Universal-Edition, lebte noch 1903; Brahms ist nicht englischer, sondern Breslauer Ehrendoktor gewesen (1879, drei Jahre nach der Aufführung des Rings, hatte man Brahms zum führenden Meister der Gegenwart gestempelt). Was wiederum Bruckner betrifft, so wäre

dem Verfasser der Erinnerungen in der Weitergabe von gewissen Einzelheiten taktvollere Zurückhaltung anzuraten gewesen.

Im übrigen steht zu hoffen, daß sich im Dritten Reiche, das so viele fremde Krankheitsstoffe ausscheidet, unser Empfinden mehr und mehr am Deutscheigenen sättigt und stärkt. Die Tonkunst hängt viel enger als man gewöhnlich annimmt, mit allgemeinen Anschauungen zusammen; diese werden sich allmählich wieder läutern und annäherungsweise der geistigen Höhe des 18. und 19. Jahrhunderts angleichen. Wie sehnsuchtsvoll auch der heutige Techniker nach einer innerlich befriedigenden Anschauung von Welt und Leben ringt, davon bietet ein Buch des Züricher Hochschullehrers Prof. Dr. Aurel Stodola ergreifende Kunde. Durch sein Wirken am eidgenössischen Polytechnikum hat sich der Verfasser wissenschaftlichen, erzieherischen, menschlichen Ruf erworben. In dritter umgearbeiteter Auflage erschienen nun 1932 bei Julius Springer in Berlin seine „Gedanken zu einer Weltanschauung vom Standpunkte des Ingenieurs," Gedanken, die als reife Früchte am Baume der Lebenserfahrung gezeitigt sind. Zunächst berührt der Techniker die soziale Frage in menschenfreundlichster Gesinnung: „wir müssen der Seele die Oberhoheit über den Intellekt einräumen." Sodann werden die neuesten Rechnungen und Forschungen auf den Gebieten der Natur- und Lebenslehre erörtert und nach weltanschaulichen Ergebnissen ausgefragt. Endlich schafft Stodola einen gewissen Ausgleich zwischen Geistes- und Naturwissenschaft; er verrät dabei jene Kraft des Gemütes, die auf alle Jugend einen tiefen Einfluß gewinnen kann. Der Nützlichkeit, dem Eigennutz werden die Wunschbilder selbstloser Hingabe, edlen Opfersinns, deutscher Treue entgegengehalten. Billigung findet der Ausspruch von Jaspers: „Das mögliche Heldentum des Menschen ist heute Tätigkeit ohne Glanz, ein Bewirken ohne Ruhm." Besonders erfreut uns der deutschfreundliche Ton in Stodolas Ausführungen. Prophetisch berührt die Forderung nationalen und sozialen Denkens. Was uns aber an diesem Idealismus noch besonders wohl tut, ist die Wertschätzung der Kunst. Mit deutscher Dichtung und Musik erweist sich der Verfasser aufs innigste vertraut. Goethe und Wagner sind ihm Führer; von unserem Meister, dem er die tiefsten Erlebnisse verdankt, teilt er die herrliche Entgegnung an Fetis mit: „Sie seniler Greis wagen mich zu bekämpfen, der ich der edelsten Gefühle fähig bin." Ein schöner Zug ist auch, daß Stodola mit jugendlichem Feuer einzelnen Künstlern und Denkern zur verdienten Anerkennung verhelfen will.

Dettelbach, Hans von. Genialisierung der Macht. Die deutsche Aufgabe in Europa. München, Albert Langen — Georg Müller. 238 S. *M* 5, geb. 6.80. — Ein durchaus bedeutendes Buch, das uns Freude machen kann; es behandelt im Abschnitt über Kunst S. 139—213, insbesondere S. 157 ff., Wesen und Erscheinung des Bayreuther Meisters mit ungewöhnlichem Verständnis, wie man denn überhaupt hinter jedem Satze „Bayreuth" stehen sieht, auch wo es nicht genannt ist. Nur wäre noch mehr zu betonen gewesen, daß die ganze Fülle des künstlerischen Ausdrucks bei Wagner in festen Stil gebannt, die Romantik klassisch geworden ist, und eine tragische Kunst, die das erlösende Weib verherrlicht, den Charakter mannhaften Heroismus gewonnen hat.

Gauch, Hermann. Neue Grundlagen der Rassenforschung. Leipzig, Adolf Klein. 175 S. *M* 5.50. Für Laien auf geologischem, biologischem, rassekundlichem Gebiete ist das Buch nicht geschrieben; es geht in unzählige Einzelheiten ein und setzt grundlegende Wissenschaft voraus. Erst auf den letzten Seiten können auch Laien in der Sprachwissenschaft durch gedrängte Andeutungen der Lautsymbolik sich angezogen, wenn gleich nicht befriedigt fühlen. Das alte Büchlein von der „Lautsymbolik" ist 1876 erschienen; hätte sich die Wissenschaft auf dessen Anstoß hin seitdem ernstlich mit der Sache beschäftigt, so hätten wir heute eine sicher ausgebildete Sprachkunde, welche klarer und tiefer in den Quell des sprachlichen Ausdrucks blicken lassen würde, als wie es die Streiflichter der vorliegenden Schrift zu gewähren vermögen.

Groß, Felix. Die Auffindung der Wahrheit. Das Märchen eines Lebens. Wien, Frohe Zukunft-Verlag. 25 S. — Der aufrichtige Wahrheitssucher erzählt in schlichten Bildern das Märchen seines Lebens, und er findet die Wahrheit, die es in der objektiven Welt nicht gibt, „inwendig in uns", nach dem Wegweiser der reinen Jesuslehre, die von Jedem erlebt sein will. So wird auch jeder Leser das Erlebnis des Erzählers mit seinem eigenen Erlebnis, das für ihn die Wahrheit ist, vergleichen müssen und in möglichen Einklang zu setzen suchen.

Grunsky, Karl Dr. Warum Hitler? Eine Antwort nach seinem Kampfbuch. (Schriftensammlung: Der Aufschwung.) 34 S. *M* 0,50. — — Kampf um deutsche Musik. 74 S. *M* 1. Stuttgart, Erhard Walther, Verlag für Nationalsozialistisches Schrifttum.

Precht, Ernst. Reich und Kreuz. Leipzig, Adolf Klein. 49 S. *M* 1.50. — Wohl wird unterschieden zwischen Jesulehre und Kirchenchristentum, aber doch nicht genügend beachtet, daß es gerade die Wirkung der Ersteren gewesen, welche in der deutschen Seele immer wieder als jene „ketzerischen" Bewegungen zum Ausdruck kam, worin die eigentliche Geschichte des deutschen Christentums zu erkennen ist. — Uebrigens ist bei der Beurteilung der Greuelkunde von Karls „Sachsenschlächterei" die Konjektur „delocavit" anstatt „decollavit" doch nicht ganz beiseite zu schieben.

Schmieder, Arno. Der Urmann. Leipzig, Adolf Klein. 112. S. *M* 2. — Ein symbolisches Drama der Gegenwart: „Aus der blutgetränkten Erde steigt die neue Zeit." Ein ernster Sinn in einer lebendigen Form, wenn auch der künstlerische Aufbau zum Drama aus den wechselvollen Szenen nicht ganz erreicht ist. Dazu ist die Zeit noch nicht reif. Was über der Zeit steht, ist nur möglich als Wunder der Musik.

Atlantis. 5. Jahrg. Heft 6. Leipzig, Bibliographisches Institut. — *M*. 1.50, im Abonnement *M* 1.25. — Ricarda Huch, Prinz Eugen, der edle Ritter. — Richard von Schaukal, Prinz Eugen, der große Oesterreicher. — Prof. Schmitt, Die Weimarer Sängerknaben. — Bruno Grimschnitz, Prinz Eugen als Bauherr. — Adalbert Stifter, Der Prater. — Hugo von Hofmannsthal, Maria Theresia. — Abraham a Santa Clara, Die Post in Wien. — Lady Montagues Brief aus Wien 1716. — B. Kerschner, Das Prangfest in Zederhaus. — Das Heft ist reich an prächtigen Abbildungen aus der Wiener Barockkunst.

Bayreuther Bund. Monatsblatt. April. Dr. Erwin Müller. R. W. und der Marxismus. — Mai. Gottlieb Graef. Das Musikdrama R. W.'s.

Deutsche Blätter für Bühne und Kunst in Hessen. Hessisches Landestheater Darmstadt. Heft 3 u. 4. — Ausgezeichnet durch die ernste Auffassung deutscher Bühnenkunst, wie sie sich ausspricht in den Aufsätzen von Erich von Hartz („Bühne, Schauspielertum und Weltanschauung", „Auf zur lebendigen Mitwirkung an der Wiedergeburt des deutschen Theaters", „Was Klassiker-Aufführungen bedeuten und was sie nicht bedeuten") und Edith Winkelmann („Geistige Schauspielkunst", „Theater und Staat", „Der ideale Theaterabend").

Deutsche Erziehung. Her. v. d. Vereinigung deutschvölkischer Mittelschullehrer. 1./2. Heft. Dr. R. R. Schloegl. — R. Wagner, der Deutsche.

Die Deutschkirche. 3. H. v. Wolzogen. Der Doppelbegriff des Lebens.

Die geistige Wiedergeburt. 7. K. E. L. Wachsein ist Alles. — Was wirklich nottut. — Welterlösung. — 8. Richard Wagners größtes Vermächtnis. — Eberhard Röhricht. „Gottes Anspruch." — 9. W. Müller-Gordon. Synthese der Zeit: Geisteskampf. — Walter Reitz. Das Wort des Lebens.

Hannoversches Tageblatt. Unterhaltungsblatt 32. Prof. Dr. W. Upmeyer. Siegfried Wagner. Ein Mahn- und Weckruf an die deutsche Bühne.

Kieler Zeitung. 110. Heinrich Hansen. Ein Wagner-Vortrag von Wolfg. Golther im Hause Wassily.

Kölnische Volkszeitung. 559 a. Richard von Schaukal. Heldenverehrung.

Neugeist. Die weiße Fahne. Zeitblätter für Verinnerlichung und Vergeistigung. Monatsschrift für Heil- und Lebens-Erneuerung. Wegweiser zu erfolgreicher Lebensführung. April-Sonderheft: Ella Mensch. Der Weg zum Gral. Ein Bekenntnis zu R. Wagner.

Nordische Stimmen. 3. Dr. W. Freiherr von Gersdorff. Der nordische Gedanke und die deutsche Bühne.

Oesterreicher, Der. 7. Richard von Schaukal. Austriacus sum. Einleitung zu einem Vortrag. — Ein geborener Oesterreicher kann auch ein Berufener deutschen Geistes sein, und nicht braucht er das Eine zu verleugnen, um das Andere glauben zu lassen.

