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.)

Siebenundfünfzigster Jahrgang 1934.

BIBLIOTHEK
DER
UNIVERSITAET
ZU
Würzburg

Inhalt des fünfundfünfzigsten Jahrganges 1934.

Erstes (Winter-)Stück: S. 1—64.

Erich von Hartz, Idee und Wirklichkeit. 1. — Kurt Hoffmann, Weltanschauung und Glaubensbekenntnis Richard Wagners. 4. — Karl Wörner, Parsifal als Spätwerk in Richard Wagners Schaffen. 7. — Johann Cerny, Die Sprache in Richard Wagners „Tristan und Isolde". 14. — Franz Ring, Die entstehungsgeschichtlichen Grundlagen der Deklamationssyllabik Richard Wagners. 30. — Oskar Aust, Volkserneuerung. 40. — Richard von Schaukal, Gedanken zum Nachdenken. Vierte Reihe: 11. Rasse und Volk. 12. Zeit. 13. Wahrheit und Wirklichkeit. 43. — Richard Barthel, Mensch und Künstler. 47. — **Besprechungen:** Hermann Seeliger, Völkertragödie (Rahn, Czech-Jochberg). 49. — Karl Grunsky, Griechische und deutsche Frömmigkeit. Bayreuth und die deutsche Musik. Geschichte und Gegenwart. 51. — **Beilagen:** Richard Wagner-Stipendienstiftung. — Bayreuth und Draußen. — Litterarische Anzeigen Nr. 265.

Zweites (Oster-)Stück: S. 65—124.

Hans von Wolzogen. Jesus bei Johannes. 65. — Annelotte Bruns, Der Einfluß Schopenhauers auf die Dichtung Richard Wagners. 81. — Trude Ritter, Das Musikalische in der Tristansprache. 94. — Ella Schubert, Aus Berliner Volksschulstunden: 1. Deutsche Geschichte für deutsche Kinder. 2. Johannesevangelium und Gudrun. 105. — Kurt v. François, Die Kunst und die Einteilung und Charakteristik der Künste. 110. — Richard von Schaukal, Gedanken zum Nachdenken. Fünfte Reihe: 14. Nähe und Ferne. 15. Gehen und Bleiben. 117. — Gustav Röll, „Ueber allen Gipfeln". 121. — **Besprechungen:** Karl Grunsky, Ein kurzer Umweg. 123. — **Beilagen:** Bayreuth und Draußen. — Litterarische Anzeigen Nr. 266.

Drittes (Festspiel-)Stück: S. 125—188.

Richard Wagner, Gedanken über Parsifal. 125. — Hermann Seeliger, Der deutsche Seher. Die nationalsozialistische Idee bei Richard Wagner. 127. — Hans von Wolzogen, Bühnenkünstler aus fünfundsiebzig Jahren. 161. — Otto Daube, Kunst und Religion im Lebenswerk Richard Wagners. 180. — Walther Taube, Elisabeth und Leonore. 182. — **Besprechungen:** Karl Grunsky, Für die Festspielgäste. 185. — **Beilagen:** Bayreuth und Draußen. — Litterarische Anzeigen Nr. 267.

Viertes (Herbst)-Stück: S. 189—240.

Hans von Wolzogen, Vaterland. 189. — Karl Grunsky, Wünsche an die Rassenkunde. 192. — Oskar Aust, Zeitgemäße Organisierung der Arbeit auf nationaler Grundlage. 200. — Richard von Schaukal, Oesterreichische Dichter. 1. Ferdinand Raimund. 2. Ein Nachwort für Nestroy. 3./4. Adalbert Stifter und Marie von Ebner-Eschenbach. 5. Hugo von Hofmannsthal. 202. — Hans von Wolzogen, Notleidender Shakespeare. 1. Troilus und Cressida. 2. Wie es euch gefällt. 3. Maß für Maß. 223. — **Besprechungen:** Karl Grunsky, Nach den Festspielen 232. — H. v. W., Cosima Wagner und Houston S. Chamberlain im Briefwechsel. 240. — **Beilagen:** Aufforderung. — Bayreuth und Draußen. — Litterarische Anzeigen Nr. 268. — Titel und Inhaltsverzeichnis des Jahrgangs.

Erstes (Winter-) Stück 1934.

Der Mensch lebt in der Zeit, sein ganzes irdisches Sein, Streben und Schicksal wird für ihn durch die Zeit geformt, und nur in der fortbewegten Zeitsymbolik offenbart sich die stäts regungslose Ewigkeit, auf der wir stehen.

Carlyle.

Idee und Wirklichkeit.

Wenn man heute von Ideen spricht, von Idealen und Idealisten, so ist man vielfach geneigt, dabei an ein Wolkenkuckucksheim und seine Bewohner zu denken. Ideen, so meint man, das seien irgendwelche von der Wirklichkeit abgezogene Gedankenschemen, Ideale, das seien Fetische armer Weltfremdlinge — und Idealisten eben die Träumer, die daran glauben. — Ist diese handfeste Meinung nun wahr oder kommt den Ideen und was sich darauf bezieht vielleicht doch eine lebendige Bedeutung zu, die den Alltag befruchtet, ja ohne die jene als von selbst verständlich hingenommene und scheinbar so selbstgenugsame Welt der fünf Sinne so blind wäre wie die schwarze Nacht oder wie der tiefe Tod? — —

Was ist denn mit den Ideen und welches Verhältnis haben sie zur Wirklichkeit?

Denken wir uns einen bildenden Künstler, der die Gestalt eines Gottes schaffen will. — Die Voraussetzung hierzu für den Künstler wäre, daß in ihm eine Vorstellung, ein Schaubild vom Gotte lebendig ist. Seine Kunst bestünde nun darin, das innere Schaubild im äußeren Werkstoffe zur Erscheinung zu bringen, das innere Bild also gleichsam auf den äußeren Werkstoff zu übertragen, den äußeren Werkstoff zum Nach-Bilde des inneren Vor-Bildes zu gestalten; sodaß, was vorher nur als Seelenbild im Künstler vorhanden und diesem allein sichtbar war, vor seinem inneren Auge, daß dieses Innen-Bild nun außer dem Künstler in sinnlichem Stoffe gestaltet und jedermann sichtbar wäre, der Augen hat; und von dem nun jedermann sagen könnte: das was er uns hier in Stein und Farbe vorführt, das also ist das Innen-Bild des Gottes, wie es der Künstler in seiner Seele sah.

Daß ein äußeres Kunstwerk zustande kam, verdanken wir dem inneren Gesichte des Künstlers; denn dessen Innenbild hat das Kunstwerk bewirkt, und ohne Auswirkung des Innenbildes wäre es nicht entstanden. Die äußere Wirklichkeit des Kunstwerkes hat also eine innere Wirklichkeit zur Voraussetzung. Das Kunstwerk ist das Sinnenbild eines Seelenbildes, von dem es in die Materie, in den Mutterstoff (von Stein oder Farbe) gezeugt wurde. Die äußere sinnliche Wirklichkeit des Kunstwerkes ist das Kind,

die Ausgeburt einer inneren seelischen Wirklichkeit in den Mutterstoff. Wirklichkeit ist beides — das Sinnenbild wie das Seelenbild des Kunstwerkes — aber der Vor-Rang ist jener Wirklichkeit zuzusprechen, welche als Vor-Bild die andere bewirkt hat, und das ist (zunächst) das Seelenbild.

Freilich, in der Mehrzahl der Fälle wird es dem Künstler nicht sogleich gelingen, das innere Vorbild, die innere Vision, im Werkstoffe vollkommen zu verwirklichen, er wird sich vielmehr mit einem annähernden Gelingen des Werkes abfinden müssen, um es vielleicht in einer zweiten, dritten Ausführung der Vollkommenheit seiner Vision nahezubringen. Denn das Ungestaltete, der Mutterstoff widersteht dem Willen des Schaffenden. — Und es gibt noch einen zweiten Grund, der der vollkommenen Absicht des Künstlers entgegensteht: nämlich, daß sein Innenbild selbst nicht so deutlich, die Vision der Seele nicht von Anfang an so klar und zeugungskräftig war, daß sie sich, den Widerstand des Stoffes bezwingend, machtvoll aus diesem zu gebären vermochte. Auch dann wird der Künstler seine innere Absicht mehrmals im Werke zu gestalten suchen, wobei ihm nun jede Ausführung, jedes einzelne Werk als ein Spiegel die innere Vision anregen und auslösen hilft, bis sie allmählich in jener Kraft und Klarheit sich zeigt, die dem innersten Wunsche des Künstlers entspricht und zu meisterhaftem Gelingen des Werkes führt. Vision und Werkschaffen helfen sich dabei gegenseitig zur Geburt.

Dieser Vorgang führt hinein in die Entstehung des Seelenbildes im Künstler, und zwar von der Erscheinungswelt her, deren Bilder von den äußeren Sinnen des Schaffenden aufgenommen werden, um seine innere Vorstellung durch die sinnliche Anschauung und Erfahrung zu befruchten. Doch zeigt die Einspiegelung der natürlichen Außenwelt in die Seele des Künstlers nur die eine, die sozusagen naturalistische Quelle der Entstehung seiner Vision. Ihr gegenüber wirkt eine andere, idealistische, innere, „unsichtbare" Quelle, die durch Anschauung der Außenwelt nicht zu erklären ist. — Denn von wo sollte das innere Schaubild des Künstlers die Vorbildlichkeit des Gottes, also eine Erscheinung, die alle äußre Sinneserfahrung übersteigt und die es von der Außenwelt nicht als Modell bezogen haben kann — von wo sollte es sie empfangen haben, als, durch den inneren Sinn des Künstlers, aus einem höheren geheimen Ursprung, der alle Anschauung übersteigt und den die Philosophen darum transzendent — d. i. übersteigend — nennen. Dieser transzendente Vaterquell aller Visionen und aller höheren Kunst, der über aller Erscheinungswelt sowie über alle Vorstellung der Sinne und Seele ist und darum unserer Anschauung immer nur im Sinnbilde, im äußeren bezw. inneren Bilde offenbar und erfaßbar sein kann, dieser Quell ist der Geist. Wenn nun der Geist als solcher unsere Vorstellung übersteigt und ihr nur im Bilde offenbar werden kann, so ist doch damit gesagt, daß die Bilder Offenbarungen des Geistes sind, daß der Geist also in den Bildern zum Aus-Druck kommt, den Bildern, die von

ihm zeugen, gleichsam innewohnend (immanent) ist. Der bildschaffende Geist verhält sich hierin zu den Bildern, in denen er sich seinen Ausdruck schafft, ähnlich wie die Vision des Künstlers zum Kunstwerke. Wie nämlich das Kunstwerk die Vision voraussetzt, aus der es entsteht, so müssen die Bilder, die der Geist sich zum Gleichnis schafft, zuvor schon unsichtbar im schaffenden Geiste vorhanden sein wie die Frucht im Samen, wie der Eichbaum in der Eichel vorhanden ist, ehe denn sie gestalthaft hervortreten. Dieser ewige Same, der die Bilder, für Sinne und Seele unsichtbar, enthält und zeugt, — dies eben sind die Urbilder der Dinge, oder um mit Platon zu sprechen, die Ideen. Diese Urbilder, die Ideen nun, wenn sie sich ihre Seelen- und Sinnen-Bilder schaffen wollen, befinden sich wiederum in einem ähnlichen Notstande wie der Künstler. Sie bedürfen des Stoffes um in Erscheinung zu treten, und dieser Stoff, sowohl der seelische wie der sinnliche, widerstrebt kraft seiner Trägheit der Gestaltung durch die schöpferischen Ideen. Auch die Ideen können sich im Stoffe immer nur annähernd verwirklichen; aber die innerste Gotteskraft, die sie ausstrahlte, geht nicht verloren, ihr Samentum behält seinen unoffenbaren Sinn und müht sich in rastloser Zeugung der Bilder um vollkommene Offenbarung des Sinnes im Mutterstoff der Seelen- und Sinnenwelt. Die Urbilder also sind die höchsten Bewirker, die höchsten Künstler der bildhaften Dinge; ihre Wirklichkeit ist die ewige Ursache aller Schöpfungsgebilde, ihre Not-Wendigkeit, ohne die sie nicht zur Geburt kommen können, aber ist der ewige Grund, der Muttergrund, der Werkstoff der Welt. Beide, Ursache und Grund, Urbild und Mutterstoff sind dabei aufeinander angewiesen, als die Pole des einen Schöpfungsvorganges. — Die Ideen selbst endlich, sie sind der Geistessame, die Gedanken, die Urworte, des Schöpfers, der alles Geschaffenen Einheit ist und von dem es heißt: „Im Anfang war das Wort, und das Wort war in Gott, und Gott war das Wort." Idee und Wirklichkeit sind, wie unsere Anschauung zeigt, keine getrennten Gegensätze, sondern die fruchtende Gegensätzlichkeit des zeugend-gebärenden Lebens. Für die Not des Schöpfers und seiner Ideen ist die Schöpfung not-wendig, um sich offenbar zu werden des Inhaltes Seiner selbst: Für die Not des Geschöpfes ist die Kraft der Ideen not-wendig, um befruchtet und entbunden zu werden aus Ungestalt zu Gestalt, aus Dumpfheit zum Wesen. Schöpfer und Schöpfung verlangen einander, wie Mann und Weib, in ewiger Sehnsucht nach der verlorenen Einheit:

„Gott ist soviel an mir als mir an ihm gelegen,
Sein Wesen helf ich ihm, wie er das meine hegen."

Idealisten, wenn sie echt sind, sind keine Phantasten, sondern Menschen, deren Anschauung auf die höchste Wirklichkeit gerichtet, die Kraft der Urwirker, der Urbilder in sich fruchten lassen, daß solche Frucht Samen werfe

in den Alltag des Lebens, dessen Blick gebannt ist von der Wirkung der selbstgenugsamen Sinnenwelt.

Als ein echtes Kunstwerk ist dasjenige anzusprechen, das einer Vision zur stofflichen Sichtbarkeit verhalf, in der beide Quellgründe, Natur und Geist, einander durchdrangen und zur Geburt halfen — in der also die Natur vergeistigt, der Geist versinnlicht, die Natur befruchtet, der Geist geboren, die Natur im Sinne der Idee gesteigert, die Idee im Stoffe der Natur gegründet wurde. — Und ein rechter Mensch ist derjenige, der, dem Werkwillen des Schöpfers folgsam, je nach Geschick und Vermögen, das was als höheres Wunschbild in seinem Inneren lebt, zu pflanzen sucht in den Mutterboden seiner Natur, daß es dort aufgehe, als ein keimkräftiger Same, zum Wachstum der Schönheit des Menschenbildes.

Wer das Verhältnis von Idee und Wirklichkeit im rechten Lichte sieht, der hat einen Schlüssel für Richtung und Sinn des Lebens und wird, sei es als Mensch oder als Künstler, vor platter Anbetung des Stoffes bewahrt sein. Doch wahrlich, die Lehre von den Urbildern will keine Lösung des Welträtsels sein. Die Welt läßt sich nicht „lösen", sie läßt sich nur e r lösen durch die Tat des Heils. Wunder bleibt Wunder, auch wenn man es richtig anschaut. Und Anfang wie Ende aller Philosophie wie auch aller Kunst ist die Verwunderung.

Erich von Hartz.

Weltanschauung und Glaubensbekenntnis Richard Wagners im Parsifal.

Von **Kurt Hoffmann-Erfurt.**

Die großartigste Zusammenfassung aller Freuden und Leiden, Kämpfe, Sehnsüchte und Schaffensstrebungen, die je das Leben eines deutschen Künstlers durchdrungen hatten, und welche geläutert und erhoben zum Kunstwerke sich gestalteten, finden wir in diesem letzten Werke des großen Bayreuthers, im Parsifal. Nicht oft gelingt es einem Großen, so eindringlich wie hier, den Grundkern seines ganzen Lebens mit der schier endlosen Fülle des Ringens zur Erlösung vom Erdhaften voll zu entfalten unter der höchst genialen Schöpferhand. So mag denn oft auch dieses Entfalten im Kunstwerke die letzte geläuterte und zusammengefaßte Formung einer zumeist jahrzehntelangen fortwährenden Verarbeitung und Verdichtung einer Lebensgrundidee in der Seele des Schöpfers sein. Richard Wagner gibt uns hier ein Beispiel derartigen zusammenhängenden Schöpferwillens, insofern der Parsifal das letzte Bekenntnis und der eigentliche Sammelpunkt seines ganzen Lebens bedeutet.

Seit dem Jahre 1854 etwa geht die große Wandelung in Seele und Geist des Meisters vor, welche die ersten Grundsteine zum hochbedeutenden Schlußwerke legen sollte. Zur Philosophie des L. Feuerbach, welche bis dahin Wagners Schaffensgrundgesetz allein basierte, gesellt sich die stärkere, dem idealen Jenseitsproblem nahetretende Philosophie Schopenhauers. Jedoch zeigt sich sofort die Eigenkraft des Genies, nie zum Nachahmer oder Nachläufer seiner Vorgänger zu werden, denn nicht ersteren oder letzteren Philosophen der dem alternden Weltanschauungsdenker Wagner gegenübertretenden zweiseitigen Geisteshaltung des 19. Jahrhunderts schloß er sich restlos an. Keiner von beiden allein, sondern beide vereint ergeben das geistige Gesetz seiner letzten Schaffensperiode: Die unendliche Liebe des Menschen, jenes Göttliche der zur Welterfüllung bis hinauf zur Weltüberwindung strebenden Kräfte irdischen Vollendungswillens, gestaltet im Diesseits ein Symbol der Erlösungssehnsucht, in welchem die Idee der Welt, herausgehoben aus verwirrender Daseinsfülle der Unzulänglichkeiten eines ewigen Kampfes, rein und ruhevoll uns vor Auge und Ohr wie Geist und Seele tritt: Das Kunstwerk.

Feuerbachisch hieran ist die Grundlegung des ganzen Lebens wie der Kunst auf den Menschen allein, insofern er der Auswirker göttlicher Liebe ist, wodurch die Welterfüllung ermöglicht wird (siehe Götterdämmerung). Schopenhauers Lehre von der Verneinung alles Irdischen, der Freude und des Leids, als Mittel einer Weltüberwindung ergibt für Wagner jene andere Seite der Richtlinien seiner letzten großen Meisterwerke Tristan und Parsifal. Jedoch schwingen diese Schöpfungen in ihrem lebendig gewordenen Geiste zwischen jenen kahlen Theorien beider Philosophen-Antipoden; und es kann daher auch dem Parsifal nur bedingter Weise die große und dogmatische Sehnsuchtsforderung Schopenhauers einer Totallösung von aller irdischen Qual als einzige Konsequenz der leidenden Menschenseele zugesprochen werden. Vielmehr ist es hier wie im Tristan doch vor allem die Welterfüllung, welche das Mittel zur Menschheitserhöhung ist. Nicht aber eine volle Absage an die waltenden Weltkräfte und eine Lösung von ihnen scheint mir für Wagners geistige Gesamthaltung hier in Frage zu stehen. So und nicht anders ist die Ansicht Wagners aufzufassen, daß eine Lücke im System Schopenhauers auszufüllen sei, welche nur durch das tatsächliche, lebendige, aus der Hand des Genies stammende Kunstwerk überbrückt werde, insofern es Musik und Drama in voller Ineinanderwirkung als der Weltwille selbst und die zugehörigen Weltideen erscheine.

Dieses zu gestalten bedurfte es allerdings einer außerordentlichen Gewalt des schöpferischen Griffs, welche innerhalb obiger Geistesgrundrichtungen wohl kaum einem anderen europäischen Volke als dem deutschen entwachsen konnte, weil das national-angeerbte philosophisch-religiöse Bekennertum nirgends so stark wie hier sich je mit der Kunst verbunden hatte. Der tiefe

Ernst und die Würde der Darstellungskraft, der weltweite Blick in der Symbolik der Handelnden, die religiöse Tragweite der Begebenheiten und jener Grundzug des hoffnungerfüllten Strebens musikalischer Seelenauswirkung sind die Merkmale dieses germanisch-christlichen Nationalkunstwerks. Amfortas und Kundry als die Symbole der aus Schmerz und Lust zur positiven Erlösung vordringenden Menschheit, im Gegensatz zu Klingsor-Kundry, der Verkörperung des negativen Willens zur Erlösung, wobei Kundry selbst das Symbol des, den wechselnden Trieben unterlegenen, wie auch dem Wege nach oben zustrebenden Doppelwesens von gut und böse ist, der Gral wie der heilende Speer als die Symbole der Wiedererneuerungs-Urkraft wirkenden Naturlebens, aus göttlicher Hand gespendet und geleitet; Gurnemanz-Parsifal als die Verkörperung des Weltdurchdringungs- wie nur dadurch auch zugleich Weltüberwindungsstrebens der ganzen Menschheit.

Es ist dieses alles der ins Germanische geleitete Christusidealismus, wie er fern aller einengenden, objektlosen kirchlichen Dogmatik als freireligiösästhetisches Erlebnis sich nur in dem allumfassenden und durchaus veranschaulichenden Kunstwerke musikalisch-seelischer Gemütsvertiefung so darlegen kann, insofern ein wahrhaft wirkliches, unzweideutig erkanntes Daseinsobjekt, eben das Kunstwerk selbst, allein hier den Hörer erfüllt.

In diesem Sinne ist germanisch hieran die unbeugsame Gewalt der auslebenden Gefühlskräfte des weltdurchdringenden, das Ziel erkämpfenden Gottsuchers, und christlich bedeutet uns der Wille zur Absage an die Welt der Schmerzen und Qualen unter der Hoffnung ewiger Heilung von erdumflorter Willensneigung und durch Hinweis auf unauslöschlichen Frieden.

Nur der große, eine neue Einheit aus verschiedenen Vorläuferstufen schaffende, ausgleichende Geist Wagners vermochte es, hier durch das Werk selbst seine eigene Weltanschauung festzulegen, welches nicht nur zugleich das Glaubensbekenntnis seines Schöpfers, sondern auch dasjenige des national-deutschen Volkes germanisch-christlicher Weltanschauung bedeutet: Mit Hilfe der unendlichen Liebe gewinnt der die Welt durchdringende Mensch seine Kraft zur Erlösung.

Durch Zeitwenden aller Art hat dieses Werk seine erhebende, das deutsche Menschentum darlegende Grundkraft zu erhalten gewußt, möge es weiterhin dem strebenden Menschen höchste irdische Vollendung bedeuten, um dadurch zum Göttlichen die Richtung zu weisen:

> „Ich glaube, daß diese Kunst von Gott ausgeht und in den Herzen aller erleuchteten Menschen lebt; ich glaube, daß alle durch diese Kunst selig werden!"

Parsifal als Spätwerk in Richard Wagners Schaffen.

Von Dr. phil. Karl Wörner, Berlin-Lichterfelde.

Es hat eine seltsame Bewandtnis mit den Werken aus den letzten Schaffensjahren großer Meister. Alle unsere großen Künstler, Maler, Dichter oder Musiker, gaben uns in ihrer letzten, späten Lebensperiode Werke, deren Verschiedenartigkeit im Vergleich zu denen aus früheren Lebensjahren uns stark in die Augen springt. Doch sind es nicht äußere Erscheinungsmerkmale allein, die uns die Kunstwerke als verändert empfinden lassen, — es liegt über diesen Werken ein seltsam stiller Glanz, eine mystische Abgeklärtheit, die Verwandlung des hohen Greisenalters. Die allgemeine Kunstgeschichte ist reich an Beispielen, an denen wir das Gesagte studieren und lebendig erleben können, und unsere Musikgeschichte selbst bietet uns verschiedene unvergängliche Zeugnisse dar dieses Spätstils, dieses charakteristischen Gepräges letzter geschaffener Kunstformen. Die französische Musikgeschichte des Mittelalters kennt in der vierstimmigen Festmesse von Guillaume de Machaut ein ganz eigenartiges, bis jetzt unter diesen Gesichtspunkten noch nicht genügend gewürdigtes Werk, das der greise Komponist 1364, dreizehn Jahre vor seinem Tod wohl zur Krönung Karls V. von Frankreich schuf. Die Merkmale des Altersstils lassen uns auch die große Messe „Pange lingua" von Josquin de Près in des Meisters letzte Lebensjahre verlegen. Beide Werke sind technisch und geistig gewaltige Zusammenfassungen der historischen Entwicklung weit zurückliegender Stilepochen. Heinrich Schütz, Deutschlands größter Kirchenkomponist des 17. Jahrhunderts, schreibt hochbetagt, das achte Dezennium seines Lebens gerade erreichend, seine Passionsmusiken und sein Weihnachtsoratorium, das jüngeren Generationen wegweisend werden sollte. Die Beispiele lassen sich mehren, Bachs Kunst der Fuge, Beethovens letzte Streichquartette gehören noch in ihren Kreis. Die Werke sind sich wesensmäßig ähnlich, trotz der verwandelten historischen Gegebenheiten, und reichen sich in letzter Höhe menschlicher Entwicklungsmöglichkeiten verbindend die Hand

* * *

Es ist das Verdienst des Berliner Kunsthistorikers und Ordinarius A. E. Brinckmann, vor bald zehn Jahren in einer kleineren Arbeit die Characteristica des Spätstils an Hand einiger erlesener Werke der bildenden Kunst herausgestellt zu haben. Brinckmann stuft den Werde- und Entwicklungsgang des die Sechzig überschreitenden Künstlers nach drei großen Phasen ab. Kindheit und Jugend bilden die erste Gruppe. Ihr Bild ist das der Zerrissenheit und Unruhe, Zerfahrenheit und Hin- und Herschwankens all den vielen Eindrücken gegenüber, die bunt vorüberziehen und sich aufdrängen,

festgehalten oder wieder fallen gelassen werden. Es sind Jahre des Werdens, einer brodelnden Gärung, in der nur manchmal der sich klärende Wein sichtbar wird. Der junge Künstler hat Mühe, sich im Strudel anstürmender Erlebnisse, die neu und ungewohnt auf ihn zukommen, zu behaupten. Eindeutige Stellungnahme, klare bindende Formulierungen dürfen hier noch nicht erwartet werden. Diese herauszustellen, zu festigen und zu behaupten, fällt der zweiten Phase zu, die um das fünfunddreißigste Lebensjahr einsetzt. Sturm und Drang der Jugendzeit liegt zurück, der Gereifte blickt verantwortungsbewußter, sicherer in die Welt. Er sieht seine Lebensaufgabe klarer umrissen vor sich, die kaum mehr in ihren Grundzügen durch äußere Eindrücke, durch Beeinflussungen erschüttert werden kann. Vertiefung, doch kaum mehr Veränderung, tritt ein. „Statt des Schwankens und des Reichtums der Gesichte nun überall in den Handlungen geistige Stetigkeit, Einsicht und Erkenntnis der Beziehungen. Es entwickelt sich das Bewußtsein bestimmter und bestimmender Relationen." So formuliert Brinckmann das Wesen dieser Phase. Der Künstler arbeitet im gereiften Vollbesitz seiner Kräfte. Das Schaffen ist reich an Werken, in denen sich der Künstler in seiner nun individuell ausgeprägten Wesensart seiner Umwelt gegenüber behauptet. Diese zweite Phase des Entwicklungsganges führt unmerklich in die dritte über, die anfangs der sechziger Jahre eingeleitet wird. Trieb- und Lebensimpulse lassen nach und bewegen sich nur noch in stark gemäßigten Bahnen. Der Blick wird auf das Unvergängliche, den nahe bevorstehenden Schritt in die Ewigkeit gelenkt. Ruhe gegenüber früherer Spannung, Verhaltenheit gegenüber lautem Hervorbrechen, Ausgleich gegenüber Gegensätzlichkeiten sind bezeichnend. Das Greisenalter ist die letzte Stufe menschlicher Lebensform, kurz vor der gänzlichen Auflösung des irdischen Daseins. Der Greis weiß, daß er der Welt das Letzte zu sagen hat vor dem Scheiden, den Abschluß und die Zusammenfassung des Gewesenen mit dem Blick in die Ewigkeit geben muß.

* * *

Relation und Verbundenheit — mit diesen beiden Kategorien glaubt der Berliner Kunsthistoriker das Wesentliche in der Gegensätzlichkeit der beiden letzten Daseinsphasen präzisiert zu haben. Im Menschlichen und im künstlerischen Schaffen werden die Kategorien verfolgt und deutlich gemacht. Die drei typischen Entwicklungsstufen sind Ablaufsformen des menschlichen Lebens, die gleichzeitig im Zusammengehen mit dem Biologischen gesetzmäßig in jedem Lebensgang wiederkehren. Am deutlichsten sind sie in dem Schaffen und Wirken der Genies sichtbar, weil hier Anlagen und Aufgenommenes, Charakter und Schicksal, Ursache und Wirkung mit schärfster Prägnanz herausgearbeitet sind.

Es ist in jedem Fall ein Wagnis, das schwere Fehlschlüsse im Gefolge haben kann, wenn man in bloßer Uebernahme kunstgeschichtliche Grund-

begriffe, die in diesem Sondergebiet wissenschaftlicher Kunstbetrachtung ihre Brauchbarkeit erwiesen haben, auch der Musikgeschichte fruchtbar machen will. Wir wollen daher, und besonders auch, weil unsere Untersuchungen über das Problem des Altersstils für die ganze Musikgeschichte ihren letzten Abschluß noch nicht entgegengeführt sind, unsere Urteile vorsichtig formulieren und es hauptsächlich auf analysierende Feststellungen, weniger auf Wertungen ankommen lassen. Doch bleiben wir im Bewußtsein des Vorrechts, diese Gedanken an Hand eines weit ausgegriffenen Materials umfassend zu Ende zu bringen.

* * *

Richard Wagners äußerer Lebensgang und die Geschichte seines künstlerischen Werdens spiegelt getreu die oben unterschiedenen drei Entwicklungsphasen wieder. Der 1813 geborene Meister ist anfangs willkürlich allen Strömungen seiner Zeit preisgegeben, die er nach jeder Richtung in sich aufsaugt, ohne festes Prinzip deutet und in seinen eigenen Kunstprodukten wieder aus der Feder fließen läßt. Wir sprechen hier nicht von den phantastischen, gestaltlosen dramatischen Versuchen seiner frühen Jugend. Schon längst hat unsere musikgeschichtliche Forschung die Beziehungen seiner Jugendopern zu gleichzeitigen bekannten Werken seines Jahrhunderts, deren Eindrücke für sein Denken bindend waren, in allen Einzelheiten erwiesen. Ich selbst konnte die Abhängigkeit der leitmotivischen Gedanken in seinen frühen Opern von Opern seiner Zeit unlängst in den „Bayreuther Blättern" zeigen. Rienzi, der fliegende Holländer und noch Tannhäuser sind Sammelstätten allgemeiner romantischer Ideen der Zeit nach Beethovens Tod, sind Brennpunkte der Anregungen, die von der deutschen romantischen und der großen französischen Oper ausgingen, trotz persönlicher Note, die immer durchbricht.

Lohengrin bezeichnet die Wandlung und den Eingang in die zweite Gruppe. Wagner hatte mit der Vollendung dieser Partitur im Jahre 1848 das sechsunddreißigste Lebensjahr erreicht. Der Umschwung ist eingetreten. Die grundlegenden Gedanken des späteren Wagner sind hier erstmalig künstlerisch gesagt. Die Unruhe des Revolutionsjahres, die Verbannung, die Stille des Schweizer Exils lassen die theoretische Bestimmung des neu Gefundenen verwirklichen. Der Kampf um die Ideen, ihre Durchsetzung und Realisierung in neuen Werken und ihre Aufführung erfüllen die zweite Phase, die Wagner mit einer geradezu beispiellosen Zähigkeit, Energie und Sieghaftigkeit durchschreitet.

Die Titelhelden Wagners bis Lohengrin sind Vertreter jugendlicher Lebenshaltung der Sturm- und Drangperiode. Rienzi ist ein junger Revolutionär, dessen Ziele in phantastischen Fernen nebelhaft verborgen liegen, der fliegende Holländer ist die irrende menschliche Natur, und Tannhäuser

erhält erst im Tod durch die erlösende Tat des Weibes sein Ziel zugewiesen. Anders Lohengrin. Er weiß, was er als Aufgabe zu tun hat. Er ist der Mann, der in der Reife seines Lebens steht und sich seiner ihm schicksalsmäßig zugewiesenen Aufgabe bewußt ist. Er hat seinen Plan und seine Ziele klar umrissen, er weiß, woher er kommt und wohin er zurückkehrt. Damit bezeichnet er die für die zweite Phase charakteristische Weise. Mit Wotan und Hans Sachs betritt auch Wagner gleichzeitig das reife Mannesalter.

Wagner ist sich bewußt, mit dem Tristan die vollendete Gestaltung seines Lebensprogrammes erreicht zu haben. Eben diese zweite Phase zeichnet sich durch völlig deutliche, aber immer neu gefaßte Formulierung des eigenen Lebensgedankens aus. So verstehen wir die Worte an Mathilde Wesendonck aus Paris im Jahr 1860: „Denn in einem gewissen sehr tiefen, und dem Weltgeist einzig verständlichen Sinn, kann ich mit neuen Werken jetzt mich nur noch wiederholen: ich kann keine andere Wesenhaftigkeit mehr offenbaren!" Gegensätzlichkeit des Künstlers zur Welt bringt Oppositionsstellung mit sich, und diese Gegensätzlichkeit kann nicht genug betont werden. Gegensätzlichkeit im Werk, in den Charakteren, Kontraste, gewollt schärfster Art, drängen sich. Das ist „Relation", die Brinckmannsche Kategorie.

Eine reizvolle Aufgabe weiterer Einzelforschung wird es sein, das Hineinschreiten Wagners in seine letzte Schaffensperiode, die dritte Phase seines Wirkens aufzufinden. Erste Anfänge birgt die Partitur der Götterdämmerung in ihrer gesteigert symbolhaften „Verbundenheit" des gesamten Themenmaterials. Die Bayreuther Schriften wären heranzuziehen, bis hin zum Parsifal, der in seiner dichterischen Konzeption und in der musikalischen Ausführung alle Merkmale des Altersstils konzentriert vereinigt. Der Beginn der Parsifal-Dichtung fällt in das Jahr 1877, in Wagners 65. Lebensjahr.

* * *

Im Parsifal ist Wagner Priester geworden, er schreibt ein „Bühnenweihfestspiel", das Theater wird zum Tempel. Die Worte und die Musik haben eine Weihe, eine Feierlichkeit, das Pathos und die Gesten eines letzten Kündens und Sagens. Das Vorspiel gleich ist musikalisch eine Predigt, die von Wagner ihre religiöse Erläuterung gefunden hat. Das Werk soll stärker als alle anderen Bühnendramen Wagners für sich allein und durch sich allein sprechen. Die Illusion des Theaters soll eine vollkommene sein, eine „möglichst vollendete Ausführung seines auf eine erhabene Täuschung abzielenden Teiles". Die Wirklichkeit soll verschleiert werden, der Zuschauer wird der Realität entführt. Es existiert nur noch die große Einheit Zuschauerraum — Bühne, Darsteller — Hörer, alles ist in eins verbunden. Die Lösung des Gedankens des Bayreuther Theaters ist schon allein so charakteristisch für die Intentionen des alten Meisters, hier ist das Merkmal des Altersstils „Verbundenheit" Triumph geworden. Es liegt im Wesen

einer religiösen Gemeinde, geschlossen und in sich versammelt und trotzdem geöffnet und für die Herzen aller verständlich zu sein. Die umfassendste Sprache, die alles sagt und von jedem verstanden werden kann, ist die Symbolik. Die handelnden Personen sind Träger von Symbolkräften. Hier ist letzte Verbundenheit zwischen Künstlertum und Kündertum.

Verbundenheit breitet sich in dem ganzen Werk aus. Die Handlung selbst wird als große Einheit angelegt, krasse Gegensätze sind ausgeglichen. Die Farben sind uniformer, und die Abschnitte untereinander verbunden. Die feindlichen Welten Gralstum — Klingsor werden vereinigt. Klingsor selbst ist ein verschmähter Gralsträger, kein eigentlich autonomes böses Prinzip.

* * *

Parsifal ist Spätwerk und Altersstil und als solches Synthese aller früheren Werke, Zusammenfassung und Krönung des gesamten Schaffens. Können wir in dem Bühnenweihfestspiel Gedanken und Elemente, tragende Ideen aus allen anderen Werken wiederfinden, so erweist sich für unsere Arbeit doch ein Vergleich zwischen Tannhäuser und Parsifal als besonders fruchtbar und aufschlußreich. Tannhäuser ist von Wagner im Alter von zweiunddreißig Jahren geschaffen und liegt an der Wende zwischen früher und mittlerer Schaffensperiode, Parsifal dagegen ist Abschluß. Viele tragende Probleme der beiden Werke sind sich ähnlich. In beiden ist der Mann Irrender, Suchender zwischen heiliger Göttlichkeit, geweihter irdischer Liebe und dämonischer Sinnlichkeit. Die Erlösung aus dieser Lebenstragik, die sich in dem Schicksal realisiert und zutiefst im Zwiespalt der Charakterzüge verwurzelt ist, bildet das Leitmotiv, die besondere Modifikation der Handlunggestaltung. Auch musikalische Momente sind bestimmend, auf diese Gegenüberstellung einzugehen. Im Tannhäuser steht Wagners Technik der Opernanlage im Sinn der älteren Nummernoper auf der Höhe und ist entwicklungsmäßig abgeschlossen, Parsifal ist Musikdrama und letzte Frucht der für Wagner schon annähernd dreißig Jahre währenden Beschäftigung mit diesem, seinem persönlichsten Geisteseigentum.

Wir haben weiter oben schon darauf hingewiesen, daß sich im Alter die Einstellung zum Eros wandelt. Tannhäuser ist der überschäumende Held, voll dynamischer Spannungen. Der unerbittliche Kampf zwischen Sinnlichkeit und Sittlichkeit ist ihm Ursprung aller Not, Quell der Sehnsucht und des Erlösungsbedürfnisses. Parsifal wird nur einmal, und da nur im flüchtigen Kuß, von dieser Problematik berührt. Das genügt, um ihn wissend und für die befreiende Erlösungstat reif zu machen. Es besteht auf seiner Seite keine erotische Spannung zwischen ihm und Kundry. Tannhäuser schwankt in seinen Entscheidungen zwischen Venus und Elisabeth. Für Parsifal ist die gegensätzliche Dynamik, die aus der Triebhaftigkeit des Sinnenlebens nach der Vereinigung drängt, aufgehoben. Erlösung schafft als bindender Wille

die gleiche Geistigkeit, die vereinigend die Menschen zu einer großen Gemeinschaft zusammenschließt. War dort noch das Weib Erlöserin, so hat sich hier der Mann selbst in die kosmische Totalität eingefunden und bringt von hier aus, sich selbst erlösend, anderen Erlösung. Die Gegensätze Relation — Verbundenheit liegen klar zu Tage.

Auch die Offenbarung des Göttlichen unterliegt einer Wandlung im Sinn dieser Begriffe. Elisabeth ist Mittlerin durch ihre Fürbitte, sie stellt sich zwischen Gott und Tannhäuser.

„Dein Engel fleht für dich an Gottes Thron —
Er wird erhört! Heinrich, du bist erlöst!"

Das Drama klingt in einem Preise der Heiligkeit Gottes aus.

„Erlösung ward der Welt zuteil."

Die Gnade Gottes soll der ganzen Welt gekündet sein, die Kunde von dem Wunder in alle Lande getragen werden.

Der Schluß des Parsifal führt uns wieder in die Gralsburg, in die heilige Abgeschlossenheit der Gralsritterschar. Sie lebt fern ab von der übrigen Welt und kennt nur noch die Verbundenheit mit Gott.

„Höchsten Heiles Wunder:
Erlösung dem Erlöser!"

sind hier die Worte des Ausklangs. Wir erleben die nächste Vereinigung mit Gott mit. Parsifal ist Mittler und Vollender in einem. Die heilige Lanze ist das Symbol der Oeffnung des geweihten Leibes, aus der allverbindend die göttliche Kraft durch den Gral, das heilige Blut, über die Ritterschaft fließt. „Der Gral erglüht: eine Glorienbeleuchtung ergießt sich über alle." Alle Stimmen sind vereinigt, im mystischen Schauer des Eins-Seins klingt das Werk verklärend, verbindend aus. Liebe, Güte, Verstehen — in Wagners Sprache Mitleid und Wissen —, das sind die großen Grundkräfte des menschlichen Seelenlebens, die als einigendes Band Gegensätze ausgleichen, Leidenschaften aufheben. Das Mitleid wirkt verbindend. Es schafft das Wissen um den leidenden Mitmenschen und schafft die Tat, die Kraft zu helfen. Wie enthüllen sich uns in dieser Weise die Gegensätze zwischen Stil und Spätstil im Schaffen des großen Meisters!

* * *

Wir führen unseren Vergleich weiter und im Musikalischen durch. Tannhäuser ist noch im Stil der Frühromantik gehalten. Die musikalischen Teile stehen isoliert und sind untereinander durch deutliche Abstände getrennt. Isolierende Relation herrscht, das sparsame Gewebe leitmotivischer Themenbildung hebt die Gegensätze nicht auf, die aufs schärfste herausgestellt werden. Nicht genug kann sich Wagner tun, um die verlockenden Zauber des Hörselberges als Kontrast der christlichen Welt gegenüberzuführen. Kantilene steht neben Motiv, große Melodiebögen neben abgerissener Floskel, alles,

um die Kontraste zu verdeutlichen. Wie anders im Parsifal. Feierlichkeit durchweg, weit gespannte getragene Melodien durchziehen das ganze Werk und erfüllen es mit ihrem Atem. Alles ist verbunden und ausgeglichen. Ein besonderes Augenmerk verdienen die komplizierten Themenverbindungen untereinander. Aus dem feierlichen Abendmahlspruch wächst das Zaubermotiv der Kundry heraus, nur auf den verminderten Septakkord gestellt. Amfortas, Kundry, Klingsor sind durch die gleichbedeutende musikalische Symbolbildung noch enger verbunden, als es der Text schon spricht. Karfreitagszauber und Parsifalmotiv gehören zusammen, das geheimnisvolle, vieldeutige Torenmotiv kehrt andeutungsweise vielfach wieder. Eine Themenverbundenheit wie in keinem anderen Werk, die durch die Sparsamkeit der Melodiewahl noch intensiver empfunden wird, ist vorzufinden. Die einzelnen Szenen und Abschnitte wachsen unvermerkt ineinander hinein und sind miteinander verwoben.

Häufig wird die melodische Erfindung im Parsifal ärmer empfunden und früheren Werken gegenüber zurückgestellt. Man urteilt schief, will man in dem sparsamen Melodiegebrauch ein Nachlassen der Erfindungskraft Wagners feststellen, und verkennt damit das wesentliche Gepräge des Altersstils, dem es auf letzte Verbundenheit ankommt, und der die Gegensätze zusammen in der Einheit sieht. Die Motive und Themen im Parsifal haben auch nicht mehr dieses einzigartig plastisch gemeißelte Gesicht wie im Nibelungenring. Reine Dreiklangsthemen werden nicht mehr verwendet. Die Harmonik wird weiter, geöffneter, unendlicher. Die Chromatik im Tristan ist aufwärts gerichtet und deshalb Spannung, im Parsifal sinkt sie nach unten, sie löst und strebt nach Ausgleich und Verbindung.

Sparsam sind die Mittel bei allen gesteigerten Aeußerungen. Gewaltsame dramatische Explosionen werden vermieden. Im Tannhäuser spüren wir beständig die Gegenüberstellung in der Gesamthaltung der einzelnen Personen, sie wirken spannungsgeladen auf einander. Auch hier strebt Wagner im Parsifal verbindenden Ausgleich an. Die Affekte sind gedämpft und mit ihnen die Farben, die sie untermalen. Alles bleibt mystische Andeutung.

Ein Studium für sich nimmt die Orchesterpartitur des Parsifal in Anspruch. Eine Grundfarbe herrscht vor und wird über das ganze Werk gelegt. Man denke dagegen an den kontrastreichen Farbenrausch des Tannhäuser. Ein gedämpftes Forte klingt immer durch. Die Instrumentation kennt nur noch Mischfarben, die den Klang verschleiert erscheinen lassen. Die Farbtöne fließen in einander über. Gleich im Vorspiel wogen Geigen und Bläser in gegensätzlicher Rhythmik verschwimmend ineinander hinein. Die Instrumentengruppen geben die Themen oder Akkorde aneinander ab, doch klingen sie immer ineinander hinein, die eine Gruppe beginnt, bevor die andere aussetzt. Grelle, bunte Farben sind überall vermieden. Harte, laute

Instrumentalklänge werden durch das Zusammengehen mit weichen ausgeglichen. Trompete wird mit Oboe zusammengeführt. Die Geigen sind vielfach geteilt und überziehen den Gesamtklang mit einem weichen Schimmer. Die verschwimmenden Mischfarben erinnern an die Technik des französischen musikalischen Impressionismus, doch haben die hier nur Farben- und Stimmungswert, während sie bei Wagner dem geistigen Hintergrund dienen.

Die Tonartencharakteristik ist bis ins letzte verfeinert und wieder in symbolischer Beziehung zum Text durchgeführt. B-Tonarten sind überwiegend, und As-dur wird sichtlich bevorzugt. Die Welt Klingsors kennt h-moll. Auch hier sind die Gegensätze ausgeglichen. Die Tonarten sind nicht mehr in heller Kontrastwirkung einander gegenübergestellt. Der Schluß des Werkes ist kein Rausch, sondern feierliche Dämpfung, nur zweimal wird der Klang zum Forte gesteigert, alles andere verliert sich in verhaltenem Piano.

* * *

Mit dem Parsifal war dem Schaffen Richard Wagners ein Ende gesetzt. Auch dieses letzte Werk teilt das Schicksal großer Spätwerke, es steht vereinzelt in einsam ragender Größe. Die Nachfolger, die Schüler und Jünger haben nicht hier eingesetzt in der Fortsetzung und Erweiterung des Baus, sondern nahmen Elemente früherer Werke Wagners auf — am stärksten des Nibelungenrings —, um der ganzen Entwicklung bald eine andere Richtung zu geben.

Die Sprache in Richard Wagners „Tristan und Isolde".

Von Dr. Johann Cerny (Wien).

In dem „Epilogischen Bericht" über die Schicksale der „Ring"-Dichtung, die in der ersten Gestalt bekanntlich schon im Juli 1852 abgeschlossen war, legt Wagner dar, wie er durch seine „Nibelungenarbeit" zu „Tristan und Isolde" geführt wurde. Die Aehnlichkeit in dem Verhältnis Tristan—Isolde und Siegfried—Brünnhilde habe ihn gedrängt, im „Tristan" breiter und deutlicher auszuführen, was sich in der „Götterdämmerung" nur „mit entscheidender Heftigkeit" äußern konnte: den Tod durch Liebesnot. So sei der „Tristan" als ein „Ergänzungsakt des großen, ein ganzes Weltverhältnis umfassenden Nibelungenmythus" zu betrachten (Ges. S. u. d. IV. Bd., S. 268).

So nahe aber der „Tristan" dem „Ring" steht, er mußte in Wort und Ton einen anderen Charakter erhalten. In der Tristansage führte kein

Weg von der spätmittelalterlichen Fassung zurück zu einer Urform, in der die primitiven Verhältnisse der vorchristlichen Zeit freie Entfaltung reiner Menschlichkeit ermöglicht hätten. Schon die Fabel des vermuteten „Urgedichts" von Tristan konnte sich Wagner nicht anders als ganz auf „Zeitsitte" und „Politik" aufgebaut denken und ein Absehen von der Ethik des Rittertums und der höfischen Zucht, wie sie unser Meister in Gottfrieds Epos breit dargestellt fand, hätte ihm im „Tristan" keinen Vorteil gebracht. So hat denn die Tristansage in Wagners Dramatisierung ihr höfisch-ritterliches Kostüm behalten, mögen auch die Liebenden alle Schranken durchbrechen, die die herrschende Sitte und Etikette zwischen ihnen aufgerichtet haben, mag auch selbst der hochsinnige König Marke nur seinem natürlichen Gefühl folgen. In einer naiv empfindenden Welt, die keinen „Skandal" fürchtet, wenn das Glück des ganzen Lebens auf dem Spiele steht, könnte die Tragödie vermieden werden, da Marke der neuen Ehe ohnehin widerstrebt; in der höfischen Scheinwelt kommt den Liebenden die Aufklärung über ihr Verhältnis zu spät.

Der ritterlichen Umwelt im „Tristan" mußte Wagner auch in der Sprache und Versform Rechnung tragen. War seine Sprache im „Ring" mit ihrer oft an die „Edda" gemahnenden eigentümlichen Satzfügung, ihren Derbheiten und onomatopoietischen Wörtern der germanischen Urzeit angepaßt, so bemühte sich der Dichter im „Tristan", dem Stil seines wichtigsten Gewährsmanns und des höfischen Epos überhaupt so nahe zu kommen, als es sich mit dem Charakter unserer heutigen Sprache und der Rücksicht auf die Verständlichkeit vertrug. Mit den im „Lohengrin" angewendeten Stilmitteln — die Anpassung an das Althochdeutsche (die Zeit Heinrichs des Voglers) beschränkt sich hier auf ganz wenige veraltete Wörter und Wortformen — glaubte Wagner im „Tristan" nicht mehr auskommen zu können. Die schon in „Siegfrieds Tod" (1848) bewiesene Fähigkeit, der Sprache unaufdringlich einen Schimmer von Altertümlichkeit zu verleihen, sollte auch dem „Tristan" zugute kommen. Ein erschöpfendes Verzeichnis dieser Archaismen ist notwendig, wenn wir den Umfang der willkürlichen Neubildungen genau feststellen wollen.

Die archaisierende Absicht erstreckt sich auf die Wahl der Wörter und ihre Bedeutung, das Geschlecht der Substantiva, die Flexion der Nomina und Verba, auf die Wortfügung und die Verbindung der Sätze. Aus der deutschen Dichtersprache in der Blütezeit des Rittertums stammen außer dem häufigen Gebrauch von „Magd" oder „Maid" für „Jungfrau" und „Freund(in)" für „Geliebte(r)" sowie der schwachen Biegung der Personennamen: Isolden (oft als dat. und acc.), Brangänen (dat., V. 87), Marken (dat., 1509) und Morolden (acc., 2150), die Substantiva: die Holde (als Gegensatz zu Unholde = freundlicher Geist, 85), die Scheue (101, mhd. schiuhe). die Gleiche = Ebenbild (ohne Gleiche 108,

124,, 385), der Ehren (gen. sg., 113). die Acht = Beachtung, Aufmerksamkeit (120, 1299; mhd. ahte), = Bann (545; mhd. âhte), der Eigenhold (der als Leibeigener Dienstbare, 134, 187), Herre (145, 166, 180), Herze (948), Ehre = Zierde (der Frauen höchster Ehr', 174, 230), zur Stund (sofort, 177, 232), tausend Frau Isolden (203, weil „Frau" und „Isolde" als ein Begriff aufgefaßt werden; vgl. künec Etzelen lant im Nibelungenliede), Mut = Wesen, Charakter (390), von Held Tristan (454; mhd. helt biegt stark), Urfehde (579, 642), Schwere = Kummer (des Herzens Sch., 608), das Gemahl, Ehgemahl (Braut, Gemahlin, 557, 692; mhd. neben diu auch daz gemahel), der Wank (724; mhd. âne wanc), List = schlaue Absicht (848), Neid = Haß (922, 1023; neidbereit 1213), Eifer = Eifersucht (1119, 1652), der Sonnen (gen., 1232), ferne Land' (pl., 1717), Weide = Erquickung; vgl. Augenweide (Weid' und Wonne, 1737; vgl. Gottfried, V. 16.758 f.: ouge und ôre haeten dâ — weid' und wunne beide), Wehr = Waffe (1849), den Segel (1951, aber 2081 neutr.), Huld = Nachsicht, Erbarmen (ohne Huld meiner Leidensschuld 2211); die Adjektiva: minnig (14, 2328), zag (122), licht = strahlend schön (163, 2045; vgl. Gottfried, V. 8289 f.: diu liehte wunneclîche — si erliuhtet elliu rîche), eigen = leibeigen (198, 935), (ge)treulich (sechsmal), böslich (848), hell in der urspr. Bed. „laut" (von „hallen", 346), = heftig (hassen 1139b); vgl. Mime in seiner letzten Anrede Siegfrieds: „Denn haßt' ich dich auch nicht so hell ..."), = deutlich, genau (372, 2057, 2304; vgl. Brünnhild gegen Ende des II. Aktes der „Götterdämmerung": „achtet mir's hell"), = glänzend (helles Schwert, 275), überfrech (277; mhd. vrech = kühn, verwegen) und überselig[1]) (987), gebildet mit Anlehnung an die vielen durch über verstärkten mhd. Adjektiva, wie überlanc, überlût, übermüede u. a.; mild = freigebig (688), selig = saelde, spendend (730, 2039, 2119), los = lose (Die Wunde ... riß sie wieder los = auf, 1193 f.); die in der poetischen Sprache noch heute üblichen Kurzformen „des" (610, 830) und „wes" (1031) statt „dessen" und „wessen"; die Verba, bezw. Verbalformen: müden = verdrießen, bekümmern (81, 600; mhd. müejen), haben = nehmen (Zins 206; den Ruf in Acht h. 1299), pflag st. pflegte (der Wunde 260, des Wunden 613, Rats 1199), minnen (1641, 2019; ungeminnt 397, 402), frommen (nützen, 428, 440), mögen = können (469), entwenden = entziehen (926), fahren = gehen (1028), gliß (praet., mhd. gleiz, 1065), empfahn (1104), zerspönnen (1293, entspr. dem mhd. zerspunnen von zerspannen, durch Auseinanderzerren zerstören; dazu Span; man denke an Metallspäne[2]), wie ist's um dich getan! (bestellt, 2016), kiesen (1530, 2259). Auf Wagners Vorliebe für das einfache Verbum, wo uns nur die Ableitung mit einem Präfix geläufig ist, hat man

[1]) Schon in der szenischen Anweisung vor der 2. Szene des III. Aktes des „Lohengrin".

[2]) Siegfried zu Mime: „Zersponnen muß ich in Späne ihn (den Stahl) sehn".

schon öfter hingewiesen. Wenn aber G. Adler in diesem Zusammenhang von „sprachlicher Umbildung" redet[3]), muß diese Auffassung dahin richtig gestellt werden, daß es sich zumeist nur um ein Zurückgreifen auf das Mittelhochdeutsche handelt, so gerade in den von Adler angeführten Beispielen: „gehren" und Wagners Lieblingswort „sehren" (quälen; im „Tristan" in V. 1574, 1886, 1963). Das gilt auch von zagen st. verzagen (110), deuten st. bedeuten (446), sühnen st. versöhnen (den Feind, 569), nützen st. benützen, genießen (den Balsam, 708), scheuchen st. verscheuchen (894), trügen st. betrügen (903), schweren st. erschweren (1122), weisen st. erweisen (als Verräter dich mir wies, 1148 f.), zehren st. verzehren (1888). Mittelhochdeutsch sind schließlich die Partikeln: darin = darein (259; mhd. darîn, aber auch darin), „und" vor direkten Fragen (Und welchen Trank?, 504; Und welchen Feind?, 571), sowie als Einleitung von Kondizionalsätzen (Und warb er Marke / Dir zum Gemahl ..., 385 f.); Und mußte der Minne / tückischer Trank / des Sinnes Licht dir verlöschen ..., 937 f.), sonder = ohne (sonder Wank, 724), jach (726; mhd. gâch), heim = daheim (1444), je = immer (eh' und je 2000; auf je 1754, in dieser Verbindung freilich undeutsch, weil sich mhd. ie nur auf die Vergangenheit bezieht).

Gut mittelhochdeutsch sind ferner die folgenden Konstruktionen: Ach des Uebels! (59), Ach mir Armen! / Des unsel'gen Tranks! 899 f.[4]), weintest du Vater und Mutter st. um V. u. M. (65), bereit m. d. Dat.-Obj. (meinem Dienste b. 129; zu Lust und Leid / mir stets bereit, 1867 f.), Isoldens Kunst / ward ihm bekannt (mhd. kunt) = lernte er an sich kennen (256), erhabener Macht (gen. qual. st. von e. M., 1171), Wohin nun Treue? (1493), Wohin nun Ehr' (1495), was Glückes, Glanz(es) und Ehren (1721 f.), was Dankes (2020 f.).

Noch mehr als in der Wortwahl und der Kasusrektion hat sich Wagner in der Fügung der Sätze die Freiheiten zunutze gemacht, die ihm der Anschluß an das Altdeutsche verstattete. Daß er sich darin als Laie zurecht fand, legt für sein Sprachgefühl ein glänzendes Zeugnis ab, zumal da ihm nicht einmal ein brauchbarer wissenschaftlicher Behelf zur Verfügung stand; erschien doch die erste Darstellung der mhd. Satzlehre (in H. Pauls Mhd. Grammatik) erst 24 Jahre nach dem „Tristan". Die Unterschiede des mhd. Satzbaus vom nhd. reichen von der einfachen Satzbrechung bis zu der verwickelten, unübersichtlichen Periode, die uns in den mhd. Versromanen das Verständnis vieler Stellen so erschwert. Die Satzbrechung kennen wir

[3]) Richard Wagner. Vorlesungen, gehalten an der Universität zu Wien. Leipzig 1904. S. 209.

[4]) „Owê mir armen!" ruft Brangäne auch bei Gottfried (V. 11 700), als sie erkennt, daß Tristan und Isolde von dem Minnetrank genossen haben.

aus der Nachahmung volkstümlicher Ausdrucksweise bei unseren neueren Dichtern. Sie liegt im „Tristan" z. B. in V. 286 vor: das Schwert — das ließ ich fallen. Oder in V. 456 f.: vom Mast der Freude Flagge, / sie wehe lustig ins Land!" Kompliziert wird sie durch einen Zwischensatz in V. 958 f.: Die Leuchte — / wär's meines Lebens Licht —, / lachend / sie zu löschen zag' ich nicht." Ungewöhnlicher ist uns schon eine andere Erscheinung der mhd. Syntax: die Spitzenstellung von Relativsätzen, die sich auf ein bestimmtes Glied des übergeordneten Satzes (nicht auf seinen ganzen Inhalt) beziehen. Ehe die durch den Relativsatz erregte Erwartung durch das Beziehungswort befriedigt wird, bleibt der Gedanke sozusagen in der Schwebe. Von dieser Eigentümlichkeit der mhd. Dichtersprache macht Wagner, besonders im „Tristan", einen verschwenderischeren Gebrauch als Gottfried, Hartmann oder Wolfram. Aus dem „Tristan" habe ich mir nicht weniger als 28 Fälle herausgeschrieben, von denen ich nur einige besonders bezeichnende hersetzen will: V. 287 (mit Satzbrechung): die Morold schlug, die Wunde, / sie heilt' ich ..., 854 f.: der heimlich euch umgarnt, / vor Melot seid gewarnt! 947 f.: Die im Busen mir / die Glut entfacht, / die mir das Herze / brennen macht, / die mir als Tag / der Seele lacht, / Frau Minne will, / es werde Nacht. 1148 f.: das als Verräter / dich mir wies / dem Licht des Tages / wollt' ich entfliehn. 1283 f.: die mir der Tag / trügend erhellt, / zu täuschendem Wahn / entgegengestellt, / selbst — dann / bin ich die Welt. 1395 f.: Der uns vereint, / den ich dir bot, / laß ihm uns weihn, / dem süßen Tod! 1464 f.: Das ich zum Pfand dir gab, / ob ich mein Haupt gewahrt? 1589 f.: Die kein Himmel erlöst — / warum mir diese Hölle? / Die kein Elend sühnt, / warum — mir diese Schmach? 2005 f.: Den ich gebraut, / der mir geflossen, / den Wonne schlürfend / je ich genossen, / — verflucht sei, furchtbarer Trank! 2075 f.: Die mir Isolde / einzig enthält, / wie wär' Isolde / mir aus der Welt?

Dabei fungiert als Beziehungswort oft nur ein Pronomen, das wieder seinen Sinn erst durch die Rückbeziehung auf den Relativsatz erhält: 337 f.: Die schweigend ihm / das Leben gab, / vor Feindes Rache / schweigend ihn barg; / was stumm ihr Schutz / zum Heil ihm schuf, / mit ihr — gab er es preis. 373 f.: Was je Herr Tristan / dir verdankte, / sag', konnt' er's höher lohnen ...? 393 f.: Dem ein hehrster Held / so treulich dient, / wer möchte sein Glück nicht teilen ...? 408 f.: Doch der dir erkoren, / wär er so kalt ...? 824 f.: der meiner harrt / in schweigender Nacht, / als ob Hörner noch dir schallten, / willst du ihn fern mir halten? 868 f.: Die heut im Rat / dies nächtliche Jagen / so eilig beschlossen, / einem edlern Wild, / als dein Wähnen meint, / gilt ihre Jägerlist. 1142 f.: Den dort ich heimlich barg, / wie dünkt' er mich so arg ... 1821 f.: Der einst ich trotzt', / aus

Treu' zu dir, / mit dir nach ihr / nun muß ich mich sehnen! 2057 f.: was so hell und licht ich sehe, / daß das mir nicht entgehe. — Ganz fehlt das Beziehungswort in V. 1031 f.: Wes die Magd sich wehrte, / scheut' ich mich nicht. — Oefter geht das Personalpronomen seinem Beziehungswort voran: 86 f.: Soll sie wert sich dir wähnen, / vertraue nun Brangänen! 429 f.: So reichte sie die Mutter, / die mächt'gen Zaubertränke. 2020 f.: Nun seht, was von ihm / sie Dankes gewann, / was je sich Minne gewinnt! — Aehnlich wie der vorangehende Relativschatz wirkt eine vorangestellte Satzbestimmung mit Satzwert, wenn sie von ihrem Beziehungswort zu weit getrennt wird: 141 f.: Ihr gehorsam (folgend), / was zu hören / meldet höfisch / mir die traute Magd?

Als syntaktische Unvollkommenheit fällt es uns im Mhd. weiterhin auf, wenn ein Satzteil oder ein Partizip mit einer näheren Bestimmung außerhalb der Konstruktion vorausgeschickt wird. Auch dafür finden wir im „Tristan" zahlreiche (27) Beispiele: 68 f.: von der Heimat scheidend / kalt und stumm ..., / starr und elend, / wie ertrug ich's, / so dich sehend, / nichts dir mehr zu sein ...? 353 f.: mit Steg und Wege / wohlbekannt, / ein Wink, ich flieg' / ins Irenland. 389 f.: Von edler Art / und mildem Mut, / wer gliche dem Mann / an Macht und Glanz? 612 f.: Siech und matt / in meiner Macht, / warum ich dich da nicht schlug, / das sag' dir selbst mit leichtem Fug. 915 f.: Des kühnsten Mutes / Königin, / des Weltenwerdens / Walterin, / Leben und Tod, / sind ihr untertan. 924 f.: Des Todes Werk, / nahm ich's vermessen zur Hand ... 1085 f.: Der Ehre Glanz, / des Ruhmes Macht, / an sie mein Herz zu hangen, / hielt mich der Wahn gefangen. 1212 f.: der tückische Tag, / der neidbereite, trennen konnt' uns sein Trug ... 1294 f.: Einsam wachend / in der Nacht, / wem der Traum / der Liebe lacht, / hab' der einen / Ruf in Acht... (Hier gehört „wachend" zu „der einen", nämlich der durch ihr Taglied warnenden Brangäne.) 1345 f.: Dies süße Wörtlein: und, / was es bindet, / der Liebe Bund), / wenn Tristan stürb', / zerstört' es nicht der Tod? (Wenn Tristan stürbe, würde dann nicht der Tod den Bund der Liebe zerstören, den das Wörtlein „und" bezeichnet?) 1547 f.: Dies wunderhehre Weib, / das mir dein Mut erwarb, wer durft' es sehen, / wer es kennen ... 1757 f.: Nur ein Wissen, / dort uns eigen: / göttlich ew'ges / Urvergessen — / wie schwand mir seine Ahnung? 1885 f.: Dies furchtbare Sehnen, / das mich sehrt; dies schmachtende Brennen, / das mich zehrt: / wollt' ich dir's nennen ... 2015 f.: Der Welt holdester Wahn, / wie ist's um dich getan! 2312 f.: Doch Unglückes / Ungestüm, / wie erreicht es, wer Frieden bringt? (Hier ist offenbar zu „erreicht es" den zu ergänzen und statt des Fragezeichens wäre eine Ausrufezeichen sinngemäßer.)[5])

[5]) Mehr an den Stil der altgermanischen Poesie, besonders mancher Eddalieder

Inwiefern die seit „Siegfrieds Tod" zunehmende Neigung Wagners zur weitausgesponnenen Periode mit der „unendlichen Melodie" zusammenhängt, verdient eine eigene Untersuchung, die uns von unserem begrenzten Thema zu weit abführen würde. Dem „Tristan" eigentümlich und wohl nur durch den Anschluß an die Hauptquelle und den Stil des höfischen Epos überhaupt zu erklären ist eine Anzahl von komplizierten Satzgebilden, in denen sich das logische Verhältnis der einzelnen Glieder nur der gespanntesten Aufmerksamkeit erschließt, z. B. V. 636 f.: Dünkt dich so wenig, / was er dir dankt, / bringst du die Irin / ihm als Braut, / daß er nicht schölte, / schlüg' ich den Werber, / der Urfehde — Pfand / so treu ihm liefert zur Hand? Hier wird jeder Leser stocken und vom Schluß zum Anfang zurückkehren müssen. Das läßt sich wohl auch von den folgenden Beispielen behaupten: V. 834 f.: Da dort an Schiffes Bord / von Tristans lebender Hand / die bleiche Braut, / kaum ihrer mächtig, / König Marke empfing — / als alles verwirrt / auf die Wankende sah, / der güt'ge König, / mild besorgt, / die Mühen der langen Fahrt, / die du litteſt, laut beklagt': / ein einz'ger war's — / ich achtet' es wohl — / der nur Tristan faßt' ins Auge. V. 1525 f.: Du alles Volk / zu Hof und Land / mit Bitt' und Dräuen / in ihn drang, / die Königin dem Reiche, / die Gattin sich zu kiesen; / da selber du / den Ohm beschworst, / des Hofes Wunsch, / des Landes Willen / gütlich zu erfüllen: / in Wehr gegen Hof und Land, / in Wehr selbst gegen dich, / mit Güt' und List / weigert' er sich, / bis, Tristan, du ihm drohteſt, / für immer zu meiden / Hof und Land, / würdest du selber / nicht entsandt, dem König die Braut zu freien. V. 1565 f.: Nun da durch solchen / Besitz mein Herz / du fühlsamer schufst / als sonst dem Schmerz, / dort, wo am weichsten, / zart und offen, / würd' es getroffen, / nie zu hoffen, / daß je es könne gesunden — / warum so sehrend, / Unseliger, / dort — nun mich verwunden? V. 1885 f.: Dies furchtbare Sehnen, / das mich sehrt, / dies schmachtende Brennen, / das mich zehrt: / wollt' ich dir's nennen, / könntest du's kennen — / nicht hier würdest du weilen; / zur Warte müßtest du eilen, / mit allen Sinnen / sehnend von hinnen / nach dorten trachten und spähen, / wo ihre Segel sich blähen; / wo vor den Winden, / mich zu finden, / von der Liebe Drang befeuert, / Isolde zu mir steuert!

Gehen alle diese Eigentümlichkeiten auf Wagners Beschäftigung mit den mhd. Quellen seiner Dramen zurück, so sind andere Archaismen aus dem Frühneuhochdeutschen geschöpft, aus dem wir noch manche heute

(„Völuspa"), als an die Anakoluthien der mhd. Dichtersprache erinnert dagegen Tristans Sühneeid (V. 715—24). Tristan deutet hier seine bisherige und die gegenwärtige Lebensstimmung in einzelnen Begriffen, die er ohne Verbum, nur durch den Stabreim mit seinem Namen verbindet: „Treue und Trotz — Ehre und Elend; Trug und Trauer — Traum, Trost und Trank.

veralteten Wörter und Wendungen in der poetischen Sprache des 18. Jahrhunderts hervorleiten müssen. (Wörter wie minnen und minnig, mild = freigebig, frommen, empfahn, kiesen, sonder bei den Göttingern und ihnen verwandten Dichtern sind wohl schon als bewußte Nachahmung der Sprache der Minnesänger aufzufassen. So hat auch Goethe im „Götz" die „Urfehde" aus der noch mhd. Chronik übernommen.) Hieher gehören: der Lug (1215; nach Lug und Trug), törig (183 u. ö.), blöde in der Bed. „schwach" (erblödeter Blick 833), = träge, unempfindlich (blöde Herzen 331), = saumselig (blöder Wicht 2056), heil = ganz, gründlich (urspr. niederd.; was heil dir frommt 428; den heil Gesunden 617; vgl. heilfroh), stund (270, 591), „ahnte" und „abgewann" st. d. coni. plpf. (wie ahnte mir da 328; der Isolden ihn abgewann 619), wahren st. verwahren (urspr. niederd.; Wahre dein Schwert! 644), = bewahren (Ehr' und Ruhm 1125), weigern st. verweigern (667), meinen = erhoffen (868), „mahnen" und „sich wehren" m. d. Gen. d. Sache (einer Sitte sei nun gemahnt 567 f.; wes die Magd sich wehrte 1031), hangen st. hängen (transf., 1087), zur Stell' = sofort (170), darin(nen) als Relativum (252, 1188), dorten (955, 1895), ehe = ehedem, früher (eh' und je 2000), dumm gelten st. als d. g. (1836), Rats pflegen (1199, noch bei Schiller), was hat's mit unserm Herrn? (1673).

Mit Anlehnung an veralteten oder doch selteneren Sprachgebrauch bildet Wagner neu: Arge = Argwöhnische (401; vgl. ohne Arg), Zünde (wie Leuchte 896, 1817; vgl. mhd. zündel, Anzünder), Walterin (918; vgl. mhd. waltaere, Herrscher), Wisse (ohne Wiss' und Wahn 1103; vgl. Scheue, Güte, Schöne usw.), Liebesberge st. Bergung (1616; vgl. Herberge; einf. „Berge" in der „Walküre", G. S. u. D. VI, 13, Z. 30), auf des Lagers Bann (auf dem bannenden, festhaltenden Lager, 2141), mit leichtem Fug st. m. gutem F. (615), hahei (2079) und heiaha (2086, 2111; beide schon als Walkürenjauchzer verwendet, komponiert aus mhd. (a)hî und (ha)hâ, heiaha der Freude! (2086, wie: ach des Uebels!), heiaha dem Tag! (2245, wie: ach mir Armen!), sorgende List = vorsorgende L. (262), dem Gebot [Zutritt zum] Gehorsam verwehren (549 f.), des Eides walten = den Eid halten (597; vgl. des Amtes walten), sich des erkühnen (611, wie sich understân oder underwinden eines dinges), jem. in Pfand nehmen = als Pfand erklären (928), umgleißen (1065; schon in der „Walküre", S. 30, Z. 19); vgl. umbeliuhten, umbeschînen), von des Tages Schein betroffen st. getroffen (1107, wie: beschienen, bestrahlt), enttauchen (1789) und entwehen (2371), nach dem Muster von entsteigen, entschweben usw.), Leben mir webt = schafft (2074, noch: leben und weben), sich verhauchen (2369, nach: das Leben, die Seele verhauchen).

Kühner, weil ohne Analogie, muten die folgenden Abweichungen von

der Normalsprache an: des Irenritter (: Splitter, 270), begehrlich = begehrenswert (begehrlichster Lohn 380), fern meiden (562), zagen = feige zögern (sie zu löschen zag' ich nicht 962), der Wahn hielt mich umfangen, an sie mein Herz zu hangen (1087 f., st. so daß ich an sie mein Herz hängte), die Nacht verdämmerte (wie: der Tag erschien, 1170) vererben und vertrauen = überlassen, preisgeben: mich ew'ger Qual vererben (1966), der mich der Qual vertraut (1994); lächelt mir Trost (wie: lacht mir Hohn, 2047). Willkür ist es auch, wenn Wagner statt eines Präpositionalausdrucks gern ein Dativobjekt setzt, da es altertümlich wirkt; denn die Umschreibung der Kasus durch Präpositionen nimmt im Nhd. immer mehr überhand. Beispiele: 99 f.: der meinem Blick den seinen birg (st. vor m. B.); 273: da schrie's mir auf (st. in mir); 622 f.: da die Männer sich all ihm vertragen (st. mit ihm); 1300 f.: die den Schläfern (st. für die Sch.) Schlimmes ahnt; 1807 f.: wachst du ewig meiner Pein? (st. über m. P.); 2159 f.: vergehe die Welt meiner jauchzenden Eil'! (st. bei m. j. E.); 2283: Erwache meinem Jammer! (st. bei m. J.). Auch läßt Wagner zuweilen den präpositionalen Infinitiv weg, den wir als Ergänzung eines finitiven Verbums erwarten: 119 f.: Der Ehren Gruß und zücht'ge Acht vergißt der Herrin der zage Held [zu bieten]; 601: Wagst du mir Hohn [zu bieten]?; 1589 f.: das mir dem Freund die Treue [zu halten] verwehrt. Aehnlich wird, wahrscheinlich aus Gründen des Wohlklangs, beim Umschreiben einer Aufforderung mit „lassen" das Reflexivpronomen erspart, wenn hart daneben ein gleichlautendes Personalpronomen zu stehen käme: nun laß [mich] mich gehorsam zeigen! (936); laß [uns] ihm uns weihn, dem süßen Tod! (1397 f.). Dafür begegnen uns mehrfach Pleonasmen: heim nach Hause (239), eilig schnell (869), sie heilt' ich, daß sie gesunde (288); auch das schon angeführte „fern meiden" (562) kann man dazu rechnen.

Dem Einfluß der norddeutschen Umgangssprache haben wir es wohl zuzuschreiben, daß Wagner „fragen" zeitlebens, in Vers und in Prosa, als starkes Verbum behandelt: frägst (104, 1599), frägt (1928), frug (1927). Leicht Unklarheit erzeugt auch die Voranstellung des Akkusativobjekts und Nachstellung des Subjektes in V. 1983 f.: wie brennt mir das Herz seine (des Sonnenstrahls) glühende Qual. Das ist auch — abgesehen von der metrischen Unmöglichkeit — von der Apokope der Verbalendung —en in V. 1786 f. zu sagen: Der Sonne Strahlen sprengt' es auf.

Die Sprache des „Tristan" gibt Gelegenheit, die Berechtigung des archaisierenden Stils grundsätzlich zu erörtern. Wenn wir Wagners Schöpfung mit einer auch sprachlich vollkommenen Modernisierung der Tristansage, wie sie in Ernst Hardts „Tantris der Narr" vorliegt, ver-

gleichen, kann es kaum zweifelhaft sein, wer von den beiden Dichtern das bessere Teil gewählt hat. Was Wagner von den vielen altertümlichen Zeitgenossen, wie Scheffel und seinen Nachtretern, unterscheidet, ist einmal die gründliche Kenntnis des Mittelhochdeutschen, die den Butzenscheibenepikern und -lyrikern abgeht, vor allem aber der feine Takt, der unsern Dichter fast nie die gebotenen Grenzen der Archaisierung überschreiten läßt. Die Nachahmung des Altdeutschen ist im „Tristan" kein „Maskentrödel, guter alter Zeit entlehnt" (Heyse), sondern das sprachliche Gewand sitzt den Personen ebenso vollkommen wie ihre von Kennern begutachteten Kostüme und Rüstungen im Bayreuther Festspielhaus. Man muß kein Germanist sein, um zu verstehen, was die Träger der Handlung sagen, vielmehr wird der Laie bei Durchsicht der voranstehenden Verzeichnisse erstaunt gewesen sein, wie mannigfach und weit Wagner in der Anlehnung an die ältere Sprache von unserem Sprachgebrauch abweicht. Auch die größte Gefahr, nämlich die Verwendung von Wörtern, die heute eine andere Bedeutung haben als früher einmal (z. B. Mut, Neid, hell, heil, mühen), scheint mir glücklich bestanden zu sein; denn diese Wörter werden nur in einem Zusammenhang gebraucht, in dem sich ihr Sinn von selbst ergibt.

Da ich den „Tristan" hier nur von der sprachlichen Seite betrachte, brauche ich nicht auf die grundsätzlichen Einwände einzugehen, die sich gegen die musikalische Komposition so schwieriger Dichtungen erheben (vgl. E. T. A. Hoffmanns Dialog „Der Dichter und der Komponist"). Auch daß im „Tristan" dem unvorbereiteten Zuschauer und Zuhörer manches selbst dann unverständlich oder unklar bleiben muß, wenn der Text in szenischer Darstellung *gesprochen* wird, braucht uns hier nicht zu kümmern. Denn wie im I. Teil des „Faust" ist es nicht der Stil, sondern die *Gedankenschwere*, die den vollen Genuß bei der Aufführung von sorgfältiger Vorbereitung durch aufmerksame Lektüre abhängig macht.

Damit wären wir bei denjenigen Teilen des „Tristan" angelangt, in denen der dramatisierte Liebesroman aus der Ritterzeit durch Hineintragen moderner Ideen philosophische Vertiefung erfährt. Dieses Verfahren kann nicht als Anachronismus empfinden, wer die mittelalterliche Mystik kennt, da diese die Brücke zur Romantik schlägt. Nicht gar lange nach Gottfried von Straßburg lebte ja Mathilde von Magdeburg, deren Art Kuno Franke [6]) treffend mit den Worten charakterisiert: „Das ritterliche Minnelied wird zu leichtem Getändel, wenn man es mit den erschütternden Seelenqualen und dem überschwenglichen Entzücken dieser geistlichen Isolde zusammenhält." Vom ausgehenden Mittelalter geht die Entwicklung der deutschen Mystik über Jakob Böhme zu der romantischen Naturphilosophie, die R. Wagner wohl nur im Gewande der Dichtung entgegentrat. Neben Schopenhauer,

[6]) Die Kulturwerte der deutschen Literatur. I. Bd. 2. Aufl. Berlin 1925. S. 171.

dessen Metaphysik auch in romantischen Gedankengängen wurzelt, waren für den „Tristan"-Dichter Novalis und E. T. A. Hoffmann die stärksten Anreger. Von Novalis hat er besonders die Symbolik von Tag und Nacht, von Hoffmann die Idee vom Ursinn und der Rückkehr des poetischen Menschen aus der Zersplitterung der Sinne zur einheitlichen Uranschauung übernommen.[7]) Bei flüchtiger Betrachtung ist man versucht, das große Liebesgespräch im II. Akt des „Tristan" für einen bloßen Nachklang der „Hymne an die Nacht" zu halten. Ein genauer Vergleich führt indes zu dem Ergebnis, daß sich Wagner auch hier als ein Dichter von starker Eigenart erweist.

Zunächst schied Wagner — wie es schon Hoffmann in seinen symbolischen Märchen getan hatte — aus der von Novalis in dem Romanfragment „Die Lehrlinge zu Sais" und in den „Hymnen an die Nacht" ausgebildeten Naturmythologie[8]) alles aus, was darin der Verbindung des „magischen Idealismus" mit der christlichen Mythologie dient. Sollte doch Tristan auf der Höhe des III. Aktes, den Liebestrank verfluchend, zu einer noch tieferen Erkenntnis, dem Pessimismus Schopenhauers, gelangen und Isolde zuletzt die Auflösung ihres Ich im Nirwana schildern. Für die Symbole des Mittlers und der Madonna war da kein Raum. Es bleibt, wie in Hoffmanns „Goldenem Topf", die Idee von der Magie der Liebe, die uns Geist und Welt als Einheit fühlen, vorübergehend erleben läßt, was uns nach dem Tode dauernd („wahnlos" V. 1292) erfüllen wird: das Absolute, die Weltseele („liebeheiligstes Leben, wonnehehrstes Weben" V. 1289 f.).

Im ersten Teil des Liebesgesprächs (bis V. 1050) ist Nacht nur Gegensatz von Licht, nur äußere Bedingung für das Walten der Liebe. Dann aber vertieft sich der Gegensatz wie in den ersten vier Hymnen von Novalis: der Tag bedeutet das vom Verstande geleitete, zweckerfüllte, aber dem Irrtum („Wahn") unterworfene und daher immer wieder enttäuschende Leben, die Nacht steht als Metapher für die Liebesekstase, in der wir uns als Schöpfer der Welt erleben. Der Schlaf ist Schatten, der Traum bloß Dämmerung; die wahrhafte Nacht bricht nur dem Geweihten herein, dem im Gefühl der Liebe alles andere in Nichts versinkt. Während aber dem Dichter der „Hymnen an die Nacht" das muntere Licht noch fröhliches Leben einflößt, so daß er auch dessen Wunderscheinungen liebt, haben Wagners Liebende für den Tag nur Haß und Klage (1038). Dieser Dämon, der Widerpart der Nacht, erscheint ihnen geradezu als das böse Prinzip, seine Ueberwindung durch den noch mächtigeren Tod als die einzige Rettung, nach der sie ungeduldig ausschauen. Unerschöpflich scheinen Tristan und Isolde in der

[7]) Vgl. meine Abhandlung „Liebe, Leben und Tod in Richard Wagners ‚Tristan und Isolde'" in „Oesterreichs höhere Schule", Mai und Juni 1932.

[8]) Darüber s. Fritz Strich, Die Mythologie in der deutschen Literatur von Klopstock bis Wagner. Bd. I. Halle 1910. S. 459 f.

Schilderung der tückischen Streiche ihres härtesten Feindes. Er verscheucht Frau Minne und weckt mit seinem Schein alle Not und Pein (1043 f.). Lüge und Betrug sind sein Wesen. Mit seinen Strahlen eitler Wonne dringt er Tristan durch Haupt und Scheitel bis in des Herzens tiefsten Schrein und verfälscht ihm das Bild Isoldens, erweckt ihm Neid und Mißgunst, reizt ihn zum Trotz und zum Verrat der Geliebten, macht dadurch beide elend. Sie ahnen die Täuschung, doch als sie dem Licht des Tages entfliehen wollen, als auch in Tristans Busen mild die Nacht erdämmert und von dem Bild in des Herzens bergendem Schrein des Tages täuschenden Schein scheucht, so daß es sein nachtsichtig gewordenes Auge wahr sieht, rächt sich der Tag mit neuem Betrug, indem er sich des falschen Trankes bedient, der die Flüchtlinge wieder seiner Nacht ausliefert: Tristan muß die endlich erkannte Geliebte an des Tagesgestirns Königsnacht übergeben. Aber jetzt haben die beiden des Tages Lügen durchschaut und flüchten sich vor seinem Blendwerk in den Schoß der Nacht, wo hehres Ahnen des Wähnens Graus welterlösend (d. h. von der Welt der Erscheinungen erlösend) auslöscht.

Ist Wagner in dieser Gestaltung des „Tags" ganz originell, so deckt sich auch seine Symbolik der Nacht keineswegs mit der bei Novalis. In der ersten Hymne an die Nacht erscheint diese als die Weltkönigin, Verkünderin heiliger Welten (im Gemüt) und Pflegerin seliger Liebe. Sie sendet dem Dichter die verstorbene Geliebte, eine liebliche Sonne der Nacht, und der Dichter bittet die Königin, daß sie mit Geisterglut seinen Leib zehre, damit er sich luftig inniger mit ihr mische und dann die Brautnacht ewig währe. Im „Tristan" thront dagegen auf dem Herrscherstitz des Alls Frau Minne. Ihr Reich ist die Nacht, das Land, das alle Welt umspannt (1629 f.). Dort, im reinen Bereich des Gemüts, leuchtet sie als „Tag der Seele" (951 f.). Das Licht des Gemüts (der Seele) ist ein anderes als die Helligkeit des Intellekts; es wird nach Jakob Böhme mit den inneren Augen geschaut und es gehört dazu eigene Weihe (Novalis: Beglücke zu selten nicht der Nacht Geweihte! Wagner: O! nun waren wir Nachtgeweihte). Handelt es sich aber bei Novalis um den großen Gegensatz von Verstand und Gemüt, um die geistige Deutung der Natur, so steht im „Tristan" die Liebe allen andern Triebkräften und Idealen des Lebens als das einzig wahre Sein gegenüber.

Sooft nun Tristan und Isolde die heilige, geheimnisvolle, räumlich und zeitlich unbegrenzte, unvergleichlich beseligende Nacht preisen und den Tod als die Rückkehr in den Schoß der Mutter alles Lebendigen herbeiwünschen, fühlen wir uns allerdings an die Hymnen von Novalis erinnert; doch steht Wagner für die Ahnungen des Liebestods und des Wunderreichs der Nacht eine ungleich größere Fülle von Bildern und Umschreibungen zu Gebote. Während die Weltenkönigin bei Novalis schattenhaft bleibt, schildert Wagner, zum Teil im Anschluß an Schopenhauers Metaphysik der Geschlechtsliebe, ausführlich und anschaulich das Walten der Frau Minne. Gleich den

Parzen webt sie aus Lust und Leid Leben und Tod. Mit neuen Wesen schafft sie neue Welten („des Weltenwerdens Walterin" 917 f.) und bewährt sich insofern immer wieder als die Herrin des Todes. Eifersüchtig wacht sie über ihr Recht, die geeigneten Individuen zu paaren. Ihr Werk war es, daß Tristan nach Irland fahren mußte und Isolde kennen lernte („den Segel blähte der Wind / hin zu Irlands Kind" 1951 f.). Im Nu verwandelte Frau Minne den Haß der rachsüchtigen Magd in Liebe (921). Aber beide vergingen sich gegen ihr Gebot: Isolde, indem sie sich kleinmütig der „Zeitsitte" fügte und der Liebe durch den Tod entrinnen wollte, Tristan, indem er sich vom „Tag" blenden ließ und die Liebe an die „Ehre" verriet. Die zürnende Göttin straft sie dadurch, daß sie die Aufklärung über ihr wahres Verhältnis zu spät erfolgen läßt. Aber ihr Wille muß dennoch erfüllt werden. Deshalb muß der Tod dem Paare das Tor, vor dem es im I. Aufzuge steht, verschließen und Frau Minne selbst weist den beiden, Isolden das Werk des Todes entwindend, den Weg zu der rechten Tür (der Entkörperung in der Ekstase der Liebe; V. 1399 f.). Die Mutter Isolde, die den Liebestrank gebraut, und Brangäne, die ihn mit dem Todestrank vertauscht hat, sind nur Werkzeuge der erfindungsreichen Liebesgöttin (911 f.). Isolde wird wegen ihres vermessenen Eingriffs in die Rechte der Frau Minne deren Leibeigene (925 f.). In der Herrin Macht und Schutz trotzt sie kühn dem Tage, dem Erbfeinde der Frau Minne (1033 f.). Wenn die Nacht als deren Botin durch Hain und Haus Schweigen gegossen und das Herz mit wonnigem Graus erfüllt hat, entfacht die Herrscherin im Busen ihrer willenlosen Sklavin die Glut, macht ihr das Herze brennen (947 f.), löscht ihr des Sinnes Licht aus (339). Nicht minder erfährt Tristan an sich, daß Frau Minne des kühnsten Mutes Königin ist (915 f.). Erscheinen ihm doch gegenüber der Allgewalt der Liebe selbst Ehre, Freundschaft und Treue als bloßer Wahn (1234 f.). Aus wenigen dunklen Andeutungen in den „Hymnen an die Nacht" wird im „Tristan" eine breit ausgeführte, durchaus selbständige Allegorie.[9])

Einen stilistischen Einfluß des anderen Romantikers, der neben Novalis als Vorbild für Wagner in Betracht kommt, nämlich E. T. A. Hoffmanns, dürfen wir wohl in den (allerdings bei allen Romantikern beliebten) Synästhesien erblicken. Der dem Tod entgegentaumelnde Tristan hört das Licht (2162), und wie sich am Schluß des „Goldenen Topfs" Farben, Düfte und Klänge zu einer orgiastischen Liebessymphonie vereinigen,

[9]) Wagner steht auch damit im Einklang mit der Kunstübung des Mittelalters. Schon Gottfried von Straßburg hatte an die Schilderung der Minnegrotte, wo Tristan und Isolde, von Markes Hofe verbannt, nur ihrer Liebe leben, breite allegorische Deutungen geknüpft, noch in der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts folgte „Der Minne Lehre" von einem unbekannten Dichter aus Konstanz und in der Litteratur des ausgehenden Mittelalters nimmt die Minneallegorie als eine eigene Gattung der didaktischen Poesie einen breiten Raum ein. (Vgl. d. Artikel „Minneallegorie" in „Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte".)

schildert Isolde, während ihr Wille allmählich erlischt, das Zusammenfließen der Sinne im Gemüt („Wonne" 2348, „wonnig" 2361, „Wonnemeer" 2370), die Rückkehr in die Einheit des Absoluten aus der Vielheit der Erscheinungen. Die Sinneseindrücke werden mehrdeutig: Isolde weiß nicht, ob sie den Tönen lauschen solle, die sie umwallen, ob sie die Wogen wonniger Düfte, die eigentlich tönender Schall sind, atmen, ob sie schlürfen oder untertauchen solle.

Schließlich ist für den „Tristan"-Dichter Schopenhauer nicht nur durch seine Philosophie, die den III. Akt beherrscht, sondern auch als Sprachschöpfer bedeutsam gewesen. Wiederholt wird in der „Welt als Wille und Vorstellung" der Intellekt eine Fackel oder Leuchte genannt, die sich der Wille aufgesteckt habe. So bedeutet die „warnende Zünde" auch im II. Akt des „Tristan" zumeist den Verstand, im III. Aufzug dagegen, ebenso wie Licht und Tag, das bewußte Leben überhaupt oder den „Willen" im Gegensatz zur „Welten-Nacht", wo uns nur ein Wissen eigen sein wird: göttlich ew'ges Urvergessen (1755 f.). Der wonnigste Tag winkt dem Helden, als die Aerztin Isolde herbeieilt, und auch Isolde erhofft sich von der Stunde ihrer Wiedervereinigung mit dem Geliebten das „ewig-kurze letzte Weltenglück" (2186 f.). Entsprechend dieser Symbolik des Tages bedeutet der Abend das Sterben (von Tristans Vater; 1913), der Morgen die Geburtsstunde (Tristans; 1917 f.). Am häufigsten erscheint aber wie bei Schopenhauer für das Leben das Bild der Sonne, sei es, daß sie Tristan als grausame Quälerin verflucht, oder (in den letzten Augenblicken) als Erlöserin preist. Die Tagessonne versinnbildlicht die höchste Weltenehre (1094), wie das Taggestirn strahlt Markes Königsnacht (1203). Besonders deutlich klingen die Verse 1977 f. („mich wirft die Nacht / dem Tage zu, / um ewig an meinen Leiden / der Sonne Auge zu weiden") an die folgende Stelle in Schopenhauers Hauptwerk an: „Die Erde wälzt sich vom Tage in die Nacht; das Individuum stirbt: aber die Sonne selbst brennt ohne Unterlaß ewigen Mittag" (§ 54). Auch die uralte Auffassung des Lebens als des Weltatems (2374) — das Nirwana wäre dann die Windstille [10]) — könnte Wagner durch die Schriften Schopenhauers nahegelegt worden sein. Ohne Zweifel beruht auf Schopenhauers Metaphysik der Musik die Bedeutung, die Wagner im III. Akt des „Tristan" der „alten Weise" des Hirten gibt. Sie ist nicht nur ein Ausdruck vom Wesen Tristans, sondern auch unmittelbares Abbild des (sich als Sehnsucht äußernden) Willens überhaupt, also als Ding an sich nicht nur alt, sondern ohne Anfang und Ende („die nie erstirbt" V. 1941). Da die Musik nach Schopenhauer auch bestehen könnte, wenn die Welt nicht wäre, kann die alte Weise, die dem Kind schon in der Zeugungsstunde erklang, auch noch aus dem toten Tristan heraustönen (2341 f.).

Die mannigfachen Einflüsse, die auf Wagner in der „Tristan"-Zeit ein-

[10]) Ergänzungen zu „Welt als W. und Vorst.", Kap. 41, Anmerkung zum Schlußsatz.

wirkten, haben, da sich der Meister, um mit Goethe zu reden, das Fremde vollkommen amalgamierte, weder die Selbständigkeit noch die Einheitlichkeit des Sprachstils der Tragödie wesentlich zu beeinträchtigen vermocht. Wagners dichterisches Genie erwies sich als kräftig genug, der Sprache einen durchaus persönlichen Charakter zu geben. Am sinnfältigsten offenbart er sich in originellen Kompositionen und Wortverbindungen, die zum Teil der Verdeutlichung der philosophischen Ideen und Symbole dienen (Weltenwerden 917, Tag der Seele 949, wahnlos 1293, einbewußt 1456, Weltenmacht 1757, Urvergessen 1760, Minnetrug 2013, Leidensschuld 2211, Duftwellen 2372; truggeweiht 799, nachtgeweiht 1211, dämmernde Pracht 1048, Tagessonne als Gegenstück zur Sonne der Nacht bei Novalis, 1094, Tagesknecht 1127, neidbereit 1213, Trennungsklage 1432), teils aus dem Bestreben geboren sind, für die ekstatischen Zustände des Liebespaares einen angemessenen Ausdruck zu finden (Freudejauchzen 933, jauchzende Eile 2159, Lustentzücken 994, Wonnemeer 2370, wonnehehr 1291, wonnerblindet 1280, wonneschlürfend 2007, wunderhehr 1547, überselig 1443, urheilig Erwarmen 1425, liebeheilig 1290, weltenentronnen 766, himmelhöchstes Weltentrücken 995 f., sehnsuchtsbang 1924). Die Abendwehen in V. 1913 sind Abendschmerzen (wie Geburtswehen), das Morgengrauen (1917) ist das durch die Morgendämmerung erzeugte Grauen (beides symbolisch für das Erlöschen und das Aufflammen des Willens). Als geglückte Neubildungen wird man auch „siegprangend" (344), „ehrfurchtscheu" (1557) und „sternumstrahlt" (2331) bezeichnen müssen. Der große Gegensatz des Seins (Wille und Vorstellung) tritt in einer gewissen Neigung zum Oxymoron zutage: Freundesfeindin 1008, Todeswonnegrauen 1768, Wonne klagen 2348.

Als „Schwulst" erscheint die Dichtung des „Tristan" nur denjenigen, die nicht fähig sind, Wort und Ton im Musikdrama als untrennbare Einheit zu betrachten.[11]) Indes spricht auch ein Musikgelehrter vom Range Guido Adlers[12]) mit Beziehung auf den „Tristan" von einer aus der Scheu vor Wortwiederholungen zu erklärenden Verlegenheitspoesie, bei der die Umschreibung zur Abschwächung und Uebertreibung führe; die Worte würden nicht selten zu Dienern der spezifisch tondichterischen Ausführung. So wäre es, meint Adler, in der großen Liebesszene des II. Aktes und in Isoldens Liebestod gleich, wenn „diese aus dem Reiche der sprachlichen Logik sich entfernenden (?) Ausrufe mit Repetition einzelner Worte und Stellen ausgeführt worden wären. Aber eine genaue gedankliche Analyse gerade dieser Szenen[13]) zeigt, daß die innere Wandlung auch hier an keiner Stelle still-

[11]) Vgl. Rudolf von Gottschall, Die deutsche Nationalliteratur des 19. Jahrh. 5. Aufl. Breslau 1881. II. Bd., S. 279: „Am größten ist der Schwulst im ‚Tristan'".

[12]) A. a. O. S. 271 f.

[13]) Ich muß mich hier mit dem Hinweis auf meine oben (S. 24) genannte Abhandlung begnügen.

steht, sondern stätig, wenn auch langsam, fortschreitet: im Zwiegesang dringen Tristan und Isolde immer tiefer in das Wesen der Liebe und der Welt ein, immer deutlicher ersteht im ersten Teil des „Liebestods" vor Isoldens innerem Auge das Bild von Tristans Himmelfahrt, immer mehr verdämmern nach der dritten Frage an die Freunde Isoldens Sinne im Nirwana. Dieser stätigen Entwicklung tragen Musik und Sprache in gleicher Weise Rechnung: die Wortfülle ist nur ein Ausdruck des Gedanken- und Gefühlreichtums.

Wenn Wilhelm Worringer zur Deutung des gotischen Formwillens die „unendliche Melodie" Wagners heranzieht und die zur Maßlosigkeit neigende Pathetik der germanischen Kunst in Uebereinstimmung mit Wilhelm Scherer als unruhiges Drängen, ein Suchen nach Beruhigung und Erlösung in Betäubung und Rausch charakterisiert, scheint er dabei vor allem Wagners „Tristan" vor Augen zu haben. Oskar Walzel [14]) nennt in diesem Zusammenhang neben Wagner besonders Klopstock als einen „entscheidenden Beleg für das Gefühl des germanischen Dichters, etwas Unausschöpfliches, Unsagbares ausdrücken zu müssen, es in stäter Wiederholung, in immer neuem Ansturm nur andeuten, nicht in ebenbürtige Worte umsetzen zu können." Aber abgesehen davon, daß sich der Vorwurf der Rauschsucht, des krampfhaften Verlangens, in übersinnlicher Verzückung aufzugehen, nicht auf alle Teile des „Tristan" beziehen kann — handelt es sich dabei wirklich nur um den Formwillen, nicht vielmehr um eine bestimmte seelische Struktur, den Typus des „faustischen" Menschen, der natürlich keine nationale Beschränkung kennt? Alle Mystiker von Plotin bis Rilke versuchen mit immer neuen Bildern und Worten das Unmögliche: mitzuteilen, was sich der Mitteilung entzieht. Wie dabei unsere mittelalterlichen und späteren Mystiker, besonders die Romantiker (Novalis!), die deutsche Sprache bereichert haben, verdanken wir auch dem Schöpfer des „Tristan", wie gezeigt worden ist, eine nicht unerhebliche Zahl von wohlgelungenen Neubildungen.

Gewiß, die „edle Einfalt und stille Größe", das ruhige Ebenmaß, die gemessene Pose, die bedächtige Durchbildung und bewußte Stilisierung des Ausdrucks sind nicht das Stilideal, dem R. Wagner nachstrebt. Mit Hinblick auf die dramatische Komposition hat Carl Steinweg [15]) den „Tristan" allerdings mit vollem Recht an die tragèdie classique und Goethes „Iphigenie" hinangerückt. Dem Sprachstil nach ist er echte Romantik, auf die im wesentlichen zutrifft, was Worringer von der Gotik, wie er sie auffaßt, sagt. Indes weist der Dialog in den im engeren Sinne dramatischen Partien, so im ganzen I. Akt, die größte Lebendigkeit und Schlagkraft auf. Ausruf, Frage und Befehl sind hier ebenso die angemessenen syntaktischen Formen wie in den Ausbrüchen qualvoller Ungeduld, die wir in den „lyrischen" Teilen des II. und

[14]) Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters, S. 297 f. (Handbuch der Literaturwissenschaft, hrg. von O. Walzel.)

[15]) Goethes Seelendramen und ihre französischen Vorlagen. Halle 1912.

des III. Aufzugs miterleben. Hier und an manchen Stellen wo der Paroxysmus der Besinnung gewichen ist, äußert sich der Ueberschwang des Gefühls und das Ringen der Gedanken oft genug auch in unvollkommen gebauten Perioden, „kraus" wie Herz und Sinn der handelnden Hauptpersonen. Wie die direkten Reden in den Ritterromanen des deutschen Mittelalters den gewählten, eleganten Konversationston der höfischen Kreise wiederzugeben trachten, so drücken sich in Wagners Dichtung Marke, Tristan und Melot, Isolde und die ebenfalls durch und durch höfische Brangäne manchmal in Wendungen aus, die an die strenge Etikette des ritterlichen Königshofes gemahnen. Der derbe Kurwenal gibt sich natürlicher. Ihm eignet auch, was den anderen Personen völlig fehlt: Humor. Kräftige, schlichte Volkspoesie meldet sich am Anfang in dem Liede des jungen Seemanns und bald darauf in Kurwenals Ballade vom Zweikampf Tristans mit Morold zu Wort. Nur ganz allmählich werden wir aus der Welt des „Tags" in das Reich übersinnlicher Ahnungen und Träume geführt. Immer aber bewahrt die Sprache ihren deutschen Grundcharakter. Vom Stil des „Tristan" gilt wie vom „Ring des Nibelungen" Nietzsches bekanntes Wort: „Es geht eine Luft am Deutschen durch Wagners Dichtung, wie so etwas, außer bei Goethe, bei keinem Deutschen sich nachfühlen läßt." [16])

[16]) Wie es etwas Mißliches hat, Wagners Sprache ohne Rücksicht auf die Musik zu betrachten, so erfordert eine solche Analyse auch ein Eingehen auf die Versform. Der Metrik des „Tristan" soll also eine weitere Arbeit gewidmet sein.

Die entstehungsgeschichtlichen Grundlagen der Deklamationssyllabik Richard Wagners.

Von Dr. Franz Ring (Berlin).

I.

Im Mittelalter und lange noch in der Neuzeit war es im Sprech- und Singunterricht üblich, der Silbenklangbildung und ihrer Lehre bestimmte Silbentypen (im Sinne von Silbenvorbildern) zugrunde zu legen; eine Gepflogenheit, deren Ursprung im grauen Altertum liegt. Am verbreitetsten waren die auf Guido von Arezzo (im 11. Jahrh.) zurückgehenden italienischen Solmisationssilben ut, re, mi, fa, sol, la, die in manchen Kunstgesangschulen heute noch mißverständlich als Tonbildungsmittel verwendet werden, die aber ursprünglich nur Hilfsmittel der Tonvorstellung und Tonbenennung [1]) waren: ein Tonsystem. In letzterem Sinn, also als musikalische Bildungsmittel, standen sie bis ins 16. Jahrhundert in ganz Europa im Mittelpunkt des gesangsmusikalischen Elementarunterrichts, wurden aber seit dem 17. Jahrhundert, als man erkannte, daß ihre Lautzusammensetzung vorzugsweise der italienischen Aussprache günstig war, in

[1]) (it.) solmisieren oder solfeggieren hieß „die Namen der Töne mit Silben singen".

verschiedenen Sprachen durch völlig neue Silben ersetzt. So begründete um 1600 Hubert Waelrant die in Belgien verbreiteten voces belgicae, auch Vocedisation genannt, deren Reihe bo, ce, di, ga, lo, ma, ni schon siebensilbig war, und in Deutschland setzten sich im 17. Jahrhundert vorübergehend drei auch schon siebensilbige Tonsilbenreihen durch: die Bebisation M. Daniel Hitzlers, die sich in der Anordnung la, be, ce, de, mi, fe, ge (in cantu molli) oder la, bi, ce, de, mi, fe, ge (in cantu duro) oder

a b h c cis d dis es e f fis g gis
la, be, bi, ce, ci, de, di, me, mi, fe, fi, ge, gi

(diatonisch-chromatisch) an das deutsche Alphabet anlehnte (vgl. Hitzlers „Newe Musica oder Singkunst", Tübingen, 1623, S. 40 ff); die Tonsilben do, re, mi, fa, so, la, ni (diatonisch) und di, ri, ma, fi, si, lo, na (chromatisch) von O. Gibelius (vgl. „Kurtzer jedoch Gründlicher Bericht von den Vocibus Musicalibus, Bremen, 1659, S. 63 ff), der, erst ein interessantes entwicklungsgeschichtliches Bild der lehrmethodischen Verwendung bestimmter Buchstaben und Silben von den alten Griechen bis Guido gebend, ut und sol der Guidonischen Silben durch do und so ersetzte; endlich die Silbentypen von J. C. Lange (vgl. „Methodus nova et perspicua in artem musicam", Hildesheim, 1688, S. 17), der neben cis, dis, fis usw. bei vorgesetztem Kreuz die geschlossenen Silbentypen cel, del, el, fel, gel, al, be bei vorgesetztem Be verwendete, d. h.: der Ton d mit einem Kreuz hieß dis, mit einem Be aber del usw. Die Berliner Staatsbibliothek besitzt wertvolle Drucke der Schriften von Hitzler, Gibelius und Lange.

Ein wunder Punkt war zumeist die siebente Tonsilbe. Das gilt vor allem für die italienischen Tonsilben, für die übrigens einzig und allein die Bezeichnung „Solmisation" sachtreffend ist, die sich davon herleitet, daß beim Uebergang von C-Dur nach F-Dur durch die Kreuzung der Guidonischen Silbenreihen (mi—fa bezeichnete immer den Halbton) die Silben sol und mi[2]) aufeinanderfolgten. In den deutschen Silbentypenreihen fiel diese Silbenbeziehung weg und es bestand darum kein zwingender Anlaß — außer der einer unwürdigen Verbeugung vor der italienischen Solmisation — später auch von einer „Deutschen Solmisation" zu sprechen, mit welchem unpassenden und undeutschen Beiwort die dem 18. Jahrhundert angehörige „Damenisation" da, me, ni, po, tu, la, be von J. G. Graun benannt wurde. Um die Umständlichkeit der Guidonischen Silbenreihe zu beseitigen, hat nach dem Zeugnis von Mersennes zuerst Gilles Granjan ein mi und Urena ein ni für den siebenten Ton der Durtonleiter vorgeschlagen, — womit man zu einer seit der Antike anerkannten Grundlage des Tonsystems wieder zurückfand: zur Oktave. Anselm von Flandern (1550) benannte den siebenten Ton mit bo, Puteanus (1600) nach Tosis und Mattheſons Zeugnis mit si, Lemaire (1669) mit si und andere Musikgelehrte des 16. und 17. Jahrhunderts gebrauchten ziemlich wahllos bi, ci, di, ba, za, ge, be, ni usw., wie auch aus den deutschen Silbentypenreihen ersichtlich ist. Als siebente Tonsilbe der italienischen Solmisation wurde si allgemein anerkannt. Nachdem ut durch das leichter singbare do ersetzt worden war, beherrschte die italienische Solmisation in der Ordnung do, re, mi, fa, sol, la, si noch lange den deutschen Sprech- und Singunterricht, da sich weder die Bebisation Hitzlers noch die Damenisation Grauns wegen angeblich geringer Eignung zur Vokalgesangsaussprache einzubürgern vermochten — und

[2]) ut re mi fa sol
c d e f g a b
ut re mi fa

nach und nach wieder in Vergessenheit gerieten. Noch Joh. Jos. Fux war nach Mattheson (Critica musica, P. VII, 1721, S. 186/187, Brief an Mattheson) überzeugter Anhänger der alten Guidonischen Solmisation. In England wurde sie im vorigen Jahrhundert erst wieder als Reihe do, re, mi, fa, so, la, ti (geschrieben doh, ray, me, fah, soh, lah, ti; gekürzt d, r, m, f, s, l, t) unter dem Namen Tonic-Salfa-Methode der Miß Sarah Glover neu belebt; hier bezeichneten die Silben statt bestimmter Töne nur Tonleiterstufen und ersetzten in der Form von Buchstabentabellen die bei den Schulgesangsübungen vielfach verwendeten Ziffern. Aus dem deutschen Volksschulunterricht zeitweise verbannt, holte die Solmisation z. B. noch 1850 R. Weber (Theoretisch-praktische Gesangslehre, Zürich) in die Volksschulen zurück und ebenso hielt Stockhausen („Gesangsmethode", 1884, S. 8 ff) für jeden Schul- und Kunstgesangsunterricht den Gebrauch der Solmisationssilben für unerläßlich.

Die Silben des Gibelius waren nur geringfügige Umbildungen der von alters her beliebten Guidonischen Silben; kein Wunder, daß sie sich nur kurze Zeit im Unterricht zu halten vermochten. Die Silbenreihen Hitzlers und Langes, deren schon ziemlich geschlossene Struktur ohne Zweifel bereits eine silbenechtere Behandlung des deutschen Lauts begünstigte, fanden, weil offenbar zu neuartig, in Deutschland noch keinen geeigneten Boden vor. Daß aber die damaligen Sprech- und Singschulen sogar die für unsere vorwiegend geschlossene Silbenbildung sehr geeigneten Graunschen Silben, für die Musikkenner ihrer Zeit wie Marburg und Hiller eifrig geworben hatten,[3]) wieder fallen ließen, ist ein betrübender Beweis, wie wenig sich diese Schulen noch über das Wesen des deutschen Lauts, der deutschen Silbenbildung im klaren waren.