Rig. Blätter für germanisches Weistum. Heft 5/6. Gg Groh, gottferne Gottesgelehrte. — Katholische Jugenderziehung. — R. Viergutz, Ludwig Klages, der Philosoph des Lebens. — Es ist Zeit, um die Dinge sich zu kümmern, die der „Rig" zur Sprache bringt. Die Kernfrage betrifft das Verhältnis von Germanentum und Christentum. Dabei wird man vermissen, daß von dem Christentum der deutschen S e e l e, das seine eigene Geschichte hat, nicht ernstlich die Rede ist; man bleibt mehr oder weniger befangen im historischen Kirchentum, und der Unterschied wird nicht genug beachtet zwischen der E n t eignung des Deutschen durch das Fremde und der A n eignung des Fremden durch das Deutsche, worin R. Wagner einen besonderen Vorzug der deutschen Geisteskultur sah.

Stimmwart, Der. Her. v. George Armin. 2. Vierteljahrshaft 1933. — Aussprüche Rich. Wagners über Sänger und Sängererziehung.

Schott-Briefe. 3. Die deutsche Religion. — Welchem echten Deutschen läge dies Thema nicht nah, am Herzen und in den Gedanken! Es ist unerschöpflich, denn es ruht im Quell des Wesens. Auch Schott konnte hier nur erst einleitende Worte sprechen, aber Worte aus der Quellentiefe seiner Erkenntnis. Wir folgen ihm angeregt und angespannt auf seinem Wege, der über die Brücke führt, welche die Konfessionen verbindet, indem sie sie getrennt hält. Glauben ist niemals Mischprodukt. Für Jeden gibt es nur Einen — seinen Glauben, ihm nur kann und soll er l e b e n. Und er ist Deutscher. „Aus dem Genius unseres Volkstums soll den Konfessionen die Kraft ihres Lebens und Wachstums zuströmen."

Winkelried. 4/5. R. v. Schaukal. „Deutsche Litteratur". Der ewige Emil in der ewigen Stadt. (Kohn in Rom!)

Wagner-Plaketten zum Wagnerjahr.

Herr Bildhauer M a x B e z n e r in Berlin-Neutempelhof, Sachsenring 8, hat zum Wagnerjahr eine dieser Bestimmung besonders würdige Plakette mit dem Profilbilde des Meisters geschaffen, die sich durch künstlerische Ausführung und geistigen Ausdruck empfehlenswert auszeichnet. Das kleine Format kostet ℳ 12, das mittelgroße ℳ 25, das größte (23 cm) ℳ 35. H. v. W.

Abgeschlossen am 15. Juni 1933.

Bayreuth und Draußen.

1. Allgemeiner Richard Wagner-Verein.

Die diesjährige Hauptversammlung des A. R. W.-V.'s findet im Saale des Neuen Rathauses zu Bayreuth am 4. August statt, wozu Ortsgruppenvorstände, Abgeordnete und Mitglieder ergebenst eingeladen sind.

2. Bitte an die Bezieher der B. Bl.

Es stehen noch eine Anzahl Mitgliedsbeiträge des A.R.W.V. (RM 5.—), sowie Abonnements für die Bayreuther Blätter (RM 6.—) aus. Der Schatzmeister des A.R.W.V. der Bayerischen Hypotheken- und Wechsel-Bank Filiale Würzburg — 575 Nürnberg — bittet dringend um Ueberweisung der noch ausstehenden Beträge auf das Postscheckkonto unter Angabe des Verwendungszweckes auf dem Postscheckabschnitt.

Aus den Vereinen und Verbänden.

Berlin. Lessing-Museum. 9. 2. Zur Erinnerung an Richard Wagners 50. Todestag: Vortrag von Paul Alfred Marbach: Richard Wagner Welt — Wesen — Werk — Wirkung. — 4. 5. R.W.-Abend zum 120. Geburtstag. Vortrag von Georg Richard Kruse: Wagners dramatisches Schaffen. Arie des Arindal a. d. „Feen" (Georg Gutzmer). Szene und Cevatine a. d. „Liebesverbot" (Else Fink). Gebet des Rienzi (Georg Gutzmer), Duett a. d. „Fliegenden Holländer" (Adeline von Tinty, Ludwig Fraenkel). Szene a. d. „Meistersingern" (L. Fraenkel, G. Gutzmer). Am Flügel: Hans Philipp Hofmann.

Eisenach. R.W.-Verband deutscher Frauen. 21. Hauptversammlung, am 8. 6. Wartburgführung (Burghauptmann v. d. Gabelentz), öffentliche Kundgebung der Stadt Eisenach. 9. 6. Musikalische Weihestunde im Bachhaus (Conrad Freyse), Festkonzert (Alfred Pellegrini, Erich Riebensahm, Hilde Schappan, Begl. Walter Armbrust). 10. 6. Festvorstellung auf der Wartburgbühne („Ein Sommernachtstraum". Leitung: S. Durchlaucht Heinrich XIV. Erbprinz Reuß).

Guben. Philh. Gesellschaft. 2. 4. R. Wagner-Ehrung. Mitwirkende: Rosalind von Schirach, Ludwig Heye, Staatsoper Berlin; Hans Petsch, das verstärkte Stadttheaterorchester, der Handwerker-Gesangverein, Guben. — Vorspiel und Szene „Walküre", Vorspruch „Der Engel", „Träume", Einzug der Gäste, Ballade der Senta, Hallenbegrüßung der Elisabeth, „Wachauf!"-Chor.

Halle. Richard Wagner-Verband deutscher Frauen. Ortsgruppe. Veranstaltungen 1932: 2. März: Teenachmittag, Vortrag von Prof. Dr. Sommerlad „Richard Wagners Werdegang und Lebenswerk", Mitwirkende: Frau Paula Epstein-Heinemann (Gesang), Kapellmeister Epstein vom hiesigen Stadttheater (Klavier). 6. Mai: Vortrag von Prof. Dr. Sommerlad „Hans Sachs bei Goethe und Wagner", Kammersänger Faßbinder-Halle (Bariton). 29. Juni: Hauptversammlung der Ortsgruppe und Bericht über die Braunschweiger Tagung. 17. November: Reger-Abend, Mitwirkende: Elsa Jäger-Genzmer, Dresden (Violine), Ernst Reichel, Dresden (Klavier). 7. Dezember: Teenachmittag, Vortrag von Dr. Gaartz „Programmusik alter Klaviermeister" mit Darbietungen am Klavier. Auch ist hier eine Ortsgruppe des „Bayreuther Bundes" gegründet worden, zu deren Vorsitzenden Studienrat Prof. Walckling gewählt wurde. Dem Vorsitz gehören ferner an Frau Frida Sommerlad, Kapellmeister Roeffert und Frl. Ilse Schneider.

Hamburg. Richard Wagner-Verein. Professor Dr. Friedrich Glage-Hamburg †. Der Richard Wagner-Verein zu Hamburg hat mit dem Verluste seines hochverdienten 1. Vorsitzenden einen schweren Schlag erlitten, darüber hinaus auch das hamburgische Musikleben. Unzählige Male hat die Presse den hohen Kulturwert unserer Abende bescheinigt. Selbst Siegfried Wagner hat dem Verstorbenen wiederholt seine Anerkennung ausgesprochen. Prof. Glage konnte natürlich nicht einseitig für den R.W.V. eingestellt sein, seine Programme umfaßten die Klassiker, gingen über die Romantiker zu Rich. Wagner, der jedes Jahr mit einer besonderen Gedächtnisfeier geehrt wurde, und endeten bei den Modernen. Soweit es die Klavierlitteratur gestattete, ist S. Wagner wiederholt zu Worte gekommen, teilweise mit erläuternden Vorträgen. Insbesondere aber ist hinzuweisen auf das vor einigen Jahren unter Siegfried Wagners Leitung mit dem Hamburger Philharmonischen Orchester stattgefundene Konzert. Das Programm enthielt 4 Werke des allzufrüh Verstorbenen, von denen das glänzende Vorspiel zur Oper „Die heilige Linde" besonders zu nennen ist.

Professor Glage war ein hervorragender Pianist, der es aber bei der ihm eigenen Bescheidenheit stäts ablehnte, als Solist mitzuwirken. Von den zahlreichen Abenden hat er die weitaus meisten als Begleiter bestritten. Namhafte Solisten sagten ihre Mitwirkung nur dann zu, wenn er die Begleitung übernahm. Im April 1931 wurde Prof. Glage aus Anlaß der Wiederkehr des Tages, an dem er vor 25 Jahren als 1. Vorsitzender gewählt wurde, hochverdientermaßen gefeiert und auch zum Ehrenmitgliede ernannt. Schon damals hatte sich das Leiden angekündigt, dem der treue Freund Bayreuths nun erlag, im wahrsten Sinne des Wortes ohne zu klagen, vom starken Gottvertrauen erfüllt. Eine erhebende Abschiedsfeier am Ostersamstag, geleitet von seinem Bruder Pastor Max Glage, in der überfüllten St. Andreaskirche war eine Kundgebung der Liebe und Verehrung unserer Vaterstadt. Friedrich Lenz.

In der Generalversammlung wurde Herr Generalmusikdirektor Richard Ritter zum Nachfolger des Dr. F. Glage gewählt. Unserem 2. Vorsitzenden Hrn. Wilhelm Schulze gebührt die dankbare Anerkennung, dem Verein eine große Kraft gewonnen zu haben.

189. Ver.-Abd. 28. 4. Brahms-Feier. Ausführende: Hannele Semann (Kl.), Konzertm. Bernhard Hamann (Viol.), Carlos de Freitas (Violine), Lola Fischer (Alt), Walther Blanke (Bariton).

Leipzig. R. W.-Verband deutscher Frauen. 29. Januar im Hause von Frau Maria Hagen musikalische Veranstaltung. Mitwirkende: Irmgard Genzel-Röhling, Henriette Lehne, Hanns Fleischer, Philipp Göpelt, Wilhelm Ulbricht und Herbert Reichelt. Deutsches Volksliederspiel für 4 Singstimmen und Klavier von Hermann Zilcher. Taufquintett a. d. 3. Akt der Meistersinger und Schlußchor. — 19. Februar Vortrag und musikalische Darbietungen im Hause von Philipp. Mitwirkende: Edith Nischewsky (Sopran), Eli von Philipp (Viol.), Agathe von Philipp (Viol.), Dr. Hans Mynarczyk (Vortrag), Gerhard Thomas (Klarinette), Otto Wittenbecher (Viola), Max Wünsche (Violoncello und Klavier). Adagio für Klarinette mit Streichquartettbegleitung von Richard Wagner. Zwischen Festspielhaus und Eule, Plauderei von Dr. Hans Mynarczyk. Albumblatt für Violine und Klavier von Richard Wagner. Fünf Gedichte von Richard Wagner.