Es fehlte indessen schon damals nicht an einsichtigen Stimmen, die gegen die italienischen Solmisationssilben in Deutschland Stellung nahmen und in ihren Begründungen den Kernpunkt des Uebels trafen, „daß die Vorbildung an den (offenen) italiänischen Solmisationssilben zu deutlichem Aussprechen im deutschen Gesang untüchtig mache", worüber sich J. G. Sulzer („Allgemeine Theorie der Schönen Künste", Leipzig, 1794) sehr anschaulich ausspricht. In ähnlichem Sinn finden sich noch etliche nicht mißzuverstehende Hinweise bei J. Mattheson („Das beschützte Orchestre", Hamburg, 1717 und „Die Untersuchung der Singspiele", 1744), der die italienischen Solmisationssilben mit aller Schärfe ablehnt und sich — wie übrigens vor ihm in Italien auch Caccini, Gagliano und andere — gegen die silbenzerstörenden „ausschweifenden Passagien und närrischen Läuffe" wendet; bei J. A. Scheibe („Der Critische Musicus", Hamburg, 1738/40, I, 68), der die unsinnigen Silbenzerdehnungen in italienischer Manier tadelt auf Wörtern, die „keineswegs eine Leidenschaft anzeigen"; bei J. Fr. Agricola („Anleitung zur Singkunst von P. Fr. Tosi — Aus dem Italiänischen . . . mit Erläuterungen und Zusätzen", Berlin, 1757, S. 17), der nachdrücklichst fordert, man solle jedem Ton einen — gleichgültig welchen — für die deutsche Gesangsaussprache bequemen Namen geben; bei Chr. W. von Gluck („Vorrede zu Alceste", 1767, Uebersetzung von P. Cornelius), der sich dagegen auflehnt, den Sänger „in der Mitte eines Worts auf einem günstigen Vokale Halt machen zu lassen, um in einer langen Passage mit der Geläufigkeit seiner schönen Stimme zu glänzen"; bei J. Fr. Heynatz („Briefe, die Deutsche Sprache betreffend", 1771/5), der vom Italienischen sagt, daß es wegen seiner allzuvielen Vokale für das Deutsche zu weich sei und „uns durch den gemeiniglich offenen

[3]) Fr. W. Marpurg („Anleitung zur Musik und Singkunst", Berlin 1763, S. 42 ff.).

Ausgang seiner Wörter fast immer ermüde". Im Anfang des 19. Jahrhunderts formulieren die neuen Forderungen immer klarer und bestimmter H. G. Nägeli (Pfeiffer M. Tr. und Nägeli, H. G., „Gesangsbildungslehre", Zürich, 1810, S. 244), der es als Verirrung bezeichnet, daß fast alle Vokalkomponisten seiner Zeit auf italienische Texte komponierten, und als Entartung, „wenn sie Wendungen, die dem italienischen Gesang vorzüglich eigen sind und ihn zieren, auch in die Compositionen deutscher Texte über Gebühr aufnehmen"; A. F. Häser („Ueber Aussprache beym Gesang", Allgemeine Musikalische Zeitung, Leipzig, 1815, 157 ff), der unter einem Seitenblick aufs Italienische schon treffend bemerkt, „daß Deutlichkeit immer weit besser sei als das Streben nach Wohllaut mit Vernachlässigung der Deutlichkeit"; A. B. Marx („Die Kunst des Gesangs", Berlin, 1826, Vorrede S. VIII), der schon geradeweg eine „Deutsche Gesangslehre" fordert, weil die Vorbildung am „Italiänischen für deutsche Aussprachеverhältnisse nicht ausreiche"; G. Nauenburg („Kritische Bemerkungen über Methodik des Gesangsunterrichts", Allgem. Musikal. Zeitung, Leipzig, 1829, S. 813 ff), der die italienische Manier des stätigen Tonschwellens „überall angebracht, den Tod der deklamatorischen Kunst" nennt; endlich Richard Wagner selbst („Bericht an Se. Majestät den König Ludwig II. über eine in München zu errichtende Musikschule", München, 1865, S. 11 ff), dessen scharfsichtige Einwände gegen Uebertragung italienischer Regeln auf deutschen Gesang ich z. T. in den Bayreuther Blättern (3. Stück, 1931) zitiert habe, der schon 1834 (vgl. Bayreuther Bl., „Pasticcio", 1884, 7. Jahrg. S. 341), kaum zwanzigjährig längst in den Spuren Glucks und Webers wandelnd, gegen die „stereotypen Gesangsfloskeln" Protest erhebt, „die unsere Sänger und Komponisten den Italiänern sklavisch nachahmen und übergall ohne Geschmack und psychologische Notwendigkeit in Anwendung bringen" — und der auch für seinen Wahlspruch den Beweis erbrachte, „daß der Gesang im Deutschen auch mit den Eigentümlichkeiten der Sprache in ein richtiges Verhältnis zu setzen ist". Was später — von J. Hey, Th. Paul, Graf F. Sporck u. a. — über diesen Gegenstand gesagt worden ist, entstand zum größten Teil unter Einwirkung R. Wagners und gehört nicht mehr hierher.

In bewußter Abkehr von der italienischen Solmisation und ihren Auswüchsen nur für eine deklamatorisch-natürliche Behandlung der deutschen Silben eintretend, tragen diese Aeußerungen bezw. Schriften sprachlich-musikalisch sämtlich bereits einen erfrischenden Hauch deutschen Geistes ins 19. Jahrhundert. Ihnen steht leider eine lange Reihe von Lehrbüchern für den deutschen Schul- und Kunstgesang nach italienischem Rezept gegenüber, über deren wirklichen Wert vielfach kein Wort mehr zu verlieren ist, die aber, so unglaubhaft das klingt, heute noch genug Anhänger in Deutschland haben — und nach deren längst überholtem Vorbild sogar immer noch neue Bücher geschrieben werden. Deren Verfasser berufen sich natürlich auf die — übrigens nur für den Schulgebrauch geschriebenen — Lehrbücher von J. Crüger (1625), J. A. Herbst (1653), Printz (1666), Ahle (1690) u. a., die teilweise geschickte, aber mehr oder weniger verhüllte deutsche Nachahmungen der Italiener Bovicelli, Caccini, Durante u. a. sind. Der Ausspruch „gut gesprochen ist schon halb gesungen" — heute wie damals ein geflügeltes Wort und als solches von Stockhausen, H. v. Bülow u. a. übernommen — stammt zwar schon von J. A. Hiller (vgl. „Anweisung zum musikalisch zierlichen Gesang", 1780, Cap. 3 § 1 ff), bezieht sich bei Hiller auch auf die Beobachtung der guten Deklamation und Interpunktionen. Gleichwohl sind seit ihm Silbenverfälschungen infolge Verkennung des wahren Wesens der deutschen Silbe in der Gesangspädagogik zur Regel geworden, wie ich in den Bayr. Bl. (ebenda) nachgewiesen

habe. Hoch anrechnen kann man Hiller, daß er in seiner Schrift „Anweisung zum musikalisch richtigen Gesang, 1774" (S. 101 ff) die Graunschen Silben als Uebungsmaterial verwertet; er findet ihre Vorzüge darin, daß in ihr sowohl alle Vokale als „zu unterscheidende harte und weiche Consonanten vorkommen" und setzt sie wie Wortlaut unter beliebige Noten. Für diese Zeit ungewöhnlichen und sonst mit seiner manchmal noch einseitigen Bevorzugung italienischer Vorbilder eigentlich wenig vereinbarlichen Ausführungen über Laut und Silbe begegnen wir in den genannten Erläuterungen zur Uebersetzung des „Tosi" von Agricola. Möglicherweise sind sie als Ergebnisse des Lesens Bérards (vgl. L'art du chant, Paris, 1755) hierher geraten, der großen Wert auf die Aussprache im Französischen legt; jedenfalls stützt Agricola seine Darlegungen durch kein einziges Beispiel in deutscher Sprache. Er führt S. 138 aus: „Die Silben werden durch die Mitlauter articuliert, deutlich gemacht und voneinander unterschieden: da man sonst nicht mehr verschiedene Sylben haben würde, als Selbstlauter erfunden und aus diesen Doppellaute zusammengesetzet werden könnten. Hieraus kann man also sehen, wie ein Sänger um die rechte Aussprache, nicht allein der Selbstlauter, sondern auch der Milauter bekümmert seyn muß. Widrigenfalls, wenn er entweder in dem einen oder dem anderen fehlet, entsteht allemal eine Undeutlichkeit: und zwar im Singen um so viel mehr als im Reden, je mehr dasselbe schon wegen länger ausgehaltener Sylben, wegen verschiedener Töne über einer Sylbe usw. zur Undeutlichkeit Gelegenheit geben kann." Nirgends vor R. Wagner finden sich bessere Beobachtungen über die Erfordernisse einer guten Silbenaussprache; schade, daß Agricola Anleitungen zu ihrer praktischen Anwendung im Deutschen schuldig bleibt.

Merkwürdigerweise hat die deutsche Sprach- bzw. Lesefehre, seit sie immer mehr daranging, die Aussprache der Silbenkonsonanten mit zugehörigen Vokalen zu lehren, der fruchtbaren Erforschung der deutschen Silbenlaute auf ihre Wesensreinheit hin die ersten Wege gewiesen. Durch dieses Verfahren wurde das umständliche Konsonantenüben mit Buchstabiervokalen immer mehr überwunden. Das Lautieren ist denn auch heute als die erste praktische Folgerung der dämmernden Erkenntnis zu werten, daß das Deutsche viel mehr Laute als seine Schrift Buchstaben hat; daß der (gehörte) Laut und sein Zeichen, der Buchstabe, nicht dasselbe ist und daher beide Begriffe streng zu unterscheiden sind, will man klangbildnerisch vom vermutlichen Laut — dem Buchstaben — zum wirklichen Laut, zur echten Silbe vordringen.

War seit Ickelsamer („Die rechte weis auffs kürtzist lesen zu lernen", Marburg, 1527), dem wahrscheinlich ersten Vertreter der Lautiermethode, bis etwa 1700, dem Veröffentlichungsjahr der Schrift „Neu verbessertes, vollkommenes A-B-C-Buch . . ." (Halle) von J. G. Zeidler die Lautiermethode im Schulsprechunterricht immer wieder auf Widerstand gestoßen, so drang sie im 18. Jahrhundert unter Zeidlers Losung „Die Consonantes sollen mit keinem anderen Vokali lauten, als der dabei steht" unaufhaltsam vor. Der Wegfall des Buchstabiervokals bei den Konsonanten erklärt sich wohl frühzeitig einerseits aus der Zuhilfenahme der artikulatorischen, andererseits der akustischen Beschreibung der Lautierung. Dies geht schon aus der Schrift „Deutsche Sprachkunst" (Halle 1630) von Till. Olearius hervor, der die Vokale nach kleineren und größeren Mundöffnungen und akustischen Erwägungen — i ist „hellster Schall", bei dem der „Mund nur ein klein wenig auffgetan ist" u. a. — in der Reihe i, e, a, o, u ordnet. Empfiehlt J. H. Campe („Neue Methode Kinder auf leichte und angenehme Weise lesen zu lehren", Altona, 1778) vorsichtig statt beh, deh, feh, geh —

be, de, fe, ge mit kurzem Vokal zu sprechen, so unterscheidet Fr. X. Hofmann (Lesemethode, Theor. Teil, München, 1780) schon genau zwischen Buchstabe, Buchstabenname und Laut. B. Overberg („Anweisung zum zweckmäßigen Schulunterricht", Münster 1793, S. 410 ff) läßt schon sämtliche Konsonanten nach dem nach- und vorstelligen Vokal bezeichnen (z. B. ka, ke, ki, ko, ku; e vor b heißt nicht e, b, sondern mit einem Laut eb) und auch nur mit dem Vokal aussprechen, der in der Silbe steht. Er lautiert „Kinder": Ki, in, Kin; de, er, der — Kinder. Bei Konsonantenhäufungen wird zuerst der Konsonant mit dem Vokal ausgesprochen, der letzteremamnächsten steht; er lautiert „Klagen": la, Kla; ge, en, gen — Klagen. In der Silbentrennung ist er in den alten Regeln befangen, wenn er teilt: si-tzen, ba-cken.

H. Pestalozzi („Anweisung zum Buchstabieren und Lesenlehren nebst Beilagen", Zürich u. Bern. 1801) nennt allgemein „Den Schall das erste Elementarmittel des Unterrichts". Wie zu erwarten war, erhoben sich bald kritische Stimmen gegen das „Geflitsch" und „Gezitsch" (z. B. J. B. Graser, 1819). Gleichwohl hatte mit H. Stephani („Handfibel zum Lesenlernen nach der Lautmethode", 1. Aufl. 1802, 41. Aufl. 1832 und „Kurzer Unterricht in der gründlichsten und leichtesten Methode, Kindern das Lesen zu lehren", Erlangen, 1803) die Lautiermethode festen Fuß gefaßt; auch F. Olivier (1804) lautiert ähnlich wie Overberg anlautendes b wie be und auslautendes b wie eb und unterscheidet unbewußt zwischen anlautendem Spreng- und auslautendem Verschlußlaut. — Ziemlich gleichzeitig mit Campe und Pestalozzi ging Stephani von der reinen Lautiermethode zur systematischen Syllabiermethode über. Er ordnete zu diesem Zweck die Grundlaute zunächst akustisch nach der Tonleiter u, o, a, ö, ä, e, ü, i. Die Konsonanten unterschied er als (sechs) Stimmlaute (j w m n l r) und (zwölf) Hauchlaute (h k d t b p f (v) ſ sch z g ch) und verband — wie bald im Gesang Nägeli — die Grundlaute der Reihe nach mit sämtlichen Konsonanten.

In diese Zeit fallen die ersten Ansätze der für den Tonlautausgleich von Rezitation und Kunstgesang im Deutschen so wichtigen Vokalverschleifung. Bei J. F. A. Krug („Ausführliche Anweisung, die hochdeutsche Sprache recht aussprechen, lesen und schreiben zu lehren", Leipzig, 1808) bestehen die Diphthonge schon sprachanalytisch „aus einer Folge zusammenhängender Töne, indem der Mund nach dem Gesetz der Stetigkeit aus einer Stellung in die andere übergeht, während man den Ton gibt, ohne abzusetzen": au = a o u, äu = a ö ü, eu = ä ö ü, ai (ay) = a e i, ei (ey) = ä e i. Wir schreiben noch äu und eu, ai und ei, aber wir machen lautklanglich längst keinen Unterschied mehr zwischen äu und eu sowie ai und ei. Seit Luther, dem Begründer der deutschen Schriftsprache, und lange vor ihm wurde bekanntlich bald genau ai (ay) und ei (ey) unterschieden, bald ai dem ei gleichgesetzt. Solche Ungleichmäßigkeiten in der Rechtschreibung, die vielfach nur auf mangelhafte Entsprechung von Lautzeichen und Laut zurückzuführen sind — ein Uebelstand, dem ja heute noch nicht abgeholfen ist —, war naturgemäß eine Erschwerung guten Lautierens und Syllabierens. — Um rein zu lautieren, lehrte auch Krug eingehend die Artikulation der Vokale, wobei er freilich nach dem schlechten Beispiel der Akustik, (idg) Sprachforschung und der von diesen Forschungszweigen ins Schlepptau genommenen Lautphysiologie von der Lippenartikulationstheorie ausging. Er vertrat den Grundsatz, daß vier feste Haltungspunkte — es sind dies die vier Mundstellungen von u o a e (mit den Nebentönen ü ö ä i) für die deutliche Beschaffenheit aller Sprachtöne bestimmend seien. Nägeli (1810, S. 161 ff) übernahm diese Einteilung ohne Aenderung für Vokalübungen im Gesang. Um diesen Zusammenhang noch verständlicher zu machen, müssen wir etwas weiter ausholen.

Statt nämlich mit der Sprech- und Gesangskunst von vornherein Hand in Hand zu gehen, machten sich die lautwissenschaftlichen Forschungszweige mit unsicheren Vermutungen über die Vokalbildung irre,[4]) die man bald vorzugsweise von dem Verhalten der Lippen, bald der Zunge abhängig erklärte. Eine theoretische Einigung über diese physisch-äußere Seite des Lautwesens schien überhaupt in weite Ferne gerückt. Vielleicht der Hauptgrund, daß sich die rein wissenschaftliche Forschung wenig mit der Betrachtung der Laute nach ihren psychisch-inneren Ursachen — und damit auch nach (seelisch-dichterisch-) lautsymbolischen Gesichtspunkten auseinandersetzte, für die später H. v. Wolzogen (Poetische Lautsymbolik, Leipzig, 1876) zum ersten Mal grundlegende Richtlinien entwarf. Als Erster hatte schon 1783 C. F. F. Hellwag („Vergleichung der Lautbuchstaben untereinander nach dem Gehör", 1890, von W. Viëtor in seinen „Phonetischen Studien", III. Bd. S. 49 veröffentlicht) die Feststellungen gemacht, daß bei i der vordere Teil der Zunge aufwärtsstrebt, bei u hervorragend der „hinterwärts in die Höhe gezogene hintere Teil der Zunge" beteiligt ist. Er veranschaulichte diese Entdeckungen in dem nachmalig berühmt gewordenen Vokaldreieck mit der Spitze nach unten: u i a—i kennzeichnete die Hebung der Vorderzunge, a—u die Hebung der Hinter- o e zunge. Der Wert dieser Feststellungen wurde in Deutsch- a land ein volles Jahrhundert lang verkannt. C. F. von Aretin („Streifzüge in das Gebiet der Sprache und Schrift", Neuer Lit. Anzeiger Nr. 22, 14. Lfrg., 1808) stellte vielmehr Hellwags Vokaldreieck zuerst mit der Spitze nach oben und machte es in diesem Umriß zum Ausgangspunkt der (idg.) Sprachforschung. Diese Auffassung machte sich später auch der Akustiker C. F. F. Chladni („Bemerkungen und Beyträge zu Chladnis Akustik in Beziehung auf seinen in Paris 1809 erschienenen Traité d'Acoustique", Allgem. Musikal. Zeitg., Leipzig, 1810, S. 761 ff) zu eigen. Er deutete das a als Umriß einerseits der „stufenweisen Verengung des Lippenkanals" von △ a zu u, andererseits der „stufenweisen Verengung des Gaumenkanals" durch u i Heben der Zunge von a zu i.; wenn Lippen- und Gaumenkanal sich gleichförmig verengen, entstünden ö und ü. Weil so zu sagen von der Akustik genehmigt, verwendete fortan die (idg) Sprachforschung das △ als Darstellungsform der Vokalklangverwandschaft — und verlor den kritischen Blick für die naturgemäßeste Bildung der Vokale. Auch Lautphysiologie und Sprachlehre folgten ihr auf diesen Abweg, Erst Ende des 19. Jahrhunderts wurde Hellwags Zungenstellungslehre in Deutschland gebührend beachtet. Seit der Uebergabe der Hellwagschen Schrift an die Oeffentlichkeit durch Viëtor (1890) wurde sie unter der Führung der Phonetik geradezu Ausgangspunkt der gesamten neueren Sprachlautforschung; — bezeichnenderweise zu einem Zeitpunkt, in dem das Lebenswerk Rich. Wagners bereits vollendet vor der Welt stand. Die berühmtesten Namen der gegnerischen Lager sind in gedrängter Ueberschau folgende: Lippenstellungstheorie: in der Akustik C. F. Chladni (1809)[5]); in der Sprachforschung C. F. v. Aretin (1808); im Gesang H. G. Nägeli (1810), Th. E. Hauptner (1865), G. Scharfe (1869), Jul. Stockhausen (1884), J. Hey (1882); in der Physiologie E. Brücke (1856/76), H. Helmholtz (1862);

[4]) Vgl. die wertvollen Vorstudien von Tr. Heinrich: „Zur Geschichte des deutschen Kunstgesangsunterrichts", Stimme, April 1926 und „Deutsche Gesangsaussprache", Berlin 1905.

[5]) Die Zahlen beziehen sich auf das Veröffentlichungsjahr wichtiger Werke der Genannten.

Zungenstellungstheorie: in der Physiologie und Akustik C. F. Hellwag (1783), F. E. Eyrel (1854, 1860); im Gesang C. G. Nehrlich (1841) F. Schmitt (1868), G. Engel (1867, 1874), C. R. Hennig (1889), H. Goldschmidt (1896); in der Sprachforschung J. Winteler (1876), E. Sievers (1881), W. Viëtor (1884, 1905). Wie man schon aus den Zahlen ersieht, reichen die Ausläufe der gegnerischen Anschauungen bis in die nahe Gegenwart. Ob die üblichen Lehren der Phonetik über Zungenstellung auf die Sprech- und Gesangskunst zu verallgemeinern sind, bedarf einer Erörterung für sich.

II.

Die Gesanglehre übernahm von der Sprachlehre die Mundstellungsmethode und ging damit Jahrzehnte lang ebenso wie die gelehrten Zweige der Lautforschung in die Irre. Umsomehr, als auch ein angesehener Gesangsfachmann wie Nägeli („Gesangbildungslehre", 1810, S. 61 ff) die Lippenstellungstheorie vertrat. Nägelis große Bedeutung im Sinn der Deklamationssyllabik Rich. Wagners liegt immerhin darin, daß er, statt Silbentypen zu verwenden, zum ersten Mal Laut, Silbe und Wort, diese systematisch steigernd, mit dem Gesangston verband. Anknüpfend an Overberg, Krug und andere übte er schon h, k, p, t „durch alle Vokale" (z. B. ku, ko, ka, ke, kü, kö, kä, ki, kau, keu, kai). Einige Jahre später in einer „Chorgesangschule" (1821) stellte er mehr die akustische als die artikulatorische Gesangsmethode in den Vordergrund des Unterrichts und lehrte das „Verlängern" aller stimmhaften Konsonanten; l r m ng haben bei ihm schon eigene Singtonhöhe. Ausdrücklich hebt er in seinem 1810 veröffentlichten Werk (S. 243) hervor, „daß die nach guter Lautiermethode beschulten Kinder eine wesentliche Vorbildung zum deklamatorischen Gesang erhalten haben" und erkannte an gleicher Stelle „das geschichtswürdige Verdienst um die Gesangsbildung" der Sprachlehrer Olivier und Krug an. P. v. Winter („Vollständige Singschule", Mainz, 1824, S. 6 ff) bemühte sich um einen Ausgleich zwischen italienischen und deutschen Aussprachebedingungen, indem er durch Anfügung bestimmter silbenvokalschließender Konsonanten die italienischen Solmisationssilben zu deutschen (?) umbildete (z. B. do (c), dos (Kreuz cis), dor (Be ces); re (d), res (Kreuz dis), rer (Be des)), die er immer länger anzuhalten empfahl. A. B. Marx (1826) schwieg sich über Silbentypenverwertung schon aus. Man merkt, das Bestreben, Vokal und Konsonant in enger Verbindung zu betrachten, war im besten Gang.

J. Ch. Markwort („Gesang-, Ton- und Rede-Vortragslehre", Darmstadt, 1827, S. 75 ff) wagte den für den Anfang des 19. Jahrhunderts noch ungewöhnlichen Versuch, Gesang- und Redelehre auf eine gemeinsame tonlautbildnerische Grundlage zu stellen. Nach dem Vorbild Stephanis ging er vom Pfeifton oder Hauchton (Atemklang) aus und schritt weiter zum Hauchklang (flüstern, singen), — zum stimmtonhaften Laut. Den stimmtonhaften gesprochenen Laut bestimmter Höhe steigerte er — wie vor ihm Nägeli — durch „Dehnung" und weitere „Verlängerung" zum Gesangston. Eine der Hauptfragen deklamatorischer Silbenbildung drängte immer mehr zur Klärung: welche Konsonanten sind im Deutschen singbar, welche nicht? (vgl. Bayr. Bl. III. Stück 1931, S. 192. C. G. Nehrlich 1841/53), Eyrel (1854/60), Schwarz (1857), auch Merkel (1858), einige veraltete Gesanglehrer, Komponisten und Dirigenten noch in jüngerer Zeit behaupteten fest und steif, „Vokale würden gesungen, — Konsonanten nur gesprochen". Selbst Fr. Schmitt (1868) nannte merkwürdigerweise die Konsonanten und Vokale noch „feindliche Elemente" und lehrte, alle Konsonanten — außer b p m h —

hätten nur eine Mundform, die Konsonantenstellung. Dem gegenüber nannte Tr. Heinrich (Stimme, Juni 1925) die Vokale und Konsonanten nur „Gradunterschiede in ihrem Hervorbringen und in ihrer hörbaren Wirkung". Und seit erst wieder Carl Stumpf („Die Sprachlaute", 1926) unwiderlegbar dargetan hat, „daß immer Färbungen von Vokalen auf begleitende Konsonanten übergehen", wissen wir, daß es unzählige Konsonantenstellungen gibt. Neuere Gesangsforscher wie Tr. Heinrich (Stimme, ebenda), R. Schwarz (Stimme, Nov., Dez. 1916, Jan. 1917) u. a. haben darum die Unterscheidung von Konsonant und Vokal längst aufgegeben — und sprechen nur noch von „der Tonbildung mehr oder weniger günstigen Sprachklängen".

Während der Meinungsstreit über die Singbarkeit der Konsonanten weiter ging und auch weiter betreffs der Vokalbildung nicht zu entscheiden war, ob die Vertreter der Lippenstellungs- oder die der Zungenstellungsmethode recht behalten würden — einzelne von ihnen wie Fr. Schmitt, Goldschmidt, wechselten das Lager — hatte längst Rich. Wagner das von Wissenschaft und Praxis Versäumte nachgeholt. Indem er von der Musik her den Sprachakzenten und der Silbenmessung des Wortlauts nachgegangen war, hatte er das Wesen der lebendigen Silbenstruktur des deutschen Sprachleibs durch seine ihm seit „Siegfried" in voller Reinheit vor Augen schwebenden deklamatorischen Gesangsgrundsätze enthüllt, deren Auswirkung sich auf jeden Silbenlaut, auch den nichttönender Natur, — und zwar unter schärfster Beobachtung seiner Silbensinnqualität (Bayr. Bl. ebenda, S. 194) erstreckten. Wir können seither zusammenfassend sagen, daß zwei Grundgesetze die Klangbildung der Silbenlaute[6]) beherrschen:

1. Ein physiologisch-akustisches: Subordination sämtlicher Konsonantenschattierungen einer Silbe unter die ihnen benachbarten Vokalfarben an sich und

2. das sich zwingend aus dem Sprachgebrauch herleitende Gesetz der Klangschattierung der Silbenlaute unter Berücksichtigung ihrer Silbensinnqualität.

Bezüglich des Silbenklangkerns gilt:

1. Die Klangfarbe des Silbenkernvokals ist auch die gleiche für die ganze Silbe, gehört also zu allen Silbenlauten, ganz gleich, ob diese tönender Natur sind oder nicht.

2. Bei den Sprechtönen ist nur von einer Silbendauer als rhythmische (relative) Einheit zu sprechen, innerhalb welcher die Teildauer der zugehörigen Laute dem Gesetz der Sinnqualität untersteht.

3. Beim Gesang entspricht die einheitliche Färbung dem durch den Notenwert ausgedrückten Silbenwert: Der Notenwert gehört weder allein dem Silbenvokal oder sonst noch irgendeinem anderen tönenden Laut der Silbe, sondern stäts nur der ganzen Silbe als der ihre zugehörigen Laute umspannenden Klang- und Rhythmuseinheit. Silbenfärbung und Silbennotendauer decken sich, auch die Höhe der Silbennote und der zur Silbe (Sprechsilbe) gehörigen Laute.

4. Bei unbetonten Vor- und Nebensilben (Ge-tobe, stär-ken) bestimmt der Hauptsilbenvokal des Worts die Klangfarbe des ganzen Worts, also auch seiner Nebensilben, sowohl was Klangform als Klangrichtung anbelangt.

Ein lautwissenschaftlicher Forschungsstand, der noch nicht einmal eine Einigung über die Grundfragen der Vokalbildung auf-

[6]) Vgl. auch meine Ausführungen in der „Stimme", Berlin, Mai 1932.

zeigte, die für die unverfälschte Silbenbildung gleich wichtig ist wie der sinnqualitative Wert der einzelnen Silbenlaute! Eine Vortrags- und Gesangsmethodik, die im Sinne Rich. Wagners in den Kinderschuhen steckte. Dazu: Eine Musikanschauung, die noch stark in dem Glauben befangen war, daß für schönen Gesang nur die romanischen Sprachen, vor allem das Italienische, geeignet seien — trotz Haydn, Beethoven, Weber, Schubert und Schumann, die doch auch in deutscher Sprache schon komponiert hatten! Dazu: Eine Sängergeneration, die noch größtenteils im Banne italienischer Gesangsausbildung als des Ideals stand und daher über die deutsche Sprache nicht besser dachte als ihre Komponisten und Dirigenten! Dazu: Eine Vortragskunst, die sich noch in (skandierenden) unechtpathetischen Akzenten gefiel und wenig Verständnis hatte für einen (den Wort- und Satzrhythmus ausschöpfenden) wahren dramatischen Akzent, wie ihn sich Rich. Wagner dachte! Solch schwankender, wenig gefestigter Art waren die sprachlich-musikalischen Voraussetzungen, als Richard Wagner auf den Plan trat.

Gleichwohl ist Richard Wagners Deklamationssyllabik, wie wir hörten, entstehungsgeschichtlich verwurzelt. Das Prinzip des Ausschöpfens des Silbensinnwerts erkennen wir zurückschauend wieder in Ansätzen bei Markwort und Stephani, P. von Winter und Nägeli in ihren Bestrebungen, den tönend gesprochenen Laut zum Gesangston zu dehnen und besonders in Nägelis Silbentrennungsgrundsätzen (Bayr. Bl., III. St., 1931, S. 196/7). Die allerersten Keime der Deklamationssyllabik liegen aber in der Lautiermethode, insofern diese durch Weglassung des Buchstabiervokals immer mehr vom Buchstaben zum Laut vordrang, andererseits in den im Gegensatz zu den italienischen Solmisationssilben erdachten deutschen Tonsilbentypen, die von der Musik her das vorwiegend geschlossene Wesen des deutschen Sprachlauts erstmalig zu beachten lehrten. Bei der Lautiermethode wie der Verwendung der Tonsilbentypen waren aber auch frühzeitig artikulatorische und akustische Betrachtungen (Krug, Stephani, Pestalozzi, Olearius, Graun) — sei es für eine bestimmte Vokalanordnung, sei es Konsonantenanordnung — wertvolle methodische Hilfsmittel, so sehr der positive Wert der lautphysiologisch-akustischen Schriften des 17. und 18. Jahrhunderts noch umstritten ist. Richard Wagners Einfluß auf das gesamte deutsche Geistesleben wird auch von seinen Gegnern nicht mehr bestritten. Die von ihm ersehnte, seine Ausbildungsgrundsätze im Gesang in voller Reinheit weiter pflegende, spezifisch deutsche Schule von Dauer ist ihm zwar das Schicksal bis heute schuldig geblieben; denn die Lehren Fr. Schmitts, des ersten und immer noch besten Stimmbildners seines Geistes, sind längst infolge allermöglichen spitzfindigen Auslegungen späterer Gesangspädagogen und Stimmwissenschaftler nicht mehr in ihrer Echtheit zu erkennen. Gleichwohl gibt es in Deutschland eine Gesangsausbildung, deren Lehrgebäude sprachgesanglich soweit ausgebaut ist, daß in ihm fremdländische Uebungsvorbilder wie die italienische Solmisations- und übertriebene Passagensingerei keinen Raum mehr haben können, erst seit Richard Wagner. Diese Frage sowie seinen vermutlichen Einfluß auch auf die Hilfsgebiete der deutschen Stimmpädagogik weiter zu verfolgen, sei einer späteren Arbeit vorbehalten. Ich nehme an, daß vorliegende Ausführungen als Vorarbeit einer noch ungeschriebenen eingehenden allgemeinen Geschichte der deutschen Syllabik, die ihre Krönung im Musikdrama Richard Wagners findet, ihren Zweck erfüllen.

Volkserneuerung.

Durchdringung aller Lebensgebiete mit biologischem Geist!

Von Dr. Oskar Aust, Berlin.

1.

Ein gewaltiges Stück war Eduard von Hartmann seinen Zeitgenossen, die ihn als Dilettanten abzufertigen versuchten, in der Erkenntnis des Lebensprinzips vorausgeeilt. Von dem Lebensprinzip sagte er bereits, daß es immateriell, unbewußt und supraindividuell sein müsse: als immaterielles Prinzip könne es weder ein Stoff, noch eine materielle energetische, mechanische Kraft sein, sondern es müsse ein dynamisches Prinzip sein, das an keine Materie gebunden, den mechanischen Gesetzen der Atome des Leibes aber überlagert (nicht unterworfen) sei. Es operiere, wie jede Kraft, nach immanenten Gesetzen mit deterministischer Notwendigkeit; aber weil diese Gesetze höhere sind, sei auch die in ihnen immanente Teleologie eine höhere als in denen der unorganischen Natur, die der Zweckmäßigkeit keineswegs ermangele, sondern zur teleologischen Harmonie des Universums ebenfalls ihren Beitrag liefere (Ed. v. Hartmann, das Problem des Lebens, Biologische Studien, 1906).

Später wies uns J. von Uexküll die Planmäßigkeit des Geschehens und daneben alle Wirklichkeit als subjektive Erscheinung zwingend nach: Leibliches und Geistiges stellen nur Erscheinungsformen der gleichen und unbekannten Naturkraft dar. Aber nicht nur planmäßig wirkt diese Naturkraft; die Zentralpotenz, die wir mit dem Wort „Leben" bezeichnen, trägt sogar die Tendenz in sich, uns reicheren Zeitaltern entgegenzuführen, das Streben, die „Melodie" Mensch weiter zu steigern, ja, diese Potenz ist ihrem Wesen nach überhaupt völlig außerstande, etwas Planloses und Unvollkommenes hervorzubringen. Nicht jenseits, wohl aber diesseits der Erscheinungen vollziehen sich die wichtigsten Lebensvorgänge in tiefster Verborgenheit. Daraus ist mit voller Sicherheit erkennbar, daß das Geheimnis der Welt nicht hinter den Objekten, sondern hinter den Subjekten zu suchen ist. Die einzigen Gesetze, die mit Recht den Namen Naturgesetze führen dürfen, sind nach v. Uexküll die Gesetze des menschlichen Gemüts. „Die Physik hat sich mit ihrem Glauben an die absolute Existenz einer objektiven Welt vollkommen festgefahren. Sie übersieht, daß die einzigen Realitäten, die sie anerkennt, nämlich Atom und seine Bewegung im Raum, lauter subjektive Qualitäten sind" (v. Uexküll, Theoretische Biologie. 1920).

Diese hier vorgetragenen Gedanken, die zu dem Ausblick hinführen müssen, daß das Weltall mit allem, was zu ihm gehört und in ihm lebt und webt, ein weit vollkommeneres Ganzes ist, als man sich einbildete: ein Ganzes, das auf Planmäßigkeit und Harmonie und Höherentwicklung abgestellt ist und in das lediglich menschlicher Geist in der Form von Ungeist eine Mißordnung hineinbrachte, insoweit die Menschenwelt in ihrem Gesamtbereich in Betracht kommt — — diese hier vorgetragenen Gedanken finden sich in ihren Grundlagen schon bei Goethe in unvergleichlich genialer Weise entwickelt. Jedoch auch Goethe gilt bei den Physikern als Dilettant, wobei wir den Grund zu dem Mißverständnis seiner ins Biologische reichenden Lehren in dem grundsätzlich verschiedenen Standpunkt zu suchen haben, von dem aus die Physik und die Biologie die Welt betrachten.

Die offenbare Rückständigkeit der Soziologie, die die eigentliche Wissenschaft vom Menschen hätte sein sollen, der „Geistes"-, Sozial- und insbesondere

Wirtschaftswissenschaften und deren somit insgesamt lebensfeindliche und somit gemeinschädliche und letzten Endes völkervernichtende Wirkung hängt gleichfalls mit dem falschen Gesichtswinkel zusammen, von dem aus auch sie die Welt betrachteten und, ungeachtet gewisser oberflächlicher Konzessionen an die Zeitströmung, immer noch betrachten und damit die Menschheit und die Völker nach wie vor in Gestalt irriger, in Materialismus und Mechanismus wurzelnder Theorien mit geistigen Todeskeimen infizieren.

Der Mystizismus, in den heute noch herrschende und mit gravitätischer Beschränktheit nach wie vor dozierte Theorien und andere Weisheiten aus diesen Gebieten umkleidet sind, steht den Zeiten keineswegs nach, in denen aus düsteren Orakeln heraus den Völkern und ihren Führern Zaubersprüche aufgenötigt wurden. Indem die letzteren sie annahmen und in die Praxis zu führen versuchten, bereiteten sie sich und ihren Völkern den sicheren Untergang (vgl. u. a. des Verfassers Ausführungen über „Sozialbiologie" in „Ethos", 4, 1925).

Dieser Feststellung kommt eine ungeheure Bedeutung zu! Wenn das Wort eine wahre und fruchtbringende Bedeutung haben und behalten soll, daß wir an einem Wendepunkt angekommen seien, dann kann und darf es nur die sein, daß nunmehr mit rücksichtslosester Offenheit der Wahrheitsgehalt von Theorien aus zuletzt erwähnten Gebieten nachzuprüfen ist. Hängt doch hiervon, von der objektiven Nachprüfung der Lebensförderlichkeit „geisteswissenschaftlicher" Lehrmeinungen, der Dauererfolg aller Bemühungen einer Volkserneuerung, Volksverjüngung und Volkserhöhung ab! Auf der ganzen Linie zurück zu den Gesetzen des Lebens!

Diese Andeutungen mögen zunächst genügen.

> „Tausend Pfade gibt es, die noch nie gegangen sind, tausend Gesundheiten und verborgene Eilande des Lebens. Unerschöpft und unentdeckt ist immer noch Mensch und Menschen-Erde."
>
> (Friedrich Nietzsche, „Also sprach Zarathustra".)

2.

Aufartung, Volksaufartung, Regeneration, Verjüngung unseres Volkes, Ueberleitung des im Gange befindlichen Vergreisungsprozesses in einen solchen allseitiger Erneuerung Deutschlands, Befreiung des deutschen Volkes und der einzelnen deutschen Menschen aus zivilisatorischer Verkrustung — — alles dies nur einige aus den vielen Bezeichnungen für die eine Sache: für die umfassende Aufgabe, die heute überragend im Vordergrunde steht; für die Aufgabe, von deren befriedigender Lösung die Zukunft, ja der Bestand unseres Volkes und sein artgemäßes Fortbestehen abhängt.

Um eine Aufgabe seelischer, seelisch-kultureller Art handelt es sich im wesentlichen: um die Aufgabe, so kann kurz gesagt werden, an die Stelle der sozialen Zivilisation, die wir als verhängnisvolle Erbschaft von dem 19. Jahrhundert übernahmen, einen Zustand treten zu lassen, den wir als soziale Kultur, als eine wahre Volkskultur, als deutsche Kultur schlechthin werden bezeichnen dürfen.

Um eine geistige Aufgabe vor allem, um die Aufgabe der Hervorrufung einer entsprechenden geistigen Einstellung in allen Volkskreisen, handelt es sich schon deshalb, weil stäts der Geist (oder Ungeist) in seiner Auswirkung dem Körper jeglicher Art, der biologisch-psychologischen Gestalt, soziologischen Formen, wie auch der kulturellen Gewandung, der Kultur, das Gepräge gibt.

Natürliches und Kulturelles, Leibliches und Geistiges, Natur und Kultur stehen in inniger und unauflöslicher Verbindung miteinander. Die Ueberlegung, daß Geistiges zwar ins Kulturelle hineinragt, dann aber der Geist einer Mittelstellung, die Stellung des Mittlers zwischen Natur und Kultur einnimmt, fernerhin aber Geist in seiner Bedeutung als Psyche dem Begriff der Natur näher steht, ja seelisches Leben als solches überhaupt als Natur zu betrachten ist — — dies erweist uns mit einem Schlage die innige Verknüpfung von Natur und Kultur, von Natur und Geist.

Biologisches insbesondere innerhalb des Naturbereichs erscheint uns somit gegeben, dagegen Kulturelles-Soziales fortgesetzt aufgegeben. Alle Kulturvorgänge, alle sozialen Erscheinungen erfordern als menschliche Schöpfungen, als Kulturgüter unausgesetzte Wertung, nie erlahmende kritische Einstellung des Menschen ihnen gegenüber. Nur dadurch kann es verhütet werden, daß diese seine eigenen Schöpfungen dem Menschen nachteilig werden und mit zwingender Notwendigkeit die Lösung aller nützlichen sozialen Bindungen und seinen Untergang herbeiführen.

Staat, Kunst, Religionsformen und Wirtschaft sind in diesem Sinne Kulturgüter, und sie können auf die Dauer Biologischem gegenüber nur segensreich, kräftigend, erhöhend und volkserhaltend wirken, wenn der Mensch bzw. die von ihm dazu geschaffenen Organisationen (wie Wissenschaft) in keinem Augenblick die Aufgabe aus dem Auge verliert, allen jeweils geglaubten „Wahrheiten" hinsichtlich erwähnter Gebiete mit absolutem Zweifel gegenüberzustehen und mit dem festen Willen, erforderlichenfalls überlebte Anschauungen fortzubilden und durch förderliche zu ersetzen.

Die Geschichte lehrt uns, daß nur durch Außerachtlassung dieser Aufgabe und durch die Unterlassung der Verwirklichung zeitgemäßer Erkenntnisse Völker in Verfall gerieten und schließlich untergingen. An sich sind Völker unsterblich!

In der Schaffung einer Einrichtung[1]) zur bestmöglichen Lösung der angedeuteten Aufgabe sehe ich eine der dringendsten Notwendigkeiten! Nur die Anwendung völlig neuer Methoden (der Personen-Auslese, Arbeits- und Wirkungsweise) vermag jedoch eine solche Einrichtung zustande zu bringen und zu einer nützlichen werden zu lassen, mußten doch stäts alle neuen Errungenschaften im Kampf mit den Verwaltern des Ueberlebten gewonnen und verwirklicht werden.

Dem Biologischen, der Erbmasse des Volkes, die beste soziale und kulturelle Umwelt zu bereiten — auf dies kommt es hierbei hinaus! Ungünstige Umweltseinflüsse, etwa aus der wirtschaftlichen Sphäre, halte ich für fähig, alle rassepolitischen Maßnahmen der Dauerwirkung zu entkleiden.

Derartige Einflüsse aus überlebten sozialen Einrichtungen (Wirtschaft, Staat usw.) sind aber auch imstande, es zu verhindern, daß die wünschenswerte geistige Einstellung des Volkes, von der wir sprachen, eintritt. An die entsprechenden sozialen Einrichtungen wäre somit zuerst Hand anzulegen, und zwar mit dem Ziel, den Materialismus, auch als Vater des Marxismus, auszurotten, wo und in welcher Form er immer sich findet. Die dem sozialen Stoffwechsel dienenden Lebensbereiche sind ihm, dem Feind alles Biologischen, am stärksten verhaftet. Deren Durchgeistigung fällt somit zuvörderst in den Bereich jener geistigen

[1]) Von mir schon früher als „Reichsamt des Geistes" oder „Amt für positive Kritik" vorgeschlagen.

Aufgabe, zu deren Bewältigung der mit biologischem Verantwortungsbewußtsein erfüllte menschliche Geist an sich auch fähig ist.

Verjüngung dieser Art: — das ist die Frage, von der Deutschlands Zukunft abhängt. Viele wichtige Fragen, die sonst naturnotwendig unlösbar bleiben müssen, würden gleichzeitig mit ihrer Lösung spielend ihre Erledigung finden können.

Gedanken zum Nachdenken.

Von **Richard von Schaukal.**

Vierte Reihe.

11. Rasse und Volk, Nation und Staat.

Ein Versuch zur Klärung der Begriffe.

Was immer man sage, man sollte nicht nur wissen, was man meine — die Voraussetzung dafür, daß man etwas zu sagen habe —, sondern sich auch klar darüber sein, was man unter dem Gesagten verstehe: die Bedeutung der verwendeten Begriffe sollte in ernst zu nehmender Aeußerung außer Zweifel stehen. Unklarheit in der Begriffsbildung führt notwendigerweise zur Begriffsverwirrung, also nicht nur zum Mißverständnis, sondern zu sinnlosem Aneinandervorbeireden.

Die Begriffe Rasse, Volk (und Volkstum), Nation, Staat scheinen mir heute, da sie mit einem zum Lärm anschwellenden Geräusch im Schwange sind, der Klarstellung dringend zu bedürfen.

Rasse ist eine lebendige Idee, also Uebernatur, Volk ein lebendiges Dasein, also Natur, Nation eine geistige Formelung (und Forderung), Staat eine zweckmäßige Einrichtung. Rasse, Volk, Nation, Staat sind genau von einander zu unterscheiden.

Rasse und Volk sind Tatsachen, Ausdruck für Wirkliches — Natur wie Uebernatur sind Wirklichkeit —, Nation und Staat, so wirklich das sein mag, was ihnen zugrunde liegt oder gelegt wird, Gedankengebilde über Tatsachen.

Rasse ist die „intelligible" Einheit des Insichselbstbestehenden, notwendigen Zusammenhangs, ein unauflösliches Beisammen. Ihrem Wesen nach, als Idee, nicht Erfahrung, sondern Anschauung: „die Idee der Rasse" leitet die sie jeweils verwirklichende Erscheinung. Daher gibt es wohl „Rasse", nicht aber Rassen. (Die althergebrachten sogenannten Völkerrassen umfassen zwar, sehr weiten Umfangs, Rassenhaftes, stehen aber nicht für die Anschauung „Rasse", sie sind geschichtliche Abkürzungen, Auskunftsmittel oberflächlicher Einteilung, die nicht ans Wesen rühren.) Jeder Mensch hat, mehr oder weniger deutlich, Rasse, doch die Mehrzahl ist deren verwischter Ausdruck, also rasselos. Die glückliche Verwirklichung der Idee springt als „rassige" Erscheinung in die Augen. Aber Rasse, Idee, bestände als Wirklichkeit, auch wenn diese Verwirklichung gar nicht stattfände.

Dagegen ist Volk Wuchs, fortwirkende Naturhaftigkeit, nachquellender Daseinsstrom. Volk besteht (nicht stofflich, sondern ideell) aus Rassenhaftem, ist aber, da sein sinnfälliges Werden Luft, Boden, Ereignisse mit sich führt und als zeitlichen Zusammenhang, Vergangenheit, im Raum „absetzt", Ansammlung, Erbfolge, Geschichte. Rasse ist ungeschichtlich, ausschließlich, nur durch sich selbst bestimmt (Entelechie: Selbstziel).

Die Juden z. B. sind nicht Volk (sie sind es einmal gewesen), sondern, unter Völkern, Rasse (und zwar nicht „eine" Rasse: die Juden haben verschiedenen Rassenausdruck). „Antisemitismus" ist denn auch nicht „volkhaft", sondern international, übernational, er geht nicht vom Volk als Massenpersönlichkeit, noch weniger von der Nation als namen- und machtbewußter Gesamtheit, sondern vom rassenhaften Gefühl der Andersartigkeit aus gegen die wesensfremde abstoßende geist-körperliche jüdische Natur, das Jüdische. Er richtet sich nicht als „Volkheitlichkeit" gegen Volk — wie ja auch Volkstum und Volksempfinden, im Gegensatz zum gedankenmäßigen Nationalismus, ein anderes wie dessentwegen so um des eigenen willen gelten läßt, ja lieben mag —, sondern von Rasse instinktiv gegen Rasse. Rasse „erkennt" Rasse. Hundert „Beweise" von Abstammung, Herkunft können Rasse nicht widerlegen. (Das Gegenteil von Rasseempfinden, Rasseempfindlichkeit ist Nationalismus, das „eingebildete" Volksbewußtsein als Ablehnung „fremder" Volkheit. Echtes, unbefangenes Volksselbstgefühl wendet sich als an sein Ebenbild an das andere.)

Die Deutschen oder die Franzosen sind nicht Rassen, sondern, sehr allgemein gefaßt, Völker (und nennen sich Nationen). Innerhalb der Deutschen und der Franzosen aber sind, strecken-, das ist gruppenweise (die Bretonen etwa), oder vereinzelt, Rassen verwirklicht.

Volk ist Werden, Rasse Sein (der „Gegensatz" von Erscheinung und Idee!), Volk ist Verlauf, Rasse ist Beharren, Volk ist Eindruck, Sinnfälligkeit, Rasse Ausdruck, Bezogenheit, Sinn.

Nation ist das seines Umfanges, seiner Grenzen, seiner Geschichte, seiner Zusammensetzung (aus Einzelnen) bewußte Volk, eine sich selbst setzende „Subjektivität". (Geist ist „Subjekt", Natur ist „Objekt".) Daher nimmt Nation — sich an ihrem Volkstum versündigend — gern, aus Geist, das ist Willkür, Fremdartiges in ihren Begriff auf. Daher, vom Geist her, auch der Irrtum, als sei Sprache ein Erkennungsmittel der Nation, wohingegen Sprache eine Schöpfung des Volkes, seiner volkhaften Anschauung ist (also „unübersetzbar").

Staat ist Einrichtung von Volk (und Nation) unabhängige, das ist davon ablösbare, ihm nur aufgesetzte, angepaßte Form, nicht Gestalt wie „Volkstum". Volkstum ist Volksgestalt, gegliedertes Volks„leben", vom Volk beseelter, das ist in unauflöslicher Verbindung mit der Volksseele für sich bestehender, von andern unterscheidbarer Volkskörper.

Staat ist gelöste Aufgabe. Sein Ursprung ist Staatswille, Wille zur Staatlichkeit. Volk „will" sich nicht, sondern muß sein. Staat „muß" nicht sein. Er ist Behelf. Volk kann von „seinem" Staat abrücken, Staat kann sich seines Volkstums entäußern.

Volk ist Dauer (Zeit), Rasse ist zeitlos.

Nation ist, als Bewußtheit, Bewußtsein, außerhalb der Zeitbestimmung (und ihres Gegenteils). Die Nation „weiß" von sich, „hat" sich aber nicht, wie Volk sich hat und nicht von sich los kann, wie Rasse nicht aus sich, als Idee, herausgehen, -fallen kann. Volk setzt sich unaufhaltsam fort (bis es, lebensfähig unter lebensbedingungen, am Lebenswidrigen sein Leben erschöpft, endigt. Es sind viele Völker untergegangen, andere haben sich mit anderen „vermischt").

„Nationalitäten", Völkerschaften, nennt man, ungenau, Volksbestandteile als Volksstämme — aus denen Volk (im Ganzen) besteht wie Wald aus Baumstämmen —, die sich, insbesondere durch Sprache und Sitten (Kultur), von einander merklich unterscheiden. „Nationalitäten", also ungenau, von außen betrachtet, können zur „Nation" zusammengehen (weil „Nation" in sich selbst nicht Grenzen

hat, ausdenkbar ist), Völker sich wohl mischen, also wechselseitig fälschen, nicht aber miteinander Volk zeugen. Die „Franzosen" sind, genau betrachtet, nicht Volk, sondern eine aus vierfacher (Haupt- und Grund-) Mischung und Ueberschichtung hervorgegangene (bewußte) Nation, die sich, durch Herrschergewalt, zum Staate zusammenschloß (während in den einzelnen „Provinzen" die stammhafte und schichtenmäßige Besonderung unter der nationalen Decke andauerte). Die „Deutschen" sind ein aus Volksstämmen (Stammesherzogtümern) zeitweise „geeinigtes" Volk, das verschiedene Staaten (Landeshoheiten) gebildet hat. Die „Oesterreicher" waren ein übernationales Staatsvolk, das aus „Nationalitäten" geschweißt worden war, innerhalb derer sich Volksstämme und -stammteile (Ableger) unterscheiden lassen. Der deutsche Oesterreicher, der sich als „Oesterreicher" fühlte, während andere deutsche Oesterreicher, wie die österreichischen Czechen sich Czechen fühlten, deutsches, „nationales" Bewußtsein überwiegen ließen, war, als Volksstamm, Ergebnis einer tief hinabreichenden Schichtenlagerung („rassisch" weist er vielfach keltische und „lateinische" Züge auf. Wie der Rheinländer „gallische", d. h. landschaftlich bestimmtes Keltentum. Dies ist nur scheinbar ein Widerspruch gegen die „Idee" Rasse. Denn Rasse, obwohl Idee, ist ja nicht „Hypostase", sondern „immer wieder", als Anschauung, natürliche Verwirklichung der Uebernatur.)

Aus dem Gesagten — ich gebe ohne weiteres zu, daß dieser Versuch zur Klärung nur andeutungsweise Richtungen festhält — geht, so will mir immerhin bedünken, Folgendes als festzuhaltendes Ergebnis hervor:

Man sollte in der Erörterung von Ueberzeugungen, Forderungen und Wünschen, die sich dieser Begriffe bedienen, mit der größten Vorsicht verfahren (während heute das Gegenteil statthat). Die „Rassentheorie" ist eine Wirklichkeitslehre, denn sie beruht auf lebendiger Anschauung. Staatstheorien sind mehr oder weniger Doktrinarismus (man denke an das „Naturrecht" der Grotius und Wolf als verdächtiger Grundlage der Staatslehren von der „Volkssouveränität", die ihrerseits wieder sich eine der Wirklichkeit durch Unnatur widersprechende „Philosophie vom Natürlichen" zunutze machten!). Nationalbewußtsein macht sich nur zu leicht von der „unwiderleglichen", weil unerklärbaren Tatsächlichkeit der Uebernatur und ihrer jeweiligen Verwirklichung (Rasse) los. Volksbewußtheit aber, wie es durch Staatsgrenzen und nationale Begrifflichkeit nicht beschränkt werden kann, darf sich auf die natürliche Volkheit, das Volkstum als auf die „Heimat seiner Seele" verlassen.

12. Zeit.

Zeit ist eine Vorstellung, der, wie sie dem Menschen eigentümlich ist, sein Weltbild formt, in der Welt selbst, sub specie aeternitatis betrachtet, nichts entspricht. Im Gegenteil sind wir uns — ein grundlegender Widerspruch unserer Geistigkeit — bei Besinnung bewußt, daß die Welt sowohl grenzenlos wie anfangs- und endlos sei. Ja selbst auf dem von uns vorzugsweise als unsere Welt ins Auge gefaßten Teil des Alls, der Erde als dem Sitz des unbegreiflichen Lebens, hat Zeit nur als Veränderung der Gegenstände, Wandel der Gestalt als Erscheinung Sinn. Die Blätter werden gelb, um wieder zu ergrünen. Der Schmetterling flattert in den Sonnenschein und erliegt dem ersten Frost. An die Stelle des Einzelwesens tritt immer wieder, Ausdruck der Gattung, die ihrerseits ausstirbt, ein anderes, neues. Das ist Zeit als Dauer des Bestehenden, Dauer, die am Lebendigen als Wechsel sich kundgibt, während die Ideen der Dinge in Zeitlosigkeit, der höheren Wirklichkeit, sich selbst gleich beharren. Der Mensch nur teilt die Dauer ein, er hat die Zeiteinteilung und ihr Maß an der Sonne, an der Uhr erfunden. Und

er kennt den Tod als das Ende des Lebens, den Abschluß des irdischen Daseins, hinter dem er — für sich — nach der persönlichen Unsterblichkeit verlangt, ohne diesen Wunsch mit der Tatsache vereinbaren zu können — wieder ein grundlegender Widerspruch seines Geistes —, daß auch er gleich dem Blatt, gleich dem Schmetterling als Einzelner verschwindet, während andere an seine Stelle treten: er fordert, was er den anderen Geschöpfen versagen zu dürfen, zu müssen meint, für sich mehr als die Dauer der Gattung, verlegt seine Erscheinung, der er Persönlichkeit, Einmaligkeit zuschreibt, jenseits des ihr als Lebendigem zugemessenen Ablaufs ins Endlose, die Ewigkeit, die er als Seele in sich glaubt. — Im unendlichen Raum aber kreisen die Sterne. Unser Wissen hat die Bewegung, die mechanische, leblose Bewegung der Himmelskörper — innerhalb des uns zugänglichen Sonnensystems — festgestellt. Wieder ist Zeit die Form, die uns diese Bewegung regelt. Und dennoch betten wir dieses bewegliche Ganze, dem wir denkend weitere ähnliche Ganze über- und überschichtend hinzufügen, ins Unendliche fortsetzend, was als endlich bis auf uns herabreicht, im Grenzenlosen, dem denknotwendigerweise die Ewigkeit entspricht. Alles Werden, das wir als Zeit vorstellen, ist im Sein enthalten, das wir dem Werden entgegensetzen. Sein aber ist seinem Wesen nach ohne Zeit.

13. Wahrheit und Wirklichkeit.

Es gibt zweierlei Wahrheit: die Wirklichkeit und die Ueberzeugung von ihrem Dasein. Jene ist in den Gegenständen der Erkenntnis, diese im Erkennenden. Auch wer sie, die Wahrheit, die, so gesehen, Wirklichkeit heißt, an den Gegenständen des Denkens und der Anschauung feststellt, kann, indem er es tut, zwar von sich absehen, aber sich nicht unterschlagen: das subjektive Moment begründet hier zwar nicht, wie in der Ueberzeugung von dem, was wahr ist, die Wirklichkeit, sondern setzt sie voraus, aber es entspricht ihr, antwortet im Urteile „Es ist" auf das objektive Dasein. Und umgekehrt: wenn die Ueberzeugung nichts außerhalb des Fürwahrhaltens, des Denkens, als der notwendigen Selbstsetzung des Bewußtseins, gelten läßt, entspricht ihrem rein geistigen Schaffen des für sie Daseienden doch dessen nicht wegzudenkende Gegenständlichkeit. Subjekt und Objekt bedingen und bestätigen einander. Und wenn das Subjekt sich selbst aus der Wirklichkeit hinwegzudenken vermag, eine keinem Subjekt erkennbare Gegenständlichkeit hinter sich zurücklassend, die weiter ist, ohne in einem sie auffassenden Anschauen und Denken sich zu spiegeln, so rechnet diese Vorstellung vom Nichtmehrvorstellen des nach wie vor Erscheinenden doch mit einem Erfaßtwordensein des nunmehr auf sich selbst angewiesenen Wirklichen, das aus dem auf sein eigenes Fortwirken verzichtenden Geist als Erinnerung nicht getilgt werden kann: das Subjekt kann das Objekt verstoßen, indem es sich selbst aufgibt, aber was als nicht mehr zu erfassendes äußeres Ding mit sich allein bleibt, ist doch nach wie vor Objekt, wie jener sich selbst verneinende Geist auch verneint Subjekt bleibt. Sie sind auseinander geraten, aber in sich selbst erhalten.

Wahrheit ist nicht ohne Wirklichkeit, wenn auch Wirklichkeit der Ueberzeugung als ihrer Verwirklichung in der Wahrheit entraten kann.

Wahrheit wiederholt nicht Wirklichkeit wie ein Spiegel, sondern das Wahrheit feststellende, das ist Wirklichkeit erfassende Erkennen bedingt die Wirklichkeit ebenso, wie sie es bedingt.

Mensch und Künstler.

Eine grundsätzliche Bemerkung von **Ernst Barthel.**

Einer Besprechung von Hermann Uhde-Bernays in der Rheinisch-Westfälischen Zeitung vom 11. 3. 33 entnehme ich, daß Eduard Stemplinger ein Buch über Richard Wagner in München veröffentlicht hat, in dem er die Münchener Gegner Wagners gleichsam rechtfertigt. Die Besprechung von Uhde-Bernays läuft auf die These hinaus: in fünfzig Jahren werde der Künstler Wagner wieder in hohem Ansehen stehen, aber um den Menschen Wagner werde sich niemand mehr kümmern.

Diese Beurteilung ist von allzu grundsätzlicher Bedeutung, als daß ich sie unwidersprochen lassen möchte. Gern will ich absehen von der Frage, inwieweit man Wagners Verhalten im einzelnen billigenswert oder mißbilligenswert finden mag. Versteht es sich doch von selbst, daß in den Fährnissen und inneren Bewegungen eines ungewöhnlichen Lebens manches und mancherlei so sein kann, daß ein anderer Charakter, besonders ein wesensfremder, vom sicheren Port seiner bürgerlichen Gemütlichkeit Verdammung und Bannstrahl auf das Genie schleudern möchte. Zwei Fragen aber sind von weitergehender Bedeutung: das Verhältnis von Mensch und Künstler.

Mensch und Künstler —: Hätte Richard Wagner die obengenannte Beurteilung des Kritikus hören können, so wäre er wohl flammend empört gewesen darüber, daß man die goldenen Früchte gern essen mag und den Baum, der sie hervorgebracht hat, als etwas ganz Anderes, gar nicht in Betracht Kommendes, ja sogar entschieden Minderwertiges behandelt und empfindet. Welch ein Schauspiel im Leben des menschlichen Geistes immer wieder, daß gerade höchstwertige Schöpfer, gemessen am Maßstab einer bequemen Bürgermoral, als minderwertig dastehn! Und wie bedauerlich, daß man immer gerade bei Größten entschuldigen und vertuschen muß, was ihr Menschentum getan hat, gänzlich unabhängig von den starren Wegen der bekannten Forderungs- und Verbots-Moral, die hinter den Dingen das Wesen nicht kennt und nicht unterscheiden will.

Dem ärmlichen Mißverständnis gegenüber, als ob das heilige Gefäß eines menschlichen Geistes bloß nebensächlich sei, daß man die Werke des Genies von seiner Persönlichkeit loslösen dürfe, muß auf das allerentschiedenste hervorgehoben werden, was schöpferische Geister der Welt von jeher betont und gewußt haben: daß alles Hochgeistige die große Offenbarung eines besonderen Menschentums ist, das der Allgemeinheit durch Natur und inneres Schicksal hoch überlegen ist. Bei einem wahrhaft großen Schöpfer läßt sich der Mensch nicht von seinen Werken trennen. Und nur minderwertige Nachschöpfer, bei denen eine bestimmte Rassenverwandtschaft merkwürdig häufig vorliegt, haben kein inneres Ethos, sondern ersetzen dies durch die kritiklose Anerkennung eines üblichen Leistens, gegen den man aber unter Umständen nach Kräften „fündigt". Denn die Einheit von Ueberzeugung und Leben fehlt bei solchen Typen oft, und was die Lehre oder die Tat und Gestaltung betrifft, die sie hinterlassen, so kann man sie tatsächlich vom Menschen losgelöst betrachten. Denn der Mensch taugte nicht viel, sofern er kein eigenes ehrliches Ethos verkörperte, und das Werk ist auch durch den Nutzen oder durch den Anklang erschöpft, den es zufällig hat. Metaphysische Werte an sich sind von solchen Leuten nicht zu erhoffen.

Der Mensch ist der Urgrund des schaffenden Geistes, und der Mensch kann, darf und soll also nicht vom Werk eines bedeutenden Schöpfers getrennt werden. Wie nun aber, — der Mensch an Wagner, an Goethe, an so vielen anderen Großen war doch minderwertig? Es steht doch ganz klar fest, daß derlei Menschen gegen

Sitte und Moral „gesündigt" haben, und was noch schlimmer ist, ohne es jemals zu bereuen, ja sogar mit dem überlegenen Wissen davon, daß ihr Handeln hundertmal ethischer war, als wenn sie es dem allgemeinen Leisten angeglichen hätten! Wie soll man nun diesen Zwiespalt lösen, ohne daß man Minderwertigkeit der Höherwertigen behauptet! Soll man wohl ihr Leben einfach entschuldigen, „weil es halt Künstler waren"? (und Künstler und Zigeuner stellt man bekanntlich außerhalb des Rahmens einer eigentlich normalen Menschheit). Oder vielleicht waren sie auch krankhaft veranlagt und verließen deswegen die gesunden Pfade von Krethi und Plethi. Treulos müssen sie sein bis ins Mark, denn Treue bedeutet materielles Festhalten und den inneren Sinn der Treue zum Größten und zum eigenen Werk und Wesen begreift niemand.

Allen solchen Verkennungen der Sachlage gegenüber muß hervorgehoben werden, daß nicht der höhere Mensch der Angeklagte vor dem Richterstuhl des Absoluten ist, sondern gerade jener allgemeine Maßstab für die Vielzuvielen in seiner falschen Anwendung auf Besonderes. Man vergißt die Heiligkeit, die in aller Liebe liegt, und macht sie zur Sünde durch menschliche Entstellung. Man will die Tragik, die aus wahren, edlen Herzens- und Willensfragen entsteht, einfach zur Schuld umfälschen. Man meint, die Wahrheit an ihrem richtigen Ende angepackt zu haben, wenn man behauptet, das bekannte bürgerliche Schema, das aus manchem höheren Menschen ein verkümmertes Lebensgebilde machen würde, sei mit dem göttlichen Recht unerschütterlicher Geltung erfüllt. Und wie sehr verkennt man das wahrhaft göttliche Recht, das aus Herzen und Willen der höheren Menschheit redet!

Hier, meine Freunde, besteht noch Gleichheit der inneren Gesichtspunkte bei Goethe, wie bei Wagner. Und hier muß angefangen werden, die Menschheit von ihrer Beschränktheit zu heilen, die da meint, weniger reiches und innerlich weniger gewissenhaftes Leben habe das Recht, dem höheren Leben gegenüber als Richter aufzutreten. Auf einer falschen Voraussetzung über das Wesen aller Liebe beruht diese pöbelhafte Gesinnung unseres Aeon gegenüber Hohem und Edlem, ebenso wie es eine falsche Voraussetzung ist, daß die Erde im Weltall gleich null gesetzt werden müsse, oder daß Farben auseinandergesplittertes weißes Licht seien. *Moral und Wissenschaft müssen sich im kommenden Zeitalter einer höheren Erkenntnis beugen*, die echte Moral und wahre Wissenschaft erst schaffen muß. Die Verkennung der Rechtslage in dem Münchener Kampf Richard Wagners gegen die Allgemeinheit gibt mir den willkommenen Anlaß, diese grundsätzlichen Erwägungen an dieser Stelle auszusprechen.

Besprechungen.

Völkertragödien.

a) Die Tragödie Romaniens.

In der reichhaltigen Auslage einer der schönen Buchhandlungen unserer herrlichen Wagnerstadt fiel mir der Titel eines Buches auf „Der Kreuzzug gegen den Gral" von Otto Rahn. Man denkt bei dem Worte „Gral" zunächst an den Meister und seinen „Parsifal": der Belesenere weiß auch von einem Vernichtungskrieg gegen ihn im Zeichen des Davidsterns — aber „Kreuz" und „Gral" stehen doch als christliche Symbole friedlich neben einander — wenn auch ein Kreuzzug zweifellos eine Angelegenheit eines höchst diskutablen Christentums ist: also — was mochte in dem Buche stehen? Und fürwahr, die Frage lohnte sich, nicht bloß für uns Bayreuther. „Der mysteriösen Katharі wegen wurde dieses Buch geschrieben," heißt es im Vorwort, und was Rahn irgend hat zusammentragen können, um das Dunkel aufzuhellen, das über dem Leben und der Lehre, über der reichen Kultur der Ketzer der Provence und Languedoc mit ihrer tief innerlichen, sich über das offizielle Christentum weltweit erhebenden Religiosität mit ihrem vergeistigten Minnedienst — Minne ist ein Bund der Seelen und Herzen, rein und unkörperlich [1]) — und ihrer „Minnekirche" liegt, das hat er in seinem Buche zu einem farbenreichen Bilde gestaltet von einem blühenden, ganz eigenartigen Leben, das in Mord und Brand, durch Folter und Scheiterhaufen. durch Spürhunde selbst in seinen unzugänglichsten Schlupfwinkeln aufgestöbert, erstickt wurde — im Zeichen des Kreuzes! Die kurze Darstellung des Albigenserkreuzzugs, des ruchlosesten aller Kreuzzüge — Ruchlosigkeiten sind sie im Grunde alle — rückt einem unwillkürlich das „berüchtigte" und doch so tief ernste und fromme Buch des „Umwerters aller Werte", darin er das Christentum als ein Unglück für die Völker bezeichnet und den Satz aufstellt: „Es gab nur einen Christen, und der starb am Kreuze", in bedenkliche Nähe. Ein Verhängnis ist es in jedem Falle gewesen.[2])

Rahns Buch ist weit mehr als bloße Schreibtischarbeit eines Gelehrten. Ausgerüstet auch mit der intuitiven Kraft des Künstlers hat er „mit Seil und Grubenlicht" die wilde, unzugängliche Höhlenwelt des Sabarthès, in den Ostpyrenäen, erforscht, indem er sich von Wolfram von Eschenbach führen ließ. Im Lichtkreis seiner Höhlenlampe blitzen nicht nur die überraschendsten Beziehungen zwischen antiker Ueberlieferung und mittelalterlichem Sagengut auf, es ergibt sich nicht nur mit Gewißheit, daß der auch heute noch von Legenden und Gralssagen umwitterte Mont Ségur der Mont Salvat des Epos ist, sondern es erscheinen nunmehr auch in Wolframs Dichtung selbst, wenn auch schattenhaft, die Umrisse eines historischen Wirklichkeitskerns. Nicht umsonst setzt Rahn diese Verse Wolframs

Nun hört ihn richtiger benennen,
Daß ihr wohl könnt erkennen,
Wer sei des Abenteuers Held

[1]) Vgl. die Tristan-Dichtung Wagners etwa mit der Immermanns; ganz zu schweigen von Gottfried von Straßburg.

[2]) Die Auffassung Rahns von der Wirksamkeit Christi und der Bedeutung des Paulus für die Entwicklung der Christuslehre gerade umgekehrt wie die Nietzsches („Antichrist") und Spenglers. Für die Beurteilung seines Buches kommt das nicht weiter in Frage.

seinem Buche vor: der Parzival des Epos ist der Graf Trencavel von Careassoñe — der Name bedeutet „Schneide gut" — und seine Mutter Adelaide, die in ihrem Leben viel Herzeleid erfahren mußte, ward zum Vorbild für Wolframs Herzeloyde:

Fürwahr, du heißest Parzival.
Dies deutet mitten durch gewiß,
Denn Furchen tief groß Lieben riß
Durch Treu' in deiner Mutter Herz;
Dein Vater ließ ihr nichts als Schmerz —

heißt es im Epos. Ihr Sohn aber sollte Ritter der höchsten Minne werden. „Würdig sollte er sein der Tischrunde, die auf Montségur, der Pyrenäenburg auf schroffen, unnahbaren Felsen, die reine Lehre vom tröstenden „Parakleten" hütete".

Es geht hier nicht an, so verlockend es auch ist, dem kühnen Forscher auf seiner Fahrt in bisher unentdecktes Neuland noch weiter zu folgen und den zahlreichen Fäden nachzugehn, die sich von Wolframs Gedicht zu den Kathari und den Troubadouren und von diesen rückwärts zu den keltischen Druiden und Barden oder zu den metaphysischen und religiösen Mysterien des Pythagoräismus, der Orphik und des Mazdanismus ziehen, nur das Schlußergebnis seiner Untersuchung mag hier noch erwähnt werden: der rätselhafte Gral. Der aus der Krone Luzifers bei dessen Sturze gefallene „Stein des Lichts", den die Katharischen Templeisen auf Mont Ségur hüteten,[3]) „symbolisierte den Wunsch nach dem Paradies, in dem der Mensch der Gottheit Bild, nicht Zerrbild war, und das man sehen darf, wenn man seinen Nächsten liebt wie sich selbst. Ritterliche Recken, betende Dichter, dichtende Priester, reine Frauen hüteten einst dieses Symbol."

Und was die Abfassung des „Parzival" anbetrifft, so hat Rahn überzeugend dargetan, daß Wolfram eine durch die Ketzerverfolgung vernichtete Parzivaldichtung von Guiot von Provins benützt haben muß. Das überaus interessante, mit wertvollen wissenschaftlichen Anmerkungen versehene und mit einer Anzahl von Landschaftsaufnahmen geschmückte Buch, das übrigens auch das „Gralsmotiv" am Kopfe trägt, ist im Urban-Verlag, Freiburg i. Br. erschienen und kostet gebunden 6.85, brosch. 5.50 *M*.

b) Die Bücher von der deutschen Tragödie.

„Ein Grenzdeutscher schreibt in diesem Buch über den Grenzdeutschen Hitler. Das gleiche Leid verdüsterte beider Jugend, das Leid des mißachteten und verfolgten Auslandsdeutschen. Die gleiche Sehnsucht erfüllte ihre Jünglingstage, die Sehnsucht nach einem Vaterland, auf das man stolz sein kann. Der gleichen Arbeit sind ihre Mannesjahre geweiht, dem Kampf für Deutschlands innere und äußere Befreiung."

Also beginnt das Vorwort des Verlegers (Gerhard Stalling) zu Erich Czech-Jochbergs 1930 erschienenen Hitlerbuch. Er hat seitdem noch drei Bücher geschrieben, Paris oder Doorn? 1931, in gleichem Verlage, Die Verantwortlichen im Weltkrieg 1932 und Die Politiker der Revolution von Ebert bis Schleicher 1933, beide im Verlag von K. F. Koehler, Leipzig. Man kann diese drei als die Bücher von der deutschen Tragödie bezeichnen, denn es dürfte nicht möglich sein, die Tragik des deutschen Schicksals in einem Geschichtswerk erschütternder und hinreißender zu gestalten, als es Czech-

[3]) Noch heute lebt die Erinnerung daran in Sagen und Legenden der Hirten und Bauern von Mont Sigur und Ornolac, s. z. B. S. 76, 90, 145 u. a.

Jochberg in seinen Charakterzeichnungen gelungen ist. Er erzählt nicht. Der Stil ist eigenartig, kurz die Sätze, oft nur einzelne Worte, herausgeschleudert von eruptiver Kraft, ganz der Spiegel einer leidenschaftlichen impulsiven Persönlichkeit. Einer Persönlichkeit, von glühender Liebe zu Deutschland erfüllt, von einem heißen Herzen, heiß in Liebe und Haß. Der Verlag nennt ihn einen „Meisterjournalisten". Das ist zu wenig, man denkt dabei leicht an „Plaudereien", diese Bezeichnung würde aber auch nicht recht passen. Czech-Jochberg ist ein Meister der Kunst, den Leser historisches Geschehen leibhaftig miterleben zu lassen, von atemraubender Spannung bis zum kochenden Ingrimm und tiefster Erschütterung. Die große deutsche Tragödie, etwa von der Marokkokrise bis zum Zusammenbruch, die Zeit der Republik mit ihrer verächtlichen Politik entrollt sich vor uns wie in einem Riesenfilm in Bildern von dramatischer Bewegtheit. Ein paar Sätze genügen und eine erschütternde Episode des Weltkriegs entrollt sich vor uns, ein paar lapidare Striche und eine Persönlichkeit steht vor uns, scharf umrissen, plastisch bis zur Greifbarkeit. In Bildern, eindrucksvoller als jedes moralisierende Kanzel- und Kathedergeschwätz erleben wir den Wert von Willenskraft, Charakterstärke und Umsicht oder die entsetzlichen Folgen von Schwäche, Leichtsinn, Eitelkeit und — Dummheit. Wie der Weltkrieg eigentlich entstand, wie er zu gewinnen war und wie wir ihn verloren, verlieren mußten dank der Schliche und Ränke, der geradezu grotesken politischen Unfähigkeit auf unserer Seite und der zielbewußten, zähen Energie auf Seiten unserer Gegner, das erfährt unser Volk hier mit rücksichtslosester Offenheit, und zwar in Einzelheiten, die wohl überhaupt hier zum ersten Male in die breite Oeffentlichkeit getragen werden. Wir sehen die „Politiker" der Novemberrepublik am Werk der Zerstörung oder, soweit sie nicht Verbrecher und Lumpen sind, in ihrer ganzen Jämmerlichkeit gegenüber der Schicksalsfrage „wie zu hemmen ein rollendes Rad?" und nehmen mit grimmiger Genugtuung teil an dem Walten der Nemesis gegenüber dem einen und andern. Näher darauf einzugehen ist an dieser Stelle nicht möglich, nur soviel sei noch gesagt: Czech-Jochbergs Bücher gehören in jede Volksbibliothek, in jede Schülerbücherei, auf den Weihnachts- oder Geburtstagstisch unserer heranwachsenden Jungen, das sich bei dem erstaunlich billigen Preise (2.85 ℳ) der in Leinen gebundenen und wirklich schön ausgestatteten Bücher der Koehler-Reihe selbst für wenig Bemittelte wird durchführen lassen.

Dr. Hermann Seeliger.

1. Griechische und deutsche Frömmigkeit.

Da im Folgenden die Erörterung denkerischer und religiöser Bücher an Griechisches anknüpft, so möchten wir vorausschicken, wie ein bedeutender Fachmann, Erich Bethe, Professor an der Leipziger Universität, über die griechische Kultur unterrichtet. Sein Werk ist betitelt: Tausend Jahre altgriechischen Lebens (172 Seiten; 46 Bildtafeln; 4.80 ℳ, geb. 5.80 ℳ). Den Verlag hat F. Bruckmann in München. Der Gelehrte verzichtet darauf, Jahrzehnt um Jahrzehnt geschichtlich anzukleben; er schildert fünf Stätten, von denen jede ihrer Zeit das Gepräge lieh. Zuerst Mykene, die vorzeitliche Wiege der Hellenen; sie lenkt den Blick auf Kreta, dessen seltsam friedvolle Kultur anschaulich vor uns auftaucht. Dann Sparta, das im siebten Jahrhundert in äußerster dorischer Einseitigkeit den ganzen Staat aufs Kriegsleben einstellte; hier war Tyrtaios Dichter und Führer zugleich. Das sechste Jahrhundert ist durchs jonische Milet beherrscht; zu seinen Zierden gehörte die Naturwissenschaft, die das Denken anregte (Thales!) Um 430 durchlebt das Athen des Perikles einen Höhepunkt menschlicher Kultur: mannig-

fachste Vielseitigkeit in harmonischem Ausgleich! (Man lese die Rede bei Thukydides, II 35—46.) Zwei Jahrhunderte später die Stadt Alexanders und seiner Nachfolger, Alexandria, deren höchster Ruhm ein wissenschaftlicher Betrieb war, dem sich freie Gelehrte aus großzügigen Mitteln auf allen Gebieten des Forschens widmen durften. Alles, was sich an jene Orte und Zeiten anschließt, ist von Bethe in lebendigem Zusammenhang ohne eine einzige Fußnote, die das Studierzimmer verriete, für das Bedürfnis jeder Stufe klar gezeichnet. Nun treten wir vom kulturgeschichtlichen auf das religiöse Gebiet hinüber.

Wer in den Glaubensfragen der Gegenwart mitraten will, dem bringt großen Vorteil die Kenntnis griechischer Frömmigkeit. In der Sammlung Göschen findet man neuerdings eine Folge von Homer bis Proklos angesagt (Walter de Gruyter, Berlin). Von ihr sind zwei Bändchen erschienen: Griechische Religiosität von Homer bis Pindar und Aischylos, dann vom Zeitalter des Perikles bis auf Aristoteles. Der Verfasser, Dr. Wilhelm Nestle (Stuttgart), durch viele Veröffentlichungen über griechisches Denken bekannt, beherrscht den gewaltigen Stoff so frei, daß eine persönliche Neigung zum Zweifel wenig Möglichkeit hat, sich auszuwirken. Wie es die Quellen eingeben, wird unterschieden zwischen der Frömmigkeit des Volkes und der Eigenart hervorragender Geister. Bei Homer und Hesiod ist solche Trennung am schwersten. Solon, Theognis und vollends Pindar prägen ihre Deutungen bestimmter aus, so daß man sie dem Volksgute gegenüberstellen kann. Aischylos, der fast als Religionsstifter gelten mag, bietet dann in der Tragödie ein großartig geschautes Weltbild dar, das ja auch dem Bayreuther Meister tiefste Eindrücke hinterließ. Im zweiten Bändchen, das zunächst den Formen des Götter- und Gottesdienstes nachgeht, folgen die beiden anderen Tragiker; ebenso Aristophanes und als Vertreter der Geschichtsauffassung und Philosophie Herodot und Empedokles. Endlich die drei Persönlichkeiten, in denen sich griechischer Geist sehr verschieden spiegelt, während er doch in seinem reinen, hohen Emporstreben immer derselbe blieb: wir meinen Sokrates (der in unserer Zeit am meisten angefochten wird), Platon und Aristoteles. Wir wollen uns besonders mit Platon befassen.

Den bisherigen drei Platon-Büchern (Staat, Gesetze, erste Reihe der Dialoge) ließ Dr. Carl Vering (Hamburg) einen vierten Band folgen, der die späteren Erzeugnisse umfaßt. Der Verlag ist an Walter de Gruyter übergegangen. Platonisches Gedankengut, ewig wertvoll, ewig gesucht, bietet sich hier dem Einzelnen, dem Unterricht, der Hochschule in einer gerade für die Gegenwart passenden Form. Es ist eine freie Darstellung, welche Unwesentliches, Ermüdendes wegläßt und das Frage- und Antwortspiel vereinfacht. Angabe der Kapitel ermöglicht rasches Vergleichen jeder Stelle mit der Ursprache. Knappe Einführungen berücksichtigen, was neueste Forschung erarbeitet hat. Anmerkungen wirken anregend, ohne den Zusammenhang beim Ueberlesen zu unterbrechen. Die erste Arbeit ist der Theätet, neben Parmenides wohl die schwierigste Unterredung, wenigstens im zweiten Teil, der sich mit Wissen und Meinung (Wahrheit und Irrtum) befaßt. Schonende Kürzungen und die eigenen Zusätze Verings (im Anhang) nehmen jener Denkübung das Abstoßende; sehr wohl ließen sich Kapitel 26—44 im Unterrichte der Logik durchsprechen. Dem ersten Teil, der den Satz widerlegt, als wäre der Mensch das Maß aller Dinge, folgt gewiß jeder Leser mit unmittelbarem Verständnisse. Wundervoll schildert ein Zwischenstück (Kap. 23—25) den Abstand des Weisheitsfreundes vom Durchschnitt der Menschen; ein gewisser Humor spielt hier mit herein. Der Theätet gilt als Vorspiel zu einer Dreiheit späterer Werke: Sophist, Staatsmann, Philosoph. Letzterer hätte das Bild des

Weisheitsliebenden viel weiter umfaßt und in alle Einzelheiten ausgeführt. Leider blieb dieses Werk nur Plan. Das Gegenstück, das den zeitgenössischen Sophisten als unechten Philosophen dartut, erscheint uns dadurch mehr zeitgebunden; doch reizen uns auch heute einzelne Gedanken, wie der über die Kraft. (Neueste Betrachtungsweise gelangt zur Auffassung, daß das Wesen der Atome geistig sei.) Wichtig gerade für die Gegenwart ist das Mittelstück der genannten drei Unterredungen: der Staatsmann. Hat man die Wut begrifflicher Einteilungen überstanden (Vering kürzt stark), so überrascht eine Reihe von Betrachtungen, die wir jetzt in schönster Weise erfüllt sehen. Mit den Bildern des Hirten, des Arztes, des Webers wird der wahre Staatsmann gezeichnet. Seine „königliche Kunst" verbürgt Umwandlung schlechter Zustände in bessere. Die Mittel sind im einzelnen gleichgültig: wenn nur der höhere Zweck erreicht wird. Zustände und Verfassungen werden nach ihren Vorzügen oder Schwächen untersucht; auch das Verhältnis zwischen Gesetz und Leben kommt zur Sprache. Die Menge als solche kann nie eine gute Regierung begründen; dagegen ist möglich, daß ein Staatsmann, von der Liebe seines Volkes getragen, glücklich regiere. In der Sage von den entgegengesetzten Zeitaltern (Kap. 13—16) spiegelt sich das phantasievolle griechische Denken. Unser deutsches Streben hinwiederum erhält platonische Anregungen aus den Stellen, die wir auf die Rassenkunde beziehen, und dazu gehört namentlich der gedankentiefe Abschluß, der das Glück des Volksganzen auf gemeinsame Gesinnung gründet. Zwischen dem Theätet und dem Sophisten entstand der Parmenides, eine sehr verschieden beurteilte Arbeit (Näheres in der Engelmannschen Ausgabe). Sie verliert ihre Schrecken, wenn man sich unter dem „Einen" nichts anderes als Gott vorstellt. Platon sucht hier Auswege aus den Denknöten, in die jede Befassung mit Grundbegriffen, wie Raum, Zeit, Zeitpunkt, Teilbarkeit, Grenze, Form, Veränderung und Bewegung hineinführt, sobald man Unendliches und Ewiges dagegen hält. Im Philebos, einem der letzten Werke des Denkers, finden wir die Güter des menschlichen Glücks geordnet und abgestuft: Geistiges, wie Maß, Schönheit, Einsicht, Wissen zu oberst, in weitem Abstand aber die Freuden des Körpers. Gewiß: „alle Lust will Ewigkeit". Aber zunächst dem Ewigen steht eben das, was dem Geiste zugehört. Erstaunlich gut beobachtet sind die Mischungen aus Lust und Weh; reiche seelische Erfahrung spricht überall mit (so im Kap. 29). Endlich treffen wir bei Vering auch noch den Timaios mit dem Kritias-Bruchstück an; ein drittes zugehöriges Werk blieb unvollendet. Im vorigen Jahrhundert wurde der Timaios stark angegriffen; neuerdings steigt wieder seine Wertschätzung, nachdem Platons Weltbild Mittelalter und Renaissance überdauert und auch noch Goethes Zuneigung gewonnen hatte. Denn bei aller Sagenbildung enthält es eine Menge genialer Gedanken, die in die Zukunft wiesen. Die Atlantissage findet in der Gegenwart erneute Beachtung.

Fast ein Jahrtausend nach Platon stellt uns die Gunst der Ueberlieferung einen Verehrer des Denkers in das helle Licht der Geschichte: den Römer Boethius (480 oder 82 bis 524), der die Gesinnungen des ganzen Mittelalters beeinflußte. Auch Neuzeit und Gegenwart huldigen ihm. „Trost der Philosophie" benannte er sein denkerisches Hauptwerk. Der Berliner Verlag „Die Runde" bietet eine neue Ausgabe (215 Seiten; kartoniert 6 ℳ). Einer meisterlichen Eindeutschung von Eberhard Gothein steht auf den Seiten links der lateinische Text gegenüber; das ausgezeichnete Nachwort von Marie Luise Gothein klärt über alle Fragen auf, die den Leser etwa bewegen. Boethius war ein vornehmer Römer, der lange in Athen Philosophie und Mathematik studierte, um dann selber in Rom als Denker und Erzieher zu wirken. Von ihm stammt das

mittelalterliche „Quadrivium": Arithmetik, Musik, Geometrie und Astronomie; sein Werk über Musik gehört zu den wertvollsten Quellen. Mit den Neuplatonikern bekannt, ging er doch am liebsten auf Platon und Aristoteles zurück, die er tunlichst in Eins dachte, bis Platons Schwung und Schau über Aristoteles' tastende Vorsicht schließlich den Sieg davontrug. Schade, daß von Boethius' Platonübersetzung nichts erhalten ist. Der unantastbare Charakter des Gelehrten wurde zunächst als solcher anerkannt. Der Ostgotenkönig schenkte ihm sein Vertrauen und zeichnete ihn bis 522 auf jede Weise aus. Dann kam der Umschlag. Ein Untergebener verdächtigte ihn verräterischer Umtriebe. Boethius wanderte in den Kerker und wurde ungehört Ende 524 in Pavia einem qualvollen Tode überliefert; dasselbe erfuhr bald darauf sein Schwiegervater Symmachus; auch das spätere Schicksal von Boethius' Frau ergreift noch heute. Des Denkers Unschuld geht aus geschichtlichen Zeugnissen, aus dem Verhalten der Hofpartei und aus dem bösartigen Rechtsbruch hervor; die Spamersche Weltgeschichte sucht Theodorich in dieser Sache vergebens zu entlasten. Wenn alle sonstigen Zeugnisse fehlten, bliebe das im Kerker geschriebene Trostbuch — ein würdiges Seitenstück zu Platons Phaidon — Beweis genug für Adel und Reinheit der Gesinnung des Gefangenen, der, seiner Bücherei beraubt, „den Sinn" aller Bücher behielt und rettete. Das Erbe griechischen Denkens hat er selbständig und eigenartig mit christlichem Gedankengute bereichert; besondere Beachtung verdient jedoch seine unbiblische und undogmatische Haltung. Das Trostbuch betrachtet zunächst die lebendige Wirklichkeit: daß reines Streben bestraft, üble Angeberei belohnt wird. „Gibt es einen Gott, woher das Uebel? Gibt es keinen Gott, woher das Gute?" Das Hin und Her der Ueberlegungen wird nach sokratisch-platonischem Vorbilde in ein Zwiegespräch gekleidet: dem Unglücklichen erscheint in hehrer Gestalt die Philosophie selber. In ihre Beweisführung mischt sich viel Stoisches. So großartig der Gedanke ist, daß eigentliche Macht nur das Gute besitze, das Schlechte die Strafe in sich trage, so überzeugt doch nicht immer das Spiel mit den Begriffen; namentlich nicht, wenn sich der Leser vergegenwärtigt, was nachfolgte. Warum wird das bestrafte Gute, belohnte Böse nicht als gottgewollte Prüfung erfaßt, die den Helden als solchen offenbart? Fürs Heldische hat der Denker doch begeistertes Verständnis: „Dem Erdbesieger winken die Sterne", schließt das vierte Buch. Bedeutender ist der Lobpreis göttlicher Weltordnung im letzten Buch, sofern es die Willensfreiheit mit Gottes Vorauswissen in annehmbarer Weise zusammendenkt. Ueberhaupt ringt hier die Untersuchung aufs ernsteste mit der Aufgabe, irdische Bewegtheit aus dem göttlich Unbewegten abzuleiten. Ergreifend wirkt der Abschluß mit den Mahnungen zum Gebete und zur Redlichkeit „vor den Augen des alles sehenden Richters." Eine Eigentümlichkeit gemahnt an vorsokratische Denklehrer: wie sich der Geist aus begrifflichem Denken heraus immer wieder in freie dichterische Lüfte emporschwingt: 38 Gesänge, teilweise von edelster Schönheit, (so der Anruf nach Platons Timaios) entspannen und erheben uns. Oft überrascht ein gepflegter Natursinn. Die herrliche Uebersetzung wahrt den Tonfall der verschiedenen Rhythmen. Der Verehrung des Boethius brauchen wir uns heute nicht zu schämen, da wir ja wissen, wie nachhaltig er auf höchste Geister, auf Dante, auf Meister Eckart eingewirkt hat.

Dem grausamen Fehlgriff Theodorichs steht das hohe, ewige Verdienst gegenüber, das er sich um die Gewissensfreiheit erwarb. Diese ist später in der Bewegung der deutschen Mystik wieder angestrebt, aber erst durch Luther erreicht worden. Schreiten wir also weiter durch die Jahrhunderte, so bietet das Lutherjahr Anlaß, einiger Gaben des Reclamschen Verlags zu gedenken. Ein Doppelbändchen enthält als Hauptstück den berühmten Sendbrief vom Dolmetschen,

worin Luther Rechenschaft gibt von seiner Bibelübersetzung. „Man muß die Mutter im Hause, die Kinder auf der Gassen, den gemeinen Mann auf dem Markt drumb fragen und denselbigen auf das Maul sehen, wie sie reden." Mit dem Volke verbunden, dem Volke verpflichtet ist jeder Satz, jeder Ausdruck der Eindeutschung, wie sie Luther im Unterschied von früheren Uebertragungen vornahm. Jenem Sendbriefe folgen noch vier andere weltliche Stücke. Zuerst die erzieherische Mahnung „An die Ratsherrn aller Städte deutsches Landes, daß sie christliche Schulen aufrichten und halten sollen." Gemeint waren höhere Schulen für Kenntnis der alten Sprachen; sie sollte der evangelischen Sache dienen, aber auch weltlichen Berufsarten nützen. So hat Luther wirksam in die Geschichte der Erziehung und Bildung eingegriffen. Die Grenzen zwischen Staat und persönlichem Gewissen steckt die Schrift: „Von weltlicher Obrigkeit, wie weit man ihr Gehorsam schuldig sei." Zugleich aber beschreibt Luther „klärlich" und preist „herrlich" das weltliche Schwert, indem er das Bild eines christlichen Fürsten entwirft. Die Frage: „Ob Kriegsleute auch in seligem Stande sein können?" ist die Frage nach dem Rechte des Krieges; sie wird in urwüchsiger Weise beantwortet, weder pazifistisch, noch im Sinne Friedrichs des Großen. Die kleine, reizvolle Abhandlung „Ueber Musik" (nach einer lateinischen Vorrede) bezeugt Luthers Feinsinn und künstlerische Begabung; denn Musik kommt ihm gleich nach dem Wort Gottes. Das allgemein Wissenswerte über die Reformation bietet D. Dr. Arnold Berger unter dem Titel Luther der deutsche Prophet (ebenfalls bei Philipp Reclam, Leipzig). Diesen „hoffärtigen Namen" machte sich der Reformator selber gern zu eigen. Gründlich wird hier zunächst die Vorgeschichte der großen Bewegung dargestellt; Luthers Innenleben und Ziele, der Bruch mit Rom, die neue Kirchengründung finden sachliche Würdigung; schließlich widmet der Verfasser dem Deutschtum des Volksmannes einen wohldurchdachten Abschnitt, der nur die judengegnerische Betätigung übergeht. Luthers Bekenntnisse zur Judenfrage habe ich in der Sammlung „Der Aufschwung" (Erhard Walther, Stuttgart) in der Absicht aufgereiht, auch den nahezu unbekannten Luther gehörig zu beleuchten.

Wie beklagenswert die protestantische Kirche wiederum der Mystik gegenüber versagte, wie die katholische bei Eckart, das wissen wir aus der Lebensgeschichte des angefeindeten, gequälten Jakob Böhme (1575—1624). Ihm hat ein aufschlußreiches Büchlein gewidmet Dr. Lothar Schreyer, dessen „Deutsche Mystik" wir 1927 (im dritten Stück der Bayreuther Blätter) unsern Lesern vorlegten. „Die Lehre des Jakob Böhme" (84 Seiten; 90 Pf.) zählt zu den Schriften des deutschen Volkstums, die Wilhelm Stapel herausgibt (Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg). Die Darstellung ist schlicht und sachlich, ohne herumspielende Redensarten. Sie läßt in Erklärung der sieben wichtigen Punkte erkennen, wie innig Böhmes Denkweise mit seinem Natursinn zusammenhing. Seiner Anschauung vom menschlichen Leben liegt die Erfahrung vom bestraften Guten, belohnten Bösen zu Grunde. Mit Eckart berühren sich die Wege, die der Mystiker einschlägt, um ins Wesen der Liebe einzugehen. Aus Jesus wird Christus, der Gottmensch inwendig in der Seele geboren; der Mensch seinerseits wird in Christo ein Menschgott. Auch die „Gelassenheit" erinnert an Eckart. Merkwürdig aber an Böhme ist das Dichterische, das ihn Seuse annähert. Vor seinem Lebensende glaubte er schöne Musik zu hören.

Die neuere Zeit ist mehr von dem Bestreben erfüllt, herauszufinden, was der geschichtliche Jesus gelehrt und gewollt habe. Bedeutendes leistete hierin Dietrich Klagges, als er Das Urevangelium Jesu als deutschen Glauben herausschälte. Dieses sein erfolgreiches Buch ist nun in dritter Auflage an den Armanenverlag der „Sonne" (Leipzig) übergegangen. Ausführlich hat sich in der „Deutsch-

kirche" (1926, 13 und 16) seinerzeit Hauptpastor Andersen mit den religionsgeschichtlichen Nachweisen befaßt, die Klagges beibringt, um Kirche und kirchliche Gelehrtheit zu kennzeichnen. Durch alle kirchlichen Mängel und Flecken hindurch leuchtet aber doch aus der Kirche jener Urgrund, den das ganze Buch bloßlegt; es ist undenkbar, daß gerade die Kirche dem Urevangelium auf die Dauer widersprechen könnte. Wollen wir nicht wegräumen, was die Bekenntnisse trennt? Vielleicht erlangen wir dann jene Freudigkeit und Erlöstheit wieder, welche auf Bildern der ersten christlichen Jahrhunderte ausgedrückt ist. Freilich, beim bloßen Worte „Erlösung" wenden sich jene ab, die mit dem nordischen Gedanken alle Rätsel überfliegen. Aus dem Kreise der „Nordischen Stimmen" (Bernhard Kummers) liegt ein Heft vor: „Kirche und Reich im Ringen der jungen Generation", von Matthes Ziegler (Adolf Klein, Leipzig). Dieser vereinfacht die Geschichte von Jahrtausenden dadurch, daß er das Christentum aus dem Alten Testamente, aus dem (rassisch minderwertigen) Morgenlande herleitet, dazu auch die ganze griechisch-morgenländische Philosophie für alles mögliche Bekämpfenswerte verantwortlich macht. Gewagt sei es, Jesus als Arier auszugeben. Man sieht, hier wird ordentlich gestürmt und gefegt, und der wütende Besen stößt gegen die arme Deutschkirche, die noch nicht begriffen hat, daß der Norde keine Vergänglichkeit, kein Gut oder Böse, keine Sünde kennt, sondern in ungebrochener reiner Verbindung mit Gott steht. Während hier das Rassische in den Vordergrund tritt, wird eine deutsche Einheitsreligion in einer mehr überzeugenden als überredenden Weise erdacht und ausgesonnen von Dr. Hompf: Reich und Religion (Erhard Walther, Stuttgart). Soweit sind wir freilich noch lange nicht: als kürzlich im Berliner Sportpalast Dr. Krause etwas gegen das Alte Testament vorbrachte, hatte er es sofort zu büßen, weil die ganze Bibel die einzige und unverrückbare Grundlage der Kirche sei; die Deutschkirche vom 20. Nebelung 1933 bringt Bericht und ersten Teil jener Rede. Die Gegensätze sind also augenblicklich schärfer als je.

Wer den guten Willen hat, zwischen dem Glaubenszwang, der das Alte Testament stützt, und der Abriegelung alles Christentums, weil es von Erlösung handle, einen Entscheid zu treffen, der möge doch Hans von Wolzogens unbefangene, durchgeistigte religiöse Bücher in die Hand nehmen: Glaube und Leben, das Himmelreich in uns, Zum deutschen Glauben (diese vor dem Krieg), dann in arger Notzeit „Deutsches Hoffen, deutscher Glaube". Sodann liegt als Neuheit aus dem Bayreuther Kreise vor: Mensch und Gott von Chamberlain, in einer ungekürzten Volksausgabe (F. Bruckmann, München; 326 Seiten; 2.90 ℳ). Da heute auch dieser religiöse Denker von völkischer Seite her angefochten wird, (wir meinen nicht einzelne Einwände, sondern Verwerfung), so erscheint es um so nötiger, ein solches Werk von ihm zu verbreiten, das über Volkstum und Frömmigkeit, über Deutschtum und Christentum aus der vollen Leidenschaft des Wahrheitsuchers redet. Mit der persönlichen Inbrunst verbindet sich zugleich die gewissenhafteste Forschung. Die Ergebnisse müssen Gottesgelehrte und Laien aufrütteln: Jesus hat keine Glaubenssätze anbefohlen, keine Gebräuche gestiftet, auch die Sünde nicht als wesentlichen Gedanken gepflegt, sondern das Seelenleben der Menschen in der Richtung auf Gott als Vater hinbewegt.

2. Bayreuth und die deutsche Musik.

Tief zu beklagen ist, daß die Rassenkundler, wohl aus Mangel an Denkschulung, ihre Vorurteile in religiösen Fragen mit dem Rassegedanken verquicken. Man

bekämpft jede Sehnsucht nach Erlösung. Deshalb muß Wagner beiseitegeschoben werden. Eichenauers Buch, das sich auf Günther stützt und von einem sonst verdienstvollen Verleger voreilig gedruckt wurde, hat wegen der Art und Weise, wie es Wagner anficht, Befremden erregt. Wir fragen: hat Adolf Hitler mit dem Eintreten für Wagner und sein Bayreuth Recht oder Unrecht? Im „Fränkischen Volk" (1933, 97) wehrt Dr. Curt von Westernhagen den schnöden Ansturm ab, und in der gleichen Tageszeitung (1932, 79) hat schon Paul Pretzsch in längerer Ausführung die Irrtümer Günthers und Eichenauers widerlegt. Es stellte sich überdies heraus, daß Eichenauer für sich eine Stelle angeführt hatte, die in Wirklichkeit aus einer Wiener Judenzeitung stammt. Allerdings verschmäht er auch sonst nicht die jüdischen Aussprüche, um das Mißtrauen gegen Wagner zu schüren. Was aber die Wut gegen alle Erlösung betrifft, so müßte die Güntherschе Schule eigentlich auch Grimms Märchen einstampfen lassen. Sie tat es nicht. Pretzsch macht auf diesen Widerspruch bequemen Denkens aufmerksam. Leopold Reichwein weist namentlich auch darauf hin, daß bei Bach der Ausdruck von Todessehnsucht herrlich und adlig befunden, bei Wagner aber gehässig beanstandet wird.

Ueber die Einweihung des Richard Wagner-Museums in Tribschen hat Adolf Zinßtag im vorigen Stück der Bayreuther Blätter berichtet; die Ansprachen, die am 1. Heuert dort gehalten wurden, liegen nun gedruckt vor. „Die Musik" (Max Hesse, Berlin) widmet im Gilbhart-Heft 1933 dem Briefwechsel Wagners mit seinem Verleger Fritzsch eine Arbeit, die hoffentlich Beachtung findet: Hans Ziegler (Bayreuth) warnt nämlich davor, daß die 126 Wagnerbriefe, die veräußert werden sollen, ins Ausland gehen. Warum werden sie nicht gedruckt? Im gleichen Hefte erörtert Wilhelm Altmann die Angaben des deutschen Opernspielplans 1932—33. Das Gedenkjahr steigerte die deutschen Aufführungen Wagnerscher Werke auf 1837; Allg. Musikz. Nr. 41 enthält die Ziffern der einzelnen Werke. Friedrich Baser (Heidelberg) feiert unsern Meister als Künder der arischen Welt (Nebelungheft), und gedenkt (im Scheidingheft) Wielands als Dichters der ersten deutschen Oper (nach Hamburg und Stuttgart); das war die Alkeste (1773), vertont von Anton Schweitzer, Vorläuferin von Mozarts Entführung. Tragisch, daß von Weimar keine weiteren Fäden zu Mozart, Weber, Beethoven gesponnen wurden; Zelter hätte sie ohnedies zerrissen, da ihm nicht gegeben war, Ursprüngliches zu erkennen.

Aus dem Bayreuther Umkreis wissen wir dem Leser manche neue Freude. Es ist bekannt, daß in Anerkennung des Führers Bayreuth vorangegangen ist zu einer Zeit, da Hitler nur die Mutigen um sich scharte. Ein schönes, gewichtiges Zeugnis ist der Brief Chamberlains an Adolf Hitler vom 7. Gilbhart 1923. (Schon 1928 gedruckt im zweiten Bande der Briefe Chamberlains.) Nun bietet der Bruckmannsche Verlag eine wertvolle Gabe: Chamberlain der Seher des dritten Reichs als Vermächtnis des berühmten Denkers an das deutsche Volk. Hier treffen wir, nach jenem Briefe, eine bedeutsame Aeußerung zu Hitlers Geburtstag 1924. Als Hauptteil aber eine Auslese aus Chamberlains Werken, wie sie sachlicher, feiner nicht gedacht werden kann; stammt sie doch von einem Kenner wie Georg Schott, der so manches über den Verfasser der „Grundlagen" geschrieben hat. Die Fülle des Stoffes wußte er auf 120 Seiten einzuschränken (Bruckmann, München; 2.40 M, geb. 3.50 M). Da überblicken wir denn die Kernstellen und lassen im Zustande der Erfüllung die Seherkraft auf uns wirken, die aus ihnen hervorbricht. Georg Schott selber ist uns bekannt durch sein „Volksbuch vom Hitler", das frühzeitig eine wohlbegründete Be-

geisterung mitteilte; auch durch seine Märchendeutung; neuerdings (seit 1932) aber auch durch seine „Schott-Briefe", die eine Fundgrube von Erfahrung und Weisheit darstellen. Man lese nur einmal das über Religion Vorgebrachte (1933, Nr. 3); oder die Anwendung dessen, was deutsche Dichter anregten, auf die Gegenwart. Insbesondere kennt Schott seinen Goethe genau. Auf den ersten Briefseiten schon begegnet man dem Geleitspruch: „Wenn wir nach innen das Unsrige getan haben, so wird sich das Nachaußen von selbst geben." Bei Hans von Wolzogen fühlen wir uns gedrängt und verpflichtet, auch einmal kräftig hinzuweisen auf die schaffende und schöpferische Quelle seines Wesens. Sie ist über der bahnbrechenden Befassung mit dem Bayreuther Meister, oder auch über der vielseitigen Tätigkeit des Eindeutschens alter und neuer Dichtungen oft übersehen, ja verkannt, jedenfalls nicht nach Gebühr gewertet worden. Die neue Zeit ehrt sich selber, wenn sie die Bühnenwerke Wolzogens berücksichtigt. Wir sind überzeugt, daß es bald geschieht. Da ist zum Beispiel die oberbayerische Volkssage Das Veverl vom Walchensee; dieses Stück ist als zweites Bändchen der Ernsten Spiele bei Max Schleppegrell (Leipzig) erschienen; es wird seine Probe bestehen. Im gleichen Verlage kam das dritte Bändchen der Heiteren Spiele heraus: vier Fasnachtspiele mit Goethe, Kleist, Andersen und Grimm als Paten. Eines hat Hans Sommer vertont. Dem ersten wünscht der Dichter den Musiker mit Hans Sachsens Worten: Säng' mir noch wenigstens Einer dazu! In der Tat ist die Umformung von Goethes Mitschuldigen zu einem der Musik offenen Reimspiel verführerisch geglückt. Sollen wir nicht auch bei jeder Gelegenheit der Erzählungskunst des Phantasiereichen gedenken? Und auch als Lyriker, Gedanken- und Spruchdichter hat uns Hans von Wolzogen sein Innenleben tief in unser Herz gesenkt und eingegraben. „Lieder letzter Lese" eröffnet uns die Sammlung „Jugend und Alter" (Ludwig Schroeter, Berlin; 2.50 ℳ). Darin so manche Stimmung, die in formvollendetem Ausdruck tief ergreift. Und noch einen Gruß entsandte der Dichter an seine Freunde zum Christfest: „Weihnacht des Lebens"; will sagen Altersgedanken über die Ewigkeit, die des Widerhalls in uns sicher sind.