Wien. Akad. Wagner-Verein. 3. 5. Hugo Wolf-Abend. 30. Todestag 22. 2. 1903. Kammers. Hans Duhan (Gesang), das Prix-Quartett, einl. Worte Hofrat Max Millenkowich-Morold. Am Flügel: Fritz Kuba. Lieder: Der Musikant. Verborgenheit. Auf einer Wanderung. Heimweh. An die Geliebte. In der Frühe. Schlafendes Jesukind. Storchenbotschaft. An eine Aeolsharfe. Wir haben beide lange Zeit geschwiegen. Und willst du deinen Liebsten. Nun laß uns Frieden schließen. Zur Warnung. — Streichquartett in d-moll.

Wien-Purkersdorf. Männerchor. Mitwirkende: Frau Helene Godni (Sopran), Hr. Willi Stärk (Kl.), die Orchesterabteilung des Vereins, Dirigent Ehrenchormeister Heinrich Schöny. Die Frauensingvereinigung und der Männerchor, Chormeister Franz Tausch. Ouvertüre zu „Rienzi", Zug der Frauen, fünf Gesänge, Festrede: Prof. Dr. Jos. Czerny, „Wach auf"-Chor, Siegfried-Idyll. Liebe, Leben und Tod, symphonisches Bild nach „Tristan und Isolde" gestaltet von Heinrich Schöny.

Abgeschlossen am 15. Juni 1933.

Das Wagnerjahr in Bayreuth.

Wer in diesem Sommer nach Bayreuth kommt, kann dem Meister von dreien Seiten nahen. Er durchlebt in der R. Wagner-Gedächtnisstätte, geleitet von Helena Wallem, an einer biographisch geordneten, immer reicher, umfassender sich ausgestaltenden Menge von Zeugnissen — Bildern, Büchern, Schriften, Briefen — das Leben des Meisters von den frühesten Anfängen an. Er steigt noch tiefer hinein in die Geheimnisse und Wunder des Schaffens des Meisters, wie es im Wahnfried-Archiv von den ersten Skizzen bis zu den vollendeten Partituren schon durch Frau Cosima Wagner gesammelt und bewahrt, nun durch Frau Winifred Wagner zum ersten Male für dieses eine Gedenkjahr 1933 in einer bedeutungsvollen Auswahl als „Das Genie am Werk" unter der außerordentlich belehrenden Führung des Ordners und besten Kenners des Archivs Dr. Otto Strobel der Oeffentlichkeit mitgeteilt wird, eine geistige Gabe einzig in ihrer Art. Und dann gipfelt

alles, Leben und Schaffen, in der Idealwelt der Werke selber, welche in den Festspielen lebendige Gestalt gewinnen; worüber nichts zu sagen, was nur im höchsten Sinne zu erleben ist!

H. v. W.

Veranstaltungen zur Eröffnung des Richard Wagner-Museums in Tribschen.

I. Samstag, den 24. Juni: „Richard Wagner in der Schweiz", Vortrag, gehalten in Basel, im Radio-Studio, von Herrn A. Zinßtag, abends 19.55 Uhr (zur Einweihung des Tribschenhauses als Richard Wagner-Museum).

II. Freitag, den 30. Juni, abends 8 Uhr, im Theatersaal des Kursaals Luzern Lichtbildervortrag mit musikalischer Analyse und Beispielen: „Richard Wagners kunstgeschichtliche Bedeutung unter besonderer Berücksichtigung seiner in Luzern vollendeten Werke"; gehalten von Professor Alfred Pellegrini (Dresden).

III. Samstag, den 1. Juli: A. Nachmittags 15.30 Uhr: Einweihung des Rich. Wagner-Museums in Tribschen in der ersten Etage; Begrüßung der Eingeladenen durch den Stadtpräsidenten von Luzern, Herrn Nationalrat Dr. J. Zimmerli; Ansprache des Schweizer Wagner-Forschers Herrn Professor Dr. Max Fehr aus Winterthur; Aufführung des „Siegfried-Idylls" unter Benützung von Wagners Urschrift-Partitur durch Künstler des Luzerner Kursaal-Orchesters unter Leitung von Kapellmeister Anton Wermelinger von Luzern; Vortrag des französischen Liszt- und Wagner-Biographen Comte Guy de Pourtalés aus Paris. Hernach Besichtigung des Museums in den Parterre-Räumen, Spaziergang durch den Park. B. Wagner-Fest-Konzert im Theatersaale des Kursaals Luzern, abends 8½ Uhr, Dirigent: Graf Gilbert Gravina, Enkel Cosima Wagners, Solistin: Rosalind Benedicta v. Schirach, Sopran. Programm: I Teil: Siegfried Wagner, geb. in Tribschen am 6. Juni 1869, 1. Ouvertüre zu „Der Bärenhäuter", 2. Gesang der Mita aus „Der Friedensengel" (Frl. v. Schirach), 3. Einleitung zum III. Akt und Kirmestanz aus „Herzog Wildfang". Pause. III. Teil: Richard Wagner (in Luzern vollendete Werke): 4. Siegfrieds Rheinfahrt aus „Götterdämmerung", 5. Vorspiel und Isoldens Verklärung aus „Tristan und Isolde" (Frl. v. Schirach), 6. Vorspiel zu „Die Meistersinger von Nürnberg".

Bayreuther Festspielführer 1933. Gedenkausgabe. Im Verlage der Hofbuchhandlung Georg Niehrenheim, Bayreuth. Im Einvernehmen mit der Leitung der Bühnenfestspiele, herausgegeben von Dr. Otto Strobel. ℳ 4.50. (Bei Vorausbestellung mit Porto ℳ 5, gegen Nachnahme ℳ 5.50, nach dem Auslande ℳ 6.) Postscheckkonto 6775, Nürnberg.

Inhalts-Verzeichnis

zu den

5 Jahrgängen 1928—32

der

Bayreuther Blätter

Zusammengestellt durch Dr. Anton Moritz
in Wels Oö.

Druck von Lorenz Ellwanger vorm. Th. Burger (Inh.: Albert Ellwanger), Bayreuth.

Vorwort.

Von den Zahlen, die den Aufsätzen und besprochenen Werken beigesetzt sind, bedeuten die ersten vor dem Striche immer die Jahrgänge, die nach dem Strich folgenden die Seiten.

Manche Werke wurden wiederholt besprochen auf verschiedenen Seiten, in mehren Jahrgängen. In solchen Fällen sind dann die nebeneinander stehenden Zahlengruppen durch Beistriche oder Strichpunkte getrennt oder ein „und" verbunden.

Die besprochenen Werke werden zuerst mit dem Namen des Verfassers und dann mit dem Titel angeführt. Nach dem Titel folgt, zumeist in Abkürzung, der Name des Besprechers, der vor die Jahreszahl zu stehen kommt. Wurde ein Werk von verschiedenen Besprechern behandelt, dann erscheinen die Besprecher mit ihren Abkürzungen oder mit dem vollen Schreibnamen vor den einzelnen Jahreszahlen. Für die Besprechungen wurden folgende Abkürzungen gebraucht: G. = Dr. Karl Grunsky; Go. = Wolfgang Golther; Pr. = Dr. Arthur Prüfer; Sch. = Ludwig Schemann; See. = Dr. Hermann Seeliger; W. = Hans Paul Freiherr von Wolzogen.

Die in dem Abschnitte über die Musiker gebrauchten Abkürzungen beziehen sich auf den Namen des Musikers. Es finden sich also hier mehrfach in einer Zeile 2 Abkürzungen, von denen die erste regelmäßig den Musiker, die zweite den Besprecher betreffen.

In dem Abschnitte über Richard Wagner wurden die Namen des Meisters oft abgekürzt verwendet. —

Die römischen Ziffern bezeichnen immer das Stück des voraus angeführten Jahrganges.

Dr. Anton Moritz, Wels.

Erste Abteilung.

Aufsätze.

A. Von Richard Wagner.

Ueber das Festspielhaus in München 1928/133
Ein Ausspruch über Gott 1929/201
Ueber Tannhäuser 1930/1 u. 85
Ueber das deutsche Wesen 1930/33
Gedanken aus Tagebüchern 1931/142
Ueber Goethe 1932/1

B. Von anderen Verfassern.

1. Bayreuth, die Festspiele und Vereine.

Bayreuth und Draußen.
a) Aus den Vereinen 1928/70, 131, 200, 266; 1929/63, 124, 195, 254; 1930/31, 83, 150, 198; 1931/73, 138
ferner in den Beilagen 1931 III. u. IV. 1932 I.—IV.
b) Außerhalb der Vereine 1928/204; 1929/64, 128, 198; 1930/32, 152, 200; 1931/73
ferner in den Beilagen 1931/III.
Bayreuther Blätter 1928/72
Inhaltsverzeichnis der 50 Jahrgänge 1928/72; 1929/256
Bayreuther Bühnenfestspiele 1930 1929/200
Bayreuther Feiern 1930/198
Brater Karl, Die R. W.-Tage im Georgenthal 1929/253
Bundesfest des Bayreuther Bundes der deutschen Jugend 1930/148
Deutsche R. W.-Gesellschaft Berlin, 4. Jahresbericht 1930/149
Falkenberg C., Bayreuth u. Jugend 1930/186
Jahresberichte und Versammlungen 1928/202
Neupert H., Uraufführung d. Bayreuther Festspielfilms „Wahnfried" 1929/255
Röll Gustav, Bayreuth und die Gegenwart 1928/142; 1929/147 1929/218; 1930/34
Stipendienstiftung 1928/67
Stübe P., Zwischen den Festspielen 1931/3

Wolzogen H. v., Auch eine Bayreuther Feier (im Hause Steingräber in Bayreuth) 1928/49
Alt und neu. Ein Zwiegespräch über Bayreuth 1932/215
Zinßtag Ad., Eine Wagnergemeinde in der Schweiz 1929/199

2. Kunst, Kunstlehre und Kunstanschauung.

François Kurt von, Die Widersprüche im Schönen und ihre harmonische Einigung 1932/28
Grunsky Karl, Albrecht Dürer 1928/94
Röll Gustav, Ueber Wesen und Ausdrucksfähigkeit der Form 1930/19
Form und Persönlichkeit 1931/52
Wolzogen Hans von, Deutsche Seele. Betrachtungen über Kultur, Kunst und Religion 1928/179, 182, 186, 205, 209 u. 211; 1929/32, 34, 65, 137, 140, 143, 212, 214, 216

3. Geschichtliche Erscheinungen und Zustände.

Schaukal Richard v.,
1. Vom Unheil der Politik 1932/237
2. Staat, Volk, Politik 1932/238
3. Demokratie 1932/239
4. Der Unsinn des demokratischen Parlamentismus 1932/241
5. Finis humanitatis 1932/242

4. Kultur.

Boßhart Robert, Wo stehen wir heut? 1929/1
Regeneration und Erlösung 1929/129
Kenstler A. Georg, Kinderland 1929/62
Wolzogen Hans v., Deutsche Seele. Betrachtungen über Kultur, Kunst und Religion — siehe unter Kunst!