Nun von der Dichtkunst zur Tonkunst. Man redet jetzt wieder viel von Hausmusik und der Winter spricht auch ein günstiges Wort mit, indem er uns in die Innenräume des Hauses und des Herzens einschließt. Mit vollem Rechte wirbt man wieder für's lang verachtete Klavier. Den Stil für dieses Tonwerkzeug, das heißt besonders für das Klavichord, aber auch für das Cembalo seiner Zeit hat Philipp Emmanuel Bach (1714—88), den Haydn hochschätzte, aus seinem künstlerischen Reichtum schaffen helfen. Reiz und Anmut sind den vier Leichten Sonaten eigen, die Otto Vrieslander herausgab. Sie gehören zu Adolf Nagels umfassendem, großzügig angelegten Musikarchiv (Hannover). Derselbe Verlag, der neuerdings sogar das Erscheinungsjahr mitteilt, hat Rudolf Steglich die sechs Preußischen und sechs Württembergischen Sonaten zur Herausgabe übertragen; jene waren 1742 für Friedrich den Großen, diese 1744 für Herzog Karl Eugen bestimmt. Stich und Ausstattung sind tadellos schön. Es bedarf des Eingewöhnens, um die Eigenart dieser phantasiebegabten Musik zu treffen. Um die richtige Wiedergabe der musikalischen Ausschmückungen haben sich die Herausgeber vorsorglich bemüht. Wir wissen, daß auch Hans von Bülow für die Wiedererweckung jener seelisch durchwärmten Musik eintrat; von manchen Gelehrten erntete er den Dank in Form scharfer Angriffe, ja Schmähungen. Während Philipp Emmanuel in gesicherten Stellungen zeitgenössische Anerkennung fand, ist es um Wilhelm Friedemann Bach (1710—84) trotz überragender Begabung

still gewesen; er selber (ob mitschuldig oder nicht) fühlte sich immer einsamer, weil man nur seines Spiels, nicht seiner Schöpfungen achtete. Der Verlag Adolf Nagel hat es unternommen, seine sämtlichen Klaviersonaten zugänglich zu machen; es liegen schon sechs Werke vor, herausgegeben von Friedrich Blume. Der Spieler wird bald inne, daß Friedemann seiner Zeit vorauseilte und sich mit den Wiener Meistern näher berührt als sein Bruder. Indem wir nun von Bachs Söhnen zu Haydn weitergehen, begrüßt uns ein Tonwerkzeug, das wir nur ab und zu nennen hören: die Flötenuhr. Sie fesselt uns heute besonders, da wir künstlicher, von selbst ablaufender Musik nicht abgeneigt sind. Allerdings dürfen wir nicht an eine Schallplatte denken. Jenes Uhrwerk enthielt eine Walze mit Stiften und einen Blasbalg für hölzerne Pfeifchen, die von den Stiften bespielt wurden. Große Meister verschmähten es nicht, derartige Uhren mit entsprechender Musik zu versehen oder Uebertragenes beizusteuern. So kamen jetzt von Haydn aus alten Uhrwerken und Aufzeichnungen 32 Stücke zum Vorschein, die in angemessener Klavierfassung einen Begriff geben von dem beruhigenden, sinnigen, unirdischen Klang, an dem die Hörer des ausgehenden 18. Jahrhunderts ihre Freude hatten. Was es mit jedem einzelnen Stückchen für eine Bewandtnis habe, möge man dem Vorwort von Dr. Ernst Fritz Schmid entnehmen. Angeregt wurde die Herausgabe vom Haydn-Forscher Dr. Alfred Schnerich in Wien. Mit der Sammlung dieser „Flötenuhrstücke für Klavier" (Querform) eröffnet Nagels Musik-Archiv eine besondere Reihe von Veröffentlichungen. Derselbe Verlag wartet den Freunden lieblicher Hausmusik auch noch mit einer Liedgabe auf: es sind Fünf Jugendlieder Mozarts, entstanden 1768—72. Anspruchslos einfach, aber von erprobter Wirkung. Mehrstimmige Gesangmusik beschert in großer Auswahl auch der Bärenreiter-Verlag; wir empfehlen der Beachtung die billigen Einzel- und Doppelblätter (10 und 20 Pf.) seiner kleinen Ausgabe. Innerhalb des Beethoven-Schrifttums nehmen die Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn neuerdings einen hohen Rang ein. Ihr Herausgeber ist Prof. Dr. Ludwig Schiedermair. Die neun bisherigen Ausgaben enthalten unter anderem die ursprüngliche Fassung des ersten Streichquartettes (Hans Wedig), grundlegende Untersuchungen über Beethovens Handschrift (Max Unger) und als Doppelband 7/8 eine Systematische Ordnung Beethovenscher Melodien von Dr. Wilhelm Haas (353 Seiten in Groß-Folio, 38:28 Zentimeter; Quelle und Meyer, Leipzig). Eine fast unheimliche, jedenfalls erstaunliche Riesenarbeit. Gesammelt sind 5700 Melodieabschnitte. Zunächst denkt man an ein Nachschlagewerk. Die planmäßige Verarbeitung eines solchen Stoffes bedeutet aber viel mehr. Sie bringt Licht in seelische Zusammenhänge. Sie deckt Gleichartiges bei Einem Tondichter auf und regt zum Vergleich mit andern Meistern an, mit gleichzeitigen, früheren und späteren. Die Frage der „wandernden Melodien" erhält ihren tieferen Sinn. Wir erinnern dabei an Hans von Wolzogens Musikalisch-Dramatische Parallelen. Auch die Volkskunde, zuletzt die Rassenforschung gewinnt aus derartigen Aufreihungen wichtige Unterlagen. Daß die Aufgabe der ordnenden Uebersicht ungewöhnlich schwierig ist, ermißt man, wenn man bedenkt, wie umstritten die Grenze zwischen Melodie und Umspielung ist, wie viel von harmonischer Folge oder rhythmischem Unterschied abhängt. Die ganze Einteilung der Beethovenschen Melodien ist meisterhaft getroffen. Auch der größte Symphoniker nach Beethoven beschäftigt immer mehr die Gemüter, welche in der Musik etwas Seelisches suchen, das Aeußerliche, den bloßen Hall und Schall übergehen. So wenig wie Wagner hat Bruckner Konzerte zu Gunsten des Einzelkünstlers verfaßt. Alle Sprache steht bei ihnen im Dienste seelischer Mitteilung. Wir

machen aufmerksam auf ein Buch des berufenen Brucknerforschers Max Auer: Anton Bruckner; sein Leben und Werk (476 Seiten; 31 Abbildungen, 86 Seiten Notenbeispiele, als Anhang; Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien). Es ist die zweite, umgearbeitete und ergänzte Auflage der Lebensbeschreibung, die 1923 im Wiener Amalthea-Verlag herauskam; also wohl zu unterscheiden von dem großen Göllerich-Auerschen Quellenwerke, von dem bei Gustav Bosse (Regensburg) bis jetzt fünf Bände vorliegen. Aus den weiteren musikalischen Eingängen seien genannt: eine Ansage des Verlags Julius Feuchtinger (Stuttgart), der die Bühnenwerke Adolf Vogls empfiehlt; erfreulich, daß sich der neue Staat dieses Tondichters annimmt! In die Edition Peters ist „Eine deutsche Messe" (dreistimmig, für gleiche oder gemischte Stimmen) von Heinrich Spitta übergegangen; ein deutsches Werk nicht bloß dem Text nach, sondern in der ganzen innern Haltung. Wertvolle Anregungen gibt die Zeitschrift „Auf dem Wege" (Verlag für Kultur und Kunst, Berlin) von Walter Howard, dem Leiter des Bundes deutscher Musikpädagogen, dem Verfasser der Wissenschaftlichen Harmonielehre des Künstlers. Zur Neugestaltung unseres Musiklebens im neuen Deutschland hat der Tonsetzer und Universitätsprofessor Karl Hasse eine stattliche Reihe von Aufsätzen beigesteuert, die unter dem Titel „Vom deutschen Musikleben" bei Gustav Bosse (Regensburg) erschienen sind. Was uns mit Hasse verbindet, ist die Wertschätzung des Ausdrucks, wie er von unsern deutschen Meistern erschaffen und erarbeitet worden ist. Von diesem unanfechtbaren Standpunkt aus, der Seelisches, Geistiges, Sittliches festhält, betrachtet er freundlich oder feindlich Gedanken und Erzeugnisse der Gegenwart. Ihnen gilt auch mein „Kampf um deutsche Musik" (Erhard Walther, Stuttgart).

3. Geschichte und Gegenwart.

Sage und Kunst.

Seit den Tagen der deutschen Romantik hat es nicht an Erzählern gefehlt, die unser Sagengut wieder ins Volk brachten. Ehrwürdig ist die langerprobte Kunst Gustav Schwabs, der Die deutschen Volksbücher nacherzählte. Deutsche Manneskraft, Treue und Ritterlichkeit leuchten aus den Sagen vom gehörnten Siegfried, vom armen Heinrich, vom Herzog Ernst, von den vier Heymonskindern. Um die Gestalten des Fortunat und Faust, der Genoveva und der Schildbürger hat die Volksphantasie ihr Efeu gewoben. Eine hübsch ausgestattete, auch bebilderte Ausgabe hat für jung und alt Prof. Dr. Schirmer besorgt (Thienemann, Stuttgart; 240 Seiten; geb. 3.40 ℳ). Wir erinnern aus diesem Anlaß an die mancherlei Gaben von Leopold Weber und von Hans von Wolzogen, dessen Sagenbücher (Edda, Urväterhort, Heldensagen, Beowulf-Gudrun, Nibelungen) Franz Stassen geschmückt hat. Zwei Sagen von der Insel Sylt hat Margarete Boie feinsinnig zu gestalten gewußt. In beiden handelt es sich um jene Selbstbehauptung der deutschen Frau, die als germanische Treue und Stäte gerühmt wird. Die Darstellung ist einfach, ohne Nachäffung vermeintlich nordischen Gepräges. Aussprüche alter Lebensweisheit sind zwanglos eingeflochten. Das Büchlein nennt sich Sylter Treue (Steinkopf, Stuttgart; 1 ℳ). Was allgemeine deutsche Geschichte betrifft, so tritt heute wieder hell hervor ein Name, dem wir schon öfter begegnet sind: Prof. Dr. Heinrich Wolf, der Verfasser einer Deutschen Geschichte und vieler geschichtlicher Bücher und Schriften, hat nach dem Umschwung die elfte Auflage seines berühmtesten Werkes herausbringen können: Die An-

gewandte Geschichte (480 Seiten; geb. 6 M; Theodor Weicher, Leipzig). Die erste Auflage stammte von 1910. Nicht ohne Bewegung wird man die Schlußabschnitte der Neufassung lesen. Hoffentlich kommen nun bald auch die fünf weiteren Bände neu heraus, in denen die deutsch geartete Geschichtsbetrachtung zum politischen Denken und Wollen erzieht. Eine gewisse Kenntnis der Vergangenheit ist vorausgesetzt. Hier wird unsere ganze Betrachtungsweise dadurch vertieft, daß wir nachdenklich den Ursachen des Aufstiegs und Niedergangs folgen. Die Tatsache aber, daß einzelne Große wirklich Geschichte machen können, haben wir ja als Zeitgenossen Adolf Hitlers selbst erlebt. In unsere Stimmung des Dankes paßt vorzüglich hinein, was Thomas Carlyle (1795—1881) in den berühmten Vorlesungen von 1840 Ueber Helden, Heldenverehrung und das Heldentümliche in der Geschichte aussprach. Es ist nach der Uebersetzung von E. Pfannkuche gesammelt und mit Einleitung herausgegeben von Dr. A. Pfannkuche (Philipp Reclam, Leipzig). Willkommen sind auch die Anmerkungen, eine von Carlyle selber stammende Uebersicht und das Namen- und Sachverzeichnis. Die sechs Vorträge behandeln das Heldische weitausgreifend unter allen Formen: Der Held kann als Gottheit, als Prophet, Dichter, Priester, als König, sogar als Schriftsteller erscheinen. Welchen Eindruck Carlyle auf unsern Bayreuther Meister machte, geht aus seiner Einleitung zum 3. und 4. Bande der Gesammelten Schriften und Dichtungen, auch aus einer Stelle im Brief an Heinrich von Stein hervor. Tiefstes Verständnis hätte Carlyle für Adolf Hitler gehegt, der sein eigenes Sein heldisch an einen großen Gedanken hingab. (Wir erinnern auch an das Schriftchen von Wolf Meyer-Erlach, der Carlyles Führertum preist.) Etwas anders gestaltete sich das Verhältnis zu den Größen der Geschichte bei Karl Lamprecht (1856 bis 1915). Er suchte vor allem die Eigenart eines jeden Zeitalters zu erfassen; namentlich für entlegene Zeiten ergab sich ein Ausgleich zwischen allgemeinem und persönlichem Denken. Aber trotzdem hatte gerade auch dieser Forscher einen bemerkenswert freien Sinn für das Seelenleben des Einzelnen. Der Reclamsche Verlag bietet in einem Doppelbändchen eine Porträtgalerie aus Lamprechts Deutscher Geschichte (Herausgeber: Prof. Dr. Hans Helmolt). Wir finden da zum Beispiel Armin, Karl den Großen, Maria Theresia und Friedrich den Großen, Bismarck und Wilhelm den Zweiten. Die Ausführungen über Luther nimmt die Gedenkzeit gerne entgegen. Der Musik unserer Meister hat der Kulturpolitiker auffallend große Teilnahme gewidmet. Eingeschaltet ist in genannter Sammlung der schöne Aufsatz über Beethoven. Im ersten Ergänzungsband der Deutschen Geschichte sucht Lamprecht auch der Erscheinung Wagners gerecht zu werden. Die „Porträtgalerie" enthält außerdem Goethe und Schiller; von Malern zum Beispiel Hans Thoma. Lamprecht stand in Beziehungen zu Bethmann-Hollweg; die deutsche Gesinnung des Geschichtsschreibers konnte sich nicht voll auswirken. Die Regierung hätte Männer wie Fichte nötig gehabt. Es sei mir hier gestattet, meine eigene Schrift einzuschalten: Fichtes Weckruf im deutschen Frührot (Erhard Walther, Stuttgart); sie behandelt die Zeit Fichtes, sein Wirken, seine Reden, auch die unglücklichen Jahre nach 1814. Wer sich Fichtes vierzehn Reden an die deutsche Nation vollständig zu eigen machen will, greife nach den drei Reclambändchen, die sie ungekürzt wiedergeben. Sie sind ja nicht bloß in Ton und Inhalt von unvergänglichem Reize, sondern geben immer wieder zu denken, welch nachhaltige Erfolge die geistige Kraft eines Einzelnen zeitigen kann. Wer denkt nicht zugleich an das Geschehen des Jahres 1933? Auch hier ist Wille zur Tat, Wunsch zur Erfüllung geworden. Die Reden Hitlers als Kanzler sammelt der bekannte Eherscheche Verlag. Zunächst liegen (in einem Heft von 64

Seiten) sieben Reden vor, welche die Zeit vom 21. März bis 6. Juli 1933 umfassen. Beigefügt sind: Der Aufruf der Reichsregierung an das deutsche Volk (1. Februar) und die Rede, mit der Reichspräsident von Hindenburg den Reichstag eröffnete. Alles Gesprochene aber sucht nicht allein den Widerhall des Beifalls, vielmehr das Einverständnis der Beherzigung, die entschlossen mitarbeitet und mitschafft. Ein Holländer hat kürzlich ausgesprochen, das weitere Schicksal hänge von der tätigen Bereitschaft der höheren Schichten ab. Von ihr zeugt aus dem Kreise der Altphilologen eine kleine, als Kundgebung zu wertende Schrift von Joachim Bannes: Hitlers Kampf und Platons Staat (Walter de Gruyter, Berlin; 60 Pf.), eine Studie über den „ideologischen" (das heißt gedanklichen) Aufbau der nationalsozialistischen Freiheitsbewegung. Auch den, der um Hitlers Eintreten fürs Griechische weiß, überrascht der Gleichlauf von Gedanken, die das Kampfbuch und der Platonische Staat bergen. Die Uebereinstimmung erstreckt sich vom Gebiete der Erziehung bis ins Reich staatlichen Zusammenlebens. Spartanischen Lebensformen messen beide, der Denker und der Staatsmann, besondere Bedeutung zu. Die tiefste Gemeinsamkeit dürfte auf der Ansicht vom Führerberuf erlesener Persönlichkeiten ruhen, die sich dem Ganzen verantwortlich fühlen.

Der Wert des Schaffens von Einzelnen tritt auch im Reiche aller Kunst deutlich genug hervor. Ein zeitgenössischer Künstler, Lothar Schreyer, hat es unternommen, Die bildende Kunst der Deutschen darzustellen (406 Seiten; mit 49 ganzseitigen Abbildungen; Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg; 6.50 ℳ). Der Vorzug des Buches ist die innere Wärme, mit der von den Bildern, Bauten, Standbildern der Vergangenheit geredet wird. Dem Verfasser dünkt eine gedeihliche Kunst nur möglich auf dem Boden des Volkstums und aus christgläubigem Gemüte heraus; er selber hat mancherlei über die deutsche Mystik geschrieben. Ihre Lust an feinen Unterscheidungen spiegelt sich in den allgemeinen Betrachtungen, die Schreyer am Anfang und am Schlusse mitgibt. Diese Abschnitte wären vielleicht zu Gunsten einer Ausdehnung des geschichtlichen Blickfeldes z. B. auf die Niederlande einzuschränken gewesen. Doch wird den Leser andrerseits gerade fesseln, wie sich ein Künstler deutscher und christlicher Gesinnung zugleich für die sogenannte Moderne ausspricht; wir können hier nicht zustimmen. Rein geschichtlich bewegt sich eine Schrift über Tilman Riemenschneider (um 1463 bis 1531) von Dr. August Diehl (61 Seiten Text; 16 Bildtafeln; 1 ℳ; Amend, Würzburg). Zuerst erfahren wir von den merkwürdigen, anfangs glücklichen, gegen Ende unseligen Schicksalen des Meisters, den sein Rechtssinn zuerst mit Aemtern, später mit der Teilnahme am Umsturz belastete. Dann führt uns der Verfasser nach den Erlebnissen und Ergebnissen der Würzburger Gedächtnisausstellung, als Betreuer echt deutscher Kunst, durch die Werke Riemenschneiders, um sie in klarer, nicht gesuchter oder verstiegener Sprache dem Kunstgefühl nahezubringen. Uebersicht gewährt die Anordnung nach Standorten und Sammlungen. Gelehrter Kleinkram ist vermieden. Wir haben hier das Muster einer Darstellung, die das Wesentliche erfaßt. Unsere Freude an dieser Gabe erhöhen die feinen Bilder. Eine neue großzügige Sammlung hat Karl Robert Langewiesche (Königstein im Taunus) begonnen: „Das Gute für Alle". Es sind Hefte, kleiner als die bekannten Blauen Bücher, aber wie diese der Kunst und der Natur gewidmet. (Ihr Sonderverlag heißt Der eiserne Hammer.) Da grüßen z. B. die Drei Kaiserdome von Mainz, Worms und Speyer; 45 Bilder, aufgenommen von Paul Wolff, 3 Textseiten von Wilhelm Pinder. (Preis 1.20 ℳ.) In sorgsamer, liebevoller Auswahl erscheinen nicht bloß große und kleine Bauteile, sondern auch die zugehörigen Werke der Bildhauerkunst und Gegenstände der Ausstattung. Speyer lebt am stärksten in

unserem geschichtlichen Bewußtsein. Mainz hat den größten Reichtum der Formen, Worms die größte Einheit im Ausdruck. Unter den der Natur gewidmeten Heften lockt namentlich Die Lüneburger Heide, jene wundervolle Landschaft, die sich kraft ihrer Eigenart jedem Besucher unvergeßlich einprägt. Die 47 Aufnahmen (mit erdgeschichtlicher Vorbemerkung) stammen von Wilhelm Carl-Mardorf (Preis 1.20 ℳ). Wir erschauen den dunklen Ernst der Ebenen, Talgründe und Wachholderwälder, die Lieblichkeit der Birken, die Erhabenheit der Buchen. Dankbar sind wir auch für einige Proben des Menschenschlags, der Häuser und Kirchen, samt einigem, was ihre Innenräume bergen. Aus dem unerschöpflichen Born der Romantik haben wir als Erinnerungsbuch an die in München verbrannten Bilder die „Verlorenen Malerromantiker" in schönen Nachbildungen kennen gelernt. Derselbe Verlag F. Bruckmann (München) bietet eine weiter ausgreifende Sammlung mit dem Prachtbuche Deutsche Malerpoeten, herausgegeben von Georg Jacob Wolf. (Vierte, neubearbeitete Auflage; 124 Seiten Großoktav; 100 Abbildungen in Kupferdruck; dazu 8 Farbtafeln; 4.80 ℳ; Geschenkausgabe 6 ℳ.) Berücksichtigt sind nicht weniger als 32 Meister, von Koch, Friedrich, Runge über Schinkel und Waldmüller bis zu Richter und Spitzweg, Böcklin und Feuerbach, Thoma und Haider. Es ist erstaunlich, welch verschiedene Arten des wählerischen Sehens, welch unterschiedliche Mittel in Wiedergabe des Gesehenen (oder auch Nichtgesehenen, nur seelisch Erschauten) innerhalb des deutschen Wesens Raum hatten. Gemeinsam war jenen Künstlern allen der dichterische Einschlag; den meisten eignete auch der ausgeprägte Natursinn. Deshalb sind sie uns lieb und wert; wir kehren gerne zu ihnen wie in eine Seelenheimat zurück. Die zusammenhängenden Begleitworte sind sachgemäß und aufschlußreich, aber nicht aufdringlich. Ein Verzeichnis der Maler enthält Angaben über ihr Leben und nennt die Orte, wo das Abgebildete zu finden ist.

Die Frage, was in Kunst und Leben wirklich deutsch sei, ist nicht immer einfach und eindeutig zu beantworten. Leistung und Charakter werden als Beweis und Merkmal in den Vordergrund gerückt von der Zeitschrift Die Sonne, herausgegeben von Gerstenhauer, Krieck und Kulz (Armanenverlag, Leipzig). Bezeichnend sind wiederholte Klagen und Warnungen angesichts der Art und Weise, wie sich Minderwertigkeit in der deutschen Bewegung hervordrängt, so daß schließlich die Meinung entstehen könnte, als wäre es eine Heldentat, sich selbst erfolgreich zur Geltung zu bringen. Das Scheidingheft 1933 bringt treffliche Gedanken zum Konkordat. Anläßlich der Vivisektion wird auch Wagner erwähnt. Als heilsame Frucht neuer Erkenntnisse begrüßt die Sonne vor allem, daß sich die verbrecherischen und verblödeten Schichten nicht mehr verewigen sollen. Unter den Mitarbeitern bemerken wir Hans von Wolzogen und Otto Tröbes. Energisch werden die religiösen Zustände geklärt; Prof. Wilhelm Hauer berichtet über eine umfassende Arbeitsgemeinschaft der Deutschen Glaubensbewegung (Nebelung 1933). Nicht zustimmen können wir der Verherrlichung des Ludwig Klages. Dagegen billigt jeder Deutsche die bewußte Pflege der Kriegserinnerungen.

Die große Zeit von 1914—18 hat neuerdings eine meisterhafte Darstellung gefunden, die zwischen allzu enger Vereinfachung und allzuweiter Ausdehnung die glücklichste Mitte trifft. Das Volksbuch vom Weltkrieg von Generalleutnant Ernst Kabisch, der selber von Anfang bis Ende mitkämpfte, enthält 348 Quartseiten, mit 370 Abbildungen und 60 Kartenskizzen (Union Deutsche Verlagsgesellschaft, Stuttgart; geb. 24 ℳ; auch in Teilzahlungen; oder broschiert in zehn Lieferungen, je 1.80 ℳ). Die Sprache erfüllt alle Anforderungen, die wir an Klarheit und Lebendigkeit, aber auch an den Ernst ruhiger Sachlichkeit stellen

mögen. Aus der Fülle wesentlicher Tatsachen wird nichts verschwiegen, nichts beschönigt. Das haben wir auch gar nicht nötig. Denn bis vor die Grenze des letzten Zusammenbruchs gereicht der gewaltige Kampf dem deutschen Heere zu ewigem Ruhm. Nicht so jenen Führern, die zuerst an falscher Stelle standen und noch viel weniger der staatsmännischen Leitung, die von allem Anfang an versagte und die ungeheuerlichsten Fehlgriffe tat. Kabisch enthüllt die Irrtümer und Machenschaften, die den Erfolg unserer Leistungen durchkreuzten, nach den Akten, die so ziemlich abgeschlossen sind, mit Wahrheitsliebe, doch ohne ausfällig zu werden. Wir erfahren auch, wie es bei den Feinden aussah; alles Erreichbare hat der Verfasser herangezogen: das Kriegsschrifttum des Auslandes, Zeugnisse und Urteile der Gegner. Die Uebersicht wird erleichtert durch eine ausführliche Zeittafel und durch sorgfältige Verzeichnisse. Der Geschichtschreiber Johannes Haller betont neben andern Vorzügen die wissenschaftliche Zuverlässigkeit des Werkes. Seit dem Kriegsausgang haben wir nun die dringende Aufgabe, unsere Volksgenossen außerhalb der verengten Grenzen des Reichs und auch sonst überall in der Welt zu betreuen. Dem innern Zusammenhalt dient namentlich die genaue Kenntnis der Wohnsitze. Nach neuesten Ergebnissen wird Das Deutschtum im Ausland nachgewiesen und aufgezählt von Dr. Franz Thierfelder (Reclam, Leipzig; 35 Pf., geb. 75 Pf.). In klaren Anordnungen folgen einander die selbständigen (wesentlich) deutschen Staaten außerhalb des Reiches, dann das Grenzlanddeutschtum, weiter die Kolonien, endlich im übrigen Auslande Lage und Stärke der Deutschen, sei es, daß sie in geschlossener Siedelung leben oder daß sie zerstreut in fremder Umgebung wohnen. Der neue Staat achtet mit ganz anderem Eifer, als es bisher geschah, der deutschen Brüder draußen. Er sorgt, daß alle ein gemeinsames Bewußtsein deutscher Werte miteinander verbinde. Und es sind unsere Helden des Geistes wie der Kunst, die hier von neuem ihre einigende Kraft bewähren wie in den älteren Zeiten, die dem Reiche Bismarcks vorausgingen.

Dr. Karl Grunsky.

Zweites (Oster-) Stück 1934.

Nur durch das innere Wort spricht Gott unmittelbar zu uns; dies Wort kann nicht anders gesprochen werden als in dir, daher kann es von dir auch nicht gehört werden, wenn du nicht in dir bist, aber nicht außer dir.

Luther.

Jesus bei Johannes.

Christliche Betrachtungen aus deutschem Geiste.

Von Hans von Wolzogen.

1. Das Wort.

„Im Anfang war das Wort." Es gibt Leute, die vom ganzen Johannis-Evangelium nicht mehr wissen als dies Wort, und damit wissen sie nichts anzufangen. Andere suchen zu viel darin, einen philosophischen Begriff, den „Logos" des Platon. Ich glaube nicht, daß Johannes in Ephesos platonische Philosophie studiert hat, wie Paulus rabbinische Weisheit. Lassen wir doch einmal alle Deutung, auch die bekannte des Faust, beiseite und nehmen wir das Wort wörtlich. Das Wort, das im Anfang war, das war doch wohl das Schöpfungswort: „Es werde Licht!" Nun, und gleich danach spricht Johannes auch vom Licht, „In ihm war das Leben, und das Leben war das Licht der Menschen." Heißt es weiter: „Gott war das Wort" und: „Das Selbe war im Anfang bei Gott" und: „Alle Dinge sind durch das Selbe gemacht", so hören wir daraus deutlich das Schöpfungswort, das Licht, das Leben spendende Licht. Es ist gar kein Geheimnis dabei, wenigstens kein größeres, als was in dem mythischen Bilde zum Ausdruck kommt. „Gott ist das Licht"; wie es Johannes in seinem 1. Briefe anwendet. Auch Jesus, der nach Johannes „mit dem Vater Eines" ist, sagt bei ihm (8,12) das selbe Wort: „Ich bin das Licht der Welt." Also begnügen wir uns zunächst mit der natürlichen Erklärung: „Im Anfang war das Wort, es werde Licht," oder ganz kurz: „Im Anfang war das Licht." Johannes springt auffallender Weise gleich von dieser — nur scheinbar — philosophierenden Betrachtung ab und erzählt: „Es war ein Mensch von Gott gesandt, der hieß Johannes." Johannes der Täufer, der Prediger in der Wüste. Und er sagt von ihm weiter: „Der Selbe kam zum Zeichen, daß er von dem Lichte zeugte," aber „er war nicht das Licht". Hier erscheint das Licht als Wort, als Predigtwort und Zeugnis des Johannes, wie vorher das Wort das Licht war. Es ist wie eine Art Wortspiel mit dem Licht. Das erste Wort aber, welches uns von Johannes dem Täufer durch Johannes den Evangelisten berichtet wird,

lautet: „Ich sah, wie der Geist herabfuhr wie eine Taube vom Himmel und blieb auf ihm" (Jesus), und er hört das Wort vom Himmel, das dies ihm deutet, und das er in das Zeugnis zusammen faßt: „Dieser ist Gottes Sohn." — Wort — Licht — Geist — Gottessohn: halten wir diese Reihe fest! —

2. Die Hochzeit zu Kana.

Bei den Synoptikern ist es die Stimme vom Himmel selber, die da sagt: „Dies ist mein lieber Sohn, an dem ich Wohlgefallen habe." Daß Johannes dieses Geschehnis überhaupt in fast gleichen Worten wie die anderen Evangelisten bringt, ist ein besonderer Fall. Er geht sonst oder meist eigene Wege. So, wenn er gleich in seinem zweiten Kapitel den Herrn auf die Hochzeit zu Kana führt, wovon die Anderen nichts wissen. Oder haben sie es gewußt? Dann haben sie, die ja so oft mit Wundertaten nicht sparen, das allerdings recht äußerliche, s.z.s. „materielle" Weinwunder für allzu unbedeutend, wenn nicht sogar etwas unwürdig der Größe und Würde ihres Meisters gehalten? Wahrscheinlich ist es gar nicht zu ihnen gedrungen, als sie die Erinnerungen an Jesu Leben sammelten; waren doch Markus und Lukas spätere Paulusschüler, und Matthäus, wenn er überhaupt der Levi des Alphäus Sohn aus dem Evangelium gewesen ist, oder wer sonst unter seinem Namen das Evangelium uns mitteilt, hat offenbar nur den zuerst vorliegenden Markus bearbeitet und mit alttestamentlichen Zitaten ausgestattet. Die Hochzeit zu Kana kennt also nur Johannes, und wir erinnern uns, daß er sowohl in seinem Evangelium wie in seinem Briefe es ausdrücklich betont, daß er erzähle, was er selbst gehört, gesehen und „mit Händen berührt" habe. Das ist aber gerade das Tatsächliche am Leben Jesu, welches der eigentliche Stoff der Synoptiker ist, die nicht dabei waren, während man in Johannes nicht so sehr die leibhaftige, als die geistige Persönlichkeit Jesu kennen zu lernen glaubt. So ist denn diese Hochzeit eine ganz merkwürdige Ausnahme, die sich nur dadurch erklären läßt, daß sie wirklich miterlebt worden ist, und daß, was den Anderen für unwesentlich galt, dem Festgenossen unvergeßlich geblieben war. Immerhin: es ist unter den Wundertaten eine am Aeußerlichen haftende, ein rechtes orientalisches Zauberkunststück, könnte man sagen, wenn man sich nicht scheute, das Wort auch auf die geringste Jesutat anzuwenden. Diese Art „Zauber" war aber in der Tat vielmehr zu den „Suggestionen" zu rechnen, gar nicht Wunder zu nennen. Die Leute auf der Hochzeit und in der Feststimmung glaubten Wein zu trinken, der Wasser war, und dieser Glaube wäre ihnen von dem wundermächtigen Gaste „suggeriert" worden? Kann man dies von dem Erhabenen sich vorstellen, der eben noch vom Himmel als „Sohn Gottes" verkündet worden ist, und der gesandt war, dem Menschentum einen ganz anderen „Glauben" zu bringen, als ein Fürwahrhalten oder ein Aberglaube es gewesen wäre?

Nein, das nicht, aber: er war auch Mensch, ganzer natürlicher Mensch, und kein Asket, kein „Heiliger", sonst wäre er garnicht auf die Hochzeit nach Kana gekommen. So hat ihn Johannes gekannt, als ihm Nächster, von ihm Geliebter, persönlich gekannt, der selbe Johannes, der ihn auch als den Göttlichen vor allen Anderen erkannt hat. Umso bedeutsamer darf uns dieses unbedeutende Weinwunder erscheinen, da wir dabei mit Johannes' Augen den Menschen Jesu sehen, der sich den Scherz und den Anderen die Freude macht, sie das Wasser als Wein genießen zu lassen. Den Menschen in seiner natürlichen Frische, Liebenswürdigkeit, Güte, ja sogar Heiterkeit! — Ja, das hat nun wohl Niemand erwartet, daß der Evangelist, der seinen Bericht mit dem „philosophischen" Logos anhebt, seinen göttlichen Meister in die Oeffentlichkeit mit einem „Scherze" eintreten lassen würde?! Vermag man sich einmal da hinein zu denken, so hat man etwas gewonnen, was nicht zu unterschätzen ist, und was den höchsten und tiefsten Gedanken über das Wesen Jesu eine eigentümliche menschliche Unterlage gibt. Der Täufer erlebte das Wunder: ein Göttlicher ist erschienen; der Evangelist ergänzt: ein Mensch tritt auf. Und nun kann er von dem Menschen Jesu das Göttlichste berichten und aussagen, man darf es ihm glauben und braucht nicht überstiegene Vorstellungen aus der Sphäre des Mystischen darin zu sehen. Johannes hat den Wein mitgetrunken, er hat den Wundertäter als heiteren Wohltäter nicht nur mit Händen, gewissermaßen auch mit den Lippen berührt. —

Nun wird man am Ende noch sagen, ich habe die Sache zu ernst genommen, indem ich sie als einen Scherz darstellte; sie sei ja überhaupt nur als eine abergläubische Wundererzählung aus einer ernsthaften Lebensgeschichte Jesu ganz auszuscheiden. Das kann ich nun wieder von meinem Johannes nicht annehmen; es müßte ihm denn in sein Evangelium irgendwie hinein geschmuggelt worden sein — sieht aber nicht danach aus und stünde auch als einzige solche Schmuggelei da, während man in den anderen Evangelien eher Zutaten dieser Art vermuten kann. Die Freuden der Hochzeit von Kana verrauschen rasch; es folgt aber alsbald ein schwererer Fall, ein stärkeres Bedenken.

3. Die Tempelreinigung.

Jesus geht, noch in dem selben Kapitel, von Kana über Kapernaum nach Jerusalem und treibt dort die Händler und Wechsler mit der Geißel aus dem Tempel. Das ist sehr auffällig; denn es ist doch jene außerordentliche Handlung, welche die anderen Evangelien aus den letzten Tagen des Jesulebens berichten, — und hier steht sie am Anfang? Zwar ist zuzugeben, daß Johannes das Leben nicht mit biographischer Treue der Reihe nach erzählt und erzählen will, also wohl auch eine einzelne Tatsache an einer anderen Stelle erwähnen mag, als wo man sie erwartet; aber dies hier wäre doch eine

allzustarke und willkürliche Verschiebung einer Haupttat! Der miterlebende Jünger hätte, selbst bei der ganz anderen Anlage und Absicht seiner Erzählung, einen solchen Widerspruch mit der zeitlichen Wirklichkeit sich doch gewiß nicht erlaubt. An eine zweimalige Tempelreinigung, deren erste Johannes, die andere die Synoptiker erzählt hätten, ist schwerlich zu glauben. Eher ist zu denken, daß schon der Urmarkus die Leidensgeschichte Jesu aus der Entfernung „dramatisch" gesehen und in der Tempelreinigung, die überhaupt einmal stattgefunden hatte, ein gewichtiges Motiv für die letzten entscheidenden Schritte der jüdischen Priesterschaft zur Beseitigung des lästigen und gefährlichen Mannes gefunden hat. Dagegen, hat der Vorgang so viel früher sich ereignet, als Jesus vorher noch garnicht bis Jerusalem gelangt, als er noch ein wenig beachteter Wanderprediger in Galiläa war, so hatten die Juden erst durch das plötzliche gewaltsame Auftreten des fremden Menschen als Frevler am Tempel recht wohl den ersten, ernsten Anlaß, ihre Aufmerksamkeit ihm zuzuwenden und von dann an sich feindselig gegen ihn zu stellen, was vorher nicht genügend begründet erscheint.

4. Nikodemus.

So natürlich Jesus noch eben auf der galiläischen Hochzeit vor uns stand, so geheimnisvoll, als ein besonderes, von der Alltagswelt abgesondertes Wesen tritt er jetzt auf dem Boden der Judenstadt auf, indem es von ihm heißt, er tat wohl auch hier „Zeichen", aber er „vertraute sich ihnen nicht", mit dem bedeutsamen Zusatz: „denn er wußte wohl, was im Menschen war". Einen solchen Blick ins Innerliche finden wir bei den Synoptikern nicht angemerkt, wie er durch Johannes nun gleich im dritten Kapitel, in dem ganz einzig dastehenden Nachtgespräch mit Nikodemus, uns verraten wird. Es scheint noch in Jerusalem stattgefunden zu haben; denn dort war jener „Oberste der Juden" sicherlich zuhause, und unmittelbar danach hat Jesus „sein Wesen" mit den Jüngern „im jüdischen Land". Dieser Pharisäer Nikodemus hat sich also durch die Gewalttat Jesu im Tempel nicht abschrecken lassen; er ist, wie er sich selber bei ihm einführt, von den „Zeichen", die der merkwürdige Galiläer getan, tief beeindruckt, und zwar, weil er sie nicht nur äußerlich auffaßte, wie man ihnen damals ähnlich oft genug begegnen mochte, sondern als solche, die „Niemand sonst tun" könne, wobei „Gott selber mit ihm" sein müsse. Damit nähert sich der nächtige Besuch dem fremden Wundertäter, der da wußte, was im Menschen war, bereits in dem Maße, daß dieser gleich beginnen konnte in die Tiefe zu gehen und das große Geheimnis, das er in sich trug, wenigstens im Bilde anzudeuten, wodurch im Verstehenden der Gott in uns offenbar werden sollte. Jesus spricht es aus: „Es sei denn, daß Jemand von Neuem geboren werde, kann er das Reich Gottes nicht sehen." Diesen Begriff der unsichtbaren Macht schöpfte er ohne Weiteres aus dem Worte des Gastes, daß

„Gott mit ihm" sei. Er führt ihn sofort zu jenem „Reiche Gottes", wovon die anderen Jünger wohl auch als ein Wort ihres Meisters viel reden, ohne zu sagen, was eigentlich damit gemeint war. Bei Johannes erfahren wir, mit Nikodemus, gleich das Wesentliche; aber der kluge, gesetzkundige Jude versteht es noch nicht; er stößt sich an dem Bilde der Wiedergeburt: „Wie kann der Mensch wieder in seiner Mutter Leib gehen und geboren werden?" fragt er ganz realistisch, wie es dem jüdischen Verstande entspricht. Aber Jesus hat tiefer in ihn geblickt; obwohl er doch nur heimlich bei der Nacht zu ihm zu kommen gewagt hatte, getraute er selber sich ihn weiter in das Geheimnis zu führen, über das Sinnliche, Fleischliche hinaus, das noch im Bilde der Wiedergeburt zu liegen schien: „Was vom Fleisch geboren wird, ist Fleisch, und was vom Geist geboren wird, das ist Geist." Damit sind wir in eine andere Welt versetzt, in die Welt Jesu, das Reich Gottes. „Laß dich's nicht wundern," fügt der göttliche Lehrer hinzu — hier gibt es kein „Wunder", sondern eine Wahrheit. Aber freilich, ganz ohne Bilder läßt sich darüber nun einmal nicht reden! Und nun folgt das Bild vom Winde, „der bläst, woher er will, und du hörst sein Sausen wohl, aber du weißt nicht, von wannen er kommt und wohin er fährt; also auch ein Jeglicher, der aus dem Geist geboren ist." Noch immer fragt Nikodemus: „Wie mag das zugehen?" und Jesus — mit einem eigentümlichen Lächeln, glaube ich zu sehen —: „Bist du ein Meister aus Israel und weißt das nicht?" Die nächsten Worte klingen so, als wenn Johannes, nicht Jesus selber, sie spräche: „Wir reden, was wir wissen, und zeugen, was wir gesehen haben": Das geistige Gottesreich in der Persönlichkeit seines Verkünders, der von den Gläubigen „Gottes Sohn" genannt wird. Aber — so spricht nun Jesus selbst weiter: „Glaubt ihr nicht, wenn ich euch von irdischen Dingen rede, wie werdet ihr glauben, wenn ich von himmlischen Dingen sagen würde?" Und nun weiß er, wie weit er auch mit diesem tiefer spürenden und nach Wahrheit verlangenden Juden gehen darf: er braucht sogar einen Hinweis auf Moses, der in der Wüste die eherne Schlange aufrichtete, als sinnliches Gleichnis göttlicher Erhebung; aber er sagt dabei nichts von einem Gottessohn, er nennt sich Menschensohn, d. i. den Menschen, der vom „Himmel" kommt, aus dem Reiche des Geistes, der geistige Mensch, der von Gott gesandt ist, nicht, daß er die Welt richte nach dem Gesetz, sondern daß er die Welt selig mache durch die „frohe Botschaft", die er ihr vom Himmel bringt. Das ist das Evangelium von dem Lichte, das in die Finsternis scheint, das die Menschen hassen, weil sie böse sind. „Wer aber die Wahrheit tut, der kommt an das Licht, und seine Werke werden offenbar als „in Gott getan". Ob Nikodemus dies alles nun bereits verstanden hat, wie es gemeint war? Es ist ihm zugemutet worden in der Einsamkeit der nächtigen Zwiesprache mit dem Göttlichen, und er hat danach wenigstens einmal „getan", als er — das Einzige, was man noch von ihm hört, durch Johannes

(7,51) — in der Pharisäerberatung im letzten Ostern, das Jesus miterlebte, auf den furchtbaren Ausspruch des Obersten der Pharisäer: „Das Volk, das nichts vom Gesetz weiß, ist verflucht", er, Nikodemus, allein mit milder Gelassenheit, rein sachlich, entgegnet: „Richtet unser Gesetz auch einen Menschen, ehe man ihn verhört und erkennt, was er tut?" „Bist du auch ein Galiläer?" höhnen die Juden, und damit ist die Sache bei ihnen abgetan. Das jüdische Gesetz hat gesiegt, und es hilft nichts sich darauf zu berufen, wenn es auf den Galiläer angewandt wird. Auch ein Nikodemus, der von Jesus des Geheimnisses vom Reiche Gottes gewürdigt worden, kommt dagegen nicht auf. Wir haben gesehen, welchen Wert auf den Begriff des geistigen Reiches, des innern Himmelreiches, wie es sonst heißt, Jesus legte, da er es an die Spitze seiner Belehrung stellte; was seinen Jüngern nur erst ein dunkles Wort, dem Nikodemus erst ein tiefsinniges Rätsel war, Johannes steht mit dem vollen Wesen seines Jesuglaubens fest auf diesem Grunde. —

5. Die Samariterin.

Im vierten Kapitel werden wir mit Jesus aus Judäa durch Samaria wieder nach Galiläa geführt, und da erfahren wir unterwegs, wiederum nur durch Johannes, das Gespräch mit der Samariterin am Brunnen Jakobs. Hier fällt das viel angeführte, bedenkliche Wort: „Das Heil kommt von den Juden!" Aber wo und wie fällt es? Man darf es nicht aus seiner Verbindung heraus reißen; es steht am Schlusse des 22. Verses, und am Anfang des 23. fährt Jesus unmittelbar mit einem seiner bedeutungsvollen „Aber" fort, das an die grundlegenden Sätze der Bergpredigt erinnert: „Aber es kommt die Zeit und ist schon jetzt, daß die wahrhaftigen Anbeter werden den Vater anbeten im Geist und in der Wahrheit; denn der Vater will haben, die ihn also anbeten", und weiter: „Gott ist ein Geist". Das entscheidende Wort, das Wort, welches man als christliche Grundwahrheit nie vergessen sollte, anstatt nur davon zu reden, daß „das Heil von den Juden" komme, den selben Juden, die gerade den geistigen Gott verleugneten und an den sinnlichen glaubten. Das samaritische Weib, das selber nicht an die Gottesstätte Jerusalem glaubt, versteht es sofort besser; denn es spricht alsbald — mit dem jüdischen Ausdruck, weil es mit einem Juden zu reden meint — von dem „Messias", der da kommen werde: „um uns alles zu verkündigen". Da sagt Jesus: „Ich bin es." Er sagt nie, daß er der jüdische Messias sei, der die Herrschaft auf Zion wieder aufrichten soll, und auch hier sagt er nur, daß er derjenige sei, der da verkündigt, daß Gott der Geist ist. Denn davon eben ist hier die Rede, wo es sich um die „wahrhaftigen Anbeter" und Anbetungsstätten handelt. Daß dieser geistige Gott nicht der jüdische Gott sein könne, ist damit zugleich gesagt. Was aber heißt dies anderes, als daß, wenn auch „das Heil" von den Juden kommt, es doch gewiß kein jüdisches Heil sei. Im Gegenteil!

Wir haben ja sogleich das „Aber" gehört. Wir sind mit der Samariterin darüber belehrt, das Heil, die Wahrheit, die Verkündigung, den „Messias", den Gott geistig zu fassen, und wir sind aus Jerusalem und vom Jakobsbrunnen in das Reich Gottes versetzt. Wir blicken nicht mehr zurück. Also, schließen wir, bedeutet das bedenkliche Wort nun nichts anderes mehr, als was eine unumstößliche Tatsache ist: die Verkündigung Jesu kommt von den Juden, von Judäa aus. Zwar kam Jesus persönlich aus Galiläa, wohin er eben wieder als in seine Heimat zurückkehrt; aber wir haben ja gerade durch Johannes erfahren, daß er von Galiläa nach Jerusalem zog, um dort nicht nur als der galiläische Wanderlehrer und Wundertäter aufzutreten, sondern als richtender Verkünder des göttlichen Willens und Geistes, in seiner ersten Großtat der Tempelreinigung, welche gleichnisweise hindeutet auf sein göttliches Amt der Reinigung des Gottesbegriffs selber, man kann sagen: der Entjudung Gottes als Geist! Somit dürfte es eher heißen: das Heil kommt zu den Juden. Aber sie haben es nicht angenommen, haben es verachtet, verworfen, gehaßt und ans Kreuz geschlagen. Nicht in Jerusalem, in Samaria fand Jesus den Glauben, den er suchte. Das Weib verkündet freudig den Ihrigen den von ihr erkannten „Christus", und die Samariter, der Juden Feinde, bitten ihn bei ihnen zu bleiben und sagen: „Wir haben (nicht nur aus des Weibes Rede) gehört und erkannt, daß dieser ist wahrlich Christus, der Gesalbte, und der Welt Heiland." Aus seiner Persönlichkeit haben sie es erkannt. Dahin hatte er ja zuvor das Weib geführt: von dem Gleichnis des „Wassers", das den Geist bedeutet, und von dem Hellseher, der ihr von ihren fünf Männern zu sagen weiß, bis zu dem wahren Heilverkünder: „Gott ist ein Geist". „Aber nach zwei Tagen zog er aus von dannen und zog ein in Galiäa." Wohin da? Nach Kana, der Hochzeitstadt. Da verweilt er, da sucht ihn der „Königische" aus Kapernaum (der heute noch nicht wieder entdeckten Stadt), der ihn zu seinem kranken Sohne ruft; aber ehe er noch Kana verlassen hat, um sich nach Kapernaum zu begeben, erhält schon der Vater die Nachricht: „Dein Sohn lebt!" Und wie er zuvor der Verheißung des Herrn geglaubt hatte, die sich erfüllt hat, so glaubt er nun „mit seinem ganzen Hause". Wem glaubt er? Der Wahrheit der göttlichen Kraft, die ihm in diesem Galiläer Jesus heilbringend erschienen war.

6. Der Königische und der Gichtbrüchige.

Dieser „Königische aus Kapernaum" ist zweifellos jener „Hauptmann aus Kapernaum", dessen Knecht (nicht Sohn) nach der Erzählung des Matthäus und Lukas in gleicher Weise geheilt wird. Es ist die erste Tat Jesu nach der Bergpredigt. Dabei hören wir das Jesuwort: „Wahrlich, solchen Glauben habe ich in Israel nicht gefunden"; und er nimmt das sehr ernst, schmerzlich ernst, wie es Matthäus uns weiter mitteilt in dem

Zusatz: „Die Kinder des Reiches werden ausgestoßen in die äußerste Finsternis" — und dann wieder zum Hauptmann: „Geh hin, dir geschehe, wie du geglaubt hast." Es ist der Glaube der Samariter, der nicht erst von Rede und Tat abhängt, nicht Glaube *nach* dem Wort, sondern „*aufs* Wort" als Ausdruck der wirkenden Persönlichkeit. Die Heilung des Kranken in Kapernaum wird das *zweite* Wunder genannt, welches Jesus in Galiläa tat. Das Wein-Wunder — das Heil-Wunder, beides nur äußere Vorstufen zu dem Tempel, den Jesus anstelle des jerusalemitischen zu errichten berufen war, dem Tempel des Gottes, der Geist ist, dem Tempel der im menschlichen Herzen das Heiltum des *Glaubens* umschließt. Wo dieser Glaube versagt und fehlt — wie in „Israel" — da ist nicht der Gott Jesu. Johannes hat das Wort vom israelitischen Glaubensmangel nicht; er läßt Jesus auf die Bitte des Königischen zunächst erwidern: „Wenn ihr nicht Zeichen und Wunder seht, so glaubt ihr nicht", und dann heißt es: „Der Mensch glaubte dem Wort, das Jesus zu ihm sagte." Daß gerade der alttestamentarisch eingestellte Matthäus dies berichtet, könnte verwunderlich dünken; Johannes hatte es nicht nötig: all seine Berichte sind durchzogen von dem Geiste des wahren Glaubens. Die Juden witterten wohl etwas davon als ein ihnen innerlich Fremdes und beginnen schon jetzt die Versuche, den „Wundertäter", an den das Volk auf seine Weise glaubt, zu überlisten und womöglich zu beseitigen. So alsbald nach der Heilung des Gichtbrüchigen am Teiche Bethesda im 5. Kap. des Johannes. Dieser läßt Jesus wiederum nach Jerusalem ziehen auf ein Judenfest, und dadurch wird es begreiflich, daß wir in der Gegenrede Jesu an die wegen Sabbatsschändung anscheinend empörten Juden eine wahre Aehrenlese vom Felde des Gottesreiches erhalten, wo „der Sohn zeigt, was der Vater tut". Die äußeren Wunder verlieren ihren Glanz vor dem Lichte des göttlichen Wesens, welches durch den Sohn das *ewige* Leben wirkt. Wir sind gleich wieder im Innersten des Geheimnisses von Gott, das sich im Sohne verkündet. Nur dieser Verkünder Gottes konnte das kühne Wort sprechen: „Wahrlich, ich sage euch: wer mein Wort hört und glaubt dem, der mich gesandt hat, der hat das ewige Leben", und: „Wie der Vater hat das Leben in ihm selbst, also hat er dem Sohn gegeben, das Leben zu haben in ihm selbst." Da gibt er keine „Ueberhebung", etwa des Menschen über Gott; vielmehr sagt der Mensch Jesus: „Ich kann nichts tun von mir selber" und „Ich suche nicht meinen Willen sondern des Vaters, der mich gesandt hat." Das war das *Göttliche* in Jesus, dieser gottkündende Geist, und das hat Johannes gefühlt und erkannt, dergestalt, daß er es immer und überall aus Jesu Reden und Taten heraushörte, gleichviel ob es so gerade an dieser oder jener Stelle mochte ausgesprochen worden sein. Er, Johannes, hat dem Geiste, den er in allem hörte, die Sprache verliehen, die ihm wirklich Widerklang der Rede Jesu war. Wir mögen sie nun die Sprache Johannes nennen, aber wir haben darin doch das *Wort Gottes*. —

7. Die Speisung der Fünftausend.

Mit der Heilung des Gichtbrüchigen kommen wir zu einer Reihe von Wundertaten, wie sie die anderen Evangelien auch erzählen, die sich daran genügen lassen; wogegen Johannes dazu etwas zu sagen weiß, was er von Jesus gehört hat. Besonders gilt dies von dem Wunder der Speisung der Fünftausend, und gerade dies ist an und für sich doch nur ein ernstes Gegenstück zu dem heiteren Weinwunder in Kana. Wein und Brot — für den sinnlich gebundenen Menschenverstand nur materielle Dinge, auch für den oberflächlichen Betrachter dieses evangelischen Vorganges nichts Bedeutenderes als wiederum eine Suggestion des erhabenen Wohltäters. Ganz anders hat es Johannes verstanden und läßt es uns durch Jesus selber deuten. Sicherlich sind bei der Speisung solche Worte gesprochen worden, daß die Hörer darüber das Speisen selbst vergessen haben, da sie sich „gesättigt" gefühlt haben, vielleicht ohne es zu merken, daß es eine geistige Sättigung gewesen, die sie erlebten. Kein Erzähler, auch Johannes nicht, teilt uns diese begleitenden Reden mit, wohl aber nur Johannes die deutende Aussprache Jesu *nach* der Speisung zu den fragenden Jüngern. Da gibt er ihnen und uns das Grundthema, worin man den Sinn der Brotspende zu erkennen hat: „*Moses* hat euch *nicht* das Brot vom Himmel gegeben, sondern mein Vater gibt euch das *rechte* Brot vom Himmel." Das ist nichts Geringeres als eine streng scheidende Gegenüberstellung des Alten und des Neuen Testamentes, Judentum und Christentum! Dem materiellen „Manna" gegenüber das geistige Brot der Verkündung Jesu, die „der Welt das Leben gibt". Als die Juden noch dazu kommen, da sagt er es ihnen deutlicher: „Ich bin das Brot des Lebens" und weiter im Tone des Gleichnisses: „Das Brot, das ich geben werde, ist mein *Fleisch*", d. h. mein Leben, meine lebendige Persönlichkeit. Aber noch weniger versteht der jüdische Sinn im materiellen Bilde das geistig Gleichnisartige und faßt es wieder nur reinsinnlich auf: „Wie kann dieser uns sein Fleisch zu essen geben?" Leider haben es die Christen später nicht besser verstanden. Das Gleichnis weist ja nicht nur zurück auf Moses, sondern auch vorauf zu jenem Passamahl, woraus die Kirche ein Sakrament gemacht hat. Johannes, der jenes Mahl mitgenossen hat, erwähnt es gar nicht, schweigt von einem Worte Jesu, der dort das Brot sein Fleisch genannt haben soll; *statt dessen* bringt er hier zur Wunderspeisung die ausführliche Rede, in welcher das Gleichnis Brot-Fleisch sofort weiter ausgeführt wird zu Fleisch-Geist. „Wer dies Brot isset, der wird leben in Ewigkeit" und: „Werdet ihr das Fleisch des Menschensohnes nicht essen, so habt ihr kein Leben in euch." Hier ist es zweifellos klar, daß der ganze Vorgang, den das Gleichnis behandelt, *reingeistig* zu fassen ist, also auch die Bedeutung des damit übereinstimmenden Liebesmahles nicht mystisch zu materialisieren gewesen sein würde.

Wäre diese Jesurede bei Johannes von der Kirche richtig beachtet, verstanden und gewertet worden, alle Mystik des Sakramentes wäre dem grübelnden Verstande der späteren christlichen Menschheit erspart geblieben. Jesus führt uns hier schon von dem vielbezweifelten Kult in die allgemein glaubliche Wahrheit. Ja, wir dürfen sogar schon in der Speisung der Fünftausend — auf die Zahl kommt es nicht an — das erste und ursprüngliche Liebesmahl sehen. Daß alle satt werden, ist gleichsam ein Bild dafür, daß das Brot des Lebens an alle verteilt werden soll, die danach verlangen. Zum Schlusse gibt dann Jesus noch den eigentlichen Wahr- und Segensspruch zu dem ganzen Vorgang und seiner Deutung in den Worten: „Der Geist ist es, der da lebendig macht, das Fleisch ist kein nütze; die Worte, die ich rede, die sind Geist und Leben." Wir haben es Johannes zu danken, daß er uns diese Worte mitgeteilt hat, wie das Brot des Speisewunders. Aber leicht ist es ihm nicht geworden, auch ihm nicht und erst recht nicht, der er wohl gewußt hat, daß er von dem tiefsten Geheimnisse seines Meisters spreche. Das Gleichnis zu verstehen, ist schon schwer, aber viel schwerer noch den Sinn des Gleichnisses, dieser geheimnisvollen Reihe der Begriffe: Brot — Fleisch — Leben = Sohn und Vater — Geist und Gott in Worte zu fassen. Johannes „spielt" — im ernsten Sinne — mit diesem Thema, als wenn er ein Musiker wäre. Aber er ist kein Musiker, den die Musik selber von Thema zu Thema, von Variation zu Variation führen würde. Der Evangelist, dem nur die Sprache zur Verfügung steht, bleibt in dem einen Thema, dem Wort, fest gebannt und kann sich und seinen Hörern die Verdeutlichung nur durch die Form der Wiederholung zu verschaffen suchen, die für seine Sprache so charakteristisch ist und an dieser Stelle besonders auffällig hervortritt. Aber das ist eben die Sprache, der Stil des Johannes, den man „stillos" nennen mag, wenn man selber nur mit dem logischen Verstande darangeht. Fühlt man den Geist, so hat man den Jesus des Johannes. —

8. Die Ehebrecherin.

Johannes läßt uns Jesus reden hören, aber er zeigt uns auch sein Schweigen, das ihm mehr sagte als den Hörern der Reden. Wir erfahren davon aus der Erzählung von der Ehebrecherin in Jerusalem, mitten unter den Juden, den Pharisäern. Auch diese Geschichte kennen wir nur aus Johannes (Kap. 8). Nur er hat gefühlt, daß hier etwas geschehen von besonderer Bedeutung für die Persönlichkeit und die Lehre seines Meisters. Hier wird vor allem der erhabene Satz gesprochen: „Wer von euch ohne Sünde ist, der werfe den ersten Stein auf sie!" Eine Antwort von geistig weltbedeutender Größe gegenüber der pharisäischen Berufung auf das Gesetz des Moses, das die Steinigung „vorschreibt". Aber bevor Jesus diese Antwort gibt, tut er etwas, anscheinend ganz Aeußerliches, Nebensächliches, wie

Zufälliges: er bückt sich und schreibt etwas in den Sand zu seinen Füßen. Und als er den Satz gesprochen, wiederholt er diese stumme Handlung, welche dadurch erst auffällig und merkwürdig wird. Aber wer hat sie bemerkt? Wer hat darauf geachtet und sie nicht vergessen, sie wert befunden sie zu berichten? Johannes. Nun steht sie da, geschrieben nicht in Sand: in das Gedächtnis aller Nachwelt, und da muß sie uns als ein Zug gelten, der sich nicht erfinden läßt, der für die Wahrheit der ganzen Erzählung, ja, für das ganze Evangelium zeugt. Was aber hat Jesus damals in den Sand geschrieben? Johannes weiß es nicht, und Jesus hat es Niemandem gesagt. Es ist und bleibt ein ewiges Geheimnis. Wir sollen und wollen es auch nicht zu erraten suchen. Aber Eins dürfen wir wohl behaupten: es gehört zu der großen Jesuverkündigung, welche in dieser Geschichte durch jenen Satz sich ausdrückt, womit Jesus die Ehebrecherin vor ihren Richtern freispricht — nicht von der begangenen Schuld, aber von dem verhängten Gericht. Jesus hat da nicht nur in den Sand geschrieben, auch in die Seele. Selbst die Juden, heißt es, waren „im Gewissen" betroffen und zogen sich stumm zurück. Jesus bleibt mit der Sünderin allein, fragt nur: „Hat dich Niemand verdammt?" „Niemand," sagt sie. „So verdamme ich dich auch nicht, gehe hin und sündige hinfort nicht mehr." Das hat Jesus in die Seele des Weibes geschrieben, das ebenso schlichte wie erhabene Gotteswort des Mitleidens. Die blinde Liebeslust des schwachen Weibes ist ausgelöscht, mitsamt ihrer Schuld, und die größte Wundererscheinung der Geisteswelt strahlt in die Finsternisse dieser sinnlichen Welt als die vom Vater gesandte Verkündigung des göttlichen Sohnes: Liebe! Das Erlösungswort ist in der Seele dieses armen kleinen Menschenweibes aufgeleuchtet: nun ist es auch in dieser Welt, wir können es in unserer Sprache verstehen, daran glauben, das Göttliche darin erkennen. Wenn vorher der Glaube alles war in den Heiltaten Jesu („Dein Glaube hat dir geholfen!") — nun ist die Liebe als ihr Lebenskern ans Licht getreten, nun dürfen wir nicht nur glauben: Gott ist das Licht, wir hören darin die neue Kunde: Gott ist die Liebe. Als die Pharisäer sich wieder Jesus nähern, im Tempel, in ihrem eigensten Bereiche, da beginnt er seine Rede gleich mit dem andern Worte, welches im Grunde das Selbe sagt: „Ich bin das Licht der Welt" — ich, der Verkünder des Gottes, der die Liebe ist! Ihr Gewissen aber spricht schon nicht mehr, nur ihr Gesetz hat wieder das Wort: „Du zeugst von dir, dein Zeugnis ist nicht wahr." Und da bekennt er in stärkster Rede, immer wiederholt: „Ihr richtet nach dem Fleische, ich richte nicht selbst, mein Vater ist es, der mich gesandt hat, der zeugt von mir." Es fällt ihrem jüdischen Selbstgefühl ein, sich auf Abraham zu berufen. Hätten sie es nicht getan! Nun bekommen sie die volle Wahrheit zu hören, nun muß er ihnen gerade heraus sagen: „Ihr seid von dem Vater, dem Teufel, und nach eures Vaters Lust wollt ihr tun" — den Verkünder des wahren Vaters töten! Es ist gesagt und bleibt gesagt: aus

Jesus spricht Gott, aus den Juden sein Widerspiel. Als Jesus in den Sand schrieb, hat er das jüdische Gesetz durchstrichen; als er in des Weibes Seele schrieb, hat er den Gott offenbart, der die Liebe ist. Steht er nun vor uns wie Viele meinen, als der unheldisch Milde, Weiche, Liebesselige? Wir haben ihn anders gesehen und gehört. In erhabener Größe des Geistes steht er da, mit dem Mute der Wahrheit, die den Tod nicht scheut, vor aller niederen Welt, über allem Streit um die Gesetze der Welt und Zeit, die ewige Kraft Gottes jenseit aller Zeit: „Ehe denn Abraham war, bin ich." --

9. Die letzten Wundertaten.

In den anderen Evangelien sehen wir Jesus als den Wanderlehrer, den Wundertäter, den Gleichnisredner, in einer durch ihre Schlichtheit und Reinheit unvergleichlich ergreifenden Gestalt; Johannes legt offenbar weniger Gewicht auf diese äußere Betätigung seines gottgesandten Meisters, weshalb wir aus dem ganzen Lebensverlauf bis zur Leidenszeit hiervon nicht viel berichtet finden. Die Heilung des Blindgeborenen (9,1—21) zeichnet sich aus durch eine auffallend breite Ausspinnung des angeschlossenen Gespräches mit den nicht zu beruhigenden Fragern aus dem Pharisäerkreise. Was Markus mit sieben Versen erledigt (8,22—28), das nimmt bei Johannes achtunddreißig Verse ein. Man sieht deutlich, welchen Eindruck die Wirkung der Heiltat, mehr als sie als solche, auf den Jünger gemacht hat, wie bedeutsam ihm diese forschende Unruhe der feindlichen Juden erschienen ist, die gar zu gern das „Wunder" aus der Welt geschafft hätten, weil das Volk an den Wundertäter glaubte. Der Gleichnisredner kommt für uns hier nur einmal zu schönster Geltung, indem an dieser Stelle (Kap. 10) Jesus das so sprechende wie ansprechende Bild des „guten Hirten" von sich selber zeichnet, welches seitdem von ihm unzertrennlich geblieben ist. „Ich bin die Tür", sagt er, und zu den Juden ausdrücklich: „Ihr seid meine Schafe nicht"; von seinen Jüngern aber, daß „sein Vater sie ihm gegeben hat", und schließlich das große Wort: „Ich und der Vater sind Eins." Der gute Hirte, der die „Tür" zum Vater öffnet, dem die daran gläubigen Seelen zu Eigen sind — der ist also „mit dem Vater Eins". Das unerhörte Wort wagt Johannes auszusprechen ohne zu stocken, ohne Verwunderung, weil ihm sein lieber Herr nie anders erschienen, wenn auch erst später ganz bewußt geworden war. Es ist das Geheimnis der göttlichen Liebe, die Vater, Sohn und Brüder in wesenhafter Einheit umschließt, das Evangelium, die frohe Botschaft, die Jesus zu verkündigen als guter Hirte auf Erden berufen war. Für den Wesensgläubigen ist eine solche Erkenntnis ein größeres Gnadenwunder als selbst eine Auferweckung von den Toten, wie sie nur Johannes (Kap. 11) erzählt, obwohl es doch wahrlich ein Ereignis gewesen sein müßte, worüber die Berichte vom Wundertäter Jesus nicht hätten schweigen dürfen! Zerbrechen wir uns nicht den Kopf darüber, auch

nicht darüber, daß Johannes hier, bei der Erweckung des Lazarus, seinen erhabenen Meister sagen lassen konnte: „um des Volkes willen, damit sie glauben, daß du (Vater) mich gesandt hast". Man merkt nicht einmal etwas von solcher Wirkung, beim Volk, wohl aber bei den Obersten, den Hohenpriestern und Pharisäern, aus deren Versammlung uns Johannes wieder allein berichtet. Da hören wir das entscheidende Wort des Kaiphas: „Es ist besser, Ein Mensch sterbe für das Volk, denn daß das ganze Volk verderbe." Er „weissagte" erklärt Johannes: „Denn Jesus sollte sterben für das Volk." So wird das sichtbare Wunder der Auferweckung von den Toten zu einer sich offenbarenden Wahrheit in der Tötung des Lebendigen „um des Volkes willen"; und damit gelangen wir schon in die Leidensgeschichte.

Auf der Schwelle empfängt Jesus die Salbung, das Vorbild der „letzten Oelung", wie er selbst es deutet, und zwar nach Johannes' Schilderung in Bethanien von der ihm und uns wohlbekannten frommen Schwester des Lazarus, Maria.

10. Die Salbung.

Von der Salbung weiß auch Markus-Matthäus, nennt gleichfalls Bethanien als Ort der Handlung, aber seltsamerweise nicht die Maria Lazari; sondern ein fremdes „Weib" kommt dort zu Jesus in das Haus „Simons des Aussätzigen", „zwei Tage vor Ostern". (Lukas 7,39 erzählt das Selbe von einer „großen Sünderin" im Hause des Pharisäers Simon aus der Zeit des „Königischen".) Die Jünger murren über die Verschwendung des kostbaren Salbstoffes (bei Johannes ist es Judas); Judas entfernt sich, gleichsam in seiner Schatzmeisterseele empört, um das Wort Jesu nur zu bald wahr zu machen: „Sie ist dazu gekommen, meinen Leichnam zu meinem Begräbnis zu salben" (Mark 14,8) und: „Sie hat ein gutes Werk an mir getan — sie hat getan, daß sie mich zum Grabe bereite" (Matth. 26,10/12). Die Legende hat Maria Magdalena, die „große Sünderin", aus der „sieben Teufel ausgefahren" (Luk. 8,2), aus diesem „Weibe" werden lassen. Eine solche Salbung hat gewiß stattgefunden, und wir dürfen wohl sagen: hiernach ist auch für uns Jesus der „Messias", der Gesalbte, der für die Erfüllung seiner göttlichen Aufgabe in den Tod geht. „Vater, verkläre deinen Namen!" betet der von Todesahnung Bedrückte, und da läßt Johannes die „Stimme vom Himmel" erschallen: „Ich habe dich verklärt und will dich abermals verklären." (12,28.) Es ist wie eine Wiederholung der Stimme bei der Taufe Jesu: dort das „Wohlgefallen" am lieben Sohn, hier die „Verklärung" des Vaters, beides Ausdrücke für die gleiche Wahrheit: „Ich und der Vater sind Eines." Die Verklärung auf dem Berge, wo die Stimme mahnt: „Den sollt ihr hören" erwähnt Johannes nicht, obwohl die anderen Evangelisten ihn als Mithörer mit Petrus und Jakobus nennen. Der Begriff der Verklärung aber kehrt bei ihm weiterhin andauernd wieder,

wird zu einem rechten Johanneswort, ist jedoch auch in Luthers schöner Sprache nicht ganz klar. Wörtlich würde er die doxa, den „Ruhm" bedeuten, was doch weitab fällt von der überirdischen Feierlichkeit dieser Bezeichnung. Von einem Ruhm des Vaters durch den Sohn, des Sohnes durch den Vater kann nimmermehr die Rede sein. Luther hat offenbar den „Glanz" herausgehört; wir mögen daran denken: „Gott ist das Licht." Dies eben ins volle Licht zu setzen, war ja Jesu eigenste Sendung gewesen, — und so redet er weiter zu seinen Jüngern: „Es ist das Licht eine kleine Weile bei euch" — „Glaubt an das Licht, derweilen ihr es habt" — „Ich bin gekommen der Welt ein Licht, auf daß, wer an mich glaubt, nicht in Finsternis lebe" — „Wer mich glaubt, glaubt an den, der mich gesandt hat": Gott, der das Licht ist. Hierin haben wir das ganze Evangelium Johannes, und es ist das ganze Evangelium Jesu, wovon uns die anderen Evangelisten nie genau Bescheid zu geben wissen. —

11. Die Fußwaschung.

Auf die Liebestat, an ihm getan, folgt nun (Kap. 13) eine Liebestat, von ihm getan, an seinen Jüngern, als „ein Beispiel, daß ihr tut, wie ich euch getan habe". Es ist das Beispiel der Fußwaschung, welches Johannes, wiederum er allein, vor dem Abend des letzten Liebesmahles uns erzählt. Er, der an des Herrn Brust lag bei diesem Mahle, hat die Worte, in denen man die „Einsetzung des heiligen Abendmahles" sehen will, entweder nicht gehört, oder aber die Handlung der Fußwaschung vor Tisch hat er für beachtenswerter gehalten. Eine äußere Reinigung durch das Wasser, welche nie Dogma oder Kult werden sollte, tritt hier anstelle der mystischen Reinigung durch das Blut. Das Beispiel gilt nach Jesu eindringlichen Worten zur Erläuterung des Gebotes gegenseitigen Liebesdienstes, worin für uns das tätige Christentum besteht. „Liebe Kindlein", sagt Jesus und: „Liebet euch untereinander!" Dies Wort hat in Johannes bis an sein spätes Lebensende an hundert Jahre nachgeklungen, als er selbst nicht mehr sagen konnte als eben dies Herrenwort der Liebe. Mit solchem Gebote verläßt Jesus den Tisch des letzten Mahles und geht mit den Seinen, von denen Judas ausgeschieden ist, unter herrlichen, tiefsinnigen und erhabenen Reden seinen letzten Weg dem Oelberg und dem Tode zu. Diese langen Reden Jesu, von denen wir nur durch Johannes in vier Kapiteln (14—17) erfahren, haben besonders Anlaß gegeben, die Sprache, welche von der der anderen Evangelisten so auffällig abweicht, für unnatürlich, künstlich gesteigert, mysteriös zu erklären. Es ist richtig, daß die stäte Wiederholung der selben, allerdings an sich nicht leicht verständlichen Begriffe den Eindruck erwecken konnte, als bemühe sich der tiefbewußte Sprecher, eben durch die Wiederholung ein Schwieriges, Geheimnisvolles, den Verstand Uebersteigendes möglichst deutlich zu machen, was der menschlichen Sprache nie völlig ge-

lingen wird. Aber hier ist es doch etwas Anderes: Wir haben Jesus bei Johannes schon aus seinen früheren Reden und aus seiner ganzen Persönlichkeit kennen gelernt als ein Wesen, das geistig auf einer Höhe wandelt, wo solche Sprache natürlich, weil einzig möglich ist. Die anderen Erzähler des Jesulebens konnten leicht natürlich, volkstümlich reden und Jesus so reden lassen, mit dem sie auf Erden wandelten, ihn mit Staunen verehrend, von Herzen liebend, ihm um seiner Wundertaten willen glaubend, und doch eigentlich ihn nie völlig verstehend. Johannes, der tiefer in sein Wesen geblickt, ihn wahrer gesehen, besser verstanden hatte, mußte anders reden und ihn reden lassen, und er hat auch noch anders geredet, als in diesen mühevollen Ausdrucksversuchen an den letzten Reden. Er hat den Kern der Gedanken, die sich dort ausbreiten und wiederholen, in seiner Epistel kurz zusammengefaßt, sodaß es nicht nottut, das breit Ausgesprochene auch noch breit zu besprechen. Lassen wir Johannes selber das Wort. (1. Ep. 9,12—16.)

„Niemand hat Gott je gesehen. So wir uns untereinander lieben, so bleibt Gott in uns, und seine Liebe ist völlig in uns. Daran erkenen wir, daß er in uns ist, daß er uns seinen Geist gegeben hat. Und wir haben gesehen und zeugen, daß der Vater den Sohn gesandt hat zum Heiland der Welt, welcher nun bekennt, daß Jesus Gottes Sohn ist, in dem bleibt Gott und er in Gott. Und wir haben erkannt und geglaubt die Liebe, die Gott zu uns hat. Gott ist die Liebe, und wer in der Liebe bleibt, der bleibt in Gott und Gott in ihm." — Im Evangelium schließt Jesus (17,26): „Ich habe ihnen deinen Namen kundgegeben und will ihn kundtun, auf daß die Liebe, womit du mich liebst, sei in ihnen, und ich in ihnen." — „Will ihn kundtun"? Wie das? — „Ich will den Vater bitten, er soll euch einen anderen Tröster geben, daß er bei euch bleibe ewiglich: den Geist der Wahrheit, welchen die Welt nicht kennt, denn sie sieht ihn nicht und kennt ihn nicht. Ihr aber kennt ihn, denn er bleibt bei euch und wird bei euch sein. Ich will euch nicht Waisen lassen: ich komme zu euch." (14,16—18). Das ist der wahrhaft auferstandene Jesus. — Die große Einheit in der Liebe, welche das Geistwesen des Vaters und die Lichtspende des Sohnes umschließt, ist hier deutlich zu erkennen. „Vater und Sohn" sind nur Bilder dieser Wahrheit. Gott und Mensch und die Menschen untereinander sind darunter als die Einheit in der Liebe zu verstehen, und die Liebe ist selber das Wort für die Einheit. Nicht um eine Vergottung des Menschen Jesus handelt es sich, — wie man es Johannes vorwirft im Gegensatz zu den natürlich-menschlich schildernden Synchronisten, sondern um die Vergeistigung. Gerade das Andere ist die realistische Vorstellung: Wer aber einmal fest und klar ausgeht von der Erkenntnis: Gott ist Geist, der versteht auch, was es von Jesus heißt: „von Gott gesandt", „Gottes Sohn", „mit dem Vater Eins" — versteht auch die Sprache Jesu bei Johannes, als die Sprache der Höhe, wo diese Begriffe heimisch sind. —

12. Die Passion.

Noch ein allerletztes Gespräch Jesu teilt uns Johannes (Kap. 18) mit: Das Gespräch mit Pilatus. In den anderen Evangelien schweigt Jesus auf die Fragen des Landpflegers wie dem Herodes gegenüber; bei Johannes läßt sich der kühle Römer mit dem rätselhaften Schwärmer aus Galiläa in ein ernstliches Gespräch ein, wobei Jesus sogar jenes große, entscheidende Wort sagt: „Mein Reich ist nicht von dieser Welt", er dann freilich skeptisch fragt: „Was ist Wahrheit?" Aber, wenn er später vor dem Volke auf den Dorngekrönten wies: „Sehet, welch ein Mensch!" — ob er nicht doch mehr damit meinte als: „Seht, welch ein Jammerbild von einem Menschen!"? — Ob er nicht vielleicht doch etwas von der Wahrheit, an die er nicht glaubte, dabei gefühlt hat: „ein seltsamer, ein besonderer, wenn nicht gar ein höherer Mensch — nicht von dieser Welt"? Johannes, der ihn sogar noch zu einer zweiten Aussprache zurückkehren läßt, gibt uns den Glauben an eine solche Wirkung frei.

Aber wir stehen nun schon auf Golgatha und hören von den vier Evangelisten die „Sieben Worte am Kreuz". Ist es nicht merkwürdig, wie eine Umkehrung des Stiles im Bericht stattfindet, dergestalt, daß die schlichten Synoptiker bedeutende, ewig denkwürdige Worte melden, wogegen der sonst so „gesteigerte" Johannes, der selber dicht am Kreuze stand, nur gerade die einfachsten letzten Aeußerungen des Sterbenden uns hinterlassen hat? Nur Markus-Matthäus wissen von dem Verzweiflungsschrei aus dem Psalm: „Eli, Eli, lama asapthani", Lukas gibt drei andere Worte hinzu, das schönere der Vergebung der Unwissenden, das geheimnisvolle vom „Paradiese" und das letzte, ergreifende: „Vater, in deine Hände befehle ich meinen Geist". Nichts davon bei Johannes, nur die drei (wüßte man den aramäischen Wortlaut!): Das Eine, welches ihn persönlich anging, schon kraftlos gestammelt: „Weib — sieh — dein Sohn — sieh, — deine Mutter!" Dann den einzigen kleinen Leidensseufzer: „dipso" — „mich dürstet", und zuletzt das alles sagende, von sterbenden Lippen gleitende: „telelestai", griechisch = wörtlich: „es hat sich vollendet", von Luther so herrlich verdeutscht: „Es ist vollbracht!" Dies läßt uns in die Tiefe des Begriffes schauen: vollbracht — nicht nur das leibliche Leben, vollbracht auch das geistige Amt, der väterliche Auftrag, die göttliche Botschaft, das Evangelium, wie wir es nun durch Johannes verstehen lernen konnten, als in drei Begriffe zu fassen: Gott — Licht, Gott — Liebe, Gott — Geist. Das ist die wahre Drei-Einigkeit, frei und fern von aller Dogmatik, reiner Ausdruck des offenbarten Gottwesens selber. Wer diese geistige Dreieinigkeit geistig in sich aufgenommen hat, der hat darin

den „Jesus bei Johannes". —

Der Einfluß Schopenhauers auf die Dichtung Richard Wagners.

Von Aennelotte Bruns, Bad Kreuznach.

Die Musikdramen Richard Wagners gehören sowohl der Kunst, wie auch der Wissenschaft an. Von der Kunst erhebt als erste die Musik Anspruch darauf, aber, indem sie diese Werke nicht Oper, sondern Musikdrama nennt, weist sie ihnen auch schon den Platz in der Dichtkunst an. Wagners künstlerisches Schaffen ist gewissermaßen die Umwandlung des Abstrakten in das Reale; insofern diese Umwandlung einesteils Gefühle in Ausdruck, sei es Wort oder Ton, umsetzt, und zum anderen Wissenschaft, philosophisch-weltanschauliche Betrachtungen, in Kunstwerke hineinsenkt.

In seinem Gesamtschaffen tritt uns Wagner noch viel universeller entgegen, da berühren sich fast Extreme, da ist er einmal genialer Künstler und dann wieder theoretisierender Kritiker.

Die philosophischen und symbolischen Ausspinnungen im Drama hat man Wagner sehr oft übelgenommen. Man suchte Handlung, dramatisch-pathetische, weltbewegende Handlung. Ja, die Handlung auf der Bühne geht bei Wagner im allgemeinen recht langsam vor sich, aber der Schauplatz des eigentlichen Dramas ist ja auch nicht die Bühne, sondern das Innere des Menschen. Die Beurteiler, die das übersehen, die Theaterleiter, die hier zusammenstreichen, die müßte man beispielsweise in Goethes „Tasso" oder „Iphigenie" nach rasch sich abwickelnder Handlung suchen lassen.

Man hat überhaupt die Frage, ob Wagners Dramen philosophisch seien, ganz verschieden beantwortet. Chamberlain z. B. verneint diese Frage für „Tristan". Aber dennoch steht für die meisten Beurteiler fest, daß die bedeutenden Dramen Wagners alle einen stark philosophischen Kern haben. Damit soll aber keineswegs behauptet werden, daß es sich hier etwa um dramatisierte Philosophie handelt. Aber der Grundgedanke, die Weltanschauung, die aus dem einzelnen Drama spricht, läßt sich in philosophischen Formeln ausdrücken. Einer rein verstandesmäßigen Schöpfungsarbeit Wagners widerspricht ja schon, daß der Optimist im Stande war, pessimistische Kunstwerke eben aus der Intuition vom Wesen der eigenen Innenwelt und der Umwelt heraus zu schaffen. Ein Zusammengehen von Kunst und Philosophie hat schon Schopenhauer als gut empfunden. „In den Werken der darstellenden Künste ist alle Weisheit enthalten." Allerdings dürfen sich nicht die Grenzen von Reflektion und Ausdehnung verwischen. „Die Kunst hört, genau genommen, von da an Kunst zu sein auf, wo sie als Kunst in unser reflektierendes Bewußtsein tritt." (Wagner.) Schopenhauer spricht sich darüber in noch umfassenderer Weise aus: „Der Begriff, so nützlich er für das Leben und so brauchbar, notwendig und ergiebig er für die Wissenschaft ist, ist für die Kunst ewig unfruchtbar. Hingegen ist die

aufgefaßte Idee (im Platonischen Sinne) die wahre und einzige Quelle jedes echten Kunstwerks. Die Ideen aber sind wesentlich ein Anschauliches und daher, in seinen näheren Bestimmungen, Unerschöpfliches. Die Mitteilung eines solchen kann daher nur auf dem Wege der Anschauung geschehen, welches der der Kunst ist."

Noch einen anderen Komplex berührt Wagner in seinen Dramen, er nennt es selbst „das von aller Konvention losgelöste Reinmenschliche", jene innersten Regungen der menschlichen Seele, denen alles Verstandesmäßige fern ist, zu deren vollendetstem Ausdruck nur der Tondichter befähigt ist.

Eine nähere Beschäftigung mit den Musikdramen bringt uns von selbst zu einer Untersuchung der Wagnerschen Denkungsart, seiner Weltanschauung und seiner Philosophie. Es geschieht nie grundlos, daß ein schaffender Künstler seine produktive, künstlerische Tätigkeit unterbricht und für eine Zeit zum Theoretiker und Philosophen wird. „Fast immer ist es das Symptom eines Hemmnisses", schreibt Chamberlain, „und je nachdem nun dieses Hemmnis ein äußerer Widerstand ist oder aber das Ringen entgegengesetzter Mächte im Inneren des Künstlers selbst, wird es von der Welt mit größerer oder geringerer Deutlichkeit als Hemmnis wahrgenommen werden." Mit dem äußeren Widerstand hat Wagner in seinen theoretischen und polemischen Schriften abgerechnet; aber der Zwiespalt in seiner eigenen Seele, der trieb ihn dazu an, in einem philosophischen System Erklärungen für seine Ideen zu suchen. Diesen inneren Kampf hat er in seinen Dramen niedergelegt, er hat den Seelen in seiner Brust Leben und Gestalt gegeben, ähnlich wie Schumann mit seinem Eusebius und Florestan.

Wagners philosophische Entwicklung läßt sich klar und eindeutig in drei Zeitabschnitte gliedern: die Zeit vor 1848, der Zeitraum zwischen 1848 und 1854 und die Zeit nach 1854. Diese scharfe Trennung soll nun keineswegs besagen, daß Wagner jedesmal seine Anschauung von Grund aus geändert habe, im tiefsten Innern, fast unbewußt, bleibt er, was er ist: ein Anhänger Schopenhauers, noch ehe er ihn, beziehungsweise sein Werk kennt. Vor 1848, in der Zeit, da er „Tannhäuser" und „Lohengrin" schreibt, bekennt er sich zu einem stark pessimistischen Christentum. Nach 1854 steht er ganz auf dem Boden der Schopenhauer'schen Weltanschauung, des Pessimismus'. Beidemale sind es also pessimistisch-religiöse — ja man kann fast sagen — pessimistisch-christliche Ideen, mit denen er sich beschäftigt, die er sich zu eigen macht.

Zwischen diesen Jahren liegt eine Zeit, in der sich Wagner den direkten Gegensätzen seiner bisherigen Denkungsart zuwendet: dem Atheismus und dem Optimismus. Beeinflußt wurde Wagner in dieser Richtung durch Ludwig Feuerbach, den Verfasser von „Gedanken über Tod und Unsterblichkeit" und „Das Wesen des Christentums", der seine philosophische Entwicklung selbst in den Satz zusammenfaßte: „Gott war mein erster Gedanke,

die Vernunft mein zweiter, der Mensch mein dritter und letzter Gedanke." Dieser Feuerbach, der in den Bahnen des Materialismus bis zum vollendeten Naturalismus vorgeht („Der Mensch ist, was er ißt"), hat uns heute nichts mehr zu sagen, wenngleich der Materialismus in Haeckels Monismus auch heute noch Anhänger findet. Auch den Einfluß Feuerbachs auf Wagners Denken darf man nicht überschätzen. Wagner hat sich auf Grund allgemeiner Werturteile zu Feuerbach hingezogen gefühlt, gekannt hat er nur sein Jugendwerk „Gedanken über Tod und Unsterblichkeit". Immerhin finden sich in „Jesus von Nazareth", im „Ring des Nibelungen", im „Kunstwerk der Zukunft" und „Kunst und Revolution" Ideen über Liebe, Tod und über die Kunst, die dem Feuerbach'schen Denken durchaus verwandt sind. Aber es sind eben nur Einzelideen einer Philosophie, in die Wagner nicht weiter eingedrungen ist, und diese Einzelideen benutzt er nun gleich Formeln. Aber sie stiften keine Klarheit, sondern richten fast mehr Verwirrung an, weil sie ihrem ursprünglichen Zusammenhang entrissen sind. So ist also das Facit der Bekanntschaft mit Feuerbach kein sehr günstiges.

In diese Zeit der größten Verwirrung, in das Jahr 1854, fällt nun die Bekanntschaft mit Schopenhauers Werk „Die Welt als Wille und Vorstellung". Wagner schreibt darüber an Liszt: „Ich habe mich jetzt ausschließlich mit einem Menschen beschäftigt, der mir — wenn auch nur litterarisch — wie ein Himmelsgeschenk in meine Einsamkeit gekommen ist. Es ist Arthur Schopenhauer, der größte Philosoph seit Kant. — Sein Hauptgedanke, die endliche Verneinung des Willens zum Leben, ist von furchtbarem Ernste, aber einzig erlösend. Mir kam er natürlich nicht neu, und niemand kann ihn überhaupt denken, in dem er nicht bereits lebte. Aber zu dieser Klarheit erweckt, hat mir ihn erst dieser Philosoph." Diese Worte Wagners drücken eigentlich in kurzen Sätzen sein ganzes Verhältnis zu Schopenhauer aus. Hier hat er endlich das philosophische System für sein künstlerisches Denken gefunden. Dieses Schopenhauer'sche System ist in seinen Grundgedanken etwa folgendes:

Die Sinnenwelt, die wir sehen, ist nur ein Produkt unserer Vorstellung. Die Dinge in ihrer Einzelerscheinung sind vom Menschen abhängig. Damit bestreitet aber der Philosoph keineswegs das Vorhandensein der Außenwelt, denn er sagt: „Die Welt ist zwar nicht so, wie wir sie sehen, aber sie ist doch." Die Erkenntnis des „Dinges an sich" geschieht durch das unmittelbare, geniale Schauen, durch die Intuition; die Erfassung des innersten Wesens der Dinge ist der Musik vorbehalten. Das Wesen der Welt, so wie wir es ohne unsere Vorstellung, rein intuitiv erkennen, ist der Wille; das Wesen des Menschen ist demnach der Wille zum Leben. Der Weltwille in seiner Erkenntnislosigkeit und seiner Unabänderlichkeit ist der Grund zum Pessimismus. Schopenhauer sagt, daß jedes Leben Schmerz, oder wenigstens negative Lust sei. Die negative Lust entspringt dem Mangel, dem Bedürfnis, und jedes Be-

dürfnis wird als Schmerz empfunden. Die Erlösung vom Leiden geschieht durch Verneinung des Willens zum Leben, indem man innerlich dem Leben abstirbt. Hier streift Schopenhauer die christlichen Anschauungen von der Askese, die in der Entsagung des irdischen Lebens die beste Vorbereitung auf das Jenseits sieht. Aber diese Willensverneinung findet sich auch im Buddhismus, der dann im Tode, im Versinken in das Nichts, im Nirwana das Glück zu sehen glaubt.

In Vielem stimmt Wagner mit Schopenhauer überein. Auch er glaubt an den Vorrang der intuitiven über die verstandesmäßig-wissenschaftliche Erkenntnis, er sieht in der Notwendigkeit das höchste Daseinsgesetz. Die Verneinung des Lebenswillens aus Liebe ist bei ihm Mitleid oder Barmherzigkeit. Auch dem Christentum kommt er durch die neuen philosophischen Ideen wieder näher, wenngleich er nur im Urchristentum die Willensverneinung findet, die er sucht. Viel näher steht ihm darin (wie bei Schopenhauer) der Buddhismus, der auch das Mitleid als höchste Tugend preist.

Aber zu solch' absolutem Pessimismus wie Schopenhauer gelangt Wagner nicht. Im Alter vereint sich der Optimist von 1848 mit dem Pessimisten von 1854, und nun sieht Wagner nicht mehr das Heil in der absoluten Verneinung des Lebenswillens, sondern er hofft auf die Erlösung des Menschengeschlechtes, auf die Regeneration. Diese Regenerationslehre ist das Fundament seiner theoretischen Schriften, vor allem der „Parsifal" beruht im Wesentlichen darauf. In seinen theoretischen Werken geht er auf die physiologischen (Ernährungs- und Rassenfragen), sozialen und politischen Elemente der Regeneration näher ein, aber erst im „Parsifal" kommt er, „der nur in Kunstwerken sprechen kann", zum Kerngedanken der ganzen Regenerationslehre: zur Religion.

Hier mag kurz einiges über die Religion Wagners gesagt werden. Wenn man Wagner als „nicht religiös" bezeichnet, so verwechselt man Religion und Konfession. Spricht Wagner von Religion, dann denkt er an keine bestimmte Konfession, ja nicht einmal an eine der vorhandenen Religionen, sondern an „die Religion der Religionen", die in allen enthalten ist, oder doch wenigstens sein sollte: an die Religion des Mitleidens. Hier liegt auch die Wurzel zu seiner gleichstarken Neigung zum Christentum wie zum Buddhismus. Später gibt er allerdings dem Christentum den Vorrang, was im „Parsifal" ja deutlich zu erkennen ist. Man kann also Wagner nicht mit Nietzsche eine „Bekehrung" zum Christentum vorwerfen, weil er eben schon von jeher zum Christentum hinneigte.

Ein kurzer Ueberblick über den Dichter und Denker Wagner zeigt uns, daß man hier keineswegs von einem Schülerverhältnis zu Schopenhauer sprechen kann; Wagner hat sich von Schopenhauer anregen und beeinflussen lassen, aber er ging als Künstler und später auch als Philosoph eigene Wege zu eigenen Zielen.

„Vom „Holländer" an beginnt meine Laufbahn als Dichter, mit der ich die des Verfertigers von Operntexten verließ," so schreibt Wagner in der „Mitteilung an meine Freunde". Dieser Satz sagt uns klar und eindeutig, wie die Werke vor dem „Holländer" vom litterarischen Standpunkt aus zu bewerten sind. Die „Feen" und das „Liebesverbot" werden als Jugendwerke meist gar nicht in den Kreis der Betrachtung gezogen, wohl aber „Rienzi". Allein die Einstellung, die das Werk als große historische Oper hat, zeigt uns, daß Wagner von der Unmöglichkeit überzeugt war, seine großen Ideen in derartige Werke hineinlegen zu können; und deshalb hat Wagner auch keine weitere historische Oper geschaffen.

Im „Holländer" finden wir nun zum ersten Mal jenes Problem berührt, das bis zum „Parsifal" hin im Mittelpunkt allen Geschehens steht: das Erlösungsproblem. Allerdings ist im „Holländer" noch alles etwas verschwommen und unklar dargestellt. Wagner ist sich auch selbst dieser Unvollkommenheiten bewußt, wie aus der „Mitteilung an meine Freunde" hervorgeht. Die innere Handlung des Dramas hat zum größten Teil schon außer der Szene stattgefunden. Der Holländer ist bereits von höchster Willensverneinung durchdrungen:

„Wie oft in Meeres tiefsten Schlund
Stürzt' ich voll Sehnsucht mich hinab:
Doch ach, den Tod, ich fand ihn nicht!"
„Ihr Welten, endet euren Lauf!
Ew'ge Vernichtung, nimm mich auf!"

Und Senta? Sie bringt dem bleichen Manne tiefstes Mitleid entgegen, noch ehe sie ihn kennt und ist von Anfang an zur Erlösung bereit:

„Ich sei's, die dich durch ihre Treu' erlöse!" (Ballade.)

Hier finden wir also nicht wie z. B. im „Tannhäuser" eine langsame Entwicklung zum Pessimismus innerhalb des Dramas. Die Gestalt des „Fliegenden Holländers" ist gewissermaßen die Verkörperung der menschlichen Sehnsucht nach Ruhe. Diese Sehnsucht spricht aus der Odysseussage und aus der Sage vom ewigen Juden, sie spricht auch hier aus dem uralten Volksmythos. Für den Holländer ist das Leben als negative Lust nur Schmerz. Eine Erlösung durch den Tod kann ihm nur durch die mitleidsvolle Liebe eines Weibes werden, „dies Weib ist aber nicht mehr die heimatlich sorgende, vor Zeiten gefreite Penelope des Odysseus, sondern es ist das Weib überhaupt, das noch nicht vorhandene, ersehnte, geahnte, unendlich weibliche Weib, das Weib der Zukunft". Die Erlösung, die aus Mitleid treue Gefolgschaft selbst im Tode fordert, gibt sich klar als Lebensverneinung zu erkennen. Wagner macht also hier eine Volkssage zum Träger ewig menschlicher Gefühle, zum reinmenschlichen Drama. Nicht das Zufällige, das „von

außen her Entstehende, pragmatisch Historische, Staatliche und dogmatisch Religiöse" gehören hierher, und deshalb scheidet auch der „Rienzi" hier aus.

„Tannhäuser" und „Holländer" zeigen in manchem gewisse Aehnlichkeiten; beide haben das gleiche Grundmotiv: Erlösung eines Sünders durch die Liebe einer Jungfrau, auch die Nebenrolle: hier Wolfram, dort Erik ist gleichartig, aber dennoch ist die Handlung im „Tannhäuser" klarer und psychologisch zwingender entwickelt. Hier stellt Wagner zwei ganz entgegengesetzte Welten einander gegenüber: die Welt des Optimismus, die Erfüllung triebhaften, erdgebundenen Verlangens, das Glück des Genusses, des Erfolges, die aber im Ueberdruß des Allzuvielen den Todes- und Vernichtungskeim, den Pessimismus in sich trägt. Dem Genußtaumel der Venus wird der Entsagungs- und Opferwille Elisabeths, dem Geliebten der Lustgöttin wird der Pilger und Büßer gegenübergestellt. Das, was Tannhäuser von Venus forttreibt, ist der Ueberdruß: er sucht das Streben nach Gütern des Glücks, nicht das tatenlose Genießen.

„Nicht Lust allein liegt mir am Herzen,
Aus Freuden sehn' ich mich nach Schmerzen."

Selbst wenn sein Streben keinen Erfolg hat, wenn Unglück und Schmerz sein Los sind, so ist ihm dies lieber als unverdienter Lust- und Glückstaumel. Doch als ihm das Glück reiner Liebe schon nahe ist, stößt er es durch die Sehnsucht nach unreiner Liebe von sich. Aber im Empfinden des Schmerzes, den er dadurch Elisabeth zugefügt hat, ist er zu Buße und Entsagung bereit. Als nun die Pilger ohne Tannhäuser zurückkehren, da bangt Elisabeth um Tannhäusers Seelenheil, und in ihrer Angst und Sorge ringt sie sich aus Mitleid zum schwersten Verzicht durch: sie bietet ihr irdisches Leben als Opfer an, um ihn zu erlösen; dieser Verzicht ist als ein Gott angebotenes Opfer eine positive Gabe, für die sie als Gegengabe das Seelenheil Tannhäusers erfleht:

„Allmächt'ge Jungfrau, hör mein Flehen! —
O nimm von dieser Erde mich! —
Um deiner Gnaden reichste Huld
Nur anzufleh'n für seine Schuld!"

Tannhäuser, der ohne die Gewißheit der Vergebung heimkehrt, findet nun an der Bahre Elisabeths die Kraft zu höchster Entsagung, zum Tode. „Tannhäuser" ist seiner ganzen Formgebung nach ein spezifisch christliches und pessimistisches Stück, aber dennoch hat Wagner eine Zeit lang, d. h. solange er im Banne Feuerbachs stand, versucht, das abzustreiten. Hier klafft wieder der starke Gegensatz zwischen dem Künstler und dem Denker Wagner. Nach 1854 gibt er dann zu, daß „Tannhäuser" und „Lohengrin" aus einer pessimistischen Intuition der Welt resultieren, und sagt, daß ihre Größe in der „hohen Tragik der Entsagung, der endlich notwendig eintretenden, einzig

erlösenden Verneinung des Willens zum Leben", d. h. zum irdischen Leben liegt.

„Lohengrin" ist, wenn man von „Parsifal" absieht, das christlichste, aber auch das am tiefsten melancholische Drama. Im „Lohengrin" zeigt sich der unendlich unfaßbare Drang des göttlichen Willens zur Menschenerlösung durch Menschwerdung und Leiden. Der bedrängten Unschuld erscheint ein göttliches Wesen, — oder besser gesagt ein heiliges Werkzeug Gottes, durch die Kraft der allbarmherzigen Liebe, durch das Mitleid. Es ist das ein christlicher Grundgedanke, daß Gott aus Mitleid zu den Menschen durch einen Akt des Willens, durch das Wort, die Zeugung des Gottmenschen vollzieht. So wie Gottes Wesen ob seiner unendlichen Tiefen und Weiten den Menschen mit ihrem begrenzten Intellekt unfaßbar sein muß, so muß auch Lohengrin in seiner Eigenschaft als Gottesgesandter unerkannt bleiben.

„Nie sollst du mich befragen
Noch Wissens Sorge tragen,
Woher ich kam der Fahrt,
Noch wie mein Nam' und Art!"

Nur so darf er die irdische Liebe genießen. Elsa soll in vertrauender, unschuldiger Liebe an ihn glauben, sie soll unbewußt, unwissend und einfältig wie Siegfried und Parsifal zu höchstem Glück gelangen. Aber in der Sorge um den Bestand ihrer Liebe, in der Angst, den ungekannten Geliebten in jenen geheimnisvollen Fernen wieder entschwinden zu sehen, gedrängt von Neid und Mißgunst ihrer Mitwelt, entschließt sie sich zu jener verhängnisvollen Frage an Lohengrin. Es ist im Grunde genommen keine Schwäche, keine kleinliche Neugier, die sie dazu treibt, sondern das Streben nach der höchsten, vollkommensten Liebe; umso tragischer ist es, daß sie dieses Wissen mit ihrem Glück bezahlen muß, mit dem Glück ihrer Liebe und ihres Lebens. Wie Brünnhilde verlangt sie nach Wissen, abschon sie weiß, daß es ihr Verderben bringt. Aber sie zieht die Entsagung, den Tod, einer unvollkommenen Liebe vor. Denn diese Frage zwingt nun Lohengrin, nachdem er seine göttliche Sendung eingestanden hat, der irdischen Liebe zu entsagen. Von ihm aus ist es eigentlich keine Entsagung aus eigenem Willen, es ist ein schmerzliches Sichbeugenmüssen unter das Gesetz des Grals, es ist gewissermaßen der Tod eines Christen, die Trennung von allem irdischen Glück zum eignen ewigen Heile. Wagner legt in die Gestalt des Lohengrin sein ganzes Selbst als Künstler. Aus den lichten Höhen der reinen Kunst will er den Menschen Befreiung von allem Niederen bringen. Die Menschen sollen in unmittelbarem, intuitivem Verständnis seiner Botschaft lauschen. Statt dessen gehen sie mit kaltem, nüchternem Verstand, mit Vernunft und vorgefaßten Meinungen und Vorurteilen an sein Kunstwerk heran und stoßen es dadurch aus ihrer Mitte wieder in das Künstlers Seele zurück. Das gleiche Motiv des Verkanntwerdens, des Zweifelns an dem Geliebten, taucht übrigens

schon in einem Jugendwerk Wagners auf, in den „Feen", nur daß das Werk hier mehr im Aeußeren, im Dramatischen stecken bleibt.

Mit „Holländer", „Tannhäuser" und „Lohengrin" ist für Wagner eine Lebensepoche beendet. Es kommt die Revolution mit all ihren Folgen, es kommt die Bekanntschaft mit Feuerbach und es wird von all dem, was auf ihn einströmt, aus dem Künstler für eine gewisse Zeit ein Denker, und als Denker schaut er auch einmal in reflektierender Selbstbesinnung rückwärts. Und nun schreibt er 1851 an Liszt: „Erst an dem vollendeten „Tannhäuser" und endlich an dem vollendeten „Lohengrin" bin ich mir über eine Richtung vollkommen klar geworden, in die mich unbewußter Instinkt trieb." Hier gilt das, was eingangs bereits erwähnt wurde: der Künstler Wagner ist dem Denker Wagner mit bewundernswerter Sicherheit vorausgeeilt. Dann aber hat sich in der Schopenhauer'schen Philosophie der Künstler mit dem Denker vereinigt. Ganz von diesem Schopenhauer'schen Geiste erfüllt, schaut er nun auf sein vergangenes Wirken und entdeckt mit Staunen auch im „Ring" schon die Philosophie der Lebensverneinung.

Der „Ring" ist wohl das gewaltigste Werk, das je auf musikdramatischem Gebiet geschaffen worden ist. Hier finden wir mehr als in jedem früheren Drama Wagners die äußere und innere Handlung durch die symbolische Handlung verknüpft. Es handelt sich aber auch nicht nur um das Geschick einzelner Menschen, ja nicht einmal nur um das Drama des Menschengeschlechtes, sondern über diesem und durch dieses spielt sich gleichzeitig ein göttliches, kosmisches Drama ab. Wagner versteht unter „Ring des Nibelungen" nicht nur jenen kleinen Reif, den der finstere Nibelung sich schmiedet, nein, er meint das der Natur entnommene Gold, das in den Händen gieriger Geschöpfe — Götter wie Menschen — zu Geld, zu Macht wird. Und diese unersättliche Macht, die trotz des Vielen stäts nach Mehr hungert, bildet gewissermaßen den Gegenpol zur Liebe: das eine schließt das andere aus, der Verlust des einen (der Liebe) zieht die Sucht nach dem anderen (der Macht) nach sich. So ist es bei Wotan, dem Helden des Ganzen. Nicht etwa Siegfried, wie in der Wälsungen-Sage und im Nibelungenlied, ist die Hauptfigur, sondern Wotan. Was Brünnhilde und Siegfried als aktiv Handelnde tun, geschieht im Hinblick auf Wotan. Es stehen die Menschen sozusagen zwischen den Lichtalben und den Schwarzalben, sie sind Träger des Kampfes, der zwischen den beiden tobt.

Die Gesamtidee des „Ringes" ist zu umfassend, als daß man sie in einen Begriff zusammenpressen könnte. Wagner selbst weist uns den Weg zu zwei verschiedenen Auffassungen: einmal vom optimistisch-heidnischen und zum anderen vom pessimistisch-christlichen Standpunkte aus. Wagner als Optimist hat den „Ring" als Verherrlichung des schönen, freien, heidnischen Menschen geschaffen. Aber aus dem Siegfried-Drama wurde eine Wotan-Tragödie. 1851 vollzieht sich diese Umwandlung des „Ringes", indem Wotan Held des

Ganzen wird. Kaum eine andere Gestalt Wagners ist so pessimistisch wie Wotan. Das ganze Leben und Streben Wotans ließe sich in solche Begriffe zusammenfassen, wie sie Schopenhauer prägt. Wotans Wille bejaht zunächst das Leben im Streben nach Macht und Glück, aber dann, da er das Leben als eine Summe von Leid erkennt, verneint er das Leben. Er sieht die Welt als unheilbar schlecht an und stürzt sich ins Nichts. Ihm gegenüber steht Siegfried, der Typ kraftvoller Lebensbejahung. Beide Helden behandelt Wagner mit gleicher Liebe und Sorgfalt, aber dennoch, Wotan beherrscht das Feld, sein Untergang reißt alle mit sich. Das Morgenrot einer neuen, besseren Zukunft, das über der Schlußtragödie schwebt, zwingt nicht unbedingt zu optimistischen Vorstellungen. Das Nirwana Schopenhauers bedeutet ja als Erlösung vom Leid auch die Hinwendung vom Schlechten zum Besseren. Wie Wagner letzlich den „Ring" verstanden haben wollte, beweist sein eigenes Urteil: „Hier ist Alles durch und durch tragisch, und der Wille, der eine Welt nach seinem Wunsche bilden wollte, kann endlich zu nichts Befriedigerendem gelangen, als durch einen würdigen Untergang sich selbst zu brechen."

Man möchte annehmen, „Tristan und Isolde", dessen Dichtung im Jahre 1857 entstand, sei die vollkommenste dichterische Deutung der Schopenhauer'schen Philosophie. Keineswegs! Wagner ist nach 1854 ebenso intuitiv schaffender Künstler wie vorher, der nicht durch Forschen und Denken zum Wissen gelangt, sondern durch Intuition, durch Anschauen des Lebens um ihn und in ihm. An einem philosophischen Prinzip hält er — allerdings im „Tristan" zum letzten Mal — fest: an der Verneinung des Willens zum Leben.

Ueber diese Lebensverneinung ist viel gestritten worden, Chamberlain z. B. weist das genaue Gegenteil nach: „Tristan und Isolde", sagt er, „ist die höchste Verherrlichung, die Apotheose der Bejahung des Willens zum Leben." Es muß doch ein Grund vorhanden sein, der solche abweichenden Auffassungen ermöglicht. Dieser Grund ist wohl in der Hauptsache in den abweichenden Ansichten über das Wesen der Liebe zu suchen: Wagner und Schopenhauer gehen hier getrennte Wege. Bei Schopenhauer ist die Liebe dem Menschen gefährlich, denn als Antrieb zur Fortpflanzung verursacht sie die Verewigung des Leidens. Hat der Mensch also einmal das Leben als eine Summe von Leid erkannt, so muß er über sich hinausgehen und zur Erlösung der Menschheit durch absolute Keuschheit den Fortpflanzungswillen verneinen. Schopenhauer selbst weicht aber in seinem tatsächlichen Leben sehr weit von diesem asketischen Ideal ab und beweist damit, daß seine Theorie nicht dem praktischen Leben entnommen ist, sondern vielmehr aus dem Haß gegen das Leben resultiert, das er bis zur Neige gekostet, und das ihm dann auch das Brandmal dieses Lebenswandels nicht vorenthalten hat. So bei Schopenhauer. Und nun Wagner: er teilt die Liebe in zwei gegensätzliche Elemente: in die altruistische und in die egoistische Liebe, in Mitleid

und Verlangen. Das Mitleid befähigt, wie alle bisherigen Dramen Wagners zeigten, zur Willensverneinung, tritt aber das Verlangen hinzu (Brünnhilde-Siegfried), so bewirkt die Liebe Verderben und Vernichtung. Aber dennoch verwirft er diese Liebe nicht. Man hat das Fragment eines unabgesandten Briefes Wagners an Schopenhauer gefunden, in dem er über die Bedeutung der sinnlichen Liebe schreibt: daß man in ihrer höchsten Ekstase „zur Selbstverneinung des Willens, und nicht eben nur des individuellen Willens" gelangt, und daß diese Liebe uns befähigt, aus dem Trugbild der Welt das wahre Sein zu erkennen und so zur Lebensverneinung führt. Hier mag doch wohl Wagner Recht haben, der aus der Erfahrung heraus lehrt, der in dem Verhältnis zu Mathilde Wesendonck aus höchster Leidenschaft heraus zu vollkommenster Entsagung gelangte. Findet sich dieser Entwicklungsgang nicht ganz klar auch im „Tristan" wieder? Hier lieben sich zwei Menschen mit einer so tiefen Liebe, daß jeder einzelne sich nur mit dem anderen verbunden als Ganzes empfindet:

„Doch unsere Liebe,
Heißt sie nicht Tristan
Und Isolde?"

Aber es gibt Gesetze im Innern des Menschen, die sich nicht umgehen lassen: das Gesetz der Ehre und der Treue. Tristan und Isolde unterwerfen sich beide diesen ungeschriebenen Gesetzen, die fliehen einander, um sich nicht lieben zu müssen. Nur im Angesicht des Todes dürfen sie sich ihre Liebe gestehen, der vermeintliche Todestrank rechtfertigt den Treuebruch. Jedoch Brangäne hat dem hohen Fluge von Isoldens Seele nicht folgen können, sie verhindert den Tod und schafft dadurch „unabwendbar ewige Not für kurzen Tod". Hat ihnen der Trank aus dem Becher nicht den Tod gebracht, so muß es nun das Geständnis ihrer Liebe tun. Die Liebe macht ihr Leben zur Qual, und nur der Tod kann sie vom Leben und damit auch vom Leide befreien.

Von Schopenhauers Standpunkt aus könnte man diesem ersten Aufzug durchaus eine positive Tendenz zuerkennen, denn für ihn ist Selbstmord ja keineswegs Verneinung: der Selbstmörder will das Leben; da sich aber diesem lebensbejahenden Willen ein Hindernis entgegenstellt, verzichtet er auf diesen individuellen Willen und bejaht dadurch den allgemeinen Willen zum Leben. Aber im zweiten und dritten Aufzug werden aus Verzweifelnden Entsagende. Sie erkennen, daß in der Welt des Sichtbaren ihre Liebe nicht möglich ist, und nun flüchten sie sich in das Reich der Nacht, in Vorahnungen des Todes. Je mehr sich die Glut ihrer Liebe steigert, desto klarer schauen sie jenes andere Reich, dessen Bedeutung nur ihrer Worte Stammeln verrät und dessen tiefen, abgeklärten Frieden nur die Musik verkündet:

„Wie sie fassen,
Wie sie lassen,

Diese Wonne,
Fern der Sonne,
Fern der Tage
Trennungsklage!
Ohne Wähnen
Sanftes Sehnen;
Ohne Bangen
Süß Verlangen;
Ohne Wehen
Hehr Vergehen;
Ohne Schmachten
Hold Umnachten;
Ohne Meiden,
Ohne Scheiden;
Traut allein,
Ewig heim,
In ungemess'nen Räumen
Ueberselig'es Träumen. —"

Ist das nicht jenes Nirwana, von dem Schopenhauer selbst sagt: „Da zeigt sich uns, statt des rastlosen Dranges und Treibens, statt des stäten Uebergangs von Wunsch zu Furcht und von Freude zu Leid, statt der nie befriedigten und nie ersterbenden Hoffnung, daraus der Lebenstraum des wollenden Menschen besteht, jener Friede, der höher ist, als alle Vernunft, jene gänzliche Meeresstille des Gemüts, jene tiefe Ruhe, unerschütterliche Zuversicht und Heiterkeit, deren bloßer Abglanz im Antlitz, wie ihn Rafael und Correggio dargestellt haben, ein ganzes und sicheres Evangelium ist: nur die Erkenntnis ist geblieben, der Wille ist verschwunden." Mit dem Willen gehören Tristan und Isolde schon dem Reiche der Nacht an. Im dritten Aufzug wird diese innere Handlung für das Auge in eine äußere umgewandelt: Tristan wird durch Melot tötlich verwundet und Isolde, in den schmerzlichen Anblick der Leiche versunken, vergißt gewissermaßen, ihr eigenes Leben weiterzuleben und versinkt in das friedvolle Nichts. In diesem Schlußbild des Vergehens hebt sich nun Marke — bisher Nebenfigur — zu tragischer Größe empor. Durch das Leid geadelt, gelangt auch er zur Entsagung, aber dennoch nicht als Sieger.

Auf den ersten Blick scheint zwischen dem „Tristan" und den „Meistersingern" ein unüberbrückbarer Gegensatz zu herrschen. Hier lebendig pulsendes, überschäumendes Blut, Scherz, Humor und feine Ironie und dort Schmerz und Trauer, versinkendes, ersterbendes, in Nichts zerfließendes Leben. Nietzsche spricht sich über diesen Punkt in umfassender Weise aus: „Wer sich über die Nachbarschaft des „Tristan" und der „Meistersinger" befremdet fühlen kann, hat das Leben und Wesen aller wahrhaft großen Deutschen in einem wichtigen

Punkte nicht verstanden: er weiß nicht, auf welchem Grunde allein jene eigentlich und einzige deutsche Heiterkeit Luthers, Beethovens und Wagners erwachsen kann, die von anderen Völkern garnicht verstanden wird und die den jetzigen Deutschen selber abhanden gekommen zu sein scheint — jene goldhelle, durchgorene Mischung von Einfalt, Tiefblick der Liebe, betrachtendem Sinn und Schalkhaftigkeit, wie sie Wagner als köstlichen Trank allen denen eingeschenkt hat, welche tief am Leben gelitten haben und sich ihm gleichsam mit dem Lächeln des Genesenden wieder zukehren." Treffender kann der ganze, tiefe Sinn des Stückes nicht erfaßt werden. Man darf über dem humorvollen Aeußeren, der ironisch kritisierten Philisterhaftigkeit der Meistersinger, den inneren Kern, die Tragik Hans Sachsens nicht übersehen. Hans Sachs liebt Eva mehr denn als väterlicher Freund. Seine eigene kühle Ueberlegung läßt ihn die Unmöglichkeit seines Wunsches wohl erkennen, aber dennoch spielt er mit dem Gedanken, sie einmal als seine Gattin heimzuführen. Einmal leuchtet ihm die Hoffnung, als Eva, in kindlicher Liebe zu ihm hinzugezogen, davon spricht, ihm den Preis zuzuerkennen. Aber bald merkt Sachs, daß die Naturgewalt der Liebe Eva zu dem jüngeren Walther hinzieht:

„S' war Zeit, daß ich den Rechten erkannt:
Wär sonst am End' doch hineingerannt!"

Und von nun an bleibt er fest in seiner Entsagung, weil er Eva liebt.

„Von Tristan und Isolde
Kenn' ich ein traurig Stück:
Hans Sachs war klug und wollte
Nichts von Herrn Markes Glück."

Hier bedarf es keiner Katastrophen, nicht in wilder Verzweiflung kommt er zur Einsicht, daß sein Sehnen vergeblich ist und nur die Entsagung ihm bleibt, sondern ohne Klage, fast lächelnd, mit männlicher Kraft. In stiller Resignation gedenkt er seines allzu hohen Wunsches:

„Vor dem Kinde lieblich hehr
Möcht ich gern wohl singen;
Doch des Herzens süß Beschwer
Galt es zu bezwingen.
S' war ein schöner Abendtraum:
Dran zu deuten wag ich kaum."

Er, der in seinem Wahnmonolog die Zwecklosigkeit alles irdischen Geschehens zutiefst ausdrückt: „Wahn, Wahn, überall Wahn!" Und selbst in der Entsagung ist er noch so stark, am Glücke dessen zu bauen, der als sein Nebenbuhler den Sieg davontrug. Seine Entsagung ist schon nicht mehr Verneinung aus pessimistischer Welterkenntnis, sondern — wie noch stärker später im „Parsifal" — Bejahung eines neuen höheren Lebens. Am Ende des Dramas steht — wie noch stäts bei Wagner — ein Entsagender, aber dies-

mal kein Verzweifelnder. Wotan und Marke sind Besiegte, es schließt sich der Vorhang über dem Nichts, dem Nirwana, aber Sachs ist Sieger: Sieger über die Verhältnisse der Umwelt und über sich selbst. Der Ausklang, die Verehrung des Volkes für Sachs ist gleichzeitig ein Auftakt zu einem neuen, still-heiteren Lebensbild.

In den „Meistersingern" künden sich also schon Grundgedanken aus Wagners Regenerationslehre an, eine Erkenntnis, die für die ästhetische Würdigung des Werkes und seiner Stileigentümlichkeiten nicht unwichtig ist: Erst in dem positiven Schluß liegt die letzte künstlerische Rechtfertigung dafür, daß Wagner diesmal auch die tragischen Elemente der Handlung in des Humors Gewand gekleidet hat. Hier findet er, über Schopenhauer hinaus, den Weg zu einer eigenen, im tiefsten Kerne lebensbejahenden Philosophie, hier schöpfte er auch die Kraft zu menschlicher Abklärung im Alter, die später im „Parsifal" ihren höchsten Ausdruck finden sollte.

Wie sehr, wenigstens mittelbar, dennoch Schopenhauer auch auf „Parsifal" eingewirkt hat, ersehen wir aus dem Fragment „Die Sieger". Hier drückt sich noch einmal jener Entsagungswillen aus, der sich der Liebe als dem Leid entgegenstellt, zudem in einer ausgesprochen buddhistischen Formung, die an sich schon den Schopenhauerschen Einfluß nicht verleugnet. Im „Parsifal" finden wir jenes Fragment nun in christlicher Gestalt wieder. Die Entsagung weicht hier einer Erlösung durch Bejahung, einzig der Titel „Sieger" paßt auf keinen besser als auf Parsifal. Aber auch an den „Ring" knüpft der „Parsifal" in gewissem Sinne wieder an. Wagner deutet selbst darauf hin, daß der Gral sozusagen als Vergeistigung des Nibelungenhortes anzusehen sei; auch in den Personen finden sich übereinstimmende Züge: Parsifal — Siegfried, Amfortas — Wotan, Klingsor — Alberich. Dennoch ist die Problemlösung in beiden Werken grundverschieden. Was im „Ring" nach Ueberschreitung der Todesschwelle als Erlösung verheißen und gepriesen wird, ist schließlich nur ein Nichts, im „Parsifal" jedoch zeigt sich durch eine caritative Erlösungstat ein positives Reich voll unendlichem Frieden. Was Schopenhauer nur durch Negation auszudrücken vermochte, das hat Wagner hier in viel höherem Maße durch Bejahung erreicht. Man versteht, daß Wagner nach der Reife und Abgeklärtheit seines letzten Werkes von sich sagen konnte, daß sein „Wähnen Frieden fand".

Es ist für den Ewigkeitswert von Wagners Werken nicht ohne Bedeutung, welche Weltanschauung sie enthalten. Wir erkannten als stärkste Quelle dieser Weltanschauung die Schopenhauersche Philosophie, die, wenn auch nicht frei von zeitgebundenen Elementen, zweifellos eine Fülle überzeitlichen Gedankengutes in sich birgt. In der zentralen Stellung, die sie der Frage nach dem Sinn des menschlichen Leidens einräumt, steht sie christlichen Anschauungen nahe, von denen sie dagegen im Erlösungsproblem sehr stark abweicht. Eine Erlösung durch Negation des Lebens, wie Schopen-

hauer sie lehrt, konnte dem Lebensideal eines tätig-schöpferischen Künstlers wie Wagner auf die Dauer nicht entsprechen. Hieraus erklärt sich seine nach und nach wachsende Hinneigung zum Christentum, die Philosophie seiner Reifejahre, die schließlich nicht mehr die asketische Weltflucht östlicher Religionen predigt, sondern die Verneinung des Bösen zur Bejahung des Guten, also des irdischen Lebens im Hinblick auf ein glückseliges Leben nach dem Tode. Diese einzig wahre Erlösung, der Schopenhauers Erlösung durch Verneinung niemals gleichkommen kann, schließt alle Befriedigung menschlichen Strebens in sich und verkündet jenen herrlichen Frieden, der eben aus dem „Parsifal" in höchster Vollendung spricht. Dieses Gefühl des Geborgenseins, das Wagners Denken letztlich ausströmt, mag denn auch mit ein Grund der heutigen Wagner-Renaissance sein, von der jeder Bewunderer der echten menschlichen und künstlerischen Größe des Meisters wünschen muß, daß sie wahres Mitgefühl und Mitleiden lehrt, zu helfender Liebe antreibt und aus vielgestaltiger Not der Gegenwart beiträgt.

Das Musikalische in der „Tristan"sprache.[1]

Eines der künstlerischen Hauptprobleme des Wagnerschen Musikdramas betrifft das Verhältnis von Wort und Ton. Wagner selbst hat besonders in seiner Schrift „Oper und Drama" die allgemeinsten Grundzüge dieses Verhältnisses theoretisch festgelegt (wenn man das Wort „theoretisch" bei der schriftstellerischen Ausdrucksweise Wagners, die die Essenz der theoretischen Erörterung meist durch ein dichterisches Bild, durch ein Gleichnis anstatt im rein logisch-verstandesmäßigen Wortgefüge darstellt, überhaupt anwenden darf), aber diese allgemeinsten Prinzipien sind nur die Umrißlinien, in die man die ganzen aus den Musikdramen Wagners selbst erforschten Einzelheiten und Nüancen einordnen muß, um vollkommene Klarheit über jenes Problem zu gewinnen. Denn wo Wagner in „Oper und Drama" auch auf Einzelnes eingeht, wie z. B. die ausführliche Darstellung der Eigentümlichkeiten der dichterischen Sprache im Musikdrama, da sind seine Forderungen und Postulate zu sehr mit Rücksicht auf das nachfolgende Werk, nämlich den „Ring des Nibelungen", aufgestellt, um für alle Wagnerschen Werke Geltung zu haben. — Die folgenden, beim Studium des „Tristan" entstandenen Betrachtungen sollen einen kleinen Beitrag zur Lösung des Grundproblemes der Beziehung von Wort und Ton darbieten.

[1]) Diese Ergänzung der im vorigen Stück veröffentlichten Studie durch eine eindringliche Berücksichtigung des Musikalischen wird unsern Lesern sicher willkommen und wertvoll sein. H. v. W.

An der Sprache des „Tristan" fällt dem Betrachter zuerst auf, daß Wagner von der ausschließlichen Anwendung des Stabreimes, den er in „Oper und Drama" als für das Musikdrama einzig möglich proklamiert und dann im „Ring" durchweg gebraucht hatte, wieder abgekommen ist. Im „Tristan" finden wir zwar auch noch häufig Stabreim und Assonanz, besonders im ersten Akte (und zwar gehören die so gedichteten Stellen zu den bildkräftigsten und schönsten der ganzen Dichtung), aber außerdem auch Endreim und ganz reimfreie Stellen. Alle Uebergänge vom ausgeprägten Stabreim bis zum kaum merklichen kommen im „Tristan" vor, aber ebenso fließend ist der Uebergang vom Stabreim zum Endreim.[2]) Diesem äußeren Gegensatz zwischen der Sprache des „Ringes" und der des „Tristan" entspricht auch ein innerer; die Sprache des „Ringes" ist durchgehend sehr bildhaft, anschaulich, von sinnlichen Vorstellungen durchsetzt, während im „Tristan" nur noch an vereinzelten Stellen diese sinnlich-einprägsame Sprache mit lautsymbolischen Zügen auftaucht, wie z. B. im ersten Akte: Hört meinen Willen / zagende Winde! / Heran zu Kampf / und Wettergetös', / zu tobender Stürme / wütendem Wirbel . . .", oder im dritten Akte in der Vision Tristans, oder wie z. B. die häufige Anwendung des Vokales a in den Anfangszeilen des großen Liebesfluchmonologes: „Muß ich dich so verstehn, / du alte, ernste Weise / mit deiner Klage Klang? / Durch Abendwehen drang sie bang ...", durch die eine Eindunkelung der Sprache herbeigeführt wird, die der tieftraurigen, leidenden Stimmung dieser Verse entspricht; oder z. B. im zweiten Akte, wenn von dem „Tage" gesprochen wird: „seines flackernden Lichtes / flüchtige Blitze / blenden uns nicht mehr ..." usw. Aber die Sprache des Ringes ist an solchen malerischen Zügen viel reicher, ebenso reicher an Gleichnissen, Allegorien, Antithesen, prägnanten neuen Wortbildungen[3]) als die „Tristan"sprache. Die Projektion des Geschehens wendet sich im „Tristan" fast gar nicht nach außen, ins Bildhafte — weder die Bühnenbilder noch die Sprache vermitteln reiche optische Eindrücke — sondern alles strömt hinein in die Musik und wohl nie war eine Dramendichtung Wagners so vollkommen für und durch die Musik bestimmt wie gerade die Dichtung des „Tristan". Das Prinzip der „Unendlichen Melodie" ist hier schon in der Sprache vorweggenommen, vor allem durch die starke Vereinfachung, die die Syntax und der Rhythmus dieser Sprache erfahren, und die ihren Gang so gleitend und flüssig und kontinuierlich machen, wie auch in der Musik ein Motiv sich ans andere zu unendlicher Linienführung zusammenfügt. Einen einigermaßen vollständigen Satzbau finden wir meist nur in den erzählenden Stellen der Dichtung, deren sie ja ziemlich viele besitzt, weil hier die logische Klarheit der

[2]) Vgl. den berühmten Aufsatz Chamberlains über die „Tristan"sprache (Allg. Musikzeitung 1888).

[3]) Vgl. das besonders für die Beurteilung der Sprache des „Ringes" maßgebende Buch von H. v. Wolzogen: „Die Sprache in R. Wagner's Dichtungen".

Sprache, die die Voraussetzung zu einer verständlichen und deutlichen Darstellung bildet, die Auslassung von Satzgliedern nicht erlaubt. Ein Beispiel für einen einfachen und ziemlich klaren Satzbau bieten etwa Tristans Worte an Melot im zweiten Akte: „Mein Freund war der; / er minnte mich hoch und teuer ..." usw.; aber an anderen Stellen, die besonders seit dem zweiten Akte immer häufiger werden, wird das Satzgefüge einfach zerstört. Entweder es verkürzt sich, sodaß zuerst einmal alle Präpositionen, Konjunktionen und sonstige Füllwörter verschwinden, weil sie musikalisch undankbare Wörter sind, dann aber auch das Prädikat eliminiert wird. Das grammatikalisch-logische Satzgefüge schrumpft ganz zusammen, bis nur noch die affekt- oder sinntragenden Worte stehen bleiben. Ein prägnantes Beispiel für diese Komprimierung der Sprache bietet Tristans Sühneeid dar: „Tristans Ehre — / höchste Treu': / Tristans Elend — / kühnster Trotz. / Trug des Herzens, / Traum der Ahnung: / ew'ger Trauer /einz'ger Trost, / Vergessens güt'ger Trank! / Dich trink ich sonder Wank"; oder Isoldes Worte: „mir erkoren, mir verloren", in welchen 4 Worten der tragische Zwiespalt des Dramas aufgefangen ist. Hier bemerkt man knappste sprachliche Prägung, die übrigens durch den antithetischen Charakter der oben zitierten Worte noch an Wirksamkeit gewinnt, hier folgt ohne Uebergang ein schweres Wort auf das andere, Akzent auf Akzent, und besonders bei Isoldes obigen Worten könnte man meinen, daß die Sprache vollkommen aus dem musikalischen Motiv herausgewachsen sei, so völlig schmiegt sie sich ihm an. An andren Stellen des „Tristan" verkürzt sich das Satzgefüge schließlich auf einzelne Worte; an diesen affektbetonten Stellen der Dichtung zieht sich die Sprache gleichsam auf den Urlaut der Empfindung zurück, auf den einzelnen aus dem Uebermaß des Fühlens herausgeschleuderten Ausruf, sie verliert sich in ein extatisches Stammeln, wie z. B. in Isoldens letztem Gesang: „ertrinken / versinken / unbewußt / höchste Lust". Hier ist die Sprache zu einem Höchstmaß von Vereinfachung gelangt, in welchem sie, ohne die Musik, ganz unwirksam werden müßte, das sie aber gerade befähigt, vollkommen in der Musik unterzutauchen, weil ja die Musik in der Schilderung extatischer Gefühle vermögender ist als die Sprache. — Je affektbetonter aber der einzelne Abschnitt der Dichtung ist, desto weniger kommt es auf ihren rein logischen Sinn und Zusammenhang an, desto mehr darf auch das grammatikalische Gefüge der Sprache zerstört werden; so wird z. B. im Zwiegesang der Liebenden im zweiten Akte: „so starben wir um ungetrennt ..." der Hauptsatz einfach gesprengt durch die Reihe von eingefügten Adverbialbestimmungen: „Ewig einig, / ohne End', / ohn„ Erwachen ...", sodaß sein erster Teil am Anfang und sein zweiter Teil erst ganz am Ende dieses Zwiegesanges steht, gleichsam als (fast überflüssige) logische Umrahmung dieser affektiven Einschubsworte, auf denen durchaus der Schwerpunkt der Wechselrede ruht. — Die affekt- oder sinntragenden Worte sind im „Tristan" vor-

wiegend die Substantive, im Gegensatz zum „Ring", in dessen Sprache die Verben das belebende Element abgeben. Aber die Sprache des „Ringes" ist viel dynamischer, verglichen mit dem „Tristan", viel handlungsgesättigter, es ist eine Sprache, die die unaufhörliche Bewegung der Dinge, ihr Handeln, ihr Werden, die Regung des Lebendigen schildert (man beobachte den Zusammenhang, der sich hierin zwischen der Sprache und der ursprünglichen unter dem Einfluß Feuerbachs sich bildenden Weltanschauung des „Ringes" besteht), während in der „Tristan"sprache alle Verben gleichsam erstarren zu Substantiven, was ihr einen passiveren, weniger glänzenden und sprühenden, stellenweise auch einen abstrakteren, zugleich aber auch einen extatischeren Charakter gibt, als ihn die Sprache des „Ringes" hat. So ist z. B. die große Hymne des zweiten Aktes: „O süße Nacht" einfach eine Kette von Substantiven mit ihren Beiwörtern: „Ohne Wähnen / sanftes Sehnen / ohne Bangen / süß Verlangen; / ohne Wehen / hehr Vergehen ..." usw.

Auch der formale Aufbau der „Tristan"sprache zeigt in vielen Punkten völlige Uebereinstimmung mit der Musik. „Dem Parallelismus der Sprache," wie es Grunsky nennt,[4]) z. B. „den ich gebraut, / der mir geflossen, / den Wonne schlürfend ich genossen, / verflucht sei, furchtbarer Trank" (3. Akt); oder „die mir im Busen / die Glut entfacht, / die mir das Herze, / brennend macht, / die mir als Tag / der Seele lacht, / Frau Minne will, / es werde Nacht ..."; oder „wie sie es wendet, / wie sie es endet, / was sie mir küret, / wohin sie mich führet / Ihr ward ich zu eigen ..." (2. Akt), also dieser Häufung der Attribute, seien es Nebensätze, wie oben, oder einfach Adjektive wie z. B. „O süße, hehrste, kühnste, schönste, seligste Lust ..." usw. entspricht in der Musik das — Sequenzprinzip, und wirklich sind diese Stellen alle in Sequenzen vertont, sei es, daß die Sequenz nur im Orchester auftritt, sei es, daß sie auch von der Singstimme übernommen wird. Die Sequenzen in der Musik wie auch in der Sprache dienen der fortwährenden Steigerung des Ausdruckes (... „liegt doch schon im Prinzip der Sequenz nichts anderes als eine gesteigerte Form der einfachen Wiederholung". E. Kurth, Romantische Harmonik, S. 338), dem immer höheren, immer leidenschaftlicheren Aufschwung des Gefühls. In der Musik vollzieht sich die Sequenz durch die Wiederholung des gleichen Motives auf höherer Tonstufe, in der Dichtung durch die Aufeinanderfolge immer stärkerer gefühlstragender Worte.

Ueberhaupt ist das Prinzip der Steigerung, d. h. bei Wagner meist des langsamen Anstiegs und des jähen Abbrechens auf dem Gipfelpunkte und raschen Absinkens, der Dichtung wie auch der Musik des „Tristan" eigentümlich.[5]) Der ganze dritte Akt des „Tristan", dieses „Wechselfieber" von

[4]) Grunsky: Wagner als Sinfoniker. (Wagner-Jahrbuch Bd. I 1906.)

[5]) Vgl. H. Leichtentritt in seiner „Formenlehre" S. 369 über das Prinzip des An- und Abschwellens im „Tristan"vorspiel.

Leiden und Entzückung, wie Wagner ihn nannte, ist auf dem Wellenprinzip von stätig erneuertem An- und Abschwellen aufgebaut, im Ganzen wie auch in den einzelnen Monologen. Man vergleiche z. B. die drei Monologe Tristans: der erste „Dünkt dich das ..." beginnt mit einer Schilderung der „Weltennacht", die in tiefen B-Tonarten, fast ohne Bewegung, nur in einigen lang ausgehaltenen Akkorden, zu denen im Baß das Sehnsuchtsmotiv tritt gleichsam in verwandelter, erstarrter Gestalt in vergrößerten Tonwerten, in der Tonstärke zwischen pp und ppp musikalisch verläuft — eine ganz hervorragend einprägsame Charakterisierung des dunklen Todesschlafes, aus dem Tristan nun langsam dämmernd erwacht —, bis zu dem Worte „Urvergessen". Dann setzt ganz allmählich die Steigerung ein, die ihren ersten Höhepunkt in den Worten: „noch dir, Isolden, scheint" findet; es folgen 4 weitere Zeilen, die musikalisch auf diesem Höhepunkt verharren, dann aber beginnt eine neue Steigerung mit den Worten „welches Sehnen, / welches Bangen ..." bis zu den Worten „Tristan ist vergönnt"; schließlich setzt nochmals eine Steigerung ein von den Worten „Weh nun wächst / bleich und bang / mir des Tages / wilder Drang!" . . . an bis zu dem Höhepunkte „Wachst du e w i g meiner Pein?", und von da an erfolgt ein allmähliches Abfluten. Der zweite Monolog Tristans bricht auf dem Gipfelpunkte der Steigerung ab; aber am großartigsten verwirklicht sich dieses Prinzip der Steigerung (musikalisch und dichterisch) im Liebesfluchmonolog.

Aus musikalisch-dramatischen Gründen erklärt sich auch die häufige Inversion in den Dichtungen Wagners. Relativsätze oder sonstige Bestimmungen, die im normalen Satzbau in der Mitte des Satzes zu stehen pflegen, werden vorangestellt, und der Hauptsatz oder der den logischen Sinn enthaltende Teil des Satzes, oder einfach der Teil, welcher betont werden soll, steht am Ende. Wir finden in den Dramen Wagners alle Arten von einfacherer oder komplizierterer Inversion; z. B. im zweiten Akte des „Tristan" in der Rede Markes: „Die kein Himmel erlöst, / warum — m i r diese Hölle"; oder: „weit und offen / er mir erschloß / darin ich sonst nur träumend gewacht / das Wonnereich der Nacht"" . . .; man könnte noch unzählige andere Beispiele anführen. Die dramatische Funktion dieser Inversion ist die ganz besondere Dichtigkeit in den Uebergängen von den Reden einer Person zu denen einer anderen. Derjenige, der aufhört zu reden, bietet dem Partner in seinem Schlußsatze gleichsam die Essenz seiner ganzen Rede dar und gibt ihm das Stichwort, das er aufzunehmen und womit er das Gespräch weiterzuführen hat. Z. B. sagt Brangäne zu Isolde: „Tückisch lauschend / treff ich ihn oft: / der heimlich euch umgarnt / vor Melot seid gewarnt." Isolde nimmt den Namen „Melot" — der außerdem harmonisch und durch den Queranstieg und Oktavfall in der Gesangsmelodie besonders hervorgehoben wird — auf: „Meinst Du Herrn Melot . . ." Aber auch wenn keine Inversion stattfindet, liegt der Schwerpunkt eines Redeabschnittes meist

in der (den) Schlußzeile(n), man könnte sagen: der ganze Dialogabschnitt konvergiere nach der Schlußzeile hin, die entweder eine gedankliche Gipfelung bringt, oder einen neu gefaßten Entschluß des Redenden verkündet, also für den Fortschritt der Handlung von Bedeutung wird. Damit der Wortsinn möglichst unbeeinträchtigt von irgendwelchen musikalischen Wirkungen, die den Hörer vielleicht ablenken könnten, zur Geltung kommt, werden diese Schlußzeilen sehr häufig bloß rezitativisch vertont; so z. B. bei den Worten Isoldens „machtlos ließ ich's fallen / nun dien' ich dem Vasallen". (1. Akt.) Oder aber die Schlußzeile ist der Höhepunkt der musikalischen Steigerung, wie etwa Tristans Worte (im 2. Akte) „mein Tag war da vollbracht". In beiden Fällen wird eine sehr starke Schlußwirkung hervorgerufen (obgleich dieser Schluß harmonisch häufig ein Trugschluß ist, also schon wieder eine Ueberleitung zum folgenden); wir können also hier das Seltsame bemerken, daß das Rezitativ statt vor dem zusammenhängenden Gesangsabschnitt, wie in der früheren Oper, jetzt den Abschluß des Gesanges bildet, allerdings ist ja in den späten Wagnerschen Werken die Grenze zwischen Rezitativ und fließender Gesangsmelodie so äußerst labil und einzig von der jeweils zu vertonenden Textstelle abhängig, nicht von vorgegebenen textlich-musikalischen Formschemata. In der Textdichtung werden die Schlußzeilen noch besonders dadurch hervorgehoben, daß sie als längere Zeilen gedruckt sind im Vergleich zur sonstigen Zeilenlänge der Dialogabschnittes, und daß sie manchmal ein anderes Metrum aufweisen als die vorhergehenden Verse. Jedoch bei der Vertonung, die ja die Akzente der Gesangsmelodie nach dem mehr oder minder wichtigen logischen Sinne der einzelnen Worte verteilt und nicht nach irgendeinem metrischen Bau des Verses, verschwinden diese Unterschiede wieder.

Die Dichtung des „Tristan" bevorzugt symmetrische Formen — wie ja überhaupt der ganze Aufbau des „Tristan"dramas durchaus symmetrisch ist, so z. B. in der fast vollkommenen Gleichheit der Gliederung des ersten und des dritten Aktes[6]) — und so tritt z. B. das strophische Prinzip im ersten Akte besonders häufig auf, etwa in Isoldes Rede: „Wie sorgt' ich schlecht / um deinen Herrn; / was würde König Marke sagen, / erschlüg' ich ihm / den besten Knecht . . .", wo man ganz deutlich drei Strophen unterscheiden kann. Häufiger allerdings als im „Tristan" sind die Strophenbildungen in der Dichtung der „Meistersinger", in denen Wagner ja die alten Dichtungsformen des Meistersanges nachbildet, sodaß diese symmetrischen strophen- oder barförmig gebauten Gesänge dort eine ganz bestimmte dramatische Funktion haben, während im „Tristan" die Symmetrie sowohl im Aufbau der Akte wie der einzelnen Redeabschnitte fast zwangvoll geschaffen wurde als

[6]) Vgl. den Aufsatz von H. Koegel über den Bau des „Tristan" in den Bayreuther Blättern, 1892.

die starre Umrahmung, innerhalb derer der Strom der „unendlichen Melodie" zusammengehalten werden mußte, damit er sich nicht ins Grenzen- und Formlose ausflute. Je überquellender also der Reichtum der Musik sich entfaltet, desto einfacher und schematischer muß die dichterische Form werden, um das Gleichgewicht wieder herzustellen — das ist das Gesetz, das für den „Tristan" gilt. (Allerdings ist die starke Vereinfachung der dramatischen Handlung ebenso wie der Verzicht auf jede optisch-szenische Wirkung, die den „Tristan" zum untheatralischsten aller Wagnerschen Werke machen, ein Beweis für die sehr bedeutungsvolle, allmähliche Wendung zur Verinnerlichung, die Wagner, besonders unter dem Einfluß der Philosophie Schopenhauers, während des Aufenthaltes im Schweizer Exil an sich erfuhr und die sich schließlich auch auf sein Kunstschaffen auswirken mußte.)

Der eigentliche Nüancenreichtum der „Tristan"sprache liegt aber in der Musik, d. h. erst die Musik enthüllt mit Hilfe ihrer außerordentlich differenzierten Harmonik, ihrer beziehungsreichen Instrumentation und vor allem durch die psychologische Symbolik ihrer Thematik den gedanklichen und den Gefühlsgehalt des Wortes. Der eigentliche Inhalt eines Redeabschnittes wird durch die musikalischen Motive, die ihn begleiten, verdeutlicht, durch die sog. „Leitmotive", die immer in genauester Entsprechung zum Text auftreten. Der Affektgehalt des einzelnen Wortes jedoch wird vorwiegend durch die Harmonik gekennzeichnet. Von den technischen und historischen Voraussetzungen der „Tristan"harmonik, von ihrer unerhörten Mannigfaltigkeit, ihren Klangschattierungen, ihren Rückungswirkungen, ihren plötzlichen grellen Farbenbrechungen im Uebergang von einer Tonart zu einer andren ganz entfernten, von der Dynamik ihrer alterierten Akkorde, ihrer Schmiegsamkeit bei der Modulation, und weiter von der Liniensymbolik des „Tristan" gibt das Buch von Ernst Kurth über die „Romantische Harmonik" reiche Kunde, sodaß es jetzt vor allem gälte, nachzuweisen, bis in Einzelheiten hinein, wie die Anwendung dieser musikalischen Mittel der Wortverdeutlichung dient. Denn es ist kein Zweifel, daß die unerhörte Erweiterung dieser musikalischen Mittel bei Wagner nur aus dem Streben nach dem allereindeutigsten Ausdruck entsprang und aus dem Wunsche, der Präzision des Wortes eine ebenso große Präzision der musikalischen Darstellung zuzuordnen, nur eben daß der Charakter des musikalischen Ausdruckes ein spezifisch gefühlshafter war und bleibt, sodaß auch die Dichtung sich im Musikdrama vorwiegend im Bereich des Gefühlshaften bewegen muß. — Für jene durch die Harmonik geschaffene Präzision des musikalischen Ausdruckes möchte ich einige Beispiele anführen: im zweiten Akte des „Tristan" in den Takten 1930 bis 1945 erklingt bei derselben melodischen Wendung einmal der Des-moll- und einmal der E-dur-Akkord als harmonische Unterlage bei den Worten: „der Sonne Licht nicht scheint" und „ihr Liebesberge war", sodaß also die Gegensätzlichkeit zweier Todesauffassungen, die von

Tristan an jener Stelle ausgesprochen werden, allein schon durch den Gegensatz zwischen diesen beiden Akkorden versinnlicht wird; oder aber im zweiten Akte, Takt 688/90 die chromatisch sich abwärtsschiebenden Akkorde als Symbol für den „tückischen Tag"; oder im dritten Akte, Takt 400 ff. die aufwärtssteigende Folge alterierter Akkorde bei Tristans Worten „grell und täuschend sein Gestirn weckt zu Trug und Wahn mir das Hirn"; oder im zweiten Akte, Takt 702/3 das halbtaktig sich aufwärtsschiebende Tagesmotiv, wobei gerade auf die Worte „Not" und „Pein" eine harte Sekunddissonanz kommt; oder im zweiten Akte, Takt 745 der nach dem Es^7 Akkord unerwartet eintretende C^7 Akkord, durch welche harmonische Wendung das „entrückt" dargestellt werden soll; oder bei Tristans Worten „der Weltenehre Tagessonne, mit ihren Strahlen eiteler Wonne", wenn der wirklich „strahlende" Fis-dur-Klang sechs Takte lang ausgehalten wird, dann aber die Harmonie entsprechend dem Inhalt der folgenden Textworte mehr und mehr eindunkelt, durch den Orgelpunkt auf as ganz dämmrig wird, um jenes Dunkel in des „Herzens tiefstem Schrein" darzustellen. — — Auch die melodische Linie verdeutlicht den Text. Vor allem werden die sinntragenden Worte hervorgehoben, sei es daß sie auf Melodiespitzentöne fallen, die außerdem noch stark gedehnt werden, wie z. B. im zweiten Akte „O nun waren wir Nachtgeweihte", oder „endlos e w i g einbewußt", oder „welterlösend", oder im dritten Akte bei Tristans Worten „O T r e u e, hehre holde Treue", sei es, daß die gesamte melodische Wendung der Singstimme den Text charakterisiert, wie z. B. im ersten Akte bei Tristans Worten „G e h o r s a m e i n z i g hielt mich in Bann" die absteigenden Intervalle des H-dur-Dreiklanges, aus denen hier die Melodie der Singstimme gebildet wird, einen Eindruck des Höfischen, Liebenswürdig-Verbindlichen erwecken, während die verzerrte, aus übermäßigen und verminderten Intervallen bestehende Gesangsmelodie bei Isoldes Gegenrede von dem mühsam verhaltenen Zorn der Sprechenden Kunde gibt. Der Gegensatz zwischen dem siechen „Tantris" und dem selbstbewußten Helden „Tristan" wird durch den Gegensatz zwischen dem aufsteigenden Intervall as—es und dem fallenden e—a, also sowohl durch die Symbolkraft der Linie als auch durch die grelle Aufhellung der Harmonie von As-dur nach A-dur versinnlicht (erster Akt, Takt 519/22 und 609/13). Auch wenn die Singstimme bei Isoldes Worten „O z a h m e Kunst der Zauberin, d i e nur B a l s a m t r ä n k e noch braut" (1. Akt, Takt 72 ff.) auf e i n e m Tone verharrt (im Orchester ertönt übrigens bei diesen Worten das Sehnsuchtsmotiv als eine symbolische Anspielung auf den Liebestrank), im Gegensatze zu der zackigen Linie der Gesangsmelodie mit den großen Intervallen bei den vorhergehenden und nachfolgenden Worten, so geschieht es zur Verdeutlichung des Textes, in diesem Fall zur Charakteristik des „Zahmen". Ebenso soll bei Isoldes ironischen Worten „mein Leben lag in ihrer Macht: — das schenkte mir die milde Magd ..." (1. Akt, Takt 1561)

die Verzierung auf das Wort „mild" die Ironie noch schneidender hervortreten lassen. Oder vergleichen wir etwa die herabsinkende Orchesterphrase bei Tristans Worten „... mein Herze tief zur Erde drückt" (2. Akt, Takt 749/50), oder die aufwärtsstrebende Linie mit 16tel Bewegung bei seinen Worten „muß ich der Nacht enttauchen" (3. Akt, Takt 382/3) und schließlich jene in der Mittelstimme durch Pausen unterbrochene, gleichsam nur zögernd fortschreitende Orchesterphrase bei Tristans Frage „wie war Isolde mein?" (2. Akt, Takt 755/6), die durch die „expressiven Pausen", wie Kurth sie nennt, das unaussprechliche Mysterium des Für-einander-erkoren-seins andeuten soll. —

Die Verbindung der einzelnen Redeabschnitte einer Person oder der Wechsel von Rede und Gegenrede wird entweder durch den Trugschluß herbeigeführt, der eine Verkettung der musikalischen Abschnitte herstellt,[7]) oder durch ein vorangestelltes Leitmotiv, das den Inhalt der folgenden Rede oder den Affekt, in dem sich der Redende befindet, vorwegnimmt, oder aber auch durch ein episodisches Ueberleitungsmotiv, welches dann meist als Affektbewegung zu betrachten ist, etwa wenn während einer Rede das Gefühl des Redenden sich steigert oder sich verändert oder wenn bei der Wechselrede zwischen dem Gefühlszustand der einen gerade sprechenden Person und der andersgearteten seelischen Lage der antwortenden Person ein Uebergang gefunden werden muß. Als solch eine Affektbewegung, die meist als eine lebhaft ansteigende oder eine langsam sinkende und sich beruhigende Orchesterphrase erscheint, ist z. B. im „Tristan" auch das sog. „Zornmotiv" zu bewerten, das in der Erzählung Isoldens im ersten Akte auftritt, Takt 600, 606, 615, 625, 636, oder im zweiten Akte, Takt 856, nach ihren Worten „O eitler Tagesknecht"; oder die aufsteigende 16tel Linie im ersten Akte, Takt 469, im zweiten Akte Takt 1034/5; oder die sog. „Leidenschaftsfigur". Für die Ueberleitung durch ein Leitmotiv ist besonders charakteristisch Brangänes Antwort auf Isoldes Verherrlichung der Minne (2. Akt, Takt 430), denn da erscheint das Liebesthema in getrübten Harmonien, welche eben den, nach Brangänes Meinung „tückischen" Charakter der Minne offenbaren sollen; oder etwa auch bei Isoldes Erzählung vom „siechen Tristan" (1. Akt), wo das Motiv des „siechen Tristan" abwechselnd mit mildem oder mit leidenschaftlich wildem Charakter den einzelnen Redeabschnitten vorangeschickt wird, je nach dem Affekt, der die Redende gerade erfüllt. — — Ueberhaupt verkündet ja das Orchester die innersten Seelenregungen der handelnden Personen, es sagt alles, was ihre Rede verschweigt. So erklärt das Sehnsuchtsmotiv im Orchester den Sinn der Brangäne völlig unverständlichen Worte Isoldes: „der zagend vor dem Streiche / sich flüchtet, wo er kann, / weil eine Braut er als Leiche / für seinen Herrn gewann!" (1. Akt,

[7]) Vgl. E. Kurth a. a. O. S. 252 ff. und A. Lorenz: Der musikalische Aufbau von „Tristan und Isolde", S. 10.

Takt 242 ff.); oder nach Tristans Worten was ist? Isolde?" zeigt das Motiv des 17. Vorspieltaktes, das sog. Verhängnismotiv, den Grund der Verwirrung Tristans an: Tristan fühlt, daß er sich durch seine Brautwerbung in eine unauflösliche schicksalhafte Verstrickung hineingezogen hat; oder bei Isoldes Worten „wir sind am Ziel" sagt das Orchester durch das Todesmotiv, daß der Tod das „Ziel" ist, während ja Isolde das Wort „Tod" nicht ausspricht (1. Akt, Takt 1504 ff. und Takt 1528/30); oder auf Markes Frage nach dem „unerforschlich tief geheimnisvollen Grund" von Tristans Verrat antwortet das Orchester mit den ersten Vorspieltakten, während Tristan selbst Marke keine Antwort gibt (2. Akt, Takt 1890 ff.); oder auf die Frage des Hirten: „was hat's mit unserem Herrn" ertönt im Orchester als Antwort das Sehnsuchtsmotiv (3. Akt, Takt 129), ebenso bei Kurwenals Frage, ob der ohnmächtig hingesunkene Tristan noch lebe (3. Akt, Takt 870 ff.). An Stellen höchster seelischer Spannung spricht nur das Orchester, weil die Sprache zur Schilderung dieser extatischen Gefühlszustände unvermögender ist als die Musik, so z. B. zu Beginn der 5. Szene des ersten Aktes oder nach dem Genuß des Liebestrankes. Gerade in der 5. Szene des ersten Aktes läßt sich die dramatische Funktion des Orchesters, die unaussprechlichen Tiefen des Gefühles der handelnden Personen oder ihre verborgenen Absichten und Wünsche zu offenbaren, besonders gut erkennen, da ja hier die Reden der Personen gar nicht die eigentliche Sphäre, in der sich (gerade während dieser Szene) das Schicksal beider entscheidet, berühren, sondern teils verhüllend, teils höhnend (besonders in Isoldens Reden) darüber hinweggleiten. Die außerordentliche Bedeutsamkeit dieser Szene enthüllt sich mehr durch die Musik als durch die Wechselrede; die ganze Szene ist von dem Verhägnismotiv durchzogen, auch das Schicksalsmotiv tritt häufiger als sonst auf. Außerdem erscheint noch ein episodisches Motiv (zum ersten Male im Takt 1382) von ausgesprochen düsterem Charakter, der aber ins Liebenswürdig-Schmeichelnde ironisch umgedeutet wird bei Isoldes höhnenden Worten: „Mein Herr und Ohm, sieh' sie dir an: ein sanftres Weib gewännst du nie ...", was wiederum einen Beweis für die außerordentlich große Wandlungsfähigkeit der Motive, je nach dem Texte, abgibt. — Aber an anderen Stellen, an denen der gedankliche Inhalt der Sprache das Wichtigere ist, tritt die Musik völlig zurück und unterordnet sich dem Worte. So z. B. auch in der 5. Szene bei Tristans Sühneeid, oder bei Isoldes Worten „mir erkoren, mir verloren", oder bei den Worten „ungeminnt den hehrsten Mann stäts mir nah' zu sehen", oder bei Tristans Worten „des Schweigens Herrin heißt mich schweigen", oder bei seinen Worten „war Morold dir so wert...", oder bei Brangänes erster Erwähnung des Liebestrankes „kennst du der Mutter Künste nicht" und bei Isoldes Antwort, oder bei Tristans Worten im 3. Akte „die mir Isolde einzig enthält, wie wär' Isolde mir aus der Welt"; auch an Stellen, an welchen Handlungsvorgänge geklärt werden sollen, finden

wir ein gänzliches Zurücktreten der Musik zugunsten des Wortes, so z. B. im ersten Akte im Dialog zwischen Tristan und Brangäne, oder im zweiten Akte während Brangänes Warnung vor Melot, oder bei der Schilderung der Vorgeschichte des Dramas im Monolog Markes. — —

Sehr häufig geht auch im „Tristan" die Singstimme unisono oder in der Oktav mit dem Orchester, wobei höchstens die größeren Notenwerte der Orchestermelodie in der Gesangslinie in kleinere Notenwerke, wie sie der Deklamation jeweils angemessen sind, aufgeteilt werden; so z. B. bei Isoldes Worten „Hört meinen Willen / zagende Winde ..." (1. Akt, Takt 89 ff.), bei Brangänes Worten „Dem Wunder aller Reiche . . ." (Takt 228 ff.) oder bei Isoldens Worten „Da schrie's mir auf aus tiefstem Grund ..." (Takt 535 ff.), bei Brangänes Worten „... wie magst du dich betören" (Takt 776 ff.); auch übernimmt die Gesangsmelodie häufig das Leitmotiv, so z. B. bei den Worten Tristans „der Weltenehre Tagessonne" (2. Akt, Takt 786), oder „das rühmt' ich hell vor allem Heer" Takt 825 ff.), oder „... die sie webt aus Lust und Leid" (Takt 394 ff.). Durch dieses Unisono, das mehr oder minder ausgeprägt im „Tristan" wirklich sehr häufig vorkommt, wird die Deutlichkeit des Wortvortrages vergrößert, aber manchmal wird auch gerade, weil die Singstimme die melodische Linie des Orchesters übernimmt, die absolute Genauigkeit der Deklamation in den Wagnerschen Musikdramen ein wenig beeinträchtigt, wie z. B. in den Takten 103 und 104 des ersten „Tristan"aktes, allerdings ist Wagner solch ein hervorragender Meister der musikalischen Deklamation und wird der Sprache bis in die feinsten Betonungs- und Längenunterschiede der einzelnen Wortsilben und Wortakzente gerecht, daß solche Verstöße gegen die Deklamation sehr selten sind. Die Gesetze der Deklamation bei Wagner zu untersuchen, ist allerdings noch eine nicht erfüllte, sehr lohnende Aufgabe, auch sollte man einmal die Intervallinie in der Gesangsmelodie auf ihre Gesetzmäßigkeit untersuchen, etwa wie durch steigende und fallende Intervalle die Deklamationsgenauigkeit vergrößert wird, ob an den Stellen größeren Affektes weitere Intervalle vorkommen, an welchen Stellen die Gesangslinie zackiger, an welchen ruhiger verläuft, wie das Verhältnis der einzelnen Notenwerte untereinander im Vergleich zu den Silben der vertonten Worte ist, wo rascheres Parlando, wo breit ausschwingender Gesang vorkommt usw. usw.

So bietet die Beziehung zwischen Wort und Ton im Wagnerschen Musikdrama eine Fülle von Problemen dar, deren ich hier nur eine ganz geringe Anzahl andeuten konnte. Ihre endgültige Lösung muß einer umfassenden Spezialstudie vorbehalten bleiben, für die jedoch schon sehr bedeutende Vorarbeiten in der Wagner-Litteratur vorhanden sind.

Trude Ritter.

Aus Berliner Volksschulstunden.

Von Ella Schubert.

1. Deutsche Geschichte für deutsche Kinder.[1])

Wir haben eine große V.D.A.-Gruppe, wir üben zu Festen, wir feiern, ich bin Wander- und Theaterobmann, Luftschutz- und Filmbesprechungen feuerwerken mir zwischen meine Unterrichtsziele, der Wandertag, die Kundgebungen, das Winterhilfswerk. Und die Fülle deutscher geschichtlicher Großtaten, die da warten, daß sie Leben werden in jungen Menschenkindern? — Fünfzig Kinder in der Klasse, und sie alle wollen zu Leistungen fürs Vaterland erzogen werden! — Wie komme ich da hindurch?

So seufzt die deutsche Geschichtslehrerin. — —

Dazu sind wir da, daß wir den Arbeitsstoff durchpflügen, durchkneten, bis er zur Form gemeistert ist. Ringen, suchen!

Finden: Unsere Volksfeiern, wenn sie recht durchlebt werden, sind bester Geschichtsunterricht. Mißvergnügte sprechen: „Erst wollen wir lernen und wieder ein wohlhabendes Volk werden, dann können wir feiern." — Materialisten sagen so. — In seiner Nürnberger Kulturrede hat unser Führer uns das herrliche Christuswort verdeutscht und gedeutet: „Der Mensch lebt nicht vom Brot allein!" Am wenigsten der deutsche Mensch! Der kann hungern und frieren, wenn nur sein Genius ihn durchglüht und durchleuchtet; aber im Wohlleben kann er verzweifeln, wenn ihm dieser Genius schweigt.

Auf die Schule angewendet heißt das: Großes, Hinaufweisendes ist heute wichtig für uns. Volkswerdung zu verspüren, Einigung zu verspüren, ist wichtig, sich Schwung zu holen in gemeinsamen Volksfeiern, zusammenfassenden, nach oben reißenden Schwung sich zu holen, ist Gebot der Stunde. Und wenn das Kind die Fülle staunend begreift, staunend begreift, daß die vielen Feiern ihren Grund haben in den vielen deutschen Taten, wenn das Kind durchdrungen wird von einem heiligen Ernst und Willen, keine Zeit seines Lebens mit leichten, seichten, unterwertigen Dingen je zu vertrödeln, sondern eintauchen will in die tiefe, reiche, heilige Geschichte seines Volkes, dann ist aus einer solchen Feier tausendmal mehr gewonnen, als aus vielen Geschichtsstunden des Jahres, so gut sie es auch meinten. Volkwerdung und Fülle werden nur in Gemeinschaftserlebnissen eines Volkes gewonnen.

Wissen dient, Lernen dient, beide dienen, die Liebe zu Deutschland anzuzünden, den Charakter zu bilden. Das Disputieren ist gestrichen, und viel Zeit damit erspart. Es kommt nicht darauf an, rechts und links nach Meinungen zu fragen und recht viele Meinungen und Ansichten zu züchten und zu pflegen, es kommt darauf an, die Kinder auszurichten nach einem Ziel, den Stahlblock Volk schon in der Klasse zu schmieden. — —

In der ersten Geschichtsstunde nach den Ferien sind zwei Klassen zusammengelegt: 90 Mädel. Wie fange ich es an, daß aus der Stunde ein Wert herausspringt? Hier ist Masse. Sie muß gefesselt, erregt, erschüttert werden, zu einem Willensakt gebracht werden. Da hängt eine Zeichnung an der Wand: Schlageters Denkmal im Friedrichsfelder Park mit Inschrift. Die Inschrift sprechen wir im Chor und sind aufgelockert, geeinigt, sind im Geiste am Rhein. Wir erinnern uns

[1]) Erstdruck in der „Deutschen Lehrerinnen-Zeitung" Nr. 32 vom 10. 11. 33. Die Schulstunden fanden statt in der 22. Volksschule Berlin-Lichtenberg.

des unsterblichen Einzelkämpfers, der mutigen Bauern- und Bürgerkämpfer gegen die Separatistenhorden, wir festigen noch einmal, was damals herausgesprungen war:

Niemals mehr dürfen sich Deutsche finden, die ihre Brüder verraten!

Niemals mehr darf Religion dazu gemißbraucht werden, einen Volksteil vom Mutterlande zu reißen, niemals darf der Versuch dazu auch nur gewagt werden!

Niemals darf Volksehre käuflich sein für Geld und Stellung: Was hülfe es dem Menschen, wenn er die ganze Welt gewänne und nähme Schaden an seiner deutschen Seele?

Immer sind wir unbesiegbar gewesen, wenn wir einig waren und opfern konnten!

Einig. — Ein Ferienerlebnis brennt, es den Kindern mitzuteilen: Nordhausen, die tausendjährige Stadt. Von einem sagenhaften Helden der Staufenzeit hatte ich dort gelesen, und jeder Stein, jede Straße, jeder Torbogen, jedes Wässerlein lebten und sangen davon.

Hört, Kinder, Görch Bolze hieß der Held und hatte hohen Schwung der Seele und wollte dem stärksten, edelsten, prächtigsten Helden dienen, suchte den Führer, für den er leben, kämpfen, sterben wollte, es mußte aber auch ein Führer danach sein. Der Welfenherzog Heinrich der Löwe, das war ein Führer, das war ein Held. Aber Nordhausen, Görchs geliebte Heimatstadt, blieb dem Helden verschlossen, denn sie diente dem Kaiser. Kampf war zwischen dem Kaiser und seinem Herzog, bitterer Kampf. Gegen Barbarossas Machtpolitik stand der feste, völkische, eiserne Wille Heinrichs des Löwen. Des Kaisers Sehnsüchte lagen in Italien, dem Löwen gaben Herz, Gewissen, Seele andere Weisung: baue den deutschen Norden! Aber Nordhausen war des Kaisers Stadt, und Görch mußte auf des Kaisers Seite gegen den heranstürmenden Löwen die Heimatstadt verteidigen. Die geliebte Stadt gegen den geliebten Helden! Zum ersten Male im Leben blutete dem jungen Görch Bolze das Herz, denn es mußte eins von beiden untergehen — ach! —, warum konnten nicht beide einander angehören? Die deutsche Stadt dem deutschen Herzog? — — —

Der Löwe siegt, die Stadt brannte; es wimmerte unter den Trümmern, gebrochen war die Blüte der Stadt. Aber aus der Asche stieg sie prächtiger denn je; unverbrauchter deutscher Tatwille baute neu, baute ein schöneres, festeres Nordhausen, und das gehörte jetzt — o Jubel! — dem welfischen Herzog. Von hier aus begann der Löwe, die deutschen Lande machtvoll zu bündeln zu einem stolzen, gefürchteten Staate. Da lachte Görch Bolze das Herz. Sein Leben hatte Inhalt. Aber Schicksal! Der Löwe soll dem Kaiser Heere stellen für Italien, er soll den Kaiser begleiten auf dessen Zügen gegen den Papst, rot, rot ist schon die Poebene von deutschem Blute; der Herzog weigert sich. Zeit, Kraft, Mannen braucht er für sein deutsches Land. Er trotzt und wird verbannt. Der Kaiser reitet über die Alpen und jagt in der Fremde nach Ruhm und Macht, der Löwe ist gewaltsam in die Fremde gedrängt, daheim verkommen die Länder, verkommt Nordhausen! Die Fürsten im Lande entflammen die Kriegsfackel, das Land blutet aus tausend Wunden unter den Tritten der Heere, die gegeneinander geführt werden. Deutschland wird klein, Habgier und Herrschsucht werden groß, Parteienkampf, Untergang! — —

«Hätte da unser Führer gelebt!» rufen die Kinder.

«Hätte Görch Bolze unsere Zeit erlebt!»

Warum trennten sich Deutsche in Welfen, Staufen, Sachsen, Thüringer? In Herzöge und Landgrafen, Edle und Unedle, die einer im andern den Feind haßten?

Damit wir aus 1900 Jahren herrlicher und tief schmerzlicher Geschichte lernen, daß es ein Adelsziel nur gibt: die Einheit!

Sehet Städte wie Nordhausen, Goslar, Hildesheim, Braunschweig. Sind sie nicht stolze Wahrzeichen desselben herrlichen deutschen Geistes? Sprechen nicht in allen die Edlen und Bürger die gleiche mannigfaltige deutsche Sprache, die in Domen und Rathäusern, Kirchen und Kapellen Stein geworden?

Und doch befehdeten sie sich einst mit hämischer Mißgunst, waren habgierig, einer des anderen Reichtümer zu gewinnen, waren einander todfeind, — deutsche Städte und Gaue.

Da drang natürlich der Feind von außen in dieses uneinige Land ein. Und immer noch waren die Kaiser in Italien.

Wären doch Welfen und Staufen, Sachsen und Schwaben einig gewesen, welches herrliche Land hätte der Kaiser besessen und brauchte sich nicht in Italien Ruhm zu holen! —

Und die Freude der Kinder, daß sie in einer Zeit leben, die die Einheit auf ihre Fahne schreibt, der Dank für ihren Führer, der das alles vollbracht! Auch die Schwächsten sind vom Drängen der deutschen Aufgabe überkommen und können ein paar Worte davon sagen, aufschreiben, zu Haus erzählen. Auch ein Kommunistenkind kann an der Gerechtigkeit unseres Willens zur Einheit nicht vorbei: Zur Einheit, zur deutschen Einheit! —

2. Johannesevangelium und Gudrun.

Wir lasen das Johannes-Evangelium . . . „Des andern Tages stand abermal Johannes mit zween seiner Jünger. Und als er sahe Jesum wandeln, sprach er: Siehe, das ist Gottes Lamm. — Und zween seiner Jünger höreten ihn reden und folgten Jesus nach . . ."

„Es liegt viel zwischen diesen wenigen Zeilen," sagte ich, und langsam und zaghaft fanden's meine Kinder. Ach, wie ich sie liebte, als sie es fanden: „Wenn ein gelehrter Professor oder ein berühmter Redner Anhänger hat," sagten die Kinder, „dann will er die auch behalten, und wenn ein Größerer als er kommt und auftritt, so sucht er den kleiner zu machen, damit bloß nicht sein eigener Ruhm leiden müßte. Johannes aber schickt selbst seine Jünger zu dem Größeren, und als sie sich nicht einmal mehr nach ihm zurück umwenden, freut er sich darüber." Johannes Bescheidenheit, Wahrhaftigkeit und Seelengröße ist echtes nordisches Christentum. So haben wir herausgearbeitet. An späterer Stelle sagten wir: „Wer die Braut hat, der ist der Bräutigam; der Freund aber des Bräutigams stehet und höret ihm zu, und freuet sich hoch über des Bräutigams Stimme. Dieselbige meine Freude ist nun erfüllet. Er muß wachsen, ich aber muß abnehmen!" — Wir erinnerten uns an die Goethestunden, als wir Hauptzüge in des Dichters Charakter suchten und „die Ehrfurcht" fanden als Ergebnis seines leidenschaftlichen Strebens, neidlos rein Menschen und Dinge zu erschauen.

Als wir zur „Hochzeit zu Kana" kamen, bat ich meine lieben Kinder, auch hier ganz in die Tiefe zu steigen; denn wir sprächen diese liebliche Geschichte zum letzten Male in der Schule durch. Sie wollten die Geschichte denn auch so gründlich sich einprägen und so lebendig zu erzählen üben, daß sie sie später ihnen anvertrauten oder eigenen Kindern darstellen konnten. Am anderen Tage hatten die Mädchen zwei Schätze ausgegraben: „Es handelt sich hier nicht um ein „Zauberstück", der Herr wollte nicht etwa vor einer großen Gesellschaft mit seinen hohen Gaben strahlen; es ist ein „Helferstück". Maria, die Mutter und umsichtige Hausfrau, bemerkt, daß die Gastgeber in Verlegenheit gekommen sind, daß zuviele Gäste und zu wenig Wein vorhanden. Ihr göttlicher Sohn hilft — in aller Stille, ganz unauffällig, nicht einmal der Speisemeister weiß davon. Das ist Jesu-Art."

Und innig kam heraus, was die Mädchen für sich aus diesem Helferstück entnehmen könnten:

„Wenn wir mal wo zu Besuch sind und merken, daß die Hausfrau es nicht schafft, so wollen wir rasch in die Küche gehen und aufwaschen und ebenso schnell wiederkommen. Das können wir mit unseren Kräften leisten."

Bei „Nikodemus" haben wir des Herrn große Herzensgüte kennengelernt, die ja weiß, daß alle Menschen ihre Schwächen haben und den ängstlichen Gelehrten, der keine Bekennernatur ist, nicht zurückweist, sondern ihm gibt, wonach dessen beste Sehnsucht verlangt. — Jesu Herzensgüte schaut auch in milder Klarheit durch Schwäche und Unvollkommenheit der Samariterin am Brunnen hindurch auf das, was ihr einzig helfen kann. Jesus schulmeistert nicht, er packt die Menschen an dem, was gut in ihnen ist, hebt sie daran zu sich empor. —

Lange Zeit sprachen wir vom Wasser des Lebens, von der Quelle in uns, die Christus aufbrechen muß, damit sie ohne Ende sprudle, jede unserer Handlungen in Glanz und Schimmer tauche. Wir wissen nun, daß jedes kleinste und alltäglichste Ding seine verborgene Schönheit in sich trägt — geradeso wie auch seine Widerwärtigkeit; — man muß die Schönheit nur finden. Dann quellen und rieseln von allen Seiten die Brünnlein und Bäche des Lebens.

Voller Ehrfurcht standen wir vor dem Worte: „Meine Speise ist die, daß ich tue den Willen des, der mich gesandt hat, und vollende sein Werk." Das gibt Kraft, alles zu tragen, denn auch im größesten Leide, im tiefsten Schmerz trägt uns die große, in uns gezeichnete Linie, die unerschütterliche Treue zur inneren Rune, macht uns immer wieder zu jungen Adlern, die Gott entgegenfliegen. Luthers Leben und Werk, Hitlers Leben und Werk zogen in diesem Lichte an uns vorüber. Und so jung die Kinder waren, verstanden sie schon, was das bedeutet: „Dieser säet, der andere schneidet." Das wußten sie auch schon von Vätern und Großvätern, daß die ein unvollendetes Werk haben liegen lassen müssen, daß eine große Idee Vorkämpfer erfordert, die dahinsterben, sich opfern müssen, damit die Ernte der Zukunft gesichert sei. „. . . auf daß sich miteinander freuen, der da säet, und der da schneidet!" Keine Bitterkeit in einem Volke, weil eine Generation den Arbeitsschweiß und das Blut hergibt, die nächste Früchte pflückt! Ebenso glücklich macht kämpfen wie siegen, pflügen bei Wetter und Wind wie ernten im Sonnenschein. Jedes Ding hat seine Schönheit und Erhabenheit, jedes Schicksal auch; wir finden, wenn wir unbedingt bejahen! —

Wir lasen zur selben Zeit im Deutschunterricht das Gudrunlied. „Gudrun ist wahrhaft eine deutsche Christin", sagen die Kinder. Ihre Treue durch lange Jahre der Freudlosigkeit und Mißhandlung ist so ergreifend, weil diese Treue ja gar nicht einer allgewaltigen großen Liebesleidenschaft gilt; denn Herwig ist ein ziemlich nüchterner Geselle. Gudruns Treue gilt ihrem gegebenen Wort und ist somit der Urquell aller Sittlichkeit, Zucht, Ordnung, Selbstachtung. Diese Hegelingentochter denkt, fühlt, will noch ganz so, wie Tacitus uns die Germaninnen zeichnet. „. . . So erhalten sie einen Mann, wie sie einen Leib und ein Leben erhalten haben, auf daß sich kein Gedanke darüber hinaus, kein Begehren weiter verirre, daß sie gleichsam nicht den Ehegemal sondern die Ehe selber lieben." Darum erstrahlt Gudruns Reinheit so stark, daß der hoffnungslos werbende Hartmut auch nicht ein einziges Mal den Versuch macht, das Recht des Stärkeren gegenüber der Wehrlosen zu mißbrauchen, darum weiß die Schutz- und Freundlose in aller Pein der Gefangenschaft ihre hohe Würde zu wahren, darum geht sie im härenen Gewande als Königstochter einher. —

Wo gibt es ein rührenderes Bild christlicher Demut und Geduld, als die liebliche Königstochter es uns im fremden Normannenlande zeigt? Sie dient, wird von

ihren Gespielinnen getrennt, heizt Oefen, wischt mit den Haaren Staub, wäscht barfuß im Schnee, hört höhnende, verletzende Worte; aber niemals bekommt die Versuchung Gewalt über sie. Unschuld und Reinheit belohnt der Himmel. Als Gottesbote naht der Schwan, Heilsbote ist er auch in der Gralssage. Der Mägdlein Fragen, des Schwanes Antwort klingen als nordisch-christliche Legende mit leisen Orgelakkorden an unser Ohr, und wir glauben, eine schöne Glasmalerei im Fenster einer Kapelle am Meer zu sehen. — — Fest und stolz ist Gudrun auch! Gebadet, gesalbt, fürstlich gekleidet sollen die Ihrigen sie wiedersehen, kein Jammerbild der Erniedrigung. Was sie gelitten, was sie durchgemacht, gehört ihrer Erinnerung allein. Herzensgüte, die die Genialität der Frau bedeutet, beschenkt alle, die um Gudrun sind, Freund und Feind. In der furchtbaren Schlacht auf dem Wülpensande fällt ihr herrlicher Vater, als er zu seinem lieben Kinde durch die Scharen der Feinde sich schlagen will. Gudrun, in all ihrem heftigen Schmerz, vergißt niemals ihre armen Leidensgefährtinnen, sorgt für sie, bittet für sie — in allem eigenen Leide. Dem rohen Ludwig fällt es schwer aufs Gewissen, daß er die Vaterlose mißhandelte, und sogar das Teufelsweib Gerlinde überwindet Gudruns Güte. Hartmut, der freudlose Freier, neigt sich vor seiner Gefangenen, die ihn verschmähte und in seinem Stolz so tief verwundete: „Ich zähl' auf Eure Tugenden; Ihr werdet mir nichts raten, es sei denn recht und gut; — ich kann in meinem Herzen nicht andern Rat ersinnen — als Eurem Rat zu folgen, Frau Gudrun, Preis aller Königinnen!" Das ist der Sieg!

Wir verfolgen mit Spannung den Sang, wie dankbar Gudrun immer wieder der milden Ortrun ist; wie großherzig die Vieltreue die jämmerliche Verräterin Hergart schonen will, die doch den Stolz und das Rassegefühl der Hebbeltochter noch mehr gekränkt, als es je die normännische Wölfin konnte. Und als Sieg und Vergeltung in Gudruns Hand und Seele gelegt sind, da sieht sie ihren höchsten Triumph im Vergeben und Versöhnen, im Verknüpfen von Freundschaft und Liebe. Nicht die Waffen haben die letzte Entscheidung, sondern Gudruns süße Stimme. Wieviel höherer Art ist dies Friesenkind als jene leichtfertige Anstifterin eines anderen Krieges, Helena! In Gudrun, wahrlich, leben Germanentum und Christentum miteinander vermählt! —

Unsere Gudrun soll nicht im Sagenbuch in unserem Bücherschrank stehen bleiben, sondern in uns wieder lebendig werden! Das haben wir uns gelobt. Diese reinste Quelle unseres Volkstums, in die noch kein fremdes, trübes Wasser gesickert, wird aufspringen, dieser heilige Sang im heimatlichen Sagenwald wird klingen, jubeln und gestalten in unserer heutigen und zukünftigen Frauenwelt zur Freude unseres Vaterlandes und seines Führers! —

Die Kunst und die Einteilung und Charakteristik der Künste.

Von K. von François.

Wem die Natur ihr offenbares Geheimnis zu enthüllen anfängt, der empfindet eine unwiderstehliche Sehnsucht nach ihrer würdigsten Auslegerin der Kunst.

Goethe.

Le style est de l'homme même. Buffon.

Die Wahrnehmung, daß der ästhetisch Schauende, der Künstler, die Welt und alle Dinge in ihr — im Unterschied von reiner Verstandesauffassung — mit dem Gefühl ergreift, und daß die Kunst aus dem lebendigen Menschentum erwächst, hat oft zu einer falschen, mit transzendentalen Vorstellungen verquickten Ausdeutung des Sinnes und Wesens des Schönen und der Kunst geführt in den bekannten Phrasen von der „Verschmelzung von Subjekt und Objekt" im Schönen, vom Aufgehen des ästhetisch fühlenden Individuums im „All-Einen", vom „Künstler-Narziß, der sich in der Natur bespiegelt", sich in ihr wiederfindet, sich in ihr „selbst genießt" usw.

Vischer wendet sich gegen einen imaginären Einspruch mit der lebhaft protestierenden Frage: „Was, die Architektur sollte nicht der Mensch sein?" Freilich ist die Architektur der Mensch! Aus transzendentalem Gesichtspunkte ist alle unsere Vorstellung durch die Natur unserer Wahrnehmungsorgane subjektiv bedingt; es ist also in diesem Sinne alles, was wir sehen, hören, riechen, schmecken, fühlen, alles, was wir aus menschlichem Wollen, aus menschlichem Bedürfnis schaffen „der Mensch". Das gilt ebenso vom Apfel- und Pfefferkuchen wie von der Architektur und von jeder anderen Kunst.

Die Einmischung transzendentaler Gedanklichkeit in die Aesthetik kann aber nur verwirrend wirken: sie verwischt Grundunterschiede unserer Bewußtseinstätigkeit, die aus psychologischen, in der Aesthetik allein Geltung gewinnenden Gesichtspunkten höchst wesentlich sind, ja, deren Darlegung eben das ästhetische Problem, das Problem des Schönen und der Kunst bildet.

Im Lichte realistischer, das Geistes- und Seelenleben des Menschen, die Unterschiede menschlicher Bewußtseinstätigkeit ins Auge fassender Psychologie erscheint aber alles anders als der geistreichelnde Aesthet annimmt. Gerade der nur zu ästhetischem Schauen und Fühlen unfähige Mensch ist mit dem All im bloßen Triebleben animalisch verbunden und unlösbar verschmolzen. Gerade er genießt nur sich selbst; sein Ich bildet den Inhalt und bestimmt die Grenzen seiner Bewußtseinstätigkeit. Das Objekt beachtet er nur, sofern es ihm Behagen oder Unbehagen bereitet, und selbst die höheren ethischen Gefühle bleiben persönliche Teilnahme und persönliche Passionalität ohne die Plastik objektiver Wesensvorstellung, wie sie erst der Künstler, aus dem Gefühl schöpfend, im Geiste formt. Denn gerade der Künstler löst sich aus der Verkettung alles Seins als ein geistig Schauender. Und nicht als Narziß bespiegelt er sich in der Natur; gerade umgekehrt wird das Bild richtig: die Welt spiegelt sich im Auge und in der Seele des Künstlers.

Indem der Künstler, das Ich und seine Zwecke vergessend und übersehend, die Sinnenerscheinung und die Gefühlswerte der Dinge als unmittelbaren Wesensausdruck des Objektes betrachtet, löst er sich nicht nur aus der Befangenheit des Ichgefühls; er greift auch über die Verstandeserkenntnis hinaus, da der Verstand in seinem eigenen Funktionszwecke immer nur die Relationen und Verhältnisse der Dinge untereinander, die Verknüpfung von Ursache und Wirkung, von Mittel

und Zweck verfolgt und hierbei die Sinnenerscheinung selbst, die ihm doch die Daten seines abstrakten Wissens darbietet, unbeachtet läßt und das Gefühl nicht fragt. Der Künstler aber dringt zu den Urgründen aller Wesenserkenntnis und Wesensbestimmung, wo in der Berührung der Sinne und des Gefühls die Natur dem Menschen ihr Sein und Wesen offenbart; so gewinnt er den Schlüssel des Verstehens, mit dem er sich und uns den Sinn des Weltwesens erschließt, wie es Max Klinger in seiner Radierung „Phantasie und Künstlerkind" symbolisiert. Ob der Dichter das Leben im Worte schildert, ob es in der Musik im reinen Ton erklingt, ob der bildende Künstler uns das Bild der Natur sichtbar, greifbar vor die Sinne stellt, oder ob er — in der sogenannten angewandten Kunst — die Gegenstände des täglichen Gebrauchs über den bloßen Nutzengedanken hinaus zum Schönen steigert, stäts ist das Werk des Künstlers im tiefsten Grunde die Offenbarung eines aller nur relativistischen Betrachtung Unfaßbaren, dem bloßen Verstande und dem Ichgefühl ewig Verborgenen: es ist die Darstellung des aus allen persönlichen Beziehungen gelösten, am Maß der absoluten Subjektivität der Sinne und des ichfreien Gefühls bestimmten reinen Ansicht der Dinge. —

Die wesenbestimmende Subjektivität des Menschen erscheint in der Kunst als der Stil, d. i., in seinem tieferen allgemeinen Sinn verstanden, das Gesetz des souveränen menschlichen Geistes in Anwendung auf die Kunst.

Den Stil finden wir in der Kunst nicht nur da, wo der Mensch, z. B. in der angewandten Kunst, in der Architektur und im Kunstgewerbe, den immanenten Wesenssinn des realen Objektes formend zum Ausdruck bringt; auch in der naturalistischen Bildkunst tritt er, sobald der Ausdruck des Naturobjektes vollendet ist, allenthalben in der Gestaltung des Werkes: in der Zusammenfassung alles Einzelnen zum Ganzen, in der Symmetrie der Massenverteilung, in der Harmonie des Gesamtkolorits usw. sichtbar hervor.[1])

Die bildenden Künste.

Diejenigen Künste, die in einem klaren, unzweideutigen Sinne als Bildkünste bezeichnet werden können, sind die Plastik, die Malerei, die Schauspielkunst und — mit gewisser Einschränkung — die Poesie.

Alle reine Bildkunst verdankt ihren Ursprung dem eingeborenen Triebe des Künstlers, die vor seinen offenen Sinnen stehende, aber in aller primären Bewußtseinstätigkeit, im Tun und Treiben des praktischen Lebens unbeachtet gelassene Erscheinungswirklichkeit als geistig bewußtes Phänomen in bildhafter Darstellung zu versinnlichen. Dadurch, daß der Künstler in seinem Bilde auch die sich in der Erscheinung anschaulich aussprechenden Gefühlswerte der Dinge zeigt, wird seine Darstellung zum Ausdruck alles von ihm mit Staunen und Ergriffenheit in der Natur Gesehenen und alles in der Phantasie vorgestellten Lebens. —

Die Plastik ist sozusagen die reellste aller rein bildhaften Künste; sie bildet die Dinge: Tiere, Menschen in greifbarer, umfaßlicher Körperlichkeit. Ihren Gebilden fehlt nur, was Pygmalion für seine Statue erflehte: Hauch des Lebens und Bewegung; aber gerade dieses Fehlen gewährt ihnen ja den Zauber des rein Bildhaften, des Ausdruckes eines geistig Bewußten. Der höchste Gegenstand der Plastik ist das Schönste des Schönen: die menschliche Gestalt, die sie, wo sie am reinsten sie selbst bleibt, frei von Pathos zu höchster Schönheit gesteigert als herrlichsten, Form gewordenen Schöpfungsgedanken der Natur in statuarischer Ruhe vor uns hinstellt.

[1]) Vgl. die Aufsätze des Verfassers in den Bayreuther Blättern 1932 (Erstes Stück) und 1924 (Zweites Stück).

Die Malerei ist im Unterschied von der Plastik, der Kunst des Tastsinnes und der reinen Form, die Kunst des Auges. Ihr Stoff- und Darstellungsgebiet erweitert sich auf alles Sichtbare. Sie gewinnt damit erhöhte Möglichkeiten der Darstellung geistiger und seelischer Werte. Die ganze Natur zeigt sie, wie sie in Licht und Farbe erstrahlt: die Sonne, die Wolken, die majestätisch ragenden oder im Sturm gebeugten Kronen der Bäume. Die sich dehnenden stimmungsvollen Raumweiten der Felder und Meere läßt sie uns im Bilde sehen. Weiträumige Festplätze oder Schlachtfelder mit allem Geschehen darauf vermag sie zu veranschaulichen. Den Menschen zeigt sie in gegenständlicher Umgebung, sei es in idealer Schönheit, sei es im Tun und Treiben des wirklichen Lebens. Das Menschenantlitz, umwallt von seidigem Haar, im natürlichen farbigen Schimmer der Haut, mit glänzenden, sprechenden Augen bildet sie ab. —

Plastik und Malerei sind reines, von der materiellen Wirklichkeit gelöstes Bild. Sie stellen das aus dem flüchtigen Geschehen herausgenommene zeitlose, zu reinster Wahrheit, zu höchster Schönheit gesteigerte Bild des Menschen und der Natur zu ruhig weilender Betrachtung vor das Auge des beseligt Schauenden. Die Schauspielkunst, die dritte der Bildkünste, ist dagegen an die materielle Wirklichkeit, an die lebendige individuelle Persönlichkeit des Schauspielers gebunden; sie hat infolgedessen nicht den völlig reinen Bildcharakter jener Künste. Aber sie hat ihre besondere Schönheit. Mimik und Geste des Menschen, die dort gebannt erscheinen, zeigt sie als charakteristische Bewegung in der Zeit mit allem, was sich in ihnen an Seelischem ausspricht. Ihr Eigenstes aber ist der Klang der menschlichen Stimme, das im klagenden, schmeichelnden, flehenden, drohenden Ton gesprochene Wort; sie ist hierdurch die hinreißendste, am tiefsten bewegende aller unmittelbar zu den Sinnen sprechenden Bildkünste.

Die Schauspielkunst ist zwar in gewisser Hinsicht die unselbständigste der Bildkünste; zu voller Entfaltung gelangt sie erst in Verbindung mit der Poesie, die ihr erst den Text ihrer Rede gibt. Aber sie ist doch deswegen keine reproduzierende Kunst, worüber sich schon Jean Paul an einer Stelle im „Jubelsenior", wo viel Feines über den verschiedenen Charakter der Künste gesagt ist, äußert. Er sagt da u. a.: „— die Schauspielkunst entlehnt ihren Wert ebensowenig vom dargestellten Gegenstande — vom dichterischen Kunstwerk — als ein historisches Gemälde den seinigen von einem Historiker borgt; ihre Darstellung behielte den Glanz, wenn auch der Gegenstand der Darstellung ein schlechtes Kunstwerk oder eine prosaische Szene aus dem wirklichen Leben wäre. Das mimische Kunstwerk und das dramatische formen sich nach ganz verschiedenen Gesetzen — —".

Die Poesie gibt die Rede des Menschen wieder, sie ist die Kunst des schildernden Wortes und beseelten Gedankens. Die Figuren der Plastik und Malerei sprechen nur mit unbewegten Blicken, Mienen und Gesten, aber ihr Mund bleibt stumm. Die Schauspielkunst hat wohl den Laut der menschlichen Stimme, sie kann wohl durch ihn ergreifen und rühren, wie es jener große Darsteller vermochte, der nach einer Sage durch bloße Deklamation des Alphabetes die Zuhörer zum Weinen und Lachen hinriß. Aber was sie bloß aus sich selbst als sprachlichen und lautlichen Ausdruck geben kann, sind doch nur Wortbetonungen, ausdrucksvolle Interjektionen u. dergl. Auch ihr fehlt das Wort als Ausdruck des Gefühls und innersten verborgenen Seelenlebens. Erst die Poesie zeigt uns, statt der stummen Figuren des bloßen Bildes, Menschen, denen die Zunge gelöst ist und die in Worten aussprechen, was an Lust und Qual das „Labyrinth der Brust" durchzieht.

Die Poesie ist auch in dieser Hinsicht Bild, anschauliche Darstellung wie jene bildhaften Künste, insofern sie die Menschen reden läßt, wie ihnen „der Schnabel gewachsen" ist, wie sie im wirklichen Leben sprechen. Reines Bild in diesem Sinne ist die Poesie im Zusammenspiel mit der Schauspielkunst im Drama. Aber sie greift über diese reine Bildlichkeit hinaus. Alle Künste, welche die sinnlichen Eindrücke unmittelbar anschaulich als Augen- und Ohrenerscheinung wiedergeben, also die Plastik, die Malerei und Schauspielkunst, haben alle Lebensphilosophie und Weltweisheit gebunden in der sinnlichen Erscheinung in sich. Sie zeigen den im Gefühlscharakter liegenden Wesenssinn der Dinge nur soweit, als er sich in der Erscheinung selbst offenbart. Aber sie überlassen es dem Beschauer, den Sinn des Lebens selbst aus dem dargestellten Bilde abzulesen. In dieser sinnlichen Unmittelbarkeit und Authentizität liegt ja die Stärke, die Unersetzlichkeit aller rein bildhaften Kunst. Aber auch ihre Begrenzung. Tiefer greifende Gedanklichkeit ist ihr versagt; wo sie dennoch hiernach strebt, gelangt sie mit ihren rein bildhaften Mitteln meistens nur zu einer abstrakten, oft kalten und leeren Allegorie und Symbolik.

Die Poesie aber löst den Gefühlsgehalt der Dinge aus der Bindung, in der er sich in jenen Künsten findet, indem sie uns im beseelten Gedanken in Vers und Prosa vermittelt, was in aller bloßen Bildkunst unausgesprochen bleibt. So wird die Poesie unter allen Künsten diejenige, die am tiefsten greifend uns den Sinn des Lebens erklärt und an mitreißender, das Gefühl aufwühlender Macht alle Künste übertrifft; sie bringt das Wunder fertig, daß der Leser stundenlang in das Buch versenkt, in atemloser Spannung, mit Lachen und Weinen, den Schilderungen folgt und — das wirkliche Leben vergessend — das Leben im Bild betrachtet.

Die angewandte Kunst.

Im Unterschied von diesen die Natur und das Leben unmittelbar im anschaulichen getreuen Bilde und im Wort darstellenden und schildernden Künste schließen sich diejenigen Künste zu einer besonderen Gruppe zusammen, die wir als „angewandte Kunst" bezeichnen: vor allem das edle Kunstgewerbe und die schöne Architektur.

Angewandte Kunst ist Gestaltung des realen Objektes gemäß seinem inneren Wesenssinn entsprechend den Forderungen der Stilgesetze. Sie ist nicht wie jene bildhaften Künste vom realen Gegenstand gelöstes schilderndes Bild. Vielmehr paßt diese Bezeichnung auf sie nicht, oder nur sehr gezwungen. Es versteht sich von selbst, daß sich in der angewandten Kunst gewisse Analogien mit Naturformen finden. Wie der Baum Wurzel und Stamm hat, so die Säule Basis und Schaft; wie die Zweige des Baumes sich ausbreiten, so das Rippenwerk der gotischen Tempel- und Saaldecken. So zeigen überall die Dinge der Natur und die Werke von Menschenhand analoge Formen: Fuß und Kopf, Stütze und Last, Griff, Stengel, Geschlossenheit und Entfaltung, Zusammenziehung und Ausbauchung, Spitzes und Stumpfes, Ecke und Rundung usw. Das beruht auf allgemeinen Werde- und Gestaltungsprinzipien, die ebenso für die Natur bestehen, wie sie für das Zweckgestalten des Menschen bestimmend sind. Wenn man daher hier und da im kunstgewerblichen Gegenstande manche formsymbolischen Allgemeingültigkeiten finden mag, so besteht doch zwischen Natur- und Kunstgewerbe oder Architektur im allgemeinen nicht das Verhältnis von Abgebildetem und Abbild. Der schaffende Künstler, der Kunstgewerbler oder Architekt, denkt nicht daran, bildhaft zu gestalten; er gestaltet, wie die Natur, gemäß organischen und konstruktiven Bedingungen.

Während in der Natur und im naturalistischen Kunstwerk auch Willenswidriges als charakteristischer Wesens- und Wahrheitsausdruck Geltung hat, verliert es diese Geltung in aller angewandten Kunst. In ihr, die das freigeschaffene Werk von Menschenhand ist, herrscht durchaus das Stilgesetz, das Gesetz des menschlichen Geistes, das nichts Häßliches, Willenswidriges duldet.

Eine besondere Stellung in der angewandten Kunst und einen hohen Rang unter allen anderen Künsten nimmt die Architektur ein. In stimmungsvollen Ausmaßen bis zu erhabenen Weiten und Höhen umgrenzt sie den Raum. Voll schweigender Kraft streben ihre Säulen, Lasten tragend. Kühn schwingen sich die Gewölbe der Säle, die Kuppeln der Dome, die weitgespannten Bögen der Brücken. Neben manchem anderem, was die Architektur ist, ist sie auch in besonderem Maße Kunst der Raumlogik. Wie in aller angewandten Kunst, so ist auch in der Architektur strengste Angemessenheit jedes Einzelnen nach Form und Größe — weder Ueberfüllung noch Leere — Bedingung harmonischer Gestaltung. Aber gerade in diesem Punkte wurde und wird besonders im bürgerlichen Hausbau viel gesündigt. Beispielsweise: Soll oben in dem spitzen Winkel eines Hausgiebels ein Fenster angebracht werden, so gehört dahin ein ovales oder halbrundes Fenster. Das bleibt Gesetz und unabänderliche Forderung, solange es spitze Giebel und raumlogisch denkende Menschen gibt. Nur sehr oft für den Bauenden nicht. Entweder setzt er viereckige Fenster ein, die den gegebenen Raumbedingungen weder nach Form, noch Größe, weder nach innen, noch nach außen entsprechen; oder er fühlt sich verpflichtet, den Linien des spitzen Giebels zu folgen, oder er gestaltet aus der Tiefe seines erfinderischen Gemütes die Fenster beliebig in allerhand spielerischen Formen. Das Ornament ist der angewandten Kunst zuzurechnen, insofern es nur als Schmuckform auf architektonischen Teilen, auf Möbeln, Geräten, Stoffen, als Buchschmuck usw. recht lebensfähig ist. Trotz dieser Abhängigkeit vom Gegenstande, dessen organischer Zweckform es sich anpaßt und eben in dieser Anpassung seinen vollen Reiz erhält, ist es doch als reine Phantasiekunst von eigener und eigenartiger Schönheit. Seine mit Esprit und Geschmack gedachten Bewegungsmotive, das Spiel seiner schwingenden, geistvoll verflochtenen, sich lösenden, fliehenden, wiederkehrenden Linien und Ranken erscheinen wie stumme, sichtbare Musik. Im Ornament erscheint alles Leben in stilisierte Form gebracht: Sonnen, Sterne und mathematische Kristallformen, Blumen und Blätter, Tier- und Menschenkörper und -Köpfe gebannt in den strengen Rhythmus der edlen Form.

Angewandte Kunst sind ferner die Tanzkunst (wenn sie nicht Bizarrerie und bloße Akrobatik ist), die Park- und Wasserkunst. Ist das eigentliche Kunstgewerbe und die Architektur stilistische Veredelung der von Menschenhand geschaffenen Gebrauchsgegenstände des täglichen Lebens, der Geräte, der Möbel, der Kleidung und der Gebäude, so sind jene Künste künstlerische Gestaltung der Natur selbst und Anwendung der Stilgesetze auf sie. Die Parkkunst zeigt die Natur zu paradiesischer Schönheit gesteigert; die Wasserkunst das quellende, springende, sprühende Wasser in reizvolle Bewegungsmotive gezwungen. Wie alle angewandte Kunst, so zeigt auch die Tanzkunst wohl bildlich-symbolische Momente. Ihr Wesentliches, Charakteristisches sind jedoch nicht diese, sondern stilistische Veredelung der Körperhaltung, der Geste und Bewegung des Menschen. —

Das Wesentliche in der angewandten Kunst ist nun ja nicht eigentlich das Ornament, so reizvoll es auch sein mag, sondern *edle Grundform, sinngemäße Gestaltung*, schöner Rhythmus der Linien, Symmetrie, harmonisches Verhältnis alles Einzelnen zueinander und zum Ganzen usw. Und zu all dem die Schönheit und Harmonie der Farbe. Faßt man dies ins Auge, so erkennt man,

wie sich mit dem Begriff der angewandten Kunst der Begriff der Kunst überhaupt erweitert.

Wir verbinden mit dem Worte „Kunst" häufig einen viel zu engen Sinn, nämlich den des Schaffens im Atelier des Malers oder Bildhauers oder am Schreibtisch des Dichters, des Komponisten usw., und übersehen, daß auch außerdem und abgesehen von solcher Kunst im engeren Sinne unser ganzes Tun und Lassen, unser Leben und Sterben von Kunst, d. h. von ästhetischem Gestalten durchdrungen sind. Nicht nur Bildermalen, Tempelbauen und Herstellung von Prunkgeräten mit verzierendem Ornament ist Kunst; auch die schlichte Gestaltung des trauten Bauernhauses, der schmucklosen Geräte des täglichen Gebrauchs, des unverzierten Suppenlöffels zeigt Kunst und zwar oft eine edlere und wahrere als das mit einem schlechten und schlecht angebrachten Ornament oft in einer schlimmen Bedeutung des Wortes „verzierte" Ding. Von der Anlage unserer Gärten bis zum Blumenbinden, von der Ausgestaltung unserer gesellschaftlichen Formen bis zum Tafeldecken, von der Kosmetik bis zum Stiefelputzen ist im Grunde alles Kunst, wenn das Adreßbuch auch berechtigte Unterschiede hinsichtlich der Ausübung macht. Wie reiche Kunst steckt z. B. in all den zahllosen Gleichnissen und Bildern voll Anschaulichkeit und ästhetischem Gefühlsgehalt unserer Sprache. Und doch beachten wir oft kaum die ästhetisch gestaltende Kraft, die sich hier zeigt. Ja, alle Gestaltung der Dinge bloß in den Prinzipien der Symmetrie, des Gleichgewichts, der Ordnung und Sauberkeit, die nicht unmittelbar im bloßen Bedürfnis, im praktischen oder hygienischen Zweck erfolgt, ist aus ästhetischen Gefühlsimpulsen hervorgegangen, ist also in einem allgemeinen Sinne Kunst. Der Federhalter in der Hand ist doch schon Kunst wie die Säule; denn es genügte ja schließlich, mit einem beliebigen, ein wenig beschabten und geglätteten Span, in den man die Feder zwängt, zu schreiben, ebenso wie als architektonische Stütze irgendwelches Steinungetüm ebensogut wie die stilvolle Säule genügte. So zeigt eigentlich jeder von Menschenhand geformte Gegenstand Kunst, d. h. ideale Gestaltung im Ueberfluß über den dürren, notdürftigen Zweck, mit Ausnahme vielleicht der Gartenzäune, wie sie die Schiffer aus Bootsplanken und Knüppeln zusammenzustellen pflegen oder dergleichen.

So strebt der Mensch einem aufs tiefste eingeborenen, ewig regen geistigen Triebe zufolge das Dasein in allen seinen Formen zur Kunst zu erheben und mit Kunst zu durchdringen. In dieser unbegrenzten Ausbreitung gesehen: als Durchdringung und Formung des ganzen Lebens wird erst die Bedeutung der angewandten Kunst verständlich. Es läßt sich allenfalls ein Leben ohne Kunstausstellungen, Romane, Theater und Konzerte denken; die angewandte Kunst in dem angedeuteten Sinne aus dem Leben des Menschen hinwegzudenken, würde einem wüsten Traume gleichen.

Die Musik.

Es erscheint fast unmöglich, die Rätselfrage dieser Sphinx zu beantworten und das Wunder dieser beglückenden Kunst in Worten zu beschreiben und zu erklären.

Der Laut ist Ausdruck physisch und seelisch bewegten Lebens. Es sind aber nicht die Naturlaute, die wir in der „Tonkunst" hören; diese Geräusche der Natur und des Lebens werden oft zur Qual, und der Gequälte empfindet tief die Poesie der Stille, die stille Schönheit der schweigenden Natur, die der Dichter (Franz Mahlke) preist in seiner Schilderung der vom erhabenen Schweigen des Sternenhimmels überspannten Frühlingsnacht:

In die beglänzte stumme Herrlichkeit
Träuft keusch der Duft von allen Blütenzweigen,

Und in dem mitternächtig tiefen Schweigen
Versinkt die Welt mit ihrem Lärm und Leid.

Der Laut wird erst dadurch Gegenstand künstlerischer Darstellung in der Musik, daß sie sein inneres Leben, frei vom chaotischen Geräusch, vom Rasseln, Krachen, Geschrei der Welt, in der Reinheit des musikalischen Tons, zur Schönheit überirdischer Sphärenklänge und Harmonien gesteigert, ertönen läßt.

In dieser Reinheit des Klanges wird die Musik zur Verklärung der Lautäußerung des Gefühls und alles lautlichen Lebens. Sie wendet die ewigen Prinzipien des lautlichen Gefühlsausdruckes an, indem sie diesen stilisiert und z. B. in dem in der Höhe schwebenden Ton die sehnsüchtige Frage, im monotonen Beharren des Tons müde und melancholische Resignation, im Steigen in die Höhe Leidenschaft, im Sinken zur Tiefe Beruhigung anklingen läßt. So zwingt die Musik das Gefühl, in süßer Rührung dem immer wechselnden Spiel zu folgen, indem sie alles laufliche Leben über die Trivialität der Wirklichkeit erhebt.

Aber nicht nur erklingt in der Musik der Gefühlsausdruck beseelter Wesen. Jeder Ton ist Ausdruck von Bewegung und bewegender Dynamik. So hören wir in der Musik nicht nur Frage und Antwort, Jubel und Klage, Weinen in aufgelösten Dissonanzen und wilden Schrei; es lebt in ihr auch Bewegung und alles, was sich in der Bewegung in Zeit und Raum als wirkende Ursache dynamisch ausspricht. Wir hören Zögern, Eilen, Sprünge in weiten Intervallen, Wiegen und Wogen, Anprall und Zurückprall, fließendes Rauschen und donnerndes Stürzen. Wir hören Heben und Senken, ein Hin und Wieder, ein Irren um einen Punkt, prachtvolles, meerweites Ausbreiten. Und alles, was in der Musik als Erinnerung an bewegtes Leben miteinander und gegeneinander strömt, wird doch geeint in der Harmonie der Töne und beherrscht vom regelnden Gleichmaß des Taktes.

Wirken die sichtbaren Bewegungsmotive der Linien des Ornamentes mehr durch ihren Esprit, so wirkt die suggestive Gewalt des musikalischen Tons hinreißend auf das Gefühl. —

Die Musik läßt sich keiner der anderen Gruppen der Künste anschließen. In allen rein bildhaften Künsten erfolgt die Versinnlichung des Gefühlscharakters der Dinge und des Geschehens durch die bildliche Darstellung des individuellen Naturobjektes. In der angewandten Kunst spricht der Gegenstand durch sich selbst und auch das Ornament, das allein unter allen Künsten eine gewisse Analogie mit der Musik erkennen läßt, ist entweder Darstellung stilisierter Gegenstände: von Blättern, Tierkörpern usw., oder es ist als reines Linien- und Formenornament mit dem Gegenstande, den es schmücken soll, verschmolzen und muß sich seiner Zweckform anpassen.

Da aber die Musik nicht die individuellen Naturklänge, sondern in stilistischer Abstraktion die allgemeinen lautlichen Ausdrucksformen des Gefühls und aller sich regenden und strebenden physischen und seelischen Bewegung versinnlicht, so kann man wohl in ihrer Tonsymbolik den unmittelbaren Ausdruck ewig wirkender, die ganze Natur durchdringender Lebensimpulse verstehen. So ist die Musik, wie sich Schopenhauer realistisch und zugleich populär ausdrückt, „die Melodie, zu der die Welt der Text ist." —

Gedanken zum Nachdenken.

Von Richard von Schaukal.

Fünfte Reihe.

Nähe und Ferne.

Was ist Nähe, was ist Ferne? Ist mir die Vorstellung, die mir die Erinnerung zeigt, nah oder fern? Ist mir die Wirklichkeit der Gegenwart, das, was unmittelbar in meine Sinne fällt, ohne daß ich es mit meiner Teilnahme erfasse, fern oder nah?

Der Wald, der mit rauschenden Wipfeln — ich seh ihn nicht, ich höre das Rauschen nicht — mir vor der Seele, vor den inneren Augen steht, Augen, die schauen, ohne zu blicken, Augen, die überhaupt vernehmen, ohne zu bemerken, der Wald, den ich von einem den nahen Wipfeln entgegengehobenen Platz aus, meinem Sitz auf unempfundenen, dennoch irgendwie gefühlten Knien vor mir zu sehen mir einbilde, dieser rauschende Wald aus allerfrühesten Kindheitstagen, ich kann ihn mir immer wieder, in schmerzlicher Sehnsucht, beschwören; er rückt nicht von der Stelle, an der er mir so und nicht anders, unbestimmt, grenzenlos, gleichsam außerhalb des Raumes erscheint; er ist mir mit dem Gedanken nur, nicht mit dem Bilde eines Mannes verbunden, der hinter mir sich befindet, vielmehr der mich, ohne Berührung, hält, eines freundlichen Mannes, von dem, wie vorn von den rauschenden Wipfelkronen, eine Stimmung sich über das unverrückbar, bewegte Bild ergießt, die hinwiederum von mir ausgeht, hin und herflutet und doch starrt.... Wo ist dieser Wald in mir? Wo haftet er, wo birgt er sich, wenn er untergetaucht ist, verschwunden auf Nimmerwiedersehen und doch mit einem Male wieder genau so ungenau vorhanden vor den Augen, die Wirkliches, Gegenwärtiges vor sich haben, sich nicht zu schließen brauchen, um ihn, den sie nicht erblicken, anders als wo die Bilder der Wirklichkeit sich feststellen lassen, zu schauen? Ich weiß ihn fern; vielleicht ist er gar nicht mehr fern an jenem Ort, wohin ich ihn nachdenkend versetzte; ich würde, etwa dahingelangt, ihn wohl nicht erkennen, höchstens mir, befremdet von der fremdartigen Tatsache, bestätigen, daß er es sei, kaum den Ort auffinden, von wo ich ihn damals, ein kleines Kind, so mächtig, so unverlierbar, auf immer erlebt hatte.... Und andererseits: ich verlasse heut' einen Ort, der mich Monate lang, täglich von gewohnter Stelle aus erblickt, als mein beständiger, lebenerfüllter Raum umgab: er verschwindet hinter mir allsogleich, ich vergesse ihn völlig; eines Tages will ich mir ihn, an den ich mich als an ein Stück gelebten Daseins erinnere, wiederherstellen, wie er war, wie es war, wie ich in ihm war: es gelingt nicht.... Oder: ich gehe an einem Hause vorüber, in dem ich jahrelang gewohnt hatte; ich empfinde nicht seine andauernde Gegenwart. Nachher sag ich mir: Du bist ja heut an dem Hause vorübergegangen.... Ich hatte es nicht einmal bemerkt, obwohl ich es erblickte, vielleicht an seinen Wänden entlang beobachtend mit den Augen verweilte.... Manchmal erzähl ich von Oertlichkeiten, die ich besucht habe: ich weiß davon, daß ich dort gewesen bin, ich habe sogar ein irgendwie betontes Gefühl von einem Abend, einem Morgen, einem Gang in bestimmter Richtung —, aber ich versuche es vergebens, meine Eindrücke von damals zu einem die Gegend, den Platz, die Straße, das Gebäude vergegenwärtigenden Bilde zu vereinen: die Fläche, auf die ich es bannen wollte, bleibt leer, vielmehr bedeckt von gleichgültiger Wirklichkeit, die ich ebensowenig schauend erfasse, die nur unaufhaltsam sich darstellt, ohne sich auszudrücken....

Was ist Nähe, was ist Ferne? Ich gehe einen mir vertrauten Weg in der Richtung nach Hause. Da ersteht vor mir, näher zudringend, bis ich ihm einige Aufmerksamkeit zu widmen mich genötigt fühle, das Bild eines Mannes, an den ich geraume Zeit nicht gedacht hatte. Ich beschäftige mich einen Augenblick mit diesem Bilde, das mich an ihn, den es vorstellt, denken macht. Eine kurze Weile nur, dann gehen andere Gedanken darüber hin, verwischen den flüchtigen Eindruck der Vergangenheit, der sich ungerufen, scheinbar durch nichts bedingt, eingestellt hatte.... Da taucht auf der Straße mir entgegen ein noch gar nicht ernstlich ins Auge gefaßter Gegenstand auf, nähert sich mir, erweist sich als ein Mann. Noch spüre ich nichts. Jene Vorstellung ist untergetaucht, meine Aufmerksamkeit hat den Entgegenkommenden nicht ergriffen. Plötzlich empfinde ich, ahnungsvoll, daß der Heranschreitende mir etwas bedeute. Im Nu ist die Vorstellung wieder da, die mir entglitten war, überfällt mich zwingend, Ueberzeugung strahlt in mir auf: Er ist es.... Und er ist es. Lächelnd steht er vor mir, streckt mir die Hand entgegen, sagt: Ich komme von Deiner Wohnung. Man hat mich Dir entgegengewiesen.... War der Mann nicht schon da, als er, mir noch unbewußt, für sich mit mir in Verbindung trat? Als er an meiner Wohnung nach mir fragte? Vielleicht früher schon, als er, in ganz anderer Richtung noch, auf meine Wohnung zuschritt, drüben, hinterm Berg, im Gesenke, auf der Landstraße. Wann hat er, aus dem allgemeinen Zusammenhang — denn wir hangen alle miteinander zusammen, hangen mit allem zusammen, was war, ist und sein wird; Zeit ist Zeichen, nicht Wirklichkeit..., aus dem großen unübersehbaren unerfüllbaren, dennoch wirksamen Zusammenhang einlenkend in die besondere, zufällige, das ist schicksalsmäßige Verbindung, in mir den leisen, leichten Ton angeschlagen, der dem Augenblick des eigentlichen Zusammentreffens entspricht? Wann ist die bis dahin zerstreute Fernwirkung gesammelt worden auf ihr Ziel? Und nun steht er vor mir und scheint erst Wirklichkeit geworden, der er vielleicht minder wirklich jetzt wirkt, als da er als Vorstellung zuerst aus meiner Erinnerung vor mein hellsichtiges inneres Auge trat.... Was ist Ferne, wann beginnt Ferne? Mein jüngerer Sohn entfernt sich von mir, etwas aus der Apotheke zu holen. Ich schau ihm nach, wie er dahin, von mir weggeht. An einer Wendung des Weges entschwindet er mir, an einer anderen erblick ich ihn wieder. Endlich kann ich ihn nicht mehr sehen. Aber er muß bald wieder zurück sein. Wann ist er mir wirklich fern?... Er bleibt länger aus, als ich angenommen hatte. Ich gehe ihm langsam entgegen. Ist er das, der dort kommt? Nein. Und eine leise Unruhe beginnt sich meiner zu bemächtigen. Ein Gedanke: Wenn er nicht käme, nicht mehr käme: Sogleich türmt sich der Gedanke drohend auf, verfinstert sich. Aber die Vernunft versucht ihn, vielmehr das immer heftiger bangende Gefühl zu beschwichtigen. Er muß ja sogleich kommen. ... Und wenn er doch nicht käme?.... Wo ist er, der eben noch da gewesen ist? Ist er, der weg ist, fern? Ich habe sein Bild in mir, aber ich muß es doch erst gleichsam aufrütteln, dieses andere, innere Abbild des wirklichen, des Eindrucks. Es ist nicht gewohnt, sich so rasch dafür zum Ersatz zu stellen. Denn im allgemeinen bleibt der innere Bildraum leer, den etwas Gewohntes sozusagen mit sich selbst zu erfüllen pflegt, solange es da ist.... Aber auch Entferntes, Gewohntes, das sich auf eine Zeit entfernt, eine mehr oder minder große Entfernung, Raumstrecke zwischen sich und uns gelegt hat, ist einem keineswegs stäts gegenwärtig. Was einen wie sein Schatten umschwebt, einen, nach dem Abschiedsweh, das in sich verrinnt, in buchstäblichem Sinn beschattet, einem die freie Luft verhängt, ist nicht die Vorstellung, die, bildhafter Eindruck, an den kaum verwundenen sinnlich-wirklichen hinanreicht, wenigstens ihm auf der Bildfläche der Unwirklichkeit zu

gleichen sich anstrengt; jener Schatten ist mehr Gefühl als Empfindung, ja er verdichtet sich eher zum Gedanken, als zur Vorstellung, weil man sich den Entfernten, dessen jeweilige Umgebung und Beschäftigung man nicht weiß, wenn auch als eine nicht ungewohnte kennt, nicht so zu vergegenwärtigen imstande ist, wie man ihn sich mutmaßend etwa denken mag. So ein Entfernter ist mitunter ferner, als man sich es einzugestehen wagt, in einer fürchterlichen, die Vorstellung einer Wiederkehr geradezu verhindernden, alles dazwischen grausam verdichtenden Ferne.

Was ist Nähe? Nähe ist unmittelbare Gegenwart. Solcher ist nur das Wirkliche, das mit den lebendigen Sinnen zu Umfassende fähig. Nähe der Vorstellung, vergegenwärtigte Vergangenheit vor allem — denn Vorstellung der Einbildungskraft, Phantasiegebilde ist in anderer Ebene wirklich — kann nur als wieder erzeugtes Bild, nicht als Eindruck sich geltend machen. Man schließe das Auge und wiederhole den eben empfangenen Eindruck; er ist nur Abbild, nicht Wirklichkeit. Daher ist mein Kind, wenn es irgendwo anders weilt, als wo mein Sinn es erfaßt, mir fern, und stände es selbst, unbemerkt, hinter mir.

15. Gehen und Bleiben.

Die Jungen gehen, die Alten bleiben. Aber die Jungen, die gehen, weggehen — ob sie widerkommen, hängt von den Umständen ab, die sie bei ihrem Ausgang nicht in Betracht ziehen, — wissen nicht, was das heißt: bleiben, zurückbleiben, während die Alten, die selbst einmal gegangen sind, ihre Erfahrung vom Gehen ins Bleiben mitgenommen haben: Das macht: die Jungen können gegen die Alten nicht gerecht sein. (Die Alten, die es könnten, sinds nicht immer.) Aber nur wer gerecht ist, wenigstens nach Gerechtigkeit strebt, darf urteilen. Das Urteil der Jungen über die Alten ist ein Vor-, ein Fehlurteil. Es mangelt ihm an der Voraussetzung: der Erfahrung des Bleibens, die ihm Gerechtigkeit, wenn nicht verbürgte, doch ermöglichte.

Bleiben heißt nicht mehr Gehen. Sei es aus Unfähigkeit, sei es aus Unlust. (Man kann wohl auch wollen, was man nicht mehr vermag, aber das ergibt ein vergebliches Bemühen oder einen unwilligen Verzicht.) Das richtige Bleiben ist das Bleiben dessen, der nicht mehr gehen will, weil er nicht mehr gehen mag, genug gegangen ist. (Es mischt sich fast immer auch ein Versagen der Gehfähigkeit hinein, aber es ist in den Willen zum Bleiben aufgenommen, in ihm aufgegangen, aufgelöst im rechtzeitigen und freiwilligen Verzicht auf das Nichtmehr-Anständige.)

Wer bleibt, ist traurig. Nicht weil er nicht mehr geht, — er hat eingesehen, daß es nicht mehr Gehenszeit ist—, sondern weil er gegangen war. Nicht, daß er das Gehen bereute — keine Erfahrung, nichts, was wirklich Erfahrung, Besitz geworden ist, führt Reue mit sich; Erfahrung hat Reue abgestoßen, verwunden —, aber er weiß, daß Gehen zum Bleiben führt, natürlicherweise (denn es gibt auch unnatürliche Dauergänger), und alles, was man nicht mehr tut, weil etwas anders, das Entgegengesetzte an seine Stelle getreten ist, macht den traurig, der darum weiß, daß dem so hat sein sollen. Einsicht ist traurig. Froh ist, wer nicht weiß, wohin der Weg führt. Deshalb ist Jugend (nicht jede Jugend, aber Jugend zumeist) froh. Sie weiß nicht, wohin ihr Weg geht. Sie freut sich am Gehen als Gehen, am Gehen ins Unbekannte. Und es ist gut so. Denn wüßte die Jugend, daß ihr Weg zum Bleiben führt (und Bleiben heißt nicht immer zurück-, nachhause, zu sich kommen; man kann auch, leider, irgendwo außer sich bleiben, auf dem Wege bleiben), wer weiß, ob sie ihn so froh ginge, wie sie ihn ins Ziellose geht. (Ziele sind immer nur Annahmen).

Die Alten bleiben und sind traurig. Traurig vor allem deshalb, weil sie die Jungen so gerne bleiben sähen und wissen, daß sie ihnen das weder begreiflich machen können noch zumuten dürfen. Während die Jungen von den Bleibenden, Zurückbleibenden weggehen, erleben die Alten, die schon gegangen sind und ausgegangen haben, das Gehen der Weggehenden in einem schmerzlichen Widerhall. Nicht so sehr eigenen Gehens von einst wie vielmehr als dieses sich entfernende Gehen dessen, der sich vom Bleibenden loslöst, ihn zurückläßt. Sie bangen um den, der weggeht, bangen um ihn, den sie auf dem Weg ins Ziellose wissen, bangen um sich, die ihn, der sich loslöst, nicht auslassen können. Unbewußt nimmt er sie, die hinter ihn zurückbleiben, mit auf seinen Weg. Aber nicht er empfindet diese Begleitung als Last, sondern die, die ihn so zurückbleibend begleiten, empfinden es als einen an ihrem Herzen reißenden, es mitreißenden Zug, der, je weiter jener gelangt ist, nur umso heftiger an dem Bleibenden zerrt.