5. Persönlichkeiten, Beiträge zur und aus der Erinnerung.

Breuer Hans † (H. v. W.) 1929/237
Bülow's H. v. (Zum 100. Geburtstage) 1930/25
Elschner Walter † 1929/64
Glage Prof. **Dr. F.** (F. Lenz) 1931/135
Gobineau (50. Todestag!) (H. v. W.) 1932/236
Hofmann Friedrich † (Dr. Otto Gödel) 1932/44 und Beilage 1932/II
Groß Adolf v. † (H. v. W.) 1931/141
Hendrich Hermann † (H. v. W.) 1931/244
Koch Max † (Carl Graf Pückler) 1932/110
Lagarde Paul de zum Gedächtnis (K. Grunsky) 1928/19
Lienhard Friedrich zum Gedächtnis (Paul Bülow) 1929/175
Linnemann Richard zum Gedächtnis (L. P. Zenker u. H. v. W.) 1932/III Beil.
Malten Therese † (H. v. W.)
Putlkamer Albert v. † Beilage 1931/IV
Wie **Peter Rosegger** Wagnerianer wurde (August Püringer) 1931/256
Schemanns Ludwig Rassenwerk (H. Bohnacker) 1932/85
Schemann L. 80 Jahre alt (H. v. W.) 1932/236
Dem „Stipendienvater" **Fr. v. Schoen** (E. S. Benedikt) 1930/23
Dem G. **Max Seilings** (Ad. Zinßtag) 1929/183
Sporck Graf Ferdinand † (H. v. W.) 1928/218
Stade Prof. Dr. † (Walther Eggert) 1928/242
Staudigl Gisela † (H. v. W.) 1929/101
Erinnerungen an **Heinrich Fr. v. Stein** (L. Fr. v. Gebsattel) 1928/134
Sucher-Denkmal in Berlin (Zusendung) 1930/26

6. Litteratur, Werke und Persönlichkeiten.

Barthel Ernst, Goethes Farbenlehre in ihrer wissenschaftlichen weltanschaulichen Bedeutung 1932/66
Boesch Klara, Goetheworte 1928/2
Goetheworte a. d. „Wanderjahren" 1932/193
Hartz Erich von, Goethe als Sinnträger deutscher Zukunft 1932/57
Kittel Karl, „Vom lieben Wörtchen Tandaradei" 1930/53
Müller Herbert, Wesen u. Werk der deutschen Romantik 1931/43
Püringer Aug., D. „Fehler" in Goethes „Werther" 1931/25
Der „glückliche" Goethe 1932/197
Schaukal Richard v.,
Erziehung zur Prosa 1931/55
Wilhelm Busch 1932/188
Litterarische Bildnisse (Lessing, Schillers Größe, H. v. Kleist, W. Hauff, Mörike, Gottfr. Keller, Scheffel) 1931/109
(Flaubert u. Dostojewski) 1931/188
(Wilhelm Raabe) 1931/216
(Thomas Mann) 1931/219
Was will man mehr v. Th. Mann 1932/189
Schott Georg, Goethe — das Orakel seiner und unserer Zeit 1932/133
Wolzogen H. v., Der einsame Faust 1931/13
Germanisches i. persischen Heldengedicht 1930/132
Gedanken im Goethejahre 1932/5
„Heldenverehrung". Ein Mahnwort zum Goethejahre 1932/109
„Im Siegeskranze". Eine Raabe-Erinnerung 1931/213
Wohltäterin Dichtung (3 Besprechungen u. M. Kybers „Puppenspiel", M. Heinze-Hofrichters Roman „Friedel Starmatz" u. H. Böhlaus „Die kl. Goethemutter") 1929/52

7. Musik und Musiker.

Boßhart Robert, Beethovens 9. Symph. als Geisteserlebnis 1928/73
Dietsch Paul, Lebensmusik 1928/244
Eggert Walther, Arthur Seidl's Schaffen 1928/190
Grunsky Dr. Karl, Haydn und die deutsche Musik 1932/112

Dr. Karl Muck. Zum 70. Geburtstag 1929/237
Hennig Richard, Ueber Tonarten-Vorliebe bekannter Komponisten 1928/91
Herre Max, Franz Schubert 1928/233
Jordan Wolfgang, „Maschinenmusik" 1928/247
Ring Franz, Die Silbenabgrenzung im deutschen Kunstgesang unter Zugrundelegung des deklamatorischen Gesangsprinzips R. W. 1931/192
Schemann L., Cherubini. Ein Aufruf an die Bayreuther 1928/85
Schilling Otto, Musik als Ausdruck von Weltanschauung 1929/234
Sporck Graf Ferdinand, Zur Lautlehre 1928/112
Wörner Karl, Das Leitmotiv in der Oper 1932/158
Zezschwitz Hildegard von, Liszt-Tradition in München 1930/188

8. Mythos und Sage.

Kobilinsky Dr. L., Der Tempel d. hl. Grales als Dichtung und Wahrheit 1932/21 u. 94
Meinck Ernst, Der nordische Dämon 1928/147
Wesendonck Otto von, Parzival und der Manichaeismus 1929/102
Wolzogen Hans v., Ueber die Macht der Drei im Mythenbilden mit Nachwort 1928/37, 98, 109

9. Philosophie (Weltanschauung).

François K. v., Ueber die Philosophie v. „schönen Schein" und über unschöne Scheinphilosophie 1928/25
Die Psychologie des Komischen 1930/54
Der geniale Mensch u. s. Antipode 1931/103
Grunsky Dr. Karl, Suggestion und Persönlichkeit 1928/224
Karadja Maria, Die Sendung des Leidens 1931/153
Kitson Arthur, Die Stellung des Geldes in unserer Kulturwelt, mit einem Nachwort v. Dr. Oskar Aust 1931/93
Kramhals Paul, Was heißt organisch denken? 1932/121
Lubosch Wilhelm, Nachwirkungen des Pythagoras 1929/16
Tischer Gerhard, Volksrecht und Weltanschauung 1930/5
Das Ende des Nibelungenfluches 1930/176
Der Rechtsweg zur Kultur der Meisterschaft 1931/6
Wolzogen H. v., Masse und Meister 1930/50
Ein Ostergruß als Vorwort 1931/77
Begriffspaare. Sieben Betrachtungen 1931/78

10. Religion.

Boßhart Robert, Zur Lage der „nationalen Religion" 1929/201
Pastor **Falk,** Jesus, der „Nationaljude", oder Jesus der „arische Held"? 1932/51
Karadja Mary, Die Geheimnisse der Götter. Mit Bemerkungen von H. v. W. 1932/141
Wolzogen H. v., Zur Frage der „nationalen Religion", Nachwort 1929/201
Deutsche Seele. Betrachtungen über Kultur, Kunst und Religion siehe unter Kunst!
Was ist uns Jesus? 1932/53

11. Theater (Volksspiele).

Taube Walther, R. W. „Lohengrin" u. E. d'Alberts „Tiefland" b. d. diesj. Zoppoter Waldfestspielen 1932/183

12. Ueber Richard Wagner und seine Werke.

Bösch Klara, Die Bühnentechnik bei R. W. 1928/152
Boßhart Robert, Drei Worte des Heils im „Parsifal" 1930/155
Elysarion und die Kunst R. W. 1931/58
Parsifal, das Werk des Sehers 1930/86
Engelbrecht Kurt, W. u. d. Philosophie 1932/75
Frantz Constantin an R. W. 1930/2
Guenther Konrad, R. W. und die Wiedergewinnung deutschen Naturempfindens 1928/4
Hubenel Eduard von, W.'s Faust-Ouverture 1931/22
Klocke Erich, D. Geheimnis d. Form u. d. Anschaulichkeit d. Ideen i. „Ringe" R. W. 1930/128
D. gedankl. Seite v. R. W. „Ring"-Musik 1928/41
In welchem Verhältnis stehen Kunst und Philosophie zu einander bei R. W.? 1930/62
Mayer Eduard von, Eine Stätte des Siegfriedgeistes in Locarno 1930/146
Mehlis Georg, D. deutsche Gedanke in R. W. Musikdrama 1929/169
Müller G. Herbert, In der Werkstatt des Künstlers 1928/48
Nauck Ilse, Die altgermanischen Götter i. R. W. „Ring d. Nibelungen" 1930/107
Betrachtungen über R. W. Dichtung
1. Siegfried- u. Tristan-Sage. Variationen eines Urmythus? 1928/153
2. Walther v. Stolzing und die Zunft d. Meistersinger 1928/160
Maurus Peter, Einfluß von R. W. Dramenentwurf auf d. Wielandsdichtungen 1931/200
Riebeling Theodor, R. W. in Britisch-Indien 1929/59
Ring Franz, Zur 50j. Geschichte der Parsifalglocken 1932/178
Röll Gustav, Robert Bartsch u. s. Kopenhagener R.W.-Sammlung 1931/178 u. 245

Ueber die Aufgaben der R. W.-Schriftstellerei 1932/222
Schoen Friedrich v., Wagner-Denkmal 1931/134
Schönfeld Herbert, Elemente soziologischer Erkenntnis bei R. W. 1928/15
Schurz Karl über R. W. u. s. Werk mitgeteilt v. Dr. Heckmann 1929/178
Seeliger Hermann, Landschaftsbild u. Naturstimmung in ihren Zusammenhängen mit d. Handlung im Wortdondrama R. W. 1931/159 u. 223
Die Lohengrin-Dichtung R. W. in ihrem Verhältnis zur geschichtlichen Wirklichkeit 1929/155
Undankbarkeit. R. W. Verwendung u. Behandlung d. deutschen Mythos u. d. Heldensage 1929/232
Solus Theodor, Siegfrieds Waldvöglein im irischen Märchen 1930/137
Sporck Graf Ferdinand, R. W. als Sänger 1928/219
Stein O. Th., Vom Lohengrinhaus in Graupa 1929/61
Sturm J. Fr. Lothar, R. W.: „Das Volk ist der Inbegriff aller derjenigen, welche eine gemeinschaftliche Not empfinden" 1932/36
Strobel Otto, „Winterstürme wichen dem Wonnemond" 1930/123
Stübe Paul, Der Tannhäuser 1930 1931/150
Taube Dr. Walther, R. W. Werke — „unzeitgemäß?!" 1929/58
Tischer Gerhard, Das ideale Volk in W. Kunstideal 1930/42
Thode Henry, R. W. und die tragische Bühne von Bayreuth 1930/158
Wellek Albert, Synästhetie und Synthese bei R. W. 1929/80
Wetternhagen Curt v., Günther u. R. W. 1928/169

13. Cosima Wagner.

Ansprache C. W. bei Eröffnung der Bayreuther Stilbildungsschule 1931/1
Wolzogen H. v., Zum 25. Dez. 1927 1928/1
Prüfer Arthur, Bericht über die Feier v. Frau C. W. 90. Geburtstag d. B. B. d. d. J. Ortsgruppe Leipzig 1928/130
Wolzogen H. v., Cosima Wagner 1. 4. 1930 † 1930/33

14. Siegfried Wagner.

Hofmann Friedrich, S. W. als Künstler 1929/71
Preßsch Paul, Die hl. Linde 1929/75
Die Zentralleitung d. A. R. W. V. an S. W. 1929/195
Siegfried Wagner. 4. 8. 1930 † 1930/153
Brenke Dr. Hans, S. W. „An allem ist Hütchen schuld", Aufführung i. Königsberg 1931/57
Müller Herbert, S. W. 1931/145
Tröbes Otto, S. W.-Feier im Berliner Wesendonckpalais 1931/135

15. Beilagen.

Bayreuther Festspielführers 1931, Prospekt des 1931/III.
Bayreuth und Draußen 1931/III. u. IV. 1932/I.—IV.
Bühnenfestspiele Bayreuth 1928 1928/I.
Helden u. Heimat v. H. v. Wolzogen, Anzeige 1929/II.
Inhaltsverzeichnis der 50 Jahre Bayreuther Blätter 1930/I.
Litterarische Anzeigen der Bayreuther Blätter Nr. 241 bis 260
Monatsblatt des Jugendbundes 1928/III.
R. W.-Stipendien-Stiftung. Abrechnungen für die Jahre 1927/28; 1928/29; 1929/30; 1930/31: 1929/I. u. IV., 1931/I., 1932/I.
Satzungen für den Allgemeinen R. W.-Verein 1932/I.
Verzeichnis der Festspielkünstler 1928/III., 1930/III.
Zentralleitung d. Allg. R. W.-Vereines, Aufruf der 1928/I.