Von Zeit zu Zeit, wie gesagt, kommt etwa einer, der weggegangen war, wieder. Nicht um zu bleiben, sondern nur um nachzusehen, ob der, von dem er sich losgelöst hatte, noch immer dort ist, wo er geblieben war, da jener ging. Und das ist eine sonderbare Begegnung, die des Gehenden, der auf eine Weile, eine Pause im Weitergehen zurückgekommen ist, und des Bleibenden, der ihn, ohne daß dieser dessen bewußt gewesen wäre, auf seinem Wege begleitet hatte. Der Junge denkt: Bist du also noch immer da? Der Alte denkt: Bleibst du also noch immer nicht, bist nur gekommen, um wieder wegzugehen? Sie sagen das, was sie denken, einander nicht. Sondern der Alte sagt: Also bist du wieder da? Und das Herz tut ihm weh vor Freude, weil er weiß, daß das Kommen abermals Gehen bedeutet, Abschied. Der Junge aber sagt: Ich bin also gekommen. Aber er meint: Ich gehe gleich wieder. Er sieht sich um im Gewohnten, der Luft, dem Raum, der Gegenwart des Bleibenden, die ihm, dem Gehenden Vergangenheit, Entwöhntes ist, von dem er sich losgelöst hat. Und er macht, während er sich scheinbar niederläßt, schon Vorbereitungen zum Aufbruch. Der Alte weiß darum und bangt davor, daß wieder, doppelt schmerzhaft, weil neuerdings angeknüpft, der reißende, zerreißende Zug in die Ferne beginne.

Und nach einer Weile gibts wieder Abschied. Und dem Bleibenden wird sein Bleiben noch einmal so traurig.

Ueber allen Gipfeln . . .

Eine Deutung des Melos[1])

Das Gedicht Goethes zerfällt in zwei Teile, einen sechszeiligen und einen zweizeiligen. Der erste gestaltet das dichterische Bild: „Ueber allen Gipfeln / Ist Ruh; / In allen Wipfeln / Spürest du / Kaum einen Hauch; / Die Vögelein schweigen im Walde." Der zweite bringt den Gedanken, mit welchem der Dichter über jenes Bild hinaus ins Gleichnishafte voranschreitet: „Warte nur balde / Ruhest du auch." Der Tondichter aber weicht nicht von der strengen 32 taktigen Liedform ab und weist darin den beiden Gedichtteilen je 16 Takte zu; beide erhalten in seiner Vertonung also völlig gleiche Ausdrucksrechte. Damit erhält der unausgesprochen in den Worten Goethes gelegene vollkommene Einklang von Natur und Geist, von Bild und Sinnbild eine tonliche Gestaltung, die mit der Ueberlegenheit der musikalischen Ausdrucksmittel die Absichten des Wortdichters erst restlos zu verwirklichen scheint.

Wie aber vermochte die Musik dieses symbolische Ebenmaß zu erreichen, wo doch die Wortgestalt des dichterischen Bildes den dreifachen Umfang gegenüber der des Schlußgleichnisses beansprucht? Ein Blick auf den melodischen Aufbau lehrt es uns: die Tonkunst spricht hier, ihrem ureignen Wesen getreu, das aus, was Worte nicht mehr zu sagen vermögen, den Nachhall alles Gesprochenen, den unirdischen Glanz, der alles irdische Geschehen umspielt und auf ein über Menschensinnen Waltendes weist, den letzten, jenseitigen Ausdruck der in die Vergänglichkeit mündenden Ewigkeit. „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis" — zu diesem seinem eigenen Worte gibt Goethe mit dem kleinen, erhaben-einfachen Gedichte das vollkommene Beispiel. Das Schweigen im Walde deutet ihm auf das letzte Geheimnis des Daseins hin. Vermochte aber der Wortdichter jenes Unvergängliche nur im Bilde des Vergänglichen auszudrücken, so entfaltet ihm gegenüber der Tondichter die einzig seiner Kunst gegebenen Möglichkeiten, von denen Schopenhauer so klar und schön spricht: „Das unaussprechlich Innige aller Musik, vermöge dessen sie als ein so ganz vertrautes und doch ewig fernes Paradies an uns vorüberzieht, so ganz verständlich und doch so unerklärlich ist, beruht darauf, daß sie alle Regungen unseres innersten Wesens wiedergibt, aber ganz ohne die Wirklichkeit und fern von ihrer Qual."

Diese Eigenart der Musik kommt vornehmlich in der tonlichen Ausgestaltung des zweiten Liedabschnittes zur Geltung. Die Melodie, die sich von Anbeginn an dem Worte anschmiegte und die gleiche Stimmung mit den Mitteln des Klanges abrundend wiedergab, ohne das Gleichgewicht zwischen Wort und Ton irgendwie zu beeinträchtigen, bringt hier nun die metaphysische Grundregung des: „Warte nur, balde / Ruhest du auch" in ständig sich steigernder Wiederholung mit verhallendem dreimaligen „Du auch". Diese Wiederholung birgt aber zugleich mit dem unaufhaltsamen Streben auf die metaphysische Sexte hin eine innere Spannung in sich, die sich erst mit dem letzten „Du auch" auf der Oktave jener Sexte löst, um mit dem dominantischen Cis-Moll mit seiner Aufhellung Rätsel und Hoffnung zugleich anzudeuten.

Aber auch schon im ersten Liedteil entfaltet die Musik ihre Eigenart, mit der sie die Möglichkeiten des Wortausdrucks überschreitet, an zwei Stellen. Das erste Mal geschieht dies bei dem nachhallenden Takte hinter „Kaum einen Hauch", in dem

[1]) Es wird vorausgesetzt, daß der Leser sich die Liszt'sche Vertonung gegenwärtig halte! —

gleichsam das Raunen des Waldes sein Echo gefunden hat. Noch deutlicher beobachten wir das aber nach dem ersten Melodieteil: „Walde". Hier leitet der erste Teil mit seiner Cis-Moll-Grundtonart in zweimaliger sequenzartiger Wiederholung über zum E-Dur des zweiten Teiles. Das Gleichnis des Gedichtes bildet sich also in den parallelen Tonarten ab. Musikalische Eingebung und musikalische Technik bilden hier eine unauflösliche Einheit. Die begleitenden Triolen mögen dabei andeuten, daß das Schweigen im Walde keine traumlose Ruhe sei, sondern in nie rastendem, stillgeschäftigen Leben, welches es durchflutet und durchflüstert, eben ein „Waldweben" darstellt. Ja, dem inneren Sinn nach werden durch diese Vertonung die sechs ersten Zeilen des Gedichtes an sich bereits aus dem Bereiche des Naturhaften ins Sinnbildliche erhoben: ähnlich etwa dem „Karfreitagszauber" verklärt und verinnerlicht die Musik das gegebene Naturbild zum Symbol übernatürlicher Ahnung. Der Melodieteil „Walde", besonders in seiner dritten, zwei Takte füllenden Form, stellt dabei eine Vorform des späteren „Du auch" dar und bezeugt damit bis ins Einzelne das Gleichnishafte vollkommenen musikalischen Ebenmaßes.

Der zweite Teil, der in der Dur-Parallele des ersten, E-Dur, beginnt, ist in seiner melodischen Führung auf die Sexte Cis gerichtet. Dieses Streben führt zunächst nur bis zur überhöhten Quinte His des ersten „Ruhest du auch". Erst nach dem Schweigen der Worte wird im sich weiter entfaltenden Melos der folgenden Takte erstmals jenes Cis erreicht. Die Harmonien gelangen dabei auf dem Höhepunkte zurück zum Cis-Moll des ersten Teiles und schlagen so abermals gleichnishaft eine Brücke, während die im Baß hinzutretende Unterterz A dem Akkord einen Schimmer von A-Dur mitgibt, das seit Wagners „Lohengrin" als eigentliche Tonart des Uebersinnlichen gelten darf. Während nun aber die Melodie wieder nach H zurückbiegt, schreitet der Baß noch weiter und zeigt damit an, daß dieses Streben nach dem Unirdischen keine restlose Befriedigung findet, wie denn auch bei der Wiederholung anstelle des E-dur zwar nicht die Mollparallele, wohl aber deren Dominante tritt, die mit ihrem Gis-Moll die leise Schwermut des „Balde ruhest du auch" zu Trost und Verheißung aufhellt. Mit dem Zusammentreffen von Baß und Melodie auf H ist der Gleichungspunkt des Irdischen und Unirdischen erreicht.

Dieses Gleichgewicht kennzeichnet zunächst auch die folgende Wiederholung. Diese führt zwar in der Melodie schließlich über die Quinte H zu jenem Cis der endgültig gelösten Spannung, und beides, Cis und H, geben die Töne ab, auf denen die unirdische Ahnung des Dichtergeistes auf den verschwisterten Wellen der Töne sanft verhallt. Zunächst aber klingt es in immer gleicher Höhenlage auf H: „Ruhest du auch", Sinnbild der letzten Ruhe und zugleich auch tonliches Gegenstück zu der erhabenen Schlichtheit der Worte Goethes. In den Triolen der Begleitung hingegen mögen sinnende Gemüter angedeutet finden, daß auch diese ewige Ruhe der Seele, wie ihr Gleichnis, das Schweigen im Walde, kein toter Stillstand ist, sondern daß nach dem herrlichen Worte des Mystikers Eckehard „Ruhe in Gott" in deutscher Auffassung gleich „Freiheit in der Bewegung" ist. Die unverminderte Spannung, die dabei abermals dem Cis zustrebt, findet ihren Ausdruck in einem Akkordaufstieg vom Dreiklang der Tonika E-Dur aus über lauter tonleitereigne Klänge bis zum Dominantseptimenakkord, um dann gleichfalls in jenem Cis-Moll, der Grundtonart des ersten Teiles, und seiner Dominante zu münden. Dabei verjüngt sich die Melodie immer mehr, vergleichbar den Spitztürmchen der gotischen Baukunst, und bezeugt damit auch für diese Liedkunst noch bis in einzelne Takte hinein den Geist deutschen Formungsgefühls.

G. R.

Ein kurzer Umgang.

Besprechungen von Dr. Karl Grunsky, Stuttgart.

Auf die Größe eines Geistes gibt es eine untrügliche Probe: die Kämpfe, die er lebend hervorgerufen, sind mit seinem Tod nicht zu Ende. So spiegelt sich Für und Wider gegenüber dem Bayreuther Meister auch in der Geschichte des Rassegedankens. Gobineau war mit Wagner befreundet. Durch Wagner ist zu Gobineau hingeführt worden Ludwig Schemann.

Dem Bayreuther Umkreise gehört auch Chamberlain an. Dagegen stellte sich auf Nietzsches Seite Hans Günther, und seine Schule tut alles, um Wagner zu entwerten. Dies rief Widerspruch hervor. Im „Deutschen Wesen" (Heuert 1933) trat Leopold Reichwein auf den Plan. In der Tageszeitung „Fränkisches Volk" setzten sich Paul Pretzsch und Kurt von Westernhagen zur Wehr. Nun hat außerdem ein Freund Chamberlains, der neuernannte Rassehygieniker Tirala, in einem Münchener Vortrag auf die Unhaltbarkeit des Güntherschen Standpunktes hingewiesen. In der Zeitschrift „Die Sonne" (Armanen-Verlag, Leipzig), die der nordischen Bewegung dient, sind fürs dritte Heft weitere Ausführungen Tiralas vorgesehen. Wir erinnern auch an die bedeutende Abhandlung, die Prof. Dr. Gradmann (Erlangen) in Lehmanns „Volk und Rasse" (1926, 2) über „Volkstum und Rasse in Süddeutschland" veröffentlicht hat. Es wäre namentlich für deutsches Ansehen im Ausland verhängnisvoll, wenn wir uns von Wagner lossagten. Außer den Werken selber, in denen sein ganzes Sein künstlerisch beschlossen ist, müssen wir immer wieder auch die Schriften ins Volk tragen. An Hans von Wolzogens Auswahl, die zusammenstellte, was 1864 bis 1881 über Staat, Kunst, Religion gesagt ist, haben wir ein erprobtes Buch mit bedeutsamem Vorwort (2. Auflage 1914; Breitkopf und Härtel mit Kistner und Siegel). Knapper und auf einen größeren Kreis bezogen ist die Sammlung, die der tapfere Vorkämpfer Otto Tröbes im Auftrag der Deutschen Richard Wagner-Gesellschaft aus allen Lebensabschnitten des Meisters ausgewählt hat; der Titel heißt: „Richard Wagner und die deutsche Gegenwart" (Moritz Diesterweg, Frankfurt am Main; 1.80 ℳ). Die Schrift eignet sich zur Verbreitung an solche, denen die Prosaschriften etwas ganz Neues sind.

Eine Musikpflege, die unsere großen Meister auf den Schild hebt, verdanken wir in Sofia unserem Gesinnungsgenossen Otto Daube (Belege in der Monatschrift „Deutsche Musik", 1933, 11 und 1934, 1). Unter einer Fülle wenig wertvoller Verlautbarungen ragt eine Kampfschrift hervor, die auch das 19. Jahrhundert verteidigt: „Ueber deutschen Musikausdruck und deutsche Musikpflege" (Richard Hoppe, Breslau); ihr Verfasser ist Dr. Hermann Matzke, der weitblickende Begründer und Leiter des Breslauer Archives für Musikwirtschaft und Musiktechnik. Aufbauend wirkt ferner in Berlin Walter Howard, bekannt durch seine „Lehre vom Lernen", mit der Zeitschrift „Auf dem Wege" und den Mitteilungen des Bundes Deutscher Musikpädagogen.

Von den Ernsten Spielen Hans von Wolzogens (Verlag Max Schleppegrell, Leipzig) ist ein drittes Bändchen erschienen: „Siegerin Liebe". Es bringt die hochwillkommene Eindeutschung von Flauberts „Schloß der Herzen". Manches blieb erhalten — denn der Franzose durfte bekennen: „Im Grunde bin ich Deutscher" — vieles aber ist vom phantasiereichen Dichter neuerfunden. Die zur Handlung gehörige Musik schuf Hans Sommer, der ja auch Wolzogens Saint Foix, Meermann, Münchhausen und Auguskin vertonte. „Siegerin Liebe", das bilder- und gedankenreiche Singspiel, verrät jene Art des Humors, die das Wirk-

liche wohl erkennt, im vorgehaltenen Spiegel aber alles Plumpe auf der Fläche der Phantasie zergehen läßt. Welch reizender Spott zum Beispiel in den Versen des Brodelgeistes in dem umgeordneten Bilde des vierten Aktes! [1]) Mit solchen Zügen bleibt gut vereinbar Wolzogens Frömmigkeit, die wir uns aus mancherlei Kundgebungen erschließen. Ihre Wärme, wie sie sich an Jesu Feuer entzündet, unterscheidet sich wohltuend von der etwas eiszeitlichen Kühle, die den „nordisch" gestimmten Menschen durchfröstelt. Man vergleiche etwa die „Nordische Welt", 1933, 9 und 10, oder „Die Sonne", 1933, 12; letztere Zeitschrift enthält übrigens im selben Heft belehrende Ausführungen über Skalden und Troubadours, und im ersten Heft von 1934 eine verständig ablehnende Beurteilung der zurzeit vielgenannten Ura Linda-Chronik.

Von Wanderung, Siedlung, Kultur deutscher Stämme gibt einen Begriff die Geschichte Siebenbürgens. Sie lebt mit vielem andern, mit einer bunten Umgebung vor uns auf, wenn wir das neueste Bilderbuch von Kurt Hielscher betrachten; es ist Rumänien gewidmet, dem Lande, das der Westen nur aus beschreibenden Umrissen, nicht aus anregender Bildanschauung kennt. In dem Werke des Lichtbildkünstlers erscheinen Karpathen und Donau, Steppen und Fruchtebenen, belebt von den Völkern, die sich dort einst zusammenfanden. Trachten und Landschaften, Friedhöfe und Wegkreuze wechseln mit einander ab. Ueberraschend mannigfaltig erstehen die Bauten, von Hütte und Haus bis zum gartenumhegten Schloß, von Kapelle und Kirchlein bis zur Kloster- oder Kirchenburg. Von der rumänischen Regierung eingeladen, hat Hielscher Land und Leute mit großer Liebe gesehen. Dr. Goebbels selber prägte für Hielschers Bedeutung die Sätze: „In diesen klassischen Ländermonographien reichen sich deutsche Entdeckerfreude, deutsche photographische Technik und deutsches Buchgewerbe in vollendeter Weise die Hand. Diesen Bilderwerken hat die ganze Welt an Gediegenheit und Hingabe nichts Gleiches an die Seite zu stellen." Das Buch über Deutschland ist in etwa 140 000 Stücken in der ganzen Welt verbreitet. Der rumänische Band erschien bei F. A. Brockhaus in Leipzig; er enthält 304 meist ganzseitige Bilder in bestem Kupfertiefdruck; mißt 23,5 zu 30,5 cm und kostet gebunden 19,5 oder 23,5 Mark.

---

[1]) Zum Beispiel:

„Achtung sei dem Staat gezollt,
Der den Besitz beschützet.
Glauben mögt ihr, was ihr wollt,
Doch lieben nur, was nützet."
„Wo ihr was von Unrat hört,
Dem Rufe des Staates schädlich:
Kinder, nur nicht aufgestört!
Wer's zudeckt, handelt redlich."

NB. Der Brodelgeist gehört dem „liberalen" Staate an. H. v. W.

Drittes (Festspiel-) Stück 1934.

Daß Volk und Kunst gleich blüh' und wachs'!
Der Meister an die Seinen.

Richard Wagner.

Gedanken über Parsifal.[1])

Sie wird Gundrigia heißen, Strickerin des Krieges. — Aber es wird bei Kundry bleiben. Und Parsifal wird er heißen. (1877. 14,3.)

„Nehmet hin mein Blut". — („Die Schmerzen des Amfortas sind darin enthalten.") Er habe den Text dazu umzumodeln gehabt. Bei dem Meistersinger-Preislied habe er auch die Melodie zuerst gehabt und den Text darauf umgeformt. Man müsse sich aber hüten, einer Melodie zuliebe den Text zu verlängern. (1877. 10,8.)

Eine Melodie, die ihm sehr gefallen, sei zu breit gewesen für die Worte der Kundry. Er sei auf den Gedanken gekommen, Verse zuzudichten, plötzlich sei ihm aber eine Contre-Melodie angekommen, und so habe er, was er wolle: die breite Melodie, welche den Zustand ihrer Seele ausdrückt, bekommt das Orchester, während sie das Thema ihrer hastigen Worte. (1878. 28,8.)

Die Erscheinung Parsifals im Garten. „Ja, die Musik! Was könnte dies ersetzen? Wie er da oben erscheint und sein Motiv erklingt. Im gesprochenen Drama wäre die Pause unmöglich. Die redende Pause, das ist das Eigentum der Musik." (1878. 21,3.)

Wie Kundry Parsifal ruft: „Zum ersten Mal wird der Name ausgesprochen, und so hat seine Mutter ihn gerufen, das kann nur die Musik." (1878. 31,3.)

Parsifals Ausruf bei der Kunde vom Tode seiner Mutter: „schmerzlich und so zärtlich, daß er Herzeleides ganzes Wesen vor sich sieht." (1878. 28,5.)

„Ein Augenblick dämonischen Versenkens" die Takte, welche den Kuß der Kundry begleiten, und „worin das tragische, wie Gift sich schlängelnde Motiv der Liebessehnsucht vernichtend wirkt." (1878. 3,5.)

„Das Vorspiel zum 3. Akt des Tristan ist die Melancholie der Sehnsucht: er ist wie ein Fisch im Trockenen; aber im Vorspiel zum 3. Akt des Parsifal ist die Schwermut vollständig, gar keine Sehnsucht." (1882. 31,8.)

[1]) Aus den Tagebüchern der Frau Cosima Wagner.

Zum Gesang bei Titurels Bestattung: „So phantasieren, Einfälle zu haben, ist nicht schwer, meine Schwierigkeit ist immer die Beschränkung. (1878. 28,10.)

Beim Einzug in die Burg (3. Akt): „Die Instrumentation wird eine ganz verschiedenartige als die des Ringes, keine solche Figurationen, wie Wolkenschichten, die sich teilen und wieder bilden. Die Naivetät, welche im Waldweben die Sentimentalität entfernte, auch im Parsifal, aber dort Naivetät der Natur, hier der Heiligkeit, welche von den Schlacken der Sentimentalität rein ist." (1879. 25,4.)

Wie ungern er grelle Effekte habe, wie er immer suche sie zu vermitteln, verständlich zu machen, nicht sie als Schroffheiten wirken zu lassen; und er zeigt die Stelle bei Gurnemanz: „kalt und starr" und freut sich, sie mit gedämpften Hörnern begleitet zu haben. — Man müsse ja bei solchen Vorwürfen, wie er sie habe, zu exzentrischen Farben greifen, man komme nicht aus mit: „nott' e giorno faticar", aber darin bestehe die Kunst, daß sie nicht als Exzentrizitäten wirkten." (1881. 27,4.)

„Zum Eintritt Parsifals (3. Akt) habe ich Hörner und Trompeten. Hörner allein war mir zu weich, zu wenig feierlich, Trompeten allein zu klapprig, blechig. Das muß man finden und dann fordern, daß sie es gut spielen." (1881. 18,12.)

Das Mystische und das Ritterliche im Vorspiel. „Die D-Dur-Modulation ist wie die Verbreitung der zarten Offenbarung durch die ganze Welt." Um das Seelische der Worte Christi, das Losgelöste von jeder Materie zu verwirklichen, ist eine besondere Mischung der Stimmen anzuwenden; eine Baritonstimme z. B. würde alles materialisieren. „Es muß weder Mann noch Weib, Neutrum im höchsten Sinne des Wortes sein!" (1877. 26,9.)

„Was ist Titurel? Wotan! In der Weltentsagung wird ihm die Erlösung zuteil. Ihm wird das höchste Gut anvertraut, und nun hütet er es kriegerisch-göttlich." (1878. 19,2.)

Vergleich zwischen Alberich und Klingsor. Er habe einst völlig Sympathie mit Alberich gehabt, der die Sehnsucht des Häßlichen nach dem Schönen repräsentiert. In Alberich die Naivetät der unchristlichen Welt. In Klingsor das Eigentümliche, welches das Christentum in die Welt gebracht: er glaubt nicht an das Gute, ganz wie die Jesuiten, dies seine Macht, aber auch sein Untergang. „Den E i n e n gibt es durch die Aeonen doch nur ein Mal." (1878. 2,3.)

Es freut ihn, daß er im Parsifal nicht die H a n d l u n g, die in der Kirche sich vollzieht, gebracht habe, sondern alles im Segen des Grales bestehen läßt. (1878. 15,6.)

Vom Ecalsmysterium: „Daß Blut zu Wein wird, dadurch dürfen wir uns wie gestärkt der Erde zuwenden, während die Wandlung des Weines in Blut uns von der Erde abzieht." (1877. 26,9.)

Parsifal sei gewiß sein letztes Werk. In der Ritterschaft des Grales sei der Gedanke der Gemeinde ausgedrückt. Die „Sieger" könnten dies nur in unbedeutender, schwächlicher Weise wiederholen. (1882. 7,4.)

Der deutsche Seher.

Die nationalsozialistische Idee bei Richard Wagner.

Von Dr. Hermann Seeliger.

> Das Genie schaut in eine andere Welt als sie alle, wie wohl nur indem es in die auch ihnen vorliegende tiefer hineinschaut, weil sie sich in seinem Kopfe objektiver, mithin reiner und deutlicher darstellt.
>
> Arthur Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung II.

Nach Houston Stewart Chamberlains glänzendem Wagnerwerk, dem untrüglichen Führer in die Ideenwelt des Bayreuther Meisters, über dessen politische Ansichten und Erkenntnisse schreiben zu wollen, mag immerhin als ein Unterfangen erscheinen. Aber seit der Veröffentlichung des Buches 1895 ist mehr als ein Menschenalter verflossen, in dem das deutsche Volk Erschütterungen erlebt hat, die seinen Bestand überhaupt in Frage stellten. Eine beispiellose Herabwürdigung und Entehrung des Deutschtums, die auch der Einzelne an sich selbst zu erfahren bekam, wenn er, wie auch Chamberlain [1]) öffentlich dafür eintrat, war nahe daran, den deutschen Geist zu ersticken. Da nahm unter einem heldenhaften Führer ein neues Geschlecht in zwölfter Stunde das Schicksal Deutschlands in seine Hand: eine in der Weltgeschichte einzig dastehende Revolution, geboren aus allen Lebenswerten und Lebensnotwendigkeiten der Nation, führte einen völligen Umbruch unseres Volkes in seelisch-sittlicher Hinsicht, in Anschauung seiner politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Lebensgestaltung herbei, ohne daß sie den Zusammenhang mit unserer Vergangenheit, mit unserer ruhmvollen großen Tradition zerrissen hätte.

Und von diesem in machtvollem Werden befindlichen Neuen, das Chamberlain nicht mehr erlebt hat, führen zahllose Fäden rückwärts zu unserem Meister. Wie heute im Dritten Reich sein künstlerisches Lebenswerk zum

[1]) Mit Ingrimm und Erbitterung gedenken wir der schmählichen Behandlung auch dieses kerndeutschen Mannes durch die zur „Dirne" novemberroter Schandpolitik gewordene Justiz. Nein, wir haben nichts vergessen und halten es für unsere Aufgabe, von Zeit zu Zeit dem Gedächtnis vergeßlicher Volksgenossen zu Hilfe zu kommen.

weithin tönenden Symbol des deutschen Genius geworden ist, so spricht auch Wagner der Denker, der scharf beobachtende Erkenner in ganz anders vernehmbarer Sprache zu unserem Volke, jetzt, wo es zu fühlen beginnt, das das, was er wollte, wofür er in Wort und Schrift eintrat, das gleiche ist, was es selbst will und was es wollen m u ß, wenn anders es sich nicht selbst aus der Geschichte der abendländischen Nationen auslöschen will. Erst wir Deutsche des Dritten Reichs sind imstande zu erkennen, mit welch tiefer Einsicht der Meister die deutschen Verhältnisse beurteilt, mit welch seherischer Kraft er in die Zukunft einer Entwicklung geschaut hat, an deren Ende vor seinem klaren Blick drohend die Katastrophe sich erhob. Nicht also ein schon vorhandenes Bild mit etwas andern Farben zu übermalen, sondern in neuer Zeichnung die Vorausnahme der Idee des nationalen Sozialismus durch Richard Wagner, seine politische Einsicht, aufzuzeigen, ist die Absicht der folgenden Blätter. Es soll aus ihnen ersichtlich werden, daß der Bayreuther Meister und der auch von Chamberlain in tiefstem Verstehen mit aufrichtigster Herzenswärme begrüßte Führer der deutschen Nation und sein Drittes Reich fortan in der Geschichte untrennbar zusammengehören werden.

Richard Wagner war der erste, der Kunst und Politik in inneren Zusammenhang setzte, womit er seiner Zeit übrigens um Jahrzehnte voraus war — wir d e n k e n heute geradezu in Politik — der erste Künstler überhaupt, der sich eingehend mit Politik beschäftigt hat und seinen Gedanken darüber Ausdruck gab, wenn er es auch in den meisten Fällen nur vom künstlerischen Standpunkt und von Kunstfragen aus tat, der erste Künstler, der sich selber höchst aktiv politisch betätigt hat. Gewiß, auch ein Beethoven nahm lebendigen Anteil an dem großen Weltgeschehen seiner Zeit, schreibt die „Eroica" und auf Wellingtons Sieg „Die Schlacht bei Vittoria", Carl Maria von Weber dichtet die Schwertlieder Theodor Körners in Tönen nach und schafft, „erglüht und erfüllt von den großen Weltereignissen", wie er selbst bekennt, seine große Kantate (1815), Robert Schumann, Albert Lortzing, Franz von Suppé geben ihrer Sympathie für die Revolution von 48 in Männerchören und Märschen (Schumann „Vier Märsche für Klavier" op. 76) Ausdruck; der junge Hans von Bülow wäre „sehr gern in eine recht radikale Burschenschaft eingetreten" (Brief an Raff 28. 1. 49) und schreibt aus dem Sturm der Dresdener Maitage an seine Mutter: „Der einzelne, selbst der bedeutendste, größte Mann darf sich nicht so hoch schätzen, daß er zu gut für Kanonenfutter sei; wenn nun jeder also denken wollte! Wo wäre dann ein Schimmer von Aufopferung? O der heillose Egoismus . . .!" Aber Richard Wagner? „Wenn Wagner nur nicht erschossen ist! Er steht, glaub ich, in dem vierten Bataillon der Communalgarde und v e r s ä u m t s e i n e P f l i c h t n i c h t, auch wenn sie ihn zum Tode ruft!" schreibt von Bülow am 7. Mai an seine Mutter und etwas später: „Ueber Wagner weiß ich nun viel mehr als Du. Hier (in Leipzig) erzählte Rietz im Konservatorium,

Wagner sei als Schriftführer der provisorischen Regierung tätig gewesen; Meser, den ich gestern an der Buchhändlerbörse traf, wußte nicht gerade, daß er Schriftführer, aber versicherte, er sei bedeutend tätig gewesen. . . . Ein Student hat ihn vom Balkon zu dem Volke sprechen hören." — Jawohl, er hatte bei Ausbruch der Revolution die Glocke auf dem Turm der Annenkirche geläutet, der Königl. Hofkapellmeister Richard Wagner, er hatte als Beobachtungsposten auf dem der Kreuzkirche gestanden und sogar die Barrikaden überklettert in felsenfestem Vertrauen auf seine Berufung zu Größerem [2]) — um unter den sächsischen Soldaten von ihm besorgte „Handzettel" von Riesenausmaß zu verteilen: „Seid Ihr mit uns gegen fremde Truppen?"

Mag man den Dresdener Maiaufstand noch so geringschätzig beurteilen, eine umstürzlerische, illegale Handlung war er doch, und Wagners Teilnahme an ihm, selbst wenn sie noch so gering und das meiste des ihm Zugeschriebenen nur Gerücht und Gerede gewesen wäre, stempeln ihn also zum Revolutionär.

War er's wirklich?

Auch Chamberlain kann die Frage nicht glatt auf Ja oder Nein beantworten. Daß die persönliche Betätigung Wagners größer war, als er, Chamberlain nach den ihm zu Gebote stehenden Quellen annehmen mußte, als er sein Buch schrieb, ist sicher,[3]) und Wagner ist auch nicht bloß mit seiner so gar nicht demokratisch-revolutionären Rede im demokratischen „Vaterlandsverein" in „die Niederungen der Politik" hinabgestiegen, sondern hat auch in Röckels „Volksblättern", April 1849 zwei Aufsätze erscheinen lassen, deren einer das Jahr 1848, der andere „die erhabene Göttin Revolution" als „die ewig verjüngende Mutter der Menschheit" pries. Ja, er hatte schon im Vorjahre einen „populär-poetischen Aufruf" verfaßt und ihn als „Gruß aus Sachsen an die Wiener" mit seiner Namensunterschrift in der „Allgem. österreichischen Zeitung" erscheinen lassen [4]) und ist auch noch später der Meinung gewesen: „Wer sich unter der Politik hinwegstiehlt, belügt sich selber." — Im Grunde kommt es übrigens für uns gar nicht so darauf an, wie stark oder unbedeutend Wagners Teilnahme an dem Aufstand war. Aber Chamberlain will ihn m. A. n. des in den Anschauungen seiner Zeit an dem Begriff „Revolutionär" haftenden Odiums entlasten. Er beruft sich dabei — ich will ihn hier nicht ausschreiben — auf Briefstellen oder sonstige Zeugnisse Wagners selbst, die auf eine kaum nennenswerte Be-

---

[2]) „Die Kugel, die mich niederstrecken könnte, ist noch nicht gegossen", soll er auf eine Warnung eines Turners erwidert haben. Koch, Richard Wagner II, 173.

[3]) Max Koch, Richard Wagner II, 167.

[4]) Max Morold, Wagners Kampf und Sieg. Wien 1930. Daselbst sind einige Proben daraus mitgeteilt, u. a. Folgendes (S. 65):

„Jetzt gilt es der Entscheidungsfrage
die Antwort nicht zu schulden:
wie weit der deutsche Mut uns trage?
ob handeln wir, ob dulden?"

tätigung schließen lassen, oder zeigen, wie wenig Wagner selbst von seinem „Dummen-Jungen-Streiche", begangen „in Irrtum und Leidenschaft befangen" später gehalten habe. Darum unterstreicht er immer wieder, daß Wagner, soviel er in seinen Schriften von Revolution spricht, er „die große Menschheitsrevolution", in der sich die Welt seit zweitausend Jahren befinde, gemeint habe: Revolution = Drehbewegung.

Abgesehen davon, daß Wagner gemäß den Anschauungen seiner Zeit auf dem Standpunkt der „Weltgeschichte am laufenden Band" stehen und darum einen Menschheitsverfall" erblicken mußte, wo wir heut von dem Verfall nur eines rassisch bestimmten Kulturkreises reden, abgesehen davon, daß Wagner, nicht immer, aber wohl in sehr vielen Fällen von „Revolution" spricht, wo zweifellos „Evolution" das Richtigere wäre, bedarf es keiner Verteidigung. Wir empfinden heute ganz anders. „Die Revolution kommt aus Lebensuntergründen herauf als geschichtsbildende Macht, die alles ergreift und gemäß ihrem Prinzip, ihrer Druckrichtung alles verwandelt: das Bild von der Welt und vom Menschen ebenso wie Lebensordnung und Werte. . . . Dem Prinzip der deutschen Revolution entspricht aber das organische Weltbild, das natürliche Gegebenheiten, geschichtliche Lage und zukunftsbildende Aufgabe des Volkstums zu einander ins rechte Verhältnis setzt. . . . Mit der Formung des neuen Weltbilds nehmen Religion und Wissenschaft, Kunst und Dichtung ihren Anteil an der deutschen Revolution, sie bereiten und zeichnen das zukünftige Menschentum vor." In diesen Ausführungen unseres bedeutendsten pädagogischen Schriftstellers der Gegenwart [5]) ist der Begriff Revolution" unendlich viel tiefer gefaßt als etwa ein politischer Umschwung, der an Stelle einer Staatsform eine andere setzt, an Stelle der einen Partei eine andere ans Ruder bringt. Gemessen an dieser neuen deutschen Revolution war weder die Revolution von 48 mit ihrem kindhaft einfältigen Professoren-Parlament, noch viel weniger die von dem Pack mit dem jüdischen Litteratengeschmeiß inszenierte verbrecherische Novemberrevolte eine geschichtsbildende Macht. Als solche aber faßte sie Wagner. Wie er mit bewundernswerter Sicherheit „alle seither in Deutschland vorgekommenen Revolutionen als ganz undeutsch zu bezeichnen" nicht ansteht,[6]) so läßt sein Bekenntnis „den Erscheinungen der politischen Welt genau nur in dem Maße Aufmerksamkeit zugewendet zu haben, als in ihnen der Geist der Revolution sich kundtat, nämlich als die reine menschliche Natur sich gegen den politisch juristischen Formalismus empörte", desgleichen sein schon zitiertes Wort von der „Göttin Revolution" keinen Zweifel, daß er in ihr ein gestaltendes Prinzip erkannte. Gestaltend in regeneratorischem Sinne. Daß ihm, wie er in „die Kunst und

[5]) E. Krieck, Nationalpolitische Erziehung 1933.

[6]) Ges. Schriften X, 50. (Zitiert sind sie nach der 2. Auflage, die Sperrungen in diesen Zitaten sind fast alle von mir.)

die Revolution" ausführt, eine Menschheitsrevolution mit dem Ziel der Wiedergeburt der Menschheit in Stärke, Freiheit und Schönheit vorschwebt, bedeutet keinen wesentlichen Unterschied von unserer Auffassung: bei der Wiedergeburt denkt Wagner natürlich an den ihm zunächst stehenden Menschheitsteil, an sein eigenes Volk, an dem eben ihm die Vereinzelung des Menschen, der Verlust des Lebenszusammenhangs in einem schrankenlosen Individualismus zum Bewußtsein kommen konnte. Was aber will die „deutsche Revolution"? Doch eben nichts anderes als die Ueberwindung dieses Individualismus, die Herstellung der natürlich geschichtlichen Verbundenheit des Einzelnen im völkischen Lebensganzen auch im Bewußtsein des Einzelnen. Das heißt also „wenn der Einzelne das Ganze in Bewußtsein, Aufgabe und Verantwortung aufnimmt, womit denn auch das Ganze den Einzelnen wieder in seine Zusammenhänge, seine Kraftwege und Kraftquellen einbezieht." [7]) Denn das Ziel der nationalsozialistischen Erziehung ist eben die Gewinnung eines organischen Weltbildes, an dessen Aufbau Dichtung, Musik, Kunst jeder Art, Philosophie und Wissenschaft und die Religion beteiligt sind.[8])

Die völkischen Lebenszusammenhänge —: Wie tief der Meister ihre Bedeutung gefühlt und erkannt hat, turmhoch sich damit über alle Politiker und Historiker seiner Zeit erhebend, denn „der Dichter ist der Wissende des Unbewußten", bezeugen Gedankengänge in „Die Kunst und die Revolution" und „Kunst und Klima", die den obigen aufs engste verwandt sind — unter Berücksichtigung natürlich, daß Wagner auch, wo er philosophiert, eigentlich immer vom Standpunkt des Künstlers aus spricht. Eines Künstlers allerdings, der auch selbst mit vollstem Bewußtsein in dem völkischen Lebenszusammenhang stand und ihn als völkische Lebensnotwendigkeit erkannt hatte. In wie hohem Maße das bei Wagner der Fall ist, wird zunächst aufzuweisen sein. Wir kehren darum noch einmal zu der bereits erwähnten Rede in dem „Vaterlandsverein" zurück. Ihre Absicht war, „beide Parteien, Monarchisten [9]) und Republikaner nach einem Ziele hinzulenken: die Erhaltung des Königtums

[7]) Krieck, a. a. O. S. 91.

[8]) Hieraus dürfte auch das politisch weltfremdeste Gemüt erkennen, daß Nationalsozialismus mit „Partei" oder „Parteiprogramm" nicht das mindeste zu tun hat, sondern bewußt gewordene Sehnsucht nach einer einheitlichen, und darum volkeinigenden Weltanschauung ist. Es ist die gleiche Sehnsucht, wie sie im frühen Mittelalter unbewußt das religiös bestimmte und kirchlich gebundene Weltbild schuf, dem alle damals aufkeimende Kunst und Wissenschaft, gleichsam in zentripetaler Richtung sich bewegend, zu dienen hatten: die Architektur wie die Mensuralmusik, die (lateinische) Dichtung, wie die kindlich-schüchternen Schritte, zu abstrakter Erkenntnis zu gelangen. Was die germanische Seele bei ihrem Erwachen zur Kultur unbewußt tat, vollbringt die reife Zivilisation in vollem Bewußtsein: darin liegt der ganze Unterschied.

[9]) Unter Monarchie versteht Wagner die konstitutionelle Monarchie, die er als „fremdartig und undeutsch" ablehnt. Denn „was Lüge ist, kann nicht bestehen und die Monarchie, d. h. die Alleinherrschaft ist eine Lüge, sie ist es durch den Konstitutionalismus geworden".

und mit ihm die Erhaltung des inneren Friedens." Die Vorstellung des Führergedankens, wie er sich im altgermanischen Königtum verkörpert und wie ihn Wagner in derselben Zeit in seinem König Heinrich verpersönlicht hat, schimmert in dieser Rede unverkennbar durch und zwar in unlösbarer Verbundenheit mit der Vorstellung vom Volksganzen: „Welcher Einzelne kann mehr dazu bestimmt sein als der Fürst mit seinem ganzen Fühlen, Sinnen und Trachten lediglich nur der Volkssache anzugehören?"

Noch deutlicher vielleicht wird Führerprinzip und Volkseinheit und Freiheit unterstrichen durch die Forderung, daß das Königtum „der heilige Mittelpunkt" bleiben solle, — leitet er doch das Urkönigtum aus dem Patriarchat ab, in dem „der Vater der Erzieher und Lehrer seiner Kinder", d. h. schließlich des Volkes war — und daß unter Verzicht des Adels auf seine Privilegien der königliche Hof „ein Hof des ganzen frohen, glücklichen Volkes werde", „damit wir fortan Kinder eines Vaters, Brüder einer Familie seien". Ob diese Herleitung historisch richtig ist oder nicht, ist ganz gleichgültig gegenüber dem darin zum Ausdruck kommenden Bewußtsein der natürlichen Verbundenheit aller Volksgenossen. Freilich, in Ansehung der Entwicklung, die alles nach-staufische König- bzw. Kaisertum bis zu seinem endgültigen Zusammenbruch 1918 genommen hat, mochte dieser „altgermanische" Standpunkt als „romantisch" belächelt werden — heute unter völlig gewandelten Verhältnissen zeigt sich, daß er gleichwohl richtig war und daß sich in der Seele des deutschen Volkes jedenfalls in seinem überwiegenden Teile, nichts geändert hat: das Volk verlangt den Führer, der ihm Erzieher und Lehrer ist, den Mann, der wie Wagner die Gabe hat, „den Willen der Volkheit zu vernehmen, ein Wille, den die Menge niemals ausspricht": und nun es ihn in der einzigartigen, genialen Persönlichkeit Adolf Hitlers gefunden hat, folgt es ihm, widerspruchslos, begeistert, mit der gleichen unbedingten persönlichen Hingabe, mit der einst dem freiwillig erkorenen Führer die kampfesfrohe Jugend der altgermanischen Gefolgschaften unverbrüchliche Treue hielt. Daß Wagners Gleichung „absoluter König — freies Volk" keineswegs so paradox ist, wie sie auf den ersten Blick erscheinen mag, hat Chamberlain schon eingehend dargetan mit dem Hinweis auf die Freiheit der germanischen Stämme unter einem Einzelherrscher in der Völkerwanderungszeit. Für Wagner sind eben beide Begriffe Correlata, nicht Gegensätze. Gewiß, das ist Idealismus, aber die Tatsache besteht nun einmal, daß das Preußenvolk unter der Herrschaft des doch wahrlich absoluten Alten Fritz erheblich freier war als der Deutsche in der Zeit der Gültigkeit der „freiesten Verfassung der Welt" aus der Feder des Juden Preuß. Und warum? „Ganz im Gegensatz zu dem recht humanen, aber nicht besonders „weisen" Nathan Lessings erkennt nämlich der wahrhaft Weise als einzig richtig: Der Mensch muß müssen." In der

gegen Ende seines Lebens verfaßten Schrift „Wollen wir hoffen?" beleuchtet er die Fragwürdigkeit des „freien Willens" des Volkes und stellt diesem und einem von außen aufgezwungenen Muß die elementare Wucht des bewußt gewordenen Müssen entgegen, unter dessen Drange dem damit ausgerüsteten Manne eine Kraft erwachsen würde, der kein sogenannter freier Wille zu widerstehen vermöchte.[10]) Man sieht, der Gedanke Volk und Führer kehrt bei ihm immer wieder.

Wie aber faßt nun Wagner den Begriff „Volk"?

„Das Volk ist der Inbegriff aller derjenigen, welche eine gemeinschaftliche Not empfinden. Zu ihm gehören daher alle diejenigen, welche ihre eigene Not als eine gemeinschaftliche erkennen; somit alle diejenigen, welche die Stillung ihrer Not nur in der Stillung einer gemeinsamen Not verhoffen dürfen und demnach ihre gesamte Lebenskraft auf die Stillung ihrer, als gemeinsam erkannten Not verwenden; — denn nur die Not, welche zum Aeußersten treibt, ist die wahre Not; nur diese Not aber ist die Kraft des wahren Bedürfnisses; nur ein gemeinsames Bedürfnis ist aber das wahre Bedürfnis; nur wer ein wahres Bedürfnis empfindet, hat aber ein Recht auf Befriedigung desselben; nur die Befriedigung eines wahren Bedürfnisses ist Notwendigkeit, und nur das Volk handelt nach Notwendigkeit, daher unwiderstehlich, siegreich und einzig wahr."

Wahrscheinlich würde gar mancher diese Sätze eher Hitlers Buch „Mein Kampf" entnommen vermuten als einer Schrift[11]) Richard Wagners. Denn bedeuten diese Schlag auf Schlag mit unfehlbarer Logik gezogenen Reihen nicht die vorausgenommene sittliche Legitimation der nationalsozialistischen Bewegung und ihres herrlichen Führers, der seine eigene heißeste Not, die Not des leidenschaftlich deutsch fühlenden Menschen als die gemeinsame Not erkennt und der zugleich ausgerüstet ist mit der wunderbaren Kraft des ihm „untrüglich bewußt gewordenen inneren Müssens"?

In der Tat: es hat wohl vor Adolf Hitler kaum einen Deutschen gegeben, in dem das Bewußtsein der Totalität der völkischen Lebenszusammenhänge so überstark gewesen wäre wie in Richard Wagner:

„Es gibt keine höhere Kraft als die gemeinschaftliche der Menschen, es gibt nichts Liebenswerteres als die gemeinschaftlichen Menschen."

Die Zerklüftung unserer Zivilisation auf sozialem, wirtschaftlichem und geistigem Gebiet wies in der Gegenwart herzlich wenig liebenswerte Gemeinschaftlichkeit auf, und so klammert sich seine Hoffnung an ein gemeinsames Kunstwerk der Zukunft, in dem das Volk „kein Unterschiedenes, Besonderes mehr sein wird, denn im Kunstwerk werden wir eins sein." Gewiß,

„das wahre Bedürfnis der Kunst kann nur ein gemeinsames sein. Nicht

[10]) X S. 127 ff.
[11]) III S. 48. „Das Kunstwerk der Zukunft".

kann der Einsame die Kunst schaffen, nur der Gemeinsame, durch das Leben Befriedigte vermag dies."

Das aber heißt mit anderen Worten: in der gemeinsamen Aufnahme des Kunstwerks wird sich das Vorhandensein eines gleichen Seelengrundes, eines gleichen Weltbildes bekunden, der Gemeinsame aber, der Schöpfer des Kunstwerks, ist die Konzentration einer gemeinsamen Kraft, die in ihm, im Genius, ihre Vollendung erlebt.

Es handelt sich also hier durchaus nicht etwa um das „transitorische Moment" des Kunstgenusses, um einen vorübergehenden Zustand, der keineswegs eine „Volksgemeinschaft" bedeuten würde, vielmehr rührt Wagner, indem er „das Volk als bedingende Kraft für das Kunstwerk" erklärt, hier an jenen metaphysischen Zusammenhang zwischen Volk und Kunst, in dem der Künstler das Sprachrohr der Volksseele ist, der Gestalter ihrer geheimsten Träume, der Erfüller ihrer Sehnsüchte und Hoffnungen. Denn

nur vom Volke oder im Sinne des Volkes kann allein wirklich gedichtet werden," [12])

wie denn auch

„das Volkstümliche von jeher der befruchtende Quell aller Kunst gewesen ist, so lange als es frei von aller Reflexion in natürlich aufsteigendem Wachstum sich bis zum Kunstwerk erheben konnte." [13])

Wie wahr! Eine Kunst, die dem Volke nichts mehr zu sagen hat, die nicht die Gipfelhöhe der im Volke liegenden „gemeinsamen Kraft", der künstlerischen „Begabung", darstellt, ist überflüssiges, wohl gar schädliches Luxuserzeugnis, nicht aber mehr schicksalhafter Ausdruck einer Kulturseele.[14]) Und was sich darin ankündigen würde, ist der Zerfall dieser völkisch-seelischen Einheit.

[12]) III S. 103 „Das Kunstwerk der Zukunft".

[13]) III S. 266 „Oper und Drama".

[14]) Man wende nicht ein, faustische Kunst sei nicht „für alle" da. Zweifellos nicht, aber bestimmt für unendlich mehr, als „in weitester Entfernung vom Volke" die „Privilegierten und Auserlesenen Gottes, Reichen und Genies" (III, 266) meinten in Klassen- und Bildungsdünkel. Gewiß ist unsere Kunst esoterisch wie die keiner anderen Kultur. Aber was ist denn seitens des Staates, der Schule geschehen, dem „Volke" überhaupt ein Verständnis für das zu vermitteln, was aus der Seele des Volkes stammte? Die höhere Schule hat erbärmlich wenig, die Volksschule rein gar nichts dazu getan. Daß die große Menge der Kirchenbesucher nicht im Stande ist, Motetten von Palaestrina und Bach zu „verstehen", ist wahrhaftig nicht verwunderlich und auch nicht zu verlangen; es genügt wirklich, sie „auf die Stimmung wirken" zu lassen. Daß sie sich bei Mozart und Beethoven langweilt, wie Spengler meint (I, 313) ist nicht wahr, das hab' ich oft genug selbst erfahren. Der vor 11 Jahren im hohen Alter verstorbene Hans Sommer, der Komponist wunderschöner Lieder und freundlicher Märchenopern, zwei von ihnen auf Dichtungen Hans von Wolzogens, mir zwiefach verbunden, durch seine echt deutsche, künstlerische Gesinnung und im Burschenband, schickte mir einmal einen Aufsatz „Musik im Volkshaushalt", darin er am Schluß ein geradezu rührendes Beispiel „proletarischer" Dankbarkeit erzählt: „Ich weiß von einem ernsten, würdigen Konzert. Sozialdemokraten hatten es für ihre Genossen veranstaltet. In Scharen, dichtgedrängt, horchten sie lautlos den Vorträgen; waren begeisterte andächtige Zuhörer. So erbaut

Ein Volk aber, im Stile einer hohen Kultur zur Nation geworden, hat geschichtliche Bedeutung nur im Staat. Der wirkliche Staat ist die Physiognomie einer geschichtlichen Daseinseinheit. Oberflächlich betrachtet, scheint Wagner ihn unter ganz schiefem Gesichtswinkel zu beurteilen, als Notbehelf, nicht als Idee, als Gebilde der Willkür,[15]) das besser nicht da wäre, nicht der Notwendigkeit, und versteigt sich sogar einmal zu der überspannt idealistischen Forderung: „Eine Religion — aber keinen Staat." Die Sache liegt aber doch etwas anders. Wagner negiert den Staat als Abstraktum, den Staat, der aus der natürlichen Verbindung Gleichbedürftiger zum unnatürlichen Zusammenhang Ungleichbedürftiger, aus einem wohltätigen Schutzvertrage aller zu einem „übeltätigen Schutzmittel der Bevorrechteten" geworden ist.[16]) Denn im Grunde ist er doch ganz nahe der Erkenntnis, daß Kultur das Dasein von Nationen in staatlicher Form ist, wie er ja auch, wie schon gezeigt, ganz richtig den Staatsgedanken in seiner ursprünglichsten Form, d. h. in engster Verbindung mit dem Begriff des Einzelherrschers sucht. Im „Kunstwerk der Zukunft"[17]) nämlich unterscheidet er zwischen dem geschlechtlich-nationalen und dem unnationalen-universellen Entwicklungsmoment der Menschheit. Mit dem letztern meint er die modernen, aus dynastischen Familieninteressen entstandenen Staaten, die „unnatürlichste Vereinigung von Menschen ein für allemal zu einem Zwecke, der einem ihnen gemeinsamen Bedürfnisse entweder nie entsprochen hat oder unter der Veränderung der Zeiten ihnen Allen noch keineswegs mehr gemeinsam ist,"[18]) den zum Untergang reifen Klassen- und Parteienstaat.[19]) Die Berechtigung und Bedeutung des ersteren erkennt er unbedingt an:

waren sie, daß sie nachher, ungebeten, das Honorar des trefflichen Sängers um 100 ℳ erhöhten." Ob Gleiches in den Kreisen des hoch über „dem Volke" stehenden Bürgertums vorgekommen sein mag, entzieht sich meiner Kenntnis. Ganz im Sinne des Meisters, dessen getreuer Anhänger er war, forderte Sommer, der Staat solle gegen geringen Entgelt oder umsonst dem Volke edelste Musik bieten. „Manche Seele würde damit der Hast und Not des Lebens für eine Weile enthoben und vielleicht zu der Erkenntnis bekehrt werden, daß es noch ein Höheres gibt als die Pflicht, um den Arbeitslohn zu feilschen und Utopien nachzujagen." Fürwahr, der wackere alte ‚Braunschweiger' hatte recht. Der Staat hätte sein blauestes Wunder erlebt über die Empfänglichkeit des Volkes, wenn er — wir haben ja soviel Geld verpulvert für dummes Zeug, z. B. für Bilder, die uns Herr Cassierer aufgehängt hat, solche die man jetzt zur Abschreckung ausstellt, — eine „Dreigroschen-Oper" eingerichtet hätte. Nicht gerade die Kurt Weills, sondern eine, wo das „Volk" der Fabriken und Betriebe für 3 Groschen = 50 ₰ monatlich oder vierteljährlich eine Opern-Vorstellung gesehen hätte, etwa „Freischütz" „Hänsel und Gretel", „Waffenschmied", „Zauberflöte" und — „Lohengrin" und für 1½ Groschen ein Konzert von Mozart, Beethoven, Liedern von Schubert und Schumann. Es hätte einiges Geld gekostet, ein paar hunderttausend Mark, vielleicht auch 1 Million — dafür wären uns vielleicht die Milliardentribute erspart geblieben. Vielleicht!

[15]) Näheres s. „Oper und Drama" IV, 53 ff. — [16]) III S. 61.

[17]) III S. 53: s. auch IV 53 ff. „Oper und Drama".

[18]) Das plastische Beispiel hierfür wäre die ehemalige, aus allen möglichen Völkerteilen zusammengeheiratete und zusammengekriegte Donaumonarchie — ihr Bild hat Wagner gewißt vorgeschwebt.

[19]) „Den von den Lastern der Gesellschaft lebenden Staat."

„Sehen wir jetzt in der Zukunft der Vollendung dieses zweiten Entwicklungsmoments entgegen, so haben wir in der Vergangenheit den vollendeten Abschluß jenes ersteren vor Augen. Bis zu welcher Höhe der Mensch — soweit er sich nach geschlechtlicher Abkunft, nach Sprachgemeinschaft, nach Gleichartigkeit des Klimas und der natürlichen Beschaffenheit einer gemeinschaftlichen Heimat dem Einfluß der Natur überließ — unter diesem fast unmittelbar bildenden Einfluß sich zu entwickeln vermochte, haben wir wahrlich nur mit freudigstem Entzücken anzuerkennen vollen Grund."

Der Entwicklungsgang als Kultur und Zivilisation — diese beiden Begriffe meint er doch in seiner Unterscheidung — aber spielt sich nur ab als Staatengeschichte. Und wenn er den Wert der geschlechtlich-nationalen Entwicklung als für die zu erreichende Kulturhöhe bedingend anerkennt, so berührt er in dieser Hervorhebung der Blutsgemeinschaft, des gleichartigen Klimas und der gemeinschaftlichen Heimat nicht nur das Rasseproblem und die Verbundenheit jeder echten Kultur [20]) mit Blut und Boden, sondern er bejaht — unbewußt — damit zugleich den nationalen Staat; denn dieser ist, wie schon bemerkt, die Daseinsform einer Kultur. Oder anders ausgedrückt: in dem Begriff des Staates als Idee ist eingebettet alles materielle und seelisch-geistige Leben der Nation, ihre äußere und innere Politik, ihre Wirtschaftsgesinnung, wie ihre Kunst und Wissenschaft. Geschlechtlich-nationaler Staat und völkische Einheit — das Wort „völkisch" in umfassendstem Sinne genommen — sind somit identisch, indem sich die eine nur durch den anderen darstellen kann.

Der bestehende Staat aber ist weit davon entfernt, alle die in seiner Idee an sich enthaltenen Möglichkeiten zu verwirklichen und zwar umsoweniger, als das Deutsche Reich aus Staaten sich zusammensetzte, die zu einem deutschen Musterstaate zusammenzuschweißen es galt. Nach welchem Grundsatze das nur geschehen könnte, dafür hat Wagner auch die Antwort bereit:

Dem deutschen Geist im deutschen Staatswesen die voll entsprechende Grundlage zu geben, so daß er frei und selbstbewußt aller Welt sich kund geben kann, heißt aber soviel, als selbstbewußt die beste und einzig dauerhafte Staatsverfassung gründen! [21])

Hatte doch auch der Politiker Constantin Frantz Wagners Schrift mit Freuden begrüßt: „Ihr Untergang des Staates ist mein Deutsches Reich!" — das

[20]) „Wie sie schon ihren Namen von der Pflege des eigentlichen Bodengrundes führt. Aus diesem Bodengrunde, der einzig dem tätig schaffenden Volke gehört, erwuchsen zu jeder Zeit auch einzig Kenntnisse, Wissenschaften und Künste, genährt durch jeweilig dem Volksgeiste entspringende Religionen." X 234. „Religion und Kunst".

[21]) VIII S. 124. Deutsche Kunst und deutsche Politik.

von Wagner ersehnte Staatswesen war auch die Schöpfung Bismarcks noch nicht: erst das Dritte Reich wird es sein.

Als Wagner das „Kunstwerk der Zukunft" schrieb, war die Rassenfrage als geschichtliches Problem noch nicht entdeckt. Gleichwohl hat offenbar ihn schon hier, vor seiner Bekanntschaft mit Graf Gobineaus Rassentheorie, ein instinktives Rassenbewußtsein geleitet: „geschlechtlich" ist gleichbedeutend mit „blutsverwandt", Blutsverwandtschaft aber setzt rassische Bestimmtheit voraus. Rasse aber ist etwas Schicksalhaftes, jede Gegenwart mit fernster Urzeit Verbindendes. Zu tiefst hat das Wagner empfunden: [22])

„Es ist kein Kleines, die Weltgeschichte zu durchlaufen und hierbei Liebe zum menschlichen Geschlecht bewahren zu wollen. Hier kann einzig das unzerstörbare Gefühl der Verwandtschaft mit dem Volke, dem wir zunächst entwachsen sind, ergänzend eintreten, um den durch den Ueberblick über das Ganze zerrissenen Faden wieder anzuknüpfen: hier wirkt das, als was wir uns selbst fühlen: wir haben Mitleiden und bemühen uns zu hoffen, wie für das Los der eigenen Familie. Vaterland, Muttersprache: wehe den um sie Verwaisten, unermeßliches Glück aber, in seiner Muttersprache die Sprache seiner Urväter selbst erkennen zu dürfen! Durch solche Sprache reicht unser Fühlen und Erschauen bis in das Urmenschentum hinab."

Richtet sich dann der Blick des Meisters wie stäts auch von hier auf ein von ihm erträumtes Menschheitsideal, so geschieht das aus tiefstem Rassenbewußtsein heraus: Die Möglichkeit „Aufschluß über das wahrhaft Menschliche selbst zu gewinnen", schöpfen wir nur „aus dem Urbronnen unserer eigenen Natur", die uns „als einen Urstamm der Menschheit selbst fühlen läßt", die „uns von je die großen Männer und geistigen Helden erzog". Unsere eigene Natur aber — das ist, wie wir heute wissen, die nordrassisch bestimmte, die rein zu erhalten völkische Lebensaufgabe ist. Diese Frage hat auch Wagner in seinen letzten Lebensjahren beschäftigt, im Anschluß an Gobineaus Untersuchung über die Ungleichheit der Menschenrassen. Freilich, der von ihm dazu gewiesene Weg liegt noch weit ab von unserer heutigen Eugenik, die durch Arterhaltung der gefährlichsten Erscheinung im Völkerdasein, dem Verfall der inneren Volksgemeinschaft durch Vermischung mit artfremdem Blute zu steuern versucht. Dafür aber deutet er um so sicherer auf eine seinen damaligen Volksgenossen kaum zum Bewußtsein gekommene, beklagenswerte Eigenschaft der Deutschen: den Mangel „wahrhaften Rassengefühls, welcher sich vor allem in einem sicheren Instinkte ausdrückt."

„Unser Volk, so kann man sagen, hat nicht den natürlichen Instinkt für das, was ihm genehm sein kann, was ihm wohl ansteht, was

22) X S. 272, „Erkenne Dich selbst".

ihm hilft und wahrhaft förderlich ist; sich selbst entfremdet pfuscht es in fremde Manieren: Keinem wie ihm sind originelle und große Geister gegeben worden, ohne daß er zur rechten Zeit sie zu schätzen wußte; setzt ihm jedoch der geistloseste Zeitungsschreiber oder Staatsjournalist mit lügnerischen Phrasen frech zu, so bestellt er ihn zum Vertreter seiner wichtigsten Interessen; läutet aber gar der Jude mit der papierenen Börsenglocke, so wirft er ihm sein Geld nach, um mit seinen Sparpfennigen ihn über Nacht zum Millionär zu machen." [23])

Im „Kunstwerk der Zukunft" schon hatte er einmal die Behauptung aufgestellt, das Volk brauche nur zu wissen, was es *nicht* will, und dieses lehre ihn sein natürlicher Lebenstrieb, es brauche nur das Vernichtenswerte zu vernichten, das *Nichtgewollte* durch die Kraft seiner *Not* zu einem *Nichtseienden* zu machen, so müsse sich ein positives Bild der Entwicklung von selbst ergeben. Sehr richtig, nicht minder aber auch die Tatsache, daß das deutsche Volk leider meistens, und zwar in den entscheidendsten Fragen und Augenblicken *nicht* gewußt hat, was es *nicht* wollte, nicht wollen *durfte*. Sein Verhalten allein in der so eminent wichtigen Judenfrage in neuerer Zeit ist ein schlagender Beweis dafür. In dem Antagonismus antisemitischer und philosemitischer Strömungen haben sich die letzteren fast immer siegreich durchgesetzt. Geradezu ein Schulbeispiel ist das Schicksal der „Antisemitenpetition an den Reichskanzler" zur Abwehr des Ostjudensegens, der sich 1880 so reich über Deutschland ergoß, daß selbst die Juden ihn sehr unliebsam empfanden.[24]) Hans von Bülow, der sie auch unterzeichnet hatte, schrieb damals,[25]) mit Bezug auf eine zu gründende Bayreuther Musikschule an Hans von Wolzogen: „Sie kömmt nicht zustande, ebensowenig wie wir die Juden loswerden." Mit seinem Pessimismus hatte er durchaus recht: sie kam nicht zustande, und die Juden wurden wir nicht los, die Petition erhielt ganze 250 000 Unterschriften. Und das zu einer Zeit, in der knapp die Wunden aus der Zeit des jüdischen „Gründerschwindels", der doch wahrhaftig allerhand Bewegung in die antisemitische Gesinnung des Volkes gebracht hatte,[26]) verheilt waren! Zweifellos hat der Meister bei der Abfassung seiner Schrift diese seltsame Angelegenheit im Auge gehabt. Das Interessante dabei ist die Folgerung, die er daraus zog, die Folgerung auf den mangelhaften *Rasse*instinkt des deutschen Volkes: damals galt der Begriff „Jude" allgemein noch im mittelalterlichen Sinne als konfessioneller Gegensatz zu „Christ"; der Gegensatz „Jude" und „Deutscher" war so wenig entdeckt, daß sogar anfänglich ein Stöcker gehofft

23) X, 271, „Erkenne Dich selbst."

24) Man sehe z. B. den Brief H. von Bülows an George Davidsohn vom 29. Februar 1884.

25) Brief vom 10. September 1880.

26) Es sei erinnert an die Veröffentlichungen von H. Naudh, Glagau, W. Marr, das Auftreten Stöckers, Liebermanns v. Sonnenberg u. a.

hatte, die Juden durch Taufe zu guten Deutschen zu machen, während Wagner über die den Juden erteilte Vollberechtigung, sich als Deutsche anzusehen, spottet: „ungefähr wie die Schwarzen in Mexico durch ein Blankett autorisiert wurden, sich für Weiße zu halten!“ [27]) Der Spott des Meisters geht aber hier nicht sowohl auf die Juden, als vielmehr auf die Deutschen, die diese verhängnisvolle Berechtigung erteilt haben — aus Mangel an Rassenbewußtsein, aus Mangel an einem sich gegen Fremde abschließenden Einheitsgefühl.

Denn über die Lockerung dieses innersten Zusammenhanges, über die Sprengung der völkischen Lebensgemeinschaft namentlich in den letzten hundert Jahren durch Liberalismus, Demokratie, Kapitalwirtschaft und Judentum ist sich der Dichterkomponist weitaus klarer als ganze Wagenladungen liberalistisch verseuchter Katheder-schwätzer oder „berufener“ Politiker und Volksvertreter.

Liberalismus und Demokratie sind für uns zwei untrennbare Begriffe und — für Wagner auch. Den Liberalismus kennzeichnet er als

„ein nicht sehr hellsehendes Geistesspiel, in dem wir für die Freiheit des Volkes uns ergingen, ohne Kenntnis dieses Volkes, ja mit Abneigung gegen jede wirkliche Berührung mit ihm“,[28])

und schlägt dabei dem Zivilisationsmenschen, dem Menschen des intelligenten Egoismus, der Mode, des bedürfnislosen Luxus für seine übliche Gleichsetzung von Volk und Pöbel[29]) ebenso schallende Ohrfeigen ins Gesicht, wie er mit erbarmungslosem Griff der Demokratie die Heuchlermaske vom Gesicht reißt:

„Die „Demokratie“ ist in Deutschland ein durchaus übersetztes Wesen. Sie existiert nur in der „Presse“, und was diese deutsche Presse ist, darüber muß man sich eben klar werden. Das Widerwärtige ist nun aber, daß dem verkannten und verletzten deutschen Volksgeiste diese übersetzte französisch-jüdisch-deutsche Demokratie wirklich Anhalt, Vorwand und eine täuschende Umkleidung entnehmen konnte. Um Anhang im Volke zu haben, gebärdete sich die „Demokratie“ deutsch und „Deutschtum“, „deutscher Geist“, „deutsche Redlichkeit“, „deutsche Freiheit“, „deutsche Sittlichkeit“ wurden nun Schlagwörter, die niemanden mehr anwidern konnten als den, der wirklich deutsche Bildung in sich hatte, und nun mit Trauer der sonderbaren Komödie zusehen mußte, wie Agitatoren aus einem nichtdeutschen Volksstamme für ihn plädierten, ohne den Verteidigten auch nur zu Worte kommen zu lassen.“

Der prachtvolle Aufsatz „Was ist deutsch?“ [30]), dem der eben angeführte Abschnitt entnommen ist, ward in der Hauptsache schon 1865 verfaßt, aber

27) X, 265. „Erkenne Dich selbst!“
28) V, 67: „Das Judentum in der Musik.“
29) III, 172 f. „Das Kunstwerk der Zukunft.“
30) X, 5. 50.

erst 1878 in den „Bayreuther Blättern" veröffentlicht, selbstverständlich ohne daß der, den es anging, das deutsche Volk, darüber nachdenklich geworden wäre.[31]) Im Gegenteil, „es spielte zum großen Teil in der beschämenden Komödie selbst mit." Es wurde aber schließlich aus der Komödie etwas ganz Schlimmes. Denn was der Liberalismus zuwege gebracht hat, war die Auflösung aller geschichtlich gewordenen Lebensordnungen, die Aushöhlung des Staates zum Rahmen für die freie kapitalistische Wirtschaft und Wirtschaftsgesellschaft auf Grundlage der liberalen Freiheits- und Menschenrechte. Das Ergebnis war der gänzliche Verfall von Staat und Wirtschaft und Wirtschaftsgesellschaft. „Die liberale Demokratie hat mit der Weimarer Reichsverfassung die letzten Konsequenzen daraus gezogen." [32]) Bis dem Volke endlich die Augen aufgingen über die grenzenlose Verlogenheit der liberal-demokratischen Geistesrichtung. Da starb die Demokratie, trotz ihrer Umfrisierung in eine „Deutsche Staatspartei" nicht so sehr in Schönheit und Würde, als vielmehr, wie man sich erinnern wird, in geradezu grotesker Lächerlichkeit.

Wenn der Meister so scharf und klar die Erbärmlichkeit der Demokratie erkannte, wie stellte er sich da zu den im 19. Jahrhundert aufkommenden Bewegungen des Kommunismus und Sozialismus? „War Wagner vielleicht Sozialist?" Chamberlain wirft diese Frage auf, um sie gleich zu verneinen. Wenn er sein Buch etwa zwanzig Jahre später geschrieben hätte, würde er gesagt haben, Wagner war Nationalsozialist. Den Kommunismus hatte schon der junge Wagner in seiner Vaterlandsvereinsrede als „die abgeschmackteste und sinnloseste Lehre" abgelehnt:

> „Wollt ihr nicht erkennen, daß in dieser Lehre der mathematisch gleichen Verteilung des Gutes und Erwerbes eben nur ein gedankenloser Versuch zur Lösung jener allerdings gefühlten Aufgabe gemacht worden ist, der sich in seiner Unmöglichkeit selbst das Urteil der Totgeborenheit spricht?"

Aber der Entwicklung „der großen sozialen Bewegung" hat er bei seiner außerordentlichen Fähigkeit zum Mit-leiden, bei seiner Feinnervigkeit des Empfindens einer gemeinsamen Not, bei seiner echt sozialen Gesinnung große Aufmerksamkeit geschenkt, umsomehr als ihm wie wenigen der tiefere Grund der Unzufriedenheit und Erbitterung der handarbeitenden, unteren Schichten klar war.[33]) Und er zaudert auch keinen Augenblick für die zwischen Besitz

---

[31]) Natürlich — was hatte auch der „gebildete" Deutsche für ein Interesse daran, von dem überhaupt Notiz zu nehmen, was ein „Opernkomponist", abgesehen etwa von den „Texten", die er sich selber verfaßte, schreiben konnte!

[32]) Krieck a. a. O. S. 116.

[33]) In ungefähr gleicher Zeit lauschte das Ohr eines jungen Zeitgenossen Wagners, auch eines Schaffenden, den wir ausnehmend hochschätzen und verehren, auf jenes ferne Grollen in der „Gewitternacht der Zeiten", Wilhelm Raabe; man sehe darauf hin die Stelle S. 90 f. in „Ein Frühling" (geschrieben 1856—57). Aehnlich drückt sich Wagner einmal in „Oper und Drama" (IV, 227) aus: „Wer fühlte jetzt nicht die furchtbar bleiche Schwüle in den Lüften, die den Ausdruck eines Erdbebens verkündigt?"

und Nichtbesitz, zwischen Bildung und Unbildung gähnende Kluft, aus der sich drohend der Dämon des das Volk zerreißenden Klassenkampfes erhob, die Gesellschaft selbst verantwortlich zu machen. Wohl noch nie waren ihr von einem aus ihren Kreisen so vernichtende Anklagen ins Gesicht geschleudert worden, als Wagner es im „Kunstwerk der Zukunft" tut.[34]):

„Bedenkt, daß dieser „Pöbel" keineswegs ein normales Produkt der wirklichen menschlichen Natur ist, sondern vielmehr das künstliche Erzeugnis Euerer unnatürlichen Kultur; daß alle die Laster und Scheußlichkeiten, die Euch an diesem Pöbel so anwidern, nur die verzweiflungsvollen Gebärden des Kampfes sind, den die wirkliche Natur gegen ihre grausame Unterdrückerin, die moderne Civilisation, führt, und das Abschreckende in diesen Gebärden keineswegs die wahre Miene der Natur, sondern vielmehr der Widerschein der gleißnerischen Fratze Euerer Staats- und Kriminalkultur ist. Bedenkt ferner, daß da, wo ein Teil der staatlichen Gesellschaft nur überflüssige Kunst und Litteratur treibt, ein anderer Teil notwendig nur den Schmutz Eueres unnützen Daseins zu tilgen hat."

Friedrich der Große hat einmal den Ausspruch getan: „Man ist auf dieser Erde nur glücklich, indem man sich auf ihr arbeitend beschäftigt", und wie alle, deren Leben unablässige Arbeit gewesen ist, hat der Meister vor der Arbeit als der Kraftquelle des Volkes die denkbar größte Hochachtung. In dem Aufsatz „Wollen wir hoffen", geschrieben 1879,[35]) findet sich eine Stelle, die mit einem schneidenden Seitenhieb auf unsere sogenannte Volksvertretung blitzartig die Bedeutung der Arbeit und die Lage unserer Arbeiterschaft beleuchtet:

„Wo unsere undeutschen Barbaren sitzen, wissen wir: als Erkorene des „suffrage universel" treffen wir sie in dem Parlamente an, das von allem weiß, nur nichts vom Sitze der deutschen Kraft. Wer diese in unseren Armeen sucht, kann durch einen Zustand getäuscht werden, in welchem diese gerade jetzt und heute sich uns darstellen; jedenfalls läge ihm aber diejenige Kraft näher, welche diese Armeen erhält: dies ist aber unleugbar die deutsche Arbeit. Wer sorgt für diese? England und Amerika wissen uns damit bekannt zu machen, was deutsche Arbeit ist: die Amerikaner bekennen uns, daß die deutschen Arbeiter die besten Kräfte sind . . . Was macht unser „suffrage-universel-Parlament" mit den deutschen Arbeitern? Es zwingt die Tüchtigsten zur Auswanderung und läßt den Rest in Armut, Laster und absurden Verbrechen daheim gelegentlich verkommen." [36])

34) III S. 173.

35) X S. 130.

36) Wer auch nur einigermaßen über die innere Geschichte Deutschlands etwa seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts unterrichtet ist, wird die Farben nicht zu dick aufgetragen finden. Die wirtschaftlich denkbar ungünstigste Lage der Arbeiterschaft, der

Darum sieht Wagner aber auch in dem Arbeiter, dem Handwerker den vollwertigen Volksgenossen und erkennt mit psychologisch ganz richtig sehendem Blick den Grund „der Entrüstung des leidendsten Teils unserer Gesellschaft," der sich in dessen Trotz auf das moralische Bewußtsein von seiner Arbeitsamkeit äußere,[37])

„welchem in Wahrheit aber ein tieferer edlerer Naturdrang zu Grunde liegt, der Drang nach würdigem Genusse des Lebens, dessen materiellen Unterhalt der Mensch sich nicht mit dem Aufwande aller seiner Lebenskräfte mühselig mehr verdienen, sondern dessen er sich als Mensch erfreuen will: es ist somit, genau betrachtet, der Drang aus dem Handwerkertum heraus zum künstlerischen Menschentum, zur freien Menschenwürde."

Das aber ist echter völkischer Sozialismus, himmelweit verschieden von dem in der Sozialdemokratie praktisch gewordenen. Und wenn er auch wohl gelegentlich eine oder die andere Hoffnung auf diese gesetzt haben mochte, so hatte er doch schon früher erkannt, daß „die zur Schau getragenen Theorien unserer doktrinären Sozialisten, die mit dem gegenwärtigen Bestande unserer Gesellschaft unmögliche Verträge schließen wollen," [38]) nichts anderes sind als „unfruchtbare Systeme", mit denen sich jene „plagen" [39]), denn

„unmöglich kann der Zustand, in welchem dereinst die Bewegung als bei ihrem Ziele angekommen sein wird, ein anderer als ein dem gegenwärtigen entgegengesetzter sein, sonst wäre die Geschichte ein kreisförmiges unruhiges Durcheinander, keineswegs aber die notwendige Bewegung eines Stromes, welcher bei allen Biegungen, Abweichungen und Ueberschwemmungen dennoch immer in der Hauptrichtung sich ergießt" [40])

eine Erwartung, die erst von der nationalsozialistischen Bewegung erfüllt wurde, nicht aber von der sogenannten sozialen seiner Zeit, von der er schon 1850 schrieb

„wir haben gar keine Bewegung mehr als die ganz entschieden soziale, aber diese in einem ganz, ganz anderen Sinne als unsere Sozialisten sich träumen lassen." [41])

---

mangelnde Sonntag (!), die Zerstörung des Famalienlebens durch Frauen- und Kinderarbeit, die Unsicherheit des Daseins der alten und kranken Arbeiter war vor der Sozialgesetzgebung der Normalzustand. Ganz furchtbar wurde die Lage der Arbeiter, als nach dem großen Börsenkrach, der dem hauptsächlich von Juden inszenierten „Gründungs"-schwindel 1873 ein Ende bereitete durch Lohnherabsetzungen, Entlassungen, Zusammenbrüche unzähliger Unternehmungen Tausende von Familien in das unsägliche Elend gestürzt wurden. Und noch viel später haben rheinische Arbeiterschaften, wenn ich mich nicht irre, eine Abordnung an Bismarck geschickt, um, bei dem Versagen des Parlaments, von diesem Hilfe gegen die Unterdrückung ihrer Industrieherren zu erlangen!

37) III, 31 f. Die Kunst und die Revolution.
38) S. 32. „Die Kunst und die Revolution."
39) IV S. 227. „Oper und Drama."
40) III S. 33.
41) Brieflich, mitgeteilt von Chamberlain S. 172.

Allerdings konnte auch er sich nicht träumen lassen, daß dieser „sogenannte Sozialismus", dessen gerechteste Forderungen die „Berechtigung der durch die Zivilisation ausgebildeten Gesellschaft" sofort in Frage stellten,[42]) den er „aus starken inneren Gründen als sehr beachtenswert" gelten lassen will, wenn er „mit den Vegetariern, den Tierschützern und Mäßigkeitspflegern in eine wahrhafte und innige Verbindung träte," [43]) daß dieser Sozialismus zu seinem Ziele, d. h. zur Macht gekommen, sofort und mit nicht zu überbietender Gründlichkeit sich als gelehrigster Schüler aller Laster der von ihm bekämpften Gesellschaft erweisen würde; daß er seine schützende Hand über die jüdische Schächtung, über jede jüdische Gaunerei halten würde; daß er, wie die gelegentlich in die Oeffentlichkeit gekommenen Speiszettel von Festessen der roten Bonzen bezeugen, lukullisch zu schlemmen verstand — freilich ohne die Glätte bourgeoismäßiger Form — bis er an seiner eigenen Korruption erstickte.

Indessen, wenn auch Wagner in seinem Gerechtigkeitsgefühl und seinem psychologischen Verständnis für die Volksseele „dem Grollen des Arbeiters, der alles Nützliche schafft", um selber davon den verhältnismäßig geringsten Nutzen zu ziehen", eine Erkenntnis der tiefen Unsittlichkeit unserer Zivilisation als zu Grunde liegend fühlt [44]) und auf den darin sich kundgebenden „höheren Naturdrang" hinweist,[45]) keinen Augenblick verkennt er die ungeheuere Gefahr, die aus der Gleichgültigkeit der Regierung gegenüber der Lage des Arbeiters dem Staate entgegendroht: [46])

„Wir sind nicht klug," meint er am Schlusse seiner Kritik des Parlaments, „und wann wir es vielleicht einmal werden müssen, dürfte es vielleicht nicht hübsch bei uns aussehen, da wir nicht zur rechten Zeit von innen heraus gemußt haben, sondern unseren freien Willen in Handeln und Tandeln uns führen ließen."

Nein, — es hat wirklich nicht hübsch bei uns ausgesehen, als wir anfingen, klug werden zu müssen, ja, es fehlte sogar herzlich wenig, und es traf nichts Geringeres ein als „der Untergang des Abendlandes." Und zwar in einer Katastrophe, die mit dem von Spengler gezeichneten Absterben herzlich wenig Aehnlichkeit gehabt hätte. Daß diese Möglichkeit bestehe, auch darauf deutet Wagner schon 1870 in der Schrift „Beethoven" hin, wo er einmal vom Untergange unserer Zivilisation spricht,[47])

„wenn alle Geschichte über den Haufen geworfen würde, wie dies etwa in den Konsequenzen des sozialen Kommunismus liegen würde, wenn dieser sich der modernen Welt im Sinne einer praktischen Religion bemächtigen sollte."

42) X 5. 240. „Religion und Kunst."
43) Ebenda.
44) Ebenda.
44) Ebenda S. 241.
45) S. o. S. 142.
46) X S. 131.
47) XI S. 119.

Und auch später beschäftigt ihn die Vorstellung von „einem denkbaren dereinstigen Verfall unserer Kultur in Barbarei", bei dem man annehmen müsse, „daß es dann auch mit unserer historischen Wissenschaft, Kritik und Erkenntnis-Chemie zu Ende ist." [48]) Im Sinne einer „praktischen Religion" hat sich, wie wir erlebt haben, der Kommunismus Rußlands bemächtigt. Zu seinem Radikalismus, mit dem er jedwede geschichtliche Vergangenheit negiert, steht Wagner in schroffstem Gegensatz mit seinem Ausspruch: „die Zukunft (eines Volkes) ist nicht anders denkbar als aus der Vergangenheit." [49])

Unverkennbar rührt Wagner somit selbst schon an das Thema vom Untergang des Abendlandes. Aber zwischen ihm und Oswald Spengler besteht doch ein tiefgreifender Unterschied der Auffassung. Bei diesem ist der Kulturuntergang metaphysisch bestimmt, unabwendbares Schicksal, für Wagner dagegen ist er eingebettet in das Kausalgesetz. Es gibt *Gründe* für ihn; sind diese erkannt und aufgehoben, dann wird auch der Verfall aufgehalten. Darum verfaßt er seine regeneratorischen Schriften,[50]) in denen er nicht müde wird, sein Volk zu ermahnen, zu warnen, aufzurütteln, und alle jene Gründe lassen sich auf eine einzige Formel bringen: Verlust des *Bewußtseins* der Notwendigkeit des völkischen Lebenszusammenhangs; die Folge davon ist das von Wagner gemeinte tiefe Unbefriedigtsein am Leben in den oberen wie den unteren Schichten. Mit untrüglicher Sicherheit greift der Meister nicht nur die Gefahrenmomente unserer Entwicklung heraus, sondern deutet auch zugleich auf die Möglichkeit hin, ihnen zu begegnen. Die Erhöhung des Geldes, „des unschuldwürgenden Dämons der Menschheit" zum Selbstwert, zum Wert an sich, die damit verbundene Entwertung des Menschen, der sich daraus ergebende schroffe Gegensatz zwischen Besitz und Nichtbesitz hat einen Zustand geschaffen, in dem die Gewährung der Anteilnahme bei der Gesetzgebung auch an die Nichtbesitzenden unvorsichtig gewesen sei, falls es staatsmännischer Weisheit nicht gelingen sollte,

„den Nichtbesitzenden wenigstens ein *Interesse am Bestehen des Besitzes überhaupt* zuzuführen." [51])

Das rapide Umsichgreifen der besitzfeindlichen marxistischen Pest, die stätig wachsende Zunahme des Kommunismus in der folgenden Zeit hat Wagners gelinden Zweifel an dem Vorhandensein der dazu unerläßlichen Staatsweis-

48) X S. 89. „Publikum und Popularität." Hier hat Wagner allerdings ein bereits nach unten absteigender *Geschichtsverlauf* etwa im Sinne Spenglers vorgeschwebt: „Die zweitausendjährige Periode, in welcher wir bisher große geschichtliche Kulturen von der Barbarei bis wiederum zur Barbarei sich entwickeln sahen, dürfte für uns etwa um die Mitte des nächsten Jahrtausends gleicher Weise sich abgeschlossen haben." Bemerkenswert, daß auch diese Zeitbestimmung sich ungefähr mit der Frist deckt, die nach Spengler der abendländischen Kultur noch gewährt ist.

49) Chamberlain S. 177.

50) Siehe den Schluß von „Erkenne Dich selbst!" X, 263.

51) X S. 89.

heit bestätigt. Wie er sich die Befriedigung des Volkes etwa dachte, deutet er in seiner sehr idealen Wertung der damals einsetzenden Sozialgesetzgebung an,[52]) die er dahin verstehen will,

„daß durch sie die Zweckmäßigkeitstendenz des Staates, von der Befriedigung der gemeinsten Bedürfnisse ausgehend, zu der Erkenntnis und Stillung der allgemeinsten höchsten Bedürfnisse in von unten aufsteigender Gliederung der wiederum zweckmäßigsten Organisation sich erheben und somit zu ihrem wahren Ziele gelangen soll."

So segensreich sie fraglos gewesen ist — die von Wagner auf sie gesetzten Hoffnungen hat sie nicht erfüllt: sie hat weder den von ihm erträumten Volksstaat zu schaffen vermocht, sie hat nicht einmal dessen „ideale Krönung", das Königtum, erhalten können.

Welche Bedeutung der Meister der Zerreißung der Volksgemeinschaft infolge der geistigen Differenzierung, der hochmütigen Absonderung des Gebildeten von dem einfachen Mann, dem Ungebildeten, beimaß, als einer besonders starken Quelle der Unbefriedigung eines großen Volksteils, haben wir schon gesehen, — als noch verhängnisvoller beurteilt er den sich aus dem Verfall der Religion ergebenden Atheismus. Der betreffende Abschnitt aus „Publikum und Popularität" ist so bedeutsam und von so zeitloser Gültigkeit und seherischer Kraft, daß ich ihn, wenn auch etwas gekürzt, hersetzen muß. Also darin heißt es:

„Ob ein inniges, wahrhaft beglückendes Verhältnis zu den christlichen Satzungen bei der Mehrheit der heutigen Christen bestehen mag, ist nicht leicht zu ergründen. Der gebildete Mann zweifelt, der gemeine Mann verzweifelt. Die Wissenschaft macht den Gott-Schöpfer immer unmöglicher; der von Jesus uns geoffenbarte Gott ist uns aber von Beginn der Kirche an durch die Theologen aus einer erhabenen Ersichtlichkeit zu einem immer unverständlicheren Probleme gemacht worden. Daß der Gott unseres Heilandes uns aus dem Stammgotte Israels erklärt werden sollte, ist eine der schrecklichsten Verwirrungen der Weltgeschichte; sie hat sich zu allen Zeiten gerächt[53]) und rächt sich heute durch den sich immer unumwundener aussprechenden Atheismus der gröbsten wie der feinsten Geister. Wir müssen es erleben, daß der Christengott in leere Kirchen verwiesen wird, während dem Jehova immer stolzere Tempel mitten unter uns erbaut werden.[54])

---

52) VIII S. 105.

53) Eins der erschütterndsten Beispiele ist der verruchte Albigenser-„Kreuzzug" (s. Otto Rahn „Der Kreuzzeug gegen den Gral") oder die Bekehrung von Germanen unter der Devise „Werde Christ oder stirb!" (s. Kummer „Midgards Untergang".)

54) Gerade in den 70er Jahren entstand eine Reihe großartigster Synagogenbauten: 1872 in Breslau und Hannover, 1874 in Nürnberg — ein prachtvoller Bau „orientalischen" Stils! — und Stettin. 1872—75 in Braunschweig u. a. m. Deutschland hat vor allen anderen Ländern hierin den Vorzug. Nun ja, die Juden hatten ja auch das nötige Geld — von uns!

Und fast scheint es seine Richtigkeit damit zu haben, daß der Jehova den so ungeheuer mißverständlich aus ihm hergeleiteten Gott des Erlösers schließlich ganz verdrängen könnte. Wird Jesus für des Jehova Sohn ausgegeben, so kann jeder Rabbiner, wie das denn auch zu jeder Zeit vor sich gegangen ist, alle christliche Theologie siegreich widerlegen."

Mit echt „wagnerscher" Gründlichkeit faßt der Meister hier ein Uebel an seiner Wurzel, das aufs engste mit der aktuellsten Frage der Gegenwart verquickt ist. Er zeigt dann, in welch unwürdige Lage unsere Theologie gekommen sei, indem sie „den Predigern fast nichts beizubringen wisse als die Anleitung zu einer unaufrichtigen Erklärung des wahren Inhalts der uns so teueren Evangelien", und wie auch die historische Kritik, die ja mitten unter dem Judentum stehe, und die kritische Untersuchung der Evangelien es dahin gebracht hat, daß gerade den von Jesus geoffenbarten Gott der Kritiker mit Mißtrauen ansieht, „weil er ihn immer wieder für den Judenweltmacher Jehova halten zu müssen glaubt!" Nach einem Seitenblick auf die Methoden der Erkenntniskritik stellt er an die Theologie die „schwere Frage" und gewiß „noch schwerere Zumutung" auf Preisgabe dieses Jehova[55]) und fährt dann fort:

„Drohender dürften sich aber wohl beide gestalten, wenn die jetzt noch auf dem Gebiete einer edlen Wissenschaft lösbaren Aufgaben von dem Volke selbst sich einst gestellt und und in seiner Weise gelöst werden sollten,"

und „der zweifelnde und verzweifelnde Teil der Menschheit in dem so trivialen Bekenntnisse des Atheismus zusammentreffen", in dem Wagner nichts anderes bisher noch ausgedrückt sieht als „große Unbefriedigung". Der „verzweifelnde" Teil, das ist aber der materiell unbefriedigte, der nicht besitzende, das Proletariat. Wohin die Vereinigung von Atheismus und Kommunismus führen soll? Rußland hat die Antwort darauf gegeben: Zum Bolschewismus! Wort und Begriff war damals noch unbekannt, aber der Genius des Meisters hat etwas davon geahnt. Wie er in seiner schonungslosen Kritik des kirchlichen Dogma — in der, wenn auch noch in einer gewissen Gebundenheit, das Bekenntnis zur nordisch germanischen Gottesvorstellung enthalten ist — selber wieder einen Beleg für sein Wort: „der Dichter ist der Wissende des Unbewußten" geliefert hat, so hat er mit, man möchte auch hier wieder sagen, hellseherischer Kraft voraus-

55) Weder das Werk von Delitzsch „Die große Täuschung", noch „Der Ursprung des Christentums" von Ed. Meyer (1921—25), des vielleicht besten Kenners der Geschichte des Altertums, der nachweist, wie wenig geschichtliche Wahrheit der Meinung zukommt, daß das Christentum seine Hauptwurzeln im Judentum habe, konnten bislang an der kirchlichen Meinung, das Alte Testament sei auch „Offenbarung" etwas ändern. Man sehe auch Passarge. „Das Judentum als ethnographisch-landschaftliches Problem", Lehmann, München 1929.

gesagt, was bei dem durch jene Vereinigung bewirkten Kulturuntergang geschehen könnte:

„Ich glaube, daß die von den ersten Christen noch für ihre Lebenszeit erwartete, dann als mystisches Dogma festgehaltene Wiederkehr des Heilandes, vielleicht selbst unter den in der Apokalypse geschilderten nicht ganz unähnlichen Vorgängen *für jene vorauszusehende Zeit* einen Sinn haben dürfte." [56])

Es hatte einen Sinn. Die apokalyptische Vision ist in Rußland zur entsetzlichsten, jede Phantasie vom Grauenvollen überflügelnden Wirklichkeit geworden, in der die unglückselige Bevölkerung alle Schauer eines „jüngsten Gerichts" erlebte — d. h. so weit sie dabei „erleben" konnte. Und wie nahe war auch Deutschland an dem Chaos! Von dem Zusammenschluß der Zweifelnden und Verzweifelnden im Kommunismus und Atheismus hat die auch bei uns so rapid um sich greifende Gottlosenbewegung ein unwiderlegliches Zeugnis beigebracht, wie auf der anderen Seite die Kirche ihre totale Unfähigkeit, dieser Bewegung zu steuern, bewiesen hat, die dieser Bewegung gegenüber eine geradezu bemitleidenswerte Hilflosigkeit an den Tag legte. *Diese* Geister, einmal losgelassen, konnten freilich weder „mit Weihrauch, Skapulier und Bann", noch mit dem Donner abgenützter Kanzelexorzismen beschworen werden; wir aber sind heute weniger denn je geneigt, die Kirche gegen all die harten Anklagen, die Wagner gegen sie erhebt, in Schutz nehmen zu wollen: umsoweniger, als sie stets die Tatsachen *gegen* sich hat, Wagner aber in seiner Wahrhaftigkeit ihr nichts zum Vorwurf macht, das nicht mit tausend Beispielen aus der Geschichte zu belegen wäre — bis in unsere Tage.[57])

Die unheilvollste Störung des arteigenen Lebensprozesses aber erkennt der Meister, auch hierin seiner Zeit weit vorausblickend, in der Bedrohung der Volksseele durch den zersetzenden und *demoralisierenden Einfluß des Judentums*, des „plastischen Dämons des Verfalls der Menschheit". So entfaltete er als erster im 19. Jahrhundert das Hakenkreuzbanner mit der kleinen Schrift „Das Judentum in der Musik", die 1850 in Brendels Zeitschrift für Musik unter dem ziemlich durchsichtigen Decknamen „Freigedank" erschien. Ihre eigentliche Wirkung aber tat sie erst, als Wagner sie zusammen mit den „Aufklärungen" 1869 unter seinem Namen veröffentlichte. Nie seit den Tagen, da auf den Trümmern des von ihm zerstörten Jerusalem der letzte große Römerkaiser Hadrian die Stadt Aelia Capitolina errichten ließ, hat sich die gesamte Judenheit so schmerzhaft auf die so überaus empfindlichen Füße getreten gefühlt als durch

56) X, S. 89.

57) Es ist nicht zu übersehen, daß die Geistlichkeit auch nicht einen einzigen „Märtyrer" in diesem Kampfe, den sie übrigens meist in falscher Frontrichtung führte, zu verzeichnen hat: die Märtyrer waren alle auf Seiten der nationalsozialistischen Bewegung, die sich allein der heranrollenden Sturmflut entgegenwarf.

diese kleine Schrift. Ein maßloses Wutgeheul erhob sich von den Wassern zu Babylon bis zu denen des Mississippi, und von Aufgang bis zum Niedergang tobte ein Haßkrieg von Lüge und Verleumdung, von Gemeinheit jeglicher Art, der in der ganzen Weltgeschichte nur ein, zudem bis aufs Haar kongruentes Seitenstück hat: den jüdischen Weltkrieg gegen unseren Führer. Wenn auch die Schrift, was unumwunden zuzugeben ist, die Juden ärgern mußte — ausgenommen die wenigen Vorurteilslosen und gerecht Urteilenden —: aus dem Inhalt der, wie der Titel besagt, sich durchaus beschränkenden Schrift ist dieser geradezu infernalische Haß absolut nicht gerechtfertigt, — da haben die Juden von anderen Judengegnern, ja von Juden selbst noch ganz andre Wahrheiten zu hören bekommen, ohne es den Betreffenden nachzutragen —, aus einer zwiefachen Erwägung aber sehr wohl zu verstehen: „Es gibt außer dem Krokodil kein so musiknärrisches Wesen als den Juden", steht irgendwo im Semikürschner: indem Wagner ihnen, und ganz mit Recht, die Befähigung zum künstlerischen Schaffen absprach, traf er das auserwählte Volk an seiner empfindlichsten Stelle, in seiner grotesken Eitelkeit. Dazu kommt noch ein zweites Moment. Bei seinem „fehlerlosen Instinkt" hatte das Judentum nicht bloß die Bedeutung dieser Schrift, sondern vor allem die Bedeutung des Wagnerschen Kunstwerks als einer unversieglichen Kraftquelle des deutsches Geistes, deutschen Seelentums erkannt, an dessen Abbau es schon damals auf das zielbewußteste arbeitete. Der Meister sollte fallen und mit ihm das Werk, fallen um jeden Preis und unter Anwendung jedweden Mittels. Darum ging auch nach dem Tode Wagners die Bekämpfung weiter, gegen seine Witwe, seinen Sohn und dessen Gattin,[58]) kurz gegen alle die, die sein Erbe, Bayreuth, in treuer Hut und Pflege hielten, bis in jüngster Vergangenheit der Umbruch der deutschen Nation ihr mit einem Schlage ein Ende machte.[58])

Bezeichnend aber für die „Zivil-Courage" des deutschen Bürgertums ist das peinliche Aufsehen, das die Schrift in den führenden Kreisen der Gebildeten erregte. In dem hochangesehenen „Grenzboten" schrieb damals kein Geringerer als Gustav Freytag, der die „deutsche Vergangenheit" sozusagen in Erbpacht hatte und über die segensreiche Betätigung des Judentums sehr wohl Bescheid wußte, also: „Wir halten gegenwärtig einen ernsten Angriff auf das jüdische Wesen unter uns nach keiner Richtung für zeitgemäß, nicht in Politik, nicht in Gesellschaft, nicht in Wissenschaft und Kunst." Richard Wagner aber schrieb an Oswald Marbach:

58) Der niederträchtigste Wechselbalg, den jüdisches Asphaltliteratentum auf diesem Gebiet gezeugt hat, ist fraglos Ad. Weißmanns Buch „Der singende Garten" („Die Musik der Sinne", 1929). Die freche Anschaulichkeit, mit der er Situationen, die nur in seiner eigenen schmutzigen Phantasie bestehen, schildert, als ob er dabei gewesen wäre, ist so empörend, daß es Einem in allen zehn Fingern zuckt, wenn man es liest.

Näheres über diesen Judenkrieg s. „Deutschlands Erneuerung" Nr. 7 und 8, 1933 „Der jüdische Haßfeldzug gegen R. Wagner" vom Verfasser dieses Aufsatzes. S. auch K. Grunsky, „Der Kampf um die deutsche Musik" 1933. „R. Wagner und die Juden", München, D. Volksverlag.

„Mit der Veröffentlichung „des Judentums" konnte ich wahrlich nichts anderes bezwecken wollen, als daß es eben gelesen würde, wozu denn das Geschrei der Juden gerade verhelfen mußte. Uebrigens scheinen mir die Herren Juden jetzt nicht viel mehr anhaben zu können; in Paris — wo die deutsche Judenschaft gerade in der Musik alles dominiert, und dies um so ungenierter, weil ihre Eigenschaft als Juden den Franzosen nicht auffällig ist — haben sie meinem vorigen Dienstag dort aufgeführten Rienzi nichts anhaben können. Dies macht mir die ganze Angelegenheit besonders interessant und bestärkt mich in der Ansicht, daß unser schlimmster Feind jetzt allgemeine Furcht und Feigheit ist" —

und traf damit wieder einmal den Nagel auf den Kopf. Nun, man hat es damals aus purer Judenangst nicht für „zeitgemäß" gehalten, den jüdischen Einfluß zurückzudämmen, als es wohl noch Zeit war. Und so trat denn mit unfehlbarer Sicherheit ein, was Wagner damals um so sicherer erkannt und vorausgesagt hatte.[59])

„Ueber eins bin ich mir klar; so wie der Einfluß, welchen die Juden auf unser geistiges Leben gewonnen haben, und wie er sich in der Ablenkung und Fälschung unserer höchsten Kulturtendenzen kundgibt, nicht ein bloßer, etwa nur physiologischer Zufall ist, so muß er auch als unleugbar und entscheidend anerkannt werden."

Nein, ein physiologischer Zufall, d. h. rassische Ueberlegenheit war es nicht, und Wagner trifft auch da wieder den Kernpunkt, wenn er sagt, daß

„das ganze Judentum nur durch Benützung der Schwächen und der Fehlerhaftigkeit unserer Zustände Wurzel unter uns fassen konnte."

Bezüglich der Schwächen usw. bedarf es wohl nach dem schon Gesagten keiner Erläuterung — es handelt sich um unsere innere völkische Zerrissenheit — und wie entscheidend, entscheidend in Politik und Gesellschaft, in Kunst und Wissenschaft der jüdische Einfluß in der folgenden Zeit sich erwiesen hat, darüber dürfte sich — wenigstens nach den Erfahrungen der letzten vierzehn Jahre — wahrscheinlich auch der dümmste Kerl einigermaßen klar geworden sein. Was aber auch den Gescheiten keineswegs als bedenklich aufgefallen ist: die sofort eintretende Verstimmung der Geistlichkeit, sobald in die Judenfrage das Alte Testament hineingezogen wird, rückt Wagner anläßlich einer „neuerlich gemachten Erfahrung" in die richtige und — entsprechend gefärbte Beleuchtung,

daß unsere Herren Geistlichen sofort in ihrer Agitation gegen die Juden sich gelähmt fühlen, wenn das Judentum andererseits an der Wurzel angefaßt und z. B. die Stammväter, namentlich der große Abraham nach

[59]) VIII S. 259, „Aufklärungen".

dem eigentlichen Texte der mosaischen Bücher der Kritik unterstellt werden. Alsbald dünkt ihnen der Boden der christlichen Kirche, die „positive" Religion zu schwanken, das Anerkenntnis einer „mosaischen Konfession" tritt zutage und dem Bekenner derselben wird das Recht zugestanden, sich mit uns auf denselben Boden zu stellen, um über die hinlängliche Beglaubigung einer erneuten Offenbarung durch Jesus Christus zu diskutieren." [60])

Sollte das kluge Judentum diese Schwäche nicht ausnützen? Merkwürdigerweise sind die Juden selbst weit entfernt, das, was Wagner ihnen vorwirft, alles das, was auch wir ihnen zum Vorwurf machen, in Abrede stellen zu wollen. Im Gegenteil, sie haben Wort für Wort seine Behauptungen ganz offen bestätigt. Aus der Fülle der vorliegenden Zeugnisse seien ein paar besonders prominente herausgegriffen. Schon 1889 konnte Conrad Alberti (eigentlich Sittenfeld) feststellen: „Es läßt sich leider nicht bestreiten, daß die moderne Kunst, besonders das Theater, nur durch Juden korrumpiert ist," womit er Wagner durchaus recht gab, wenn dieser die aus der Urteilslosigkeit des Publikums und dem Entgegenkommen des Mimen sich ergebende Verwirrung beklagt, „welche, in übler Tendenz benützt, das Theater zum Verderben der besten sittlichen Anlagen des Volkes, der besten künstlerischen Anlagen der Kunst führen kann." [61]) Nun, die Spielpläne der Großstadttheater in der Zeit der Novemberrepublik sind dafür ja sehr aufschlußreich. Doch weiter: „Kein europäisches Volk ist im letzten Jahrhundert von Juden und jüdischem Geist stärker beeinflußt worden als das deutsche" schreibt 1916 der Jude Goldmann [62]) und im Märzheft 1910 des „Kunstwart" hatte schon Moritz Goldstein in einem viel besprochenen und mit seiner Offenheit den Juden selbst peinlichen Aufsatz die „ungeheuerliche Tatsache" festgestellt, daß die Juden unseren geistigen Besitz verwalten und es den Anschein habe, „als sollte das deutsche Kulturleben in jüdische Hände übergehen". Rückhaltlos wird hier zugegeben die totale Verjudung der Presse, in der die Kritik nahezu jüdisches Monopol geworden sei, der Berliner Theater, wo alle Direktoren und der größte Teil der Schauspieler Juden seien, des Konzert- und Theaterlebens, das

[60]) X S. 266. Wen meint Wagner hier mit der „neuerlich gemachten Erfahrung"? Von einer zielbewußten Agitation der Geistlichkeit ist auch in damaliger Zeit kaum die Rede, viel weniger später. Geändert hat sich übrigens hier seit Wagners Zeit nicht das Mindeste — abgesehen etwa von einer nunmehr beliebten subtilen Unterscheidung von „jüdischem" und „nicht-jüdischem" Geiste im Alten Testament. Dieses aber behält nach wie vor seinen „Offenbarungs"-Wert. Ein Vorstoß dagegen ist auch heute noch „Irrlehre" und Angriff auf das „positive Christentum", nur daß die „übernationale" Idee des Dogma heute, wo die deutsche Seele, zur germanischen Frühzeit (Heliand) zurückgrüßend, sich nach ihrem Wesen ein heldisches Christusbild zu formen im Begriff ist, noch den mühsam gepflegten Rassegedanken zu sabotieren sich bemüht. Die Kirche, die schon so oft über blühendes Leben das Bahrtuch gebreitet hat, mag sich hüten, daß sie nicht der Totengräber der deutschen Bewegung wird. Sie würde sich unwiderruflich diesmal selbst damit bestatten. [61]) VIII S. 117.

[62]) „Von der weltkulturellen Bedeutung und Aufgabe des Judentums" 1916.

ohne ein jüdisches Publikum undenkbar wäre[63]) und daß neuerdings auch die deutsche Litteraturwissenschaft in jüdische Hände überzugehen scheine.[64]) Der hochbegabte, durch Freitod endende Otto Weininger, der am vernichtendsten mit dem jüdischen Wesen abrechnet, behauptet: „Jüdisch ist der Geist der Modernität, von wo man ihn betrachtet."

All dies ist ja wohl von erschütternder Eindeutigkeit und die weitestgehende Rechtfertigung von Wagners scheinbar so hartem Urteil über das „barbarisch-judaistische Gemisch" unserer Zivilisation,[65]) aber es ist eigentlich nichts Neues. „Eine bedeutende jüdische Stimme" hatte schon 1878 festgestellt, daß das deutsche Judentum „so kräftig, so riesig, so unermüdlich" an der neuen Kultur und Wissenschaft arbeite, „daß der größte Teil des Christentums bewußt oder unbewußt von dem Geiste des modernen Judentums geleitet wird. Gab es doch bislang fast keine Zeitschrift oder Lektüre, die nicht von Juden direkt oder indirekt geleitet worden wäre." Sie ist aber wohl nur vom Meister vernommen worden, diese jüdische Stimme, jedenfalls hat sie m. W. n. nur ihm Veranlassung gegeben, sich dazu von unserem deutschen Standpunkt aus zu äußern,[66]) hatte er doch selber sogar schon 1865 die gleiche Entdeckung gemacht:[67])

„der Jude korrigierte dies Ungeschick[68]) der Deutschen, indem er die deutsche Geistesarbeit in seine Hand nahm; und so sehen wir heute ein widerwärtiges Zerrbild des deutschen Geistes dem deutschen Volke als sein vermeintliches Spiegelbild vorgehalten. Es ist zu fürchten, daß das Volk mit der Zeit sich wirklich selbst in diesem Spiegelbild zu ersehen glaubt: dann wäre eine der schönsten Anlagen des menschlichen Geschlechtes vielleicht für immer ertötet."

Die „Grenzboten" aber hielten „nicht für angemessen . . ." und mit ihnen die Regierungen, die Folgen aber davon hatte das Volk zu tragen, in Politik und Moral, in Kunst und Wissenschaft. Und wenig fehlte und die Befürchtung des Meisters hätte sich erfüllt — wir haben es mit Schauder erlebt.[69])

---

63) Die Gegenwart zeigt, daß sich der Herr Goldstein doch geirrt hat!

64) In der Tat. Hier ein kleines Sortiment: L. Klein (wütender Wagnerfeind) Boas, Bielschowiki (Goethe!), Geiger, Klaar, Minor, Karpeles, Sauer, E. Engel, Brahm, Simmel, Rich. M. Meyer, Eloesser, Ellinger (E. Th. A. Hoffmann), Kuh (Hebbel), Walzel (gibt die „schönste Literaturgeschichte der Welt" heraus), G. Witkowski (Schiller) usw. usw. „Das sind die Namen — Nun lernt sie — lesen!"

65) X, 268. 66) X, S. 54 ff. „Modern".

67) X, S. 44, „Was ist deutsch?"

68) Nämlich für eine Idee zu arbeiten. In diesem Zerrbild hat auch das Ausland dank seiner Ueberschwemmung mit Litteraturprodukten von Lion Feuchtwanger, Emil Ludwig (Cohn), Stephan Zweig u.s.w. den „deutschen Geist" zu sehen bekommen!

69) Was in den letzten Jahrzehnten, besonders in der Zeit der roten Novemberdemokratie dem Volke als „Kunst" vorgesetzt und durch die Judenpresse eingeschwärzt wurde, war so scheußlich, die auf der „wissenschaftlichen" Grundlage der „Psychoanalyse" Freuds oder durch die Anweisungen des berüchtigten Magnus Hirschfeld betriebene Entsittlichung der Jugend so grauenhaft, daß die deutsche Seele allerdings nicht mehr lange solchen Kulturboschewismus hätte ertragen können, ohne daran zu ersticken.

Und fast ein weltgeschichtliches Rätsel: der Aufstieg des Judentums bei uns vom 18. Jahrhundert an weist eine ununterbrochene, stätig sich fortbewegende Linie, obwohl zwischen dem Wirtsvolke und dem fremden jener „abgrundtiefe, metaphysische Haß" steht, wie ihn nur das tiefe Gefühl des seelischen, rassisch bedingten Andersseins erzeugen kann. Dieses Andersssein wertet der Meister, auch darin seine Zeit um ein halbes Jahrhundert überfliegend, als historische Erscheinung in morphologischem Sinne, lange bevor man den der Botanik entstammenden Begriff auf die Geschichte angewendet hat. „Im Ghetto steht alles still — und auch in der Seele des Einzelnen" heißt es in Spenglers „Untergang des Abendlandes". Und Wagner behauptet schon im „Judentum in der Musik" 1850: [70])

„Hier hat sich seit Jahrtausenden nichts aus innerer Lebensfülle weiter entwickelt, sondern alles ist, wie im Judentum überhaupt, in Gehalt und Form starr halten geblieben."

Mit ganz auffallender Schärfe hat Wagner den verschiedenen Takt eines dem unserigen artfremden Daseinsstromes empfunden. Alles Leben hat einen Sinn, ein Ziel: es will sich vollenden, es will alle die in ihm liegenden Möglichkeiten verwirklichen. Gegenüber der in dem germanisch-abendländischen Daseinsstrome immer noch wirkenden ungeheueren Dynamik, der „Lebensfülle", ist das Judentum seit Jahrtausenden zu seinem Ziel gelangt. Es blieb ihm nur noch eins: das Geld und damit die Macht zur Ausführung seiner einzigen Tendenz: Abbau und Zerstörung alles dessen, was anders ist, als es selbst ist, was es darum als unbequem empfindet.[71])

„Wie wäre ein Zustand denkbar, in welchem das deutsche Volk bestünde, der deutsche Geist aber verweht sei?" Das schwer Denkbare haben wir näher vor uns, als wir glauben."

In der Tat! Und von dem 9. November 1918 an war er uns ganz nahe gerückt; dieser Zustand, an dessen Herbeiführung das Judentum mit allen nur denkbaren Mitteln gearbeitet hatte, sollte die Auflösung der schicksalhaften, ideebestimmten Lebensgemeinschaft Volk in Bevölkerung, in eine Anzahl lose zusammenhängender, von Materialismus, Pazifismus

[70]) V, 76.

[71]) Die außerordentlich rege „Betriebsamkeit" des Judentums auf allen Gebieten von Kunst und Wissenschaft darf darüber nicht täuschen. Es handelt sich dabei nicht um jenen schicksalnotwendigen Ausdruck der Rassenseele, wie sie etwa noch Talmud und Schulchan Aruch darstellen, sondern um Anpassung, Nachahmung, Geschäft, im besten Falle so in der Musik Mendelssohns und Meyerbeers, um pseudomorphe Erscheinungen. Reiner Rassenausdruck ist die Musik A. Schönbergs, Ornsteins u. a.; die Propagierung primitiver Atonalität, des Vierteltonsystems ist nichts anderes als das Bemühen des Judentums, die ihm artfremde, auf dem Dreiklang beruhende Mehrstimmigkeit zu zerstören. Parallelerscheinungen sind der Expressionismus eines Chagal, Picassa, Pechstein, um nur ein paar zu nennen, der zynische Intellektualismus des Literatentums, die „Psychoanalyse" Freuds usw. Näheres darüber bei Spengler „Untergang" II, Günther, Rassenkunde des Judentums, Eichenauer, Musik und Rasse, und vor allem Th. Fritsch „Handbuch der Judenfrage", das nahezu erschöpfende Nachschlagewerk in knappster und klarster Darlegung.

und Internationalismus beherrschten Interessentenhaufen, Berufsgruppen und Wirtschaftsgesellschaften sein. Wie klar der Meister die drohende Gefahr voraussah, beweisen die regeneratorischen Schriften seiner letzten Lebensjahre, besonders „Modern", „Erkenne Dich selbst" und „Was ist Deutsch?"

Aber in seiner kompromißlosen Bekämpfung unseres gefährlichsten inneren Feindes wird — trotz alles verhaltenen Ingrimms und gelegentlichen Sarkasmus — Wagner nie gehässig oder ungerecht. Rasse ist Schicksal. Es gibt kein anderes von gleicher Unabwendbarkeit. Hier gilt das Goethewort: „Du bleibst doch immer, was du bist," mit unbedingter Ausschließlichkeit. Die Tragik, die sich für den einzelnen Juden daraus ergeben kann, hat der Meister in seiner psychologischen Feinfühligkeit deutlich empfunden. Eine Stelle in den „Aufklärungen" bekundet es ganz eindeutig. Er spricht da anerkennend von „den großen Begabungen des Herzens wie des Geistes", die ihm aus jüdischen Kreisen, ihm selbst „zu wahrer Erquickung entgegengekommen sind" und zieht daraus eine psychologisch ganz richtige Folgerung:

„Gewiß bin ich auch der Meinung, daß alles das, was das eigentliche Deutsche Wesen von dorther bedrückt, in noch viel schrecklicherem Maße auf dem geist- und herzvollen Juden selbst lastet." [72])

Und zwar mit wie erdrückender Wucht, beweisen nicht nur zahllose jüdische Bekenntnisse, sondern vor allem der Selbstmord besonders fein organisierter und begabter Naturen, wie der des so überaus sympathischen Otto Weininger, Joseph Rubinstein, Walter Calé, sie alle zerbrachen an dem inneren Zwiespalt eines rassischen So-seins und Anders-sein-wollens, an jener „inneren Unsicherheit", die, wie jüdischerseits offen zugegeben wird, eine „innere Harmonie nicht aufkommen läßt." [73])

Trotz solcher Eingeständnisse Einzelner, war es natürlich aus rassischen Gründen unmöglich, daß die von edelster Menschlichkeit und Herzensgröße zeugende Aufforderung Wagners, im gemeinschaftlichen Mit-uns-Menschsein sich von dem auf ihnen lastenden Fluche zu erlösen, bei den Juden einen Widerhall hätte finden können. Wagner hat das später auch erkannt. Aber auch da denkt er weder an Pogrom, noch gewaltsame Vertreibung. Er weiß ein viel sichereres Mittel, das uns von den Juden befreien könnte:

„Nur aber, wann der Dämon, der jene Rasenden im Wahnsinne des Parteienkampfes um sich hält, kein Wo und Wann zu seiner Bergung unter uns aufzufinden vermag, wird es auch — keinen Juden mehr geben." [74])

[72]) VIII, S. 258.
[73]) S. „Der Weltkampf" 1927, S. 234.
[74]) X, 274.

Das heißt mit anderen Worten: in der Aufrichtung der Volksgemeinschaft in der Sphäre einer restlos einheitlichen Weltanschauung.

„Wir, die wir zu keiner aller jener Parteien gehören" — das versteht sich von selbst! Wie hätte er, nach Gesinnung und Weltanschauung a priori „Nationalsozialist", sich zu einer der Parteien bekennen können, die zu zerschlagen der Nationalsozialismus als eine seiner ersten Aufgaben erfüllte? Eben darum betrachtet er alle Erscheinungen des staatlichen und kulturellen Lebens unter dem großen Gesichtspunkte des Rein-Menschlichen und sucht das Heil

„einzig in dem Erwachen des Menschen zu seiner einfach heiligen Würde," zum Bewußtsein des für ihn damit unlöslich Verbundenen, auf der Grundlage von Freiheit und Gerechtigkeit beruhenden sittlichen Imperativs. Zuletzt aber bedeutet dieses Erwachen doch nichts anderes als die Grundlage der nationalsozialistischen Weltanschauung. — Würde ist das Bewußtsein der sittlichen Persönlichkeit. Somit wird auch die im „Kunstwerk der Zukunft" [75]) aufgestellte These, daß

„sobald alle Menschen nicht gleich frei und glücklich sein können — alle Menschen gleich Sklave und elend sein müßten,"

bei einigem Nachdenken nicht zu kühn erscheinen. Und es war im Grunde derselbe Gedanke, wenn unser Führer in seinen gewaltigen Reden vor der Volksabstimmung immer wieder die Welt darauf hinwies, daß das Glück der Völker nicht aus dem Unglück eines anderen gewonnen werden könne, ebensowenig wie innerhalb eines Volkes, das Glück des einen Teils auf dem Unglück des andern beruhen könne.

Wie schon vermerkt, ist der Meister niemals auch nur einen Augenblick der Täuschung „über die erschreckende Gestaltung unseres äußern wie inneren sozialen Lebens unterworfen" gewesen [76]) — dieser Behauptung begegnen wir in seinen Schriften immer wieder in den verschiedensten Schattierungen —, und durchdrungen von der Ueberzeugung „der moralischen Bedeutung der Welt", hält er darum auch die große Revolution für bevorstehend und unausbleiblich. Sie wird den scharfen Trennungsstrich ziehen zwischen denen, die sich zur völkischen Lebensgemeinschaft bekennen und denen, die nicht dazu gehören. Den Maßstab hierfür wird die Not bilden, die allmächtige Gestalterin des menschlichen Lebens, inwiefern sie als gemeinschaftlich empfunden wird,[77])

„die Not, welche der Welt das wahre Bedürfnis empfinden lassen wird, welches seiner Natur nach aber auch zu befriedigen ist."

Aber „den Lebenstrieb der Gegenwart erkennen, heißt ihn betätigen müssen",[78]) allein nur, wer

[75]) III, S. 27.
[76]) X, S. 121. IV, 206.
[77]) III, 49.
[78]) IV, 240. „Eine Mitteilung an meine Freunde".

„aus der Fülle und Tiefe der wahren nackten menschlichen Natur und dem unverjährbaren Rechte ihres absoluten Bedürfnisses die Kraft zum Widerstand, zur Empörung, zum Angriff gegen den Bedränger dieser Natur schöpft — der deshalb widerstehen, sich empören und angreifen muß, und diese Notwendigkeit offen und unzweifelhaft dadurch bekennt, daß er jedes andere Leiden um ihretwillen zu ertragen und, wenn es gilt, sein Leben selbst zu opfern vermag" —

Keiner, dessen Herz in gleichem Takt völkischen Bewußtseins schlägt, wird sich dem Eindruck dieser Sätze entziehen können. Wie geprägt scheinen sie auf den Weckrufer Deutschlands, auf seine treuen Mitkämpfer und die mehr als dreihundert Toten der Bewegung, die angreifen mußten, weil sie das Menschentum in seiner edelsten Gestalt, im Deutschtum, vom Marxismus mit der Vernichtung bedroht sahen. Das war die Erkenntnis des Lebenstriebes der Gegenwart und wer sich ihnen zugesellte,

„der gehört jetzt zum Volke, denn er und alle ihm Gleichen fühlen eine gemeinsame Not. Diese Not wird dem Volke die Herrschaft des Lebens geben, sie wird es zur einzigen Macht des Lebens erheben." [79])

Und fürwahr, als Ereignis ergreifender Größe und schicksalhafter Bedeutung haben wir in allerjüngster Vergangenheit in der Volksabstimmung sich vollziehen sehen, was der Meister als allgemeinen Gedanken angedeutet und ausgesprochen hatte in einer Zeit, in der wohl keiner außer ihm die Vorstellung von einer allein im Zwange allgemeiner Not sich bildenden Volksganzheit hatte.

Ja, war denn Wagner hellseherisch?

Er war Dichter, und seine Seele im innigsten Kontakt mit der seines Volkes,

„der wahre Dichter aber ist der vorverkündende Prophet. Zu solchem Prophetenamte befähigt nur die tiefste, seelenvollste Sympathie mit einer großen gleichstrebenden Gemeinsamkeit, deren unbewußten Ausdruck der Dichter eben nach seinem Inhalte bedeutet." [80])

In diesem bis zur äußersten Empfindlichkeit gesteigerten Bewußtsein der Volksgemeinschaft liegt der Schlüssel zu dem Geheimnis von der visionären Kraft, die ihn eine Zukunft erschauen läßt, welche Jahrzehnte nach seinem Tode zu einer so ziemlich alle Phantasie weit hinter sich lassenden Wirklichkeit werden sollte. Bereits in einem Briefe an König Ludwig aus dem Jahre 1866 finden wir folgende ahnungsvolle Bemerkung:

„Was dem Untergange der Fürsten folgen wird, ist jene jüdisch-germanische

[79]) III, 174.
[80]) V, 74.

Masse, die ich Ihnen einst im Tagebuch gezeichnet habe; was ich unter „deutsch" verstehe, wissen Sie."

In „Religion und Kunst" 1880 unterzieht er einmal die fortschreitende Mechanisierung der kriegerischen Zerstörungsmittel einer kurzen Betrachtung und gibt zu erwägen, daß, wo die rohesten Kräfte der niederen Naturgewalten in ein künstliches Spiel gesetzt würden, leicht der blinde Wille, in seiner Art mit elementarer Macht losbrechend, sich einmischen könnte:

„Man sollte glauben, dieses alles, mit Kunst, Wissenschaft, Tapferkeit und Ehrenpunkt, Leben und Habe, könnte einmal durch ein unberechenbares Versehen in die Luft fliegen. Zu solchen Ereignissen in großartigstem Stile dürfte, nachdem unser Friedenswohlstand dort verpufft wäre, nur noch die langsam, aber mit blinder Unfehlbarkeit vorbereitete, allgemeine Hungersnot ausbrechen; so stünden wir etwa wieder da, von wo unsere weltgeschichtliche Entwicklung ausging, und es könnte wirklich den Anschein erhalten, „als habe Gott die Welt erschaffen, daß der Teufel sie hole", wie unser großer Philosoph dies im jüdisch-christlichen Dogma ausgedrückt fand." [81])

Buchstäblich ist das alles eingetroffen. Durch den Weltkrieg, das Ereignis großartigsten Stils, flog so ziemlich alles in die Luft, der Ehrenpunkt am 9. November 1918; das uns verbliebene kümmerliche Restchen unseres Friedenswohlstandes zerblies automatisch die Inflation; die Bilanz für die Hungersnot mit durchschnittlich 16 000 Selbstmorden im Jahr hat die Statistik gezogen; die Fürsten wurden verjagt; das an ihre Stelle rückende rote und rosarote Lumpengesindel von Judas Gnaden, die Barmat- und Sklarekfreunde, inszenierten im Innern eine in der Weltgeschichte nie dagewesene Korruption auf allen Gebieten des völkischen Lebens und nach außen im Bunde mit so ziemlich allen Parteien das reizvolle Spiel vom großen „Ja-Sager" unter Regie des „General" Dawes [82]) und Mr. Young nach Wunsch und Willen des Feindbundes, zur „Sanierung" des internationalen Kapitals und zur Verfestigung der Ministersessel ihrer „derzeitigen" Inhaber. Wagner hat tausendfach recht gehabt: es sah wirklich nicht hübsch bei uns aus, und wenig fehlte, daß uns „der Teufel holte" — besessen von ihm waren wir bereits.

Wenn das nun doch nicht geschehen ist, wenn wir trotz allem nicht in völlige Barbarei versunken sind, so verdanken wir das allein dem Lebens- und Behauptungswillen des deutschen Geistes, der auch nach seiner Niederschlagung durch das Novemberverbrechen soviel sittliche Kraft besaß,

---

[81]) X, 252.

[82]) In die Generalsuniform hatten ihn nur für uns die Judenblätter gesteckt. In Wirklichkeit war er — Generalagent und zur Anerkennung seiner banktechnischen Geschicklichkeit früher einmal mit sechs Monaten Gefängnis belohnt worden — was ihn offenbar besonders zur Aufstellung des Plans für unsere Reparationszahlungen qualifizieren mochte.

um auch diese schwerste aller Krisen seiner so krisenreichen Geschichte zu überwinden.

Der Glaube des Meisters an diesen deutschen Geist nun ist ein Wesenszug von ergreifender Größe, die etwas Fatalistisches an sich hat. Er ist von ihm nicht getrennt zu denken, er gehört zu ihm, er bestimmt sein Denken und Handeln, wie er einzig das Denken und Handeln des deutschen Führers bestimmt. Darum waren auch alle Enttäuschungen seines langen Lebens nicht imstande, ihn ihm zu rauben. Er findet diesen deutschen Geist in den Werken unserer großen Meister, die er dem deutschen Fürstentum als Spiegel vorhält: [83])

„Deutschlands Fürsten müßten ebenso deutsch sein, als seine großen Meister es waren"

wie in den Befreiungskriegen und den Waffentaten Preußens.[84])

„Im Vertrauen auf den deutschen Geist entworfen"

ist das Riesenwerk „Der Ring des Nibelungen", und was ihm einzig am Herzen lag, war,

„ein unzweifelhaft deutliches Beispiel zu geben, an welchem die Anlagen des deutschen Geistes zu einer Manifestation, wie sie keinem andern Volke möglich ist, untrüglich nachgewiesen und einer herrschenden gesellschaftlichen Macht zu dauernder Pflege empfohlen werden könnten."[85])

Mit der Feinnervigkeit gesteigerten artgleichen Empfindens, das im eigenen Herzschlag den des Volkes spürt, erfühlt er, was dem einzelnen kaum je zu klarem Bewußtsein gekommen ist, daß

„der Deutsche unter der Undeutschheit seiner ganzen höheren Lebensverfassung leidet." [86])

Aber seine unzerstörbare optimistische Auffassung des deutschen Wesens läßt ihn in dieser Erscheinung nicht ein Symptom des Verfalls erblicken, sondern vielmehr eine besondere Anlage, die nur in verzögerter Entwicklung zur Reife ihrer universalen Bestimmung gelangen könnte, nämlich die Welt zu veredeln,[87]) wenn auch nicht zu erobern. Ob sie, nach einem anderen Dichterwort, die Genesung von dem deutschen Wesen wird zu erhoffen haben, muß dahingestellt bleiben — gerettet hat es jedenfalls bereits ihre höchste Kultur vor asiatischer Zerstörungswut.

Um aber in einer Welt, mit der Verträge zu schließen der Meister schroff ablehnt,[88]) Glauben und Mut zu gewinnen, lauscht er immer wieder dem Rieseln jener ewig lebendigen Quellader, die, verborgen unter dem

83) VIII, 97.
84) VIII, 40 und anderwärts.
85) X, 127.
86) X, 124 f.
87) X, 130.
88) IV, 227.

Schutte der historischen Zivilisation in ursprünglichster Frische dahinfließt. Das sich bereits ankündigende Erdbeben schreckt ihn nicht,

„denn wir wissen, es wird nur den Schutt auseinanderreißen und dem Quell das Strombett bereiten, in dem wir seine lebendigen Wellen auch fließen sehen werden."

Das ist nun, wie es der Meister vorausgesagt hat, durch die Revolution geschehen, die „durch Vernichtung der sinnlichen Form der Gegenwart" in wundervoller, bis ins kleinste durchdachter Organisation eine neue völkische Lebensgestaltung gewinnt, die den deutschen Geist in seiner ganzen Erhabenheit und Größe aller Welt bekundet. Fürwahr

„dies aber ist das Wesen des deutschen Geistes, daß er von innen baut" — auch das ist ein erkenntnistiefes Wagnerwort, und seine unumstößliche Wahrheit hämmert uns fast jeder Tag immer von neuem in unser Bewußtsein, an dem in rastloser, wahrhaft gigantischer Arbeit auf dem sicheren Fundament nationalsozialistischer Weltanschauung wieder ein Stein zu dem seelisch-sittlichen Neubau unseres Volkes, zu dessen Regeneration von innen heraus gefügt wird, damit es aus der beängstigend nahe gerückten Gefahr völliger Entwurzelung wieder zurückfinde zu seiner großen und reinen Kultur, zu seiner eigenen Seele, deren metaphysisch bedingter Ausdruck eben diese Kultur ist. Regeneration von innen heraus — das ist, was Wagner unter Revolution versteht, das ist aber auch Inhalt und Ziel der deutschen Revolution, die wir zu erleben noch begnadet waren.

Und nun vollzieht sich auch die von dem Meister sein ganzes Leben vergeblich erstrebte und ersehnte grundsätzlich gewandelte Bewertung der Kunst als „nicht etwas vom Leben Getrenntes, für sich willkürlich zu Bestimmendes",[89]) als eines wichtigsten Faktors, „dem sozialen Drange (zur freien Menschenwürde) seine edelste Bedeutung erkennen zu lassen." Wenn in Ansehung des schöpferischen Einzelwesens das „Leben und Leiden aller großen Dichter und Künstler der Vergangenheit" gezeigt hatte,

„daß nur aber auf der Grundlage einer wahrhaftigen Moralität eine wahrhaftige ästhetische Kunstblüte einzig gedeihen kann",[90])

so erscheint von nun an in Rücksicht auf das ganze Volk diese Erkenntnis zum Staatsgrundsatz erhoben. Der Staat selbst nimmt die Kunst in seine Hut und Pflege. Indem er sie als einen wichtigsten organischen Bestandteil der neuen Weltanschauung seinem kulturellen Gefüge eingliedert, wird er der Welt offenbaren,

„von welcher Bedeutung wiederum diese Kunst, durch ihre volle Befreiung von unsittlichen Ansprüchen an sie, auf dem Boden einer neuen moralischen Weltordnung, namentlich für das „Volk" werden könnte."[91])

[89]) Briefe an Uhlig, 179. [90]) X, S. 285. [91]) X, 261.

Damit aber muß eine Erkenntnis von prinzipieller Bedeutung aus dem Einzelbewußtsein in das Allgemeinbewußtsein übertreten, nämlich,

„daß das Schöne und Edle nicht um des Vorteils, ja selbst nicht um des Ruhmes und der Anerkennung willen in die Welt tritt; und alles, was im Sinne dieser Lehre gewirkt wird, ist „deutsch", und deshalb ist der Deutsche groß; und nur was in diesem Sinne gewirkt wird, kann zur Größe Deutschlands führen." [92])

Die Erhebung gerade dieses An-sich-Wertes zum Maßstab für sittliche Größe ist ein untrügliches Kennzeichen des deutschen Geistes: Wie tief bis in die feinsten Verästelungen seiner Nervenbahnen der nationalsozialistische Staat von ihm erfüllt ist, offenbart die bewundernswert großartig angelegte Säuberung unseres Kulturlebens von undeutschem und widerdeutschem Geiste. Eine Rechtfertigung von großartigster Vollständigkeit für den felsenfesten Glauben eines siebenzigjährigen Lebens und zugleich die Erfüllung eines Seherwortes, das noch aus dem Sturmjahre 1849 stammt und jetzt, unter völlig gewandelten Verhältnissen, in Erfüllung geht:[92])

„Aus ihrem Zustande zivilisierter Barbarei kann die wahre Kunst sich nur auf den Schultern unserer großen sozialen Bewegung zu ihrer Würde erheben; sie hat mit ihr ein gemeinschaftliches Ziel, und beide können es nur erreichen, wenn sie es gemeinschaftlich erkennen. Dieses Ziel ist der starke und schöne Mensch: die Revolution gebe ihm Stärke, die Kunst die Schönheit!"

Die soziale Revolution die Trägerin der Kunst und Gestalterin eines neuen Menschentums — das ist sie auch geworden — dank ihrer Totalität. Darum mußte sich auch der Segenswunsch des Meisters an unserem Volke erfüllen.

Und nun sind in dem Sturmesatem der deutschen Bewegung die letzten Nebel gesunken, mit denen Verleumdung und Verständnislosigkeit künstlich verhüllt hatten, was wir als „Bayreuther Gedanke" so hoch halten. Chamberlain hat ihm das wundervolle Schlußkapitel seines Buches gewidmet. Es ist die deutsche Weltanschauung in der Gestalt eines einzig dastehenden Symbols. Des jungen Nietzsches prachtvolles Bekenntnis: „Für uns bedeutet Bayreuth die Morgenweihe am Tage des Kampfes," hat jetzt erst recht eigentlich seinen Sinn gewonnen. Der Tag des Kampfes ist nun gekommen, und sonnenhell leuchtet ein Erkennen auf: alle die Ideale, für die Wagner sich allezeit, selbst um den Preis seiner künstlerischen Existenz einsetzte, in denen einzig seine Seele lebte, sie tragen einzig die große deutsche Bewegung, in der sich nun die Geister scheiden: wer sich wirklich rückhaltlos zu Richard Wagner bekennt, der bekennt sich auch zu dem Helden, der sie allein entfesseln konnte; Hitlergeist ist Wag-

[92]) X, S. 48.

nergeist. Denn weil der Führer des neuen Deutschlands — dem Meister gleich an makelloser Reinheit des Charakters, an Selbstlosigkeit und stahlharter Willensenergie — einzig getrieben wurde in seiner Liebe zu Deutschland von gleicher fanatischer Unerschütterlichkeit seines Glaubens an den deutschen Geist, so war auch er nur berufen, den Bau aufzuführen, den der Meister freudig als sein eigenstes Wunschbild anerkennen würde und grüßen:

„Wie im Traum ich ihn trug,
Wie mein Wille ihn wies" —
Das dritte Reich.

An der schlicht-schönen Vorderfront des Hauses, das sich der Meister in der freundlichen Markgrafenstadt am roten Main errichtet hat, steht über dem Portal ein von ihm selbst für seinen Ruhesitz gedichteter Spruch:

Hier, wo mein Wähnen Frieden fand,
Wahnfried
Sei dieses Hauses von mir benannt.

Das ist ein schöner, inhaltsschwerer Name. Um seine tiefe Bedeutung zu erfassen, brauchen wir bloß bei ihm selbst anzufragen, oder, was dasselbe ist, bei seinem Hans Sachs, in den er soviel von seiner eigenen Seele gelegt hat. Seinem gedankenschweren Sinnen über den Wahn enttaucht für uns ein ergreifendes Bild von der Wahnbefangenheit des deutschen Volkes, das nie seinen eigenen Schmerzensschrei hörte, „wenn es sich wühlt' ins eig'ne Fleisch, wähnt Lust sich zu erzeigen" — angefangen von Siegfried-Arminius bis zum Dolchstoß 1918. Nun ist das deutsche Volk daran, sich auch ein neues Haus zu bauen. Wird es sein „Wahnfried" werden? Den Wahn zu bemeistern gibts nur eins: Treue um Treue.

Den Schwur, den einst der arme, aus der Fremde heimkehrende Künstler, mit Tränen in den Augen am Rheinstrom niederkniend, seinem Vaterlande geleistet hat, den hat der Meister bis zu seinem letzten Atemzuge gehalten — ist doch sein ganzes Lebenswerk von „Rienzi" bis „Parsifal", wie es eine einzige große Verherrlichung des heldischen Treue-Ideals ist, die restlose Erfüllung seines Treugelöbnisses an den deutschen Geist. Und der arme „unbekannte Soldat", aus dem Weltkrieg zurückkehrend, der sich in leidenschaftlich glühender, mit Elementargewalt alles fortreißender Liebe Deutschland angelobt hat, ward zum Baumeister des neuen Hauses, darin das deutsche Volk Frieden und Erlösung von seinem unseligen, selbstmörderischen Wähnen finden wird, wenn — ja wenn es in unverbrüchlicher Treue diesen beiden als Führern folgt:

Das ist ein Bund — Ostmark-Mann, Sachse:
Was da noch gesund, daß das blühe und wachse!

Vom Geiste Richard Wagners getragen alle Fragen unseres künstlerischen und geistigen Lebens, voran Bayreuth selbst — es gibt in der

ganzen Welt nur ein Bayreuth! — das heilige, unverletzliche Erbe des Meisters, seine grandiose Manifestation des deutschen Geistes; vom Geiste Adolf Hitlers erfüllt und bewegt bis in seine letzten Fibern das Dritte Reich, und als Wahrspruch über seinem Portal das herrliche Wort Wilhelm Raabes:

„Vergesse ich dein, Deutschland, großes Vaterland;
so werde meiner Rechten vergessen!"

Der Spruch in aller Herzen, und — das Vaterland ist ewig. Halte fest an jenem Bund, deutsches Volk!

Bühnenkünstler aus fünfundsiebzig Jahren.

25 Erinnerungsbilder von Hans von Wolzogen.

Vorbemerkung.

Es kommt im alternden Leben die Zeit, da man voraus nur noch in das Allgemeine blickt, dafür aber geneigt ist, in das Persönliche zurückzublicken. Aus diesem Spätgefühl sind die folgenden Erinnerungen entstanden, durchaus nicht etwa als Bilder der Künstler sondern nur als Schilderungen meiner persönlichen Eindrücke. Aber auch diese Eindrücke sind keineswegs vollständig; es hat wahrlich noch viel mehr künstlerische Persönlichkeiten gegeben, die ihre eigentümliche Bedeutung hatten, und die auch nicht ohne Eindruck an mir vorüber gegangen sind. Sie alle in betracht zu ziehen, hätte zu weit geführt, eine solche Buchführung war eben nicht beabsichtigt: mein Eindruck mußte rein persönlich besonders stark, oder doch irgendwie bedeutsam gewesen sein, um mich zu veranlassen, darüber ein eigenes Kapitel zu schreiben. Immerhin gibt es auch dabei wesentliche Unterschiede, und man darf nicht denken, daß der Schwarm für eine Lucca mit der Begeisterung für eine Janauscheck auf eine Linie zu stellen sei. Andererseits haben manche mir werte und liebe Künstler sich mit einer vergleichenden oder nur zugesellenden Erwähnung begnügen müssen. Dies gilt besonders von der Menge der Bayreuther, die mir in den mehr als 50 Jahren der Festspiele bekannt geworden und wert gewesen sind. Daß aber auch Bayreuth immer schon etwas in meine früheren Erinnerungen hineinspielt, die zweite Hälfte aber ganz beherrscht, das hat mir wohl eine gewisse Berechtigung gegeben, jedenfalls mir Mut gemacht, diese Bilderreihe gerade hier in unseren „Blättern", als meiner eigentlichen Heimatschrift, erscheinen zu lassen.

H. v. W.

Auguste Crelinger.

„So ernst, mein Freund?" — Diese Schillerworte sprach die Kgl. Hofschauspielerin Auguste Crelinger als Gertrud Stauffacher auf der Bühne des Berliner Opernhauses am 30. November 1859, dem Schiller-Hundertjahr und sie drangen wie aus einer anderen Welt in das Ohr des Zehnjährigen, der mit der Oberklasse der Grützmacherischen Privatknabenschule in diese klassische Gedenkaufführung hineingeführt worden war, und sie klingen noch heute lebendig deutlich fort in dem Vierundachtzigjährigen, der sie hier niederschreibt in seinem „Studio" zu Bayreuth neben Richard Wagners Wahnfried, zum Wagnergedenkjahr 1933! — Was klingt in ihnen fort? Altweimar — die

Schule Goethes! Denn die Crelinger war zwar nicht des Meisters unmittelbare Schülerin, wohl aber die des einst Weimarer, später Berliner Ehepaars Wolff, also noch umstrahlt von dem Geiste Weimars, selber noch Meisterin der Goetheschen Sprechkunst, die mir damals so wunderbar, für's ganze lange Leben in's junge Ohr, in die kaum erweckte junge Seele geklungen war. „So ernst, mein Freund?" Eine Sprache, wohl „wie aus anderer Welt", ganz anders wie die Alltagssprache, selbst von der Alltagsbühne her, und doch kein falsch erkünsteltes Pathos, vielmehr eine edle Natürlichkeit, ein beseelter Ausdruck, wie er eben idealer Welt „natürlich" ist. Lange — lange hab' ich sie nicht wieder gehört, nicht sprechen hören, — nur in der Sprache der Musik, im Drama des Meisters von Bayreuth.

Aber doch! Zwei Künstlerinnen des gesprochenen Schauspiels darf ich nennen, die noch in dieser Sprache reden konnten: Rosa Otto-Martineck in Schwerin, Alexandrine Rossi in Stuttgart. Woher kam das wohl? Mein Vater leitete das Schweriner Hoftheater seit 1867 und hielt besonders auf ein künstlerisches Sprechen; von ihm lernte es Rosa Otto-Martineck, sie hörte von Kind auf die Tochter des Schweriner Hofschauspielers Rossi, Alexandrine. Nicht mit lehrhaftem Bewußtsein wirkte etwa mein Vater nach Goetheschen „Regeln"; aber Weimarer Geist hat doch in ihm gelebt, hat bildend auf seine Sprache gewirkt, der Geist seiner Großmutter Henriette, der Schillerschützerin auf Bauerbach, seines Oheims Wilhelm, seiner Basen Lengefeld, Karoline von Wolzogen und Charlotte Schiller, — und Goethe selbst hatte den Knaben einst in Weimar auf die Stirn geküßt! — Auf wunderbaren Wegen wandeln die Geister aus anderer Welt durch unser Erdenleben, auch Bühnenerleben. So vernahm der Sohn „Karl Auguste" Alfred von Wolzogens, des großherzoglich-weimarischen Patenkindes, in Berlin von Auguste Crelinger die Sprache Schillers und Goethes, die Sprache der anderen Welt, der geistigen Natur, der edlen Seele: „So ernst, mein Freund?"

Ja, so ernst! Ernst für's Leben! —

Anna Schramm.

Ein ander Bild, ein urheiteres! Berliner Wallnertheater der sechziger Jahre, Berliner Lokalposse: Helmerding — Reusche — Anna Schramm. Wenn der Breslauer Gymnasiast zu den Ferien in seine Mutterstadt kam, tauchte er gern mit lachendem Behagen unter im vollen witzigen Berlinertum der Glanzzeit jener volkstümlichen Bühne der fernen Blumenstraße. Der spätere Student ist ihr (die auch die alte nimmer war) untreu geworden und hat auf die damals moderne „Friedrichwilhelmstadt" in der Schumannstraße geschworen, wo die Pariser Burleske zu Offenbachs flotter Musik ihr loses Spiel trieb. Solche Bocksprünge macht ein junger Studiosus philosophiae! Er achtete auch noch nicht darauf, daß sowohl die

Berliner Posse wie die Pariser Burleske garnicht von Berlinern oder Parisern „gedichtet" waren, sondern von Kalisch und Salingré und von Mailhac und Halevy! Gleichviel: Helmerding, Reusche und die Schramm die waren deutsch, grunddeutsche Mimenkunst im Berlinischen Volkston. Anna Schramm war zwar geborene Thüringerin aus der goldenen Aue, doch das gab ihrem gesunden Humor noch eine besonders warme Färbung. Sie war ganz Natur, harmlos heitere und herzlichste Natur, die ein so großes mimisches Talent mitgebracht hatte, daß, als aus der „Furchtbar Netten" der Berliner im Wallnertheater die komische Alte des Königlichen Schauspielhauses geworden war, „Aurora in Oel" als „Frau Marthe Schwerdtlein" wieder erscheinen konnte, und war immer noch die selbe Anna Schramm! Ihre Komik kannte das Alter nicht, und ihr Alter hatte die Komik bewahrt.

Ein „Naturphänomen"! — So sah ich sie wieder, als Richard Wagner mir aufgegangen war, und die „Meistersinger" 1870 mit einem C-dur-Akkord den ganzen Spuk der fremden Burleske mir verjagt, dafür aber alles, was deutsch, echt und gesund war, auch die rechte deutsche Heiterkeit, in ihrem wahren Werte mich hatte erkennen lassen. Dazu gehört denn auch Anna Schramm. Zum letzten Male konnte ich über sie lachen, 1895, als köstliche alte Obsthökerin auf dem Dessauer Markt (in dem netten Lustspielchen: „Wie die Alten sungen"), unvergeßlich, wie sie da, als sie ihr Liebespärchen, Prinz und Bürgermädchen, glücklich im Wörlitzer Park beisammen wußte, mit behäbiger Befriedigung nach dem Hintergrund der Bühne trappste, so daß man ihr die gutmütige, boshafte Heiterkeit von rückwärts ansah, dabei schier erstickend vor Lachen: „Wörlitz! — Wörlitz!" — — Ja, das war Anna Schramm, bei deren Todesnachricht 1916 ich ihr in bewegter Erinnerung an die Jugendzeit sogar noch ein „Sonett" nachrief, das ihr hier gewidmet sei:

Aus fernen Jugendtagen rankt herüber
heit'rer Erinnerungen Blumenkette.
Wenn mir der Frühling nicht gelächelt hätte,
der alten Zeiten Bilder wären trüber.

Und wäre Dank ein Griffel, heute grüb' er
nicht nur in flücht'gem Staub, an Dauerstätte
das eine kleine Wörtlein „Furchtbar Nette"!
Nun ruf ich dir's zum Schattenreich hinüber.

Doch nein! Wie könnte je zu Schatten werden,
was immerdar ein lachend Licht gewesen,
das nur entschwunden unf'rer dunklen Erden?

Im Reich der Geister, die zum Trost erlesen
für unf'res Alltags Düster und Beschwerden:
da grüß' ich dankbar dein verklärtes Wesen! — —

Da könnte man wohl auch erstaunt fragen: „So ernst, mein Freund?" Aber — Wilhelm Raabe nennt ja „das Lachen eine der ernsthaftesten Angelegenheiten der Menschheit." Soll man nicht eines Menschenkindes ernst gedenken, das uns einst so herzerquickend hatte lachen machen?

Pauline Lucca.

Was auf der Schauspielbühne als „Naive" auftritt, heißt bei der Oper „Soubrette". Sie braucht nicht naiv zu sein, aber sie muß singen können. Diese kleine dunkle Wiener Jüdin Lukas, die als „Lucca" berühmt geworden ist, war in diesem Sinne von Soubrettenart, durch starkes mimisches Talent und wohlgeschulte, warmklingende Stimme besonders aber durch die ganze zündende und zwingende Art ihrer Wirkung als Persönlichkeit, konnte sie sich in den langen Jahren ihrer Berliner Tätigkeit, ihrem schwärmerisch entzückten Publikum als immer wirkungsvolle und sichere Vertreterin auch dramatisch bedeutender Rollen wohl glaubhaft machen. Ich sah sie zuerst 1861 als Pamina; der schlichte, reine Mozart lag ihr nicht, daraus wußte sie nichts zu machen. Mit dem verliebten Jungen Cherubin glückte es ihr mehr; schon wenn sie, vom Grafen entdeckt, im Lehnstuhl kokett zusammengekauert erschien, jauchzte das große Publikum hingerissen: wie süß, wie reizend! und Mozart wurde wieder „modern". Besser freilich paßte eine französische Mignon zu dieser zierlich spielerischen Art, und schließlich starb auch Meyerbeers Selika nach effektvollem Gesange effektvoll unter dem Manzanillobaum. Was ich ihr aber vor allem hoch angerechnet habe, das war, daß sie Gounods „Margerite" nicht im geringsten versuchte zum deutschen Gretchen umzufärben. So war es eine vortreffliche Rolle von ihr und ganz echt. An Wagner hat sie sich nicht mehr herangewagt, auch verdienstvoll und sehr verständig! Sie war klug, die kleine Virtuosin ihrer selbst, und was sie konnte, das konnte sie wirklich. Wer dafür empfänglich war, und das war die Menge, der mußte für sie schwärmen. Eine Weile ging ich mit der Menge, dann kam Einer, Wagner, und damit eine neue Zeit, eine neue Kunst und neue Künstler. Mathilde Mallinger blieb mir noch die Primadonna einer Opernpartie. Als der Stern Rosa Sucher aufging, war der Name der Lucca auf der Bretterwelt verklungen.

Josef Tichatschek.

„Hört ihr erschallen der Trompete Ton" — singt Rienzi. Wenn Wagners erster Rienzi sang, hörte und bewunderte man den Trompetenton seiner hell schmetternden Tenorstimme. Man hat wohl nie ihresgleichen gehört, wenn nicht etwa aus italienischer Kehle; dies war eine tschechische, und ich habe sie auch noch gehört, in Dresden 1864. Nicht zwar von Wagners Rienzi, aber von Mozarts Idomeneo. Mein Vater, der von Kind auf

eingeschworene Mozartianer, hatte seinen 16jährigen Gymnasiasten von Breslau zu dieser „Erstaufführung" des selten noch zu hörenden Werkes mitgenommen. Zwanzig Jahre vorher war der „Tannhäuser" geschaffen worden, den der Rienzisänger mit all seiner Stimmkraft nicht nachschaffen konnte: es klang wohl herrlich, das Venuslied „Dir Göttin der Liebe soll mein Lied ertönen" aber: „Erbarm dich mein!" — „keinen einzigen wahren Schmerzensakzent" vernahm Wagner, nur den Ton aus der glänzenden Klangwelt des: „Santo Spirito Cavaliere!" — Ich erinnere mich nicht mehr, ob „Idomeneo" eine lebensvollere Gestalt war, nur der helle Ton der berühmten Trompetenstimme klingt mir heute noch nach, ähnlich dem Wortklang der Gertrud Stauffacher von 1859. „Glückseliges Kre-ve-ta". Diese Tichatschek'sche Sprachmanier erhielt mir meines Vaters beliebte Nachahmung in der Erinnerung wach. Es war gewiß eine gute Aufführung damals in Dresden: Bürde-Ney, Tichatschek, Mitterwurzer hießen die Sterne des Tages, und Mitterwurzer war 1845 Wagners erster „Wolfram", 1865 sein erster „Kurwenal". Den ersten Wagnersänger aber hatte ich im selben Jahre 1864 kennen gelernt: Albert Niemann.

Albert Niemann.

„Kennen gelernt?" Nein: Weder Niemann noch Tannhäuser noch Wagner habe ich in jener fragwürdigen Aufführung vom 14. Juni 1864 auf dem Breslauer Interimstheater wirklich kennen gelernt, von welcher ich schon in meinen „Lebensbildern" erzählt habe. Ganz eingesponnen in ein Netz von Unverständnis und Abneigung erschien mir in Breslau dieser „Tannhäuser" nur wie eine Art „Ulk", wovon nichts als ein Spuk übrig blieb. Keine Spur von einem „Eindruck"! Das war zwei Jahre später anders, als ich dem „ersten Debut" Niemanns als Tannhäuser im Berliner Opernhause beiwohnte. Da hatte ich sie mit einem Male: den Künstler, das Werk, den Meister! Nur noch 1867 der „Lohengrin" mit Niemann —, und der „Wagnerianer" war bereit, die „Meistersinger" 1868 zu erleben, worin freilich Niemann „fehl am Ort" war. Er hatte, das muß man sagen: den „Helden" auf die Opernbühne gebracht, nicht nur in seiner Heldengestalt, auch nicht etwa durch die Macht einer großen Gesangskunst, sondern durch das, was Wagner von ihm als „das Enthusiasmus treibende Element" rühmte, und was eben die Bühnenfigur zur dramatischen Heldengestalt steigern konnte. Das Publikum glaubte sich begeistert durch den Sänger, es war es aber durch die Persönlichkeit, welche es mit ihrer mimischen und stimmlichen Wucht vermochte, dem Drama auf der Bühne zum Durchbruch zu verhelfen. Längst, ehe das zum allgemeinen Bewußtsein kam, hatte Niemann das Verdienst, die „Wagneroper" als Drama wirken zu lassen, nicht im Ganzen — dazu bedurfte es Bayreuths! — aber in ihm ganz persönlich. Gewaltsam brach diese Kraft durch, unbekümmert noch um den

strengen Stil, um die ideale Form der Kunst. Die hatte Wagner selbst an Niemann zu vermissen, während wir anderen noch wenig davon ahnten und schlechthin begeistert waren. Aber es gab doch in den wirkungsvollen Leistungen des Künstlers auch einzelne Momente, in denen man bis in die Tiefe der Tragik des Werkes blicken konnte, die „ganz Wagner" waren, die ich wenigstens nie wieder so gehört habe wie von Niemann. Er ist ja bis zuletzt noch nach Bayreuth gelangt, und eine Vorstufe zu diesem seinem künstlerischen Heiligtum war der erste „Tristan" 1876 in Berlin, in des Meisters Beisein: „War Morold dir so wert, nun wieder nimm das Schwert und führ' es sicher und fest, daß du nicht dir's entfallen läßt!" Unvergeßlich — einzig! Und dann in Bayreuth selbst Siegmund: „Eines Wolfes Fell nur fand ich im Forst, leer lag das vor mir, den Vater fand ich nicht" — welche geheimnisvoll-mystische Stimmung! — und der Höhepunkt: „Nun weißt du, fragende Frau, warum ich Friedmund nicht heiße" mit dem großartigen Heldenschritt vom Eschentisch hinüber zum Herdfeuer — ja, das hat man nur einmal erlebt. Das war Niemann als Eindruck, als sein wahrster, größter Eindruck, als mein Eindruck, der sich unauslöschlich an diesen berühmten Namen heftet. Die andere Glorie laß ich dem Publikum, bis es auch seinen Namen wie alle vergißt!

Charlotte Wolter.

Darf ich hier von einem „Eindruck" reden, der irgendwie in meinem Leben, oder auch nur meinen Theatererinnerungen, nachgewirkt hätte? Ich habe diesen Stern am Wiener Burgtheaterhimmel nie in einer seiner „großen Rollen" gesehen, habe den berühmten Wolterschrei nicht von der Adelheid im „Götz" gehört, den ich in Wien leider versäumte, sondern nur von einer französischen Schwankpuppe in „Die Eine weint, die Andre lacht", was eine vorzügliche „Soubretten"-Leistung auf der Schauspielbühne war. Aber was mir immer etwas Merkwürdiges blieb: ich durfte mir sagen, daß ich Charlotte Wolter schon im Jahre 1861 als unbekannte „Novize" im Berliner Viktoriatheater die „Hermione" des „Wintermädchens" habe spielen sehen und sprechen hören. Den Eindruck hatte damals Heinrich Laube, der mit Kennerblick das junge Mädchen gleich ins Burgtheater mitnahm, an die Stätte ihres rasch reifenden Ruhmes. Mir kam sie nur als eine virtuose Schauspielerin in die Erinnerung, auf Gastspielen in Breslau und Berlin mit ihren talentvollen und wohlgeübten Wiener Kollegen, unter denen Baumeister und die Heinzinger die echtesten und die deutschesten waren. Als ich spät erst noch eine moderne Wilbrand'sche „Messalina" in Berlin von ihr sah, kamen mir diese Spuren einer stolzen Laufbahn nur wie hingeworfene Restproben eines künstlich im Zug erhaltenen mimischen Temperamentes vor. Doch will ich hier durchaus kein Urteil fällen über die Gesamtpersönlichkeit; ich höre ja von ihr auch nichts mehr als den „Schrei" von 1863!

Friedrich Haase.

Wenn man Begabungen wie die Niemanns als „Dämonium" bezeichnen dürfte, ohne dabei an Sokrates zu denken, so gibt es, hauptsächlich auf der Schauspielbühne, starke mimische Talente, die sich in einem engen Kreise äußerst fein ausgebildet haben und die damit gewonnene Gewandtheit dann auch für größere Aufgaben einzusetzen wagen, ohne sie im strengen künstlerischen Sinne erfüllen zu können, weil sie eben nur das waren, was man „Virtuosen" zu nennen pflegt. Bei einer Wolter kam das Virtuose noch hinzu, bei einem Haase war es die Grundlage seiner Kunst, und damit leistete er Meisterliches, ward zum Typus des alternden Kavaliers, vornehm, liebenswürdig, auch im Mißgeschick noch humorvoll erheiternd. Der „alte" Klingsberg in Kotzebues Lustspiel, der Chevalier von Rocheferier in der „Partie Piquet" und dergleichen Kleinigkeiten ließen dieses besondere Talent in seiner „natürlichen Größe" erscheinen und hinterließen unvergeßliche Eindrücke leichten Stiles. Das war der echte Friedrich Haase, wie ich ihn bei manchen Gastspielen seit Breslau 1864 immer mit Vergnügen sah. Als Wallenstein, als Nathan oder gar als Hamlet hätte ich ihn nicht sehen mögen, obwohl es gewiß gut gespielte Rollen waren, aber weder Schiller, Lessing, Shakespeare noch — Haase. „Das ist die echte Träne" sagte der alte Klingsberg, und wie er das sagte, hör' ich noch; und wie der Chevalier von Rocheferier im Halbschlaf durch eine leichte Armberührung sich davon überzeugt, daß das junge Fräulein an seinem Sessel „echt" ist, das seh' ich noch. Man sieht und hört doch gern was „Echtes", auch im leichten Komödien-Stil des Virtuosen.

Emil Devrient.

Man darf nicht an Ludwig denken, auch wenn man dies geniale Dämonium niemals sah; man hatte es auch bei Emil mit Virtuosentum zu tun, aber es war die vornehme Virtuosität des klassischen Stiles. Egmont und Posa erschienen als feinster Rede mächtige edle Kavaliere. Eine höchst anständige Gesellschaft von künstlerischem Charakter und Wert. Es war doch ein angenehmer Eindruck von wohlgebildeter Schülerschaft des Weimarer Geistes, den man mit sich nahm, wenn man Emil Devrient in klassischen Rollen deklamieren gehört, wie es ihm natürlich geworden war, obwohl es schon anders gewöhnten Ohren gekünstelt klingen mochte. Nicht gekünstelt, aber wie schöne Kunst gewordenes Gefühl erklang Egmonts bezaubernd hellfroher Ruf: „Clärchen". Man konnte es damals leider noch nicht auf Schallplatten festhalten; sonst hätte man heute noch sagen und wissen können: das war Emil Devrient! Aber es gehört mit auf die Schallplatten meiner Erinnerung: 1865 Posa, 1867 Egmont. Und noch eins, was charakteristisch ist, ein Eindruck für das Auge: mit elegantem Schwung sprang der rosig geschminkte Künstler nach einem lebhaften Gespräch mit meinem Vater die

Brühl'sche Terrasse hinauf. „Da seht, wie der alte Emil den Jüngling mimt!" sagte lächelnd der Herr Intendant, der den hüpfenden Stern noch immer gern zum Gastspiel nach Schwerin einlud, und mit glänzendem Erfolg. Es war alte Kunst aber echtes Können. „Könner" sagt man heute für „Virtuos". Gut, Emil Devrient war ein Könner, und ich freue mich auch hier der alten Bekanntschaft.

Fanny Janauscheck.

Das Jahr 1865 war reich an Theatereindrücken für den 16jährigen Breslauer Elisabethanschüler; aber alle überwog und hatte Bedeutung für's Leben das Dämonium der großen Schauspielerin Fanny Janauscheck. Ich muß es dreist aussprechen: die erhob mich für immer über die Sphäre des Vergnügens am Theater in die bewußt erlebte Welt des dramatischen Idealismus. Dabei war sie im Grunde Realistin, aber eben ein dämonisches Genie. Furchtbar erschütternd — auch ein Schrei, aber aus tiefster wunder Seele —, wenn „Marianne, das Weib aus dem Volke" ihr Kindchen verzweifelt in die Pforte des Findelhauses geschoben, und nun — ja, das war die Tragik auf dem Boden der populären Sensation! Doch diese Marianne des französischen Volksstücks war auch Grillparzers Medea. Grillparzers? Vielleicht seines antiken Urbildes, über seine edlen Verse hinaus, in lebendiges Blut getaucht, daß der modernste Hörer die Tragik Medeas unmittelbar schaudernd erlebte. Schon mit den ersten Worten dieser tiefen, geheimnisvoll rauhen Stimme: „Zuerst den Schleier und den Stab der Göttin" stand die düstere Gestalt der Zauberin von Kolchis vor mir, und dann in der wundervollen Abstufung des scheu stöhnenden, grollend mahnenden, schmerzlich wild drohenden: „Jason, ich weiß ein Lied!" — die volle große Kunst, die den Eindruck zum Erlebnis werden ließ für die jugendliche Seele, welche darin eine Weihe empfing und mehr und mehr empfand. Medea und Fanny Janauscheck waren Eins. Iphigenie war ein Anderes. Die dämonische Natur konnte unmöglich Goethes zartedle Idealgestalt „verkörpern"; aber es gab Momente, die ins Tiefste der tragischen Größe versetzten: „Ich bin von Tantalus Geschlecht" und das Parzenlied: „Denkt Kinder und Enkel und schüttelt das Haupt." Wie klein, wie ferne davon, gar nicht zu nennen, dünn und schattenhaft, schlüpfen die pathetischen Figurinen einer Johanna Jachmann, einer Klara Ziegler durch mein kühles Erinnern, die sich auch einmal „Iphigenie" nannten! Ehrlich gesagt: Goethes beseelte Natürlichkeit, in künstlerisch reiner ehrfürchtiger Weise, brachte lange, lange Jahre später, mir, dem 84jährigen Bayreuther, der gelernt, was echt und was Stil ist, eine junge Darstellerin von den Wunsiedler Festspielen auf der Freilichtbühne der Bayreuther Eremitage, dem „antiken Theater" der Markgrafenzeit, schlicht und anmutig keusch im Gefühle ergreifend nahe! Das war Goethes Iphigenie. Zwischen Fanny Janauscheck und Grete Vadé

liegen nicht nur Jahrzehnte, und doch, als „Eindrücke", da ich einmal von solchen rede, darf ich sie hier nebeneinander nennen: das große Erlebnis aus ferner Jugendzeit und die reine Stimmung eines Nachmittags bei sinkender Sonne, die bei des Thoas „lebtwohl" die Wipfel der Bäume über dem fränkischen Tauris goldig verklärte.

Wie mag Corona Schroeter einst im Ettersburger Naturtheater die Worte Goethes, die noch gar keine Verse waren, gesprochen haben? Daran denken mußte ich freundlich angeregt in der Eremitage.

Hedwig Raabe.

Ein Jahr später — das Gegenstück der dämonischen Tragik: die warm ansprechende Natürlichkeit in leichten Spielen — mit sentimentalem Unterton — auch ein großer Eindruck, weil ein ganz großes Talent. Viele Tränen flossen bei dem zwingenden Gefühlstone der „Grille", des „Lorle" und wie die damals modernen „Naiven" hießen, in der rührenden Stimme der köstlich frischen Spielerin Hedwig Raabe! Man konnte nicht widerstehen, und — Momus oder Mimus sei Dank: — man ward auch immer wieder heiter. Diese Natur war so stark, daß sie im Kreise ihrer Glanzrollen virtuose Gewohnheit werden konnte, in der unmittelbaren theatralen Wirkung blieb sie Natur und konnte auch ohne jugendlichen Herzschlag noch rühren. Nur an die wahrhaft großen Seelen der klassischen Gestalten — die Klärchen und Gretchen, auch das romantische Kätchen — reichte ihr Talent nicht heran. Ich entsinne mich überhaupt nicht eines Gretchens von wirklicher Genialität; die einst als solches berühmte Marie Seebach sah ich leider nur in ihrem Alter, ein „Eindruck", aber ein gar trauriger! Das Klärchen gestaltete mir niemand so stark und schön wie Luise Erhart, die vornehme ernste Künstlerin des Berliner Hoftheaters der 70er Jahre. Und das Kätchen? Höchster Ehrgeiz der kleinen Philippine Brand in Schwerin! Sie hätte gekonnt, was Hedwig Raabe nicht konnte; denn sie, das geborene Theaterkind, die ausgesprochene „Naive", sie war ohne alles Theater die reine Natur selber und ihr Herzenston war ganz echt, warm aus dem Quell der Güte, sie brauchte keine Virtuosität, sie hätte ihr „nicht gestanden!" Und in ihrer unbedingten Wahrhaftigkeit konnte sie geruhig den heroischen Schritt der Anna Schramm tun von der munteren Liebhaberin zur komischen Alten, wenn auch nicht gerade, wie ich scherzte: einen Abend der kleine „Walther Tell", am nächsten Frau Marthe Schwertlein! Möglich wär's gewesen, möglich wie unsere mehr als 50jährige Freundschaft bis zu ihrem Tode. In meinen „Lebensbildern" fand sie ihre Stelle und ihren Kranz.

Agnes Sorma.

Hier sei mir ein weiter Sprung erlaubt: von 1866 bis 1889. Ich stehe an der Schwelle des Vorhofes zum musikalischen Drama, zu Bayreuth. Das

Schauspiel tritt damit ganz zurück; ich habe auch keinen großen Eindruck mehr von dieser empfangen. (Es wäre denn vom Italiener Rossi, dessen packender Othello seinen Abschied vom Ruhm wie eine glänzende Arie großartig vortrug; wogegen die berühmte Eleonore Duse mir gar keine bedeutende Erinnerung hinterließ.) Auf der deutschen Bühne — es war sogar Reinhardts „Deutsches Theater" — hat auch noch Agnes Sorma auf mich erfreulich und fesselnd gewirkt. Ihre wild-lustige „Edrita" in Grillparzers „Weh dem, der lügt", neben Kainz' flottem Leon, packte mich sofort durch die Echtheit ihres quellfrischen Wesens. Es war eine unmittelbar wirkende Reinheit und Anmut in ihrem Spiel wie in ihrer Stimme, inmitten der herandringenden Moderne eine wahre Wohltat. Sie hat sich dann auch notgedrungen mit moderner Komödie spielend einlassen müssen, ihr mimisches Talent mochte es vertragen und den peinlichen Stücken hat es gewiß nicht „geschadet". „Nora" gewann dadurch an Natur, bis zur Erstarrung. Aber psychologische Zerfaserung war nicht ihre Art. Ich sah sie später 1901 noch einmal als Sudermanns „Salome" — eine schauspielerisch wirksame Leistung, aber das dämonisch-lüstern betonte: „gib mir auf einer goldenen Schüssel das Haupt Johannes des Täufers" kam nicht aus ihrer Natur, war künstlich aufgetragen. Zu meiner Freude fand ich noch später 1910 in Goldonis munterer „Locandiera" meine „alte" Agnes Sorma wieder, die inzwischen Gräfin geworden war und mich in ihre Villa am Wannsee liebenswürdig eingeladen hatte. Ich bin aber nicht hingekommen. Sie sollte eben bleiben, was sie mir vor 20 Jahren war: Agnes Sorma.

Karl Hill.

Mit dem Beginn meiner Schweriner Zeit, in der behaglichen Intendantenloge, treten auch schon die Vorboten Bayreuths in mein Leben, als Erster, 1868, Karl Hill, der bisherige, Oratorien singende Frankfurter Postbeamte, den mein Vater bewog, versuchsweise die Bühne zu betreten, wo er mit dem ersten „Debut" als alter Jakob in Méhuls biblischer Oper gleich einen der glänzendsten Siege errang. Nicht nur durch den ausdrucksvollen Glanz seines schönen, männlichen Baritons, mehr noch durch den völlig überraschenden Eindruck seines machtvoll ergreifenden Sprechens im dramatischen Dialog. Wer so sprechen konnte, war berufen zum Sänger des musikalischen Dramas, den spürte sofort in ihm der Meister selbst, als er für sein erstes Festspiel auch in Schwerin nach Kräften suchte und in seinem „Holländer" seinen „Alberich" fand. Schon die wuchtige, aber nicht heldische Gestalt empfahl ihn für den Unterweltsdämon, dazu aber wie keiner auf damaliger Opernbühne die leidenschaftliche Glut, die heftige Energie seines Gesangsausdrucks. Hill war 1876 zweifellos der eigentliche Verkörperer seiner Rolle, während die andern sich nur mehr oder minder in die ihrigen hineinleben konnten. Durch ihn ward der Ring zum berechtigten Titel des

Werkes; und der Widerspieler des Grales, Klingsor, trat dann 1882 ebenso wirksam und überzeugend in die Fußtapfen des Nibelungen. Niemals wieder erklang mir das: „Gefiel er dir wohl, Amfortas der Held?" so teuflisch hohnvoll, verächtlich, wie Hill es brachte. — Er selber aber war unmutig, nur die Teufel zu singen, er wollte als Amfortas seine weichen Saiten ertönen lassen und grollte, daß der Gral ihn nicht krönte. Da hatten wir noch einen Reichmann, einen Scheidemantel, einen Perron; einen zweiten Alberich erst nach sechs Jahren in Friedrichs. Hill bleibt der Erste und mein Ureindruck aus Nibelheim.

Ferdinand Jäger.

Im selben Jahre 1868 lernte ich meinen lieben Freund Jäger kennen, zum alten Jakob den jugendkräftigen Josef. Wäre die Stimme ganz ebenso kraft- und glanzvoll gewesen, wie die germanisch-heldische Erscheinung, der dramatische Ausdruck und das edel belebte Spiel, das Drama Wagners hätte sich eines zweiten Schnorr erfreuen dürfen. An Verständnis, an Gesinnung, an Begeisterung, an Hingabe kam ihm nicht leicht einer gleich. Das bewies er schon dadurch, daß er als einziger auf Wagners Ruf nach Bayreuth kam, mit seiner ganzen Familie aus seiner Hamburger Glanzstellung übersiedelte, um den „Parsifal" zu studieren. Das war 1876, und „Parsifal" mußte bis 1882 warten. Diese Wartezeit brachte für Jäger das besondere Studium des „Siegfried" und den herrlichen Triumph seiner dramatischen Leistung in Wien. Wo man sonst so viel auf schöne Stimme gab, unterwarf man sich hier der Macht des Dramas, das in so lebensvoll echter Gestalt als erste Offenbarung des Wunders der Ring-Musik vor dem kunstsinnigen Wiener Publikum erschien. Freilich, mit dem „Raoul" durfte man dem nicht kommen, wenn man ein solch ausbündiger Wagnerianer war! Mitunter steht der Dramatiker dem Sänger im Wege. Selbst in Bayreuth mußte Jäger den Sängern Winkelmann und Gudehus den Vortritt lassen; und doch gab es in seinem Parsifal Momente, die mir kein andrer so eindrucksvoll bringen konnte. Schon sein vorgebeugt lauschendes Starren im Gralstempel hat man ihm nicht nachgemacht! Seinen Amfortasschrei fand die Kritik nicht erschütternd genug; hätte sie nicht merken sollen, wie bedeutungsvoll erschütternd die Forderung erklang: „Zeigst du zu — Amfortas mir den Weg!"? — Und die hohe Weihe der Taufszene am heiligen Quell, wer hat sie gleich tief erschütternd zum Ausdruck gebracht als Jäger 1882 und etwa noch Gunnar Graarud 1930? Auch Fritz Wolff 1933, der nebenbei auch Loge und Walther gestalten konnte!

Habe ich zuviel gesagt? Er war mein Freund, — ja, aber er war auch ein wahrer Künstler und Bayreuther, Ferdinand Jäger.

Marianne Brandt.

Die ganz große Künstlerin, die einzige meiner Erinnerungen, die ich neben die Fanny Janauschek zu setzen vermag, das Dämonium der Tragödie, aber verbunden mit der Ausdruckskraft der Musik, die Dramatikerin mit der tiefbeseelten, seelenbezwingenden Stimme. Allerdings mehr französisch als deutsch geschult, und das hat ihr wohl in den empfindlichen Ohren des Meisters etwas geschadet, der doch ihr überragendes Genie zweifellos so erkannte, daß er sie vor allen andern sofort für die schwerste Aufgabe seiner Kundry genannt. Ja, sie war die Kundry, als tragische Seele, deren Eindruck auf mich für immer der stärkste blieb, so viele und so künstlerisch wertvolle Vertreterinnen die Rolle in Bayreuth gefunden hat. Ich hatte sie vor Bayreuth schon 1870 als Ortrud neben Niemanns Lohengrin in Berlin gesehen, dann 1876 im ersten Berliner Tristan als Brangäne, wo ihre Vertauschung der Tränke durch ihre mimische Ausdruckskunst fast ablenkte vom Spiele der Hauptpersonen. Sie war eben auch in der „Nebenrolle" das Genie, das von Meistern verschiedener Art besonders wertgeschätzt worden ist: Wagner, Liszt und Anton Rubinstein! Und sie ergriff als Rubinsteinische „Leah" in den „Makkabäern" ebenso wie als Beethovens Leonore-Fidelio, die ich noch nach Bayreuth erlebte. Das letzte, was ich von der alten großen Freundin hörte, waren die schon mit gebrochener Stimme, aber mit dem ergreifenden Tiefempfinden in ihrem Heim uns gesungenen „Träume": „und dann sinken — in das Grab". — Sie ist recht traurig, einsam und arm ins Grab gesunken, diese große Künstlerin, diese edelsinnige, leidenschaftliche Frau, über die ich nicht viele Worte machen kann und mag. Sie steht erhaben und rein in meiner Erinnerung.

Eugen Gura.

Diesen edlen Künstler und Vortragsmeister habe ich nicht nur in Bayreuth und als Bayreuther gekannt und verehrt. Seit 1875 habe ich ihn sowohl als Dramatiker wie als Liedersänger — Balladen-Sänger von höchster Meisterschaft oft und immer mit besonderer Freude erlebt, Freude an der Vollkommenheit der verschiedentlichen Darbietungen seines großen Talentes. Zwingend und jubelweckend durch den Vortrag Löwescher Balladen, sei es des gesangsreichen „Nöck", des dramatischen „Douglas", des volkstümlich schalkhaften „Prinz Eugen". „Der Trompeter tät den Schnurrbart streichen und sich auf die Seite schleichen — zu der Marketenderin." Auch die Marketenderin ist einer meiner lebendigen Eindrücke, woran ich mit Entzücken denke. Der Bayreuther Gura aber war der ideale „Hans Sachs". „Ideal" soll nicht nur eine Verlegenheitssprache sein, weil das rechte Wort für solche Meisterleistung fehlt; es bedeutet: der Idee des Sachs entsprechend, und auch die volkstümliche Gestalt mit all ihrer Kraft, Güte, Weisheit und ihrem deutschen Humor zur künstlerischen Gestalt verklärend. „Wahn, über-

all Wahn!" Dieser Sachs durfte diese Erkenntnis in der Sprache der Musik als seelische Erfahrung in sinniger Stunde vertraulich uns mitteilen, man glaubte es ihm, man erlebte es mit ihm. So schafft der ganz echte Künstler mit erlesener Meisterschaft; es ist ein Glück, dessen als Erlebnis sich erinnern zu dürfen. Wen ich als einen Besten in Bayreuth ihm noch an die Seite stellen möchte, ist der noch wuchtiger aus der Volksseele singende und spielende Fritz Plank[1])

Amalie Materna.

Nun stehen wir auf Bayreuther Boden. Die Vorproben zum „Ring" 1875. Die erste „Brünnhilde! Wie beglückt hatte der Meister sie begrüßt, als er sie gefunden! Das war sie, das Wotanskind, die reisige Maid, helltönend, urkräftig, frisch und froh am Werk, voll heißen Eifers und rührender Treue. Aus diesem guten Stoffe schuf sich der Meister seine Walküre, und wie eine Offenbarung junger nordischer Heldennatur habe ich sie bewundert und im Gedächtnis behalten. Daß sie nicht germanisch blond, sondern südslawisch dunkel war, störte den Eindruck nicht; der Meister erklärte obendrein: die Franken waren schwarzgelockt. Genug, Brünnhilde konnte für mein Gefühl gar nicht anders sein als wie diese erste einzige, echte sieghafte Materna. — Zwanzig Jahre mußten vergehen, bis der „Ring" und die Brünnhilde wieder in Bayreuth erschienen: die Materna als Ehrengast. Lilly Lehmann, die Sangesmeisterin, war eine unechte Wotanstochter; aber der Norden sandte uns Ellen Gulbranson. Ihr gehört ein eigenes Kapitel. Inzwischen war 1882 der „Parsifal" und mit ihm die „Kundry" auf dem Bayreuther, nun dem Gralshügel, heimisch geworden, und Kundry mußte wieder Amalie Materna sein; die Walküre Gundrygja! Mußte sie, aber war sie nicht, für mein Gefühl wenigstens nicht so, wie sie Brünnhilde gewesen war. Sie hatte nicht die Natur für die dämonische Verführerin, nicht die Gestalt für die hingestreckte Büßerin; aber sie sang ihre Erzählung wundervoll und gab ihrer großen Szene allen Ausdruck ihres dramatischen Temperamentes. Neben ihr Marianne Brandt (meinen Eindruck habe ich geschildert) und Therese Malten, die noch des Meisters größtes Wohlgefallen gewann und schönste Hoffnung erweckte. Sie hat sie erfüllt, er hat es nicht mehr erlebt, aber Jahre lang blieb die Malten das Stilideal der Kundry. Es folgten ihr noch manche gute Künstlerinnen; sie erreichten sie nicht, außer der einen großen Anna Bahr-Mildenburg als hochbedeutende Dramatikerin und später auch Stilmeisterin, deren tiefe Dankbarkeit gegen Bayreuth zu bildender Tat geworden ist für unsere Kunst! Ich habe ihr ein eigenes Wort der Erinnerung gewidmet im „Monatsblatt des Bayreuther Bundes" (Juni-Juli 1934), worauf ich als auf eine mir am Herzen liegende Ergänzung meine Leser besonders hinweisen möchte. —

[1]) 1933 hätte ich auch Rudolf Bockelmann genannt.

Hinter diesen Bildern verblaßte mir wohl „Gundrygja —Materne", geblieben ist mir Materna—Brünnhilde.[1])

Theodor Reichmann.

„Der dort dem Erlöser die Wunde stach" — die ersten Parsifaltöne, die mir von der Bühne her entgegenklangen, als ich 1882 zu einer Probe den dunkeln Raum des leeren Festspielhauses betrat —, die ersten Töne, und diese Töne, so schmerzdurchdrungen und so wunderbar weich, eine königliche Elegie: Amfortas! Wie aus einer andern Welt, der Welt des leidenden Gottes, des Erlösers! In unserer Erden- und Bühnenwelt hieß er Theodor Reichmann. Wer ihn gehört hat, wie ich ihn damals hörte, der hat Amfortas gehört, erlebt. Mit dieser Stimme, mit dieser Vornehmheit, konnte ein Wolfram seinen Stern ansingen, aber freilich nicht ein Hans Sachs zu seinem Volke von Nürnberg sprechen: der blieb immer unter seinem „süß duftenden Hollunderbusch" — — O, da bin ich unwillkürlich von Hans Sachs zum Kätchen abgewichen! — Es war wohl etwas „Weibliches" in Reichmanns feiner Natur, eine gewisse Sentimentalität; aber der Adel seiner Kunst machte es möglich, daß sogar das Sentimentale zum Stile werden konnte. Reichmanns Amfortas gehört zu den echten Bayreuther „Typen". Eben darum verschwinden, wenigstens im Gesamtbild der Bayreuther Bühnenwelt, die Eindrücke der anderen Gestalten, die mir mehr oder minder nur „Rollen" eines bedeutenden Künstlers zu sein schienen. Neben ihm wirkte so „typisch" im Parsifaljahre 1882 nur noch Emil Scarias Gurnemanz.

Aber das war ein künstlerischer Eindruck, der des Amfortas ging tiefer, war ein seelisches Erlebnis, und wenn es nur aus jenen ersten Tönen bestanden hätte. Was verschlug es dagegen, wenn dieser Sänger die „Waldesmorgenpracht" niemals musikalisch sicher traf. Er traf doch die Stimmung und traf damit unser Herz.

Rosa Sucher.

Gewiß, auch diese ideale Isolde und Sieglinde ist aus den Schöpferhänden der Meisterin von Bayreuth hervorgegangen, wie alles Beste und Schönste der Bayreuther Darstellungskunst. Aber einmal hervorgegangen war das Idealbild in ihr zur Natur geworden und ihre geborene Schönheit und Weiblichkeit gestaltete sich auf Jahre hinaus zu der eindrucksvollsten und bewundernswertesten Gestalt, die uns hörenden und schauenden Bayreuthern unvergeßliche Erinnerung wurden und blieben: Isolde 1886, Sieglinde 1896! Da war alles nur Sinnliche, Leidenschaftliche abgestreift, die reine Seele, die seelische Schönheit stand in edelster Form vor uns und offen-

[1]) „Nun aber kam" — 1933 — das neueste Erlebnis „Kundry": Martha Fuchs! Ihr edelschöner Gesang schuf die Szene zum Zaubergarten. Das hatte selbst eine Marianne Brandt nicht vermocht.

barte den wahren Geist der tragischen Werke. Aus diesem Quell entsprangen die höchsten Wirkungen des dramatischen Gesanges. „Frau Minne will, es werde Nacht, daß hell sie dorten leuchte." — Ja, da fühlte man sich emporgeschwungen ins Reich der Königin des Weltenwerdens! — War uns nur der Isoldentypus geschenkt worden? Nein, hier war noch ein Anderes: Persönlichkeit, und Persönlichkeiten lassen sich nebeneinander stellen: das „einzig in seiner Art" kann sich wiederholen in andrer persönlicher Form. Nach einem Menschenalter wurden in Bayreuth ideale Gestaltungen einer Isolde, einer Sieglinde möglich. Ich komme auf dies Wunder zurück. Bei Rosa Sucher aber habe ich immer von dem „Wir" geredet, die den großen Eindruck hatten, mit gutem Recht; denn in diesem Falle teilte ich meinen Eindruck mit allen den begeisterten Bayreuthern und denen, welche mit an der Schönheit und Weiblichkeit dieser künstlerischen Persönlichkeit zu stilbewußten Bayreuthern geworden sind.

Ernest van Dyck.

Als die ersten Parsifalsänger zurücktraten, ward die Gestalt wieder jung, eigentlich erst recht jung, in dem damals selbst noch jugendlichen Niederländer van Dyck. Er konnte nie ganz den „timbre" des wälschen Gesanges und der Fremdsprache verhehlen, aber er gab die Gestalt, den Vortrag und vor allem das unmittelbar wirkende Spiel. Seine Begabung war von der Art, die es vermag, aus froher Natur heraus sich zu steigern zu tragischer Größe. Allgemein entzückte sein knabenhafter Parsifal, am wirkungsvollsten wuchs er sich zur Dramatik der Kundryszene aus. Von ihm habe ich den Amfortasschrei wirklich gehört. Man konnte das Wunder seiner Erhebung zum frommen Helden bis zum Könige des Grales glauben. Mimische Kunst in Bayreuther Schulung feierte noch lange ihre Siege. Aber leider, jugendlichste Gestalten altern. Es kam eine Zeit, wo man fragen mußte: Wer schafft uns einen van Dyck? — Bayreuth ist ein Jungbrunnen; aus ihm hervor kamen uns ein Erik Schmedes, ein Alfred von Bary, ein Gunnar Graarud, und wer wird noch kommen? Schöne Eindrücke hatte ich von ihnen allen. In der Geschichte von Bayreuth steht van Dyck an hervorragender Stelle.

Fritz Friedrichs.

Es ist ein Unterschied, ob ein Sänger Schauspieler wird oder ein Schauspieler Sänger. Wenn der Sänger — meist doch in höheren Jahren — die Musik verliert, die seine natürliche Sprache war, pflegt er ein unnatürlicher Sprecher, Pathetiker zu werden. Das dramatische Talent, welches er besitzt, findet nicht mehr seine rechte Ausdruckssphäre. An die große Linie gewöhnt, verirrt er sich im Zickzack der vielen Einzelbewegungen des gesprochenen Schauspiels. Anders der begabte Schauspieler, der noch die volle Kraft

seiner Stimme entdeckt; wenn er dazu auch noch „musikalisch" ist, dann kann ihm seine dramatische Kunst dazu dienen, in der neuen Welt, die er auch als seine eigentliche erkennt und fühlt, ein Stern erster Größe zu werden. Und doch ist das eine große Seltenheit; denn es gehört viel ursprüngliches Talent, wenn nicht Genie dazu. Das hatte unser unvergeßlicher Beckmesser, Typus des Beckmessers und dabei doch ganz persönlich. In jedem kleinen Zuge („Pressiert's den Herrn?") war er genial, die ganze Gestalt eine Schöpfung. Die Schauspielkunst feierte Triumphe im Reiche des musikalischen Dramas. Die stumme Szene in der Schusterstube! Nicht die Spur von Karikatur; die wäre dieser echt bürtigen Natur unmöglich gewesen, die viel wagen konnte, und blieb doch die ganze, in sich natürliche Persönlichkeit. Er brauchte die geistreiche Absicht nicht, er war ihr schöpferisch immer schon voraus. Dieser Beckmesser hätte tragisch werden können, man hätte es ihm geglaubt. Wenn man ihn sah, konnte man an Richard den Dritten denken. Darum war er dann auch ein Alberich aus Unterweltstiefen, ein Dämon. Wieder teile ich meinen Eindruck mit allen, „Beckmesser — Keiner besser!" — Zu dem Eindruck seiner Persönlichkeit und Kunst gehört auch der tiefschmerzliche seines Endes, seines Hinsterbens im geistigen Leiden. Sein gedenkend muß man um ihn klagen. So klingt auch mein Preislied in ein Klagelied aus.

Elisa Wiborg.

Ein junges Mädchen wird aus seinem ersten Engagement am Schweriner Hoftheater plötzlich nach Bayreuth berufen, um dort beim ersten Tannhäuser 1891 im Notfalle bei der Hand zu sein, für die erste Bayreuther Elisabeth „einzuspringen". Es würde doch wohl nicht zu dem überkühnen Sprunge kommen?! Nun immerhin: die Meisterin bemerkt in dem jungen Mädchen ein entschiedenes dramatisches Talent, freut sich ihrer Unberührtheit vom „Theater" und ihrer raschen Auffassung; sie nimmt sich ihrer besonders gern und ernstlich an, gewinnt sich in dieser jungen Norwegerin von „Sandwike's" Küste ihre eifrigste und treueste Schülerin — kurz, es wird in ihr die erste echte Wagnerische Elisabeth vorbereitet, die noch niemand von der Oper her kannte: die kindliche Jungfrau, die durch Leid und Mitleid zur Heiligen wird. Und das Wunder geschieht, der Sprung wird geboten: um Mittag sagt die bestimmte Sängerin ab, am Nachmittag muß das junge Mädchen diese erste Elisabeth auf der Bayreuther Bühne ins Leben rufen — und siehe da: sie ist geschaffen! Die Schöpferin im Geiste des Meisters hat in ihrer Schülerin die ausführende Künstlerin gefunden. Mochte das Publikum vor dem bisher Unerkannten staunen, zweifeln, kritteln — wer die Offenbarung wirklich erlebte, dem lebt sie heute noch im dankbaren Gedächtnis; aber es sind nur wenige, die von den damals Erlebenden noch leben! Zu diesen gehöre ich, und ich mußte meinem tiefen Erlebnis hier ein Denkmal setzen, worauf

geschrieben steht: Elisa Wiborg, Bayreuths erste Elisabeth. Der Meister hat einst gesagt: vom Gebet aus sei die ganze Gestalt zu bestimmen; das Gebet ist niemals inniger, frömmer, ergreifender gesungen worden, und dieser Geist des Gebetes hat die Gestalt von innen beseelt und von der Reinheit zur Verklärung geführt. Der unkörperlich leise schwebende Aufstieg der Sterbenden zur Wartburg ist ein Bild, das allein schon ein Erlebnis wird. — So war denn der „Typus" der Elisabeth festgestellt, und heute noch bekennt die richtige Elisabeth, die leider zu bald von der Bühne scheiden mußte, ihre ganze Künstlerschaft diesem ihrem größten Erlebnis, der Lehre der Meisterin zu verdanken. Aus dem damit empfangenen Geiste war dann auch Liszt's „Heilge Elisabeth" geboren, die ich später in Stuttgart von der selben Künstlerin edelschön verkörpert sah, und den feinen Adel reinen Künstlertums haben alle ihre Darstellungen getragen: Bayreuther Schule im besten Sinne, durch Begabung und Persönlichkeit belebt und lebendig erhalten.

Der Typus Eva ist ein anderer als der Typus Elisabeth, und doch kann ich es nicht unterlassen, an dieser Stelle die „Eva" der anderen Skandinavierin Lilly Hafgren zu nennen, von deren anmutiger Leistung ich den vollen Eindruck empfing „das ist Eva!" Dann aber ist unbedingt die — ich bleibe bei dem Ausdruck — „typische Gestaltung" des Bayreuther Stiles überhaupt zu rühmen: die königliche Göttin Fricka unserer altgetreuen Luise Reuß-Belce, die vom 82er Blumenmädchen („Ha! die Falschen!") zur Lehrmeisterin des Stiles an der Bayreuther Bühne geworden ist. Der Eindruck Fricka kann nicht verlöschen! — Und auch nicht der Eindruck Erda. Die tönende Stimme der Tiefe der Welt: Keinem war diese Stimme gegeben, wie Ernestine Schumann-Heink. — „Allmächt'ge Jungfrau, hör mein Flehen!" — „Ein Junker?! Mein sagt, und ward er gefreit?" — „Deiner ewigen Gattin heilige Ehre!" — „Erdas und Wotans Kind" und das dreifach gesteigerte Mahnwort: „Höre! — Höre! — Höre! —" Das sind die Töne, die man nie vergißt, die ich nicht vergessen kann!

Ellen Gulbranson.

Von der Wiederkehr des „Ringes" 1896 bis zum Ausbruch des Weltkrieges 1914 hat das nordische Heldenbild der Walküre auf der Bayreuther Bühne geglänzt. Nicht nur eine große dramatische, viel mehr als dies: eine wahrhaft mythische Gestalt. Bei ihrem Erwachen: „Heil dir, Sonne!" ging die Sonne wirklich auf, der „neue Tag" ward „tönend geboren"! Und nun bricht die menschliche Tragödie über das Götterkind herein. Die Heroine ist Weib geworden. Diese innige Weiblichkeit verleiht der Brünnhilde der Gulbranson den ganz eigenen warmen Schimmer, der mir am ergreifendsten aus dem Dunkel ihres tragischen Rachewahnes zart hervorleuchtete

bei den wehmütig süßen Worten: „der selbst durch die Lügengestalt „leuchtend strahlte zu mir!" Die Vereinigung von Größe und Innigkeit, von Göttlichem und Menschlichem, machte diese Brünnhilde zur vollendeten Erscheinung der „seligen Liebesmacht" im Streit und Leid der Welttragödie. Konnte man denken, glauben und hoffen, das Wunder werde sich wiederholen, das der Bayreuther Kunst nach der Materna eine Gulbranson schenkte? Der Weltkrieg raste durch 4 Jahre, die Notzeit quälte sich durch weitere 6 Jahre hindurch; Bayreuth, das verstummte, lebte nach alledem dennoch wieder auf: es erwachte mit ihm Brünnhilde, und wir hatten Nanny-Larsen-Todsen, die Walküre, abermals aus der nordischen Heimat. Mein Eindruck ihrer dramatischen Kunst und tragischen Größe war sehr stark, ihr Höhepunkt die gewaltige Szene des 2. Aktes der „Götterdämmerung", gipfelnd im Speereide. Ja, man muß nach Bayreuth kommen, um Wunder zu erleben. Das „Erlebnis" aber bleibt mir Ellen Gulbranson.

Anton van Rooy.

Und mit der neuen Brünnhilde kam der Wotan. Auch ein Erlebnis. Ein herrliches Paar aus der großen Mythenwelt. Nun erst dünkte mich das Ringdrama vollkommen. Alles brachte der Künstler mit, um Gestalt und Tragik des Gottes dem Gefühlsverständnisse einzuprägen. Die große Erzählung und der Abschied, der Zorn des Walvaters und die Ruhe des Wanderers fanden ihren Ausdruck in der vollendet ausgebildeten Kunst des Vortrags und des Spiels. Eine „problematische Figur" war Wotan nicht mehr, sein Erlebnis ein künstlerischer Genuß. — Er blieb aber nicht beim Wotan, auch der „Holländer" kam durch van Rooy zu ergreifender Gestaltung; auch hier empfing das Drama des heilbedürftigen Irrfahrers der Sage sein volles Leben, gleichwie sein Bild ins Leben tritt. Persönlichkeit schafft Personen. Kommt noch ein vorzüglicher Liedersänger dazu, dann lernt man, was musikalische Dramatik ist. Das Lied ist ja doch eine Keimzelle des Dramas. Immerhin ist von der Arie zum Monolog ein Weg, der selbe, wie von der Oper zum Drama, und es bleibt der persönlichen Begabung vorbehalten, sie durch einen künstlerischen Gesamteindruck zu überwinden. Das war mein Eindruck von der Kunst van Rooys.

Dieser Wotan stellte nun wohl seine walväterlichen Sangesbrüder in Schatten; da will ich sie aber in meinen Erinnerungen nicht fehlen lassen: den vom Meister so ehrend anerkannten (freilich nicht in Walhall heimischen) Betz, den vornehmen Perron, den urgermanischen Bertram, den so verdienstvollen tüchtigen Soomer, und gar den sehr bedeutenden Schorr! (Neuerdings Bockelmann!)

Nicht zu vergessen den als Künstler und Mensch mir gleich sympathischen Karl Braun, der mir auch als unvergleichlicher Fasolt („du Weiser, wiss' es von ihm!") charakteristischer Hagen und warmherziger Gurnemanz im

Gedächtnis feststeht, und in dem ich ein besonders innerlich mit Bayreuth verbundenes, durch jahrelanges Miterleben und -wirken zum gründlich Wissenden gewordenes Glied der künstlerischen Festspielgenossenschaft immer wert geschätzt habe. Ja, ich habe das Gefühl, er wäre der Rechte; bei der Erhaltung des Bayreuther Stiles die besten Dienste zu leisten: er gehörte hierher, darum wünscht' ich ihn her; als Kind meiner Lebenserfahrungen von der Bühne gehört auch dieser Wunsch wohl hierhin.

Alfred von Bary.

Ungern wende ich die Fachausdrücke „Bariton" und „Tenor" auf Bayreuther Künstlerpersönlichkeiten an; ich sage lieber: was mir van Rooy als eine solche Persönlichkeit war, das war mir auch von Bary — „in höherer Stimmlage"! Es war die gleiche mannhafte, heldische Art und Erscheinung, das starke Gefühl, der überzeugende Ausdruck künstlerischen Ernstes. Dort Holländer und Wotan — hier Lohengrin, Siegfried, Tristan, Parsifal. Allen diesen Gestalten Barys lag ein Adel schon im Blute, der sich am schönsten und wohltuendsten zeigte in dem edeln Maße, mit dem der leidenschaftlich entflammte Siegfried der erweckten Gottestochter gegenübertrat, und wie er der liebenden Isolde gegenüber der führende Held blieb: „Wohin nun Tristan scheidet, willst du Isold' ihm folgen?" Schwer hat man sich von diesem Künstler getrennt, als er selber scheiden mußte, weil dem so traurig Erblindenden keine vorsorglichen Schutzmittel mehr das Schreiten auf der Bayreuther Bühne ermöglichten! — Wie viele Siegfriede habe ich sie sicherer beschreiten und leichter überhüpfen gesehen — nur einen will ich nennen: den noch vom Bühnenstaub unbefleckten, aus der Bayreuther Schule hervorgegangenen, dem süddeutschen Volkstum entsprossenen, den wirklich jungen Siegfried: Alois Burgstaller. Unsers guten alten „Loisl" nicht zu gedenken, wäre nicht nur ein Versäumnis, wäre ein Unrecht. — Und ich tue gewiß kein Unrecht damit gegenüber dem edlen Bary! Sie waren beide, jeder in seiner Art, echte Bayreuther!

Emmy Krüger.

Nicht würdiger kann ich die Reihe meiner Erinnerungen beschließen als mit dieser großen Künstlerin, mit welcher sich das Bayreuther Wunder vollzog: Isolde und Sieglinde, einst in Rosa Sucher ideal verkörpert, nach langen Jahren über Krieg und Not hinweg in Emmy Krüger wieder unvergeßlich gestaltet! Vergleiche zu ziehen wage ich nicht, ich will ja hier nicht urteilen, nur meine persönlichen Eindrücke bekennen. Hohe Weiblichkeit, edle Schönheit, fürstliche Würde, alles in liebender Glut dahin geschmolzen, aus tragischem Leid bis zur Verklärung erhoben: das ist Isolde. Die stolze Irin mit ihrem schmerzlich scharfen Hohn: „Das wär' ein Schatz, mein Herr und Ohm!" wie sie in der dämmernden Weihe der Liebesnacht

ganz Weib geworden: „Laß meinen Liebsten ein!" Das war Emmy Krüger. Und beide sind Eines. — 1930 schlägt die Uhr der Zeit vom Bayreuther Hügel; noch einmal flammt es auf, das leuchtende Bild der großen Kunst: als die echtblütige Wotanstochter und Wälsungin ist sie uns entschwunden, mit dem verhauchenden Leidenssegen auf Brünnhildens Haupt: „Leb wohl! Dich segnet Sieglindens Weh!" Wie viele sind uns entschwunden — seit 1876 — 1882 — seit 1914 — seit 1924 — Personen — Eindrücke — Erlebnisse! Die Bilder blieben, die verinnerlichten Bilder, die Erinnerungen — — Leb wohl: Emmy Krüger: Dich segnet mein trauerndes Gedenken!

Traurige Abschiede: Farväl auch, Nanny Larsen-Todsen! Aber auch freudiges Willkommen: Sei gegrüßt, Marta Fuchs! — Vergangenheit und Zukunft — Erinnerung und Hoffnung! — Bayreuth ward erlebt — lebe Bayreuth!

Und nun — wie Schiller begann: „So ernst, mein Freund?" — so habe Goethe das letzte Wort:

„Halte fest, was dir von allem übrig blieb!" —
„Atme der Geist!" —

„Kunst und Religion" im Lebenswerk Rich. Wagners.

Von Otto Daube.

Die höchste Feierlichkeit und Erhabenheit des „Parsifal", die sich dem empfangs- und erlebnisbereiten Hörer darbieten, bedeuten in der Entwicklung des Meisters, seines künstlerischen Gestaltungswillens und seiner weltanschaulichen Mitteilungsabsicht ebensowenig wie in der geschlossenen Linie seiner Werke vom „Rienzi" bis zum gewaltigen Schlußwerk seines Schaffens, eine Umkehr; sie sind vielmehr die letzte Steigerung ein und desselben Genius und seines menschlichen Mitteilungsdranges, ein und desselben künstlerischen Ausdrucksvermögens, ein und derselben Gestaltung in das strahlende Licht letzter menschlicher Erkenntnis, der ein zum Weltweisen gereifter Menschengeist überhaupt fähig ist. Was hier, „vom Schleier der Maja" befreit, unmittelbar als Anblick des Daseins, als Idee von Leben und Welt, als das ureigentlich Religiöse uns erschlossen wird, ist nichts anderes als die verklärte Darbietung der einen, das Leben und das Lebenswerk Wagners durchflutenden Sehnsucht der Menschheit nach der Kraft, die sie mit der Gewißheit ihrer Erlösung zu erfüllen vermag.[1]) —

[1]) Daß die gleiche Sehnsucht (der Nietzsche im „Tristan", den „Meistersingern" und in der „Ring"-Tragödie als beglückender Erfüllung zugejubelt hatte!) im „Parsifal" religiöse äußere Gestalt annehme, erschreckte Nietzsche, der im leidenschaftlichen inneren Kampfe um die Entfaltung seines geistigen Lebens zu selbständiger Aeußerung willig den Trugschluß von der „Umkehr" Wagners zum Anlaß nahm, die Geisteswelt, in der er sich selbst gefunden hatte, zu verlassen.

Religiöse Elementarkraft — tief verwurzelt im Wesen des Romantikers — ist der Urgrund des Schöpferischen auch in Wagner („Nur religiöse Menschen besitzen schöpferische Kraft"; Goethe zu Riemer.) Sein Leben ist die fortgesetzte Betätigung des Religiösen; seine Güte und Hilfsbereitschaft, seine Tierliebe, seine ideale Begeisterung für das „neue Evangelium des Glücks" („Die Revolution"), sein Angriff auf den „sündhaftesten Zustand in einer menschlichen Gesellschaft" um der „vollen Emanzipation des Menschengeschlechts" willen, die für Wagner „die Erfüllung der reinen Christuslehre" („Wie verhalten sich die republikanischen Bestrebungen" usw.) sein wird, seine Auffassung von der religiösen Wirkung des Kunstwerks (Beethovens IX. Symphonie) und schließlich sein Regenerationswille sind Ausdruck einer Religiosität der Tat, die allerdings unberührt, ja im bewußten Gegensatz zu den Dogmen der Kirche blieb.

So stand er, der in seinem „Tannhäuser", seinem „Jesus von Nazareth" und dem „Liebesmahl der Apostel" eben das „Wahre und Göttliche" des Religiösen von den Anhäufungen dogmatischer Unglaublichkeiten befreit hatte, im bewußten Verfall der Religion durch die zerstörende Allgewalt der Zivilisation, im Kampf gegen die moralische Betätigung des von der Kirche behüteten und geleiteten zivilisierten Menschen, im Kampfe auch gegen den dogmatischen Ersatz, den die Kirche allein dem Menschen an Stelle des religiösen Kernes noch zu geben hatte, der aber nicht stark genug gewesen, den Verfall der Zivilisation aufzuhalten.

„Werfen wir einen Blick auf die zehn Gebote der mosaischen Gesetzestafel, mit welchen Luther zunächst einem unter der Herrschaft der römischen Kirche und des germanischen Faustrechts geistig und sittlich gänzlich verwilderten Volke entgegentreten zu müssen für nötig fand, so vermögen wir darinnen vor allem keine Spur eines eigentlichen christlichen Gedankens aufzufinden; genau betrachtet sind es nur Verbote, denen meistens erst Luther durch seine beigegebenen Erklärungen den Charakter von Geboten zuerteilte."

Die Betätigung eines „ungestörten religiösen Bewußtseins" dagegen fand Wagner nicht im zivilisierten Europäer, sondern bei dem Brahmanen und Buddhisten: „Wir erfahren, daß um die Mitte des vorigen Jahrhunderts englische Spekulanten die ganze Reisernte Indiens aufgekauft hatten, und dadurch eine Hungersnot im Lande herbeiführten, welche drei Millionen der Eingeborenen dahinraffte: keiner dieser Verhungernden war zu bewegen gewesen, seine Haustiere zu schlachten und zu verspeisen; erst nach ihren Herren verhungerten auch diese. Ein mächtiges Zeugnis für die Echtheit eines religiösen Glaubens, mit welchem die Bekenner desselben allerdings auch aus der „Geschichte" ausgeschieden sind." [2])

Bedeuteten seine Werke bis zum Lohengrin bereits den Kampf Wagners gegen Dogmatismus und Degeneration, so erschloß erst die Philosophie Schopenhauers dem Meister das Wesen des Religiösen in seiner wahren Tiefe: „Die tiefste Grundlage der wahren Religion sehen wir nur in der Erkenntnis der Hinfälligkeit der Welt und der hieraus entnommenen Anweisung zur Befreiung von derselben ausgesprochen." [2]) Und wie der Philosoph, so fand auch Wagner in der christlichen Religion die wahre „Göttlichkeit des Heilsverkünders", der die „Umkehr des Willens zum Leben" an sich vollzogen hatte. „Es war der zu qualvollem Leiden am Kreuze ausgespannte Leib des höchsten Inbegriffs aller mitleidvollen Liebe selbst. Ein unwiderstehlich zu wiederum höchstem Mitleiden, zur Anbetung des Leidens und zur Nachahmung durch Brechung alles

selbstsüchtigen Willens hinreißendes — Symbol? — nein: Bild, wirkliches Abbild." [2])

Hier sah Wagner die „Aufhebung des unproduktiven Egoismus",[3]) in dem sich die Zivilisation ihm darbot, durch das „höchste Opfer der Liebe, nämlich das Opfer unseres persönlichen Seins selbst zu Gunsten des Allgemeinen" [3]) vollzogen.

Mit der gleichen äußersten Konsequenz, mit der Schopenhauer die Verneinung des Willens in der Ethik des Christentums durchgeführt sah,[4]) mußte Wagner unmittelbar nach der Vollendung seiner „Ring"-Dichtung und noch während der Niederschrift des „Tristan" den „Parzivalmythos" aufgreifen, den er nach dem Erlebnis am Karfreitagsmorgen des 10. April 1857 im „Karfreitagszauber" niederschrieb und schließlich 1865 durch den Entwurf der Parcivaldichtung gestaltete. Denn hier vermochte er den Kern des Religiösen, den er durch die Erlösungstat Brünnhildes, durch die Verneinung des Willens zum Leben in „Tristan und Isolde" und die Heiterkeit der Resignation in Sachs unmittelbar erfaßt hatte, in der erhabensten Erscheinung, der Religion Christi, uns zu offenbaren.

Der „Parsifal" war also nicht eine Umkehr, sondern der letzte, konsequente Schritt Wagners in der Darstellung seiner Weltanschauung, die sich — und das hatte ihm Schopenhauer bestätigt, — mit der christlichen Religion und deren „Anlage zum Höchsten und Edelsten" (Schiller) im Innersten deckte.

Elisabeth und Leonore.

Erlösende Liebe im „Tannhäuser" und „Fidelio".

Gedanken zu den Zoppoter Waldfestspielen 1933.

Von **Dr. Walter Taube.**

„. . . Musik ist höhere Offenbarung als alle Weisheit und Philosophie."
(Beethoven.)

Ein Wort Wagners könnte über diesen beiden Werken leuchten: „Nur die dem Mitleiden entkeimte und im Mitleiden bis zur vollen Brechung des Eigenwillens sich betätigende Liebe ist die erlösende christliche Liebe".

Elisabeth und Leonore erfüllen diese ideale Forderung des Meisters; die Voraussetzungen zum „Tannhäuser" sind aber ganz andere als die zum „Fidelio".

Ueber die äußere „Entstehung" des „Tannhäuser" wissen wir — wie es neuerdings G. de Pourtales wieder mitteilt —: Wagner hatte den Stoff in einem alten Volksbuch, bei Heine, in Tiecks „Getreuem Eckart", im „Sängerkrieg" von E. Th. A. Hoffmann und in den „Deutschen Sagen" der Brüder Grimm gefunden. Aus diesen verschiedenen Quellen, zu denen wir noch zwei Epen aus dem 13. und 14. Jahrhundert rechnen können, schuf er seine Oper. Mit dem unbeirrbaren Blick des großen Dramatikers erkannte er sofort die Möglichkeiten, die sich aus jeder der beiden Erzählungen schöpfen ließen. So zog er die Sagen vom „Sängerkrieg" und vom „Tannhäuser" zusammen, vereinigte sie mit den „Legenden der heiligen Elisa-

---

[2]) „Religion und Kunst."
[3]) „Jesus von Nazareth".
[4]) § 68 des IV „Welt als Wille und Vorstellung".

beth von Ungarn" und der vom „Verwunschenen Ritter" . . . . Es gelang Wagner in dieser Folge von Gemälden, auf fast seherische Art, nicht nur gewisse Eigenheiten seiner zukünftigen Kunst, sondern auch die vielfältig verwobenen Fäden seiner Wünsche, seiner Versuchungen, seines Mystizismus, seiner Sinnlichkeit und seines Heimweh's nach dem Lande des Geistes darzustellen . . . die innere Entwicklung ist doch ganz und gar sein Eigentum . . ."

Die letzte Aufzeichnung Wagners lautet „Liebe — Tragik"! Im „Tristan" hat er sie der Welt am klarsten vor Augen gestellt. Im Sängerstreit auf der Wartburg grellt die Tragik der Künstlerseele auf: Der echte Künstler ist beiden Seiten der Liebe, der „himmlischen" und „irdischen", schöpferisch verbunden, die in seinem Drama zwiespältig ringen. —

Elisabeth hat sich „unter tausend Schmerzen" zu der in Gott ruhenden Liebe und Jungfräulichkeit durchgekämpft, sie mutet uns wie jene zarten Gestalten der Romantik an, die ihren Ursprung im Marienkult haben. Aber sie bleibt nicht wie Euryanthe erdenfremd und untätig — nein, ebenso wie Leonore vertritt sie die sich „betätigende" erlösende Liebe, die ja allen Wagnerschen Frauengestalten eigen ist.

Wie eine Senta, eine Brünnhilde macht Elisabeth das Wort Wagners verständlich: „Alles Verständnis kommt uns nur durch die Liebe"! — Wo die Minnesänger (die „Welt") Tannhäuser verurteilen, da „versteht" sie ihn aus leidgeläutertem Herzen heraus, da weiht sie sich ihm zum Opfer . . .

Das ist es, was Tannhäuser ahnend empfindet, das tiefe Leiden der Frau läßt ihn seine Zuflucht bei dem Gotte suchen, dessen „Erbarmen kein Spott" ist. Er erkennt (mit Schopenhauer), daß das Leid das „Positive" ist, zieht nach Rom, dienend wie Kundry, um „eines Engels Tränen zu versüßen..."

So erfleht er des Papstes Vergebung; doch der welsche Statthalter Christi verweigert sie dem Pilger. Der alte Trotz erwacht. „Zu dir, Frau Venus, kehr' ich wieder!" Mit dem Jahr ist's auch in seiner Seele Herbst geworden: „Schon fällt das Laub...", die Abenddämmerung hat wie Todesahnen die thüringischen Waldtäler eingesponnen, das Heil scheint ihm verloren . . .

Da wird Elisabeth der „Abendstern" über den dunklen Abgründen, in die des Venusberges Rosendämmer verlockend hineingeistern, ihr Gebet, der reine letzte Hauch ihrer das Irdische abstreifenden Seele wird ihm, was Augustin einst die Gebete der Mutter waren . . . Vermittlung für sein Seelenheil!

Elisabeth, die fromme Dulderin und Wolfram, ihr entsagender Freund, vollbringen das Wunder an Tannhäuser.

Auch in Beethovens „Fidelio" läßt sich von der erlösenden Liebe eines Weibes reden, doch weist der Ausklang nicht ins Allgemein-Menschliche oder Zeitlose.

Schon die „Entstehung" ist eine durchaus andere als beim „Tannhäuser". Beethoven schrieb die Musik zu einem fertigen Text von Bouilly. Der Stoff, der nach Naumann's Musikgeschichte (a. a. O. p. 508) auch dem französischen Komponisten P. Gaveaux (1798), sowie Simon Mayr und F. Paer (1804) zu einer Oper gedient hatte, gehört wie Cherubinis „Wasserträger" zu den in der französischen Revolutionszeit üblichen sogenannten „Rettungs-Opern", die mit Anspielung auf die Zeitverhältnisse die glückliche Errettung eines Liebespaares aus Gefahren und Leiden behandeln. Diesen Stoff hatt Sonnenleithner 1805 für Beethoven zunächst in der Form eines Singspiels behandelt. Da dem Werk damals der Erfolg versagt blieb, unterzogen es die Verfasser einer Umarbeitung (1814). In der heutigen Fassung erinnern an den früheren Singspielcharakter noch der Dialog und einige liedartige Nummern; dagegen ist der Höhe- und Wendepunkt der Handlung nun-

mehr in großzügiger musikalischer Form gegeben: die dramatisch-gewaltige Kerkerszene zwischen Leonore, Florestan und Pizarro.

Ueber den Gang der äußeren Handlung geben die Textbücher genügend Auskunft, uns kommt es auch hier darauf an, die „erlösende Liebe" aufzuzeigen und das von Wagner's Werk Abweichende herauszustellen.

Aus Liebe verkleidet sich Florestans Gattin Leonore, nimmt den Namen „Fidelio" an, tritt in die Dienste des Kerkermeisters Rocco, um ihrem gefangenen Gatten nah zu sein und den Weg für seine Rettung vorbereiten zu können. Schon diese Verwandlung mochte für Leonore ein schwerer Gang sein! Zudem ist Marzelline, Roccos Tochter, zur Qual des Pförtners Jaquino, in diesen „Fidelio" hoffnungslos verliebt! „O wär' ich schon mit dir vereint. . .!" Arme Marzelline! Aber auch arme Leonore! Doch das ist noch Singspiel, die Tragödie folgt, als sie durch die übernommenen Pflichten gezwungen wird, mit Rocco die Grabstätte für Florestan zu bereiten! Welch erschütterndes Duett:

„Nur hurtig fort, nur frisch gegraben!"

Welche Seelenqual für die liebende Gattin, an der Stimme des Gefangenen den Gatten erkennen zu müssen!

Und dann der Höhepunkt des Ganzen, als Pizarro, der Rocco zur Beseitigung des unschuldig Gefangenen nicht zu zwingen vermag, die Tat selbst vollbringen will und nun in Leonore die Heldin findet, die sich todesentschlossen zwischen ihn und den Gatten wirft:

„Töt' erst — — sein Weib! . . ."

Eine gewaltige Steigerung der opferbereiten Liebe Leonores, die alles auf sich nimmt, um den Gatten zu retten, aber — — um ihn *für sich* zu retten!?

Da kommt als der Deus ex machina: Jaquino mit der Freudenbotschaft, daß der Minister naht. Florestan und sein Weib sind gerettet:

„O namenlose Freude . . ."

Don Fernando verkündet im Namen des Königs, daß den Gefangenen die Freiheit geschenkt ist; in Florestan erkennt der Minister den totgeglaubten Freund, Marzelline tröstet sich nach ihrer ersten Bestürzung mit Jaquino, was auch zweifellos das Richtige ist! Pizarro findet die gerechte Strafe . . .

Also alles in allem das „happy end" des alten Opernstiles!

Die Größe der Oper und ihre Lebenskraft ist nicht durch den Stoff und Text, wohl aber in der Musik Beethovens begründet.[1])

Die große Kerkerszene ist von unerhört dramatischer Wucht, die Musik offenbart die Macht der Liebe in ergreifender Weise. Wagner's Wort von der dem Mitleiden entkeimten Liebe trifft somit auch für Leonore zu.

Nur im Ausklang zeigen sich die bereits angedeuteten Unterschiede, die ja durch die Entstehung der beiden Werke innerlich bedingt sind.

In dem Duett „O namenlose Freude . ." spricht sich die ganze Glückseligkeit der glücklich vereinten Menschen aus. So ist es eine „befreiende" Liebe, die wohl noch zur „erlösenden" werden kann.

Zum Schluß noch ein Wort! Der „Tannhäuser" hat neben der allgemein menschlichen auch eine ganz und gar *deutsche* Bedeutung! Nicht „im Genuß" das Leben zu suchen, nicht um der irdischen „Glücksgüter" willen zu ringen . . .

---

[1]) Und ballt sich jenseits von Oper und Theater zur künstlerischen Gestalt zusammen in der großen Leonore-Ouvertüre Nr. 3. H. v. W.

nein: die ewigen sittlichen Forderungen Gottes in uns aufzunehmen und der Welt zu offenbaren, scheint der tiefste Sinn des deutschen leidvollen Schicksals! Schon bricht nach fünfzehn Jahren undeutscher Ueberfremdung die Morgenröte einer neuen Welt-, Lebens- und Staatsauffassung durch die trüben Wolken eines versinkenden Abschnittes deutscher Geschichte ... schon regt sich erlösende Liebe im Werden einer neuen Volksgemeinschaft, die nur aus dem heiligen Geiste geboren werden kann.

Die Zoppoter Waldoper hütet für den deutschen Osten wertvollstes Volksgut. Ein Raunen germanischen Geistes durchwebt die Waldwipfel, wenn an den sommerwonnigen Festspielabenden deutsche Kunst zu uns spricht und die Tausende in ihren Bann zwingt. Mögen uns auch in diesen Stunden Keime und Kräfte gespendet werden, die uns befähigen und stark erhalten, zu unserem Teile am Aufbau deutscher Zukunft in Liebe und Glauben mitzuarbeiten! —

Für die Festspielgäste.

Besprechungen von **Dr. Karl Grunsky**, Stuttgart.