Zweite Abteilung.
Besprechungen.

1. Bayreuth.

Bayreuther Festspielführer 1930 u. 1931 W. 1930/196
G. 1932/48, 49
Droop Fritz, Mannheim als Hochburg d. B. Gedankens G. 1929/192
Klose Friedrich, Bayreuth G. 1931/69
Putkamer Albert v., „Fünfzig Jahre Bayreuth" G. 1928/58
Tröbes Otto, Ueber die Angriffe gegen d. B. Festspiele G. 1928/259

2. Kunst. (Aesthetik, Kunstgeschichte, Kunstlehre, Kritik, Architektur, Bildwerke, Illustrationen, Malerei.)

Barnick Dr. Erna, Die bildende Kunst im Rahmen d. Deutschkunde G. 1929/248
Bellini Giovani, Gesamtausg. her. v. G. Gronau G. 1931/209
Bruckmann F., Verzeichnis der Bücher u. Bildwerke d. Verlages G. 1928/66

Christiansen Broder, Die Kunst G. 1930/194
Dürer als Führer, Auswahl von 81 Bildern G. 1928/193
Dürerbuch v. W. Pastor G. 1928/193
François Kurt v., Aesthetik W. 1928/53
Giotto, Gesamtausgabe, herg. von K. Weigell G. 1931/209
Hausenstein V., Atlanten zur Kunst: „Das Bild" G. 1928/66
Hendrich Hermann, v. Ernst Geyer G. 1932/118
Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben G. 1929/194
Lübbecke Fr., Die Plastik des deutschen Mittelalters G. 1928/66
Malerei d. Goethezeit (Marburger Kunstbücher f. Jedermann) G. 1930/145
Ornamentwerk Das, her. v. H. Th. Bossert Hans Benzmann 1930/27
Piper R., Verzeichnis der Bücher u. Bildwerke des Verlages G. 1928/66
Piper Almanach (25 Jahre!) und Piper Drucke G. 1929/250
Rembrandts Die Kunst, Bilderbuch z. R. als Erzieher G. 1929/194
Einführung u. Auswahl d. Bilder f. d. Kunst R. v. B. Momme Nissen G. 1929/194
Schultze-Naumburg Prof. Paul See. 1930/30
Spitzwegbuch Das, v. Jos. Bernhart G. 1929/194
Stassen's Franz Federzeichnungen z. deutschen Sagenschatz G. 1929/252
Thoma's Hans Briefwechsel mit H. Thode R. Bruck 1929/111
Verlorene Werke deutscher romantischer Malerei, herg. von J. Wolf G. 1932/118

3. Geschichtliche Erscheinungen und Zustände.

a) Germanen.

Altgermanische Kunst, mit Einf. v. Prof. Dr. Fr. Behn G. 1928/64
Behn Dr. Friedrich, Altgerm. Kunst (Bildwerk; neue verm. Ausg.) G. 1930/194
Binder Theobald, Ueber die Germanen G. 1928/252
Geschichte d. Germanenforschung G. 1929/51 u. 118
Bulst Dr. Walter, Langobardische Königsgeschichten G. 1928/196
Capelle Dr. Wilh., D. Germanen i. Frühlicht d. Geschichte G. 1928/252
Deutsche Volkheit, Sammlung Eugen Diederichs G. 1928/196 u. 251
Endres Fr. Karl, Das Erbe unserer Ahnen (germ. Vor- und Frühgeschichte) G. 1932/45
Fehrle Dr. Eugen, Tacitus Germania (Ueberf., Bilder u. Einl.) G. 1929/118
Kossina Gustav, Ursprung u. Verbreitung der Germanen in vor- u. frühgeschichtlicher Zeit G. 1928/196
Kummer Dr. B., Midgards Untergang See. 1928/263
Naumann H., German. Spruchweisheit G. 1928/251
Frühgermanentum G. 1928/64
Naumann Ida, Altgermanisches Frauenleben G. 1928/251
Neckel Gustav, Germanen und Kelten G. 1930/144
Philipp Dr. Hans, Uebersetz. d. Germania d. Tacitus G. 1932/119
Rapp Adolf, Ueber d. Germanen G. 1928/252
Schenk Pfarrer Th., Altgerm. Wesen und Denken G. 1928/65
Schönaich-Carolath, Ilsa Prinzessin von, Runendenkmäler G. 1929/51
Schuchhardt Prof. Dr. Karl, Alteuropa G. 1928/64
Wilkes Georg, Archäologische Erl. z. Germania G. 1929/118
Wirth Hermann, Der Aufgang der Menschheit, Was heißt deutsch?, Lichtbaumweihe G. 1932/47

b) Im Umkreise völkischer Empfindung und Politik.

Agabekow, Die Tscheka bei der Arbeit G. 1932/252
Alter Junius, Nationalisten G. 1931/210
Arndt Ernst Moritz, Der Rhein, Deutschlands Strom, aber nicht Deutschlands Grenze (neuherausg. v. D. E. Gülzow) G. 1932/191
Brunowski Wladimir, In Sowjetkerkern G. 1931/211 u. 252
Czech-Jochberg, Hitler, eine deutsche Bewegung G. 1931/211
Deutsche Bildung, Gesellschaft für G. 1929/248
Deutsche Erneuerungsgemeinde, Aufklärungsblätter G. 1928/66
Deutsche Hochstift Buchgemeinde G. 1929/51
Deutschunterricht und Deutschkunde, Sammlung G. 1929/120 u. 248
Deutsche Volks-Buchgemeinde Weimar G. 1928/65 u. 258
Deutsche Botschaft, Bauernhochschule, Frühling, siehe unter Tanzmann!
Eckehard Kurt, „Fieberkurve oder Zeitwende" G. 1932/191
Egelhaafs histor. polit. Jahresübersichten G. 1928/253, 1929/120 1930/145, 1932/46, 250 u. 251
Fabricius Dr. Hans, „Schiller als Kampfgenosse Hitlers" G. 1932/191
Görres Josef, Wider Napoleon — für das deutsche Volk G. 1928/252
Graefe A. v. — Goldeben, „Die entschleierte Revolution" G. 1932/119

Haug Dr. Hermann, hist.-pol. Jahresübersichten, siehe Egelhaaf!
Hitler Adolf, Eine Biographie in 134 Bildern G. 1931/211
Hitler und Deutschland, her. v. H. Hoffmann u. J. Berchtold G. 1932/252
Hoffmann Richard, Der Fall Görking-Haas G. 1932/120
Jahrweiser „Deutscher Frühling" auf 1928 u. 1929 G. 1928/66 u. 258, 1929/51
Jugendbundkalender für 1932 G. 1932/120
Kapitän Kircheiß, Meine Weltumseglung G. 1928/258
Lehmann's J. F., Vlg.; 40 Jahre Dienst am Deutschtum G. 1931/67
Luckner Felix Graf v., Seeteufel erobert Amerika G. 1928/257
Münchmayer L., Marxisten G. 1931/211
Neubauer Dr. Friedrich, hist.-pol. Jahresübersichten, siehe Egelhaaf!
Niezychowski Graf Alfred v., „Kronprinz Wilhelm", der Luxusdampfer als Kaperschiff G. 1932/119
Renz Otto, Der Marxismus G. 1932/46
Revenklow Graf Ernst, Deutscher Sozialismus G. 1931/210
Roth Alfred, „So sah ich den Krieg" G. 1931/210
Stackelberg-Suklem Freiherr v., Ein Leben im baltischen Kampf G. 1928/65
Stamm Eugen, Konstantin Frantz Sch. 1931/128
Stammler Georg, Feuer übers Land; pol. Bekenntnisse G. 1932/46
Tanzmann Bruno, Deutsche Botschaft G. 1928/258, 1929/51
Deutscher Frühling G. 1928/66 u. 258, 1929/51
Merkbuch der Deutschen auf 1929 G. 1928/258
Die deutsche Bauernhochschule G. 1928/66
Zarnow Gottfried, Die gefesselte Justiz G. 1931/210, 1932/120

c) Griechisch-römische Vergangenheit.

Aischylos, Die Sieben gegen Theben, Agamemnon, Uebers. von H. v. W. G. 1928/195
Donners Uebersetzungen in Reclams Universalbibliothek G. 1931/65
Engelhardt Dr. Viktor, Die geistige Kultur der Antike G. 1930/70
Heinemann Dr. Karl, Die klassische Dichtung d. Griechen, Lebensweisheit der Griechen G. 1928/254
Vering Carl, Platon-Bücher (Staat, Gesetze, Dialoge) G. 1929/118

4. Kultur.

a) Allgemeines.

Bachofen, Gräbersymbolik der Alten R. A. Meyer 1928/124
Buchner Hans, Im Banne des Films G. 1928/66
Feldhaus Dr. Franz Maria, Kulturgeschichte der Technik G. 1929/11[illegible]
Georg Eugen, Verschollene Kulturen See. 1932/252 u. 253
Kadner Siegfried, Urheimat und Weg d. Kulturmenschen G. 1932/47

b) Städte und Landschaften.

Börries v. Münchhausen, Deutsche Gedenk- u. Weiheſtätten See. 1930/30
Brandstätter Friedrich, Heimatbücher deutscher Landschaften G. 1928/65
Bruckmann F., Romantik der Kleinstadt G. 1930/72
Filser Dr. Bruno, Die Halligen; Bilderbuch G. 1930/144 u. 195
Hamburg; Bilderwerk G. 1930/195
Hielscher Kurt, Deutschland; Landschaft und Baukunst G. 1932/45
Oesterreich; Landschaft und Baukunst G. 1928/256
Juraschek Dr., Das schöne Augsburg; Bilderwerk G. 1930/195
Köbel Eberhard, Fahrtbericht über Lappland G. 1931/212
Landschaftsalben G. 1929/250
Lippert Peter, Aus dem Engadin G. 1929/116
Lubbing Hermann, Friesland; deutsche Stammeskunde G. 1928/196
Salle Otto Vlg., Heimat und Stammesart; Sammlung G. 1928/252
Schwarzweber Dr. Hermann, Der Schwarzwald G. 1929/250
Sieber Friedrich, Harz; deutsche Stammeskunde G. 1928/196
Weller Dr. Karl, Die staufische Städtegründung i. Schwaben G. 1932/46

c) Regeneration.

Hildebrand Dietrich v., „Die Ehe", Eine Mahnschrift G. 1929/250
Krannhals Paul, „Das organische Weltbild" E. v. Hartz 1932/192
(Grundlagen einer neu entstehenden deutschen Kultur)
Liek Erwin, Der Arzt und seine Sendung G. 1929/116

d) Rasse und Judentum.

Bausteine aus deutscher Geisteswerkstatt See. 1930/29
Bryn Halfdan, Der nordische Mensch G. 1929/247

Clauß Dr. L. F., Rasse und Seele; (Eine Einführung i. d. Gegenwart) Dr. H. Bohnacker 1929/108 u. G. 1929/117
Von Seele u. Antlitz der Rassen und Völker G. 1929/117
Fritsch Theodor, Handbuch der Judenfrage G. 1931/211
Gerlach Kurt, Begabung u. Stammesherkunft i. deutschen Volke G. 1930/71
Fischer Dr. E. u. Dr. Hans Günther, Deutsche Köpfe nordischer Rasse G. 1928/64
Günther Dr. Hans, Rassenkunde d. deutschen Volkes 12. Aufl. G. 1928/195
Kleine Rassenkunde des deutschen Volkes 14. Aufl. G. 1929/117 u. 1931/67
Rassengeschichte des hellenischen Volkes G. 1928/195 u. 254, 1929/117
Rassenkunde des Judentums G. 1930/71; See. 1932/55
Platon als Hüter des Lebens G. 1928/254
Der nordische Gedanke unter den Deutschen Dr. H. Bohnacker 1929/109
Ritter, Tod und Teufel G. 1929/117
Rassengeschichte des römischen Volkes G. 1929/117
Mielke Robert, Deutsche Siedlungskunde See. 1930/29
Passarge Siegfried, Das Judentum als landschaftskundliches ethnologisches Problem See. 1932/54
Schemann Ludwig, Die Rasse i. d. Geisteswissenschaften G. 1928/64
L. Sch.'s Rassenwerk Dr. H. Bohnacker 1928/249 u. 1930/78
Schickedanz Arno, Sozialparasitismus im Völkerleben G. 1928/196
Schulze-Naumburg Dr. Paul, Kunst und Rasse G. 1928/195
Schwartz-Bostunitsch Gregor, Die Freimaurerei G. 1928/253
„Sonne Die", Zeitschrift f. nordische Weltanschauung und Lebensgestaltung G. 1928/195
„Weltkampf Der", Zeitschrift (Heft 54) G. 1928/66 u. 253, 1932/119
Wolf Dr. Heinrich, Angewandte Rassenkunde G. 1928/195
Winghene Egon van, Arische Rasse, Christl. Kultur und das Judenproblem G. 1932/191

e) Persönlichkeiten.

Arndt's Ernst Moritz v. Briefe an eine Freundin, her. v. E. Gülzow G. 1929/245
Chamberlain H. St.:, Briefe Dr. H. Bohnacker 1929/104
Natur und Leben W. Luboſch 1929/185
Georg Schott: Das Lebenswerk H. St. Ch. in Umrissen Dr. H. Bohnacker 1929/104
Dr. L. v. Schroeder: H. St. Ch., Ein Abriß seines Lebens Dr. H. Bohnacker 1929/104
Albert Vanselow: Das Werk H. St. Ch., Bibliographie 1928/63
Friedrich der Große von Oskar Fritsch G. 1929/118
Jahn Friedrich Ludwig, Die deutsche Turnkunst G. 1928/197
Lagarde Paul de, Lebensbild u. Auswahl v. Gedanken von Klara Boesch G. 1928/63
Deutsche Schriften Dr. H. Bohn. 1929/110
Lagarde u. d. deutsche Staat v. Dr. Fritz Krog G. 1930/70
Lagarde-Biographie v. Ludwig Schemann G. 1929/249 u. 1931/212
Meysenbug Malvida v., Gesamtausg. ihrer Schriften; Briefwechsel mit dem Dichter L. S. Rühl; Reihe v. Briefen und Briefwechseln, her. v. B. Schleicher G. 1929/244
Meyer Wolf-Erlach, Nordische Seher und Helden G. 1928/64
Salburg Edith Gräfin, Erinnerungen einer Respektlosen G. 1928/197 u. 253; See. 1931/60
Schemann Ludwig, Lebensfahrten eines Deutschen G. 1929/249 u. 1931/212

5. Litteratur.

a) Werke und Persönlichkeiten.

Bewer Max, Der deutsche Christus, 100 Lieder, Göttl. Lieder G. 1931/67
Böhlau Helene, Die kleine Goethemutter W. 1929/54
Bromberg Kurt, Toteninsel G. 1932/250
Goethe von Chamberlain (Volksausgabe) G. 1932/47 u. 118
G. Urfaust in der Reclam-Ausg. mit Einl. von Prof. Dr. R. Petsch G. 1932/118
Der nationale G. von Ernst Schrumpf G. 1932/118
Gravlund Thorkild, Am Ende der Welt (Roman) R. v. Schaukal 1932/255
Hauptmann Carl von Dr. Razinger G. 1932/250
Hofrichter Mara Heinze, Friedel Starmatz, der Roman eines Kindes W. 1929/53
Kolbenheyer, Heroische Leidenschaften G. 1929/250
Kyber Manfred, Puppenspiel W. 1929/52
Niedlich Dr. Kurd, Jesus-Tragödie (Der Heiland) G. 1928/194
Pichler Adolf, 2 Auswahlbände (Helios Klassiker) G. 1928/197

Raabe-Lexikon, Spiero Heinrich G. 1928/65
Rose Felicitas W. 1929/53
Schloz Wilhelm, Unterm Schicksal G. 1929/250
Schrumpf Ernst, Fr. Schillers irdische Bahn G. 1932/118
Stammler Georg, Der Unbekannte (Ein Osterweihespiel), Werk u. Schau (Schriften für neues Volkswerden) G. 1929/116
Sprüche G. 1930/72
Kampf u. Andacht G. 1931/212
Wolzogen Hans von, „Helden und Heimat" (Deutsche Gedichte) G. 1929/250
„Lieder eines Lebens" G. 1931/212
Heitere Spiele G. 1932/250

b) Litteraturgeschichte.

Elsner Dr. Richard, Das deutsche Drama in Geschichte u. Gegenwart (Jahrbücher) G. 1931/66; 1932/250
Haber-Kaltenbach, Rheinpfälzische Litteratur G. 1930/145
Litteraturkundliche Lefehefte Pr. 1929/191
Melchinger Dr. Siegfried, Dramaturgie d. Sturms u. Drangs G. 1929/119

6. Musik.

a) Musik, Musiklehre, Musikgeschichte, Sammlungen.

Becking Gustav, Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle G. 1932/248
Bekker Paul, Das Operntheater G. 1931/71
Bellardi Dr. Rudolf, Auswahl der deutschen Kammermusik d. Barocks und des Rokokos G. 1928/262
Besseler Heinrich, altniederl. Motetten G. 1930/77
Beyer Dr. Paul, Musik u. Deutschkunde G. 1929/248
Briessen Dr. Maria von, Entwicklung d. Musikalität G. 1929/193
Bruck Dr. Boris, Wandlungen des Begriffes Tempo rubato G. 1929/240
Collegium musicum (Zeitschrift) G. 1929/242 u. 1932/248
Cotta Edition, Neue Folge alter Klaviermusik G. 1928/262
Dankert Werner, Urfymbole melodischer Gestaltung G. 1932/248
Daube Otto, Musik. Werkunterricht an höheren Lehranstalten G. 1928/260 u. 1930/76
Der musik. Mensch von gestern u. heute G. 1929/122
Elite Edition von Anton Benjamin, Leipzig G. 1928/262
Faller Max, Joh. Friedrich Reinhardt u. d. Anfänge d. musik. Journalistik G. 1930/74
Fellerer Dr. Karl Gustav, Orgel u. Orgelmusik G. 1930/193
Finkensteiner Bund u. Singgemeinde (Zeitschrift) G. 1932/248
Fleischer Dr. Oskar, Vor- u. frühgeschichtl. Urgründe des Volksliedes G. 1928/260
Frey Martin, Klassische Klavierstücke bekannter Zeitgen. Bachs (Vlg. Peters) G. 1930/77
Friedland Martin u. Paul Schwers, Das Konzertbuch (3 Bde.) G. 1932/50
Goguel Oskar, Volk u. Musik G. 1932/50
Gottfried Dr., Rhythmus i. Musik, Poesie u. Lied G. 1928/260
Hans Robert, Themat. Verzeichn. d. Estenfischen Musikalien G. 1928/199
Halm August, 1. Bd. d. Klavierübung G. 1929/243
Herrmann Heinrich, Die Bildung d. Stimme G. 1930/76
Hesses Musikerkalender 1929 G. 1929/123
Heuß Dr. Alfred, Zeitschrift für Musik G. 1930/143
Howard Walther, Auf d. Wege zur Musik (Schriftensammlung) G. 1928/61 u. 260
Die Lehre vom Lernen; Rhythmik, Metrik, Ton u. Stillehre G. 1928/61
Die Kunst d. Notenlesens, Orientierungsübungen auf der Tastatur G. 1929/193
Sozialismus u. Musik G. 1930/144
Grundübungen f. Klavier G. 1931/70
Huschke Dr. Konrad, Unsere Tonmeister untereinander G. 1929/49
John Dr. Hans, Goethe u. d. Musik G. 1928/261
Knab Armin, Alte Marienlieder G. 1929/242
Kammermusikwerke Auswahl älterer, f. d. prakt. Gebrauch (Buxtehude, Corelli, Telemann) G. 1929/242
Landshoff Ludwig, Italien. Kammerduette des 17. u. 18. Jhdts. 2 Bde. G. 1928/200
Lorenz Dr. Alfred, Abendländische Musikgeschichte im Rhythmus der Generationen G. 1928/199
Geheimnis d. Form bei Rich. Wagner G. 1928/58
Alessandros Scarlattis Jugendoper G. 1928/58
Mann's Friedrich, Pädagogisches Magazin G. 1929/193
Moll Dr. Adolf, Singen u. Sprechen G. 1928/61
Moser Hans Joachim, Epochen der Musikgeschichte G. 1931/70
Nagler Alois, Hebbel u. d. Musik G. 1929/121