Im N.S. Kulturverlag Bayreuth erschien zu den Festspielen 1933 eine schöne Zeitschrift-Nummer „Deutsches Wesen"; darin fand sich auch von Karl Richard Ganzer ein Beitrag, der zum Nachdenken anregte. Nun ist im Verlag F. Bruckmann ein Buch dieses Verfassers herausgekommen: „Richard Wagner der Revolutionär gegen das 19. Jahrhundert" (191 Seiten; geb. 5 *M*). Das Thema des „deutschen Revolutionärs" wird hier von neuen Gesichtspunkten aus behandelt. Der Umschwung, den wir erlebten, hat den Begriff der Revolution gefestigt: es gereicht uns nicht mehr zur Verlegenheit, Wagners Verhalten am Schluß der Dresdener Jahre rechtfertigen zu müssen. Ganzer zeigt mit gründlichem Aufwand an Beweisen, wie sich der Künstler als Denker und Seher gegen den Geist des 19. Jahrhunderts empörte. Noch vor kurzem versuchte Bernhard Diebold von der Frankfurter Zeitung, Wagner für den Liberalismus zu retten. In Wirklichkeit war er oder wurde er gerade ein Gegner dieser Denkweise, die ihm als ein „nicht sehr hellsehendes Geistesspiel" erschien, „indem wir für die Freiheit des Volkes uns ergingen, ohne Kenntnis dieses Volkes, ja mit Abneigung gegen jede wirkliche Berührung mit ihm." Der Kampf, den Wagner gegen das 19. Jahrhundert führte, erhält in Ganzers neuer Darstellung schon darum seine große Bedeutung, weil er in gleicher Ebene mit Nietzsche liegt: wir lernen die beiden wieder mehr zusammen zu sehen. Der Verfasser bekennt sich als Nationalsozialisten, kann aber darauf hinweisen, daß die Arbeit vor dem Siege entstand. Während Wagner in diesem Buche nur als Politiker betrachtet wird, gilt dem menschlichen Erleben der zweiteilige Roman „Jung Siegfried" und „Feuerzauber" von Max Kronberg (Koehler und Amelang, Leipzig). Als wir den Feuerzauber anzeigten, wurden Bedenken laut. Doch glauben wir versichern zu dürfen, daß auch im soeben erschienenen ersten Teil „Jung Siegfried" (Preis 4.80 *M*) die vorteilhaften Seiten der Auffassung überwiegen. Man darf den Roman guten Gewissens an solche weitergeben, die für eine einfache, warme, anspruchslose Erzählungsweise, die zu begeistern vermag, Sinn und Verständnis haben. Wie stark unser Meister die Gemüter beschäftigt, ersieht man auch aus

dem Spiegel der Zeitschriften. Das Märzheft der „Sonne" (Armanenverlag, Leipzig) bringt vom neuernannten Rassehygieniker Prof. Dr. Lothar Gottlieb Tirala, München, dem Freunde Chamberlains, die klare, hochwillkommene Abwehr jener Angriffe, die der Kreis Günthers gegen deutsche Tondichter des 19. Jahrhunderts, insbesondere gegen Wagner richtet. Eine wundervolle Zusammenfassung neuer Erkenntnisse, wie Wagner schuf, findet der Festspielbesucher im Märzheft von Velhagen und Klasings Monatsheften unter dem Titel „Genie am Werk", von unserem Dr. Otto Strobel, dessen ergebnisreiche Forschertätigkeit durch die gleichbetitelte Bayreuther Ausstellung von 1933 allgemeiner Aufmerksamkeit und Anerkennung begegnete. Dem umfangreichen Texte stehen viele anschauliche Nachbildungen aus den handschriftlichen Schätzen des Hauses Wahnfried zur Seite. Auf Wagner angewandt sind ferner neue Formuntersuchungen, die Dr. Hans Alfred Grunsky im Februarheft der Zeitschrift für Musikwissenschaft anstellt: der Ring gliedert sich im Großen in Aufgesang (Rheingold), in die zwei Riesenstollen von Walküre und Siegfried, deren Gleichlauf geradezu verblüfft, und in den Abgesang der Götterdämmerung. Wer, von der Ringdichtung ergriffen, an Sage und Sagengeschichte Freude gewonnen hat, versäume nicht, sich in Urzeiten zurückzuschwingen, die erst im 20. Jahrhundert erhellt wurden; wir meinen das uralte, vom 24. bis zum 6. vorchristlichen Jahrhundert reichende Gilgamesch-Epos des Zweistromlandes. Es hat auf weitere Jahrtausende nachgewirkt und gab den Stoff für unzählige Sagen, Legenden und Märchen, wie gleich aus dem Vorgesang ersichtlich wird, den der gelehrte Uebersetzer Dr. Albert Schott aus Aelian entnimmt. Die neue, wohllesbare, rhythmisch wirksame Eindeutschung baut die alten Urkunden zu einem harmonischen Ganzen auf, das bei mancher Fremdheit im einzelnen den Heldensinn des „leidensfrohen" „Niemandsohnes" eindrucksvoll nahebringt. Wie unmittelbar berührt der „Geselle, der dem Freund aus der Not hilft"! Kämpfe und Träume, wilde Lebensgier und brennender Schmerz, Mannentreue und Götterücke wechseln miteinander ab; eine weitblickende Weltansicht kündet den Nachruhm (vergleiche „Der Toten Tatenruhm" der Edda) und das Schicksal nach dem Tode. Einige neuaufgefundene Teile erscheinen hier zum ersten Male in deutscher Sprache. Das ganze Epos ist als Bändchen in Reclams Universal-Bibliothek allgemein zugänglich (35 Pf., geb. 75 Pf.).

Doch kehren wir zum Deutschtum zurück. Ein Buch des Stolzes und der Ehre nennt mit Recht Prof. Dr. Hermann Stegemann das Sammelwerk „Des Deutschen Vaterland", das die Deutsche Verlagsanstalt (Stuttgart) in prächtigster Ausstattung anbietet: deutsch gedruckt, 748 Seiten in Großform, mit 16 Tafeln und 1016 Textbildern. Reichsminister Dr. Frick hat das Geleitwort gegeben. Der erste Beitrag stammt vom Herausgeber selbst. Als berufener Kenner entwickelt er in lebendiger Sprache das Bild der mehrtausendjährigen deutschen Geschichte im europäischen Raum. Deutschem Heldentum im Weltkriege setzt Hans-Caspar von Zobeltitz das gebührende Denkmal. Von der nationalen Erhebung, die zum 30. Januar 1933 führte, gibt Waldemar Baron von Dazur einen umfassenden Bericht, der auch alle Wegbereiter würdigt. In knappen Zügen entwirft Rassenkunde und Rassenpflege Erwin Haagen, nicht ohne ausdrücklich davor zu warnen, nur auf Grund von äußeren Kennzeichen Werturteile abzugeben. Im Abschnitt über Deutsche Erde und Deutsche Landschaft findet der Leser und Beschauer nicht etwa die Reihenschubladen der jetzigen Erdkunde aufgezogen, sondern eine eigenartige, einleuchtende Anordnung, die uns besonders zusagt. Karl Friedrich Schmid weist zuerst über die erdgeschichtliche Entstehung des deutschen Bodens zurecht, verfolgt dann die Einwirkungen des Menschen von der Altstein-

zeit über die Metallzeit bis in die Frühgeschichte und eigentliche Geschichte herein (Städte, Bauten), um schließlich den Wundergarten deutscher Landschaft nach allen Richtungen zu durchschreiten: Hochgebirg, Wald und Feld, Küste, Moor und Heide, Höhlen und Quellen, Industriegebiet und das Gesicht der Landschaft im Reigen der Jahreszeiten. Auf deutscher Scholle sitzt der deutsche Bauer; ihm widmet Hans-Caspar von Zobeltitz Worte des innigst verbundenen Verstehens. Die Auslandsdeutschen sammelt ins Herz der Heimat Dr. Wahrhold Drascher. Dem deutschen Schrifttum verleiht Martin Lang lebendige Züge durch planmäßig eingeflochtene Proben, die ein ganzes Lesebuch ersetzen. Für Baukunst und bildende Künste ist Prof. Dr. Paul Schultze-Naumburg zum Mitarbeiter gewonnen worden. Im Ueberblick über Deutsche Musik, zu dem ich mich selber bekenne, versuchte ich das Deutschtum namentlich an bestimmten Gattungen aufzuzeigen; so steht der Symphonie und dem musikalischen Drama das welsche Konzert gegenüber. Nach Art und Größe der Leistung entscheidet sich deutscher Wert.

Noch ein anderes Prachtwerk weckt unser Gedenken ans Deutschtum. In Frankfurt am Main gibt es an der Universität ein Wissenschaftliches Institut der Elsaß-Lothringer im Reich. Dieses hat Univ.-Prof. Dr. Georg Wolfram die Herausgabe einer Sammelarbeit in Auftrag gegeben, die soeben mit dem Titel: „Wissenschaft, Kunst und Literatur in Elsaß-Lothringen 1871 bis 1918" (Preis 22.50 ℳ) im Selbstverlag jenes Instituts erschienen ist: eine denkwürdige Kunde alles dessen, was gedachter Zeitraum an deutscher Schöpferkraft aufzuweisen hat. Das Buch (526 Seiten in Großform, mit 244 Bildern) macht den dritten Band des großen Reichsland-Werkes aus, dessen erster Band (1931) die wirtschaftliche Entwicklung beschrieb. Der Umkreis der Kräfte, die in Betracht gezogen werden, ist weit gesteckt: nicht bloß der Urwuchs, sondern auch die ins Land Uebergesiedelten treten auf, sofern sie ihm ein Gepräge mitverliehen. Schade, daß der Angabe schriftlicher Quellen kein Verzeichnis der Namen entspricht; man bleibt beim Aufsuchen auf zeitraubendes Nachschlagen angewiesen. In das große Gebiet der Wissenschaft führen die Beiträge über die Universität, die Bibliotheken, Archive, Sammlungen und Vereine. Ausführlich ist von Dr. Franz Schultz das litterarische Leben behandelt; auch die Presse bleibt nicht verabsäumt. Die Geschichte des Vogesenklubs und des Hohkönigsburg-Vereins rufen wehmütige Erinnerungen wach. In vier Abschnitten belebt sich das Theater mit seinen mannigfachen Erscheinungen. Ebenso sind Baukunst, Malerei und Bildhauerei des deutschen Zeitraums von mehren Verfassern gewürdigt. Die Musikpflege, die uns ja besonders berührt, ist so angeordnet, daß das Musikschaffen als solches, dann die Metzer Verhältnisse eigens herausgehoben sind. Die dritte, bedeutendste Abhandlung gilt dem Elsässischen Musikleben und stammt von Universitäts-Professor Dr. Otto Baensch, den unsere Leser als Verfasser des Buchs über das Chorfinale in Beethovens 9. Symphonie kennen. Es ist die längste Arbeit des ganzen Sammelwerkes und von einer erstaunlichen, unüberbietbaren Gründlichkeit. Wir treffen hier, (ähnlich wie im litterarischen Abschnitt) eine Uebersicht, die vom Mittelalter anhebt, um für die zweite deutsche Zeit das rechte Verständnis vorzubereiten; diese selber genießen wir in einer liebevollen Darstellung, die auch Wagners überragende Bedeutung heraushebt. Kein Gebiet der Musikpflege bleibt unberücksichtigt. Auch von den Landstädten erfahren wir das Wissenswerte. Die Betrachtung klingt aus in den Elsaß-Lothringischen Musikfesten, im Wirken Hans Pfitzners. Wie viele bekannte Namen sind es außer ihm, deren man im Zusammenhang mit den Reichslanden gedenkt! Wir erinnern nur an Albert Schweitzer, an Professor Wendling! Im deutschen Schrifttum klingen Namen wie Friedrich Lienhard, Her-

mann Stegemann, Marie Hart; in der Kunstwissenschaft Franz Xaver Kraus, Georg Dehio; als Kenner des Morgenlandes wirkte in Straßburg Julius Euting. Er hat zusammen mit Ludwig Schemann den Nachlaß Gobineaus in die damals deutsche Stadt hereingeholt; leider fiel 1918 die ganze Sammlung an Frankreich zurück. Wir sehen, wie nahe sich auch der Bayreuther Kreis mit Straßburg berührt. Erwähnenswert ist noch, daß außer dem Tannhäuser alle anderen Hauptwerke Wagners dort erst nach 1871 Raum fanden.

Auf dem Gebiete des Volksliedes herrscht buntes Leben eifrigsten Wettbewerbs. Vieles Unkräftige und Halbkräftige verschwindet, so wie es auftauchte. Vertrauen und Verbreitung hat als Liedsänger gewonnen Hans Ganßer, einer der bewährtesten Vorkämpfer der nationalsozialistischen Bewegung. Lange vor dem Sieg sind seine Kampflieder entstanden. Sie atmen trotzige Kraft und stolze Hoffnung. Dank und Anerkennung hat ihnen der Führer selber gespendet. Nun gab Ganßer eine kleine Liedersammlung „Wir tragen Deine Fahnen" heraus (für Gesang allein 15 Pf.; Klavierausgabe 1.80 ℳ; Ernst Klett, Stuttgart). Neben älterem Liedgute enthält sie namentlich auch die meistgesungenen Lieder von Ganßer selbst. Nach dem wohlbegründeten Urteil von Prof. Karl Hasse (Tübingen) in der Zeitschrift „Musik in Württemberg" (1934, 2) ist der Tonsetzer unter den alten Kämpfern der Musiker. Zum Schluß empfehlen wir noch als willkommene Gabe eine Schrift des Armanenverlags in Leipzig (Verlag der charaktervollen Zeitschrift „Die Sonne"): „Der Aufbau des Dritten Reiches" (Preis 2.20 ℳ). Der Verfasser, Wilhelm Lohmann, sammelt Reden, Taten und Gesetze seit dem 30. Januar 1933. Man erfährt hier alles Wissenswerte über die Partei und ihre Gliederungen, über Arbeitsfront, Landwirtschaft, Beamtenschaft, Arbeitsdienst und Arbeitsbeschaffung. Auch über die Sondergebiete, die uns besonders nahe liegen: Schule und Presse, Theater und Reichskulturkammer. Was bei der ersten Arbeitstagung der Reichsmusikkammer in Berlin von Prof. Dr. Peter Raabe (Aachen), Prof. Dr. Karl Hasse (Tübingen), Prof. Dr. Fritz Stein (Berlin) vorgebracht wurde an Gedanken und Anregungen, das steht im Märzheft der Zeitschrift für Musik (Gustav Bosse, Regensburg).

Viertes (Herbst-) Stück 1934.

Das Vaterland steht uns Deutschen allezeit am Besten an.
Liselotte von der Pfalz.

Vaterland.

Der Begriff des „Vaterlandes", der uns Deutschen besonders seit der romantischen Zeit so gern auf die Lippen und in die Feder kam, ist wieder im Werte gestiegen und hat das mitunter Phrasenhafte verloren, seit wir mit der Zeitenwende des Nationalsozialismus wieder stolz darauf werden, mindestens neue Hoffnungen daran knüpfen durften. Es sah schlimm aus damit unter der Herrschaft des undeutschen Geistes, die uns wohl dazu verleiten konnte, das Schlagwort vom „Untergang des Abendlandes" auf den Niedergang des Deutschtums fast verzweifelnd anzuwenden. Jenes andere, böse Schlagwort: „Ich kenne kein Vaterland, das Deutschland heißt" war in unserer Mitte möglich geworden, und an allen Enden, auf allen Spitzen drängte sich uns eine Völkerfamilie auf, welche keine „Väter" hatte, die Deutsche hießen! Erst wenn wir wieder wirkliche und bewußte Deutsche geworden sind, gibt es auch den Begriff des Vaterlandes. Denn das ist festzuhalten, daß Vaterland viel mehr ein geschichtlicher, als etwa ein geographischer Begriff ist: dadurch daß ein Volk in eine Vergangenheit zurücksehen kann, welche durch Geschlechter von Vätern mit ihm artverbunden ist, hat es das Recht von einem Vaterlande zu sprechen. Das Land selber, der Boden, aus dem es wuchs, auf dem es wächst, ist sein Mutterland! —

Der engere Begriff des Vaterländischen, der landschaftliche, der Heimat, ist durchaus mutterländisch. Wir stehen in einem kindlichen Verhältnis wie zu einer lieben Mutter zu der Heimat, die uns geboren hat und uns ernährt, in der auch unsere Väter, unsere Toten ruhen, in die wir selber zurückkehren werden: „hinab zur Mutter, hinab!" So liebt denn der Eine die See, der Andere das Hochgebirge, ein Dritter den großen Strom, ein Vierter die weite Haide und die stillen Winkel zwischen Wald und Wiese — es sind unauslöschliche Gefühle, tief innerliche, wurzelhafte Verbindungen.

Aber doch ist alles, in all seinen Verschiedenheiten, die sich oft einander, wie ihre Dialekte, nicht verstehen, ein einziges großes Deutschland, das Arndt'sche Deutschland, „wo die deutsche Zunge klingt", wo die deutsche Muttersprache gesprochen wird, die dann doch schließlich einmal wieder sich selbst verstehen lernen wird. —

Nun spricht aber doch auch der Vater, die Geschichte mit darein. Zunächst als trennendes Wesen, zwar noch landschaftlich bedingt, aber mehr

und mehr danach auch geschichtlich, völkisch, unterschieden: Goten, Langobarden, Burgunder, Vandalen, Normannen, verlassen den mütterlichen Grund, ziehen von einer Fremde in die andere, gründen Reiche, machen Geschichte, nehmen Ahnentafeln mit und richten neue auf. Ein Vaterland bildet sich nicht, nachdem das Mutterland verlassen ist. Aber nach geraumer Zeit gewinnt der Raum wieder fesselnde Gewalt: wir sehen Sachsen, Franken, Schwaben, Baiern besondere Gautümer begrenzen, Mutterboden gewinnen, und daraus geschichtliche Formen, Völkerschaften, Stämme mit eigener, artverbundener Familie gestalten: „Vaterländer die sich dann wieder weiter spalten, staatlichen Einflüssen nachgeben, bis zur Unnatur sich verschieben lassen. —

Wo bleibt auf all diesen künstlich verteilten „Mutterböden" das große deutsche Vaterland? — Da geschieht ein Wunder, ein rein geschichtliches. Auf einem uralten Mutterboden, dem niedersächsischen Haide- und Waldland, den östlichen Marken, zwischen Elbe und Oder, wachsen neue Vaterschaften, Familien heran, die sich in einem Staate zu einem Volke verbinden, dadurch, daß sie alle einen Vater über sich wissen, der sie zusammenhält und vergrößert, vereinigt, für sie alle lebt, ihren „Landesvater" aus einer Familie, die selber nicht dem Mutterboden entwachsen war: der Markgraf, der Kurfürst, der König. Es entstand Preußen. Und in diesem merkwürdigen Gebilde, dem Preußischen Staate, dem Staate Friedrich Wilhelms des Ersten, entwickelte sich, unter der Macht des stolzen Gefühles dem siegreichen „alten Fritzen" zu dienen, der Begriff des Vaterlandes zu lebendiger Gestalt.

Die Freiheitskriege vollendeten das Werk: Preußen rettete sein Vaterland, indem es seinen Mutterboden vom feindlichen Fremdling befreite. Damit war das Vaterland wieder eine Tatsache geworden, und nun ward es auch zum deutschen Vaterlande. Der Vaterlandsglaube und die Vaterlandsliebe waren neu zur Welt gekommen. Aber es war auch noch viel Hoffnung dabei: die deutsche Sehnsucht nach der großen Einheit, wie sie vorbildlich in Preußen dem geschichtlichen Blicke sich darbot. Diese Hoffnung schien mit 1870/71 erfüllt zu sein. Es gab ein „Deutsches Reich" — war es eigentlich ein Vaterland, war es ein Mutterboden? Es war eine politische Bildung. Wir wissen aber, daß es im Grunde eine Täuschung war. Es war keine Einheit. Nord und Süd wohl erschienen vereint unter den Farben schwarz-weiß-rot; aber schwarz und rot wirkten im Innern zerspaltend dagegen, und das reine einigende Weiß verschwand unter der befleckenden Macht des verfluchten Goldes. Eine Form war erkämpft, aber der seelische Gehalt litt Not unter der Entfremdung, welche undeutschem Geiste entsprang, und dem das Reich keine Grenzen zu ziehen vermochte. Es war jener Geist der Vaterlandslosen — nicht der armen Arbeiterklasse, welche nur durch falsche Fremdlehren verblendet und verführt war, der

Geist, der in Deutschland weder Väter noch Mutterland hatte, der das lebende Mutterland von der Wurzel zu verderben bemüht ist — weil er nicht anders kann, weil es der Nomadengeist *seiner* Väter ist! —

Ein zweites Wunder! Aber es setzt nur die Natur wieder in ihr Recht gegen die Unnatur ein: unter der zunehmenden Not der Ueberfremdung, unter dem Niedergang des Deutschtums brach aus der Tiefe des Muttergrundes der echtbürtige deutsche Mensch in der Persönlichkeit eines *Führers* seines Volkes hervor. „Oesterreich" zwar nennt sich sein staatlich abgegrenztes „Vaterland", aber sein deutsches Mutterland war dort, wo der bayerische Stamm einst seine Wurzeln schug, und seine geschichtliche Bestimmung hieß damit: *Deutschland*.

Ohne einen solchen lebendigen Sprößling hätte der unzerstörte Naturgrund keine Kraft und keine Stimme, und über ihm konnte die Zerstörung der geschichtlichen Formen walten und wüten, weil die Väter ausgestorben schienen. Wenn der echte Sohn auftritt, merkt man: sie leben doch noch, die großen Männer der Vergangenheit, denen man die Ehrfurcht versagte. „Denn der Boden zeugt sie wieder, wie von je er sie gezeugt!" Der rechte Führer führt nicht nur eine neue Jugend einer neuen Zeit entgegen: er führt auch die ganze Reihe der Vorfahren, die am Werke des Deutschtums gewirkt, wiederum in das geistige Leben der völkischen Erinnerung zurück. Wir wissen wieder, woher wir kamen, welches Blut in uns lebt, wir haben den lebendigen Zusammenhang mit allem, was deutsch ist, wiedergefunden. Wir sind Söhne unserer Väter, ein ganz natürlicher Vorgang, und doch so wunderbar, daß es noch *möglich* wurde auf dem Felde der allgemeinen Entwurzelung! — Wie war es möglich? — Weil unter dem Felde einer wurzellosen Gegenwart noch immer der tiefe Untergrund des Wurzel hütenden *Mutterlandes* vorhanden war. Diesen im frommen Glauben bewahren und dabei nie vergessen, was den Wurzeln an echter Vaterschaft entwachsen ist, dies beides untrennbar, bildet die unzerstörbare Lebenskraft eines Volkstums, das noch Zukunft hat.

Ja, wir haben wieder ein Vaterland — aber wir müssen es uns auch täglich „erwerben, um es zu besitzen!" Das ist nicht so leicht getan wie gesagt. Wir befinden uns mit unseren neuen Gewinnen doch alle in dem fortrollenden Räderwerk der menschlichen Geschichte. Immer wieder bringt es die alten Untugenden im Volksgeist mit herauf: Selbstsucht und Zwietracht, Kleinlichkeit und Engherzigkeit, welche sich nun zur Mitarbeit drängen, wo nur großer Sinn, freier Blick, edler, selbstloser Wille nottut. Denkt nicht, die Ihr mittun und mitgenießen wollt am „dritten Reich", daß Euch das neue gewonnene Vaterland etwas schuldig sei; nein, Ihr nur seid *ihm* verschuldet: erst durch Eure Pflichterfüllung an jeder Stelle wird Euch das große Wunder der Zeitwende zum wirklichen Erlebnis.

Ein Wunder verlangt seiner würdige Gläubige, die es nicht wieder herab ziehen durch ihre Menschlichkeiten in die Niederung des Alltags von gestern! Ein Vaterland der schwachen, kleinen und halben Menschen hatten wir schon allzulange.

Wir dürfen nicht vergessen, daß der Körper, der sich aufbauen soll, eine Seele braucht. Das eben lebt uns der Führer vor, dieser Mann des Herzens, nach Chamberlains schönem Wort. Das Herz des Führers schlägt noch nicht in allen Gliedern, die sein Vorantritt in Bewegung setzt. Wer dieser Bewegung sich anschließt, muß es ernst nehmen mit seiner Gefolgschaft. Wir gehören nicht nur einer Bewegung an, sondern auch einer Heimat, nicht nur einer rollenden Zeit, sonden auch einer ruhenden Gegebenheit. Die Seele, die unser zeitliches Wirken beleben soll, ist ewiger Lebenshauch des Mutterlandes. Nicht ohne ihn lebt uns ein wahres Vaterland.

Hans von Wolzogen.

Wünsche an die Rassenkunde.

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

Seit Ludwig Schemann den Begründer der Rassenlehre, den genialen Grafen Gobineau, für die Deutschen erobert hatte, nahm die Teilnahme an der neuen Wissenschaft einen hohen Aufschwung. Chamberlain stärkte das Bewußtsein von rassischen Unterschieden. Volk und Rasse wurden immer klarer getrennt. Ludwig Woltmann sah Blonde auch in Italien und Frankreich. Aehnlich sind die Anschauungen des kenntnisreichen Otto Hauser, der zahlreiche Werke auch über die Rasse schrieb. Zur Zeit der Geldentwertung errang Hans Günther einen großen Erfolg. Seine entschiedene Begeisterung fürs Heldische machte Eindruck. Das Dritte Reich nimmt auf ihn Bezug und bedient sich seines Ansehens und seiner Einteilung. Günther faßt Linnés europäischen und Kleinschmidts schottischen Menschen als nordische Form zusammen. Die Mittelmeerrasse (z. B. von Eickfelds) nannte er westisch, die alpenländische, als von Osten gekommen, ostisch. Die von Lapouge gegebene Bezeichnung der dinarischen Rasse blieb bestehen. Den germanischen Menschen, den Fritz Kern als dalisch, von Eickfeld als dalisch-nordisch betrachtet, nahm Günther als fälisch auf, den slavonischen oder osteuropiden als ostbaltisch. Endlich machte Günther noch auf eine siebte, nämlich die sudetische Rasse aufmerksam.

Schon aus diesen Hinweisen geht hervor, wie schwer über die entscheidenden Merkmale völlige Uebereinstimmung zu erzielen ist. Wir haben im wirklichen Leben allerlei Bilder von Menschen vor uns und können vor

lauter Aehnlichkeiten oder „Einschlägen" oft kaum feststellen, welche Grundrasse vorherrschen mag. Die Gegenwart bietet meistens bunte Mischungen, selten die Gepräge der Bücher. Bezüglich der Vergangenheit erhebt sich sofort die Frage, ob ursprünglich die Rassen rein gewesen seien oder nicht. Die Reinheit kann auch in der Zukunft liegen, als edles Ziel. In dieser Weise erklärt Chamberlain (in einem Brief an Frau Cosima, Seite 361) die Fülle der Wirklichkeiten. Wie nun auch die Urzeit verlaufen sein mag, jedenfalls sind unsere Forscher darin einig, daß wir sozusagen zu uns selber emporstreben müssen. Das deutsche Volk fühlt sich nicht mehr bestimmt, jüdisches Blut aufzunehmen; es meidet völlig andere Rassen, wie Neger, Mongolen. Ein eifriges, staatlich gefördertes Schrifttum belehrt über rassische Gesundung, und der Staat selber schützt gesundes Erbgut vor übergreifender Minderwertigkeit. Ob es darüber hinaus möglich wäre, nach bestimmten „Zuchtzielen" zu verfahren, um durch Erbhäufung Kraft und Begabung zu steigern, sei der Zukunft überlassen. Wenn die Höherzüchtung auch nur in abwehrender Form (nach dem bekannten Vorschlag Schopenhauers) möglich wäre, müßten wir der Rassenkunde dankbar sein, die uns hiezu befähigte.

Dem erstrebten Aufstiege des deutschen Volkes dient in geistiger Hinsicht die deutsche Sprache, die nun einmal den Ring der Volksgenossen, mögen sie noch so verschieden gedacht werden, gemeinsam umschließt. Je zahlreicher die Grundarten abgeteilt werden, desto wünschenswerter wäre die Betonung der einheitlichen Sprache gewesen. Den sprachlichen Fragen hat sich Günther erst neuerdings zugewandt; sein Ausgangspunkt lag ja im Reich der Naturwissenschaften. Leider ist nun von seiner Schule der Begriff des Deutschen, der noch 1920 überwog (man schlage Gerstenhauer auf), in den Hintergrund gedrängt worden; das Deutschlandlied müßte eigentlich ein Nordlandlied werden. Eine einzelne der sieben Güntherschen Rassen, die nordische, hat sozusagen die Regierung übernommen. Auch der ausgreifende arische Umkreis ist nunmehr durch den nordischen ersetzt. Wir können uns nicht verhehlen, daß hiedurch ein Zusammenwirken der deutschen Volksteile erschwert wird. Dazu kommt die Gefahr, daß die einzelnen Rassen durch ganz Europa ihre Zugehörigen suchen, vielleicht sogar die Nichtzugehörigen bekämpfen; dann wären Rassenkriege statt der Religionskriege denkbar. Zum Glück sind vorderhand gerade durch die vielerlei Sprachen alle Grenzen verschlossen. Man kann nicht genug bewundern, mit welch sicherem politischen Richtgefühl Adolf Hitler in seinem Kampfbuche die Güntherschen Spaltung gemieden, die Begriffe „deutsch" und „arisch" beibehalten und nur durch Anklang ans Nordische bereichert hat. Die nordische Rasse, in der man schottische, teutisch-nordische, dalisch-nordische vereinigen mag, besitzt gewiß einleuchtende Vorzüge. Aber die geschichtliche Wirklichkeit weist Einschränkungen auf. Am deutschen Inbild haben auch die andern

Volksglieder Anteil. Diese werden von Günther jedoch so geschildert, daß das nordische Alleinrecht unverhüllt hervortreten soll. Im Verfolg dieser Ueberschätzung räumt Hermann Gauch (1933) dem nichtnordischen Menschen nur noch eine Zwischenstufe ein zwischen den Nordischen und den Tieren (zunächst den Menschenaffen). Heinz Amberger begnadigt die nichtnordischen Rassen wenigstens zu Knechtsrassen, denen gegenüber als Herrenrasse nur die nordische unsere Eigenart bestimmen dürfe. Ob Günther derartiges billigt, ist zweifelhaft. Jedenfalls aber hat er nicht bloß durch Artur Dinter (Deutsche Zeitung, 8. Hornung 1927) oder Karl Felix Wolff (Band 39 der Mannus-Bibliothek), sondern ebenso durch Professor Lothar Gottlieb Tirala, den Freund Chamberlains, berichtigende Beurteilung erfahren. Im „Kosmos" (April 1934) tritt auch Dr. Venzmer der nordischen Verherrlichung entgegen und beruft sich auf eine amtliche Erklärung, die zum Wohle der Volksgemeinschaft den Rassenhochmut gedämpft wissen will. Im neuen Deutschland hat der Rassengedanke nur dann einen Sinn, wenn die Volksteile einander verstehen lernen und gemeinsam dem Höheren zustreben.

Ehe man andere als nordische Menschen abweist und verdächtigt, sollte man gründlich darüber nachdenken, welche Rätsel das Verhältnis zwischen Leib und Seele aufgiebt. Oft zeigt die Natur ein Widerspiel zwischen Gesicht und Geist. Ein berühmtes Beispiel ist Sokrates; prachtvoll die Schilderung am Schlusse des Platonischen Gastmahls; verständnislos die Auffassung der Güntherschen Schule. Günther selber kennt zwar den Widerspruch zwischen Seele und Aussehen, neigt aber zu unguter Deutung. Im Falle Sokrates fiele sein Urteil vielleicht etwas anders aus, wenn wir gar kein Standbild von ihm kennten.

Bei der Gleichung zwischen Körper und Seele sollte sich der Naturforscher vor allem klar machen, daß er als Rassenforscher mitten hinein in die schwersten Aufgaben gestellt ist, die menschliches Denken je beschäftigt haben! Wie fängt er es an, vom Körperbau, der sich trotz täglicher Erneuung gleich bleibt, auf seelisches Leben zu schließen oder seelische Aeußerungen auf einen gegebenen Körper zu beziehen? Ist nicht die Seele im Vergleich zu allem Leiblichen unendlich feiner, beweglicher, veränderlicher? Man kann ja außer dem Knochenbau und der Haut noch den unwillkürlichen Ausdruck der Gebärde, des Benehmens, der Sprechweise prüfen; auch Aeußerungen wie die Handschrift. Schließlich wird man, um ein Urteil über das Seelische zu gewinnen, nach wie vor der Denk- und Handlungsweise nicht entraten können, und da sind wir zusehends wieder bei Lagarde angelangt, sofern er die Rasse mehr im Gemüte als im Geblüte vermutet. Im „Lagerkameraden" (Stuttgart 1934, Nr. 8) erzählt Dr. Josef Geiger einen erheiternden Zwischenfall: zur Veranschaulichung der Unterschiede läßt ein Vortragsredner je einen Träger der nordischen und der ostischen Rasse vortreten; „das Staunen war groß; die Eigenschaften der Beiden verhielten

sich im umgekehrten Verhältnis zu ihrem angeblichen rassischen Aussehen". Sehr ungut wirkt auf die Ostischen der Fingerzeig nach Turan und der Mongolei; auf Dinarische der Zusammenhang mit Vorderasien, das heißt auf Rassenmischung, besonders auch mit dem Judentum. Kleinasien wird von Tirala als ein wahrer Hexenkessel der Rassenmischung angesehen. Völlig ungeklärt ist jedoch bei ostischer wie dinarischer Rasse die geschichtliche Herkunft und Herausbildung.

Aber auch an der Geschichte selber, wo sie klar bezeugt ist, hat der Forscher kein eindeutiges Zeichen, um das Werden einer Rasse zu enträtseln. Denn immer hält ihn im Zweifel die Frage, was der natürlichen Anlage, was etwa dem Zwange zuzuschreiben wäre. So bleibt die Zugehörigkeit zum katholischen oder protestantischen Bekenntnisse schwer auf rassische Neigung zurückzuführen, da ganze Länder und Gebiete schließlich zum einen oder zum andern gezwungen worden sind. Vor der Reformation waren auch die Nordischen päpstlich; Rom würdigte die Verdienste der heiligen Birgitta von Schweden. Wie steht es überhaupt mit dem Wechsel der Anschauungen, der Stile, der Regierungsformen? Zwar hat es ungemein anregend gewirkt, daß man sich endlich einmal die lebendigen Menschen als Träger alles Geschehens genauer ansah. Aber wie sich nun in Wirklichkeit Rasse und Geschichte zu einander verhalten, darüber wird erst die Zukunft nach gewissenhafter Prüfung die einzelnen Wahrheiten ans Licht bringen. Eine Hauptschwierigkeit besteht darin, daß der Geschichtsforscher, um seine Ansicht zu bekräftigen, keinen Versuch anstellen kann, wie er in der Natur jederzeit möglich wäre; denn kein menschliches Erleben läßt sich wiederholen. So bleibt auch, was die Erziehung eines jeden betrifft, unentscheidbar die Frage, wieviel er andern, was er sich selber verdanke. Ebenso heikel ist die Abtrennung der Einflüsse, die als Umwelt, Natur, Klima einwirken, von dem Gebote des Innern, von dem Willen des Blutes. Wer alle äußere Einwirkung abstreitet, möge sich doch von einem Erdkundler wie Robert Gradmann belehren lassen.

Nehmen wir nun Günthers Zeichnung des nordischen Wesens als solche, so geben wir gern zu, daß sie mit Wahrheits- und Wirklichkeitssinn entworfen sein mag. Besonders liebevoll sieht er im nordischen Menschen alles, was tatkräftig nach außen greift, was äußeres Leben schafft oder umgestaltet; der Nachtmensch ist ihm willkommen. Naturverbundenheit führt sodann zur Naturwissenschaft, der gegenüber rein Geistiges zurücktritt. Scharfe Denker sind spärlich. Als tiefen Gottsucher schätzt Günther den Dänen Kierkegaard. Religiöse Verkünder wären nicht echt nordisch. Somit denkt sich der Rasseforscher Jesus mit vorderasiatischer Beimischung. Mangels eines Bildnisses hält er sich an die Werbetätigkeit Jesu. Ein gründliches Mißverstehen! Er beruft sich auf Markus 16, ohne zu beachten, daß das Kapitel von Vers 9 an spätere Zutat ist (Rasse und Stil, S. 112).

Eine ganze Reihe edler Werte inneren Lebens verteilt Günther auf ostische und dinarische Rasse. So die mystische Schau ins Jenseits, von den alten „vorderasiatischen" Mysterien an. Dann alles Sinnigbeschauliche, auch das Humorvolle. Ferner die Empfindungen des feineren Gemüts, zum Beispiel das Heimweh. (Dann wären die Franken echte Dinarier gewesen?) Pünktlichkeit, zähes, planmäßiges Arbeiten wird vom Norden an den Osten abgeschoben. (Beobachtungen an heutigen Schülern sollen dies bestätigen.)

Was aber der Lieblingsgedanke Günthers ist: den nordischen Menschen drängt es nicht zur Mitteilung, weder des Schmerzes, noch der Freude; alles Derartige überläßt er andern Rassen. Denn er hält den berühmten „Abstand" wahrer Scheu. Hier ist doch wohl eine Ausdruckshemmung, welche die Geselligkeit erschwert, vielleicht gar ein seelischer Mangel zur Tugend gemacht. Ob nicht die geringe Einfühlung in andere, das zögernde Entgegenkommen darauf deutet, daß die Herzensgüte fehlt? Wir vermissen an nordischen Musterbildnissen jenes zarte Lächeln, das den Volksgenossen gewinnt. Auf Mitsinn, Mitgefühl, Mitleiden legt der Norden anscheinend kein sonderliches Gewicht; vielleicht hat hier Nietzsche eingewirkt. Rechtssinn aber dürfte der übrigen deutschen Menschheit in gleich hohem Grade zugesprochen werden; sonst stünde es übel um Deutschland. Tirala findet Günthers Abgrenzungen zu eng, zum Beispiel hinsichtlich des Frohsinns, der auch nördlich hervorbreche. Wir möchten als Wunsch hinzufügen, daß bei rassischer Kennzeichnung zu äußeren Merkmalen des Auftretens oder Benehmens mehr als bisher auch die wichtigeren Eigenschaften in Erwägung kämen. Wie steht es etwa mit der Habgier, die immer eine innere Leere des Gemüts voraussetzt? Wenn Isländer, des Geldes wegen, den Riesenalk ausrotten halfen, war dies echt oder unecht nordisch? Zur „Entfaltungsweite" der nordischen Rasse gehört offenbar auch Grausamkeit. Günther bringt in seinem Buch „Adel und Rasse" unbedenklich das Bild Ezzelinos, des oberitalienischen Fürsten aus deutschem Adelsgeschlecht, mit der Marke „nordisch". Noch eine Bemerkung: was sagen die Gegner der Verstädterung dazu, daß Jahrhunderte lang gerade vom Adel Städte gegründet worden sind? Wenn die Nordrasse, wie uns immer wieder versichert wird, so schöpferisch ist, daß alles Tüchtige von ihr ausgeht, muß auch mit den Städten wertvolles Leben geschaffen worden sein.

Die Meinung, daß alles wahre Schöpfertum nordisch sei, wird auch in der K u n s t aufrecht erhalten. Freilich sprechen dagegen so manche „Wunderleute Gottes", geniale Naturen, deren Aeußeres nicht streng nordisch geprägt erscheint. Jeder Ausnahmemensch, auch innerhalb nordischen Kreises, gibt schwere Rätsel auf. Je Höheres einer leistet, desto weniger läßt es sich auf die Kräfte der Vorfahren verteilen. Das Ursprüngliche, das wir Genie heißen, können wir uns nicht als den Endpunkt einer vererbten Reihe vorstellen, sondern bloß als einen naturgewollten Anfang, der mit dem Schleier

des Geheimnisses zugedeckt ist. Geheimnisse birgt sodann für uns oft auch die äußere Erscheinung, wofern sie in ihrem Bau eine bestimmte Rasse erkennen läßt. Treten nordische Anzeichen zurück, so ist man auf Güntherscher Seite geneigt, die Leistung herabzusetzen. Demgegenüber klingt hell und weithin vernehmbar die Stimme unseres Führers Adolf Hitler, der die Losung gab, aus der Leistung auf die Rasse zu schließen, nicht aber aus der Rasse auf die Leistung.

Der Tonkunst gegenüber befindet sich der nordisch Gesinnte in einer besonderen Schwierigkeit: der „Abstand" verringert das künstlerische Mitteilungsbedürfnis, und da ja seelische Schamlosigkeit lauert, wird alle Leidenschaft vorsichtig wiedergegeben oder aufgenommen. Aehnliches Mißtrauen hemmt die Pflege des Wortes und der Rede. In der Malerei tauchen andere Fragen auf, die das Gemüt ins Verhör nehmen. Hans Thoma wird völlig überführt und muß als ostisch entweichen (Rasse und Stil, S. 64—76). Spitzweg ist dinarisch-nordisch-ostisch. Doch bleiben wir bei Dicht- und Tonkunst. Nicht einmal Goethe hält Stich: er ist nordisch-dinarisch-ostisch. Fritz Lenz wirft ihm allerhand Nichtnordisches vor; dagegen wandte sich ein Aufsatz in Reventlows Reichswart (5. Hornung 1933). Auch Ludwig Schemann wehrte sich aus anderm Anlaß gegen die Unsitte, geistige Einzelzüge auf Blutmischung zurückzuführen (Rasse in den Geisteswissenschaften I 295). Schiller, der im Schattenreich wenigstens als „Schatten Shakespeares" leben darf (Rasse und Stil, S. 117) büßt seine dinarische Mitgift mit „weniger Zurückhaltung". Eigenartig mutet Günthers Schilderung dinarischer Züge an: bauschig-saftig, fleischig-geschwellt, derb, ungeschlacht; er spricht vom Derbsaftigen der dinarischen Seele. Ihr entspringen: das Dionysische, das Barock und der Jodler; die große abendländische Tonkunst sei besonders in der Barockzeit hervorgebrochen. Wir ängstigen uns schon um Bach! Doch erbitten wir noch einen Augenblick Geduld fürs Schrifttum. Uhland und Mörike sind nordisch-ostisch: Inhalt und Form stimmen nicht immer überein. Uhland wird nicht etwa wegen des Guten Kameraden gelobt, vielmehr wegen des Metzelsuppenliedes verwiesen. Auch Hebel und Stifter sind nordisch-ostisch. Fritz Reuter ist ostbaltisch-ostisch-nordisch. Novalis und Schopenhauer sind nordisch-ostbaltisch; ihr Schaffen wird mit „Nihilismus" in Zusammenhang gebracht. Fichte ist, wie Goethe, nordisch-dinarisch-ostisch. Die Ernsthaftigkeit solcher Abstempelungen wirkt doch nicht ernst genug. Der Schluß von Rasse auf Leistung macht die Gabe lebendigen Eindrucks entbehrlich, überhebt jeder Pflicht zum Urteil.

In der Musikgeschichte fällt die Abweisung gerade solcher Meister auf, die endgültig eine deutsche Vorherrschaft begründet haben. Man könnte das Werden deutscher Tonkunst an bestimmten Gattungen (Kunstlied neben Volkslied, Symphonie gegen Konzert, Drama gegen Oper), auch aus bestimmten Klangwünschen (Mittellage, vollkommen gesichertes Klangbild,

statt Generalbasses) ganz folgerichtig entwickeln. Darum bemüht sich Günthers Schule nicht. Sie betrachtet vor allem die Bildnisse der Tonsetzer. Paßt eins ins Nordische, dann ist alles Geschaffene gut. So rückt Brahms, der „Zurückhaltende", in bedeutende Höhe, obschon ihm die jüdische Presse seinen Ruhm zu bescheinigen liebte. Bach ist zwar, wie wir befürchteten, barocknahe. Doch alle Besorgnis schwindet: als „vorwiegend nordisch" bleibt er gefeit. Gluck wird in allem wesentlichen mißverstanden, Zeitbedingtes bei ihm als weise Absicht gedeutet. Die Arie: „Ach, ich habe sie verloren" drücke den Schmerz in vorbildlich nordischer Weise aus; auch hier entscheidet „Zurückhaltung". Beethoven finden wir von Günther nicht ganz einheitlich beurteilt. Im „Ritter, Tod und Teufel" genießt er Achtung als Schöpfer der dritten und fünften Symphonie. Im „Nordischen Gedanken" zeigt sich sein Werk oft als Auseinandersetzung einer gespannten Rassenseele: der nordischen gehören die Farben blau und grün, der ostischen (wie seltsam!) braun und veiel. „Rasse und Stil" aber prägt den Satz: Bach ist Adel, Beethoven sucht Adel. Auch Händel und Gluck sind Adel: sie wären „verletzt worden durch manche Unmittelbarkeit unverhüllter, ungezügelter Empfindung bei Beethoven, durch manches scheulose Heraussagen seiner Kunst." Ein anderer Zug ist Beethovens „ostisches Grübeln", denn der Tondichter sieht „vorwiegend ostisch aus". Darum entspannt er manchmal die Form. „In der ganzen Pastorale ist ja die Entstraffung der Form erkennbar. Es fehlen ihr der klare Gegensatz der Themata, die strenge gedankliche Entwicklung." Im Scherzo empfindet Günther die breite Behaglichkeit des Fagotts als ostisches „Schmunzeln". Auch Herzenswärme gilt ihm schon als ostisch. Einen weiteren Einwand fügt Eichenauer (in „Musik und Rasse") hinzu: die Einsamkeit Beethovens. Günther war nicht abgeneigt, Einsamkeit ins nordische Inbild aufzunehmen. An Webers Gesicht wird seine dinarische (beileibe nicht deutsche) Musik abgelesen. Was das heißt, erfahren wir aus Günthers Bescheid: nur die nordische Rasse sei „musikalisch", die dinarische (als nächste) nur „musikantisch". Der Melodie: „Leise, leise" fehlt (nach Eichenauer) „eine letzte Tiefe und Feinheit; sie wirkt ein klein wenig grobschlächtig" — das eben sei dinarisch. Zu den Opfern dieser Rassenjagd gehört auch Liszt, der doch ein Beispiel für Unterscheidung zwischen Staat und Rasse gegeben hätte; die wesentlichen Eigenheiten ließen sich deutsch erklären, obwohl er in Ungarn geboren war. Wie kann man nur die Pflege von Programm-Musik mit vorderasiatischer Rasse in Verbindung bringen! Dann der arme Bruckner, dinarisch mit ostischem Einschlag! Schon daß sein gläubig-katholisches Schaffen mit „Erlösung" irgendwie zusammenhing, macht ihn Eichenauer unleidlich. Warum tut der protestantische Glaube, der in Kantaten an keinem Erlösungswort Anstoß nahm, einem Bach nicht den mindesten Eintrag? Die Zeitmaße Bruckners sind breit, will sagen dinarisch; von ihnen findet man beim nordischen Brahms

„keine Spur". Bruckners Themen stellen das Bild des „derben, überkräftigen, ausladenden" dinarischen Menschen vor uns hin. Seine Harmonik empfindet der nordische Mensch leicht als überhitzt, zu stark aufgetragen, wohl gar als unfein. Die dinarische Rasse bevorzugt große Formen. Eine Endsteigerung zum Siege, wie in der fünften Symphonie, beurteilt nordisches Empfinden als theatralischen Effekt.

Es nimmt gar nicht Wunder, daß der Bayreuther Meister am schlechtesten wegkommt. Günther äußert sich (Rasse und Stil, S. 81): „Bei dem kurzgewachsenen Richard Wagner, der einen nordisch-dinarischen Kopf zeigt, möchte ich einen Einschlag ostbaltischen Wesens annehmen. Seine Aufnahme Schopenhauers könnte vielleicht schon darauf hinweisen." Er spricht weiter von der ostbaltischen Formlosigkeit, auch vom ostbaltischen Erlösungsgedanken (sonst ist dieser oft dinarisch). Auch Wagner sucht Adel, statt ihn zu haben, wie Bach. Ostbaltisch (oder ostisch?) wäre der Mangel an Scham und Stolz, an vornehmer Zurückhaltung, ein unwürdiges Sichgehenlassen, der Drang zum Sichhineinwühlen in die eigene oder fremde Seele. Eichenauer bringt es fertig, dies noch zu veranschaulichen durch den Uebergang vom Siegfried zum Tristan, durch die Wiederaufnahme des Siegfried. „Er schlüpft mit verblüffender Selbstverständlichkeit aus einer Haut in die andere." „Ist solche Kunst des Rollentausches etwa ein Merkmal nordischen Kunstschaffens? Die Rassenkunde sieht sie als vorderasiatisch an." Günther erblickt im Gedanken des Gesamtkunstwerkes eine dinarische Neigung zur Häufung der Kunstmittel, zur Aufbauschung des Stils. Parsifal wird kurzerhand als dinarisches „Passionsspiel" erledigt. Treibhausschwül nennt Eichenauer den Stil nicht bloß im Tristan, sondern auch im Tannhäuser, Siegfried, Parsifal. Nicht einmal die Meistersinger läßt er ungeschoren: das dinarisch getönte Nürnberg! Er verwirft an Wagner den „inbrünstigen Rausch der Leidenschaften". Seine Harmonien findet er „meist von einer fast treuherzigen Leichtverständlichkeit"; bunt und grell jedoch Wotans Wanderer-Akkorde. Schlimmer steht es um Wagners Rhythmus: er erinnert „an das wogende Auf- und Abschwellen barocker Bauformen". Die Breite seiner Zeitmaße verrät jene dinarische Wucht, die sich verströmt, statt sich zusammenzuraffen; es fehlt ihr „an einer gewissen Härte, fast Trockenheit". Nicht einmal die Ausbeutung der Baritonstimme — musikalisch ein Widerspruch gegen das Ueberwiegen des Tenors — bleibt von Mißdeutung verschont.

Alle diese Angriffe, namentlich die auf unsern Meister, sordern Abwehr heraus. Paul Pretzsch, der über die Entstehung und Herausgabe des Eichenauerschen Buches Bescheid weiß, entgegnete in der Zeitung „Fränkisches Volk" (1932, Nr. 79). Otto Tröbes gab in der Korrespondenz des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins (Folge 5, 1933) Max Morold das Wort. Im Märzheft (1934) der „Sonne" brandmarkt Lothar Gottlieb

Tirala Eichenauers Verhalten gegen Wagner nicht allein als ehrfurchtslos, sondern als heimtückisch. Erträglicher scheint uns in der Tat, wenn jemand seiner Abneigung den Lauf läßt, als wenn er sie mit gelehrten Ergebnissen begründet. Die Rassenforscher sollten vor allem anerkennen, daß Wagner im Ring rassische Wahrheiten zum allgemeinen Bewußtsein bringt, und zwar anschaulich aus der Handlung heraus, sodaß die Eindrücke dem Streit und der Zeit enthoben sind. Dagegen gebärden sich die Rufer der „nordischen Ekstase" (Ausdruck bei Reventlow) so, als ob ihre Empfindung die wahre nordische wäre und als ob diese nordische Empfindung ein unfehlbares Urteil hervorzauberte, dem nur Minderwertigkeit widerspräche. In den Anzeigen der Presse spielte eine Rolle „der gesund empfindende Mensch", der Eichenauers Sätze anerkennen müsse. Doch widerspricht ja die Ablehnung des Bayreuther Meisters dem Schutze, den das Dritte Reich Bayreuth angedeihen läßt. Wir wünschen gewiß alle, daß die Rassenkunde auch in der Kunst Ansehen erringe und ihren Erfolg befestige. Damit sich dieser Wunsch erfülle, fügen wir aber gleich einen zweiten hinzu: daß die Forscher, um an die Fülle deutscher Offenbarungen heranzukommen, andere Wege einschlagen mögen.

Zeitgemäße Organisierung der Arbeit auf nationaler Grundlage auch zur endgültigen Ueberwindung des Kapitalismus und Marxismus.[1])

Von Dr. Oskar Auft, Berlin.

Kapitalismus war und ist immer Aneignung der Vermögensrechte Anderer (Prof. Ruhland), also Raub im großen und in gesetzlich gebilligter und geschützter Form: Kapitalismus ist legalisierter Raub auf der Grundlage legalisierter Falschmünzerei durch Privatbanken.[2]) Ein solches Raubsystem richtet sich gegen jegliche Art ehrlicher und fruchtbarer Arbeit und gegen deren Erzeugnisse.

Geistige ebenso wie körperliche Arbeit, bäuerliche ebenso wie gewerbliche, leitende und Unternehmertätigkeit ebenso wie ausführende Arbeit, ganz gleich welcher Art, müssen überall in völlig gleicher Weise an der restlosen Beseitigung solchen Ausbeutungssystems interessiert sein. Denn die müheloſen Milliardengewinne der verhältnismäßig wenigen Nutznießer dieses Systems müssen irgendwie von der ehrlichen und redlichen Arbeit als eine Verkürzung ihrer gerechten Entlohnung getragen werden.

Aber dies ist noch das geringere Uebel des Kapitalismus. Weit schlimmer und verhängnisvoller ist es, daß der Kapitalismus überhaupt einer zeitgemäßen, natürlichen und gerechten Sozial-, Wirtschafts- und Staatsordnung im Wege steht, und

[1]) Diese Ausführungen wollen und können nicht mehr als eine Skizze sein.
[2]) Beweise hierfür in meinen unten erwähnten „Reichswart"-Aufsätzen.

es dadurch insbesondere verhindert wird, daß all das in planvoller Weise überhaupt erst einmal erzeugt wird, was zur Deckung des Volksbedarfs benötigt wird.

Kapitalismus und Bedarfsdeckungswirtschaft stehen somit in schroffstem und in unheilbarem Gegensatz zueinander, ebenso wie Kapitalismus und Marxismus unlöslich miteinander verbunden sind und bleiben werden. Denn der Marxismus ist ein Kind des Kapitalismus-Plutokratismus, wie er auf Adam Smith und vor allem David Ricardo zurückgeht, und der müßte in irgendeiner, sicherlich gefährlicheren Form mit unbedingter Folgerichtigkeit wieder erstehen, falls dem Kapitalismus irgendwo noch Wirkungsmöglichkeiten überlassen blieben.

Der Materialismus tritt uns auf sozial-wirtschaftlichem Gebiete in der unlösbaren Dreiheit Kapitalismus—Liberalismus (Geld- und Börsenliberalismus: d. h. Handel mit Geld in irgendwelcher Form) —Marxismus gegenüber.

„Nur durch Vernichtung des Kapitalimus: Sieg über den Marxismus!" — so lautet die Ueberschrift über einem entsprechenden Leitaufsatz des Herausgebers vom „Reichswart", Grafen Reventlow, Nr. 8 vom 26. Februar 1933, worunter es u. a. treffend heißt: „So muß sich für jeden, der es ehrlich mit dem Kampf gegen den Marxismus meint, als zwingende Folgerung ergeben, daß der Kampf gegen den Marxismus nur gelingen kann, wenn gleichzeitig mit gleicher Rücksichtslosigkeit, Aufrichtigkeit und Gründlichkeit der Kampf gegen den Kapitalismus geführt wird." (Vergl. hierzu des Verfassers Aufsätze im „Reichswart" Nr. 24/25 für 1932 über Zins, der Wucher darstellt, und die „Seele" des Kapitalismus-Plutokratismus bildet.)

Betrachten wir den Zweck der kapitalistischen Wirtschaft, wobei auch gleichzeitig die Möglichkeiten erwähnter Ausbeutung jeglicher ehrlicher Arbeit hervortreten, so erkennen wir im Kapitalismus ein System, das „für den Markt" produziert, nicht aber für den Bedarf. Die unbekannten Größen, die bei solcher „Wirtschaft" „für den Markt", der immer internationaler Markt, Weltmarkt ist, ebenso wie es immer nur einen internationalen Kapitalismus (wie auch Marxismus) geben kann, auftreten, eröffnen der Spekulation die ungeahntesten Möglichkeiten. Auf die Kunst des Diebstahls aus der Ferne sind vor allem die Weltbörsen eingespielt. Von hier aus vermögen wir das weite Feld jener Ausbeutung zu überblicken. Wirtschaftskrisen, Mangel, Not und Elend sind hierauf zurückzuführen. Die kapitalistische Wirtschaft ist reine Profitwirtschaft. Dem Streben nach Profit hat sich alles andere unterzuordnen. Auch die Wohlfahrt und Zukunft der Völker.

Der Zweck jeder kapitalistischen Unternehmung ist die Erzielung von Gewinn — „an irgendwelche Bedarfsdeckung denkt sie nicht, kann sie nicht denken, darf sie nicht denken". In dieser Weise äußert sich Sombart innerhalb des 60. Kapitels seines mehrbändigen Werkes „Das Wirtschaftsleben im Zeitalter des Hochkapitalismus".

Jedoch blieben trotz des Siegeszuges des Kapitalismus über die Welt weite Teile der Erwerbstätigen außerhalb solcher — materialistischen — Denkweise: ohne die Landwirtschaft ist heute noch beinahe die Hälfte aller Erwerbstätigen in Deutschland handwerksmäßig beschäftigt.

Und auch Sombart sprach ja am Schluß seiner Untersuchungen über den Kapitalismus bereits die Erwartung aus, daß die Zukunft der Planwirtschaft, also einer auf Bedarf abgestellten Wirtschaft gehören werde. Ja er ging sogar so weit,

das, was er glaubt kommen zu sehen, mit technifiziertem und rationalisiertem Sozialismus zu kennzeichnen.

Eine im Binnenmarkte verwurzelte wahre Ordnung des Wirtschaftslebens, anstatt des Chaos des Kapitalismus, eine volksorganische, volksgenossenschaftliche Ordnung, auf wahre Werte abgestellt, ein wahrer deutscher und nationaler Sozialismus ist unser Ziel!

Notwendig ist hierfür eine sinnvolle Organisierung der Arbeit auf nationaler Grundlage, die dem Kapitalismus und dem Marxismus zu gleicher Zeit und endgültig den Boden entziehen würde. Die Arbeit hat das Traggerüst des neuen, wahren Volksstaates zu sein, deren überragende Bedeutung selbst Adam Smith noch anerkennen mußte in einem Wort seines Hauptwerkes, von dem vor allem seine Nachfolger sich immer weiter entfernt hatten:

„Wie das Eigentum, das jeder Mann an seiner eigenen Arbeit hat, die ursprünglichste Grundlage alles anderen Eigentums ist, so ist es das heiligste und unverletzlichste." —

„Aus dem Sklavenjoche des allgemeinen Handwerkertums mit seiner bleichen Geldseele wollen wir uns zu freiem Menschentum" aufschwingen, wie Richard Wagner es einmal ausdrückte, wofür jedoch eine zeitgemäße Organisierung der Arbeit die unerläßliche Vorbedigung bildet!

Oesterreichische Dichter.

Von **Richard von Schaukal.**

1. Raimund.

Ferdinand Raimund ist der größte österreichische Dichter. Er ist der am stärksten österreichische unter den drei großen deutschen Dichtern Oesterreichs: Grillparzer, Raimund, Stifter. Er steht neben Heinrich von Kleist als dramatischer Dichter.

Der Dichter ist Bekenner und Gestalter. Als Bekenner drückt er auf ergreifende Weise in klangvollen Worten, die, so alt sie sein mögen, neu wirken, weil sie unmittelbarem echten Empfinden entquellen, das allgemeine Menschliche aus. Als Gestalter schafft er wahre Menschen und wirkliche Dinge, beides in unverrückbaren, weil sicher gestellten deutlichen Worten.

Groß ist der Dichter, wenn er als Bekenner und Gestalter einem großen, das ist edel und stark fühlenden Herzen notwendigen und von dieser Notwendigkeit überzeugenden, also wahrhaftigen Ausdruck verleiht. Nur die großen Dichter bestehen, denn sie wachsen über sich selbst hinaus: ihr Persönliches, so sehr es sie als das Mark ihres Wachstums am Leben erhält, geht allmählich in ihr für sie zeugendes, von ihnen getragenes, aber sie umfassendes Werk über, in ihm auf, wie der Gehalt in einem vollendeten Gedicht in seiner Sprach-Gestalt aufgeht.

Große Dichter sind nicht immer gleich große Künstler: die zuchtgefügige Arbeit, die ihr Werk zu vollenden bemüht ist, gedeiht nicht zur Meisterschaft, der scheinbar mühelosen Herrschaft über das gebändigte und schmiegsame Wort. Keiner der drei großen österreichischen Dichter hat als Künstler die Meisterschaft, die unbedingte Vollkommenheit des ihrem Dichtertum gemäßen Ausdrucks erreicht oder, wenn er

sie wie Stifter nahezu erreicht hatte, sich ihrer mit der unleugbaren Ueberlegenheit bemächtigt, die den Schein der Leichtigkeit hervorruft. Grillparzer, so bedeutend sein dichterischer Entwurf ist, bleibt in seiner unausgebildeten Sprache, einer übernommenen, nicht persönlich durch und durch gearbeiteten Sprache durchschnittlicher Ausdrucksamkeit, hinter sich selbst zurück; Stifter arbeitet allzu mühsam am Ausdruck, den sein emsiger Fleiß, gerade um dieser Anstrengung willen, nur zu oft verfehlt; Raimund mangelt die Sprachschulung: er ersetzt sie durch natürliche Sprachbegabung, die unverbildet nur umso wirksamer ist. Wenn er seinem sprudelnden volkstümlichen Sprachquell Getragenheit zu verleihen bestrebt ist, wird er unterweilen schal, aber das Echte schlägt dennoch durch. Alle drei sind eigenartige, eigenwillige, echt österreichisch vielfältige und grundehrliche Menschen: das gibt auch ihren unvollkommenen Aeußerungen mehr, als selbst höchste Form minder selbständigen und bemerkenswerten Naturen, etwa Waiblinger, Heyse, Geibel, zu spenden vermag: dichterischen Charakter.

Der knorrigste, widerspänstigste der drei ist Grillparzer: in ihm sind Abgründe, aus denen sich eine selbstquälerische Seele zu ungeahnter, Ehrfurcht gebietender Klarheit aufschwingt; ein von Gottes Gnade sanft und stätig gehobener Berufener ist Stifter, der Mann des nur schmerzlich zu erschütternden Maßes, dessen sittliche Kraft alles läutert, was, schlicht, klein, ja kleinlich und kraus zugleich, aus seinem liebevollen und ehrfürchtigen Wesen hervorgeht; Raimund, gleich Shakespeare Schauspieler, bietet im Gegensatze zu dem kühl mit einem ungemeinen spottenden Geiste schaltenden Nestroy, seinem sonderbaren stiefbrüderlichen Gegenüber auf einer über die österreichische zur zeitlosen sich erweiternden Welt-Bühne, das rührende und trotz Molière vereinzelte Beispiel eines vom leibhaftigen Spielteufel besessenen unschuldigen Gemütes. In Raimund ist wie in Grillparzer ein Dämon auf der Lauer, der aus der Sippe des Wahnsinns stammt, aber gleich den großartigen Barockfiguren (es sind nicht Gestalten) von Haß und Neid („Der Verschwender") ein adeliges Gepräge aufweist; doch anders als der aus seiner Verdüsterung scharf ausschauende Menschenverächter, dessen verkümmerter Liebesfähigkeit die Ferne Wunschbilder begeisternder wie berückender Weiblichkeit spiegelt, zeigt Raimund sich im unmittelbar Gegenwärtigen von seiner gewinnendsten, einer anmutig-wehmütigen Seite, die, glückhaft bis zur Seligkeit, ein allumfangendes Liebesvermögen ausstrahlt. Und wiederum: gelangt Grillparzer auf der Beethovensch gespannten Tonfolge seiner dichterischen Vorstellungsfähigkeit zu einer ahnungshaften Erhabenheit, die doch niemals den hellen und herben Wiener Frühlingshimmel seiner Sehnsucht ins Gewaltige wölbt, so gelingt es Raimund in aller Anspruchslosigkeit auf eine nur mit Shakespeares Wunder zu vergleichende erschütternde Weise, im Alltäglichen die Tiefe des Lebens ahnen zu lassen; ja, wenn die Blicke, die Grillparzer, in der Hölle seines Kierkegaardschen Gewissens ohne Glauben an Erlösung gepeinigt, ins Kochen und Qualmen des Unbewußten wirft, keinen seiner schwächlichen Helden mit überzeugender Sinnfälligkeit begaben können, stattet Raimund, ein bescheidener Verschwender, „Lustspielgestalten" wie Rappelkopf und Wurzel, ja Menschen-„Hintergrund" wie ein altes Weib und einen Chevalier Dumont, an den größten Molière, im „Misanthrope", gemahnend, mit Zügen aus, die sie zu unverlierbaren persönlichen Erlebnissen machen; diese „dankbaren Rollen" sind lebendiger als die Wirklichkeit; sie tragen etwas an sich, was unsterblich ist: Seele. Es ist das Geheimnis der Mozartschen Leichtigkeit, das sie, selbst, auf Augenblicke, die derbsten, in einer reifen süßen Schwermut schweben macht. Sie haben alle von der schenkenden Gnade der Fee Cheristane, der Verkörperung von Raimunds einzigartiger Muse, empfangen, die einen Julius

von Flottwell, den liebenswürdigsten Selbstvergeuder, angeborenen Seelenadel zärtlich steigernd, zu ungesuchter Würde verklärt. Welches Geschöpf reicht im gesamten dramatischen Schrifttum an die Menschlichkeit, die umfängliche, erfüllte Menschlichkeit eines Valentin?

Ferdinand Raimund, 1790 zu Wien geboren, zum Zuckerbäcker bestimmt, aber, aus Berufung, zur Bühne gezogen, geht als Dichter wie Shakespeare aus der Theaterwelt seiner landläufigen Vorgänger hervor. Es ist die Wiener „Zauberposse mit Gesang", die den gesangbegabten Zauberlehrling bannte. Er ward die Geister, die er gerufen hatte, nicht mehr los. Aber sie hatten ihren Herrn und Meister in ihm gefunden. Wohl hat er fast mit kindlichem Neid die „hohe Kunst" des Tragischen, die im Burgtheater ihre geweihte Stätte behauptete, hat er den mürrischen „Kollegen" Grillparzer, den er dort drüben heimisch sah, aus immer wieder verzagender Sehnsucht nach dem vermeintlich Bessern angestaunt — seine Anläufe zu gehobenem Stil sind, wie seine spärliche Lyrik, die an Holprigkeit es mit der Grillparzers aufnimmt, rührende Beweise eines edeln, aber gehemmten Strebens, sich selbst aus der Art zu treiben —, wohl bedeutet ihm seine nur zu oft, aber ungern dem Geschmack und der Laune der „Vorstadt" pflichtige Volksgefälligkeit fast ein Armutszeugnis: dennoch hat auch er selbst, sonst wäre er nicht der unerreichte Verkörperer seiner Gestalten gewesen, mit sicherem Gefühl in seiner Beschränkung seine Größe geahnt, ja sein Künstler-Selbstbewußtsein strafft den weichen und bis zur Zanksucht erregbaren Menschen, unerachtet alles Kleinen und Kleinlichen einer zwischen den Brettern und einer unerquicklichen Häuslichkeit an ihr Stichwort gebundenen Allzumenschlichkeit, zu hochaufgerichteter Haltung. Raimund verbürgt, hierin dem Zyniker Nestroy entgegenstehend, in seinem kurzen, jäh (1838) durch einen angstverschuldeten kläglichen Selbstmord endigenden Leben, nicht zuletzt in seiner innigen Frömmigkeit und seiner geprüften Treue zu Toni, der ihm als geschiedenem Gatten zu ehelicher Gemeinschaft verweigerten Geliebten, als ein großes Herz und ein schweres, reinliches Gewissen die sittliche, die echt „moralische" Bedeutung seiner unvergänglichen „Schaubühne".

2. Ein Nachwort über Nestroy.

Otto Forst de Battaglia, Johann Nestroy, Abschätzer der Menschen, Magier des Wortes. Mit 44 Bildern nach alten Stichen und Originalen. L. Staackmann Verlag, Leipzig 1932 (8°. 226 S.).

An dem neuen ausdrucksvollen Buche des ebenso geist- wie kenntnisreichen Kritikers ist vor allem eines zu rühmen: das, was er zu sagen hat, ist gründlich vorbereitet. Aber so selten dieser Vorzug deutschgeschriebenen „Essays" zugestanden

Anmerkung. Raimunds sämtliche Werke sind zuerst von Joh. Nepomuk Vogl 1837 in Wien bei Rohrmann und Schweigerd (Hölzl) in 4 Bänden, sodann 1881 von Karl Glossy und August Sauer in 3 Bänden (Karl Koneggen, Wien), neuerdings von Eduard Castle (Leipzig, Hesse, 1903) und von Rudolf Fürst (Bong, Berlin, 1908) herausgegeben worden; (von Otto Rommel) Ausgewählte Werke sind bei Prohaska, Teschen, 1908 erschienen.

Seit 1925 fortrückend, hat alle frühern die „historisch-kritische Säkularausgabe" der Sämtlichen Werke, herausgegeben von Fritz Brukner und Eduard Castle (Anton Schroll u. Co., Wien), in 6 Bänden (Märchendramen, Nachlaß, Briefe; R. als Schauspieler, Gesänge), überholt.

Die Briefe Raimunds an Toni Wagner hat Glossy im Grillparzerjahrbuch IV (1894) veröffentlicht.

Unter den Lebensbeschreibungen sei die Hans von Wolzogens (Berlin 1906) hervorgehoben.

werden kann, — denn das, der einer „Studie" ist, im Gegensatze zu Rommels daneben unentbehrlicher wissenschaftlicher Grundlegung von Nestroys Leben und Werk, der Charakter der ergiebigen Leistung —, er bedingt hier einen Nachteil, der umso auffallender ist, als Forst-Battaglia in seiner weitgespannten unermüdlichen Tätigkeit sonst eher des Gegenteiles geziehen werden kann: die Darstellung ist schwerfällig, vielmehr es hangt ihrer natürlichen Beweglichkeit eine Last an, die als zu erledigende Aufgabe den Vortrag hemmt. Nicht durchaus. Denn das seiner Genauigkeit manchmal ersichtlichermaßen ungeduldige Werk zerfällt für den aufmerksamen Blick in zwei ungleiche Massen, deren Bestandteile trotz geschickter Lötung durcheinander gehen: die sachliche Unterlage, Nachweis, Beschreibung und Belege. und, abgesehen von dem flott aus bunten Versatzstücken gezimmerten kulturgeschichtlichen Rahmen, das im Ueberblick abgeschöpfte Ergebnis, das bei passender Gelegenheit in naheliegende Betrachtungen übergeht, ohne sich daran zu verlieren. Die besten der stofflichen Kapitel sind die drei, die Nestroys Leben anschaulich behandeln, das gelungenste der zu Anschauung, Meinung und Urteil sich versammelnden ist das „Nestroys Weltbild" betitelte. Dankenswert, obwohl ins Schematische, schrittweis Versteifte schlagend, in das Gebiet nämlich, wo sich ein wohlerzogener Ausdruck („Als echter Rationalist schwört er auf die Tabula rasa . . ."; „ein wahres Feuerwerk, das durch die sprachliche Vermummung konventioneller Lügen hindurchprasselt") beflissen zeigt, dem aufgestapelten Tatsächlichen formend beizukommen, ohne in all seiner Artigkeit die gebückte Haltung des registrierenden Aufarbeiters zu verleugnen, ist auch der von feinen Einzelheiten der Auffassung belebte „Gesamtblick auf Nestroys Werk". Dagegen entgehen das Kapitel über seine Bühnentechnik, das die „Magie des Wortes" nachrechnende und das von einem zur Abhandlung verbreiterten Erguß über den Witz unterbrochene, das „Fesselnde Komik und entfesselter Witz" heißt, nur mit knapper Not der Gefahr, an den Aufzählungen zu ersticken, so emsig auch ein zum zierlichen Deuterstäbchen zugespitzter Stil im zähen Satz herumquirlt. Dem von dem Scharfblick des Unterrichteten gut gesehenen Abschnitt über die Vorläufer, „Bretter, die mehr (?) als die Welt bedeuten", entspricht das befreit ans Ende eilende Nachwort „Nestroy als Mensch und Künstler", das dem „Wiener Aristophanes" seinen Platz im deutschen Schrifttum und damit seine Stellung in der Weltlitteratur anweist: „den ersten Platz unter den österreichischen Autoren und den ersten Platz unter den Komödiendichtern deutscher Zunge". Hier nun als am entscheidenden, weil maßgebenden Punkt des durch Ein- und Ansichten — insbesondere über Oesterreich, Land und Leute, seine Geschichte und sein Wesen — zu Nachdenken, Zustimmung und Bedenken anregenden Werkes meldet sich entschiedener Einspruch zum Wort: Weder die Einschätzung Nestroys, die als wahlverwandte Ueberschätzung sich von Karl Kraus herschreibt, noch die Vergleiche, die sie ins Treffen führt, können und dürfen unangefochten bestehen bleiben: viel zu gering ist, leider, unter den Lesern, an die sich, von rauschendem Beifall begrüßt, das gesättigt-beredte Buch wendet, mit umfassender und geprüfter Kenntnis gewappnete Urteilsfähigkeit gediehen. Mag die Sprach- und Sprechkunst des von Forst trefflich als unmoralischer Moralist gekennzeichneten Verfassers einiger ebenso nachdenklichen wie witzigen Possen, neben denen aus verblaßten Gelegenheitsspötteleien eine geniale Parodie, die auf den herausfordernden Hebbel und das auserwählte Volk, hervorragt trotz ihrer ermüdenden Gewaltsamkeit unterweilen als Stilleistung noch so bemerkenswert, mag der sittenschildernde Beobachterzug seiner Lokalstücke noch so scharf ausgeprägt sein: niemals kann dieser überragende Vertreter eines auf das Bühnenwirksame beschränkten Wirkungskreises, sei sein Eigentliches, das Dämonische, noch so sehr

über dieses Flachfeld erhaben, den großen Dichtern des Vormärz, Grillparzer, Raimund und Stifter, als Schöpfer, das ist Gestalter und Beseeler, an die Seite, gar, wie es der von seinem Helden geradezu begeisterte Verkünder Nestroys ausdrücklich als Glaubenssatz offenbart, ihnen vorangestellt werden. Bei all seiner vom Höchsten zum Tiefsten schweifenden Laune, seiner funkelnden Witzigkeit, die kaum je zu zünden, geschweige zu wärmen, nicht einmal nachhaltig zu leuchten imstand ist, bleibt er, der darum nicht in seiner Eigenart, seiner Persönlichkeit verkannt, nicht unterschätzt werden darf, gegenüber jenen drei Protagonisten des österreichischen Schrifttums, unübersehbar, aber in gehörigem Abstand, ein Gestirn zweiten Ranges, schon wegen des in seiner intellektualistischen und allegorischen Bildlichkeit sich bekundenden Mangels an Unmittelbarkeit, der auch als innere Unergriffenheit, nicht etwa als künstlerische Unnahbarkeit den Meister seines Kunsthandwerks bezeichnet. Nein, Johann Nestroy, unerschöpflich als Feuerwerker des Geistes, ist, Magier im Beruf, nicht Seher aus Berufung, sicherlich, wie Forst ihn bewundert, verglichen mit der versagenden Zunge Grillparzers, der tastenden Unbeholfenheit Stifters, der schlichten Volkstümlichkeit Raimunds, ein Zauberer, aber auch nur zu oft ein Taschenspieler mit Worten und erreicht niemals die spröde, noch im Alter frühlingsherbe Beseeltheit des Dichters der Hero, der Jüdin, der Esther, die keusche edle Macht Stifterscher Natur-Andacht, den Reiz seiner die Größe des Kleinsten beschwörenden Einfalt, die rührende Innigkeit des ins Herz dringenden Naturlautes, den menschlichen Humor eines Raimund. Aber auch sonst ist der feinfühlige Kenner und Werter aller Litteraturen mit seinen Urteilen und Vergleichen nicht eben glücklich: weder ist Lessing, was von der überlebensgroßen Gestalt Kleists, richtig verstanden, immerhin gelten kann, „schwerblütig", noch mangelt dem lateinischesten aller Deutschen die Ironie; daß „das Gesamtwerk Nestroys schwerer wiegt" als die Minna und der Zerbrochene Krug, dünkt mir eine kühne Behauptung; weder ist Jean Pauls ewige Melodie, auch wo sie sich aufströmend ins Unhörbare versteigt oder in ihrer jedem Abstieg gewachsenen Sicherheit dem schnörkelnden Ausquäken des Dudelsackes vergleichbar scheint, „im Stil" Nestroys, des bis zum Verquälten Künstlichen, „Doppelgänger", noch hat dessen Gedanken-Haarspalterei und Wortakrobatik mit Lichtenbergs Wahrsagerwachsamkeit und Voltaires kühlflüssiger Grundklarheit etwas Gemeinsames, wenn auch zuzugeben ist, daß beide, von fern, also undeutlich gesehen, an den Spötter erinnern, der aber ungleich ihnen, und das sollte ihm gutgeschrieben bleiben, wie alle Oesterreicher im Grund ein Melancholiker war. Der leise Anklang an Swift stimmt schon eher, die Ahnenschaft Beaumarchais sei zugestanden und der gelungene Vergleich mit Léon Daudet als mehr denn flüchtige Aehnlichkeit hervorgehoben (obwohl Nestroy die zur Orgel anschwellende Bossuetsche Beredtsamkeit des umfangreichen Hassers abgeht, der von ganzem Herzen ein Liebender ist). Was von der angezogenen Verwandtschaft sich als tiefere Gemeinsamkeit der inneren Beziehung erweist, ist sicherlich Frank Wedekind, der im Tonlosen (als Gegensatz zum Klangvollen) moralisierender Rachsucht die eigene Triebhaftigkeit im Nächsten verfolgte, aber in seiner Magie der Nüchternheit der Nestroyschen Gemütlichkeit, des Nestroyschen Geschmackes völlig ermangelt, und, zuletzt, weil von allem Anfang an unsichtbar gegenwärtig, Karl Kraus, der sich in seinem Vorgänger erkannt hatte und sich darin als seinem Spiegelbild zärtlich verschaute: Karl Kraus, in dessen gleich der Nestroys überlegten, aber nicht gleich der des eingeborenen Wieners aus Volksgrund gespeisten Sprachkunst der beschworene Geist Nestroys die Ueberhöhung ins bewußte und erreichte Künstlerische erfahren hat: die Vollendung in Sprachgestalt. Es ist vielleicht nicht zu viel gesagt, wenn der Vermutung Ausdruck gegeben wird, daß Forst, selbst ein Stück von einem Wahlwiener,

mit der Huldigung, die er Nestroy darbringt, dessen Erneuerung in Kraus meint. Und so wäre das aktenmäßige Zeugnis für die geschichtliche Erscheinung eines als zeitbedingt von der Mitwelt nicht Erfaßten und in seiner Zeitlosigkeit von der Nachwelt Verkannten zugleich ein Bekenntnis für den unzeitgemäßen Vernichter dieser Nachwelt, die in ihm als ihrem Bewahrer sich selbst überlebt.

3./4. Adalbert Stifter und Marie von Ebner-Eschenbach.

Ein Vortrag.

Oesterreich, nach der glorreichen Vergangenheit des Heldenepos und des Minnesangs erst spät ins deutsche Schrifttum wieder eintretend, bietet seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts der Weltlitteratur zunächst drei große Dramatiker dar: Grillparzer, Raimund und Nestroy. Der erste hat nach einem für seinen Ruf verhängnisvollen pseudoromantischen Anfang die klassizistische Ueberlieferung in einer Reihe von Tragödien fortgeführt, die trotz einem Einschlag herber österreichischer Eigenart den Stempel des Epigonen an der edel gebauten Stirn tragen, aber in den Werken seiner Spätzeit: Weh dem der lügt, Treuer Diener seines Herrn, Die Jüdin von Toledo, Esther und Ein Bruderzwist im Hause Habsburg der deutschen Bühne Schöpfungen hinterlassen, die, in ihrer Sprödigkeit seltsam fesselnde Dichtungen, dauernde Zeugnisse sind tiefster Menschenkenntnis, wahrhaftiger Menschengestaltung; Raimund, lange noch nicht genug gewürdigt als ein Shakespeare verwandtes Wunder dramatischen Schöpfertums, hat sie mit den drei Dichtermärchen des Lebens beschenkt: Verschwender, Mädchen aus der Feenwelt und Alpenkönig und Menschenfeind, während Nestroy, ein Satiriker von Daumierschen Maßen, in einem Brillantfeuerwerk von Witz und Geist die Komödie des Lebens aufrauschen läßt.

Den drei Bühnendichtern gesellen sich ebenbürtig — die Lyrik bleibt mit dem Halbungarn Nikolaus Lenau, einem Nachzügler des Weltschmerzes, auf dem zweiten Plan — drei Erzähler: Stifter, Karl Postl, der als Charles Sealsfield dem großen Amerikaner J. F. Cooper als Schilderer der Neuen Welt nichts nachgibt, und Marie von Ebner-Eschenbach, in deren Nähe sich, erblassend, ein vierter, Ferdinand von Saar, und in volkstümlich-landschaftlicher Sonderstellung, ein fünfter, Peter Rosegger, erhalten, sowie den drei führenden Dramatikern Eduard von Bauernfeld und Ludwig Anzengruber in einiger Entfernung sich anschließen. Mit dem scharfsinnigen und launigen Ferdinand Kürnberger, der die Tagesschriftstellerei zur Kunst erhebt, und dem unübertrefflichen Briefschreiber Alexander von Villers, einem Wahlösterreicher von Berufung, schließt sich der engere Kreis unserer echtbürtigen vollgiltigen Schriftsteller; ein weiterer umgibt ihn, der eine Fülle kleiner, aber darum nicht unansehnlicher Begabungen vereinigt: v. Pyrker, Seidl, v. Zedlitz, v. Feuchtersleben, Halm, Castelli, Vogl, Ebert, Enk, v. Gilm, Fallmerayer, Meißner, Hamerling, Hartmann, Alfred von Berger, J. J. David, Altenberg, v. Hofmannsthal, Rilke, von Lebenden abgesehen.

Zwei aus dem engeren Kreise, dem Kern unserer Nationallitteratur, — denn wir Oesterreicher sind aus starkem Stamm zu selbständiger Nation erwachsen, wie immer auch die Politik über uns verfügt — fordern in ihrer gegensätzlichen Verwandtschaft zum Vergleich heraus: Adalbert Stifter und Marie Freiin von Ebner-Eschenbach. Man könnte den Gegensatz der Lebensstellung in einem ergreifenden Phantasiebild festhalten: Stifter als Hofmeister im gräflichen Hause Dubsky, aus dem die Baronin Ebner stammt. Sie selbst ein

sehr gescheites, aufmerksames, in ihrer Kritik unbarmherziges, durch die Gunst von Herkunft und Umständen verwöhntes und dennoch geistig und seelisch unter den Ihren einsames Mädchen von zehn Jahren. Und ihr gegenüber, bescheiden, am unteren Ende des Tisches, wo die Kinder und Erzieher sitzen, der „Candidat des Lehramtes der mathematischen Physik" Albert Stifter aus Oberplan, der stämmiggedrungene und unbeholfene Mann mit dem runden gutmütigen Gesicht und dem feinen verschwiegenen Munde, wie ihn Daffinger gemalt hat. Die kleine spottlustige Komtesse und der bäuerische Hofmeister ihres Bruders. Wie sie jede seiner verlegenen Bewegungen verfolgt, wie ihn etwa Mademoiselle x, die französische Gouvernante, die sie haßt, aber deren gefallsüchtige Schönheit sie bewundert, grausam zu einem halblauten stolpernden Gespräch zwingt, daß ihm, da plötzlich die Herrschaften am oberen Ende der Tafel verstummen, die Röte in die allzugesunden Wangen schießt und Schweißperlen auf die breite Stirn treten . . . Stifter ist nicht im Hause des Grafen Dubsky, aber in anderen Häusern der ersten und der zweiten Wiener Gesellschaft Hauslehrer gewesen. Er hat nach seiner ehrerbietigen und gutmütigen Art aus dieser unseren Dichtern seit jeher nur zu vertrauten untertänigen Stellung keinen Stachel davongetragen. Er hat immer die Unterschiede der Stände, die Schichtung der Gesellschaft, die Ordnung in der kleinen wie der großen Welt gelten lassen, in der Ueberzeugung, daß gottgewollte Ungleichheit den Staffelbau des Lebendigen bestimme, die Reiche der Natur wie die Stufenfolge der menschlichen, der geschichtlichen Einrichtungen. Ihm ist die Idee des Ganzen in den aufeinander gestimmten, für einander bestimmten Gliedern aufgegangen, das große Gesetz der Harmonie als der Sinn der scheinbaren Willkür, des Zufalls, der die Wirklichkeit ihrem „voraussetzungslosen" Betrachter als ein unverständliches Chaos zeigt. Stifter ist nicht nur das, was man einen Konservativen nennt, ein Mensch, der das Herkommen gutheißt, weil es das Herkömmliche, das Gewohnte ist, sondern er ist ein echt katholischer, das ist ein Mensch, dem die Wirklichkeit etwas bedeutet, weil sie das Werk eines allmächtigen Schöpfers und Erhalters der Dinge ist. Dem katholischen Menschen ist der Geist nicht der Widersacher der Natur, sondern ihre Entsprechung. Dem Geist ist wahr, was sich ihm als wirklich vor die Sinne stellt. Und diese ihm gegebene Wirklichkeit ist wiederum das Abbild einer unsichtbaren Ordnung, deren höhere Wirklichkeit sich ihm in der Seele als Gewißheit ankündigt. Diese Ueberzeugung, den „Grundzug seines Gemütes", hat Stifter von der über alles geliebten Mutter geerbt. Enkel von Leinwandwebern, Kind eines bäuerlichen Flachshändlers, bringt er aus seiner Böhmerwaldheimat einen gesunden Körper, einen hellen Kopf, ein gutes, treues Herz und den alten Gott seiner Väter mit in die Lehr- und Wanderjahre, die ihn, den begabten Sohn einer frühverwitweten klugen und tüchtigen Frau, dank seinen schlichten Gönnern — an der Spitze der mütterliche Großvater — zunächst nach Kremsmünster, ins Gymnasium der Benediktiner, dann nach vorzüglich abgelegten Prüfungen in die Hauptstadt führen. Ein armer Teufel, bekleidet mit einem „unendlich grünen Rock, der ihm am Körper wie eine Standarte herniederging", steigt er an einem Oktobernachmittag in Nußdorf ans Land, um sich als Hörer der Rechte an der Wiener Universität einzuschreiben. Sein jüngster Bruder Martin steht als Schmiedgeselle in Atzgersdorf in Arbeit. Er hat die Studien nicht abgeschlossen. Er lehrt, was er lernt, um das Leben zu fristen. Eine seiner Schülerinnen hat uns ein Bild von ihm entworfen: „Ein ruhiges, maßvoll breites, etwas blatternarbiges Angesicht mit schlicht herabhängenden, sehr glänzenden Haaren"; „fein gezeichnete Mundwinkel" und ein „überaus leuchtendes seelenvolles Auge". Seine Natürlichkeit, seine Verläßlichkeit erwarben ihm viele, meist jüngere Freunde in den besten Kreisen. Es sind

lauter Schüler des unermüdlichen Hauslehrers. Später ist er Vorleser bei der Fürstin Schwarzenberg, der Witwe des Feldmarschalls. Er bezieht dafür 40 fl. monatlich. Drei Jahre hat er den Sohn des Staatskanzlers Fürsten Metternich, Richard, den späteren Botschafter, unterrichet. Um 25 fl. monatlich. Als Hauslehrer schreibt er auch unterweilen für die Kinder seiner Gönner ein Ritterschauspiel zur Weihnachtsaufführung. In reifen Jahren erst wird seine schriftstellerische Begabung entdeckt. Im April 1840 erscheint der „Condor" in der „Wiener Zeitschrift". Ihm folgt „Das Haidedorf". 1841 gewinnt Johann Graf Majláth die „Feldblumen" für die „Iris". Es ist der Anfang der „Studien", wie er bescheiden diese unvergänglichen Lebensbilder und Geschichten nennt. Ihnen folgen die „Bunten Steine", „Der Nachsommer", „Witiko". Oeffentliche Lehrtätigkeit, die er anstrebt, ohne der dazu erforderlichen Bemühung Nachdruck zu verleihen, gerät ihm nicht, aber er erlangt 1849 im Landesschuldienst von Oberösterreich das Amt eines provisorischen Inspektors der Volksschulen, übersiedelt seinen geringen Hausstand — er hat seine heiße Jugendliebe im Herzen begraben und schon 1837 ein schönes, einfältiges und mittelloses Mädchen, eine Putzmacherin, geheiratet — nach Linz und bereist nun jahrelang, seit 1855 wirklicher Schulrat mit 1800 fl. jährlich, das Land als Wahrer und Förderer der Lehrzucht; er erlebt in seinem Beruf, der ihm, dem Pflichtbewußten, nahegeht, Enttäuschung auf Enttäuschung, schleppt ein schweres Leiden wie beständige Geldsorgen dahin und stirbt, wie es scheint, durch eigene Hand als pensionierter Hofrat und Ritter des Franz Josephs-Ordens, kinderlos. Ein subalternes Dasein ist dieses ganze Leben, dem der Verleger Heckenast in Budapest immer wieder durch Vorschüsse zur Fristung nachhelfen muß. Ein „tadelloser Staatsbürger". Das Zeugnis wird dem vorbildlichen Schulmann, der auch als Konservator und Vizevorstand des Linzer Kunstvereines, als Referent für das Landesmuseum seinen Fachmann stellt, von amtswegen ausgefertigt.

Die Gräfin Marie Dubsky ist auf Schloß Zdislawitz in Mähren aus der zweiten Ehe ihres Vaters mit einer Freiin von Vockel geboren, die an der Geburt dieser ihrer zweiten Tochter stirbt. Auch eine Stiefmutter, die zusammen mit einer Stiefgroßmutter — die Familienverhältnisse der Ebner sind sehr verwickelt — die Kinder, denen sie zwei Brüder schenkt, mit Liebe hegt, stirbt jung. Eine vierte Frau des Vaters wandelt die Erziehung ins Weltlich-Gesellschaftsfähige. Ein um fünfzehn Jahre älterer Vetter, Moritz Freiherr von Ebner-Eschenbach, Genieoffizier, führt die Achtzehnjährige, die in ihm ihren geistigen Bildner verehrt, nach Wien und dann nach Klosterbruck bei Znaim in seine Garnison. Später leben die Kinderlosen wieder in Wien. Schon als Kind hat Marie Dubsky sich in französischen Versen versucht. Dem alten Burgtheater dankt sie die „Grundlagen ihrer ästhetischen Bildung" und den vergeblichen Ehrgeiz, als dramatische Dichterin Lorbeern zu erringen. Erst mit 45 Jahren findet sie mit Entsagung zu ihrer Berufung. 1875 erscheinen bei Cotta die „Erzählungen". Julius Rodenberg entdeckt sie und gewinnt sie für seine „Deutsche Rundschau". Langsam, aber stätig steigt ihr Ruhm. Ihren siebzigsten Geburtstag (1900) feiert die ganze deutsche Welt.

Stifter hat man erst seit etwa zwanzig Jahren wieder aufgefunden, — er teilt dieses Schicksal mit einem seiner ersten Lehrmeister, Hoffmann, der gleich ihm bei Lebzeiten berühmt und beliebt, dann verschollen war. Nun ist sein Gestirn in den Zenith gelangt. Vielleicht ist Modelaune dabei im Spiel. Aber sie ist dem Richtigen günstig. Dieser ebenso eigensinnige wie großartige Dichter — er hat von fern die Majestät der Schlichtheit, aber in der Nähe sieht man, daß er als Künstler, nicht als Denker, einem Rätsel aufgibt — zählt ein für allemal zu den Auserwählten. Und mag er auch vielleicht wie der größere Jean Paul, sein Ahne, wieder einmal

in den Schatten treten, ja gar verdunkelt werden: er bleibt an seiner Stelle, ein Fixstern.

Mit der Ebner ist das eine andere Sache. Sie ist ein Mensch von größerem Format als Stifter, der, ein pedantisch-betulicher Sonderling, etwas Kleinliches behält (man braucht nur seine dürftigen Briefe zu lesen) und den sie an Geist, nicht an Weisheit des Herzens, da stehen sie auf gleicher Höhe, übertrifft. Aber ihre menschliche Größe, die wie jede ihrer Aeußerungen so auch ihr Werk durchdringt, wird von diesem Werk nicht im Entferntesten erreicht. Während Stifter etwas durchaus Neues, Einmaliges, nur sich selbst Gleiches ist trotz seinen geradezu verblüffenden Mängeln, ist die Ebner als Schriftstellerin nicht nur „alte Schule", wie sie, gleich Grillparzer, der „stehen bleiben" wollte, „wo Goethe und Schiller stand" (sic), selbst betont, sondern, wenigstens zum größten Teil, veraltete.

Beide erlesene Beispiele der „schönen Seele", wie Goethe Susanna v. Klettenberg genannt hat, ist Stifter auf seine Weise ein ebenso edler Mensch wie die hochgeborene Marie v. Ebner-Dubsky. Aber die Tatsache ihrer Abstammung aus böhmischem Uradel, dem der sächsische Einschlag von Mutterseite her ein starkes Element deutsch-protestantischer Bildungsliebe zugebracht hat, ist nicht nur für ihre Stellung im deutschen Schrifttum, das im Gegensatz zu anderen Nationallitteraturen dem Hoch- und Uradel nur einige wenige, aber mächtige Klänge dankt, sondern auch für ihre menschliche Eigenart von unverkennbarer Bedeutung. Sie ist durchaus eine Dame der ersten österreichischen Gesellschaft, das heißt, eine Frau, der die Form, die wie ihr natürlicher Takt sichere Sitte, zur zweiten Natur geworden ist: sie hat die wundervolle Selbstverständlichkeit des unbefangenen, weil seiner selbst gewissen Lebens, die dem hochgezüchteten Blut eignet. Ihr kann sozusagen, was immer sie innerhalb dieses gesicherten Lebens unternehmen möge, nichts geschehen. Sie ist, mag ihr Glück oder Leid zufallen, geborgen in dieser Ueberlegenheit, an der Jahrhunderte des Vorrechtes, des Vorzuges wie an einer Feste gebaut haben. (Alle ihre Enttäuschungen ergeben sich in einer anderen Ordnung, der des Geistes.) So wie einem edelgeformten Körper alles steht, wie der unverlierbare Reiz anmutiger Haltung, gefälligen Gebarens nicht verwelkt, so ist vornehme Abkunft unauslöschlich. Vereinigen sich mit solcher ebenmäßigen innern Gestalt, die auch die unregelmäßigen Züge der körperlichen Hülle durch ihr Gesetz beherrscht, wie bei der Ebner ein hoher klarer Geist, eine gesunde Vernunft, ein angenehmer, bei aller Treffsicherheit schonender Humor, die strahlende Wärme herzlicher Güte, so steht — ich betone, es handelt sich um den Anblick — ein weibliches Wesen vor uns, das, was immer in ihm sonst vorgehen mag, an Wohlgeratenheit unübertrefflich ist. Man kann nicht verkennen, daß die Bedeutung einer solchen Frau im Charakter der Gattung liegt, den sie verkörpert. Sie ist ein Muster der aristokratischen Vollnatur. Stifter, der, wie man es auszudrücken pflegt, im Leben etwas erreicht hat, nimmt sich dagegen, ohne daß man erst genauer hinzublicken braucht, minder begünstigt aus. Wo die Ebner-Eschenbach, die alljährlich aus dem Wiener Palais unterm Horngeschmetter der berittenen Postillone in Schloß Zdislawitz eingefahren war, schon als Kind hält, auf der Höhe des Lebens, dorthin ist der Herr Hofrat nie gelangt, nicht einmal auf eine niedrige Vorhöhe. Mit 63 Jahren ist er elend gestorben; gleichviel, ob er dem qualvollen Ende — er war krebsleidend — vorgegriffen haben mag oder nicht. Als die fast Siebzigjährige ihren dreiundachtzigjährigen Gatten verloren hat, reist sie, die bis dahin in Wien und Mähren seßhaft gewesen war, zum ersten Male nach Rom. Seither hat sie bis ins höchste Greisenalter fast jeden Winter dort zugebracht. Im Sommer haust sie in ihrem von Ehrfurcht gehüteten Arbeitszimmer in Löschna bei ihrer Nichte, der Gräfin Marie

Kinsky, wo ich sie wie später in Wien oft habe sprechen dürfen. Stifter ist nur ein einziges Mal über die engere Heimat hinausgelangt: er hat 1857 bei Triest selig das Meer gesehen. 10 fl. hat der Linzer Kutscher, der das Ehepaar hinunterbrachte, ihm für den Tag berechnet. „Wäre ich," schreibt er dem Verleger, „vor 20—25 Jahren zum ersten Male und dann öfter nach Italien gekommen, so wäre aus mir etwas geworden. Das Herz möchte einem brechen bei Betrachtung gewisser Unmöglichkeiten." Die Kakteen, die er im überhitzten Zimmer zieht, müssen ihm die Palmen ersetzen. Auf seinen Inspektionsfahrten ersteht er bisweilen, ein kunstsinniger Sammler, mit Gewissensbissen wegen der Verschwendung, ein altes Gerät.

Der tadellose Staatsbürger, der es an kärglich belohnter Pflichttreue nicht ermangeln ließ, barg, was er sich bei aller Bescheidenheit nicht verhehlen mochte, Ansprüche auf das Bürgerrecht einer höheren Welt. Nicht nur einer idealen. Auch im irdischen Leben hätte der sorgliche Gatte einer Amalia Mohaupt — die Heirat hatte in Wien seinen gesellschaftlichen Aufstieg nicht begünstigt — seiner würdigere Umstände, hätte der Schönheitssucher andere Verhältnisse als die kümmerlichen eines Honoratioren der kleinen Stadt der Vorsehung mit Inbrunst gedankt. Selten nur bekennt er seine Sehnsucht nach einem reicheren Rahmen seines besseren Menschen. Aber 1864 schreibt er dem Freunde: „Mein Wesen strebt nach Schaffen in edeln Kreisen, nach Umgang mit höheren und guten Menschen und nach der großen, schönen Natur. Mein Amt legt mir tausend klägliche Arbeiten auf, die in der Welt nichts verrücken. Es nagt an meinem Herzen, wenn ich die bedeutungslosesten Zeilen schreiben muß, während Reineres, Schöneres im Haupt und Gemüte drängt." Und nachdem er seine täglichen Drangsale aufgezählt hat, schließt er: „So sammelt sich Gram und Bitterkeit, und gerade in gefühlvollen Menschen mehr, und endlich wird eine körperliche Krankheit daraus." Aber es ward daraus — o Wunder der dichterischen Erfüllung — auch der Nachsommer und der Witiko, Wunschbilder beide, große Träume eines in die Alltäglichkeit, die Armseligkeit Verbannten.

Ich habe diese zwei Lebensläufe nebeneinander gestellt und zu zeigen versucht, wie der äußere den inneren bestimmt, nicht den geistigen, wohl aber den seelischen. Ich weiß sehr gut, daß von äußeren Umständen nicht das Glück abhängt, ich weiß auch, daß die Ebner, der der größte Schatz des Menschen, die Mutter, und sein einziger Gegenwert, die Kinder, versagt geblieben sind, diesen doppelten Fluch nie verwunden hat, daß ihr, die sich aus dem Hafen ihres Standes aufs offene Meer des freien Berufs gewagt hatte, der ihr Berufung war, die bittersten Enttäuschungen zu teil wurden, ärgere, als Stifter erfahren hat. „Ein hohes Streben, das immer unbelohnt bleibt, beschädigt zuletzt den reinsten Charakter," schreibt sie im „Spätgeborenen" von 1874, „weil es ihn verbittert". Aber hier bei Stifter handelt es sich nicht nur um äußere Lebensumstände. Hier geht es ums Leben selbst. Wenn einer immer nur mit krampfhaften Schlägen sich über Wasser erhält, wenn er um jeden Lichtblick ringen muß, wenn er ächzt und stöhnt unter Lebensmüh, dann drängt sich wohl zuweilen die ewige Hamletfrage „Sein oder Nichtsein" auf die zusammengepreßten Lippen. Sehen Sie einmal das Bild an, das uns Stifter in seinem letzten Jahre zeigt: ich kenne kaum etwas Ergreifenderes, nicht einmal seine erschütternde Totenmaske reicht an das Weh, das aus diesen einst so freundlichen lieben Augen blickt. Das ist der ganze Jammer der Menschheit. Und ihre Größe zugleich. Denn Stifter hat sein Leben überwunden und getragen. Nicht nur als Künstler. Wir kennen manches qualvolle Künstlerdasein: Lessing in Wolfenbüttel, Schiller in Jena, Hölderlin, da er von Diotima scheidet, Kleists letzte Kämpfe, das Elend von Poe, von Baudelaire, die stolze Armut von Barbey d'Aurevilly, von

Villiers de Lisle-Adam. Wir können Stifters trotz Kummer und Sorgen scheinbar geruhiges Philisterdasein nicht vergleichen mit dem namenlosen Unglück der vom Dämon Verfolgten. Aber das kleinliche, das zermürbte Weiterschleichen eines «zerräderten Gemütes", wie Stifter von sich sagt, ist mühseliger als König Lears verzweifelte Sturmnacht auf der Heide. Und wie es Hans Sachs von den unterm Hauskreuz schuftenden Meistern sagt: Wem unter solchen Umständen noch ein Lied gelingt, dem beugen wir uns in Ehrfurcht. Aber an seinem inneren Bilde, das ich entworfen habe, würde — das ist kein Anhängsel, sondern gehört in den Zusammenhang seiner Erscheinung — ein aufschlußreicher Zug fehlen, wollten wir außer Betracht lassen, was diesen guten, diesen vorbildlichen Bürger — er bekennt sich selbst als „Mann des Maßes und der Ordnung" — in den Grundlagen seiner so hart geprüften moralischen Persönlichkeit auf lange Zeit hinaus erschüttert hat. Ungleich der Baronin Ebner, die dazu zu jung und zu sehr Weib war. Zu den äußeren und inneren Nöten Stifters, der gerade damals seine schwankende Lage durch eine Anstellung zu befestigen sich bestrebte, war seit dem Umsturz der alten Ordnung im Sturmjahre des „Völkerfrühlings", der über Oesterreich hereinbrach, die Sorge um die Geschicke des heißgeliebten Vaterlandes hinzugekommen. Als „die Karikatur des heiligen Ideals" der Freiheit „in blutiger Scheußlichkeit" ihm entgegentritt, da scheint er an seiner Zeit zu verzweifeln. Er leidet unsäglich: „Selbst Tod ist süßer als solch ein Leben, wo Sitte, Heiligkeit, Kunst, Göttliches nichts mehr ist und jeder Schlamm und jede Torheit . . . ein Recht zu haben wähnt hervorzubrechen." Wahre Freiheit, nämlich Vernunft scheint ihm einzig durch echte Bildung gewährleistet. Er aber lebt in diesen Tagen, wie er bedeutungsvoll sagt, von seiner „inneren Gestalt".

Auch hier wie bei der Ebner sind wir am entscheidenden Wort, der *inneren Gestalt*. Kann sich die innere Gestalt des armen Hauslehrers, der zum armen Schulrat, vorrückt, mit jener vergleichen? Wer wird daran zu zweifeln wagen, der den Dichter kennt, einen der wahrhaftigsten, die es gibt?

Der Mensch Stifter steht neben der Frau von Ebner. Sie ist größer, weil sie das, was sie ist, Weib, Dame und Edelfrau, bedeutender vorstellt. Sie wirkt größer auch, weil ihr Geist sie größer erscheinen läßt. Neben dem Dichter Stifter freilich schrumpft sie zusammen. Dies, soweit ihre Gaben sie bestimmen: Seele und Herz, Blut und Geist. Was aber das betrifft, was der Mensch erwirbt: Bildung, so ergibt der Vergleich Schwierigkeiten, deren Lösung uns auch den Unterschied der Dichter erklären soll. Stifter — das haben wir gesehen — preist die Bildung als Befreiung. Auch die Gräfin Dubsky, die als die Exzellenz Ebner einen langen beschaulichen Lebensabend Zeit gehabt hat auf die vielen, herben Enttäuschungen ihrer aufstrebenden Bahn zurückzublicken und sie mit den Geschenken des Lebens auszuwägen, meint der *Bildung* das zu danken, was sie ihre Freiheit nennt. Bildung macht frei, lautet das Schlagwort. Darin, wie die zwei, die leider niemals zusammengekommen sind, die Freiheit auffassen, äußert sich die grundverschiedene Anlage. Mit dreizehn Jahren steht Marie Dubsky am Bücherschrank der Großmutter Vockel, dessen Inhalt, prächtige gebundene Bücher aus dem Nachlaß des Großvaters, ihr und ihrer älteren Schwester Friederike von der Verstorbenen vermacht sind. Sie blättert in den durch das doppelte Andenken geweihten Schätzen. Sie gerät an Lessings Leben, beschrieben von seinem Bruder Karl, und liest, was schon der Knabe Gotthold Ephraim, was gar der Meißner Fürstenschüler gelernt und gewußt habe. „Alles gäb' ich darum", so beschreibt sie ihr damaliges Empfinden, „nur einen Tag, nur eine Stunde lang so zu sein wie er, umgehen zu dürfen mit unsterblichen Menschen wie mit Freunden und einzudringen

in ihre leuchtende Gedankenwelt!" Aber der Komtesse Dubsky war im Jahre 1843 ein anderer Verkehr vorgeschrieben. „Wofür würde ich angesehen werden, wenn ich anfangen wollte, Griechisch und Latein zu lernen? Ganz einfach für verrückt." Was dem armen Bauernbuben aus Oberplan ermöglicht worden war, der Umgang mit den Unsterblichen, das muß dem hochgebornen Mädchen, das darin die Seligkeit erblickt, verschlossen bleiben. Aus diesem ihrem Gehege, in das jener wie in einen Zaubergarten blickt, worin die Auserwählten sich ergehen dürfen, muß die Leidenschaftliche hinaus. Diese Mauern, unübersteigbar für den draußen Lauschenden, verstellen ihr die Welt. Bei der ersten Gelegenheit — der ersten standesmäßigen wohlweislich — stürmt sie ins Freie. Bildungshunger verzehrt sie. Was ist ihr ihr Erbe an edelgeborner, wohlgeborgner Art — sie schätzt es nicht, weil sie nicht empfindet, was sie ausmacht — gegenüber dem Höchsten, was der Mensch sein eigen nennt, der durch geistige Nahrung gestärkten, der urteilenden Vernunft!