Nedden Otto zur, Quellen u. Studien zur oberrheinischen Musikgeschichte im 15. u. 16. Jhdt. G. 1932/49
Orgelspieles, alte Meister des G. 1929/241
Orgelstücken, Sammlung von G. 1929/241
Pillney Karl Hermann, Altfranzös. Klaviermusik G. 1929/241
Prätorius Michael, Organographie G. 1929/122
Riemann Ludwig, Das Erkennen der Ton- u. Akkordzusammenhänge G. 1928/261
Rutz Ottmar, Musik, Wort und Körper als Gemütsausdruck G. 1932/248
Scheel Josef, Lösung d. Stimmproblems; Chorklang G. 1929/241
Schnerich Alfred, Die liturgische Musik und Denkmäler liturgischer Tonkunst G. 1928/61
Messe u. Requiem seit Haydn u. Mozart G. 1929/50
Schuch Dr. Karl, Die einfachen u. zusammengesetzten Rollungen im Klavierspiel G. 1929/241
Schulze-Albrecht Trude, Naturell u. Stimme G. 1931/209
Schwers Paul u. M. Friedland, Das Konzertbuch G. 1932/50
Sporck Graf, „Richard Wagner: von deutscher Gesangskunst" G. 1929/239
Straube Dr. Karl, Alte Meister d. Orgelspieles G. 1929/122 u. 241 (Böhm, Buxtehude, Froberger, Kerll, Pachelbel, Scheidt, Sweelinck)
Stundenbücher musikalische d. Drei-Masken-Vlgs. G. 1929/50
Unger Dr. Hermann, Musikgeschichte i. Selbstzeugnissen G. 1928/260
Velter Dr. Walther, Ueber den humanistischen Bildungsgedanken in Musik u. Musikwissenschaft G. 1928/260
Volkslied, Das in Oesterreich G. 1928/200
Wutzky Anna, Charlotte, „Cherubin" (musikal. Novellen) G. 1929/122
Ziehen Theodor, Das Wesen der Beanlagung u. ihre methodische Erforschung (Pädagogik und Musik) G. 1929/193

b) Musiker.

Bach, Die kleine Chronik d. Anna Magdalena G. 1931/68
Bach Johann Sebastian, Kunst der Fuge G. 1929/238
7 Kantaten; kleine Partituren G. 1929/241
Klavierbüchlein für † Sohn Friedemann B. G. 1928/59
Orgelbearbeitung d. Goldbergvariationen G. 1929/242
Orgelfassung d. Violin-Chaconne G. 1929/242
Beyer Oskar, Anmerkungen u. Hinweise auf B. G. 1930/74
Dietrich Dr. Fritz, B. Orgelchoral u. s. geschichtl. Wurzeln G. 1932/49
Grunsky Dr. Karl, D. Christusideal i. d. Tonkunst mit Bezug auf B. Kantaten G. 1929/242
Hasse Dr. Karl, Bach G. 1928/260
Keller Dr. Hermann, Ausgabe d. Orgelbüchleins G. 1929/244
Kurth Dr. Ernst, Grundl. des linear. Kontrapunkts mit neuen Aufschlüssen ü. B. „melodische Polyphonie" G. 1928/199
Schwebsch Dr. Erich, Bach u. d. Kunst der Fuge G. 1931/208
Souchay Marc-André, Das Thema i. d. Fugen B.s G. 1929/121 u. 1931/208
Zulauf Dr. Max, D. Harmonik B. G. 1929/122
Bach Philipp Emanuel-Album, her. v. E. Caland-Bund G. 1930/142
Beethoven: Baensch Dr. Otto, Aufbau u. Sinn d. Chorfinales in B. IX. G. 1930/141
Boettcher Hans, B. als Liederkomponist G. 1930/142
Fischer Wilhelm, B. als Mensch G. 1928/198
Frimmel Theodor, B. Handbuch G. 1928/59
Grüninger Dr., Einführung i. B. G. 1928/198
Huschke, B. als Pianist u. Dirigent G. 1929/49
Ley Stephan, B. als Freund d. Familie Wegeler v. Breuning G. 1928/59
Nohl Walther, Goethe u. B. G. 1932/247
Pauer Max v., Herausg. v. B. Sonaten G. 1928/59
Sandberger Dr. Adolf, neues B.-Jahrbuch G. 1928/59 u. 1930/142
Bleyle Karl, Vertreter d. deutschen Instrumentalmusik G. 1930/77
Blumenstrauß, 10 Lieder G. 1931/70
Breitkopf Bernhard Theodor, Goethes Leipziger Liederbuch G. 1932/247
Bruckner Anton: Br. Gesellschaft, Studienpartituren der 9. Symphonie, Auszüge f. 2 Klaviere, Taschenpartituren, u. a. Ausgaben G. 1928/60
B.'s Ave Maria, Orgelstücke, Messen u. Symphonie-Auszüge G. 1928/199
B.'s Orgelpräludien G. 1929/193
B.'s, Pange lingua G. 1929/192 u. 243
B.'s, Christus factus est; in jener letzten d. Nächte G. 1932/117

B.'s, Requiem in D-moll, Klavierauszüge G. 1932/246 u. 247
Auer Max, A. B. 2. Teil G. 1928/198
Auer u. August Göllerich, A. B. 3. Bd. G. 1932/244
Darmstadt Georg, Ausgabe d. geistigen Gesänge B.'s G. 1930/76 u. 143
Fröhlich Jos., Orgelbegleitung f. B.'s siebenstim. Ave Maria G. 1930/193
Grüninger Dr. Fritz, A. B. G. 1929/192; G. 1930/75
Grunsky Dr. Hans Alfred über B. G. 1929/192
Halm August, Die Symphonie B.'s G. 1929/122
Hollnsteiner Johannes, Führer durch St. Florian G. 1930/192
Keller Dr. Hermann, Herausgabe d. Adagiosätze d. Symphonien B.'s für Orgel G. 1929/243; 1930/193
B. u. Mozart G. 1929/243
Meßner Josef, B. u. Mozart G. 1929/192
" , Jugendmessen B.'s f. d. praktischen Gebrauch G. 1930/75
Osterrieder Franz Xaver, B. u. d. bayerischen Tänze G. 1932/49
Petschnig Emil, Bearbeitung d. Nullten-Symphonie G. 1930/76
Philipp Franz, Herausg. u. Ergänz. d. C-moll-Fuge B. für Orgel G. 1930/193
Stradal August, B.'s III. u. IV. f. Klavier z. 2 Händen G. 1928/262
Stradal August, Klavierausg. d. B.-Quintetts G. 1930/143
Zehelein Dr. Alfred, A. B.'s 4 Präludien G. 1930/75
Burmester Willy, Erinnerungen G. 1928/60
Cairati Alfredo, Wintermondnächte (Lieder) G. 1929/122
Idolo mio, Sopranкantate Alessandro Scarlattis G. 1929/122
Caland Elisabeth-Bund, Mitteilungsblatt G. 1931/209
Zusammenstellung v. Klavierstücken Ph. E. Bachs G. 1930/142
Corelli Arcangelo, Sonaten im Vlg. Peters G. 1930/77
Gluck's „Zauberbann" u. „Prinz v. China" v. Dr. Max Arend G. 1929/242
Göllerich's in memoriam August, v. Frau Prof. Göllerich G. 1928/199
Halm August-Bund G. 1930/77
Haydn's sechs englische Kanzonetten G. 1929/51
Prohaska Karl, 3 Klaviersonaten H.'s G. 1928/262
Zilcher Hermann, H.'s Klaviersonaten G. 1932/248
H.'s Symphonien G. 1932/248
Karl F. W., Der Spielmann Gottes (Oratorium), Passion u. Männerchöre G. 1932/118
Kitzler Otto, Musikalische Erinnerungen G. 1932/246
Kniese Julius, Der Kampf zweier Welten um d. Bayreuther Erbe G. 1932/48
Lanner's Josef, Walzer G. 1929/51
Lechtaler's Josef, Chorwerke G. 1929/122
Lemacher Heinrich, 4 Weihnachtslieder u. Messen G. 1929/122
Liszt Franz: Missa choralis — Auszug v. V. Goller G. 1930/77
Der neue „L."-Bund G. 1929/248
Howard Walther, L. 5. Rhapsodie G. 1931/209
Raabe Dr. Peter, Frz. L. (Lebensbeschr.) G. 1932/114
Stradal August, Erinnerungen an L. G. 1929/239
Mattiesen Emil, zärtliche Lieder G. 1928/262
Lieder G. 1929/51
Mozart: Kirchenlied G. 1929/193
Morold Max, M. G. 1932/117
Scholz Heinz u. Robert, Ausgabe d. M. Klavierwerke G. 1929/243
Niemann Walter, Klavierkompositionen G. 1929/122
Gartenmusik, Bali G. 1930/77
Orgeni Aglaja, Sängerin; ihr Leben geschr. v. Erna Brand G. 1931/208
Palestrinas „Stabat mater" u. Partiturausgabe G. 1929/50 u. 242
Messe d. Papstes Marcellus G. 1929/50
Fellerer Dr. Karl Gustav, Der „P."-Stil u. seine Bedeutung i. d. vokalen Kirchenmusik d. 18. Jahrhunderts G. 1930/193
Pasquini Bernardo, Sonate f. 2 Klaviere in D-moll G. 1932/249
Pfitzners Hans, Gesammelte Schriften G. 1928/59 und See. 1928/122
Werk u. Wiedergabe See. 1930/28 u. G. 1930/191
Pfohl Ferdinand, Turmballaden G. 1931/69
Philipp Franz, Chorwerke G. 1929/122
Friedensmesse G. 1930/77
Allemanische Lieder G. 1931/70
Vierfätziges Klavierquartett G. 1931/209
Kindergebete G. 1932/117
Plüddemann Martin u. d. deutsche Ballade v. Ludwig Schemann Dr. Herm. Bohnacker 1931/61
Schemann L., M. Pl. G. 1931/69
Prätorius, v. Willibald Gurlitt G. 1929/122
Rameau's Oper Zoroaster, Tänze aus G. 1929/51
Scarlatti Alessandro, Idolo mio, Soprankantate G. 1929/122
Lorenz Alfred, A. Sc. G. 1929/122
Schmid Theodor Karl, 3 Männerchöre mit Klavier G. 1931/209