In eben jenem Sturmjahr 1848 hat sie den Vetter geheiratet, den die Ihren als „Gelahrten" verspotteten. Und Bildung ist es, was sie an den Menschen anzieht, die sich allmählich geschmeichelt an die hochgeborne Kollegin herandrängen. Sind das die „edeln Kreise", in denen Stifter zu schaffen sich sehnt? Wahrlich, das hieße sie so überschätzen, wie es die in ihrem Eifer rührende Baronin Ebner getan hat. Nein, Stifter, der im Nachsommer sein Bildungsideal errichtet hat, träumt nicht von diesen Litteraten und Journalisten, an die die vom Standeszwang befreite Dichterin ihre überströmende Dankbarkeit verschwendet. Er träumt gerade von den Menschen, denen die Ebner in die Bildung entronnen ist, freilich ist er weit entfernt davon, sie aus Snobismus um ihres Ranges willen anzustaunen, sondern er verleiht ihnen das, was eine Marie Ebner auszeichnet, den Adel des Herzens und des Geistes zum Adel des Blutes. Es ist der Hof von Ferrara, an dem Ariost und Tasso gastliche Aufnahme fanden, der Hof von Weimar, wo Goethe als Freund neben seinem Herrn steht; man könnte auch an das Hotel Rambouillet, an den Kreis der Grande Mademoiselle denken. Alles aber ist aus jenem Stifterschen Zauberstoff gewebt, der die Wirklichkeit wie der Schleier der Dichtung aus der Hand der Wahrheit in ein Reich emporträgt, wo „das Reine, das Einfache, das Schöne" sich verschwistern. Merkwürdig wiederum dieser Gegensatz. Nicht, daß es die Ebner etwa anders meinte, aber was sie als Erfüllung empfand — weil es etwas anders war als das ihr Zuständige —, ist so unzulänglich, daß man nach einer überzeugenderen Erklärung sucht. Sie ist uns gegeben, wenn wir ihre mit der Kunst Stifters vergleichen. Es ist sehr einfach zu sagen: die Ebner war ein Kind ihrer Zeit. Diese Zeit ist die Hochblüte des Liberalismus, des sogenannten Freisinns, der so bald — o Ironie des Fortschritts! — die übeln Dünste des stehenden, des faulenden Gewässers verbreitet. Die Ebner, als eine nach geistiger Entfaltung, geistiger Wirksamkeit strebende ungewöhnlich begabte Frau, wirft sich in die vom Westwind der Freiheit getriebenen Wogen der neuen Geistigkeit. Stifter, um ein Vierteljahrhundert älter, ein Emporstrebender, kann den Bann des Alten, dem er mit Ehrerbietung genaht ist, nicht von sich abtun, er verknöchert im Widerstand gegen das sieghafte Neue. Aber das hieße — zugegeben, daß, zumal im Vordersatz, etwas Richtiges steckt —, für etwas sozusagen auf der Hand Liegendes die nächste, die oberflächliche Erklärung finden. Man ist, wenn man überhaupt wer ist, nur in geringem Maße das Kind seiner Zeit, man ist das Kind seiner selbst. Das heißt, man wird nur, der man ist. Die Ebner hat nicht der Geistigkeit ihrer Zeit bedurft, aber sie hat sich zu ihr bekannt, weil sie ihr entsprach. So hoch sie als seelische und sittliche Persönlichkeit steht — insbesondere das Mark der moralischen Selbstbestimmung, der Wille, ist an ihr sehr stark im Vergleich mit dem Stifters, der

zwar dienen und dulden kann, aber sich außer dem Joch gehen läßt; auch hierin eine echte Künstlernatur, die empfänglich, eindrucksvoll ist, aber ihren Ausdruck unwillkürlich nach dem Eindruck bemißt —, so hoch sie auch geistig steht — ihr Scharfblick ist der eines männlichen Denkers, sie hat etwas von Sokrates, auch von seiner überlegenen Ironie (Stifter ist völlig frei davon, und sein Denken ist rein, aber nicht scharf) —: sie ist im Geistigen ungebunden, sie gleicht jenem Geist des Liberalismus (vielleicht spielt da ein sächsischer protestantischer Atavismus geheimnisvoll mit), den sie mit solcher Liebe begreift. Eben dem Geist, trotz der Bildung, die dieser für sein Monopol hält, begegnet Stifter mit instinktiver Abneigung. Das macht: die Ebner ist im Geistigen nicht wie Stifter eine gebundene, eine im Wirklichen wurzelnde, das heißt eine religiöse Natur, sondern eine feine Zuchtpflanze, deren Zucht sich niemand hat angelegen sein lassen. Bei all ihrer herrlichen glückhaften Selbstverständlichkeit im Körperlich-Seelischen, im Sittlichen und Gemütlichen fehlt es ihr noch an geistiger Kultur, die auch Bildung durchaus nicht immer verleiht. Sie wird diese Kultur erwerben, aber, ohne die Sicherheit Stifters, die in der unbefangenen echten Gläubigkeit beruht, erst nach manchen Irrgängen. Eine Dame des großen französischen Jahrhunderts, die wie ihrer so viele ins geistige Leben ihrer Zeit trat, hat dieses geistige Leben, das nicht zuletzt unter Frauenhänden erblüht war, mitbestimmt. In Deutschland und noch mehr in Oesterreich war das geistige Leben nicht Sache der guten Gesellschaft, wie in Italien, Spanien, England, Frankreich, ja man kann sagen: nicht einmal der Nation. Es war (und ist noch heute) Sache der Einzelnen. Das aber, was um die Mitte des 19. Jahrhunderts bei uns geistiges Leben vortäuscht, spielt oder macht, ist eine wurzellose Schar von Nachbetern des Halbschlächtigen, das seit der französischen Revolution als große Phrase durch die Welt taumelt. Der Bauernsohn aus dem Böhmerwald, der in die große Kultur unseres Vormärz — eine vorzugsweise künstlerische Kultur — eintritt und sie, ein Künstler, erlebt, ist gefeit gegen die neue taube Geistigkeit durch seine geistige Herkunft aus der katholischen Gläubigkeit seiner Sippe, seines Stammes, gefeit auch durch seine von der Wiener Luft genährte elementare Künstlerschaft (Stifter war von Haus aus Maler und gehört als bescheidenes Glied zu der großen Malergalerie des österreichischen Vormärz). Die Ebner bringt aus ihrer seelischen Heimat, der mährischen Erde, das starke Herrentum, die innere Gestalt des adeligen Menschen und ihre natürliche schöne Seele mit, aber der in der Familie überlieferte Glaube ist in den Wurzeln etwas gelockert — man vergesse nicht, daß der österreichische wie der böhmische Adel vor dem dreißigjährigen Krieg, der erst die Wellen der Reformation gebrochen hat, dem Protestantismus geneigt und vielfach übergetreten war —, und an die Stelle dieser geistigen Gebundenheit in einer mächtigen welterbauenden und welterhaltenden Einheit des Denkens ist keine andere geistige Wirklichkeit getreten: sie ist ein nur durch eine glückliche Mischung des Erbes am Davonfliegen verhinderter Freigeist. Im französischen 18. Jahrhundert und mit einer minder schönen Seele hätte sie sich in der Nähe einer Mme. de Deffand mit „Aisance" bewegt. Gottlob beschwert ihr Blut, das in hochgebornem Takt schlägt, ein starker Schuß Slaventum. So gelangt sie unberaten an den Freisinn ihrer Zeit und verkennt seine armseligen Vertreter als Lichtbringer. Dazu quält sie sich jahre-, ja jahrzehntelang, auch hierin auf sich allein und ihre Burgtheatereindrücke angewiesen, im Schatten Grillparzers, den sie mit den Titanen verwechselt, weil sie das Oesterreichertum in ihm an ihrem österreichischen Herzen packt, mit dramatischen Versuchen ab und tritt, endlich durch andauernden Mißerfolg von diesem Epigonen-Fieber geheilt, fünfundvierzigjährig als Dilettantin mit ihren ersten Erzählungen auf. Auch Stifter ist litterarisch trotz

seiner gelehrten Bildung ein Autodidakt, ein Dilettant. Aber er hat, wie die Ebner, den Takt im Blut, „das meisterliche Maß im Mark".

Die Ebner, die der Meisterschule bedurft hätte und ihre besten Lehrjahre mit Jambendramen verlor, hat im Lauf ihrer schriftstellerischen Entwicklung viel gelernt, aber, von Haus aus nicht ein schriftstellerisches Genie, das der Schule entbehren kann (ihr Genie liegt in ihrem Herzen, das ihre Größe ausmacht), die Anfangsgründe des Metiers einem bereits erwachsenen Geiste zugemutet. Schreiben ist eine Begabung, die zur Kunst erzogen werden muß. Erziehung aber ist Beispiel. Die sozusagen dynamische Begabung, sicherlich ein Stück Genie, lag für den Einsichtigen, Nachsichtigen mit den unbeholfenen, aber gemütsechten Proben einer werdenden Erzählungskunst am Tage. Aber ihr Lehrer — wenn man so sagen darf —, der Lehrer einer geborenen Meisterin des Lebens ward Julius Rodenberg, ein Kenner und Genießer — er hat u. a. Keller zu würdigen verstanden, aber ihn doch mit Carl Frenzel und der Atelierkünstelei eines C. F. Meyer verwechselt —, doch ein Mann, dem das Wesen der Kunst verschlossen war wie fast allen seinen deutschen Zeitgenossen. Gesinnung — das was sie Gehalt nannten — stand ihnen für Gestalt. Das Wahre, Gute, Schöne war ihre leergehende ästhetische Regeldetri. In dieser Zeit bestand noch so etwas wie ein bescheidener Rest eines überall abgebröckelten litterarischen Niveaus (das neue deutsche Reich mit seiner Ersatz-Kultur hat es bald völlig zerstört), aber der sogenannte Gebildete, diese Spottgeburt der Bildung, beherrschte den schöngeistigen Geschmack. Es ist die Zeit, die Raabe und Busch, Keller und Mörike nicht bemerkte, von Freytag sich zwar noch die „Ahnen", aber alsbald auch von Georg Ebers die „Egyptische Königstochter" erzählen ließ. Hebbel ist der dramatische Götze der vermeintlichen Elite, die Menge ließ die Marlitt — die übrigens nicht die schlechteste ist — und die Louise Mühlbach, die dann die Werner ablöst.

Stifter, den als Nachfolger von Saphir und Laube Hebbel verhöhnt hatte, war im Jänner 1868 gestorben.

Die Ebner steigt langsam zur Höhe ihrer verspäteten Kunst empor. Ueber Stifter breitet sich das große Schweigen. Er war, beliebt und doch nicht erkannt, zu sich selbst gewachsen in der Stille seiner von all dem freigeistigen und geistlosen Treiben der weiteren litterarischen Umwelt unberührbaren Seele: immer größer war ihm, dem Wahlverwandten, Goethe, der seinem Volk unsichtbare Goethe einer meisterlichen Kunst- und Lebenslehre, im beschaulichen Geist aufgegangen. Er hatte wie in der Natur den großen Zusammenhang so in der Geschichte das Gesetz der Gerechtigkeit, das Gesetz der Sitte entdeckt: das Welterhaltende spiegelte sich ihm im Menschenerhaltenden wieder. So war er, im Anschauen des Großen, das er begriff und das er nicht im Auffälligen, sondern im Einfachen erblickte, seinem eigenen Gesetz auf die Spur gelangt: er wußte, was er tat, wenn er die Ehrfurcht vor dem sogenannten Kleinen hegte, die das Geheimnis seiner großen Kunst ist. Ganz sein, was man ist, wenn es das Rechte, das Gerechte ist, das ist das Richtige. Rein bleiben ist alles, im Leben wie in der Kunst.

Stifter, der trotz seiner als Kunst, nicht als Natur wirkenden Schriftstellerei nicht eigentlich ein Künstler genannt werden kann, sondern nur ein Kunstbeflissener, ein nach Kunst, das ist dem kunstgemäßen Ausdruck strebender, ringender Dichter, überzeugt von diesem reinen Streben auch dort, wo er — wie oft! — hinter seinem Ziel zurückbleibt. Er beherrscht die Sprache nicht, sondern sucht ihrer Herr zu werden. Er begnügt sich nicht mit dem, wozu sie sich hergibt — wie die Ebner —, er will, gleich Flaubert, an den er sonst gewiß nicht gemahnt, das richtige, das gerechte, das unersetzbare Wort finden. Man sieht ihn an der mühsamen Arbeit.

Der Meister aber ist der, dem man die Mühe nicht anmerkt. Das Meisterwerk ist das von jeder Spur der Arbeit erlöste Werk, die Maximes von La Rochefoucauld wie Pascals Lettres Provinciales, die Pamphlete von Paul-Louis Courier wie Swifts Gulliver, der Misanthrope wie Minna von Barnhelm, Kleists Michael Kohlhas wie sein Prinz von Homburg, Hebels Kannitverstan wie Coopers Wildtöter.

Stifters Werk ist nichts dergleichen.

Was macht trotzdem das Wunder dieses Werkes aus? Kann man das Wunder erklären? Vielleicht vermag es ein Wort: seine organische Einheit. Es wurzelt mit allen Fasern in dem einheitlichen, dem gebundenen Menschen.

Die Schriften Stifters gehören zum unverlierbaren Besitz derer, die sie einmal aufgenommen haben. Nicht nur daß sie in ihrem ersten, unsäglich reizenden Eindruck als holdes Erlebnis in der empfänglichen Seele haften, sondern, was sehr selten ist und sich vom Gesamtwerk nur weniger Schriftsteller feststellen läßt, man kehrt immer wieder zu ihnen zurück und erfährt immer wieder dieselbe Gnade einer Wirkung, die als Bereicherung, Erhöhung, Läuterung sich durch das ganze Dasein des ihrer würdigen Genießers verbreitet. Denn das Wesen dieser schlichten, sorgfältigen, sauberen, wahrhaftigen und sozusagen ehrfürchtigen Erzählungen ist die unmittelbare Macht einer lauteren und des Höchsten gewissen Seele.

Die Kraft des Selbstvertrauens strömt aus jeder Zeile, die er bedächtig und doch mit heiligem Eifer aneinanderreiht. Selbstvertrauen ist nicht Stolz, nicht einmal Selbstbewußtsein im engern Sinn, Selbstvertrauen ist nicht das Gefühl, das man von sich und seiner Wirkungsfähigkeit besitzt, sondern eher jener Tugend verwandt, die den „Armen im Geiste" das Himmelreich sichert. Es ist Geborgenheit in der Hut einer unverbrüchlichen Gunst, die nicht nach törichten Wünschen beschenkt, sondern nach unerforschlichem Plan das Richtige anweist und ihren Schützling zum Rechten leitet. Kaum je hat ein Dichter von diesem «sanften Gesetz» so auszeichnendes Zeugnis gegeben.

Auch die Ebner strömt eine unmittelbar ans Herz rührende Macht aus. Aber nicht so sehr durch ihr erzählendes Werk — das, vielfältig und umfangreich, vom Einfall, vom Stoff bestimmt, zufällig und an Wert sehr ungleich ist — als vielmehr trotz ihm. Ich meine, man ist diesem Werk dankbar dafür, daß es einem die Ebner vermittelt, mehr als ihr für das Werk. Während Stifter in seinem Werk zu Hause ist und wie Jean Paul ganz darin aufgeht — seine brieflichen Aeußerungen sind für ihn bezeichnend, aber sie fügen dem Werk nichts hinzu, das größer ist als er —, sucht man die Baronin Ebner, die auch so prächtig erzählen kann, eigentlich immer anderswo als in ihren im Grunde gleichgiltigen Geschichten, z. B. in ihren klugen, aus besinnlicher Erfahrung gespendeten Aphorismen oder in dem, was sie von ihrem reichen Leben innig, ehrlich, schmucklos, aber auch kunstlos mitteilt. Am liebsten hätte man sie, die Lebendige, die Gütige, Tröstende, Verstehende, alles Begreifende, in ihren Briefen. Würde es einen interessieren, von der Mme. de Maintenon oder der Mme. de Sevigné Erzählungen zu besitzen? Es würde einen vielleicht interessieren, d a ß sie da sind, aber ein Bedürfnis darnach hat man nicht. Man kennt sie aus Besserem als aus mehr oder minder gewandt und spannend erzählten Geschichten. Aber die Ebner kennen eben die, die sie zu kennen nicht das Glück gehabt haben, nur aus ihren Erzählungen. Und es ist sehr viel, die Ebner zu kennen, mehr fast als Stifter zu kennen.

Niemand sucht Stifter, außer aus Interesse am Schöpfer seines Werkes, außerhalb dieses Werkes. Aber von diesem Werk kann man nicht genug haben, das ihn in jedem Worte spiegelt, wie in einem Tropfen sich die Sonne spiegelt. Das Interesse an der Ebner, die ehrfürchtige Liebe zu ihrem starken Dasein darf unser

künstlerisches Urteil über ihre Erzählungen nicht beirren. Und dieses Urteil lautet, daß die Erzählungen der größten deutschen Erzählerin — so heißt diese an Erfindungsgabe und Charakterisierungskunst, Lebendigkeit und geistvoller Anmut der Darstellung nicht so bald erreichte Erzählerin mit vollem Recht —, daß diese Erzählungen als Kunstwerke nur in sehr wenigen Fällen und auch dann nur teilweise künstlerischen Ansprüchen genügen. Warum? Weil sich künstlerische Ansprüche an das Mittel der Erzählung, die Sprache, richten, und die Sprache der Ebner ein der Bildungssprache, der Buchsprache ihrer Anfänge gemäßer „Canevas" ist, dem es an künstlerischer Ausdruckskraft, der Kraft des geschaffenen, nicht übernommenen Wortes gebricht. Bis auf die Stellen, wohlgemerkt, die, zumal im Dialog, die Umwelt schildern, der sie entstammt und wohin sie mit allen ihren Wurzeln gehört, den Adel und seine Umgebung, Bediente und Landvolk. Diese Stellen, die auch geschaffenes, nämlich volksmäßiges, das ist ursprüngliches und unbefangen gesprochenes Wort wiedergeben, sind zahlreich und wirken auf jenem Stoff eines verblichenen Buchdeutsch wie prächtige nach der Natur gestickte Blumen, die dennoch Stil haben. Das aber heißt Kunst: nach der Natur sein und dennoch Stil haben. Nur darf es nicht so, als Gegensatz nämlich, wirken. Das vermag die Sprache, wenn sie zwar ihrem Gesetz und doch der Gesetzlichkeit ihres jeweiligen Erzeugers, ihres unbewußten oder bewußten Schöpfers dient. Die einfachste Geschichte wirkt als Stil, wenn die Sprache den Schöpfer — Gräfin oder Dienstmagd, Kind oder Greisin, Volkssänger oder Kunstdichter — ausdrückt. Die Sprache des Dilettanten so gut wie die des Litteraten aber ist stil- und leblos, das ist gestaltlos. Was aber nicht Sprachgestalt gewonnen hat, besteht nicht, dauert nicht. Sie kennen das Wort Buffons: Le style c'est l'homme. Das will besagen: wie ein Mensch schreibt, so ist er oder: wie ein Mensch ist, so schreibt er. Ganz allgemein. Somit wäre jede Art sich schreibend auszudrücken, auch die schlechteste, wenn sie nur die Persönlichkeit spiegelt, Stil. Und gewissermaßen ist das auch wahr. Aber wenn wir von Stil sprechen, meinen wir doch etwas anders: eine kunstgemäße Art, sich persönlich, das heißt einzigartig auszudrücken. Denn Sprache, und sei sie noch so einfach, ist wesentlich Kunst, nicht Natur. Das heißt nicht Kausalität, Begründetheit, und Determination, Bestimmtheit, sondern Autonomie, Selbstgesetzlichkeit, also Freiheit und Gesetzlichkeit zugleich. Der Mensch hat sich selbst die Sprache gesetzt und sich ihr unterworfen. Das wiederholt sich im Engern, im Schrifttum. Man darf nicht schlankweg schreiben, wie man will, sondern erstens wie es die Sprache verlangt, und zweitens wie man es von ihr fordert. Meister heißt nicht der, der sie vergewaltigt, aber auch nicht der, der sie für sich schalten läßt, sondern der, der sie zu lenken weiß, weil er sie beherrscht. Jeder Schriftsteller muß es mit der Sprache von neuem, also von sich aus aufnehmen. Und nun erhält der Satz Buffons erst einen tieferen Sinn. Reiten ist Reiten, aber jeder Reiter hat seine besondere Art zu reiten. Und aller Art zu reiten gemeinsam ist die Beherrschung des Pferdes, die Reitkunst.

Schreiben ist wie Reiten bis zu einem gewissen Grad erlernbar. Aber ohne Anlage kommt man über diesen gewissen Grad nicht hinaus. Und eben der geborene Reiter gesteht, daß Reiten unerlernbar sei, das heißt, nur wer das angeborne Gefühl für diese Kunst besitzt, weiß, wie viel ihm dazu noch mangelt. Genau so im Schreiben. Der gewisse Grad — ein mehr oder minder hohes Maß, das sich in jeder Sprache mit der Entwicklung des Schrifttums als dessen Durchschnitt ergibt — unterscheidet zwar den Schriftsteller von solchen, die es nicht sind, aber nicht von andern Schriftstellern. So wie ein Zug Berittener noch nicht Reiter sind, sondern Leute, die zu Pferde sitzen zu bleiben gelernt haben. Ueber das

noch so hohe Gemeinsame muß man hinauszukommen fähig und beflissen sein, um etwas Bemerkenswertes vorzustellen. Ein großer Schriftsteller ist der Schriftsteller, der seine Grundlage mit sich, zu sich empor hebt, der die „stehende Wendung" ohne Willkür auflöst, weil er sie aus Schöpferkraft erneuert, der was er sagt, und wäre es noch so oft gesagt worden, so ausdrückt, als sagte er es zum ersten Mal. Ohne daß einer, der nichts davon versteht, das merkte. Er muß erst darauf aufmerksam gemacht werden. So wie ein Mensch, der nichts vom Reiten versteht, auch nicht merkt, was einen Reiter von einem andern Berittenen unterscheidet.

Die Sprache Stifters drückt immer ihren Schöpfer aus. Sie ist sehr oft unzulänglich, schwerfällig, ja hilflos, fast lächerlich. Aber das Lachen vergeht einem vor Ehrfurcht: hier ist gestaltend ein Schöpfer am Werk. In der Ebner immer wieder nur eine mehr und mehr in ihrer Technik, die selten i h r e Technik ist, sich vervollkommnende geborene Erzählerin. Sie ist eine große Erzählerin mit und trotz landläufigen Mitteln des Ausdrucks. Wir brauchen nur an einen der allergrößten Erzähler der Weltlitteratur, an Balzac zu denken, um uns klar zu machen, daß die Begabung zu erzählen im Grunde genommen etwas anders ist als künstlerische Sprachgestaltung, die sich damit vereinigen kann — sehr selten —, aber nicht muß. In den „letzten Erzählungen" heißt es am Schluß der Skizze: Aus meinen Kinder- und Lehrjahren: „In meiner Jugend war ich überzeugt, ich müsse eine große Dichterin werden, und jetzt ist mein Herz von Glück und Dank erfüllt, wenn es mir gelingt, eine lesbare Geschichte niederzuschreiben." Es gibt viele Leute, die gern Geschichten lesen. Und wenige, die merken, was eine Geschichte von Gottesgnaden, das ist die Geschichte eines von Gott Begnadeten, eines unvergleichlichen Schöpfers ist. Die Ebner war ein von Gott begnadeter, ein vollendeter Mensch; vielleicht ist das viel mehr als alles menschliche Schöpfertum.

5. Hugo von Hofmannsthal.

Hofmannsthal ist nicht, wie ihn verzückte Huldigung, überschwengliche Bewunderung erblicken, weder der unvergleichliche Seher und Sänger, als den sie ihn, einen verklärten Götterliebling, zu den ewigen Sternen erheben, noch der erlauchte Meister der Sprache, für den ihn nicht eben die Berufenen zu halten scheinen. Er ist mitnichten, wie einer der Getreuesten seiner Wahlverwandten ausruft, der „letzte ihrer großen Söhne", den die deutsche Dichtung in ihm zur Unsterblichkeit geleitet, noch der adeligste Vertreter österreichischer Kultur, der da nach dem fragwürdigen Zeugnis einiger Wiener Freunde sich im Reich der Toten seinen Ahnen gesellt.

Was Hofmannsthal in Wahrheit ist, als was ihm in der Geschichte des deutschen Schrifttums ein ausgezeichneter Platz gebührt, nicht in Goethes, nicht in Hölderlins Schatten, wohl aber in Heyses und Conrad Ferdinand Meyers Nähe, das festzustellen ist Sache einer Erkenntnis, die, an den unverbrüchlichen Maßstäben weltlitterarischer Geltung geprüft, ihr künstlerisches Urteil auf das Wesenhafte richtet, Kunst als eine hohe, die höchste Aeußerung einer lebendigen, das ist vom Leben bedingten Persönlichkeit begreift.

Die Grundlage des 1874 in Wien aus einer ansehnlichen und wohlhabenden jüdischen Familie, deren Ursprünge auf Fürth zurückweisen, von einer urwüchsig-österreichischen Mutter geborenen Dichters ist die Bildung eines großstädtischen Bürgerhauses. Die adelige väterliche Großmutter stammt aus Mailand. Wirksam sind in einer früh, verfrüht ihrer selbst bewußten Geistigkeit, die sich — der

Vater war Bankdirektor und Jurist — mit gern gefördertem Eifer überkommener Werte bemächtigt, unterhalb der glatten Oberfläche Quellen altösterreichischer Stammesmischung; ausschlaggebend aber bleibt, wie stäts, trotz solchen Strömungen, das Weltwanderertum, das, vom Heimatlichen duftig überflogen, in schicksalsmächtiger Heimatlosigkeit von allen Fernen sich angezogen fühlt. Hofmannsthal — es ist nichts vom reinen Toren in ihm — ist der wohlgeratene Typus eines mit verfeinerten Sinnen das zu wählerischer Ueberschau Auseinandergelegte prüfenden Genießers, der sich in der heitern Luft einer waldumkränzten, hellen Stadt voll herrlicher Baudenkmäler geflissentlich zum Aesthetен erzieht. Die Vergangenheit der vom Habsburgischen Hof in ihren gesellschaftlichen Bestrebungen bestimmten Residenz ist einem aufgeweckten historischen Sinn, ihre von der militärischen Uniform, von der eleganten Schönheit tonangebender Frauen, der lässigen weltmännischen Sicherheit einer vorbildlichen aristokratischen Jeunesse dorée farbig und anmutig bewegte Gegenwart einem aufmerksamen Snobbismus günstig. Dazu gesellt sich ein nicht des hergebrachten barocken Prunks entbehrender, von der kunstmäßig allenthalben geübten Musik auf rauschenden Tonwellen getragener Gottesdienst, der auch einem kaum von inniger Glaubensseligkeit berührten Mitgänger gastlich sich zu geschmeichelter Uebung anbietende Katholizismus. Ein verwöhnter Knabe, der den altklugen Leser und Sinnierer nicht verhehlt, ja vor staunenden Altersgenossen wohl gar selbstgefällig betont, wandelt durch ein weithin aufgetanes Reich reizender Anregungen, er atmet und schlürft wollüstig den Zauber der Gassen und Plätze, der Gärten und der Paläste, bald mengt er sich unter Höhergeborene, deren Ton und Gehaben er nachahmt; aber der Kreis, den er, weil er dort herrschen kann, immer wieder, beladen mit bewunderten Errungenschaften, aufsucht, in dem er, von jeder Stimmung, jeder Laune, kaum eigentlich von seelenhafter banger Sehnsucht ins Unendliche gewiegt, verwurzelt bleibt, aus dem er auch späterhin, trotz vorsichtig gepflegten Anwandlungen, ungleich rücksichtslos in eine äußerliche Welt Emporstrebenden, seinen genaueren Umgang wählt, ist der Kreis der ihm von Urväterseite der Blutnahen, die wie er vorzugsweise intellektuelle, intellektualistische Neigungen, durch Sprachenkenntnisse erweiterte humanistisch-philosophische Liebhabereien pflegen; dort fühlt er sich in vertrautem, beifallgesättigtem Hohlraum als das, was er ist und bleiben wird: so etwas wie ein kleines Weltwunder, besser ein kleines Welttheater für geladene Zuschauer und Zuhörer.

Denn dieser Knabe, der ein unheimlicher Vielwisser, ein unbefangener Natürlichkeit ermangelnder, dafür in allen Künstlichkeiten bewanderter, alle Fähigkeiten gelassen befastender Zauberlehrling ist — aber ein Zauberlehrling, der keines Meisters mehr bedarf und dem die Geister beileibe nicht über den Kopf wachsen, da er die beschwörenden wie die bannenden Sprüchlein im Schlafe beherrscht —, dieser mit Bedacht gleichgültig Umblickende, der halblaut, mit hoher, etwas näselnder Stimme Weisheit von vorgeschobener Unterlippe fallen läßt am abendlichen Kaffeehaustisch vor einem in ehrerbietiger Neugierde aufhorchenden „Umstand", dieser auf Wiener Weise modisch gekleidete, eine halbwegs geckenhafte Steifigkeit hervorkehrende „junge Herr", der seiner Kindheit und ihrem Schutzengel höflich lächelnd aus Spiel und Schule gelaufen ist, hat inzwischen, gleichsam spielend, ein „Dandy und Dilettant", vielmehr ein Kenner und Liebhaber, aus heimlicher, aber nicht verheimlichter Werkstatt allerlei in zweifachem Sinn erlesene Kunstwerke hervorgehen lassen, hat in pseudonymer Sicherheit schon als Gymnasiast in älteren und ganz jungen Zeitschriften — die „Blätter für die Kunst" werden ihn bald als Wissenden in den dritten Grad ihrer Mysterien einweihen — Verse, ja selbständig, als Theophile Morren, ein kleines Drama veröffentlicht, die von sich

reden machen, die ein anschwellendes Echo wecken, die andern gleichfalls hochlitterarischen Jünglingen den Schlaf rauben, die — ich kann auch mitreden — bis in die wangenrote Provinz dringen, wo das Litteraturbedürfnis noch mit den Größen des Lesebuchs das Auslangen hatte finden können.

Diese kleinen lyrischen Dramen — der achtzehnjährige „Loris" hat ihrer schon drei verfaßt —, die von Geheimnis (und geheimnisähnlichem Schnickschnack) wie von „Salböl" triefenden Gedichte, die über das „Letzte" und sonst Entrücktes fremdwörterschillernd sich ergehenden Betrachtungen eines Feinschmeckers, der in Leckerbissen stochernd den Gelangweilten gibt, sind nicht, wie es die Korybanten jedem Entgegenkommenden zurufen, Meisterwerke — mit sechzehn und selbst mit zweiundzwanzig Jahren schreibt man nicht Meisterwerke —, sondern sehr geschickt den meisterlichen Ton nachahmende Gesellenstücke, erstaunliche Leistungen für einen, der gestern noch — und das sehr aufmerksam, leider wohl nicht berauscht vom Märchenduft — Tausendundeine Nacht, kaum aber zu gehöriger Zeit und mit heißen Ohren den Robinson und den Lederstrumpf gelesen hat, Leistungen, die zumal dem Gleichaltrigen, der noch aus Schiller und Heine schöpft, wenn er die blondgezopfte Freundin der jüngeren Schwester besingt, den Atem zu verschlagen das Zeug haben, uns heute jedoch wahrlich nicht mehr als unschätzbare Juwelen sollten eingebildet werden dürfen. Die ersten Sachen — das ist die „Note", die sie damals auf Neulinge so befremdlich-phantastisch hat wirken lassen — sind vornehmlich Musset, vielleicht auch Alfred de Vigny, Victor Hugo nachgeraten (der „Tod des Tizian" insbesondere ist sehr schimmernd in die edle Form geblasen), der „Tor und der Tod", der die bekannte Formel schmerzlicher Selbsterkenntnis als Selbstanklage: „Ich hab' mich so an Künstliches verloren" abwandelt, ist dem alternden Goethe abgeschaut: er wirkt wie eine Maske, und daß sie aus Gips ist, wenn auch fein modelliert, das festzustellen, muß man sie nicht einmal erst in die Hand nehmen. Aber es wäre an diesen Proben eines stark beeinflußbaren Talentes das nur Geblendeten nicht in die Augen Springende ihrer „Musterhaftigkeit" nicht weiter hervorzuheben, wenn es nicht Hofmannsthals Schicksal wäre, das sie fürwitzig verkündeten. Nicht ihre Thesen sind gemeint, geschliffene Geistesblitze, die unsäglich tief nur der nennen kann, den über der wirklichen Tiefe ringender Seelen noch nicht der Schwindel des für Tiefe Empfänglichen angewandelt hat, sondern ihre unwillkürliche Symbolik. Diese Schöpfungen, frühe Früchte, die nicht über Nacht von einem Wunderbaum gefallen waren, sondern in litterarischer Treibhausschwüle sich entwickelt hatten, haben Hofmannsthals dichterische Haltung auf lange Zeit festgelegt und sind auch dem über sie Hinausgelangten sozusagen auf der Ferse nachgefolgt, nicht von ihm weichend, alles in sich spiegelnd, was er, freilich nicht im Widerspruch zu seinen altmeisterlichen Flegeljahren, an ähnlichen Gebilden später hervorgebracht hat. Und es ist schade, daß man sie — nach seinem eigenen Beispiel, der mit sieben, acht solcher Stücke, immer wieder in anderer Zusammenstellung, Buch auf Buch gestaltete — mit dem verwechselt, worin er, wenn nicht wahre, aus erfüllter Seele hervorgeholte Dichtung, doch unverkennbaren Anschlag, ja eigenen Ton verriet. Das ist nicht etwa die allen möglichen Vorgängern oft geradezu bauchrednerisch nachgesprochene Prosa, zumal der in ihrer wölkenden „Ueberlegenheit" nachgerade unausstehlichen Reden und Essays, Einleitungen und Nachworte, das sind auch nicht die späteren Gedichte, die, nicht zuletzt weil sie so überaus spärlich waren, Diamanten gleichgewertet worden sind, aber darum doch in ihrer Mehrzahl, vier, fünf dürfen Anspruch auf Dauer erheben, blitzendes Glasgetändel bleiben, Dante, Swinburne, Henri de Régnier, Mallarmé mehr nachgeformt als nachgefühlt, wie die Prosa an Ruskin, Pater,

d'Annunzio, Barrès, Meredith, Gide und vielen andern Bildwerken schon vor der Empfängnis sich versehen hat: das sind zunächst die drei Dramen, die der gezierte Titel „Theater in Versen" von 1899 vereinigt; sie sind zwar auch reichlich „preziös" und „prätentiös", aber es ist darin ein Schwung, mehr ein fast an Leben gemahnender Hauch, der einen mitnimmt, einen wie Atem berührt oder wenigstens mitnahm und berührte, als man noch ebenso jung und ebenso abenteuerlich, das heißt wohl in Leben wie Kunst unerfahren und für das Seltsame empfänglicher war als für das sogenannte Gewöhnliche, das, wie es die Regeldetri des „Esoterischen" will, dem „Dichter" nicht ansteht. Dazu kommen dann noch einige auf die Weise Stefan Georges „antiker Form sich nähernde" Stücke des Uebergangs zu den eigentlichen (oder uneigentlichen) Uebersetzungen, die sich zum Teil als Neuschöpfungen geben: Ottway, Sophokles, Calderon, Molière.

Während die Tragödien, deren Stoff und Aufbau das griechische Altertum geboten hat, einerseits dem Mythischen und dem Prähistorischen mit grausamer Lust am Sinnlichen, ja Perversen nachgehen, anderseits einen hochhinwandelnden Gluckschen Klassizismus pflegen, tritt in anderen Schauspielen zeitlosen, märchenhaften oder barocken Geschmacks — abseits steht die (spätere) geistreiche, in österreichischem Plauderton geschriebene Komödie „Der Schwierige" — so etwas wie ein Pseudo-Shakespeare zutage, eine Legierung, die schwer festzustellen ist, aber schon im Entstehen, nach einem verblüffenden Verfahren, Patina ansetzt. In diesen zum Teil nach dem Vorgange Grillparzers in seiner spanischen Periode trochäischen und gereimten bunten Bilderszenen wie etwa „Der Kaiser und die Hexe", „Der weiße Fächer" liegt, im Zusammenhang mit den um den „Abenteurer und die Sängerin" gereihten üppigeren älteren Versstücken, die Eigentümlichkeit Hofmannsthals ausgebreitet, seinem Liebhaber eine Augenweide, ein Ohrenschmaus, dem, der seinem Bann entglitten ist — es war ein Bann —, die betörende und beklemmende Erinnerung an einen Opiumrausch. Diese Eigentümlichkeit ist ein glühendes, aber nicht wärmendes, ein geschmeidiges, aber nicht als Gnade der Leichtigkeit von sich überzeugendes, ein nicht wie eine Flüssigkeit, sondern wie eine geschmolzene Masse strömendes Dichtertum der Andeutungen und Uebergänge, der Halbgefühle und Zwischenbemerkungen, das viel vom Traum und vom Fieber an sich hat und wie ein sprödes, unfruchtbar mit lüsternen Reizen lockendes Buhlen wirkt. Jugend mit den Spuren der Verderbtheit, eine seidenknisternde, perlenschimmernde Eleganz, die nicht edel, sondern mit dem Anstand der großen Kurtisane, der verhaltenen Gier des Spielers auftritt, eine von Essenzen und Räucherwerk schwül duftende Atmosphäre mit schweren Teppichen bedeckter, mit dichten Vorhängen von der freien Luft abgeschlossener, von vielen Kerzen erstrahlender Gemächer. Diese Welt hat etwas Unheimliches, zugleich Schmachtendes und Trügerisches, etwas vorzüglich Italienisches, im besonderen Venetianisches, aber es ist ein Italien, ein Venedig, wie es sich auf nachgedunkelten Bildern, wo der Rahmen und der Raum mitspielen, mehr stofflich oder stimmungshaft als malerisch der Phantasie bemächtigt, ein Italien, das viel vom Orient in sich aufgenommen hat. Sinnt man der Lösung des gebauscht und faltig, mit Fächern, Schleppen, Harfen, Masken, Lauten, Dolchen, Steinen, vielen Steinen in altertümlichen Fassungen, auf unsere Sinnlichkeit einhaftenden Ganzen nach, so taucht Paolo Veronese auf als das tief im Kern dieser unnaiven, wühlenden Schöpfersehnsucht drängende Urbild, aber die Züge des großen, unsäglich nobeln Malers, der eine ganze Reihe von näheren und ferneren Artverwandten bis auf Jacopo da Empoli, ja auf Vouet, Poussin und Watteau beschwört, mischen und trüben sich: wie in Hofmannsthals Antike der massige, breite Böcklin, so spielt in diese aus dem Geist der Veronese (und Tizians und Tiepolos) geborne Phantas-

magorie eines kulturhistorischen Regenbogens die kreidige, übernächtige, rasch welkende Prunksucht eines Makart hinein. Wie dem auch sei, dieser Mittelpunkt von Hofmannsthals Schaffen, gipfelnd im „Rosenkavalier", der aus den für Richard Strauß verfaßten Operntexten aufragt als ein den Virtuosen zum Verkünder adelndes Bekenntnis des Oesterreichers zu seinen spendenden Quellen, ist auch Hofmannsthals Anspruch auf Nachruhm. Im „Rosenkavalier" schlägt sogar einmal die Seele eines großen Dichters das Himmel und Ewigkeit spiegelnde Auge auf: in der wunderschönen Szene, da Rofrano und Sophie aus der silbernen Rose den wirklichen „Traum großer Magie", das Geheimnis ihrer Schicksalsverbundenheit atmen, das, Ahnung und Gegenwart, im unaussprechlichen Glück eines „Es war einmal so . . ." beschlossen ist. Auch in andern Opern Hofmannsthals, ebenso wie in den mittelalterlichen Mysterien und der frühen Renaissancebühne nachgebildeten allegorischen Weihespielen, die vom Puppentheater Elemente geschickt aufgreifen und volkstümliche Züge wie Holzschnitzereien den Bilderbogenfiguren gesellen, finden sich — es ist das ein nicht genug zu betonendes Kennzeichen des endlich aus dem altklugen Jüngling erwachten Mannes — immer wieder Anklänge an das, was Goethe das Orphische nennt, jenes Leitmotiv der in die beirrende Welt der Erscheinungen verstoßenen Seele, ohne das Dichtung nicht Dichtung, das heißt höhere Wirklichkeit wäre. Aber es rächt sich an dem allzu Künstlichen die an die „Dinge" vergeudete, nur dünn aus dem unter Bildungsmassen verschütteten Urquell sickernde Schöpferkraft. Er hatte jenes Orphische, jenes „Magische" immer wieder als ein fertiges Präparat gleichsam aus seinem an allem vorhandenen Schönen experimentierenden Bewußtsein bezogen und seinen Werken gewaltsam eingeflößt. (Schon in frühesten Dichtungen, so in dem Goethes sonderbarer „Novelle", seinem unerquicklich romantisierenden „Märchen" abgelauschten „Märchen der 672. Nacht", dem gleichfalls aus Goethe bezogenen und verkünstelten „Abenteuer Bassompierres", der „Reitergeschichte" hatte er es zu erzielen gesucht.) Es aber muß von innen heraus wie der Duft aus der silbernen Rose hervorgehen, als die Bedeutung, der unerklärlich-gewisse Sinn der Kunst, die, wie sie das Leben spiegelt, ihm darin verwandt ist, daß sie auf ein Höheres als das Wirkliche weist. Nun sind es nur mehr — wie in der stellenweise sehr schönen „Ariadne auf Naxos", in der „Frau ohne Schatten", der „Aegyptischen Helena" — Anklänge, stäts vergebens erneute Aufschwünge des Ohnmächtigen, das, unsterblich, nach dem Unsterblichen aufzuckt, um ermattend in sich zurückzusinken. Hofmannsthal hat nicht erst am verfrühten Ende seines an Erfolgen überreichen, an froher Selbstbetätigung, stolzem Selbstgenügen armen Lebens gewußt, was ihm versagt geblieben war und was er, wie er es einst erzwingen zu können meinte, später als das ewige Lied unerhörter Klage aus sich bluten fühlte, mitten unter all seinen aufgehäuften Schätzen, totem Prunk, ein Verschmachtender. Er hatte die Meisterlichkeit vorwegzunehmen sich angemaßt: ihm war die Meisterschaft verweigert worden, die nur wipfelruhig krönt, was lichtverlangend, lichtgläubig aus dem Dunkel der eigenen Wurzeln emporwächst.

Notleidender Shakespeare.

Drei Betrachtungen zum 370. Geburtsjahre des Dichters.

(1564. 1934.)

Von Hans von Wolzogen.

1. Troilus und Cressida.

> Hier ist weder Parodie noch Travestie. — Das englische Meisterwerk darf man betrachten als eine glückliche Umformung, Umsetzung jenes großen Werkes (der Ilias) ins Romantisch-Dramatische.
>
> Goethe.

Die „Meistersinger" sind das vollendete Beispiel eines Dramas, welches für eine „Komödie" gehalten werden kann, obwohl es sich in den selben ethischen Ernst vertieft, dem die großen Tragödien der Weltdichtung entstammen. Dagegen: Troilus und Cressida — das *ist* eine Tragödie, gilt aber bei den litterarischen Gelehrten als eine burleske Komödie, eine Satire, eine Parodie des Homer, ein minderwertiger Shakespeare, Alterserscheinung! —

Unter dem Drucke solcher fachmännischen Urteile bin ich lange etwas scheu um das wunderliche Werk herum gegangen; es wollte mir dabei immer etwas nicht recht stimmen. Jahre sind vergangen, Einflüße versiegen, ein Zufall läßt mich wieder nach dem Buche greifen, ich lese — was lese ich? Eine Burleske? Nein! Eine *Tragödie*! Eine wahrhaftige Tragödie. In ihrer Wahrhaftigkeit ein echter Shakespeare, ein ganz reifer Shakespeare, auf der Höhe seiner Dichterkraft, seiner Ausdruckskunst, seiner geistigen Freiheit, seines Genies der Welt- und Menschenkenntnis. Diese Entdeckung läßt mich nicht ruhen, ich muß einige Worte darüber sagen. Eine Apologie? Nun ja, meinetwegen, für Solche, die da meinen, daß Shakespeare eine Verteidigung braucht, und daß Trolius und Cressida um Entschuldigung bitten müssen, weil sie keine Komödie, sondern eine Tragödie spielen. Verteidigung und Entschuldigung wären wahrhaftig nicht nötig, wenn nicht eben zwischen uns und Shakespeare jene gewappnete Schar der Schriftgelehrten stünde, wie die Front der Griechen vor Troja! Der Dichter leidet hier in der Tat die Not der Verkennung und wird dadurch seiner künstlerischen Heimat, der Bühne, entfremdet.[1])

Zur Wahrhaftigkeit des Dramatikers Shakespeare — das ist ja seine Größe! — gehört es „bekanntlich", daß er immer ganze Menschen schildert, Menschen mit all ihren Schwächen und Wunderlichkeiten, keine „Ideale", keine Moralhelden, auch keine Profile oder Silhouetten, lauter volle runde, farbige Lebendigkeiten. So hat er die Menschen aller Zeiten gesehen, so hat er auch die Helden von Troja gesehen. Wenn er selbst den Homer gelesen hätte — er hat ihn *nicht* gelesen, aber wohl Ab- und Nachbilder, wie sie damals bekannt waren (Lydgate's „Troja Book" 1513) — dann hat er ihn anders gelesen und hat auch die Nachbilder anders gesehen, als die Gelehrten, vielleicht auch die Gelehrten seiner Zeit. Auch Homer schildert ganze Menschen, nicht ganz so scharf und beweglich wie der Dramatiker, aber doch mit epischer Deutlichkeit: den hochmütigen Großherrn Agamemnon, den redelustigen

[1]) Um Verzeihung bitte ich diejenigen, welche etwa von mir unbemerkt sich anders geäußert haben. „The *Tragedie* of Troylus and Cressida" nennt übrigens schon die Folioausgabe von 1623 das Stück und hat es auch unter die Tragödien eingereiht; was ich jedoch nicht für genügend beweiskräftig halte.

alten Nestor, den listigen Odysseus, den lärmenden Ajax, den schnöden Lästerer Thersites, auch den starrsinnigen Thetissohn Achilleus — alles lebendige Persönlichkeiten ohne dichterische Verschönerung. Wir erkennen sie alle wieder in den Gestalten des britischen Dichters, der seinem Publikum etwas vom Kampf um Troja vorführen wollte. Seine Gestalten brauchten nicht „burleskiert" zu werden: sie blieben wahrhaft im Rahmen einer doch recht ernsten, kriegerisch erregten, tragisch zugespitzten Handlung. Daß die Trojaner dabei besser wegkommen, ist nicht zu ändern: das haben wir schon als Gymnasiasten aus unserem Homer uns gewonnen: Hektor war uns immer „sympathischer" als Achilleus. Und was die Griechenhelden betrifft, wenn man sie unvoreingenommen betrachtet, so muß man doch wohl gestehen, daß Shakespeare sie garnicht viel anders uns vor Augen stellt, als wie Kleist in seiner „Penthesilea". Nur daß Odysseus-Ulisses bedeutender hervortritt in den Reden, die uns Shakespeare von ihm hören läßt. Man lausche nur mit Aufmerksamkeit und Geduld seiner großen Rede im Fürstenrat des ersten Aktes, nicht als ob man in einer Komödie säße und etwas zum Lachen erwartete!

Troja, noch unerschüttert, wär' gefallen,
und kraftberaubt des großen Hektors Schwert,
wenn Eines nicht den Lauf der Dinge hemmte:
verkannt wird Seel' und Sinn des Regiments!
Und seht, so viele Griechenzelte hier
im Feld sich bläh'n, so viele auch Parteien.
Wenn nicht der Führer gleicht dem Bienenstock,
dem alle Schwärme ihre Beute zollen,
wie hofft ihr Honig? Wo die Ordnung fehlt,
scheint auch das Schlecht'ste in der Maske edel.
Der Himme selbst, Planeten, unf're Erde,
sie reihen sich nach Abstand, Rang und Würde
und deshalb thront der königliche Sol
als Hauptgestirn in höchster Herrlichkeit
vor allen andern, sein heilkräftig Auge
verbessert den Aspekt bösart'ger Sterne
und trifft beherrschend wie ein Fürstenwort
auf Gut' und Böses. Doch, wenn die Planeten
im Wirrgedränge irren ohne Regel —
welch' Schreckniß! Welche wüste Meuterei!
Welch Stürmen auf der See! Wie bebt die Erde!
Wie rast der Wind! Furcht, Umsturz, Grau'n und Zwietracht
reißt nieder, wühlt, zerschmettert und entwurzelt
die festgefügte Einigkeit der Staaten
in eitel Stückwerk! Wird gerechte Ordnung,
die Leiter hoher Pläne, erst erschüttert,
dann wankt die Ausführung, wie könnte Gilden,
Würden der Schule, Brüderschaft in Städten,
friedsamer Handelsbund getrennter Ufer,
der Vorrang und das Recht der Erstgeburt,
Ehrfurcht vor Alter, Scepter, Kranz und Krone
ihr ewig Anrecht ungestuft behaupten?
Verstimme diese wohlgespannte Saite
und schaud're von dem Mißklang! Alles träfe
auf off'nen Widerstand. Empört dem Strande

erschwöllen die Gewässer über's Land,
daß sich in Schlamm die feste Erde löste.
Macht würde zum Tyrannen blöder Schwäche,
der rohe Sohn erschlüge seinen Vater,
Kraft hieße Recht — nein, Recht und Unrecht selbst
nur durch Gerechtigkeit dem Streit entwunden,
verlören, mit ihr selber ihren Namen.
Dann löst sich alles auf nur in Gewalt,
Gewalt in Willkür, Willkür in Begier,
und dieser Wolf, auf allen Pfaden lauernd,
zwiefältig stark durch Willkür und Gewalt,
wird dann die Welt als Beute an sich reißen,
bis er sich selbst verschlingt. Mein großer König,
dies Chaos folgt der Störung fester Stufen,
und dies Mißachten jedes Stufenbaus
geht rückwärts Schritt für Schritt, indem es wähnt
empor zu klimmen. Seines Feldherrn spottet
der Nächste unter ihm, den höhnt der Zweite,
der wieder dann sein Unt'rer. So vergiftet
vom ersten Trotz, der seinem Obern gilt,
fällt jeder Folgende in's neid'sche Fieber
sinnloser, blasser Nebenbuhlerschaft —
und solch ein Fieber ist's, was Troja schirmt,
nicht eig'ne Stärke. Kurz, den Feinden schafft
nur unsere Schwäche Frist, nicht eig'ne Kraft! —

Ist ein Stück nicht ernst zu nehmen, wo solche Reden geführt werden? Kann man sich doch heute noch recht Beachtenswertes damit sagen lassen. Und es ist durchaus keine Oase in sandiger Wüste, kein einzelner Hügel im breiten Flachland. Es ist der Stil des Heldentums und steigert sich in der Leidenschaft zum tragischen Pathos. —

Aber — vielleicht ist es ein Mischspiel? Vermengt sich Tragisches und Komisches etwa wie in Kleist's „Amphitryon"? Das wäre sogar Shakespeare-Stil. Läge also der Mangel dieses Stückes nur in einer Uebertreibung auf beiden Seiten? Oder wäre am Ende das Pathos selbst nur parodistisch aufzufassen? — Bedenken kann es wohl erregen, daß in zwei Motiven der Handlung zweifellos etwas Komödienhaftes steckt; man muß es aber im Verhältnis zum Ganzen abwägen. Da ist die übermütige Aufstachelung des Ajax zu Heldentaten, wobei der sture griechische Polterer von den fürstlichen Genossen so arg verhöhnt wird, immerhin doch nur Motiv einer kleinen Nebenhandlung, welche nicht viel zu besagen hat, und den Charakter des Stückes nicht wesentlich beeinflußt.

Wichtiger ist der Liebeshandel zwischen Troilus und Cressida, wonach das ganze Stück seinen Titel führt. Er macht entschieden keinen tragischen, vielmehr einen gewissen leichtfertig spielerischen Eindruck. Aber woran liegt das? Nur in dem leichten Charakter des weiblichen Teiles, obwohl Cressida im Augenblick für Troilus so viel fühlen mag, wie sie überhaupt kann. Troilus dagegen meint es ganz und tiefernst mit seiner Liebe, und wenn er sein Gefühl in stark gesteigerten Tönen ausdrückt, so könnte nur das Vorurteil des satirischen Spiels darin eine künstliche Ueberspannung sehen und den leidenschaftlichen Liebhaber, der sich nicht anders, nur eher mannhafter benimmt als ein heißblütiger Romeo, für eine

komische Figur halten. Man urteile selbst nach einigen Proben aus der psychologisch so überaus feinen „Liebesscene" der Trennung des Paares:

Troilus: „Ich liebe dich mit solcher selt'nen Reinheit
daß sel'ge Götter, meiner Liebe zürnend,
die heißer als Gebet von kalten Lippen
der Gottheit dargebracht, dich mir entreißen!" —

„Wir beide, die wir uns mit tausend Seufzern
gewonnen, müssen ärmlich uns verkaufen
für einen einz'gen abgebroch'nen Hauch.
Der rohe Augenblick mit Diebeshast
rafft ein den reichen Raub fast unbesehen.
So manch' Lebwohl als Stern' am Himmel, jedes
mit eig'nem Kuß und Abschiedswort besiegelt,
huscht er zusammen in ein kalt „Ade"
und speist uns ab mit einem flücht'gen Kuß,
verbittert mit dem Salz verhalt'ner Tränen."

„Ich kann nicht dichten, tanzen, künstlich kosen
noch feine Spiele spielen, lauter Gaben,
worin die Griechen meisterlich gewandt;
allein ich weiß, in jeder dieser Zierden
lauert ein list'ger, stummberedter Teufel,
der schlau versucht. O laß dich nicht versuchen!
— — — Oftmals geschieht uns was wir nicht gewollt,
und oftmals sind wir unf're eig'nen Teufel,
wenn wir des Willens Schwäche selbst versuchen,
zu stolz auf unf're wandelbare Kraft."

„Sorg' nicht um meine Treu', denn all mein Sinnen
ist Ehrlichkeit — mehr will ich nicht gewinnen!" —

Das ist der wahrhaftige Seelenausdruck des Troilus, keine gewollte Sprachkomödie eines satirischen Dichters. Troilus — eine komische Figur?! Nichts weniger als das; denn er geht als Held in den Tod. Er ist der Nächste an Hektor und der berufene Erbe seines Ruhmes.

Und Hektor selbst? — Ein Drama, welches in dem mit aller Grausamkeit des dramatischen Vorganges geschilderten Heldentod des großen Troers gipfelt, das sollte keine Tragödie sein? Keinenfalls strebt eine Komödie solchem Ende zu. Nein, wir erleben, kurz gesagt, die Tragödie von Troja: das ist das wahre Thema des ganzen Stückes. Aus Homer wissen wir, daß auch ein Thersites dazu gehört, der kaum nur als komische Person anzusehen ist. Nur der alte schwatzhafte Kuppler Pandaros, ein niederer Polonius, spielt auf eine witzig der Wirklichkeit abgelauschte Weise die Rolle des bei Shakespeare so beliebten Widerspiels der ernsten Haupthandlung, wie etwa die Amme der Julia oder gar der Kaliban des Prospero, ohne jedoch hier, auf dem heroischen Boden Ilions, ganz zum skurilen „Clown" herab zu sinken. Daß er so etwas wie den Epilog zu sprechen haben sollte, das erscheint allerdings, eben weil es so garnicht zu dem tragischen Ende paßt, geradezu anstößig und eigentlich unglaubhaft. Mit Hektors Tode und des Troilus Racheschwur endet das wirkliche Drama. Die leere Witzelei des Pandarus macht den Eindruck eines flüchtig angeflickten Notbehelfs, anstatt eines vom damaligen Publikum nach altenglischem Bühnengebrauch erwarteten Abschiedsgrußes

der Komödianten. Wer weiß: vielleicht hat Shakespeare dies unterlassen oder sein Schlußwort ist verloren gegangen, ein flinker Theaterpfuscher hat die Flickarbeit geliefert. Darnach sieht es aus. Man könnte sich dieses „Ex est comoedia" anders denken, wenn man in dem Stücke die Tragödie von Troja sieht. Niemand ist berufener dazu den Epilog zu sprechen als wie die Seherin Kassandra, und ihr könnte auch jenes letzte Wort ans Publikum zuerteilt werden. Man lese die ganze Schlußszene bis zu Troilus' rächerisch wilden Worten:

„Dir jag' ich wie dein bös' Gewissen nach!"

Dann etwa weiter:

„An andres noch zu denken, wäre Schmach!"

Aeneas: „Und Cressida?"

Troilus: „Den Namen kenn' ich nicht.
Die Liebe starb, mir bleibt nur noch die Pflicht.
Da Hektor fiel, sei ich des Erbes wert:
Troja weih' ich mein Leben wie mein Schwert!" (Ab.)

Und nun: Kassandra (tritt auf)

„Zieh hin auf Hektors Bahn, du letzter Held!
Troilus, lebe wohl! Auch Troja fällt.
Kassandra sieht's: sein Untergang ist nah.
Man singt davon in vielen tausend Jahren.

(Zum Publikum gewendet:)

Wollt im Gedächtnis freundlich auch bewahren
das Spiel von Troilus und Cressida!"

---

2. Wie es euch gefällt.

Wenn „Troilus und Cressida" als eine Tragödie sich erwies, welche als Burleske verkannt worden war, so ist „Wie es euch gefällt" ein Lustspiel, welches nicht als solches in bühnenmäßigem Sinne, sondern als eine romantische Idylle aufzufassen ist. Für ein Lustspiel mangelt ihm der dramatische Aufbau; was an ihm Handlung ist, gehört einer äußerlichen Motivierung in Form einer Vorgeschichte an, welche mehr den Charakter einer ernsten Erzählung trägt, woraus der Stoff dann auch entnommen war. Der Widerspruch zwischen dieser Vorgeschichte und der eigentlichen Idylle ist nicht gelöst; der Dichter scheint mit dem Ausklang des anmutigen Liebesspiels im Ardennerwalde die Lust an der Sache verloren und nur noch einen hastig erzwungenen Schluß angefügt zu haben, der für ein Theaterstück nicht genügen kann. So betrachtet, schließt es, wie es uns nicht gefällt; und doch ist es eines der gefälligsten heiteren und poetischen Werke Shakespeares, wert der Bühne erhalten zu bleiben.

Es stammt aus der besten Zeit, um 1600 zuerst erwähnt, aber erst 1623 in der Folio-Ausgabe der Werke aufgenommen; der Stoff ist schon enthalten in Chaucers „The Cokes Tale of Gamalyn" (Gamalyn-Orlando), soweit die Vorgeschichte reicht: der Brüderzwist, der Ringkampf, die Flucht in den Wald: Shakespeare aber hat wohl nur die spätere Fassung von 1590 gekannt: Thomas Lodge's „Rosalynde", eine breit ausgesponnene Erzählung, worin die fürstlichen Brüder merkwürdig altsächsische Namen tragen: Gerismund und Thorismund, wogegen die

Söhne des „edeln Roland" Oliver-„Saladyn" und Orlando-„Rosader" heißen, und die Fürstentochter Celia-„Alinda"; Shakespeare hat nur den Namen der Rosalinde übernommen. Die Handlung bot ihm den doppelten Brüderzwist der Herzoge und der beiden Rolandssöhne, den zu Orlando's Beseitigung geplanten Ringkampf, die Freundschaft der beiden Mädchen, Celia, der Tochter des Usurpators, und Rosalinde, der Tochter des verbannten Herzogs, die Flucht in den Wald, und das idyllische Leben der Verbannten dort, auch die Rettung Orlando's und des alten Dieners Adam vom Hungertode, endlich die Versöhnung der Brüder durch das in den Ardennen einigermaßen überraschende Abenteuer mit dem Löwen, wobei Orlando dem Oliver das Leben rettet. Es ist immerhin wunderlich, daß Shakespeare nicht auf eine Lösung gesonnen hat, die besser in die Idylle als etwa in ein orientalisches Märchen gepaßt haben würde. Unerklärt bleibt auch die plötzliche Liebe zwischen dem „bösen" Bruder Oliver und der sanften Prinzessin Celia.

Hier spürt man etwas wie die Ungeduld des Dichters, ohne weiteren Aufenthalt durch Motivierungen und ohne Rücksicht auf die ernsteren Gefühle das leicht gewobene Spiel zu Ende zu bringen. (Bei Lodge ist Alinda-Celia vorher durch Saladyn-Oliver aus der Gewalt einer Räuberbande befreit worden; ein Novellenabenteuer, welches Shakespeare beiseite ließ.)

Schwerer wiegt die Art der Hauptlösung des Ganzen. Wie kommt man aus dem Konflikt der feindlichen Fürstenbrüder heraus, wenn man keine bequeme epische Erzählung sondern nur eine knappe dramatische Schlußszene zur Verfügung hat? Die Erzählung führt den Schluß derart herbei, daß die Adeligen sich gegen den Usurpator empören, und bei dem Entscheidungskampfe der vertriebene Bruder mit seinen Getreuen aus dem Walde den Empörern zu Hilfe eilt; in diesem Kampfe fällt der Usurpator, und der verbannte Fürst kehrt als rechtmäßiger Herzog heim. Ein ganz verständlicher Schluß, aber Shakespeare mochte sich scheuen, ihn nur „erzählen" zu lassen; und dennoch hat er schließlich die Form des Berichtes wählen müssen, nun aber in ganz anderer, recht wenig befriedigender Fassung. Mitten in die spielerische Heiterkeit der vereinigten Liebespaare im Walde (es kommt beinah zur Opernform!) platzt — ähnlich wie am Schluß in „Verlorene Liebesmüh'" — die ernste Botschaft, nicht zwar vom Tode, aber von der Bekehrung des Usurpators, überbracht durch einen bisher unbekannten dritten Rolandssohn, der zu melden hat: Der feindliche Fürst ist mit großer Heeresmacht gegen den Wald angerückt, den verbannten Bruder zu fangen und zu töten — da — „meating with an old religious man after some question with him (he) was convertet both from his enterprise and from the world". Also: der Usurpator begegnet einem alten Geistlichen und nach einiger Unterhaltung mit ihm, wendet er sich ab sowohl von seinem bösen Vorhaben wie von der Welt überhaupt. Das ist eine Lösung, kaum für ein Märchen, gewiß nicht für ein Drama. Aber man hat sie seit etwa 333 Jahren gelten lassen, freilich in allzu seltenen Aufführungen des reizvollen Lustspiels, das von dem glücklicher geformten und minder romantischen „Was ihr wollt" völlig in Schatten gestellt worden ist.

Ob und wie man hier und da vielleicht an den Bühnen sich bemüht hat, die offenbaren Schwächen des Theaterstücks ein wenig zu vertuschen, weiß ich leider nicht, eben weil man kaum Gelegenheit hat sich davon zu überzeugen. Die Regie hätte hier die angenehme Gelegenheit, kräftig zu „kürzen". Vor Allem würde der ganze erste Aufzug mit seiner unruhig verwirrenden, novellistischen „Exposition" zu entbehren sein, indem man das Wesentliche des Inhalts in eine Erzählungsform faßt, welche schon im Walde Platz finden kann, sodaß das Ganze eine reine Waldidylle bleibt.

Die drei kurzen Clown-Szenen, die nach altenglischer Manier neben der Handlung herlaufen (der Narr Touchstone-Probstein, die Ziegenhirtin Andry-Kätchen, der bäuerische Tölpel William-Wilhelm, der Vikar Sir Oliver Martext (Textdreher) — könnte man leicht mit in den Kauf nehmen, zumal sie nur wenige Minuten des Abends beanspruchen; aber es ist zu bedenken, ob sie mit ihren lockeren Späßen dem heutigen Hörer die poetische Stimmung nicht doch etwas zu plump beeinträchtigen mögen. Für das Schäferspiel genügen an dieser Stelle die Corrinnus, Sylvius und Phebe, ein „Pastorale" zum Teil in zierlichen Versen, als „klassizistisches" Gegenspiel zur romantischen Idylle; wobei noch der männlich maskierten Rosalinde zu einer ernst gemeinten Strafrede im Geist reiner Weiblichkeit erheiternde Gelegenheit gegeben wird. Diese feine Episode möchte man gewiß nicht entbehren. Fallen die Clownszenen fort, so verschwindet allerdings der Narr schon im 3. Akt, zweite Szene, wie der alte Adam im 2., dritte Szene. Ein Ausweg läßt sich finden. — Aber das Kürzen allein tut's nicht. Geht man erst an das Umdichten, dann drängt sich die künstlerische Pflicht auf, dem Verhältnis zwischen Oliver und Celia doch eine etwas breitere und natürlichere Unterlage zu geben, indem man seinem Charakter mehr Farbe leiht und der Celia wenigstens den Zauber unschuldiger Weiblichkeit etwas verstärkt. Es ist wenig genug für ein Liebespaar sogar in zweiter Reihe, aber das Publikum des neckischen Spieles wird hier nicht mehr verlangen und dürfte an einer ernsthaften Behandlung sogar berechtigten Anstoß nehmen.

Am Schlusse aber ist jedenfalls ein stärkerer Eingriff nötig und dafür braucht man nicht einmal den „dritten Sohn" zu bemühen. Wofür hat man sich denn das verschwundene Paar Adam und den Narren in Bereitschaft gehalten? War nicht ganz begreiflich, daß der Narr, als er den Wald satt hatte, den alten Adam, der das Waldleben nie recht vertrug, mit sich in die Stadt nahm? Nun kehren diese Beiden zurück, um minder förmlich zu melden, was in der Stadt inzwischen sich begeben hat. Wie und was da zu erzählen ist, das ist eben des Neu- und Zudichters Sache. Der Versuch liegt fertig vor und erweist sich als eine richtige „Bearbeitung für die Naturbühne". Diese verlangt ja dringend nach ihr entsprechendem dichterischen Stoff. Hier bietet ihn ihr sogar Shakespeare, der Meister der Naturidylle in einem klassischen Beispiel an. Allerdings in einem „notleidenden"! Um es ganz auszufeilen, mußte mindestens das letzte Fünftel fast neu erfunden oder doch in neue Verse gefaßt werden. Das ist an dieser Stelle nicht zu belegen. Man lese die Bearbeitung selbst oder noch besser: man erlebe sie auf der Naturbühne! Ich hoffe auf die Möglichkeiten im deutscheren Bühnenreich. —

3. Maß für Maß.

„Measur for measure" stammt aus den Jahren 1604, ein Werk des vierzigjährigen Dichters; man darf also ein hohes Maß anlegen und von einem Werke der Reife sprechen. Es ist erwachsen aus einem älteren Stücke „Promor and Kassandra" von George Whetstone aus dem Jahre 1578, das seinerseits auf einer Novelle des Giraldi Cinthio beruhte. Italienische Renaissance im Novellenstil haftet auch den dramatischen Bearbeitungen bereits stofflich an und hat dem ernsten Drama Shakespeares einen schwankenden, ins Spielerische abgleitenden Zug verliehen. Darauf ist eine gewisse Unterschätzung des dichterischen Werkes und eine Fernhaltung von der Bühne unserer Zeit zurück zu führen. Sollte ein Versuch

auf dieser besser glücken, so wäre jedenfalls eine gründliche Ausmusterung der störenden Elemente und Momente geboten, um den ernsten Untergrund der Handlung auch theatralisch klar und wirksam hervortreten zu lassen. Ganz wird dies nie gelingen, weil das novellistische Motiv der Lösung mit seiner zeitlich bedingten frivolen Färbung nicht zu beseitigen ist, ohne die ganze Handlung in ein neues Stück umzuwandeln. Ein solches liegt vor in Richard Wagners Jugendoper: „Das Liebesverbot". —

Wesentlich für den ernsten Charakter der Shakespeare'schen Dichtung ist die Einführung der Persönlichkeit des Herzogs im Hintergrunde der Vorgänge, die er während seiner scheinbaren Abwesenheit bis zum Aeußersten sich abrollen läßt, indem er, als Mönch verkleidet, beobachtend, beratend, heimlich leitend, aus tiefer Erkenntnis der seelischen Motive, die verwickelten Aeußerungen menschlicher Schwäche und Schuld ihrer Lösung nähert. Während gerade diese geheime Wirksamkeit, welche das glückliche Ende durch alle gehäuften Schrecken voraussehen läßt, dem Stück doch den Charakter des Komödienspieles wenigstens äußerlich anheftet, so ergibt sich andererseits aus jener tiefen Erkenntnis des Allzumenschlichen und dem edlen Verständnis für dessen Irrwege eine außerordentliche Fülle weiser und kostbarer Gedanken und Aussprüche, welche einzelne Szenen zu höchster dichterischer Würde und Schönheit erheben. Was wir da finden im dialogischen Verkehr des Herzogs mit Isabella, und besonders mit Julia, der verlassenen Geliebten des Claudio, des Bruders Isabellens, das gehört zum Bedeutendsten, was uns Shakespeares Genie hinterlassen hat. Umso unerträglicher schließen sich gleich daran die an sich echt shakespearisch witzgepfefferten Clownszenen, welche zur Handlung nur in losester Verbindung stehen, und doch zur Betonung des unmoralischen Wesens der gegebenen dramatischen Sphäre gehören. — Aus dem merkwürdigen Zwiespalt zwischen dem im Grunde tragischen Stoffe, dem jene ernsten Szenen entsprechen, und der spielerischen Art der Durchführung bis zur leichtfertigen Lösung, wie sie in der Renaissancenovelle beliebt ist (die Unterschiebung der vom heuchlerischen Statthalter Betrogenen anstatt der von ihm schändlich Bedrohten, Isabella), ergiebt sich zuletzt die merkwürdige Stellung des heimgekehrten Herzogs als schier grausam hinhaltenden Mitspielers in dem nicht komischen, aber doch komödienhaft gestalteten Ausgang der Handlung. Hier hülfe auch Kürzung nicht, so verwachsen ist das Spiel mit dem Ganzen. Sonst könnte man sich wohl denken, daß durch völlige Ausscheidung der Clownszenen und komischen Rollen die fünf Akte in drei zusammengezogen würden, und das Drama in der Reinheit seiner Idee — der Verurteilung der Heuchelei — nur zwischen den Personen des Herzogs, der Isabella und Julia, des Claudio, des Statthalters Angelo sich vollzöge. (Die Szenenfolge wäre dann etwa: 1. Akt. Original 1, Szene 4, 1, 3, 5; 2 Szene 1, 2. 2. Akt. Original 2, Szene 3, 4, 1. 3. Akt Original 5 Akt.) Man kommt jedoch aus einer unangenehmen Empfindung nicht heraus, daß ein wundervoll angelegtes, mit feinstem Dichtergeist ausgestattetes Werk in theatralischer Hast verflüchtigt und um seinen wahren Wert gebracht worden ist. Es ist etwas anderes geworden, als wozu es bestimmt war. So kann es nicht mehr werden — Shakespeare fehlt —; aber ganz anders konnte es werden — Wagner kam. —

Wagners „Liebesverbot" ist von vornherein auf den Ton des heiteren Singspiels gestimmt; das komische Element, welches man aus dem ernsten Drama ausgeschieden wünschte, ist hier vielmehr zum Herrschenden geworden, der Ernst der ursprünglichen Grundidee hält sich dahinter versteckt. Dadurch ist eine weit größere Einheitlichkeit des Ganzen erreicht, und diese ermöglichte den ungehemmten dramatischen Fluß, worin sich bereits die Anfänge des großen Dramatikers zunächst als

wirkungssicherer Theatraliker bekunden. Schon der Wegfall der Persönlichkeit des Herzogs gibt der Handlung einen ganz anderen Charakter: man hat es nur mit dem heuchlerischen Statthalter zu tun und mit seiner Enthüllung durch die kluge Isabella. Das ist eine echte und rechte Komödie, leicht gewoben und lustig durchgeführt.

Die burleske Nebenhandlung der heiteren Gestaltung eines Brighella, einer Dorella, eines Pontio fügt sich ganz natürlich der Gesamtstimmung ein, indem es sie noch bestärkt, sodaß auch die ernsten Motive der Todesfurcht des Bruders und der Bruderliebe der Schwester mit ihren Wandlungen dazu keinen empfindlichen Kontrast bilden. Da aber die Musik doch mitzusprechen hat, so kommt das wahre Gefühl auch zu seinem Recht, ohne in Sentimentalität zu geraten, und läßt die edle Seele Isabellens in der großen entscheidenden Szene mit dem in sündiger Liebe entflammten Puritaner, dem Statthalter Friedrich, zu vollem Ausdruck kommen. Und doch wundert man sich nicht, daß dieselbe Isabella in List und Scherz an dem Spiel der Komödie natürlichen Anteil nimmt. Sie spricht es selbst wie ein Motto des Stückes aus: „Ich spiele mit dem Tod wie mit dem Scherz." — —

Ein durchaus genialer Zug des jungen Selbsttextdichters war es, daß er das ganze Stück in die Stimmung und den Taumel des Karnevals eintauchte und auflöste. Dadurch ist alle Zwiefältigkeit und Zweifelhaftigkeit des Originals aufgehoben, allerdings auch der Fort- und Ausgang der Handlung völlig verändert. Es ist ein neues, jungwagnerisches Drama geworden. In dem allgemeinen Wirbel des karnevalistischen Treibens wird ein verhüllendes Maskenspiel auch aus dem moralisch bedenklichen Liebestruge zwischen Marianne anstelle Isabellens und dem getäuschten Frevler Friedrich, und seine Enthüllung selber gleichsam ein Teil des Karnevalspiels. Die überstürzten Ehebünde Brighella und Dorella, ja, sogar Isabella, die Edle, und Leichtfuß Luzio, woran ernster Sinn erheblichen Anstoß nehmen müßte, gehen, in diesem letzten Trubel fast unbemerkt, jedenfalls moralisch unbeurteilt leicht mit hin. Dorella behält Recht: „Es kommt doch nur auf Spaß heraus!" — Beachtenswert ist dabei, daß nicht wie bei Shakespeare ein richtender Fürst sondern ein revolutionär erregtes Volk die Entscheidung bringt. So wird das Karnevalstück zum Revolutionsstück, doch aber bleibt das Revolutionsstück ein Karnevalstück. Um das Beachtenswerte für uns noch zu steigern: das selbe revolutionäre Volk jubelt schließlich auf dem Gipfel der allgemeinen Freude seinem auch hier heimkehrenden Könige sein Willkommen zu. Berührt das nicht unwillkürlich wie eine Vorahnung der berühmten Vaterlandsvereinsrede von 1848: „Der freie Fürst des freien Volkes?" —

„Measure for measure" aber dürfte man für beide Fassungen wohl übersetzen: „Richtende Gerechtigkeit gegen unrechtes Recht." —

Nach den Festspielen.

Besprechungen von Dr. Karl Grunsky, Stuttgart.

Was uns in Festspieljahren mit Bayreuth verbindet, ob wir nun dort waren oder nicht, das ist jedesmal der Bayreuther Festspielführer, der sich seit langem über alle Bedürfnisse der Einführung hinaus zu einem Jahrbuch entwickelt hat, das als Hort der Wagnerpflege einen Kürschner und die Bände Frankensteins für uns fortsetzt. Der neue Jahrgang enthält wieder einen vielseitig anregenden, aufschlußreichen Textteil (gegen 200 Seiten). Das Ganze umfaßt 316 und 64 Seiten (letztere Gruppe ist der Stadt als solcher gewidmet); der Verlag Georg Niehrenheim stattete das handliche Buch mit Bildern, Noten, Abbildungen, Plänen aus; der Preis beträgt 4.50 M. Vor allem schöpft als Archivar des Hauses Wahnfried der Herausgeber, Dr. Otto Strobel viel Neues zu Tage aus Briefen, Tagebüchern, Aufzeichnungen des Meisters. In die Geschichte der Entstehung des Weihefestspieles gehören die Bekenntnisse des Parsifalschöpfers in Briefen an König Ludwig (die noch nicht allgemein zugänglich sind). Von eigenem Reize sind Strobels Mitteilungen über das „Braune Buch" Wagners. Noch manches andere, um was wir bisher nicht wußten, fesselt uns; so die erstmalige genaue Auskunft über das Thema, das Wagner 1882 in Palermo einfiel (nach einem dortigen Platze Porazzi-Thema genannt). Auch aus den belehrenden und betrachtenden Beiträgen sei einiges angedeutet. Den Zusammenhang Bayreuths mit dem neuen Deutschland beleuchtet der Chamberlain-Kenner Dr. Georg Schott. In die Tiefe Wagnerschen Erlebens blickt Zdenko von Kraft in einer Novelle, die auf der Höhe seines Wagner-Romans steht. Weiteste Beachtung verdient der Aufsatz von Prof. Karl Kittel über das Gesangliche des Bayreuther Stils; hier erfährt der Musiker, was den Darbietungen im Festspielhause ihren Vorrang sicherte. Aufs feinste äußert sich Hans von Wolzogen über „Pfingsten im Parsifal". Merkwürdig, welche Fülle christlicher Vorstellungen ganz undogmatisch mit den Bildern und Geschehnissen des letzten Werkes von Wagner verwoben scheint. Dem Naturgefühl im Parsifal forscht der Schweizer Karl Alfons Meyer nach. Die Vorspiele aller Dramen dieses Jahres lehrt aus ihrer Form heraus erleben Prof. Alfred Lorenz. Dr. Hans Lebede erörtert sehr zeitgemäß den Unterschied zwischen bösartiger und teilnehmend-schöpferischer Kritik, als deren Träger Beckmesser und Hans Sachs in den Meistersingern hervortreten. Dr. Paul Bülow berichtet von den Bayreuther Erlebnissen Bruckners, Wolfs und Regers. Großen geistigen Gewinn zieht der Leser aus den Beiträgen, in denen Wagners innere Beziehungen zu andern deutschen Meistern geklärt werden: die zu Schiller von Prof. Wolfgang Golther; zu Mozart von Alfred Weidemann; zu Beethoven von Prof. Otto Baensch, dessen bahnbrechendes Buch über Aufbau und Sinn des Chorfinales in Beethovens neunter Symphonie ein neues Licht auf die Bedeutung des 22. Mai 1872 wirft, als zum Bayreuther Festspielhaus der Grundstein gelegt wurde.

Dem Bayreuther Gedanken hat nach 1883 die „Meisterin von Bayreuth" immer neue Früchte abgewonnen. Chamberlain meinte, daß ein solches Unternehmen wie das der Festspiele immer nur in Einer Person Leben finden könne, und er würdigte insbesondere auch die Entfaltung der weiblichen, stäts erlösenden, rettenden Größe, wie er sie in der Witwe des Meisters erkannte. Von dem Bayreuther Werden der Jahre 1888—1908 zeugt der Briefwechsel zwischen Cosima Wagner und Houston Stewart Chamberlain, herausgegeben von Paul Pretzsch (Philipp Reclam junior, Leipzig, 1934; 9 M, geb. 12 M). Zur rechtzeitigen Anzeige liegt uns jetzt schon ein Teil des wundervollen

Buches vor, auf das wir später zurückkommen müssen. Die Gesinnung, aus der das Große vollbracht wurde, zusamt dem ganzen Zeitgeschehen spiegelt sich in den beiden bedeutenden Persönlichkeiten, und zwar so, daß sie nicht bloß im Einklang miteinander schwingen, sondern zu besondern Eigentönen auseinanderschweben. Beide greifen immer das auf, was von der Gegenseite vorgebracht wird. Dieselben Personen oder Dinge treten so in reizvoll unterschiedliche Beleuchtung. Mit Scharfblick hatte Frau Cosima die Bekanntschaft angebahnt, die bald den natürlichen Weg der Freundschaft einschlug, weil Chamberlain mit dem unabhängigen Freiheitssinn die Verehrung der „geweihten" Frau verband. „Was ihr Genie betrifft, so begreife ich nicht, wie das Talent des einen Menschen durch das eines andern in Fesseln geschlagen sein sollte." Chamberlain war jederzeit bereit, zu lernen und umzulernen; so in Betreff des Griechentums, über das Frau Cosima prachtvolle Belehrung erteilt (S. 186); oder in der Wertschätzung Schillers, die bei Chamberlain tiefe Spuren zog. In widerstreitendem Gedankenaustausch kämpfen beide um das Verständnis Schopenhauers. Manchmal, so in der Frage nach dem Range Ibsens, steht Eindruck gegen Eindruck. Es gewährt tiefen Genuß, den beiderseitigen Aussprachen zu folgen, z. B. auch über indische Weisheit. Daß des Bayreuther Meisters Wirken und Werke mannigfaltig berührt werden, ist natürlich; gesteht doch Chamberlain, daß ihm Bayreuth einfach Lebensbedürfnis sei, wie die Sonne den Bäumen. Lebendig rücken auch Wahnfrieds Bewohner und alle Freunde des Hauses, nahe und ferne, in helle Beleuchtung. Die Eigenart beider Briefschreibenden aber tritt in Selbstzeugnissen, in Sprüchen, in Beurteilungen so greifbar hervor, daß man wichtige neue Eindrücke von ihnen erhält. Mit Spannung also erwarten wir die ganze Ausgabe und wir richten an unsere Leser die Bitte, sich um ihre Verbreitung nach Kräften bemühen zu wollen.

Man schelte nicht die fortgesetzten Erscheinungen des Schrifttums über den Meister: wie sein Kunstwerk immer neues Leben zeigt, so spricht sich das Verständnis zu jeder Zeit wieder neu und anders aus. Das empfinden wir angesichts eines diesen Sommer herausgekommenen Buches von Leopold Reichwein über Bayreuth. (Velhagen und Klasing, Bielefeld und Leipzig; 84 Seiten Großoktav; mit 53 Abbildungen; geb. 3.80 *M.*) Es gehört zur Sammlung Kulturgeschichtlicher Monographien. Der Verfasser, Dirigent des Wiener Konzertvereins und Städtischer Kapellmeister zu Bochum, schildert zugleich als erfahrener Fachmann wie aus begeisterter Liebe das Werden und Wesen der Bühnenfestspiele; eine Uebersichtstafel gibt sämtliche Spieljahre mit den entsprechenden Werken an. Die Darstellung meidet alles Weitschweifige und verzeichnet die wichtigen Tatsachen in knapper, bestimmter Sprache, aus der die Erregung der Gegenwart und die Hoffnung der Zukunft aufklingt. Namentlich werden unsere Leser auch den Worten über Eichenauer zustimmen, der zum Beispiel den Ausdruck des Lebensüberdrusses bei Bach rühmt, während er Wagners Wotan entgegenhält, der nordische Mensch sehne überhaupt nicht den Untergang herbei. Dies ist keineswegs der einzige Widerspruch in dem Buch „Musik und Rasse" des unselbständigen Güntherschülers. Glücklicherweise bürgt die Widmung an Dr. Goebbels dafür, daß Reichwein auch an höchsten Stellen der Beachtung und Verbreitung gewürdigt wird. Der Verlag hat für eine eindrucksvolle Ausstattung Sorge getragen; die Bilder sind vielfach wieder andere als in Prof. Pfohls Wagnerwerk (Velhagen und Klasings Volksbücher Nr. 19). Zu Parsifal bietet der uns wohlbekannte musikerzieherische Schriftsteller Otto Daube eine vorzügliche Einführung in Handlung, Musik und Ideenwelt des Bühnenfestspiels (Lorenz Ellwanger, Bayreuth; 55 Seiten; mit Noten und einigen Bildern). Daube entwickelt die Vorgeschichte des Dramas, folgt

der Handlung und widmet dem Gral, dem Gedicht Wolframs, dem religiösen Gehalt, sowie der Wagnerschen Musik besondere Abschnitte. Bei den Quellen sollte außer Wolzogen, Prüfer, Arthur Seidl auch Hohberger angeführt sein, dessen Parsifalbuch bald die zweite Auflage erlebte. In derselben Weise wie den Parsifal erläutert Daube die Meistersinger (58 Seiten; 6 Seiten Notenbeispiele; Lorenz Ellwanger, Bayreuth). Der dichterischen wie der musikalischen Seite des Werkes gelten die mannigfachen Hinweise, die mit dem Ueberblick über das schöpferische Werden schließen. Endlich hat es Daube auch ausgezeichnet verstanden, in anregend unterhaltsamer Form der Jugendzeit Wagners ein Büchlein zu widmen und dabei den verlockenden Stoff mit allem gebührenden Takt zu gestalten: Der junge Wagner (63 Seiten, Lorenz Ellwanger, Bayreuth). Aus den Bayreuther Jahren stammt Wagners Offenes Schreiben an Ernst von Weber, Verfasser der Schrift „Die Folterkammern der Wissenschaft"; in gekürzter Fassung gab es der Stuttgarter Verein zum Schutz der Tiere vor der Vivisektion heraus. Dieser Verband veröffentlichte auch eine Schrift (26 Seiten) „Der kulturpolitische Kampf des Tierschutzes um die Ueberwindung des Intellektualismus". (Anschrift: Mathilde Rempis-Nast, Stuttgart-Degerloch.)

Der musikwissenschaftliche Verlag der Internationalen Bruckner-Gesellschaft (Wien) hat die Urfassung der neunten Symphonie von Bruckner als 9. Band der neuen Gesamtausgabe sämtlicher Werke Bruckners der Allgemeinheit zugänglich gemacht. In einem Sonderdruck legt Prof. Dr. Alfred Orel (Wien) alle erreichbaren Entwürfe und Skizzen zur Neunten vor (144 Seiten in Hochfolio). Die Erläuterungen geben von der Entstehungsgeschichte ein Bild, das den Beginn der Arbeit schon im Jahre 1887 aufzeigt; nach Abschluß des Adagios (1894) war Bruckner bis in seine letzten Lebenstage erfüllt von den Plänen zum Aufbau des Schlußsatzes. Dieser reicht nun viel weiter als bisher bekannt war, nämlich bis zum Einsatz des Seitenthemas im Wiederholungsteil. Mit unendlich liebevollem Fleiß und Scharfsinn hat Orel Hunderte von überkommenen Blättern nach ihrer Zusammengehörigkeit durchgeprüft und eingeordnet. Sie beziehen sich auf alle vier Sätze. Am wichtigsten sind natürlich die Entwürfe zum Finale, an denen der Herausgeber sechs Fassungen ablieft. Es eröffnet sich die Aussicht auf eine Wiederherstellung, die den lebendigen Eindruck vermitteln könnte; nur fehlt leider jede Weisung des letzten, steigenden, zusammenfassenden Abschlusses, der bei Bruckner jede Symphonie krönt. Jedenfalls aber ist der Ausweg, das Tedeum als vierten Satz aufzuführen, endgültig als irrig erkennbar. Das Auftreten eines Begleitmotives aus dem Tedeum bleibt rein instrumentale Erinnerung. Von einem Chorteil enthalten die Entwürfe keine Spur; weder ein freier Chorsatz noch eine Wiederaufnahme des Tedeums lag im Plane des Urhebers, als er die Neunte zu vollenden suchte.

Nach einer Zeit sinkender Wertschätzung ist das Klavier im Begriff, wieder in seine Rechte einzutreten. Viele Auflagen hat erlebt die Schrift von Joseph Pembaur dem Jüngeren „Von der Poesie des Klavierspiels" (Köln, Wunderhorn-Verlag). Hier sind die Erfahrungen niedergelegt, die der bedeutendste Klavierspieler der Gegenwart den kommenden Geschlechtern darzubieten weiß. Pembaur verbindet mit der Kraft des Gefühls ein klares Denken, und diese seltene Vereinigung befähigt ihn, alles rein Technische in einer nicht bloß wohlbegründeten, sondern geradezu begeisternden Art und Weise vorzuschreiben. Seine Ratschläge und Uebungen sind aus seelischen Bezirken und Tiefen geholt. Besonders anregend erscheint uns der Hinweis auf die unendlichen Möglichkeiten der Bindung und Trennung der Töne. Auch für die Aufklärung über die Pedale darf man dank-

bar sein. Wie sein verehrter Meister Liszt, so liebt auch Pembaur in alles Geistige einzudringen; er flicht Bemerkungen ein, die unsere Erkenntnis bereichern und vertiefen. So über den Sinn der Veränderungsform, der Kadenz, der Wiederholungsteile. Er verwirft den als „objektiv" gepriesenen Vortrag Bachs und zeigt, wie wenig Wert den Fremdwörtern „subjektiv" und „objektiv" zukommt. In einem zweiten Büchlein (desselben Verlags) gibt Pembaur im Anschluß an Shakespeares „Sturm" eine Deutung der berühmten Sonaten Beethovens in D-moll und F-moll (Werke 31,2 und 57) aus dem Naturgeschehen heraus. Was der Einbildungskraft des Spielers hier aufgezeigt wird, widerspricht keineswegs dem Erfassen der Form, sondern ergänzt es durch Vorstellungen, die dem Spiele sicher zustatten kommen. Außerdem stützt Pembaur seine Auslegung auf manches geschichtliche Zeugnis. Daß Beethoven die Odyssee hochschätzte und von ihren Schilderungen des Meeres berührt war, ist nicht zu bezweifeln. Hat ja neuerdings auch Otto Baensch in seinem Buch über das Chorfinale der Neunten auf Beethovens Platon-Kenntnisse hingewiesen. Solchen außermusikalischen Quellen der Eingebung geht auch Arnold Schering in seinem neuesten Beethovenbuche nach. Pembaur sagt sehr fein: „ich finde, daß der Inhalt eines Musikstückes nicht entweiht ist, wenn in ihm ein Natureindruck lebt, denn in der Natur offenbart sich die alles erfüllende Gottheit in besonderer Weise". Auch die Schlußworte des gemütvollen Künstlers verdienen freudige Beherzigung. — Für alle Lehrer und Erzieher sind die beachtenswerten Ausführungen bestimmt, die Rektor Hans Schulte über die wichtigen Fragen der musikalischen Volkserziehung darbietet; der Titel heißt: „Die Musik, die deutsche, unserm Volke!" (Erhard Walther, Verlag für Nationalsozialistisches Schrifttum, Stuttgart). Die Teilnahme am neuesten Geschehen macht den Verfasser nicht gleichgültig gegen die Schätze der Vergangenheit: Kultur ist nicht bloß eine Sache der Zukunft, sondern es gilt, Kultur zu wahren — wenn sich auch der bekannte Walter Scheidt (im Buch „Die Träger der Kultur") anders darüber ausspricht. — Mit der Geschichte einer einzelnen Stadt, welche ein Mittelpunkt musikalischen Lebens war, befaßt sich Friedrich Baser in einer reich bebilderten Schrift: Das musikalische Heidelberg seit den Kurfürsten (112 Seiten; Hermann Meister, Heidelberg). Die Arbeit fand ihrer Höhenrichtung wegen die Anerkennung des Gauführers der Schrifttumskammer. Uns berührt darin namentlich der Abschnitt über den Bayreuther Meister; wir werden an die Parsifal-Vorlesung des Jahres 1877 und an so manches andere erinnert. Auch war ja Heidelberg die Stätte, wo der aus Henry Thode wirkte. Weiter begegnen wir den Namen Hermann Ritter (Erfinder der Altviola), Franz Fischer, Ferdinand Langer, auch Erwin Rohde, dem einstigen Gefährten Nietzsches. Ebenso dem frühverstorbenen Clement Harris, der im Kreise Thodes verkehrte und mit dem Hause Wahnfried in Fühlung kam. Heidelberg ist weithin bekannt durch seinen Bachverein, den Philipp Wolfrum gegenwartsfroh leitete; ein Schüler von ihm, Fritz Stein, betreut jetzt von Berlin aus die völkische Musikpflege. Leider fehlt dem Buche Basers das dringend notwendige Namensverzeichnis. Im Juliheft der Zeitschrift „Die Musik" (Max Hesse) behandelt der Verfasser Chamberlains Kampf für Bayreuth. Eine frühere Empfehlung sei an dieser Stelle erneuert: „Das Grab in Flandern und andere Kriegslieder" von Gustav Pezold (Albert Auer, Stuttgart) sind seit dem großen Krieg beliebt und volkstümlich geblieben; in der Gedenkzeit dieses Jahres greift man besonders gern nach ihnen. —

Die griechische Frömmigkeit in ihren Grundzügen und Hauptvertretern ist über einen Zeitraum von fast anderthalb Jahrtausenden von Homer bis Proklos ge-

schildert in drei Bändchen der Sammlung Göschen, die einen hochangesehenen Fachmann, Dr. Wilhelm Nestle, Professor an der Universität Tübingen zum Verfasser haben. Die zwei ersten Teile besprachen wir im Frühjahrsstück. Nun erschien als Abschluß die „Griechische Religiosität von Alexander dem Großen bis auf Proklos" (Walter de Gruyter, Berlin und Leipzig; 190 Seiten; geb. 1.62 *M.*) Auch dieser Abschnitt hinterläßt, wenn wir ihn als Ganzes auf uns wirken lassen, mächtige Eindrücke: der griechische Geist ist sich treu geblieben in Ueberwindung der Todesfurcht, im Suchen, Erahnen und Erschauen des Göttlichen, in persönlichem, unabhängigem Ringen um fromme Hoffnung, angesichts einer argen Welt, aus der übrigens die Teilnahme vieler Mächtigen dem Gottsucher zu allen Zeiten ein Trost war (Beispiele S. 88, 131). Den ganzen ungeheuren Stoff meistert eine ebenso überlegene wie gewissenhafte Darstellung zu scharf gezeichneten Bildern, die zuerst allgemeine Erscheinungen, dann die Persönlichkeiten umreißen. Anschaulich ziehen die Wendungen religiösen Lebens an uns vorüber, zum Teil verursacht von der östlichen Welle, die nach Westen drang. Dem Aberglauben widmet Nestle ein unterscheidendes Augenmerk. Aus der Reihe der einzelnen frommen Gestalten treten besonders glücklich beleuchtet Epikur, Apollonios, Plutarch, Epiktet und Julian hervor (dem Laien wären häufigere Jahreszahlen willkommen). In dem, was griechische Denk- und Glaubensweise von nichtgriechischer Art angeblich trennt, mögen verschiedene Ansichten möglich sein; vielleicht wären echter Pessimismus und auch geistiges Schauen (wie in der reinsten Mystik) noch zu den griechischen Eigenheiten zu zählen, die in der deutschen Frömmigkeit dann wiederkehren. Jüdische Einwirkung erkennen wir neuerdings mehr in ihrer verletzenden Fremdheit. Was aber dem ganzen Zeitraum unsere besondere Teilnahme sichert, und was vom Verfasser aufs klarste herausgearbeitet wurde, das sind die vielen Beziehungen zum Christentum, so wie es sich geschichtlich entwickelt hat. Die Jahrhunderte der Vorbereitung weckten die Sehnsucht nach einem erlösenden Heilande; das erbauliche Schrifttum, dessen innerer Wert mit äußerer Fülle gleichen Schritt hielt, lockerte den Boden für Aufnahme christlicher Predigt; im Abschnitt über Herrscherkult und Gottmenschentum ersehen wir, wie christliches Gedankengut reift. Dieses selber tritt sodann weitere Jahrhunderte hindurch in Wettbewerb namentlich mit den Mysterien, aber auch mit dem Volksglauben und den Anschauungen einzelner Denker. Madonna und Mater dolorosa, göttliche Herkunft des Mittlers, Friedefürsten, Herrn, Auferstehung und Unsterblichkeit, Sakrament und Wiedergeburt, Wunder, Askese und Priestertum, und vieles andere wurden auf griechischer Seite ebenso gepflegt und geglaubt wie von christlicher Frömmigkeit. Wichtig scheint uns auch der Hinweis auf die Quellen zu sein, aus denen die Anthroposophie heute zum Beispiel ihre allegorischen Auslegungen schöpft. Für die religiösen Auseinandersetzungen der Gegenwart ist die Kenntnisnahme griechischer Religiosität unerläßlich; wir sind also für die großartige Leistung Nestles sehr dankbar und begrüßen es, daß er seine Arbeit der volkstümlichen Göschen'schen Sammlung anvertraute. Aus Polybios möchten wir noch, im Hinblick auf das Heute, den vielsagenden Spruch anführen: „Es ist etwas Großes und Wunderbares um einen Mann, dessen Seele von Haus aus in der erforderlichen Weise auf die Aufgabe abgestimmt ist, die er in der Geschichte in Angriff nimmt." Dem Ausblick auf die Gegenwart lassen wir eine andere Wendung folgen. Nestles Buch greift so mannigfach in die christliche Vorstellungswelt hinüber, daß wir mit Eifer auch jenes Werk wieder zur Hand nehmen, das von Prof. Seeliger im ersten Stück unseres Jahrgangs schon ausführlich besprochen worden ist, nämlich den Kreuzzug gegen den Gral, von Otto Rahn (Urbanverlag, Freiburg im

Breisgau; 5.50 M, geb. 6.85 M). Zur Religionsgeschichte findet man hier einen neuen, ergiebigen Stoff. Deutlich erschauen wir Lehre und Leben der sogenannten Katharer (Ketzer). Im Diesseits fühlten sie sich nicht zu Hause; hat ja auch Jesus gesagt, das Leben sei eine Brücke, worauf man kein Haus baue. Wenn wir auch nicht beipflichten, wo der Verfasser (S. 102) Jesus mit der jüdischen Messiashoffnung in Zusammenhang bringt, so verdanken wir seinen Ausführungen in geschichtlicher Hinsicht reichste Erkenntnisse und Anregungen. So inbetreff des Johannes-Evangeliums, für das die Katharer wie Faust eine Vorliebe hatten. Von ihrem Sinn fürs Jenseitige zeugt in der Brotbitte des Vaterunsers die Annahme der Vulgata-Uebersetzung: „überirdisch", anstatt „täglich" (das griechische Wort kommt sonst nirgends vor und sein Sinn ist deshalb strittig). Tiefen Eindruck macht dem Leser der Nachweis, daß die Katharer das Alte Testament ablehnten. Diese Stellungnahme bemerken wir schon bei den Gnostikern, bei Markion. Manichäische Ueberlieferung tritt vollends so offenkundig hervor, daß wir an persische Einflüsse denken müssen, und diese dürften sich auch rassisch bestätigen: die Bewohner der Provence zeichneten sich durch Ehrliebe und Freiheitsstolz aus. Andere Gedankengänge führen, wie Rahn dartut, unzweifelhaft auf griechisch-indische Herkunft zurück (Pythagoras, Platon). Mit besonderem Erfolg spürt der Verfasser auch sagengeschichtlichen Zusammenhängen nach (z. B. Gral = Goldenem Vließ) und belehrt über die mancherlei Sinnzeichen (Stein, Schale, Taube, Hakenkreuz). Er macht einleuchtend, daß nicht Montserrat, sondern Montségur der Gralsberg ist; die Bildaufnahmen sind herrlich. Im neuen Lichte erscheinen uns Leistungen und Ziele der Troubadours. Die deutsche Romantik war jener Zeit nicht ohne Grund gewogen (Uhland, Lenau). Unmittelbar aber spannten sich einst die Fäden zu Wolfram. Das Rätsel Kyots wird von Rahn so gelöst, daß jener Katharer vielleicht in Mainz oder Eisenach mit Wolfram zusammentraf und ihm den Stoff zum Parzival vermittelte; auffallend ist, wie auch bei Wolfram das Alte Testament zurücktritt. Höchst lebendig verbindet sich die Einsiedelei Trevrizents mit der höhlenreichen Gegend des Montségurs. Auch auf Wagners Parsifaldichtung scheint uns, bei aller Verschiedenheit von Wolfram, ein neues klares Licht zu fallen. Zwar füllt der Meister den Gral mit christlichem Gedankengut; aber zugleich meidet er alles Kirchengeschichtliche, namentlich den Zug der Unduldsamkeit. Es heißt also nur wenig umlernen, wenn man aus Rahn erfährt, daß der Gral als ein Zeichen der Katharer zu gelten hat. Der Titel seines Buches bezieht sich ja auf die Albigenserkriege, von denen besonders Anfang (1209/11) und Ende (1243/44) ergreifend geschildert sind. „Gott ist die Liebe," bekannten die Verfolgten, wenn sie zum Folkertod geführt wurden. Ihr Jenseitsgefühl war erstaunlich stark und wirksam. Dem christlichen Orden, der an Vernichtung der Katharer beteiligt war, gehörte in Deutschland, wo sich die Dinge zum Glück anders entwickelten, Meister Eckart an, über dessen unseliges Ende ein Zweifel nicht mehr aufkommen kann. Eckart ist Träger einer deutschgearteten Kirche, wie sie auch die Gegenwart anstrebt. Den Fragen einer deutschchristlichen Frömmigkeit sucht Lösung und Antwort das Buch eines schwäbischen Pfarrers: Deutsches Christentum (Der Weg zur Dritten Kirche) von Georg Schneider (192 S., 2.40 M, Kohlhammer, Stuttgart). Wir freuen uns dieses ehrlichen Bekenntnisses zur deutschen Kirchwerdung, zumal es in deutlicher Sprache höchst lebendig vorgetragen ist. Im großen Ganzen folgt es der Richtung, welche die Bewegung der sogenannten Deutschkirche einschlug. In einer Zeit, die dringend des religiösen Rates bedarf, sei dieses Buch Schneiders, wie Andersens „Deutscher Heiland", aufs wärmste empfohlen.

Daß die Freude am Denken, die Lust des Dichtens in deutschen Landen nicht

erstirbt, zeigt der Gegenwart das Werk von Georg Stammler, für den auch ein maßgebender Beurteiler wie Hellmuth Langenbucher eintrat („Der deutsche Ruf"). Wir machen aufmerksam auf die neuesten Erscheinungen. Stammler gab eine stattliche Reihe von Sprüchen heraus: Im Herzschlag der Dinge (1934, Werkland-Verlag; Oppershausen bei Langensalza; 142 Seiten; geb. 4 ℳ). Hier nimmt der Schriftsteller Bezug auf die deutsche Wiedergeburt. Die Unterschiede werden gezogen zwischen Befehl und Führung, Behagen und Opfer; über Jung und Alt wird nachgedacht. Ebenso aber auch über die zeitlosen Rätsel des Daseins. Schön sind die Betrachtungen der Ehe und des Volkes; streng und schlicht die Gedanken über Göttliches und Christliches. Der gleiche Verlag bietet von Stammler eine kleine Blütenlese von Reden und Versen unter dem Titel „Deutsche Sonnenwende". In Worten und Liedern brannte das vaterländische Feuer, wie die Jahresangaben verraten, lange vor der Wende von 1933. Hier wie in der großen Spruchsammlung waltet die Kunst, im Zeitgeschehen das allgemeine Gesetz zu sehen und zu formen. „Gebet eines Aufrechten" und „Lied vom Feuerlein" sind besonders einprägsam. — Von Kurt Bock, der als Dichter, Erzähler und Schriftsteller hervortrat, gibt es neuerdings eine Sammlung von Aufsätzen (1918—33) über eine stattliche Reihe von Größen der Gegenwart: „Dichter vor die Front" (Erhard Walther, Verlag für nationalsozialistisches Schrifttum, Stuttgart; Bildnisse sind beigegeben). Eine bemerkenswerte Leistung deutscher Uebertragungskunst ist der Versuch Leopold Webers, aus der Odyssee die Fahrt zum Hades in zwei- bis vier- oder fünfhebige Verszeilen umzugießen. Auch inhaltlich verfährt die Umdichtung frei. Eine gewisse Härte fällt auf, wenn man die Urfassung vergleicht. Der Sonderdruck stammt aus der Zeitschrift „Corona" (Oldenbourg, München). Ein Streifzug von Otto Tröbes führt durch ein bestimmtes Gebiet deutscher Prosa: „Familie und Heimat in deutscher Erzählerkunst"; zusammenhängender Belehrung folgt ein dankenswertes Verzeichnis (mit Jahreszahl, Verleger, Preisangabe). Vollständigkeit ist nicht angestrebt. Das Heft gehört in die Schriftenreihe des Reichsausschusses für Volksgesundheitsdienst. Eine wichtige Streitfrage aus dem Gebiete deutscher Geschichte erörtert in der Greizer Zeitung Nr. 153 (1934) Prof. Dr. Ludwig Schemann, nämlich den Wert der deutschen Kaiserpolitik des Mittelalters; im Anschluß an ein neues Buch von Friedrich Schneider kommen die sehr verschiedenen Anschauungen der Geschichtsschreiber zur Sprache.

Wer sich über das ungeheure Geschehen des vergangenen Jahres zusammenhängende Rechenschaft geben will, findet eine geeignete Darstellung im 26. Jahrgang von Egelhaafs Historisch-politischer Jahresübersicht für 1933, herausgegeben von Friedrich Neubauer (Karl Krabbe Verlag, Erich Gußmann; Stuttgart; 285 Seiten; geh. 7.50 ℳ, geb. 9.50 ℳ). Unsere Leser kennen dieses Jahrbuch, dessen Erfolg namentlich davon herrührt, daß es die Vorgänge in einem glücklichen Abstand und Maßstab aufs klarste nachzeichnet. Die Fülle der Ereignisse war diesmal besonders ergiebig. Der erfahrene Geschichtsschreiber hat den Verlauf des deutschen Umschwungs in seinen Grundzügen getreu festgehalten. Als Beispiele für eine Zusammenfassung, die ausgezeichnet unterrichtet, seien die Abschnitte über das Konkordat und die evangelische Kirche genannt. Die bewährte Einteilung: internationale und deutsche Innenpolitik, dann das gesamte Ausland, ermöglicht ein rasches Nachschlagen; diesem dient auch das Namen- und Sachverzeichnis. Andererseits bewirkt die Kunst eines ansprechenden Ausdrucks, daß man dem Flusse der Darlegungen gern und mühelos folgt. — Aus dem Schrifttum über den Weltkrieg heben wir eine neue Kundgebung von General

Ludendorff heraus: Das Marne-Drama; der Fall Moltke-Hentsch (Ludendorffs Verlag; 24 Seiten; 30 ₰). Was hier vom höchstberufenen Beurteiler wahrheitsgemäß und einwandfrei mitgeteilt wird, zwingt zu nachdenklichen Schlüssen! — Der gegebenen Wirklichkeit, in die wir alle eingezwängt sind, müssen wir offen ins Auge sehen. Dazu hilft auch eine aufklärende Schrift des bekannten Lehmannschen Verlags (München): „Der Unfriede von Versailles" von Kurt Trampler. Daß jener angeblich Frieden schließende Vertrag tatsächlich Leben und Lebensraum des deutschen Volkes bedroht, wird bündig nachgewiesen. (46 S., mit Abbildungen und Karten; 40 ₰). Welche Teilnahme für rassische Fragen unsern Sinn bewegt, verrät die weite Verbreitung der „Kleinen Rassenkunde des deutschen Volkes" von Prof. Dr. Hans Günther; der Lehmannsche Verlag konnte das 100.—120. Tausend herausgeben. Auch diese verkürzte Fassung (geh. 2 ℳ, geb. 3 ℳ) ist anschaulich ausgestattet. Wie unsere großen Denker und Dichter das Wirken rassischer Kräfte ahnten oder begriffen, zeigt Prof. Dr. Ludwig Schemann in einer Schrift: Deutsche Klassiker über die Rassenfrage (Lehmann, München; 64 Seiten; 1.50 ℳ). Früher haben wir gewürdigt das dreibändige Werk des Gobineau-Forschers: „Die Rasse in den Geisteswissenschaften". Aus dem dritten Bande: „Rassenfragen im Schrifttum der Neuzeit" sind die vorliegenden Erörterungen über Luther, Herder und Kant, Arndt und Fichte, Schiller und Uhland, Schopenhauer, Lagarde, Chamberlain und so manche andere entnommen. Als besonders gerecht und anregend erscheint uns der Abschnitt über Nietzsche. Im übrigen braucht ja die Arbeit des rastlosen Gelehrten unsern Lesern nicht erst empfohlen zu werden: schon der Widerstand der früheren Regierung gegen jenes große Werk stellt eine Empfehlung dar. — Aus der Zeitschrift des Bundes für deutsche Schrift (betitelt: „Die deutsche Schrift") erwähnen wir das erste Heft des Jahrgangs 1934, weil es neben vielem der Kenntnis Wertem auch den Irrtum berichtigt, als wäre Lateinschrift eine „urnordische" Schöpfung, vom Range der Runen. Auf jeden Fall ist der zeitliche Abstand so groß, daß er für eine Beurteilung gegenwärtiger Schriftwahl nichts in die Waagschale wirft. Reichsinnenminister Dr. Frick hat den Spruch geprägt: „Die deutsche Schrift darf ihren unbedingten Vorrang vor der lateinischen Schrift niemals verlieren." Was die Verbreitung der deutschen Schrift angeht, so liefert eine Arbeit von Otto Stiehl: „Die deutsche Schrift im Auslande und die Auslandsdeutschen" den Beweisstoff, der die Annahme widerlegt, als verhinderten im Auslande deutsche Buchstaben die glatte Kenntnisnahme irgend einer deutschen Kundgebung. Man sehe nur die 31 Abbildungen aus aller Herren Ländern und würdige die Mitteilungen des Textes. Am meisten Beweiskraft haben wohl die französischen Verhältnisse; wir führen als Einzelheit an, daß kürzlich bei einem Schaufenster-Wettbewerb in Paris eine Anzeige in deutscher Schrift den zweiten Preis erhielt. Das Büchlein von Stiehl erschien im Verlag des Bundes für deutsche Schrift, Berlin W 30, Motzstraße 22.

Neueste Erscheinung.

Cosima Wagner und Houston S. Chamberlain im Briefwechsel 1888—1908. Herausgegeben von Paul Pretzsch. Mit 17 Bildern und Briefwiedergaben. Leipig, Reclam jr. *M* 9, geb. *M* 12.

Cosima Wagner über Chamberlain (S. 71):

„Sie besitzen das, was den meisten Menschen versagt ist, und was mir im näheren Umgang Bedürfnis ist: den Stolz der Freiheit möchte ich es nennen, die Unumwundenheit, welche das unbedingte Vertrauen in die befreundete Seele zeigt."

Chamberlain über Cosima Wagner (S. 193):

„Das Exquisite an Ihrer Kultur fesselt gewiß jeden, ich meine diese divinatorische, fast göttliche Art, mit welcher Sie, ohne sich in das Breite, in das Enzyklopädische zu verlieren, doch eigentlich von allem Edelsten der westlichen Kultur sich hinwiederum das Allerbeste angeeignet und es mit dem Ihnen selbst von der Natur Verliehenen und vom Schicksal empor und zur Blüte Geführten zu etwas so unwiderstehlich Bestrickenden gestaltet haben."

Beschreiben läßt sich solch ein Briefwechsel nicht: der mußte einmal geschrieben werden. Das ist sein erster und eigentlicher Wert; ein zweiter, daß er nun gedruckt vorliegt, und zwar in der vorbildlich verständnis- und taktvollen Darbietung des Herausgebers, der die Auswahl der Kostbarkeiten im Verein mit Frau Eva Chamberlain aufs Allerbeste treffen konnte. So lese man sich denn selber Brief auf Brief hinein in diese eigentümliche Welt des geistigen Verkehrs der bedeutenden Menschen, als eine Sphäre edelster Bildung, deutscher Bildung. Denn die geborene „Französin" und der geborene „Engländer" erweisen sich hier als Vertreter reicher deutscher Kultur, vom Einen in ihrer Weite, von der anderen in ihrer Tiefe erfaßt. Aber man denke nicht, in ihren Briefen etwa nur eine Anhäufung von „Geist", im abstrakten Sinne „geistreicher" Aussprüche über Gott und die Welt zu finden; sie sind, Jeder in seiner Eigenart, tiefe und edle Geister, die sich nur geistvoll äußern können, jedoch äußern als die Menschen, die sie sind und einander sind. Man bewegt sich mit ihnen in der Gesellschaft der größten Meister und zugleich erlebt man so recht persönlich mit die Geschichte des Bayreuther Werks mit aller gewaltigen Arbeit und stäten Not; und so dient auch dieser bedeutungsvolle Briefwechsel in seiner unmittelbar vertraulichen Weise dem großen Gedanken von Bayreuth. — (Vgl. Völk. Beob. Nr. 219 und die Besprechung von Dr. Grunsky in diesem Stück.) H. v. W.