Schubert: Biehle Dr. Hermann, Sch. Lieder als Gesangsproblem G. 1929/50
Sch.'s Chor u. Kirchenmusik G. 1929/50
Damisch Heinrich, Sch.-Almanach G. 1928/198
Günther Dr. Felix, Aesthetische Monographie ü. Sch.'s Lieder G. 1928/259
Sch.'s Opernbuch. „Der häusl. Krieg" G. 1929/122
Rehberg Walter, Her. von 18 Klaviersonaten Sch.'s G. 1928/198
u. Ausgabe v. Sch.'s Sonaten G. 1928/262 u. 1931/70
Vollst. Ausgabe v. Sch.'s Klaviersonaten G. 1930/192
Wittenhauser Richard, Erl. zu Sch.'s Symphonien G. 1929/122
Schütz Heinrich, Die Historia d. Auferstehung Christi G. 1928/199
Matthäus-Passion G. 1930/77
Müller Erich, H. Sch. Briefe u. Schriften G. 1932/117
Schumanns „Frauenliebe u. Leben" G. 1929/51
Schumann Klara von Dr. Kurt Hohberger G. 1929/49
Sträßer Ewald, Vertreter deutscher Instrumentalmusik G. 1930/77
Strauß Johann d. J., Brief v. Adele Strauß G. 1930/75
Thomas Kurt, geistl. Tonschöpfungen G. 1930/143
Vivaldi Antonio, Violinkonzert G. 1930/77
Wöß Josef, Chorwerke G. 1929/122
Wolf Hugo, Das Schrifttum über G. 1928/61
Müller Paul, Programmvorschläge ü. H. W.'s Werke für 6 Stimmlagen G. 1930/193
Schmitz Dr. Eugen, H. W.-(Biographie) G. 1928/198

7. Legenden, Märchen, Mythos und Sagen.

Althof, Das Walthari-Lied G. 1929/247
Bojunga Dr. Klaudius, Mittelalterl. Nibelungensage u. Dichtung G. 1928/252
Deutsche Stammeskunde (D. Sagenschatz) Samml. Eugen Diedrichs G. 1928/196
König Eberh., Hermoders Ritt G. 1929/252
Niedlich Dr. Joachim Kurt, Das Märchenbuch G. 1929/116
Rosenberg Alfred, Der Mythus d. 20. Jhdts. W. 1930/197
Scheffer Thassilo v., Germanische Göttersagen G. 1932/119
Weber Leopold, Asgard, Midgard, Dietrich v. Bern, Gudrun, Parzival G. 1928/65
Walthari u. Hildegund G. 1929/247
Grettir d. Wolfsgenoß G. 1930/72
Njal, Der Seher G. 1931/66
Das Schmetterlingswunder (Märchen) G. 1932/46
Wolzogen Hans v., Sagen d. Edda, Germanische Heldensagen, Urväterhort G. 1929/252

8. Philosophie (Weltanschauung).

Gleich Gerold v., Einsteins Relativitätstheorie u. physikalische Wirklchkeit Philipp Lenard 1931/72
Grunsky Dr. Karl, Vortrag (Rede) ü. Fichte G. 1929/249
Haack Dr. Karl, Fichte u. Deutschlands Wiedergeburt G. 1929/249
Schrumph Ernst, J. G. Fichtes Reden a. d. deutsche Nation in eine Rede zusammengefaßt G. 1929/249
Groß Dr. Felix, Philosophie für Laien G. 1929/121
Humboldt Wilhelm v., Kleine Schriften G. 1929/119
Lenard Philipp, Große Naturforscher G. 1931/67
Pichler Hans, Vom Wesen der Erkenntnis Dr. H. A. Grunsky 1928/56
Podach Erich, Gestalten um Nietzsche G. 1932/252
Rost Karl Gustav, Wagnisse G. 1932/250
Saitschick Robert, Schicksal und Erlösung Robert Voßhart 1928/192
Weinhandl Ferdinand, Person, Weltbild u. Deutung Dr. H. A. Grunsky 1928/54
Wiechmann Hermann Adolf, Deutsche Gedanken G. 1929/249

9. Religion.

Andersen, Anticlericus — deutscher Heiland G. 1928/63
Arnold Eberhard, Innenland (Ein Wegweiser i. d. Seele d. Bibel), „Quellen", eine „Lebensbücherei christl. Zeugnisse aller Jahrhunderte", Die ersten Christen Günther Holstein 1928/50
Bublitz Ernst, Mein Glaube G. 1928/256
Clemm, Buddhistische Einflüsse im neuen Testament Falk 1932/52
Conrad Dr. Otto, Paul de Lagarde G. 1928/255
Dahlke Paul, Buddhismus als Wirklichkeitslehre u. Lebensweg G. 1928/256
Diehl Guida, Erlösung vom Irrwahn Falck 1932/51
Disselnkötter Lisel, Die Verknüpfung v. Religions- u. Deutschunterricht G. 1929/248
Deutschkirche Andachtsbuch der, „Der Starke von oben" G. 1929/116
u. 1930/144 u. 1931/212
Deutschkirche Blätter der G. 1930/195

Falck, Wie die Bibel entstand G. 1932/47 u. 52
Fogelklou Norlind Emilie, Brigitta v. Schweden G. 1929/247
Gerstenhauer, „Was ist deutsch-Christentum?" G. 1932/47
Häger Dr. Oskar, Buddha G. 1928/255
Holstein Günther, Lebensbücher d. Christusgemeinschaft G. 1928/50
Jeremias Dr. Johannes, Versuch einer urchristl. Erklärung des Evangeliums nach Markus G. 1929/51
Lagrange, Uebersetzung der Evangelien R. v. Schaukal 1932/254
Lebensbücher christl. Zeugnisse aller Jahrhunderte G. 1929/245
Ludendorff Mathilde, Erlösung v. Jesu Christo Falck 1932/51
Luthers letzte Predigt u. Vermahnung (Neudruck) G. 1931/212
Mehlis Georg, Das Böse i. Sittlichkeit u. Religion Dr. H. A. Grunsky 1928/55
Mystik deutscher Frauen im Mittelalter (Mechthild v. Magdeburg, Hildegard v. Bingen, Mechthild v. Hackeborn, Gertrud v. Helfta) G. 1929/245
Müller's Josef Vlg. Ars sacra. (Eine Sammlung der Geschichte d. Mystik) G. 1928/62
Neumann Karl Eugen, Uebersetzungen Buddhas G. 1928/255
Niedlich Dr. Kurd, Dürer u. Bach (relig.-geschichtl. Quellenbücher), Wegweiser z. deutschen Religionsunterricht, Bildermappe der Deutschkirche, Jesustragödie „Der Heiland" G. 1928/193
Petras Otto, Der deutsche Protestantismus auf dem Wege nach Rom G. 1931/212
Schade Ernst, Deutsche Religion in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft G. 1928/63
Schmiedel Dr. Otto, Herder (relig.-kundl. Quellenbücherei) G. 1928/255
Schubert Hans von, Geschichte d. deutschen Glaubens G. 1928/63
Schweitzer A., Die Geschichte der Leben Jesu-Forschung Falck 1932/52
Seuse, Deutsche Schriften G. 1928/62
Stammler Georg, Werk u. Schau (Schriften f. neues Volkswerden) G. 1929/116
Staupitz, Luthers Vater u. Schüler, eine Auswahl f. Schriften G. Holstein 1928/51
Undset Sigrid, „Und wär dies Kindlein nicht geboren" G. 1929/115
Verband der, „Die außerbiblische Erlösererwartung" G. Holstein 1928/51
Wachler Dr. Ernst, Beitrag zur Paulusfrage G. 1928/64
Wolzogen Hans von, „Was ist Gott?" G. 1932/46

10. Sprache und Schrift.

Bund für deutsche Schrift, Zeitschrift G. 1928/258, 1929/119, 1930/73, 1930/195 u. 1931/212
Hirt Hermann, Etymologie d. neuhochdeutschen Sprache G. 1928/65
Luther Dr. Helene, D. Behandlung d. Stilkunde i. d. höheren Schulen G. 1929/248
Schulze Otto, Unsere Schrift i. d. Welt G. 1931/212
Sturmfels W., Die Ortsnamen G. 1931/66
Dr. Wasserziehers Bücher z. deutsch. Sprachpflege G. 1931/66

11. Theater.

Biermann Franz Benedikt, D. Pläne f. d. Reform d. Theaterbaus b. Karl Friedrich Schinkel u. Gottfr. Semper Friedr. Hofmann 1929/113
Osterrieder Franz Xaver, Beitrag z. Geschichte der Bayerischen Tänze G. 1932/117
Wolzogen Hans von, Musik und Theater G. 1929/252 u. 1931/69

12. Richard Wagner.

R. W. Briefe an Mathilde Maier G. 1930/189
Richard Wagners, Gesamtausgabe der Lieder G. 1932/247
Bergler Paul-Schröer, Der „schwarz-rot-goldene" Wagner 1929/54
Diebold's Bernhard, „Der Fall Wagner — Eine Revision" Bergler Paul 1929/54
Drews Arthur, Ideengehalt v. R. W. dramatisch. Dichtungen G. 1931/206
Eckart Richard Graf Du Moulin, „D. Herrin v. Bayreuth" G. 1931/205
Erhardt Otto, Wagnererneuerung Dr. W. Taube 1929/58
Graap Paul Gerhard, über R. W.'s „Jesus v. Nazareth" G. 1928/194
Groß Dr. Felix, Die Wiedergeburt d. Sehers (Erl. z. Ring u. Parsifal) G. 1929/121
Güntert Hermann, sagengeschichtl. Grundl. d. Kundry Go. 1929/46
Kluger Dr., Parsifal als relig. Kunstwerk G. 1928/259
Koch Dr. Max, R. W.'s geschichtl. völk. Sendung G. 1928/58 u. 194
Kutschera Dr. Edmund, Nordisches Jesustum i. R. W.'s Parsifal G. 1931/208

Lippert Dr. Waldemar, R. W.'s Verbannung u. Rückkehr G. 1928/57
Lorenz Dr. Alfred, D. Geheimnis d. Form bei R. W. 3. Bd. „Die Meistersinger" G. 1931/70 u. 206
Morold Max, R. W.'s Kampf u. Sieg G. 1930/73
„Orpheide der", Monatsblatt, enthält i. 12. Hefte (1927) W.'s Beziehungen z. ältesten Männerchor Dresdens, zum Orpheus G. 1928/58
Prüfer Dr. Arthur, Tristan u. Isolde u. Tannhäuser G. 1928/258 u. 1931/208
Religion in Geschichte u. Gegenwart Die, Nachschlagewerk, Spalte 1269 ü. R. W. G. 1928/58
Sporck Graf, R. W.'s Aussprüche ü. d. deutsche Gesangskunst G. 1928/62
Strobel Otto, R. W.'s Skizzen u. Entwürfe z. Ringdichtung „Der junge Siegfried" W. 1930/196, G. 1931/64
Tröbes Otto, Herausgabe der R. W.-Korrespondenz u. d. Deutschbund-Mitteilungsblattes G. 1932/50
Weller Elisabeth, R. W. u. d. völk. Gedanke G. 1928/194